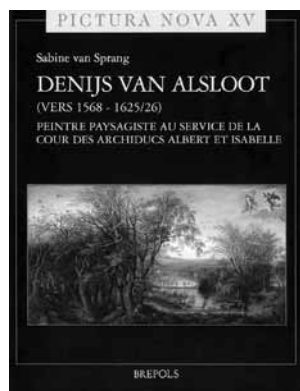


regionale archäologische Befunde mit gesamtpolitischen Anliegen verglichen und in entsprechende Zusammenhänge eingeordnet werden, wie es Trillmich erfolgreich praktiziert. Dazu passt es, dass er Vergleiche zwischen der Ost- und der Westpolitik des Octavian/Augustus zieht. Zugleich besteht bei einer solchen Verfahrensweise die Gefahr, bestimmte Aspekte nicht zu berücksichtigen und dabei Argumentationsebenen beiseitezulassen, auf die für eine Gesamtwürdigung nicht verzichtet werden sollte. Davon kann man auch Trillmich nicht ganz freisprechen, wären doch beim Ost-West-Vergleich die unterschiedliche Zeitstellung (Bürgerkriegsphase, was den Osten betrifft, gegenüber den Anfangsjahren des Prinzipats bezüglich des Westens) und der unterschiedliche Kulturraum (griechisch-hellenistisch geprägter Osten unter römischer Herrschaft gegenüber dem bisher von ‚barbarischen‘ Stämmen beeinflussten und nun römischen Westen) als weitere wesentliche Einflussfaktoren zu berücksichtigen. Ungeachtet dessen bilden Trillmichs Ausführungen zur Gründung von Emerita eine Summe, die den hiesigen archäologischen Quellen eine Bedeutung zuweist, die weit über die Stadt und die Region, in der die *Colonia Augusta Emerita* liegt, hinausreicht, indem sie für eine neue Politik steht, die vorgeblich an alte römische Traditionen anknüpft.

ULRICH LAMBRECHT

Universität Koblenz-Landau, Campus Koblenz



Sabine van Sprang; Denijs van Alsloot (vers 1568–1625/26). Peintre paysagiste au service de la cour des archiducs Albert et Isabelle (Pictura Nova XV); 2 Bde.; Turnhout: Brepols Publishers 2014; 300 S., 89 s/w- u. 133 farb. Abb.; ISBN 978-2-503-52555-6; € 175

Eine wenig beachtete Besonderheit des Landschaftsmalers Denijs van Alsloot liegt darin, dass er als Landschaftsmaler im Dienste der Regenten der südlichen Niederlande, der Infantin Isabella und des Erzherzogs Albrecht, stand. Im frühen 17. Jahrhundert war dies durchaus noch eine Besonderheit. Der Grund dürfte unter anderem in seiner Ausrichtung bestanden haben, denn das Hauptthema seiner Landschaftsbilder ist der Sonienwald, die Domäne der Herzöge von Brabant. Seine Gemälde zeigen oft im Hintergrund wiederkehrend das Schloss Tervuren der Herzöge von Brabant und die Abteien Groenendael oder Rouge-Cloître (die von den Habsburgern protegiert wurden und als Zwischenstation bei der Jagd dienten), aber er malte auch topografische Ansichten von Schlössern, Klöstern oder Städten. Obwohl der Künstler aus heutiger Sicht als stilistisch ziemlich konservativ gilt, musste er also über Qualitäten verfügt haben, die ihn für den Hof interessant machten. Zudem wurde seine Themenwahl zum Ausgangspunkt der etwas späteren Brüsseler Land-



Abb. 1: Denijs van Alsloot, Waldlandschaft mit einem Dorf im Hintergrund, 1608, Zeichnung, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum (172)

schaftsmalerei, deren Gegenstand vor allem der Sonienwald war. Es ist daher zu begrüßen, dass dem, mit Ausnahme der *Ommegang*-Bilder, eher wenig erforschten Denijs van Alsloot eine umfassende Monografie gewidmet wurde.

Sie ist das Produkt der 2006 an der Université Libre de Bruxelles abgelegten Doktorarbeit von Sabine van Sprang sowie einer mehrjährigen weiteren Beschäftigung der Autorin mit diesem Thema. Die Forschung zu Denijs van Alsloot war bislang vorwiegend zweigeteilt, sie galt den Bildern des Papageienfestes einerseits und den Landschaften andererseits. Van Sprang bringt beide Seiten des Werks von Van Alsloot zusammen und dementsprechend handelt es sich eigentlich um eine Doppelmonografie, eine Monografie zum Werk von Denijs van Alsloot und darin eingefügt eine Monografie zum Zyklus des Papageienfestes von 1615, die das Œuvre des Künstlers eigentlich sprengt, denn er tritt bei diesem Zyklus als leitender Unternehmer auf, der zwei weitere Künstler samt ihren Mitarbeitern anstellte, um einen monumentalen Auftrag der Erzherzöge in kurzer Zeit zu bewältigen. Die Doppelmonografie ist dementsprechend in zwei Bände geteilt, in einen für die Landschaften und in einen für die Werke zum Papageienfest. Die nachträglich applizierten Ordnungskategorien der Kunsthistoriker, wie es ein Werkverzeichnis zu einem Künstler darstellt, können der komplexeren historischen Wirklichkeit nicht gerecht werden. Wir lernen deswegen in der Alsloot-Monografie auch viel über seinen Schüler Pieter van der Borcht und die beiden Subunternehmer für den Großauftrag der Bilder zum Papageienfest, David Noveliers und besonders Antoon Sallaert.



