



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Überlegungen zum Porträtschaffen des flämischen
Künstlers Frans Luycx“

Verfasserin

Elisabeth Maria Leitner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil)

Wien, im Oktober 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

OR Dr. Friedrich Polleroß

Meiner Familie

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung.....	S. 1
1. Biographische Daten zu Frans Luycx	S. 4
2. König Ferdinand IV. (1633-1654) und Erzherzogin Maria Anna (1634-1696)....	S. 6
2.1 Bisherige Forschungsergebnisse.....	S. 6
2.2 Bildbeschreibung.....	S. 6
2.3 Verschiedene Einflüsse.....	S. 7
3. Kaiser Ferdinand III. (1608-1657).....	S. 11
3.1. Bisherige Forschung.....	S. 11
3.2. Bildbeschreibung und Typenherkunft.....	S. 11
3.3 Kaiser Ferdinand III. als Porträtthema	S. 13
3.4 Einflüsse und Vorbilder.....	S. 15
4. Erzherzog Leopold Wilhelm (1614-1662).....	S. 20
4.1. Bisherige Forschung.....	S. 20
4.2. Bildbeschreibung.....	S. 21
4.3. Gesicherte Bildnisse Erzherzog Leopold Wilhelms von Frans Luycx.....	S. 23
5. Erzherzogin Cäcilia Renata (1611-1644).....	S. 26
5.1. Bisherige Forschung.....	S. 26
5.2. Bildbeschreibung.....	S. 27
5.3. Erzherzogin Cäcilia Renata und Königin Maria von Österreich.....	S. 29
6. König Wladislaw IV. von Polen (1595-1648)	S. 31
6.1. Bisherige Forschung.....	S. 31
6.2. Bildbeschreibung.....	S. 31
6.3. Das Verhältnis zum Oeuvre Luycx's.....	S. 32
6.4. Rubens' König Wladislaw IV. von Polen.....	S. 33
7. Erzherzogin Claudia de' Medici (1604-1648).....	S. 35
7.1. Bisherige Forschung	S. 35
7.2. Bildanalyse.....	S. 35
7.3. Mögliche Vorbilder und Inspirationsquellen.....	S. 36

8. Erzherzog Ferdinand Karl (1628-1662)	S. 39
8.1. Bisherige Forschung	S. 39
8.2. Bildbeschreibung	S. 40
8.3. Das Porträt Erzherzog Ferdinands Karls in der Nachfolge des 16. Jahrhunderts.....	S. 42
9. Kurfürst Friedrich Wilhelm von Brandenburg (1620-1688).....	S. 44
9.1. Bisherige Forschungsergebnisse.....	S. 44
9.2. Bildbeschreibung.....	S. 46
9.3. Die Kurfürstenserie.....	S. 53
9.4. Die Datierung.....	S. 56
10. Erzherzog Karl Joseph als Kind (1649-1664)	S. 57
10.1. Bisherige Forschung.....	S. 57
10.2. Bildbeschreibung.....	S. 58
10.3. Kinderporträts von Frans Luyck.....	S. 59
10.4. Mögliche Vorbilder für das Bildnis Erzherzog Karl Josephs.....	S. 60
11. Kaiserin Eleonora von Gonzaga als Diana (1628-1686).....	S. 66
11.1. Bisherige Forschung.....	S. 66
11.2. Bildanalyse.....	S. 67
11.3. Diana als Identifikationsporträt fürstlicher Persönlichkeiten.....	S. 71
12. Die Gemeinsamkeiten der besprochenen Porträts.....	S. 77
12.1. Stilistische Unterschiede bei typengleichen Porträts.....	S. 77
12.2. Die Umgebung.....	S. 78
12.3. Die Charakterisierung, die Position der Personen im Bildraum und das Verhältnis der Porträtierten zum Betrachter	S. 79
12.4. Tier, Tisch und Draperie.....	S. 82
13. Zusammenfassung und Schlusswort	S. 84

ANHANG

Literaturverzeichnis.....	S. 88
Abbildungsnachweis.....	S. 95
Abbildungen.....	S. 99
Abstract.....	S. 117
Curriculum Vitae.....	S. 119

Einleitung

Für die vor allem von höfischen Kreisen beanspruchte Porträtmalerei des Barock in Mitteleuropa ist charakteristisch, dass sie oftmals von Niederländern oder auch niederländisch beeinflussten Künstlern in ganz Europa repräsentiert wurde.¹ Diese Künstler wanderten wie ihre italienischen Kollegen von einem Fürstenhof zum nächsten.² Zu den angesehensten und bevorzugtesten Bildnismalern dieser Zeit zählt der Antwerpener Rubensschüler Frans Luycx.³ Er ist heute der bekannteste aller flämischen Maler des Wiener Hofes, da er das umfangreichste Oeuvre an Bildnissen dieser Zeit hinterlassen hat und ihm als Einzigem eine Monographie gewidmet ist.⁴

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit einer Gruppe von zehn höfischen Porträts, die eben jenem Frans Luycx zugeschrieben werden. Neun davon zeigen einen Habsburger oder einen ihrer Ehegatten. Es handelt sich hierbei um Kaiser Ferdinand III., seine Geschwister Erzherzog Leopold Wilhelm und Erzherzogin Cäcilia Renata, der späteren Königin von Polen und ihren Mann Wladislaw IV.; Kaiserin Eleonora Gonzaga, die dritte Gattin Kaiser Ferdinands III. und deren Sohn Erzherzog Karl Joseph, sowie dessen ältere Halbgeschwister König Ferdinand IV. und Erzherzogin Maria Anna. Erzherzogin Claudia de' Medici tritt als Gattin eines Habsburgers auf, während ihr Sohn Erzherzog Ferdinand Karl zur tirolischen Linie der Habsburger zählt. Einzig Kurfürst Friedrich Wilhelm von Brandenburg steht in keinem verwandtschaftlichen Verhältnis zu dem Herrschergeschlecht. Alle zehn Porträts sind undatiert und vieles deutet darauf hin, dass derselbe Auftraggeber, nämlich Kaiser Ferdinand III. hinter den Bildern steht.⁵ Heute sind die Gemälde alle in einer Sammlung auf Schloss Ambras in Innsbruck vereint, was nicht immer der Fall war.

An der geringen Anzahl an wissenschaftlichen Arbeiten zur Porträtmalerei des 17. Jahrhunderts in Österreich ist abzulesen, dass die kunsthistorische Forschung dieser Zeit bisher eher wenig Beachtung schenkte. Als Publikationsorgan ist einzig das Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, beziehungsweise das

¹ BRUCHER 1994, S. 303.

² SCHÜTZ 2000, S. 17.

³ BRUCHER 1994, S. 303.

⁴ HEINZ 1963, S. 163.

⁵ Darauf wird im Laufe der Arbeit eingegangen.

Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien zu nennen. Anfang des 20. Jahrhunderts veröffentlichten Heinrich Zimmermann und Ernst Ebenstein darin Artikel zur österreichischen Porträtmalerei des 17. Jahrhunderts. Besonders Ebenstein ist hervorzuheben, da ihm die einzig vorhandene Monographie zu Frans Luycx zu verdanken ist. Sein Aufsatz „Der Hofmaler Frans Luycx. Ein Beitrag zur Geschichte der Malerei am österreichischen Hofe“ von 1907⁶ bildet den Ausgangspunkt für die vorliegende Arbeit. Nicht minder wichtig sind zwei Abhandlungen von Günther Heinz, die in den 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts, ebenfalls in diesem Jahrbuch erschienen sind. Zum einen verfasste der Autor 1963 den Artikel „Studien zur Porträtmalerei an den Höfen der österreichischen Erblande“⁷ und zum anderen 1967 „Studien über Jan van den Hoecke und die Malerei der Niederländer in Wien“⁸. 1982 brachte das Wiener Kunsthistorische Museum den Katalog „Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400-1800“ heraus, der von Karl Schütz und Günther Heinz bearbeitet wurde.⁹ Dieser Katalog führt Werke Luycx an, die sich auf Schloss Ambras in Tirol befinden und bildet somit eine weitere Grundlage für diese Arbeit.

Pavel Blatný leitet eine Forschungsgruppe in der Slowakei, die sich auf Porträtforschung spezialisiert hat. In der Waldsteiner Bildergalerie in Eger sind einige Porträts des Frans Luycx zu finden und deshalb nimmt der Forscher in dem 1999 herausgebrachten Katalog zur permanenten Ausstellung Stellung zu diesem Künstler. Der Wissenschaftler bedauert darin das Fehlen einer ausführlichen Abhandlung über ihn, die dieser ob der Qualität seines Werkes durchaus verdient hätte. Davon angeregt und im Vorhaben bekräftigt ist die folgende Arbeit Frans Luycx gewidmet.

Die Bildnisse werden in einer ungefähren chronologischen Reihenfolge behandelt. Begonnen wird hierbei jeweils mit einem, ob der mangelnden Literatur, kurzen Forschungsbericht, der die Kontroversen und wichtigsten Standpunkte festhält.

Als zweiten wichtigen Punkt wird im Folgenden zu zeigen versucht, woher die verschiedenen Porträttypen stammen, die Luycx verwendet. Es werden demnach das ganzfigurige Porträt, das Kniestück und das Doppelporträt in den verschiedenen Varianten beleuchtet. Die Maler des 17. Jahrhundert brachten keine neuen Porträttypen hervor,

⁶ EBENSTEIN 1906/07.

⁷ HEINZ 1963.

⁸ HEINZ 1967.

⁹ SCHÜTZ/HEINZ 1982.

sondern griffen auf die der Renaissance zurück. Lorne Campbell weist 1990 darauf hin, dass beinahe jeder Porträttyp der im 16. Jahrhundert produziert wurde, bereits im 15. Jahrhundert gemalt wurde, wenn nicht schon früher. Die Maler des 16. Jahrhunderts variierten und entwickelten die Basistypen,¹⁰ weshalb Porträts dieser früheren Epoche als Vergleiche herangezogen werden sollen.