Abb. 2: Denijs van Alsloot, und Hendrick de Clerck, Waldlandschaft mit Venus und Adonis, Aufbewahrungsort unbekannt (191)

Beide durchgehend paginierten Bände verfügen über einen separaten, sehr informativen Katalog mit Provenienzangaben, Bibliografie und Kommentaren sowie eine reiche Bebilderung mit Detailaufnahmen und Vergleichsabbildungen. Während der erste Band zusätzlich zu den thematischen Kapiteln die Einführung und das biografische Kapitel enthält, beinhaltet der zweite Band die *conclusion générale* sowie den umfangreichen Quellenanhang, zwei Diagramme zu den beiden Gemäldezyklen des Papageienfestes, die Bibliografie und das Register der Namen und Orte sowie ein Register der Werke sortiert nach Aufbewahrungsorten.

Als Vater von Denijs van Alsloot vermutet Van Sprang einen gleichnamigen Teppichwirker. Im Mai 1593 quittiert Denijs van Alsloot die Bezahlung für eine Vergoldung, woraus Van Sprang – das Erreichen der Volljährigkeit mit 25 Jahren vorausgesetzt – eine Geburt um oder kurz vor 1568 ableitet. 1599 und 1600 ist ein erster Lehrling von Van Alsloot belegt. Um 1599/1600 muss er auch in Kontakt mit dem Hof der Erzherzöge gekommen sein und am 8. März 1606 wird er mit der Verleihung von Privilegien als „serviteur nostre“ in den Dienst der Erzherzöge aufgenommen (632, Dok. 18), ohne aber Hofmaler zu werden. Sicherlich hat er nicht nur für die Erzherzöge, sondern auch für Mitglieder des Hofes und dessen Umfeld gearbeitet. Vor 1608 ist allerdings keines der Gemälde datiert und sie zeigen den Künstler schon im Vollbesitz seiner Mittel. 1603 und 1604 sind Entwürfe für zwei kleine Tapissereien aus Seide für die Erzherzöge dokumentiert, es handelte sich um mit Blumen übersäte Grottesken. Van Sprang nimmt deswegen und auch aufgrund der Tätigkeit des Vaters



Abb. 3: Denijs van Alsloot, *Winterlandschaft*, 1610, Paris, Louvre (198)

und weiterer, vor allem stilistischer Argumente an, dass Van Alsloot seine Karriere mit Entwürfen für Tapisserien, insbesondere Verduren, begonnen hatte und sich dann auf die Malerei umorientierte. Bis jetzt ist aber kein Tapissierieentwurf von ihm bekannt geworden. In seiner produktiven Zeit von weniger als zwanzig Jahren schuf er außer den Szenerien für den Zyklus des Papageienfestes etwa dreißig signierte und ungefähr zwanzig unsignierte Gemälde, die man ihm oder seiner Werkstatt zuschreiben kann. Dazu kommt etwa ein Dutzend Zeichnungen, von denen vier signiert sind. Ein verbindendes Element zwischen den Berg- und Inventareinträge lassen weitere solche Veduten vermuten, zum Beispiel zwei Ansichten der Domäne von Tervuren (Kat. PP 6, PP 7), eine Ansicht der Stadt und Zitadelle von Breda (Kat. PP 5) und eine Ansicht der Belagerung und Einnahme Ostendes (Kat. PP 1). Solche Veduten wurden von den Erzherzögen oder anderen hochgestellten Auftraggebern sicherlich besonders geschätzt, weil sie zur Repräsentation des Besitzes oder für sie relevanter Ereignisse dienten.

Van Sprang untersucht die Landschaften Alsloots sehr gründlich unter vielen Aspekten. Der Maler steht mit seinen Landschaften fest in der flämischen Tradition, er ist kein Neuerer, sondern konservativ und variierte seine eigenen Kompositionssysteme kaum. Er neigte dazu, seine Landschaften aus einer Anzahl begrenzter Motive zusammensetzen, bis hin zu Reprisen älterer Kompositionen. Seine Qualität liegt in einer sehr aufwendigen, detaillierten Darstellung in der Art der Kabinettmalerei des Jan Brueghel d. Ä. Bei Jan Brueghel durchzieht jedoch, wie Van Sprang zu Recht bemerkt, ein Lebenshauch die Gemälde, der bei Alsloot insbesondere in seinen



Abb. 4: *Denijs van Alsloot, Antoon Sallaert und ihre Werkstätten, Der Ommegang in Brüssel am 31 Mai 1615: Der Triumph der Erzherzogin Isabella, London, Victoria & Albert Museum, © Victoria and Albert Museum, London*

frühen Werken fehlt. Mit den Darstellungen der Klöster in der herzoglichen Domäne Sonienwald, schließt er an die Tapisserien der Maximiliansjagden an und liefert damit eine höfische Kunst, die ihre Abnehmer bei den Erzherzögen, den Höflingen und nach Cornelis de Bie in seinem *Gulden Cabinet* 1661 auch bei ausländischen Monarchen fand (76).

Die Autorin widmet sich detailliert der technischen und maltechnischen Produktion der Gemälde. Alsloot benutzte wahrscheinlich unter anderem drei Standardformate für seine Bilder auf Eichenholz, wobei zwei mit historisch belegten Standardmaßen übereinstimmen, und zwar mit dem *grote stooter* (40 x 55 cm) und dem *sessentwintich stuivers* (75 x 110 cm) (59). Alsloot könnte auch Standardmaße bei den Leinwänden benutzt haben, es handelt sich dabei um das *dobbel doeck* mit 135 x 174 cm (Kat.-Nr. 13, 14, 33) und das *twee dobbel doeck* mit 165 x 210 cm (Kat.-Nr. 7, 12, 20, 43). Allerdings sind die meisten Gemälde doubliert und dabei beschnitten worden, was sichere Aussagen erschwert. Für einige Werke verwendete er auch Kupfertafeln. Bei Alsloot spielt die hell ockerfarbene oder auch graue Imprimatur eine optische Rolle, weil der Farbaufstrich sehr dünn ist. Sie dient als Grundton. Die Winterlandschaften baute Alsloot auf der Grundierung in zwei Tonalitäten auf, blau-grau und blau-weiß. Bei den Frühlingslandschaften trägt er das traditionelle, im 16. Jahrhundert gebräuchliche Drei-Gründe-Schema als lokale Untermalung auf. Im Hintergrund werden Gebäude in der Ferne mit ein paar weißen Konturen auf der Untermalung angedeutet. Van Sprang vermutet aufgrund ihrer Beobachtungen, dass der Maler die Umrisse der wichtigsten Motive wie Bäume und Gebäude auf der Imprimatura vorgezeichnet hat, eventuell mit einem feinen Pinsel. Ausführlich analysiert sie die spezifische malerische Handschrift Van Alsloots. Er arbeitet intensiv an der Textur seiner Bilder, um den Formen Relief und Materialität zu geben. Seine Technik charakterisiert sie als sowohl präzise wie effizient.

Das Kapitel über die Zeichnungen Van Alsloots ist der erste Versuch, sie in ihrer Gesamtheit zu analysieren. Der Autorin gelingen gewinnbringende Einblicke in die Werkstatttätigkeit. Sie kann überzeugend zwei Zeichnungen als Neuzuschrei-

bungen zum Œuvre hinzufügen (D5 New York Metr. Mus.; D6 Brüssel, Privatsammlung). Alsloot hat seine Landschaftsgemälde mithilfe mehrerer Typen von Vorzeichnungen vorab gewissenhaft geplant, was ihm erlaubte, ohne spätere Korrekturen zu arbeiten. Die Gebäude wie Klöster und Schlösser wurden in sorgfältigen Studien ‚naar het leven‘ aufgenommen. Nach dem Leben skizzierte Motive wie Bauernhäuser können in Kompositionsstudien ‚landschaftlich‘ verarbeitet werden (Kat. D 8). Von den vorbereitenden Studien sind allerdings nur wenige erhalten geblieben, weil sie für die frühen Sammler nicht interessant waren. Deswegen überwiegen heute im Bestand bei Weitem die sorgfältig ausgeführten autonomen Landschaftskompositionen. Mehrere dieser Blätter sind signiert (D2, D3, D4). Sie dienten nicht nur zum Verkauf an Sammler, sondern auch, so die interessante These Van Sprangs, als *vidimus* für die Kunden, die sich für einen Auftrag ein Kompositionsmodell aussuchen konnten. Van Alsloot ließ sich, so ihre Vermutung, dabei von dem Patronenzeichnen bei den Teppichwirkern inspirieren (77). Die gezeichneten Landschaften Alsloots weisen übrigens, im Gegensatz zu den Gemälden, keine Figuren auf. Um seine Gemälde mit Staffage zu versehen, griff er stets auf die Hilfe anderer Meister zurück. Zwei signierte Landschaftsgemälde blieben ohne Staffage (*Winterlandschaft*, 1610, Louvre, Kat. 15; *Winterlandschaft mit Kloster Groenendael*, 1614, Dessau, Kat. 20). Das Louvre-Bild hätte Platz zum Beispiel für etwas größere Figuren einer Flucht nach Ägypten geboten, wie zwei Vergleichsbeispiele zeigen (Kat. 16, 21). Ich möchte noch eine ebenfalls signierte Landschaft von Kerstiaen de Keuninck ohne Staffage (New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr. 1983.452) anführen, die nicht ausgeführt wurde, obwohl Platz dafür auf einem Weg angelegt wurde. Üblicherweise entspricht die Begehbarkeit von Landschaften auch ihrer Staffierung mit Menschen. Möglicherweise unterblieb die Staffierung in den genannten Fällen auf Kundenwunsch und nicht aufgrund einer künstlerischen Entscheidung der Künstler. Meines Wissens weicht die aufwendige Vorbereitung der Landschaftsgemälde von den Methoden der meisten anderen Landschaftsmaler ab, von denen keine *modelli* bekannt sind und die wahrscheinlich spontaner arbeiteten, insbesondere, wenn die Produktion intensiver war. Von Gillis van Coninxloo sind überhaupt fast keine sicher zuweisbaren Zeichnungen bekannt.