Danach soll der Zuschreibung und der Datierung der Ambraser Porträts auf den Grund gegangen werden. Um die Problematik eingehend zu beleuchten reicht ein Vergleich der zehn Bilder untereinander, im letzten Kapitel, kaum aus, da sie bekanntlich weder datiert noch signiert sind. Nach Möglichkeit werden deshalb zusätzlich ausgewählte, teilweise gesicherte Gemälde Luycxs zum Vergleich herangezogen.¹¹

Ziel ist es, unter Berücksichtigung der historischen Daten, die im Rahmen des ersten Kapitels vorgestellt wurden, auf den Vergleichen fußend, mittels nachvollziehbarer Argumente, die bisherigen Forschermeinungen bezüglich der Datierung und der Zuschreibung zu diskutieren.

Die Porträts Luycxs unterscheiden sich schon auf den ersten Blick erheblich voneinander, was zum Teil auch an der stark eklektizistischen Arbeitsweise¹² des Malers liegt. Auch im umfangreichen von Thieme und Becker begründeten Künstlerlexikon heißt es über die Tätigkeit Luycxs: „Nach Schulung an Rubens, Aufnahme italienischer Anregungen in den 30er Jahren (Romreise) Anpassung an dem in Wien gewünschten Hofstil mit Übernahme italienischer und spanischer Kunsteigentümlichkeiten.“¹³

Im Anschluss an die Datierungs- und Zuschreibungsfragen wird deshalb versucht, mögliche Vorbilder für einige der Ambraser Bildnisse in ganz Europa, hauptsächlich aber in Spanien, den Niederlanden und weiterführend in England und ein wenig in Italien auszumachen. Es soll gezeigt werden inwieweit Luycx Anregungen aufnahm, oder worin sich seine Arbeiten von anderen Künstlern unterscheiden, um seine Eigentümlichkeiten noch einmal stärker hervorzukehren.

¹⁰ CAMPBELL 1990, S. 41.

¹¹ Da nicht das gesamte Oeuvre Luycxs bekannt ist, konnten nur Beispiele die sich aufdrängten berücksichtigt werden. Der Anspruch auf Vollständigkeit wird daher nicht erhoben.

¹² Ernst Ebnstein schreibt 1907/08: „Aus den bisherigen Proben Luycx'scher Malerei war schon zu erkennen, wie eklektisch der Stil unseres Malers ist. Es sind nicht nur Ideen und Typen seines Lehrers Rubens, die geschickt variiert werden, sondern es kommt auch in jedem Bild das Studium eines bestimmten italienischen Meisters zum Ausdruck. Diese eigentümliche Art bringt es mit sich, dass seine Gemälde auf den ersten Blick einander wenig gleichen“. EBENSTEIN 1906/07, S. 210.

¹³ VOLLMER 1992, S. 487.

Der Umstand, dass besonders die höfische Bildnismalerei von internationalem Charakter geprägt ist, kommt dem Aufspüren von vergleichbaren Bildnissen besonders entgegen. Zunächst möchte man meinen, es sei die Tatsache, dass neben Luycx gleichzeitig auch andere Niederländer fern ab der Heimat als Hofmaler tätig waren¹⁴, die eine Konformität dieses Genre bedingen, doch bereits für das höfische Porträt in der Renaissance war eine überregionale gegenseitige Beeinflussung der Bildnismaler bezeichnend.¹⁵

¹⁴ Im 2. Jahrhundertviertel finden wir in London van Dyck, in Paris Philippe de Champaigne, in Florenz Sustermans und in Berlin Willem Honthorst. KLEMM 1986, S. 19.

¹⁵ CZUTTA 2004, S. 56.

1. Biographische Daten zu Frans Luycx

Frans Luycx wurde 1604 als Sohn eines Tuchhändlers in Antwerpen geboren. Zum Maler Remakel Sina, von dem nur der Name bekannt ist, wurde er in seiner Geburtsstadt in die Lehre geschickt. Ab 1620 ist Frans Luycx in Antwerpen als Meister in der Lukasgilde überliefert.¹⁶ Ernst Ebenstein, Günther Heinz und Pavel Blatný sind sich einig, dass ein Rubenseinfluss im Werk Luycxs vorhanden ist, der vermutlich auf die Werkstattmitarbeit zurückzuführen sei.¹⁷ Einen Beweis dafür zu erbringen gestaltet sich schwierig, da keine Namenslisten der Mitarbeiter im Atelier Rubens geführt wurden und bisher auch keine anderen Dokumente gefunden wurden, die die Vermutung bestätigen würden.¹⁸

Schriftliche Quellen zu Frans Luycx stellen vor allem Einträge in den Hofzahlamtsbüchern dar, die Anfang des 20. Jahrhunderts von Ernst Ebenstein durchforstet wurden. Es finden sich aber auch Vermerke in Taufbüchern und privaten Briefen, von Ferdinand III. und Erzherzog Leopold Wilhelm, in denen der Name Frans Luycx erwähnt wird.

Bezeugt durch eines der wenigen signierten Porträts des Künstlers ist ein Besuch in Rom im Jahr 1635 und somit die Reise nach Italien in den Dreißigerjahren.¹⁹ Nach seinem Romaufenthalt dürfte er erstmals an den Wiener Hof gekommen sein und bereits ab 1638 ist er als Hofmaler Ferdinands III in den Hofzahlamtsbüchern belegt.²⁰ Ob Luycx sich auch schon vor Ende 1637²¹ – eventuell vor seiner Italienreise – in Wien aufgehalten hat, ist für Fassbinder nicht mehr nachprüfbar.²² Auch Günther Heinz vermutet, dass Frans Luycx noch in den letzten Lebensjahren Kaiser Ferdinand II., also vor 1637, in Wien gearbeitet hat, da er einen künstlerischen Einfluss bei dem Maler Georg Pachmann festzustellen glaubt.²³

Ein Kanzleivermerk zur Besoldung aus dem Jahre 1641 lautet: „Herrn Franz Leux von diesen ganzen jar lauth quittung nr. 256 mit sechshundert gulden, id est 600 fl.“²⁴ In den Jahren 1648 bis 1651 reduzieren sich die Zahlungen auf 300 fl.: Möglicherweise nahm

¹⁶ EBENSTEIN 1906/07, S. 187 und HAUENFELS 2005, S. 222.

¹⁷ HAUENFELS 2005, S. 222.

¹⁸ EBENSTEIN 1906/07, S. 187.

¹⁹ Ebenda.

²⁰ HAUPT 2007, S. 545.

²¹ Für den Hofmaler Frans Luycks aus Antwerpen wird ab 1. Jänner 1638 in Wien ein Jahresgehalt von 600 fl. festgelegt: er muss also spätestens Ende 1637 nach Wien gekommen sein. FASSBINDER 1979, S. 92.

²² FASSBINDER 1979, S. 92.

²³ HEINZ 1963, S. 163.

²⁴ EBENSTEIN 1906/07, S. 189, zitiert nach HAUENFELS 2005, S. 222.

Luycx wegen Reisen am Hof weniger Aufträge an.²⁵ 1646 ist eine kurze Reise nach Graz bezeugt, 1648/50 folgen Reisen an die Höfe der Kurfürsten und 1652 welche die er mit Erzherzog Leopold Wilhelm unternimmt. Auch in Regensburg, Prag und Laibach erledigte Frans Luycx Arbeiten und sogar seine Geburtsstadt suchte er bei höfischen Angelegenheiten auf.²⁶

Frans Luycx wurde von Kaiser Ferdinand III. sehr geschätzt und als Ausdruck dessen wurde der Maler– offenbar gemeinsam mit seinen zwei ebenfalls am Hof beschäftigten Brüdern – geadelt und erhielt den Titel „ von Luxenstein“. ²⁷

Nach dem Tode Kaiser Ferdinands III. übernahm Leopold I. den Hofmaler in seine Dienste, beanspruchte ihn aber kaum mehr. Stattdessen wurde Frans Luycx vielfach von Erzherzog Leopold Wilhelm, nach dessen Rückkehr aus Brüssel, beschäftigt.²⁸

Als wohlhabender Adeliger verstarb Frans Luycx von Luxenstein 1668 in Wien.

Die Werke des Frans Luycx befinden sich heute zum größten Teil in Stockholm, Wien, Innsbruck, St. Florian, Prag, Budapest, Dresden, Raudnitz, Kopenhagen und Den Haag, wobei hier nur die der Forschung bekannten gemeint sind.²⁹ Im Folgenden wird, wie erwähnt, die Aufmerksamkeit auf die Innsbrucker Arbeiten gelenkt sein.

²⁵ EBENSTEIN 1906/07, S. 191f., zitiert nach HAUENFELS 2005, S. 222.

²⁶ GALAVICS 1993, S. 88.

²⁷ HAUENFELS 2005, S. 222.

²⁸ FASSBINDER 1979, S. 92f.

²⁹ KALINA 2004, S. 226.