Von den 49 Landschaftsgemälden (inklusive Atelierrepliken) wurden 33 mit Historienszenen von Hendrik de Clerck (oder seiner Werkstatt) versehen, hinzu kommen einige wenige Werke mit Staffagen von Sebastiaan Vrancx oder seinem Umkreis, von Antoon Sallaert oder seiner Werkstatt und in der Art von Jan Brueghel d. Ä. Mit Hendrick de Clerck arbeitete Van Alsloot von 1606/08 bis 1613/14 zusammen. Er malte ihm vor allem gängige mythologische Themen in die Landschaften. Es handelte sich bei der Kollaboration um eine gut eingespielte Standardproduktion, bei der De Clerck auf einen Bestand von Gruppierungen und Figuren, die er neu kombinieren konnte, zurückgriff. Das Atelier von De Clerck benutzte intensiv *contre-épreuves* von Rötelzeichnungen, um die Figurenkompositionen zu spiegeln. Es hat den Anschein, dass der Kunde sich Werke nach Modellen mit Landschaften und Staffagemotive zusammenstellen konnte. Der Preis war geringer als bei einem spezi-



Abb. 5: Denijs van Alsloot, Antoon Sallaert und ihre Werkstätten, *Der Ommegang in Brüssel am 31. Mai 1615: Das Defilee der religiösen Orden und des Klerus, Detail mit der Gnadenstatue von Notre-Dame du Sablon, Madrid, Museo Nacional del Prado (577)*

fischen Auftrag, aber das Ergebnis nichtsdestotrotz kundenspezifisch. Van Sprang vermutet auch hier eine Übernahme aus der Praxis der Tapissierproduktion. Es wäre interessant zu untersuchen, ob sich ähnliche Praktiken auch bei anderen Landschaftsmalern finden lassen.

Bislang sind namentlich vier Lehrlinge von Denijs van Alsloot bekannt: Francois de Saintesaulle (1599–1600), Sennin van Eeyck (1603) Pieter van der Borch (1604) und Willem de Moye (1611), von denen Van Sprang vermutet, dass sie nach einer Ausbildung von mindestens vier Jahren als *compagnons* in der Werkstatt blieben und bei der Erstellung von Repliken halfen, insbesondere bei den späten Winterlandschaften. Künstlerisch fassbar ist von ihnen nur Pieter van der Borch. Van Sprang kann zwei namentlich beschriftete und datierte Zeichnungen und ein Gemälde in Dessau anführen und schreibt ihm überzeugend eine, 1618 und mit PVB monogrammierte, stilistisch altertümliche Winterlandschaft mit einer Ruhe auf der Flucht zu (Brighton, Museum and Art Gallery, Fig. 17). Die beiden Zeichnungen zeigen deutlich ihre Prägung durch Denijs van Alsloot. Laut den Beschriftungen entstanden sie 1614 in Stuttgart und 1615 in Augsburg. Sie könnten meines Erachtens als Erinnerungsgeschenke während einer Reise entstanden sein.

Zum Abschluss der Behandlung der Landschaften reflektiert die Autorin über die Bedeutung der einzelnen Staffagetypen und -themen und fragt, inwiefern sich die mythologischen Staffagefiguren an der Symbolik der dynastisch konnotierten, halb

imaginären, halb realistischen Ansichten des Soignes-Waldes beteiligen. Alltägliche Szenen wie Jagden und aristokratische Gesellschaften sollen das Spezifische des Ortes unterstreichen, dienten die Klöster doch als Stationen für den Hof. Die Jagd spielt auch bei einigen mythologischen Szenen eine Rolle: *Cephalus und Procris* (Kat. 4), *Venus und Adonis* (Kat. 9, 33), *Diana entdeckt die Schwangerschaft der Callisto* (Kat. 13, 19, 20, 34). Es sind Warnungen gegen die Blindheit der Leidenschaften, Leichtfertigkeit, Unfolgsamkeit, Sünde des Stolzes als Vorwand für sinnliche Darstellungen. Eine moralische Auslegung könnte erklären, warum auf der Landschaft mit Cephalus und Procris von 1608 mit einer Ansicht der Abtei Groenendael im Fluchtpunkt eine Flucht nach Ägypten im Hintergrund zu sehen ist (Kat. 4). Der sakrale Charakter des Sonienwaldes erlaube (aufgrund der Klöster), so Van Sprang, auch die Platzierung der Flucht nach Ägypten in mehreren Gemälden. Eine ausdrücklich politische Auslegung der mythologischen Staffagen, wie sie Van Sprang, die Interpretationen von Katharina van Cauteren zitierend (74, 76), nicht ausschließen möchte, erscheint mir aber problematisch. In der Ikonografie der Landschaften mit mythologischen Staffagen selbst finden sich keine eindeutigen Schlüssel, um sie als politische Allegorien zu lesen. Der Hinweis darauf, dass bestimmte mythologische Themen in anderen Kontexten der Brüsseler Hofkultur als politische Allegorien dienten, reicht da meines Erachtens nicht aus, auch, weil damit nicht erklärt wird, warum man für solche Bot-schaften eine Waldkulisse braucht.

Der zweite, umfangreichere Band widmet sich völlig dem Zyklus des Papageienfestes von 1615 in Brüssel, für den Alsloot als Leiter des Projektes verantwortlich war und zu dessen Bildern er die Szenerien gemalt hat. Für die Figuren hat er den jungen, aber virtuellen Antoon Sallaert angestellt, ein Gemälde des Zyklus wurde von dem der Forschung bislang praktisch unbekanntem David Noveliers ausgeführt. Thema des Gemäldezyklus sind vor allem zwei zusammenhängende Ereignisse. Am 15. Mai 1615 schoss die Infantin Isabella beim Schützenfest der Großen Armbrustschützengilde (*Grand Serment des arbalétriers*) den ‚Papagei‘ genannten Vogel auf einer Stange am Kirchturm von Notre-Dame du Sablon (Onze-Lieve-Vrouw ten Zavel) ab und wurde damit Schützenkönigin dieser Gilde, der renommiertesten der Brüsseler Schützengilden. Der jährliche Umzug, der *Ommegang*, derselben Schützengilde am 31. Mai fand unter dem Zeichen dieser Tat statt. Zusätzlich zum üblichen Programm mit dem Defilee der Zünfte, der Schützgilden, chevalieresker Figuren und der religiösen Gemeinschaften Brüssels und der Umgebung wurde ein Triumphzug der Isabella mit allegorischen Prunkwagen und kostümierten Reitern eingefügt. Die Gemälde haben oder hatten monumentale Ausmaße von circa 385 Zentimetern Länge, das größte war circa 5 Meter lang. Eine Quittung vom Dezember 1617 gibt an, dass Alsloot insgesamt 10.000 Livres für die Herstellung des Zyklus erhalten hat, eine riesige Summe, die den Lohn für Antoon Sellaert und David Noveliers mitenthalten haben muss.

Van Sprang untersucht detailliert alle Aspekte dieses gewaltigen Projektes, dass innerhalb von zwei Jahren realisiert wurde. Dies reicht von der dokumentarisch nicht überlieferten Auftragserteilung durch die Erzherzöge, der Genese des Projektes in

den Werkstätten der beteiligten Künstler mit den gezeichneten Studien und zwei gemalten *modelli* zur Präsentation bei den Erzherzögen, der Untersuchung von Stil und Arbeitstechnik, der Zusammenarbeit der drei Künstler und ihrer anonymen Mitarbeiter bis zur historischen Kontextualisierung und einer gründlichen ikonographischen Analyse. Dabei ist es bewundernswert, wie die Autorin aus den nicht allzu reichen Quellen und den verschiedenen Fassungen der Gemälde auf detektivische Weise überzeugend die Zyklen und ihre Entstehung samt Satellitenwerke rekonstruiert und unter den erhaltenen Werken Erstfassungen und Kopien unterscheidet. Der Zyklus bestand demnach aus acht Bildern, das heißt sie zählt zu den sechs Bildern des *Ommegang* noch zwei weitere Bilder hinzu, eines, das den Siegeschuss Isabellas darstellt und das etwas rätselhafte Fest am *Vivier d'Oie*. Der Zyklus wurde als Geschenk für König Philipp III. gemalt und schmückte schon 1618 den großen Saal im Schloss Alcazar in Madrid. Eine Kopie des Zyklus wurde für das Schloss Tervuren angefertigt, wo er vollständig erstmals 1620 erwähnt wird. Der Siegeschuss beim Schützenwettbewerb ist nur in einer zeitgenössischen Kopie erhalten, die Darstellung mit dem Aufzug der Großen Armbrustschützengilde ist leider in beiden Zyklen nicht erhalten und auch nicht durch Kopien überliefert. Die Stadt Brüssel bestellte am 21. Juni 1621, wohl für das Rathaus, noch neue Versionen zweier Gemälde, nämlich des Festes am Weiher und Isabellas Abschuss des Papageien. Das vierte Bild mit dem Defilee der Giganten und dem Pferd Bayard, Figuren aus der Ritterepik, wurde komplett von David Noveliers und seiner Werkstatt gemalt.