2. König Ferdinand IV. (1633-1654) und Erzherzogin Maria Anna (1634-1696)

Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras Innsbruck, GG3214, ca. 1637, Öl auf Leinwand 136 x 112 cm

2.1. Bisherige Forschungsergebnisse

Günther Heinz benennt 1963 die dargestellten Kinder als direkte Nachkommen Ferdinands III. und schreibt das Bildnis erstmals Luycx zu (Abb.1). Im Konkreten solle es sich um Erzherzog Ferdinand IV., der 1633 als Sohn Kaiser Ferdinands III. und der Infantin Maria geboren wurde, und dessen Schwester die Erzherzogin Maria Anna, die 1634 zur Welt kam, handeln.³⁰ Aufgrund des geschätzten Alters der kaiserlichen Nachkommen gelangt Günter Heinz darüber hinaus zu einem Datierungsvorschlag um 1637/38. Auch im Stil gleiche das Porträt etwa zeitgleichen Bildnissen Luycx's, wie dem der Erzherzogin Cäcilia Renata.³¹

1982 datieren Heinz und Schütz das Bildnis um 1636, da es frühen von Luycx für den kaiserlichen Hof gemalten Porträts nahe stünde.³²

Kalina orientiert sich wieder am geschätzten Alter der Kinder, als er sich 2003 für eine Datierung um 1638 ausspricht.³³

In Innsbruck wurde 2006 eine Diplomarbeit zu Habsburger Kinderporträts vorgelegt, die ihren zeitlichen Fokus etwas früher setzt und deshalb wenige Aufschlüsse für diese Arbeit bietet, im Zusammenhang aber durchaus beachtenswert ist.³⁴

2.2. Bildbeschreibung

Der kleine Ferdinand ist links im Bild stehend dargestellt. In der rechten Bildhälfte ist Maria Anna auf einem Polstersessel sitzend porträtiert. Hinter den Kindern befindet sich ein niedriger, mit rotem Tuch bedeckter Tisch, zu dem links ein weiterer Sessel gehört.

Zu ihren Füßen liegt ein westanatolischer Teppich³⁵, der im Vordergrund über eine Stufe zu fallen scheint, da anschließend an eine horizontale hell beleuchtete Linie ein dunkler Bereich am unteren Bildrand zu sehen ist. Die Stufe erhöht die Kinder und entrückt sie ein Stück vom Betrachter. Während Maria Anna Augenkontakt mit dem Beschauer hält, hat Ferdinand seinen Blick nach rechts an ihm vorbei gerichtet. Den Hintergrund bildet nebst

³⁰ Das Doppelbildnis stammt aus der kaiserlichen Hofburg. SCHÜTZ/HEINZ 1982, S. 151.

³¹ HEINZ 1963, S. 208. Zu beachten ist, dass das Damenporträt nicht gesichert zu datieren und umstritten in der Zuschreibung an Luycx ist. Siehe dazu S. 11f.

³² SCHÜTZ/HEINZ 1982, S. 151.

³³ KALINA 2003, S. 234.

³⁴ FABIAN 2006.

³⁵ SCHÜTZ/HEINZ 1982, S. 151.

dem Mobiliar ein grüner faltenloser Vorhang hinter dem an der linken oberen Bildkante ein gut beleuchteter Holzbalken mit Verzierungen sichtbar wird. Darunter dient eine dunkle Fläche als Folie für den Oberkörper des Knaben. Er ist in ein rotes Gewand gekleidet. In seiner Rechten, die er gebieterisch in seine Hüfte stemmt, hält er den großen dazu passenden Hut mit Federschmuck, wodurch die Geste zusätzlich verstärkt wird, da sie mehr Platz im Bildnis einnimmt. Ferdinand ist nach links in den Bildraum gedreht. Den Kopf wendet er zurück aus der Körperachse und neigt ihn ein wenig zu seiner rechten Schulter. Sein linker Arm ist leicht verschattet, während seine Hand, mit der er den Stiel einer farblich zu seiner Kleidung passenden, ausgefransten Tulpe hält, kontrastreich beleuchtet ist. Als Pendant umfasst Maria Anna mit ihrer Rechten einen kleinen Kranz aus roten und weißen Blüten, sodass sich die Hände beinahe berühren. Das Mädchen sitzt auf einem roten samtenen Polstersessel mit Holzlehnen, der schräg nach rechts in den Bildraum gedreht ist. Dieser Position entspricht auch ihre Körperhaltung. Den Kopf wendet sie fast unmerklich aus der Körperachse und reagiert auf den Betrachter. Das weiße Kleidchen ist mit demselben breit aufliegenden Kragen, Manschetten mit Spitzenzacken und den geschlitzten Ärmeln versehen, wie die Kleidung ihres Bruders. Die kleine Erzherzogin trägt, wie es an mehreren Kinderbildern des 17. Jahrhunderts zu beobachten ist, eine Reihe von Amuletten an einer Kette und dem kostbaren Gürtel.³⁶ Das Bildnis wird nicht nur als perfektes Dokument der Mode der Zeit gesehen,³⁷ sondern auch als gutes Beispiel des Frühwerks, in dem der Künstler, laut Heinz, „die Frische und den Schwung“ seine Arbeiten unter Beweis stellt.³⁸

2.3. Verschiedene Einflüsse

Karl Schütz betont 2007, dass bei Kinderbildnissen des höfischen Bereichs nicht der Apell an die Emotion im Vordergrund steht, sondern das dynastische Denken.³⁹ Kinder, vor allem Söhne, garantierten den Weiterbestand der Familie und damit die Sicherung der Dynastie und ihrer Herrschaft.⁴⁰

In der Renaissance wurden Kinderporträts häufig, in zeitlichen Abständen, für entfernt lebende Verwandte gemalt, um sie aufwachsen sehen zu können. Wenn fremde Kinder zu

³⁶ SCHÜTZ/HEINZ 1982, S. 151.

³⁷ AUER 2000, S. 11.

³⁸ HEINZ 1963, S. 164.

³⁹ SCHÜTZ 2007, S.12.

⁴⁰ Ebenda.

Besuch am eigenen Hof waren, ließ man sie zur Erinnerung porträtieren. Diese Art von Kinderporträts unterscheidet sich manchmal mehr, manchmal weniger von offiziellen Kinderporträts, in denen das dargestellte Kind, meist schon Erzherzog, Herzog, König oder sogar Kaiser, mit den Symbolen, der Kleidung und sonstiger Ausstattung höfischer Würde dargestellt ist. Diese Porträts sind zur offiziellen weiten Verbreitung gedacht, um beispielsweise dem Land seine zukünftigen Herrscher zu zeigen. Sie wurden aber auch gerne von Verwandten geordert und waren zur Hängung in den Ahnengalerien bestimmt.⁴¹ Vom Bildnis König Ferdinands IV. und der Erzherzogin Maria Anna ist bekannt, dass es aus der kaiserlichen Hofburg stammt. Es dürfte also auch ursprünglich für den Verbleib in Wien geplant gewesen sein und sollte hier vermutlich eher eine Nutzung privater Art finden. Zumindest deuten keine augenfälligen Herrschaftssymbole auf eine offizielle Verwendung des Porträts hin.⁴²

Im Katalog des Kunsthistorischen Museums Wien von 1982 wurde ich im Zusammenhang mit dem Bildnis Ferdinands IV. und seiner Schwester auf ein etwas älteres spanisches Kinderporträt aus Innsbruck aufmerksam. Das Bildnis stammt nachweislich aus altem kaiserlichem Besitz,⁴³ weshalb es möglich ist, dass Luycx das Gemälde kannte, als er sich daran machte, die beiden kaiserlichen Kinder zu porträtieren. Es zeigt den Infanten Philipp IV. in geistlichem Gewand gemeinsam mit der Infantin Anna und wurde von Juan Pantoja de la Cruz (1553-1608) gemalt (Abb.2). Das Bild ist unter den Rechnungen des Künstlers nachzuweisen, wonach der Maler am 7. April 1607 bestätigt, dass es nach „Deutschland“, das heißt wohl an Erzherzog Ferdinand oder an den kaiserlichen Hof geschickt werden sollte.⁴⁴ Beide Male handelt es sich um die Darstellung zweier sich zugewandter Kinder in einem Innenraum. Im spanischen Beispiel öffnet sich der Bildhintergrund und gibt in der Mitte den Blick auf eine Berglandschaft frei. Der Infant befindet sich rechts in einem Stuhl sitzend, während seine Schwester stehend auf der linken Bildseite dargestellt ist. Ferdinand IV. und Maria Anna sind im Vergleich genau seitenverkehrt abgebildet, sodass das männliche Kind auf der rechten Ehrenseite platziert ist. Die Spanier reichen sich die Hände, um ihrer Verbundenheit Ausdruck zu verleihen. Im Bildnis Luycx's ist das Motiv in

⁴¹ CZUTTA 2004, S. 37.

⁴² SCHÜTZ/HEINZ 1982, S. 151.

⁴³ Ebenda, S. 78.

⁴⁴ Ein ähnliches Porträt war in die Niederlande gesandt worden. Ebenda.

abgeschwächter Form erhalten geblieben. Die Kinder strecken sich die Hände entgegen, berühren einander jedoch nicht. Stattdessen schaffen die Blumen, die von ihnen gehalten werden, eine visuelle Verbindung. Das stehende Kind ist jeweils vor einer Wand abgebildet, während sich hinter dem sitzenden ein Vorhang befindet. Ich sehe in dieser Arbeit von Pantoja de la Cruz eine direkte Inspirationsquelle Luycxs. Betont werden muss allerdings, dass die Gemeinsamkeiten der beiden Bilder nicht über die erläuterten hinausreichen! Die typisch spanische Haltung und der Detailrealismus in der Wiedergabe des Stofflichen⁴⁵ sind beim Porträt des Flamen nicht zu finden.

Man fühlt sich eher an die lebhaften Kinderbilder Anthonis van Dycks erinnert. Bereits in Antwerpen macht sich eine sichtbare Zuneigung dieses Künstlers für die Darstellung von Kindern bemerkbar.⁴⁶ Ein gutes Beispiel dafür ist das Porträt eines Mannes und eines Knaben, es handelt sich vielleicht um Guillaume Richardot und seinen Sohn, das zwischen 1618-1620 datiert wird und sich im Pariser Louvre befindet (Abb.3).⁴⁷ Die Unterschiede im Vergleich zur Wiener Arbeit überwiegen, vor allem auch weil Van Dyck erst in seiner Zeit in Genua dazu übergeht, reine Kinderporträts anzufertigen.⁴⁸ Dennoch sehen wir hier einen mit Ferdinand IV. durchaus vergleichbar selbstbewussten Knaben. Das Motiv des in die Hüfte gestemmtten Armes ist bei van Dycks Kinderdarstellungen häufig anzutreffen.⁴⁹

Die Kinder van Dycks posieren wie Erwachsene und ihre fein ausgearbeiteten Kostüme sowie (bei anderen Bildern⁵⁰) die Architekturlinien unterstreichen ihren privilegierten Status.⁵¹ Der kindliche Charakter der Dargestellten bleibt dabei jedoch erhalten. Der spezielle Reiz seiner Kinderbildnisse geht genau von dieser Diskrepanz aus. Genauso verhält es sich bei Luycxs Bildnis Ferdinands IV. und seiner Schwester.

⁴⁵ Gut veranschaulicht diese Eigenheiten das Bildnis der drei Kinder Philipps III. von Bartolomé González, das sich im KHM in Wien befindet und 1612 datiert ist. SCHÜTZ/HEINZ 1982, S. 83 und SEIPEL (Hg.) 1996, S. 81.

⁴⁶ MOIR 1994, S. 72.

⁴⁷ Ebenda, S. 62.

⁴⁸ Vermutlich ist das Bildnis der Kinder der Familie Franchi, das sich in der National Gallery in London befindet und zwischen 1622 und 1623 datiert wird, das erste. Ebenda, S. 72.

⁴⁹ „Genuesischer Knabe auf einer Terrasse“, Dublin National Gallery of Ireland, um 1623?, BARNES (Hg.) 1997, S. 260, „Hellhäutiger Knabe“, Privatsammlung, Ebenda, S. 74, „Filippo Cattaneo“, Washington National Gallery of Art, Widener Collection, Ebenda, S. 71.

⁵⁰ Als Beispiel kann hier wieder das Bildnis der Kinder der Familie Franchi angeführt werden. Ebenda, S. 72.

⁵¹ Ebenda.

Die größte Affinität zeigt das Porträt erstaunlicherweise jedoch zu den Darstellungen englischer KönigsKinder. Erstaunlich deshalb, da wir uns damit in etwa derselben Zeit an zwei unterschiedlichen Orten befinden.

Das Porträt der fünf ältesten Kinder Charles I., das von van Dyck signiert, 1637 datiert und Teil der königlichen Sammlung im St. James Palace ist, soll als exemplarisches Beispiel dienen (Abb.4). Genau wie Ferdinand IV. ist auch der englische Stammhalter Charles II. in ein rotes, durch Weißhöhungen glänzend wirkendes Gewand gehüllt, das von detailliert gemalter weißer Spitze akzentuiert wird. Selbst die geschlitzten Ärmel, die den weißen Unterstoff sichtbar werden lassen und die roten Blumen an den Knien und den Füßen zeigen modische Parallelen. Der Knabe und die zwei ältesten Mädchen Mary und Elisabeth stehen ebenso wie Ferdinand IV. und Maria Anna auf einem bunten Teppich, der allerdings etwas feiner gemustert ist. Ebenfalls im Bild vorhanden sind ein Polstersessel, ein Tisch, der die Kinder hier überragt, und ein Vorhang. Bis auf die beiden Kleinsten Elizabeth und Anne rechts, verhalten sich alle Kinder als ob sie ihrem Alter schon längst entwachsen wären. Charles II. wird genau wie Ferdinand IV. als imposante Persönlichkeit inszeniert. Bei ihm sind es der fokussierte Blick auf den Betrachter, der Schritt nach vorne und die unerschrockene frontale Haltung, die ihm schon im zarten Alter seine zukünftige königliche Würde zu verleihen scheinen. Neben der Mode sind vor allem die erzielte Wirkung der höfischen Kinder und die Malweise der beiden Bilder als Gemeinsamkeiten anzusehen. Als Erklärung für die Ähnlichkeit scheint die Verwendung von Druckgraphiken als Vorlage eher unwahrscheinlich, auch wegen der vorhandenen Farbähnlichkeiten. Vielleicht zeigen sich hier aber doch die gemeinsamen Wurzeln verantwortlich, die es möglich machten, dass der Einfluss des höfischen Umfelds zu ähnliche Ergebnissen führten.

Luycx verwandelte allem Anschein nach ein schon veraltetes, aber honorables spanisches Vorbild in ein, der aktuellsten englischen Hofkunst entsprechendes, Kinderbildnis. Das Porträt Ferdinands IV. und Maria Annas ist also nicht nur durch seinen Schwung und seine Frische bemerkenswert,⁵² sondern vor allem durch seine Genese.

⁵² HEINZ 1963, S. 164.

Es ist bisher kein weiteres Doppelporträt aus dem Oeuvre Luycx bekannt und auch keine andere augenfällig vergleichbare Arbeit. Das Bildnis König Ferdinand IV. und der Maria Anna bildet m. E. eine Ausnahme und lässt ob der nicht vorhandenen Nachfolge staunen, denn aus heutiger Sicht wirkt es besonders innovativ und zukunftssträchtig. Hinter diesem Rätsel könnte sich der extreme Eklektizismus, den Luycx verfolgte zeigen, möglicherweise verbergen sich dahinter aber lediglich konservatorische Gründe.

3. Kaiser Ferdinand III. (1608-1657)

Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras Innsbruck, GG8024, ca. 1638, Öl auf Leinwand, 77,5 x 66,5 cm

3.1. Bisherige Forschung

Dieses Bildnis⁵³ (Abb.5) wird 1907 von Ernst Ebenstein als eine „leider nur sehr schwache Kopie nach einem Luycx“ bezeichnet. Er erwähnt zudem, dass die k. u. k. Fideikomißbibliothek, die heutige Nationalbibliothek, einen nach diesem Gemälde angefertigten Stich besitzt.⁵⁴

Entgegen der Meinung Ebensteins wird das Porträt von Günther Heinz 1963 und 1982 gemeinsam mit Karl Schütz nicht als Kopistenarbeit, sondern als eigenhändige, durchschnittliche Arbeit Luycxs gewertet.⁵⁵ Günther Heinz betont 1963 erstmals den Zusammenhang mit einem ganzfigurigen Bildnis des Kaisers, das sich in Gripsholm befindet und von Ebenstein um 1638, von Kalina um 1638/39 datiert wird.⁵⁶ (Abb.6) Aus der Tatsache, dass der Kaiser nicht im Harnisch, wie im Gripsholmer Porträt, sondern in schwarzem Gewand abgebildet ist, schließt Heinz, dass es sich um keine Kopie handelt, sondern letztlich dieselbe Porträtaufnahme Verwendung fand.⁵⁷

Karl Schütz und Günter Heinz schlagen 1982 eine Datierung um 1637/38 vor.⁵⁸

3.2. Bildbeschreibung und Typenherkunft

Für das Brustbildnis des Kaisers wurde ein hochrechteckiges Format ausgewählt. Der Darstellung Kaiser Ferdinands dient eine unregelmäßig braune Fläche als Hintergrund, die keine Identifikation des räumlichen Kontextes des Porträtierten zulässt. Ferdinand III. ist ein wenig nach rechts aus der Mittelachse verschoben und zur selben Seite leicht in den Bildraum gedreht. Den Kopf wendet er aus seiner Körperachse um den Betrachter anzublicken. Er trägt ein schwarzes Gewand, das mit einem fulminanten weißen Spitzenkragen versehen ist, der durch seine Größe eine dominante Rolle im Bild einnimmt. Als technisches Detail sei erwähnt, dass Luycx das filigrane Muster nicht direkt gemalt,

⁵³ Das Porträt, dessen Maße 77,5 x 66,5 cm betragen, stammt aus altem kaiserlichem Besitz. SCHÜTZ/HEINZ 1982, S. 138.

⁵⁴ EBENSTEIN 1906/07, S. 223. Heute befinden sich mehrere Stiche im Bildarchiv der ÖNB, auf die das zutrifft, wie etwa PORT_00046529_01, PORT_00046529_02, PORT_00046530_01, PORT_00046531_01, PORT_00066950_01.

⁵⁵ HEINZ 1963, S. 204. und SCHÜTZ/HEINZ 1982, S. 138.

⁵⁶ HEINZ 1963, S. 204, EBENSTEIN 1906/07, S. 222, KALINA 2003, S. 227.

⁵⁷ HEINZ 1963, S. 204. Es stellt sich allerdings die Frage, was man sich unter einer Porträtaufnahme im 17. Jahrhundert vorzustellen hat.

⁵⁸ SCHÜTZ/HEINZ 1982, S. 138.

sondern mit einem Stöckchen oder der Rückseite des Pinsels ornamental eingeritzt beziehungsweise modelliert hat.⁵⁹

Das einzige Schmuckstück ist der Vliesorden, der an einer schwarzen Kordel um des Kaisers Hals gelegt ist. Es bedarf keiner weiteren üppigen Verzierungen in Gold und Seide, um zu verdeutlichen, dass es sich bei dem Dargestellten um eine wichtige Persönlichkeit handelt. Hauenfels betont 2005: „In der visuellen Argumentation des Bildes, das einen Herrscher in den Monaten nach seinem Machtantritt zeigt und damit auch seine neue Position untermauern soll, wird Ferdinand III. als Persönlichkeit, dem die hohe Geburt und das Gottesgnadentum nahezu ins Gesicht geschrieben steht, dargestellt.“⁶⁰

Gut achtzig Jahre bevor das Bildnis Ferdinands III. entstand schuf vermutlich Guillaume Scrots ein ähnliches Herrscherbildnis von Maximilian II., welches sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet (Abb.7). Es wird um 1544 datiert und zeigt weder Herrscherinsignien noch sonstige hoheitsvolle Attribute. Daher ist es wahrscheinlich, dass es für eine private Familiengalerie angefertigt wurde.⁶¹ Bei diesem Porträt handelt es sich um ein halbfiguriges Bildnis, bei dem, anderes als beim Porträt Ferdinand III., am unteren Bildrand die Hände des Herrschers Platz finden. Maximilian II. ist dem Betrachter frontal gegenübergestellt und blickt ihn ebenso direkt an wie Ferdinand III. Gegenständlichkeit bleibt der Figur des Herrschers vorbehalten, den Hintergrund bildet eine grüne Fläche.