Zu dem Projekt haben sich dreizehn vorbereitende Figurenstudien von Antoon Sallaert und seiner Werkstatt und eine Zeichnung für eine Häuserzeile von Denijs van Alsloot erhalten. Ein ganzer Apparat an Skizzen und Zeichnungen waren zur Vorbereitung des Zyklus notwendig. Die Giganten und Wagen des Umzugs wurden in einem Schuppen an der Südseite von Notre-Dame du Sablon aufbewahrt, wo sie von den Künstlern studiert werden konnten. Angesichts der Anzahl der Figuren auf den Bildern und zahlreichen Hintergrundgebäuden, kann man ermessen, wie viel Material verloren gegangen sein muss, selbst wenn ein guter Teil der gemalten Figuren nur Variationen über Grundtypen sind. Manche der gemalten Figuren sind offenbar Porträts, zum Beispiel des Hofzwergs Don Antonio Payen, die meisten sind aber allein durch Haltung, Gestik und die Kleidung in ihrem Stand und Status charakterisiert. Die wohlhabenden, am Umzug teilnehmenden Bürger werden gezeigt wie sie *bella figura* machten. Die zwei kleinen Holztafeln mit dem *Fest am Vivier d'Oie* und *Isabella schießt den Papagei ab* interpretiert Van Sprang als *modelli* für die großformatigen Gemälde auf Leinwand.

Um zu erklären, wie es dazu kam, dass erstmals ein bürgerliches Fest in den Niederlanden zum Gegenstand eines monumentalen Bilderauftrags des Hofes werden konnte, beleuchtet Van Sprang den historischen Kontext. Die große Armbrustschützengilde versammelte in ihren Reihen die Elite der Händler, Handwerker und Bürger zusammen, die führenden Stellen wurden von Patriziern eingenommen, die *maitres de fabrique* von Notre-Dame du Sablon wurden aus ihren Reihen gewählt. Das Schützenfest war ein bedeutendes vom Magistrat der Stadt unterstütztes soziales Ereignis.

Die Teilnahme des Souveräns oder seines Vertreters war von der Gilde erwünscht und ein symbolischer Vertrauensbeweis. Schon 1515 hatte der spätere Kaiser Karl V. den Papageien getroffen. Als am 15. Mai 1615 Isabella persönlich den Papagei traf, schrieb sie sich in eine lange Tradition ein. Angesichts der Kinderlosigkeit des Paares und des in naher Zukunft zu erwartenden Todes des Erzherzogs Albert, bei dem die südlichen Niederlande an Spanien zurückfallen würden, war es dem Hof in Brüssel ein dringendes Anliegen, den spanischen König davon zu überzeugen, dass Isabella bei der Bevölkerung Liebe und Autorität genieße und er keinen neuen Statthalter schicken müsse. Zur Beglaubigung dessen wurde der Bilderzyklus zusammen mit dem abgeschossenen Papagei nach Madrid geschickt und erfüllte dort offenbar seinen politischen Zweck. Von der Bedeutung des Sieges zeugt auch die Tatsache, dass die Armbrustschützengilde Isabella zur Schützenkönigin auf Lebenszeit ernannte und den Wettbewerb bis zu ihrem Tode einstellte. Antwerpen gratulierte der Infantin mit einem Geschenk von 40.000 Gulden. Sabine van Sprang suggeriert sogar, dass der Sieg im Wettschießen arrangiert gewesen ein könnte, eine Hypothese, die mir allerdings zu gewagt erscheint und schwer zu belegen wäre. Der *Ommegang* der Großen Armbrustschützengilde wurde 1615 zum ersten Mal dem Sieger im Schützenwettbewerb gewidmet. Der Ursprung des Umzugs war die legendäre Überführung einer Marienfigur in die Kirche Notre-Dame du Sablon aufgrund eines Traumgesichts 1348. 1585 wurde der von den Calvinisten verbotene Umzug erneuert und eine neue Statue für die von den Bilderstürmern zerstörten geschaffen. Die Bilder Alsloots sollten nicht nur Loyalität der Bevölkerung gegenüber Isabella, sondern auch die soziale und religiöse Einheit der Stadt demonstrieren. Zum Gedenken an den Abschuss stiftete Isabella eine jährliche Prozession von zwölf jungen Mädchen, die im Auftrag der Kirche Notre-Dame du Sablon ebenfalls in einem Bild festgehalten wurde, zusammen mit einer Kopie des Abschusses des Papageien durch Isabella.