Ein anderes Porträt, welches mit dem Bildnis Kaiser Ferdinands III. verglichen werden soll, nämlich das des bayrischen Herzogs Wilhelm V., von Hans von Aachen, das vor 1589 entstanden sein muss, befindet sich im Residenzmuseum in München.⁶² (Abb.8) Die Darstellung im Brustbild erlaubt hier eine eindringliche, im Detail nachsichtige Behandlung der Physiognomie, die wie in anderen Beispielen einen Eindruck von der Persönlichkeit des Dargestellten vermittelt. Joachim Jacoby meint, dass im fixierenden Blick, wie in der Kollane des goldenen Vlieses der regierende Herrscher gegenwärtig sei.⁶³ Trotz der unterschiedlichen Malweise, der stärkeren Nabsicht und Körperdrehung bei Wilhelm V. ähnelt es dem Bildnis Ferdinands III. Bezeichnend ist, dass sich auch der

⁵⁹ LÖFF 2007, S. 55.

⁶⁰ HAUENFELS 2005, S. 224.

⁶¹ CZUTTA 2004, S. 26.

⁶² JACOBY 2003, Farbtafel 9 und S. 260.

⁶³ Ebenda.

wissenschaftliche Diskurs gleicht, denn die Annahme Eliška Fučíkovas,⁶⁴ das Porträt Wilhelm V. wäre in der Werkstatt des Künstlers als Vorlage für Repliken verblieben, wird von Joachim Jacoby in Zweifel gezogen, als er auf zeitgenössische Kopien des Gemäldes, die Übernahme in Miniaturdarstellungen, sowie auf die Verbreitung im Kupferstich von Johannes Sadeler verweist. Er bestätigt damit dem Brustbildnis die repräsentative Funktion als Herrscherporträt.⁶⁵

Die Vergleiche mit den Bildnissen Kaiser Ferdinands I. und Herzog Wilhelms V. von Bayern zeigen, dass das Porträt Ferdinands III. bereits in einer Tradition mitteleuropäischer Herrscherbildnisse steht.

3.3. Kaiser Ferdinand III. als Porträtthema

Glücklicherweise ist, wie bereits erwähnt, ein von Luycx signiertes Porträt des Kaisers⁶⁶ in der Nähe Stockholms auf Schloss Gripsholm erhalten, das in starkem Zusammenhang mit dem Brustbildnis steht (Abb.6).⁶⁷ Das nicht datierte Gemälde dürfte m. E. 1638 entstanden sein.⁶⁸ Eindeutig ist auf beiden Bildern, dem Büstenporträt auf Schloss Ambras und dem Stockholmer Werk, dieselbe Person wiedergegeben. Die Positionierung im Raum und der Spitzenkragen sind identisch. Im Unterschied zum ganzfigurigen Bildnis trägt Ferdinand III. beim Brustbildnis allerdings anstelle der goldenen Rüstung ein schwarzes Wams. Auch der Vliesorden hängt an einer einfachen Kordel, statt an einer schweren Gliederkette. Beim Brustbildnis ist im Gegensatz also auf Prunk verzichtet worden. Es handelt sich um zwei Varianten desselben Motives, Kaiser Ferdinand III., die zu unterschiedlichem Gebrauch vorgesehen waren.

Das ganzfigurige Bildnis betont die Bedeutung des Abgebildeten als Oberbefehlshaber während des Dreißigjährigen Krieges und knüpft gleichzeitig an eine ältere Tradition von Feldherrenporträts an, die während des 17. Jahrhunderts in Europa sehr populär war.

⁶⁴ FUCIKOVA 1970, S. 138. zitiert nach JACOBY 2003, S. 260.

⁶⁵ JACOBY 2003, S. 260.

⁶⁶ Auf dem Gemälde ist der Nördlinger Schlachtplan abgebildet, der folgende Schrift trägt: „DELINEATIO ACIEI ET P(UGNAE) NORTLINGA(NIAE) F. LUX FERD III PIC.“ Die Schlacht von Nördlingen wurde 1634 unter dem Kommando Erzherzogs Ferdinand Ernst siegreich ausgetragen. KALINA 2003, S. 227.

⁶⁷ Heinz spricht von der Grundlage derselben Porträtaufnahme der beiden Bilder. Siehe Forschungsstand Ferdinand III. Siehe S. 11.

⁶⁸ Die Inschrift links oberhalb des Dargestellten lautet „FERDINANDUS III IMPERATOR ROMANORUM“. Bekanntlich wurde der Erzherzog aber erst 1637 zum Kaiser ernannt, weshalb dasselbe Jahr als Terminus post quem angesehen werden kann. Aufgrund der Biographie Luycx's ist als frühestes mögliches Entstehungsjahr 1638 anzunehmen, auch wenn Heinz und Fassbinder einen Wienaufenthalt des Künstlers davor nicht ausschließen. HEINZ 1963, S. 163. FASSBINDER 1979, S. 92.

Ferdinand III. wird hier in der Rolle des siegesgewissen Kriegers gestaltet – eine Botschaft, die vom Modell an den Betrachter gerichtet wird und die der Künstler nach allen Regeln und Konventionen der Zeit, die für die Gestaltung eines Feldherrenporträts galten, vermittelt hat.⁶⁹ Im Gegensatz dazu scheint das Brustbildnis für den „privaten“ Gebrauch angefertigt worden zu sein.⁷⁰ Aufgrund der starken motivischen und stilistischen Ähnlichkeit mit dem Stockholmer Werk liegt für mich nahe, dass es sich beim Brustbildnis um eine Arbeit Luycx's handelt.

Wie Heinz berichtet, wurde im Durchschnitt etwa alle fünf Jahre ein Porträt der höfischen Person angefertigt, je nach dem wie alt diese war und welchem Rang sie angehörte.⁷¹ Um dem hohen Bedarf an Porträts gerecht zu werden fanden in der Zwischenzeit zur Überbrückung leicht variierte Repliken ihre Verwendung.⁷² Vermutlich ist in dem Brustbildnis eine solche abgeänderte Variante zu sehen, weshalb sich eine Datierung zwischen 1638 und spätestens 1643 ergibt.

In Gripsholm befindet sich ein weiteres Porträt des Kaisers, das Luycx zugeschrieben wird (Abb.9).⁷³ Der Vergleich zwischen diesem und dem Brustbildnis in Ambras offenbart eine mögliche Antwort auf die Frage nach dem hell heraustretenden Bogen rechts unten. Im Gripsholmer Brustbildnis sieht man die bogenförmige Begrenzung nicht nur rechts sondern deutlich auch links unten. Offensichtlich war das Gemälde in einen rechteckigen Rahmen mit Ovalausschnitt eingepasst.⁷⁴ Diese Rahmenform berücksichtigte der Künstler vermutlich bei der Herstellung des Porträts und sparte die Ecken, die ohnehin nicht sichtbar sein würden, aus. Ebenso scheint es auch beim österreichischen Bild gewesen zu sein und bei genauer Betrachtung erkennt man in der rechten oberen Ecke einen abgedunkelten Bereich, der diese Vermutung bestätigt. Die Kette, an der der Vliesorden befestigt ist, besteht beim Schwedischen Beispiel aus schweren Goldgliedern. Das Gewand ist reich verziert, wohingegen der weiße Kragen weniger ausladend ist und nicht den

⁶⁹ BUSSMANN/SCHILLING (Hg.) 1998, S. 73. Kalina vergleicht das Bildnis zum Beispiel mit dem Georg Pachmann zugeschriebenen Porträt Kaiser Ferdinand II, welches sich in Innsbruck befindet. KALINA 2003, S. 228ff. Abb. 96.

⁷⁰ Siehe Forschungsstand Ferdinand III. S. 11.

⁷¹ War die höfische Person jung und sehr hochrangig erfolgten die Porträtsitzungen öfter. HEINZ 1963, S. 100-

⁷² HEINZ 1963, S. 100.

⁷³ Im Bildarchiv der ÖNB befindet sich ein Schwarz-Weiß Foto des besagten Gemäldes, das nicht datiert ist.

⁷⁴ Das hochovale Medaillon ist die späte Ableitung aus der Imago Clipeata der Antike. Das Medaillon ist dominierende Würdeform und wird jeweils verschieden in das gesamte Bildgefüge eingebunden. Dem Dargestellten haftet damit etwas Entrücktes, Überzeitliches und Unnahbares an, insbesondere dann, wenn das Medaillon von attributiven Accessoires hinterfangen ist. LECHNER 1986, S. 5.

gesamten Schultergürtel bedeckt. Der Hintergrund ist keineswegs neutral. Man sieht einen Vorhang, der in einem Bogen hinter dem Dargestellten verläuft. Links im Bild ist eine Vorhangkordel gemalt, die sehr häufig in den Porträts Luycx anzutreffen ist.⁷⁵ Die Barttracht ist recht ähnlich gestaltet, während das Haupthaar des Kaisers im Vergleich zum österreichischen Werk lockiger und weniger schablonenhaft gestaltet ist. Der Kopf ist leicht nach links geneigt, während der Blick ebenso direkt an den Betrachter gerichtet ist. Dass beide Bilder von Luycx stammen sollen, scheint auf den ersten Blick unwahrscheinlich. Letztendlich ist es aber m. E. vor allem eine Frage der Charakterisierung und des Gebrauchs, welche die Gründe für die frappanten Unterschiede bergen. Das schwedische Bildnis kann im Vergleich zum sehr persönlichen Ambraser Werk als semiprivate Porträt angesehen werden. In seiner Funktion nimmt es eine Zwischenstufe hin zu einer weiteren, diesmal gesicherten, Komposition Luycx ein:

Die ÖNB bewahrt einen Stich von Franciscus Steen auf, der nach einem Gemälde Luycx angefertigt ist (Abb.10).⁷⁶ Wie auch bei den zwei eben besprochenen Bildern ist der Kaiser mit Blick auf den Betrachter nach rechts gedreht. Er ist genauso in leichter Untersicht dargestellt, aber diesmal mit allen Zeichen der Macht ausgestattet. Ferdinand III. ist in einem Krönungsmantel abgebildet und mit seiner Rechten hält er das Zepter. Hinter ihm öffnet sich der Blick auf eine bogenförmige Galerie, in deren Nischen sich mächtige Steinskulpturen befinden. Es sind die Monumente der Ahnen, die die Legitimation seiner Herrschaft bestätigen. Die Insignien und andere Repräsentationsattribute sind in den dekorativen rechteckigen Rahmen des Ovals ausgelagert, wodurch die kaiserliche Macht in den Wirklichkeitsbereich des Betrachters hineinzureichen scheint.

Wie angesprochen, denke ich aber nicht, dass die sehr unterschiedliche Darstellungsweise des Kaisers im Widerspruch zu einer Zuschreibung des Ambraser Bildnisses an Luycx steht.

3.4. Einflüsse und Vorbilder

Betritt man den Raum auf Schloss Ambras, in dem das Porträt von Luycx ausgestellt ist, wird man eines zweiten kaiserlichen Brustbildes gewahr. Es stammt von Jan van den

⁷⁵ Abb. 25, 28, 45, 55, 57.

⁷⁶ Insgesamt handelt es sich um drei recht ähnliche Stiche, die eindeutig nach Luycx gefertigt sind da der Stecher darauf „Fran^{co} Luycx S. C. M. pict.“ vermerkte.

Hoecke und wird in die erste Hälfte der 1640er Jahre datiert (Abb.11).⁷⁷ Gemeinsamkeiten der Bilder sind neben dem Format das schwarze Gewand, der Orden vom goldenen Vlies an der Schnur und ein weißer Spitzenkragen. Beide Male ist der Kaiser nach rechts in den Bildraum gedreht und wendet den Kopf zurück zum Betrachter, um ihn anzusehen. Haartracht und Bart stimmen motivisch überein und unterscheiden sich gleichzeitig in der Malweise. Den Bart stellt Luycx mittels feiner, gut erkennbarer Pinselstriche dar, während van den Hoecke ihn eher als eine konturierte einheitliche Fläche wiedergibt. Der Blick der Kaisers weicht im Bild van den Hoeckes von der Kopfrichtung ab, sodass die Augen stark bewegt erscheinen.

Sehr unterschiedlich gehen die beiden Künstler in den Bildern mit Raum um. Van den Hoecke lässt unter der Kleidung durch einige gezielte Falten den Körper des Kaisers erahnen, der zusätzlich Schatten im Zimmer wirft. Genau wie der rote Vorhang, der quer über die linke obere Bildecke geführt ist und somit zusätzlich zur Raumdefinition beiträgt. Die Darstellung aller Bildelemente ist mit annähernd gleicher Präzision gemalt, sodass keine Spannung zwischen Details und Undefiniertem entstehen kann. Im Vergleich zeigt sich, dass das Luycx'sche Bildnis wesentlich spannungsreicher ist.

Zunächst lag die Vermutung nahe, dass sich zwei Bilder desselben Formats, die ein ähnliches Kompositionsschema aufweisen und annähernd gleichzeitig, von zwei aus Antwerpen stammenden Künstlern, angefertigt wurden, stark ähneln müssten. Doch weit gefehlt. Vom römischen Einfluss, der bei Van Hoecke spürbar ist,⁷⁸ ist in dieser Arbeit Frans Luycx's nichts zu merken und auch die gemeinsamen flämischen Wurzeln sind nicht erkennbar. Obwohl es auch dem Bildnis des Kaisers durchaus ähnliche Bilder von Van Dyck und dessen Werkstatt gibt, scheint es anders als das zuvor besprochene Porträt der beiden Kinder wenig von den Arbeiten dieses anderen flämischen Maler beeinflusst zu sein. Dies zeigt zumindest der Vergleich mit dem Bildnis des Kardinalinfanten Ferdinand von Österreich, das sich im Madrider Prado befindet und mit großer Sicherheit in das Jahr 1634 datiert werden kann (Abb.12).⁷⁹ Der Kardinalinfant ist in Dreiviertelansicht als Kniestück wiedergegeben. Im Gegensatz zu Ferdinand III. ist er nach links in den Raum gedreht. Der Hintergrund des luycx'schen Bildes ist durch eine dunkle Fläche angegeben,

⁷⁷ SCHÜTZ/HEINZ 1982, S. 138.

⁷⁸ HEINZ 1967, S. 114.

⁷⁹ ORTIZ/PÉREZ SÁNCHEZ/GÁLLEGO (Hg.) 1990, S. 273, Es existieren Dokumente die eine Entstehung im November oder Dezember 1634 belegen. LARSEN 1988, S. 304.

den man m. E. als „tot“⁸⁰ bezeichnen kann, anders als den Hintergrund bei Van Dyck. Durch das Vorhandensein des Vorhangs links im Bild wird glaubhaft gemacht, dass sich der Spanier vor einer Wand befindet.

Der Kardinalinfant Ferdinand trägt einen ähnlichen breiten weißen Spitzenkragen wie der Kaiser, der allerdings etwas flacher auf den Schultern ruht. Der Körper ist unter dem detailreich geschilderten Gewand gut vorstellbar und glaubhaft in einem Raum platziert. Genau dieses Darstellen von Räumlichkeit bildet den größten und wichtigsten Unterschied der beiden Bilder. Die Augen des Kardinalinfanten sind stärker bewegt als die des luycx'schen Kaisers und dadurch wird ein spontanerer Eindruck erweckt.

Der Kaiser nimmt den gesamten unteren Bildteil für sich in Anspruch, er ist somit sehr nah an den Betrachter gerückt. Unter der schwarzen Fläche des Gewandes ist kein Körper zu erahnen, auch wenn die Falten so etwas wie Plastizität suggerieren sollen. Räumlichkeit erzeugen ausschließlich Kragen und Kopf. Selbst der Hintergrund kann nicht als Wand oder dergleichen gesehen werden, da er auf keine Lichtsituation reagiert. Es handelt sich um eine plane, undefinierbare Fläche.

Um die Entfernung des Kaiserbildes von den Porträts van Dycks noch besser zu illustrieren, eignet sich eine Werkstattarbeit von guter Qualität aus den 30-er Jahren des 17. Jahrhunderts. Es ist das Porträt eines Unbekannten, das in Dublin aufbewahrt wird (Abb.13).⁸¹ Der Vergleich zeigt, dass die zwei Bilder sehr ähnlich aufgebaut sind. Neben der mutmaßlichen Entstehungszeit stimmen auch der Bildausschnitt und das Motiv, ein schwarzgekleideter Mann mit großem weißem Spitzenkragen vor einer unregelmäßigen dunklen Fläche, überein. Ein großer Unterschied besteht in der spiegelverkehrten Haltung der beiden Männer,⁸² die sich auf den Gefühlseindruck des Betrachters auswirkt. Da sich der junge Mann der Leserichtung des Betrachters entgegenstellt, scheint es, als wäre er stärker mit diesem konfrontiert und man stünde mit ihm in engerem Kontakt als mit dem Kaiser. Der Kopf des Unbekannten ist zudem noch plastischer und realistischer gestaltet als der Ferdinands III. Durch die Schatten an seiner linken Wange und am Hals tritt das Gesicht des Mannes stärker heraus und es entsteht ein gänzlich anderer Eindruck des

⁸⁰ Huemer schreibt, dass die spanische Porträtmalerei um 1600 durch tote Hintergründe gekennzeichnet sei. HUEMER 1977, S. 34.

⁸¹ Das Bild wurde bis 1988 als Original van Dycks bezeichnet. Dem Porträt fehlt aber die Direktheit und Lebendigkeit und bei direktem Studium wirkt es eher stumpf, weshalb Larsen es als Werkstattarbeit bewertet. LARSEN 1988, S. 451.

⁸² Zu bedenken ist allerdings, dass möglicherweise eine druckgraphische Reproduktion als Vorlage gedient haben könnte.

Porträts als bei Luycx. Die Übereinstimmungen bezüglich des Hintergrundes überraschen dennoch. Im gesicherten Oeuvre Van Dycks findet sich allerdings meines Wissens kein vergleichbarer offener Pinselstrich im Hintergrund.⁸³ Diese signifikante Gemeinsamkeit kann daher nicht als Argument für eine Abhängigkeit Luycx's von Van Dyck herangezogen werden.

Nicht willkürlich wird Luycx im Thieme-Becker Künstlerlexikon ein spanischer Einfluss attestiert,⁸⁴ denn genau dieses Eindrucks kann man sich letzten Endes auch beim Bildnis des Kaisers nicht erwehren! Spanische Porträts zeigen Affinitäten zu den Bildnissen des Flamen, wobei man vor allem im Oeuvre Velázquez' auf einige lohnende Vergleichsbeispiele aufmerksam wird. Wichtig ist, dass bei den folgenden Gegenüberstellungen keinesfalls für eine direkte Abhängigkeit der Bilder plädiert werden soll, vielmehr soll veranschaulicht werden, weshalb man beim Anblick des Luycx'schen Porträts an die spanische Porträtmalerei erinnert ist.