Zum Schluss untersucht Van Sprang die einzelnen Festbilder ikonografisch im Detail und auf ihr Verhältnis zu Fiktion und Realität. Durch Komposition und Bildsprache sollten die Bilder leicht lesbar sein, wofür räumliche und perspektivische Modifikationen vorgenommen wurden. Andererseits wurde großer Wert auf Authentizität im Detail gelegt und die Realität des Umzugs nicht idealisiert. Jeder Abschnitt des Umzugs wurde mit einem Bild gewürdigt. Die Gestaltung der Hintergrundkulisse mit den Häusern, Brüsseler Plätzen und Straßen folgt auch inhaltlichen Bezügen der dargestellten Korporationen zu den Häusern. So wird das Defilee der Zünfte auf dem Großen Platz mit Blick auf das Haus ‚Duc de Brabant‘ dargestellt, wo viele Zünfte ihre Lokale hatten. Die Ansichten Brüssels situieren die Protagonisten des *Ommegang* in die „soziale Topographie“ ihrer Zeit (401).

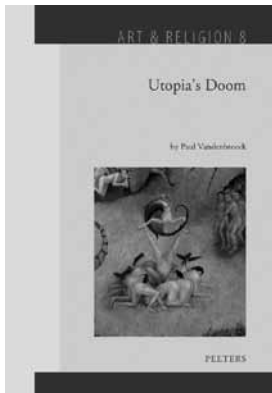
Der für den Betrachter spektakulärste Teil des Umzugs war sicherlich der Triumph der Isabella, der von Dromedaren und Amazonen in Anspielung auf Isabella angeführt wurde. Er bestand aus mehreren Wagen mit politischen und mythologischen Allegorien, die Isabella priesen, und einigen traditionellen Wagen mit biblischen Szenen, alle als lebende Bilder gestaltet. Eine orientalische Kavalkade mit Figuren von Fantasietieren wie Einhorn und Greif könnte auf die drei Heiligen Könige

anspielen. Den Abschluss bildete ein allegorisches Schiff, das nach der Vorlage des Schiffes des Trauerzugs für Karl V. in Brüssel 1558 gestaltet war. Als Vorlage diente den Malern in diesem Fall offenbar der Kupferstich von Hieronymus Cock von 1558 und nicht Studien ‚naar het leven‘ des tatsächlichen Schiffes des Umzugs von 1615. Auf ihm thront eine Frauenfigur mit Kind, offenbar Maria mit dem Jesuskind. Maria erscheint auf dem Schiff und auf den anderen Wagen (auch bei der Verkündigung und der Geburt Jesu) stets mit weißem Schleier und Krone. Van Sprang sieht darin eine Anspielung auf Isabella als Schützenkönigin. Ihren Sieg hatte Isabella in der Tat, wie die Autorin anführt, unter den Schutz der Maria von Notre-Dame du Sablon gestellt, wovon ein zu diesem Ereignis herausgegebener Stich *Trophée aux Dammes* zeugt (Fig. 31). Auch wenn so eine Anspielung denkbar wäre, vermute ich bei dieser ikonografischen Besonderheit allerdings primär eine Identifizierung mit dem marianischen Gnadenbild von Notre-Dame du Sablon. Sie ist auf dem Umzug der Orden und des Klerus dargestellt, wie sie mit weißem Schleier und Krone geschmückt durch die Straßen getragen wird. Die Maria auf dem Schiff ist meines Erachtens eine Anspielung auf die Überführung des Gnadenbildes nach Brüssel, die einst mit einem einfachen Kahn stattfand. Das wiederkehrende Thema des Umzuges ist, dass Isabella, adelig durch Abstammung und Tugend, durch ihren Sieg die volle Souveränität der Erzherzöge über die Niederlande legitimiert. Der *Ommegang* sollte die soziale und religiöse Einheit des Gemeinwesens ausdrücken, die Eintracht zwischen den Souveränen und der Bevölkerung und Isabella als deren Garantin demonstrieren. Ungeklärt bleibt in der ikonografischen Untersuchung nur der historische Hintergrund des Festes am *Vivier d’Oie*, zu dem weiter keine zeitgenössischen Quellen bekannt sind. Klar ist bei diesem Bild nur, dass die Erzherzöge hier als Landesherren in Eintracht mit ihren loyalen Untertanen feiern, womit es denselben Geist atmet, wie das ländliche Hochzeitsbankett in Anwesenheit der Erzherzöge von Jan Brueghel d. Ä. von circa 1612 im Prado.