Zum einen wurde das Bildnis eines Mannes, vielleicht handelt es sich um den Maler Francisco Pacheco, das zwischen 1618 und 1620 datiert und sich heute im Madrider Prado befindet (Abb.14)⁸⁵ und zum anderen das Porträt des Dichters Luis de Góngora y Argote, welches sich im Museum of Fine Arts in Boston befindet und auf circa 1622 datiert wird (Abb.15)⁸⁶ als Vergleichsbeispiele ausgewählt. Wie beim Bildnis Luycx's wird jeweils ein schwarz gekleideter Mann, mit weißem Kragen in Form eines Brustbildnisses vor einem dunklen undefinierten Hintergrund gezeigt. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet und der Körper leicht nach rechts gewandt. Lichtführung und Malweise weichen erheblich von einander ab. Besonders der vergleichsweise offene Pinselstrich beim Kragen Francisco Pachecos hat mit der detailrealistischen Darstellung Luycx's nichts gemeinsam. Während der Kragen des Spaniers den Kopf umschließt und betont, scheint im Vergleich dazu der Kragen des Kaisers seinen Träger zu entrücken und zu heben, ihn scheinbar vom Betrachter zu entfernen. Auch beim Bildnis Don Luis Góngora y Argote ist die Konzentration, wie bei dem Porträt des Kaisers, ausschließlich auf Kopf und Kragen des

⁸³ Am ehesten ist ein ähnlicher Hintergrund bei van Dycks Bildnis des Jan van Montfort, im Wiener Kunsthistorischen Museum und dem Bildnis des Earl of Strafford im Museo de Arte in Sao Paulo zu finden. LARSEN 1988, S. 254 und 391.

⁸⁴ VOLLMER 1929, S. 488.

⁸⁵ Es wird Velázquez zugeschrieben. ORTIZ /PÉREZ SÁNCHEZ /GÁLLEGO (Hg.) 1990, S. 80f.

⁸⁶ O'NEILL (Hg.) 1989, S. 74f.

Dargestellten gerichtet. Als Hintergrund dient in beiden Gemälden eine braune Fläche. Während sie beim Porträt Ferdinands aus helleren und dunkleren Flecken besteht, ist sie bei Velázquez von links nach rechts immer heller werdend und reagiert somit auf eine Lichtsituation. Durch die gleichmäßige Abschattierung wird die Fläche als Wand wahrgenommen, der Dichter befindet sich in einem Raum. Das schwarze Gewand des Mannes wirkt stärker als Fläche, da keine Farbnuancen vorhanden sind.

Grundlage für derartige Brustbilder Velázquez' bilden aber m. E. Porträts, die seit der Mitte des 16. Jahrhunderts in Spanien geschaffen wurden, als Anthonis Mor am spanischen Hof tätig war. Luycx' Bildnis des Kaisers steht diesen beinahe noch näher. Ein recht frühes spanisches Vergleichsbeispiel wurde daher mit dem Porträt König Philipp II. gewählt, das sich im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet (Abb.16).⁸⁷ Es wird circa 1568 datiert und als eine Wiederholung eines Sanchez Coello zugeschriebenen Porträts im Madrider Prado das auch die Hände des Königs zeigt, angesehen.⁸⁸ Wie zuvor⁸⁹ stimmt die Drehrichtung Kaiser Ferdinands III. und König Philipps II. nicht überein. Der Kragen als wichtiges raumschaffendes Element ist im Vergleich zum spanischen Bild neu hinzu gekommen.⁹⁰ Gut fünfzig Jahre trennen die Porträts und dennoch weisen sie dieselben Grundelemente auf. Der Hintergrund ist eine undefinierte Fläche, der Dargestellte ist als Brustbildnis ohne Barriere an den Betrachter heran gerückt. Das schlichte schwarze Gewand, das den Körper nur schwer erahnen lässt, wird einzig durch den Vliesorden dekoriert. Auch die Gestaltung der Gesichter, beziehungsweise die markante Verbindung von Augenbrauen und Nasenrücken ist ähnlich, während sich die Barttracht erheblich unterscheidet, was auf unterschiedliche Modeerscheinungen schließen lässt. Das Bildnis Ferdinands III. steht diesen Schlussfolgerungen nach spanischen Typen am nächsten und ich denke, dass der Eklektiker Luycx mit der Typenauswahl besonders auf den Kaiser eingeht. Luycx charakterisiert Ferdinand III. gekonnt, - unterstreicht sein „spanisches Aussehen“⁹¹ durch den Darstellungsmodus. Gleichzeitig erfüllt er den Wunsch des Kaisers und die Notwendigkeit, respektgebietend auszusehen, ohne ihn aber zu „vergöttlichen“.⁹²

⁸⁷ Die Provenienz ist nicht bekannt, weshalb nicht gemutmaßt werden kann, ob Luycx etwa genau dieses Bildnis kannte. SCHÜTZ/HEINZ 1982, S. 69.

⁸⁸ Ebenda.

⁸⁹ Siehe Vergleich mit Van Dyck Werkstatt, Bildnis eines Unbekannten. S. 17, Abb. 14.

⁹⁰ Dieser Umstand ist gut durch die unterschiedliche Zeit und die dementsprechende Mode erklärbar.

⁹¹ Stieve beschreibt den Kaiser wie folgt: „Auch äußerlich war Ferdinand dem Vater unähnlich. Er war groß und schlank; schwarzes, langwallendes Haar und dunkle Augen unter hochgeschwungenen Brauen gaben seinem blassen Gesichte ein mehr spanisches, als deutsches Gepräge; seine schönen, ausdrucksvollen und

4. Erzherzog Leopold Wilhelm (1614-1662)

Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras Innsbruck, GG2754, vor 1647, Öl auf Leinwand, 85 x 56 cm

4.1. Bisherige Forschung

Ernst Ebenstein schreibt, dass dieses schöne und ausdrucksvolle Bild (Abb.17)⁹³ bereits im Inventar von 1659⁹⁴ vorkommt, wo es unter Nr. 58 heißt:

„Ein Contrafait Brustpildt von Oehlfarb auf Leinwath, ihr ertzfürstlich Durchleucht Leopoldi Wilhelmi in schwarzem, geistlichen Klaidt, mit blossem Haupt. In einer schwartz glatten Ramen, hoch 5 Spann 1 Finger undt 4 Spann 7 Finger braidt. Original von Francisco Leux.“⁹⁵

Zusätzlich gibt er an, dass Storffer das Gemälde unter der Nr. 129 abbildet und es ein *Porträt eines Herzogs von Aln* nennt.⁹⁶ Ebenso ist es im *Prodromus*⁹⁷ und in den *Annalen* von Khevenhüller⁹⁸ radiert.⁹⁹ Erstmals stellt Ernst Ebenstein das Bildnis in engen Zusammenhang mit zwei von Luycx signierten Porträts des Erzherzogs. Eines befindet sich im Kunsthistorischen Museum in Wien¹⁰⁰, das andere auf Schloss Gripsholm in

scharfgeschnittenen Züge erinnerten die Zeitgenossen wie sein ganzes Wesen lebhaft an den Bruder seiner Mutter, Maximilian von Bayern.“ STIEVE 1900, S. 297, zitiert nach HAUENFELS 2005, S. 224.

⁹² Das Ansehen zu wahren, war ein Anliegen Ferdinands III., der sich gern rühmen und loben hörte und es liebte, dass man ihm mit Ehrfurcht begegnete. Er hasste die Schmeichelei und verachtete die Kriecher. STIEVE 1900, S. 295f. zitiert nach HAUENFELS 2005, S. 223.

⁹³ Das Bildnis, mit den Maßen 85 x 56 cm, stammt aus der Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelms. SCHÜTZ/HEINZ 1982, S. 143.

⁹⁴ In der Stallung in Wien richtete man im zweiten Stock die Räume für eine Bildergalerie Erzherzog Leopold Wilhelms her. LHOTSKY 1941-45, S. 358f. Zitiert nach SCHREIBER 2004, S. 121.

1658 wurde mit dem Umbau – (...) – und der Entwicklung der Erzherzoglichen Galerie begonnen. SCHREIBER 2004, S. 121f. Abgeschlossen wurde die Aufstellung der Gemälde und der Kunstsammlung Leopold Wilhelms in der Stallburg 1659 mit einem neuerlichen Inventar, in welchem die Bilder mit Malträger, Technik, Maßen, Maler oder Zuordnung exakt beschrieben wurden. Vor allem die Zuweisungen für die niederländischen Gemälde sind noch heute aktuell, da van der Baren zahlreiche Künstler persönlich gekannt hat. Siehe BERGER 1883, LXXIX-CLXXVII. Zitiert nach SCHREIBER 2004, S. 122.

⁹⁵ EBENSTEIN 1906/07, S. 238.

⁹⁶ Ebenda.

⁹⁷ Bei dem von Anton Joseph von Prenner und Frans van Stampart 1735 herausgegebenen *Prodromus* handelt es sich um eine Art Vorkatalog für das noch unvollendete Tafelwerk *Theatrum artis pictoriae*. Auf seinen insgesamt dreißig Tafeln sind in Form von Kupferstichen und Radierungen Gemälde und Skulpturen in verkleinerter Form symmetrisch an fiktiven Bildwänden dargestellt. Diese repräsentative Zusammenstellung sollte europaweit für das Projekt des *Theatrum artis pictoriae* Interesse erwecken, was allerdings ohne Erfolg blieb. siehe dazu WOREL 2006.