Die Monografie über Denijs van Alsloot macht einmal mehr klar, dass der kunsthistorische Kanon und die historische Realität nur bedingt übereinstimmen. Ein konservativer Landschaftsmaler, der auf Kundenwunsch zusammengestellte aufwändige „Luxus-Konfektionsware“ (*prêt à porter*, 422) lieferte, erhält aufgrund seiner künstlerischen Qualitäten, seiner Fähigkeit zu topografischen Ansichten und wohl auch organisatorischen Talents einen politisch äußerst bedeutenden Großauftrag, nämlich das Papageienfest zu dokumentieren. Möglicherweise war es gerade die ‚dokumentarische‘, auf Authentizität abzielende Zielsetzung, warum man auf einen Historienmaler, zum Beispiel Rubens, als Ausführenden verzichtet hat. Sabine van Sprang zieht ein beeindruckend reiches Register kunsthistorischer und historischer Methoden, um sich dem Werk von Alsloot und seiner Subunternehmer Sallaert und Noveliers zu nähern. Das reicht von den maltechnischen Untersuchungen, der stilkritischen Beurteilung, der Interpretation der Schriftquellen, der Ikonografie, der Analyse der Bildgestaltung und der Erzählweisen, von der Provenienzforschung bis zur Einbettung in den historischen und sozialen Kontext. Dies macht ihre Monografie zu einer methodisch beispielgebenden Arbeit, ungeachtet dessen, ob sich die eine oder

andere ihrer zahlreichen Thesen auf die Dauer behaupten kann. Letztere Bemerkung ist keineswegs als Einschränkung gedacht. Das Durchspielen zahlreicher Hypothesen und ihr sorgfältiges Urteil gibt ihren Argumenten eine hohe Überzeugungskraft. Die Neuzuschreibungen und Abschreibungen sind durchweg sehr überzeugend begründet. Die Fülle der Erkenntnisse dieser Arbeit kann aber eine Rezension nicht wiedergeben, dafür sollte man das zweibändige Werk selbst lesen.

STEFAN BARTILLA
Prag



Paul Vandenbroeck; Utopia's Doom: The ‚Gaal‘ as Paradise of Lust, the Sect of the Free Spirit and Jheronimus Bosch's so-called ‚Garden of Earthly Delights‘ (Art & Religion 8); Leuven: Peeters 2017; VIII + 345 S., 121 farb. Abb.; ISBN 978-90-429-3468-9; € 86

In der (mit Gründen) etwas methodenfaulen Bosch-Forschung erwies sich Paul Vandenbroeck schon mit seinem ersten Buch *Jheronimus Bosch. Tussen Volksleven en Stadscultuur* (Berchem 1987) als eine Ausnahme. Wenngleich religiös-theologische Überlegungen wohl zu kurz kamen, erweiterte sein soziologischer Zugriff den Horizont unheimlich. Er stellte Bosch als einen in der sich emanzipierenden bürgerlichen Mittelschicht gut integrierten Nachbarn auf, auch vom rheinischen Frühhumanismus beeinflusst, der die vorher religiös begründeten Normen für sein neuzeitliches Publikum modernisierte.

Ebenso lange schon konnte man bei Vandenbroeck den Arbeiter im Gelehrten bewundern. Nach seiner 1989/90 im Jahrbuch des Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen in zwei Teilen veröffentlichten Dissertation *Jheronimus Bosch' zogenaamde Tuin den Lusten* legte er etliche genauso detailliert-auswuchernde Arbeiten zu wesentlichen Themen der Bosch-Forschung vor und hat diese – zum Beispiel in Richtung *Drolierie* und *Grillen* – entschieden angeregt. Der Kurator am genannten Antwerpener Museum, der auch an der Katholischen Universität Löwen lehrt, war in den letzten Jahren an den wichtigen Ausstellungen und Katalogen über Bosch maßgeblich beteiligt (2001 Rotterdam bis 2016 Madrid, nicht am *Catalog Raisonné des Bosch Research and Conservation Project* und der Ausstellung in 's-Hertogenbosch 2016).

Utopia's Doom mit dem Untertitel *The Gaal as Paradise of Lust, the Sect of the Free Spirit and Jheronimus Bosch's so-called Garden of Delights* wurde von Barbara Baert und dem Mittelalter-Institut *Illuminare* der KU Leuven anlässlich der Löwener Ausstellung *In Search of Utopia* (2016/17) herausgegeben. Es hat die erwarteten Vorzüge und den Nachteil, dass der größte Teil des Buches bis in die Reihenfolge der Themen und