⁹⁸ „Annales Ferdinandeï“ (1. Aufl., 9 Teile, gedr. Regensburg/ Wien 1640–1646; 2. Aufl., 12 Teile mit 2 Supplbdn., gedr. Leipzig 1721 – 1726) des österreichisch-kaiserlichen Gesandten und Geheimen Rats, Franz Christoph Khevenhüller, Graf von Frankenburg (1588–1650), der im Auftrag Kaiser Ferdinand's II. schrieb.

⁹⁹ EBENSTEIN 1906/07, S. 238.

¹⁰⁰ Abgebildet bei EBENSTEIN 1906/07 Fig. 32, S. 218.

Schweden (Abb.18). Seiner Ansicht nach ist das Brustbildnis, das er im Gisela Appartement von Schloss Schönbrunn entdeckte, eine Kopfstudie zum schwedischen Bild, da es dieselbe Kragenform zeigt. Das Porträt wurde im Wiener Exemplar vermutlich nach einer neuerlichen Sitzung wiederholt.¹⁰¹ Zudem befindet Ebenstein, das Bildnis stehe dem Gripsholmer Porträt auch durch seinen kräftigeren Ton näher.¹⁰² Wahrscheinlich ist das Wiener Porträt aber nach 1763 einer Restaurierung unterzogen worden,¹⁰³ was die Tauglichkeit einer These, die sich auf Farbähnlichkeit stützt, in Zweifel zieht.

Heinz spricht 1963 von einer „Porträtaufnahme“¹⁰⁴, die die gemeinsame Grundlage des Brustbildes, sowie des ganzfigurigen Gemäldes des Erzherzogs aus den Wiener Beständen bildet.¹⁰⁵ Er sieht dezidiert ein eigenständiges Porträt im Ambraser Werk.¹⁰⁶ Im Katalog des Kunsthistorischen Museums begründen Günther Heinz und Karl Schütz die Annahme, dass es sich bei dem Bildnis um keine bloße Vorstudie handelt. Sie weisen darauf hin, dass das Anfertigen von selbigen einen Ausnahmefall in der Praktik Luycxs darstellen würde, da sonst keine derart ausgearbeiteten Vorstudien überliefert sind.¹⁰⁷ Es wird betont, dass es sich um ein eigenhändiges Werk Luycxs handelt, das in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre gemalt worden sein dürfte.¹⁰⁸

Auch 1996 wird das Bild im Katalog zu Schloss Ambras in die Zeit vor der Statthalterschaft des Erzherzogs in den Niederlanden (1647-1656) - also vor 1647 - datiert.¹⁰⁹

Das Bildarchiv der ÖNB verwahrt einen beschrifteten Stich der den Erzherzog in spiegelverkehrter Ansicht zeigt. Das Bildnis ist allerdings in einen prunkvollen Rahmen gesetzt, unter dem sich zwei Putti befinden.¹¹⁰

Neueste Literatur zu Erzherzog Leopold Wilhelm wurde von Renate Schreiber vorgelegt. Das Bildnis erfährt jedoch keine nähere Erwähnung.¹¹¹

¹⁰¹ EBENSTEIN 1906/07, S. 237.

¹⁰² EBENSTEIN 1906/07, S. 237.

¹⁰³ Ebenda. Im Prager Inventar von 1763 wird dem Bild unter der Nr. 188 der Vermerk „ruiniert“ hinzugefügt, was für Ebenstein selbst die Annahme einer darauffolgenden Restaurierung notwendig macht.

¹⁰⁴ Bereits bei der Behandlung des Brustbildnisses Kaiser Ferdinands III. verwendet Heinz diesen Begriff, der nicht näher definiert ist.

¹⁰⁵ HEINZ 1963, S. 206.

¹⁰⁶ Ebenda.

¹⁰⁷ SCHÜTZ/HEINZ 1982, S. 143.

¹⁰⁸ Ebenda.

¹⁰⁹ SEIPEL (Hg.) 1996, S. 86.

¹¹⁰ PORT_00046677_01.

¹¹¹ SCHREIBER 2004.

4.2. Bildbeschreibung

Bei dem Porträt Erzherzog Leopold Wilhelms handelt es sich um ein Brustbildnis vor einem atmosphärisch blauen Hintergrund, der dort, wo er an die Körperkontur des Mannes grenzt, deutlich aufgehellt ist. Der Erzherzog ist leicht nach links in den Bildraum hineingedreht, während sein Kopf in Richtung des Betrachters zurückgewandt ist. Er trägt dunkle einfache Kleidung mit einem weißen dünnen Stehkragen. Einige wenige hellere Gewandfalten suggerieren Plastizität. Raum wird in diesem Porträt ausschließlich durch die Gestalt des Erzherzogs erzeugt. Die Konzentration des Betrachters ist hauptsächlich auf das Gesicht gelenkt, welches sich stark durch seine Helligkeit vom restlichen Gemälde differenziert. Um den Hals ist eine Kordel mit einem daran befestigten Medaillon, das am unteren Bildrand zu sehen ist, gelegt. Mit minimalen Mitteln wird hier ein sehr eindrucksvolles Bildnis geschaffen, das trotz der erstaunlichen Nähe zum Betrachter den notwendigen Abstand wahrt. Dies geschieht durch die Schulter die sich deutlich rechts im Vordergrund befindet.

Für das Bildnis Erzherzog Leopold Wilhelms wurde ebenso wie für das Bildnis des Kaisers (Abb.5) der Typus des Büstenporträts gewählt, der ebenso wie die anderen Porträttypen eine lange Tradition vorweisen kann. Künstler im 15. Jahrhundert tendierten dazu die Porträtierten sehr knapp ins Bildfeld einzupassen, sodass diese generell etwas in ihren Rahmen eingezwängt wirkten.¹¹² Dies ist vor allem bei Rogier van der Weyden zu bemerken, dessen Kompositionsschemata über einen langen Zeitraum hindurch in den Niederlanden aber auch anderswo imitiert wurden.¹¹³ Ein wichtiger Unterschied zu diesen früheren Arbeiten¹¹⁴ und dem Porträt Erzherzog Leopold Wilhelms ist, dass meist die Arme der Dargestellten im Bild sichtbar sind.

Obwohl während der Renaissance Bilder in Mode kamen, die immer mehr vom Körper des Dargestellten zeigten, wurden weiterhin Kopf- und Schulterporträts¹¹⁵ produziert, da sie

¹¹² CAMPBELL 1990, S. 61.

¹¹³ Ebenda.

¹¹⁴ Abb. 65, 80, 111, 154 und 250 bei CAMPBELL 1990.

¹¹⁵ Zum Beispiel: Marten van Heemskerck, „Jacob Willemsz. van Veen“, Metropolitan Museum, New York von 1532, CAMPBELL 1990, S. 138f.

Anthonis Mor, „Hubert Goltzius“, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel, 1574?, CAMPBELL 1990, S. 166f.

Lucas Cranach der Ältere, „Frederick der Weise und Johann der Standhafte, Kurfürsten von Sachsen“, Uffizien, Florenz, CAMPBELL 1990, S. 184.

Anthonis Mor, „Jan van Scorel“, Society of Antiquaries, London, 1559, CAMPBELL 1990, S. 213.

billiger waren.¹¹⁶ Es könnte daher vermutet werden, dass sich auch hinter Luycx' Wahl des Brustbildtypus ökonomische Gründe verborgen haben.¹¹⁷

Interessant ist, dass vor allem das graphische geistliche Porträt Parallelen zum Bildnis des Erzherzogs zeigt. Eine Radierung Paschalis II. von Aragon von Johann Martin Lerch aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhundert aus dem graphischen Kabinett von Stift Göttweig zeigt einen ähnlichen Porträttyp wie das Bildnis des Erzherzogs (Abb.19).¹¹⁸ Ebenso zu erwähnen wäre ein Kupferstich, der das Konterfei Philipp Christoph von Soeterns zeigt, das vor 1652, dem Todesjahr des Erzbischofs, entstanden sein dürfte (Abb.20).¹¹⁹ Bemerkenswert ist, dass auch dieses Porträt jeglicher kirchlicher Attribute entbehrt. Ein wichtiger Unterschied neben dem medialen ist allerdings, dass beide Vergleichsbeispiele in einem Ovalrahmen eingesetzt sind. Innerhalb des graphischen klerikalen Bildnisses ist das einfach gehaltene Rahmenporträt nach Art eines Tafelbildes mit hochrechteckigem Rahmen seltener als das Ovalporträt.¹²⁰

Auch die anonyme Radierung die Maximilian Heinrich von Bayern, den Fürstbischof von Köln (1643-1688) zeigt, ist ähnlich aufgebaut, aber nach links gedreht (Abb.21). Wieder ist in etwa derselbe Bildausschnitt gewählt wie beim Porträt des Erzherzog Leopold Wilhelm und Kaiser Ferdinand III. Auch hier sind keinerlei Hinweise auf die geistliche Würde vorzufinden. Aufschlussreich scheint die Tatsache, dass Gregor Martin Lechner angibt, dieses Bildnis gehöre einer Porträtgalerie an.¹²¹

Czutta konstatiert 2004, dass sich im 16. Jahrhundert das Halbfigurenporträt als praktische Ausschnittsgröße für Ahnenporträts erwiesen hat. Dieses sollte sich von den ganzfigurigen Porträts allein schon durch die Größe unterscheiden, aber trotzdem noch genug Platz bieten, um die Kleidung, Schmuck und Beigaben wie Degen ausreichend darstellten zu können. Seltener wurden Brustbilder für Ahnengalerien verwendet, da die Herkunft des Dargestellten beschreibende Einzelteile im Porträt Platz finden sollten.¹²² Aus diesem Grund und weil Bildnisse wie das Maximilian Heinrichs von Bayern aus Göttweig Porträtgalerien angehören, sowie der Annahme, dass das Porträt des Erzherzogs für den

¹¹⁶ CAMPBELL 1990, S. 61. Das kleine Format bedeutet weniger Kosten die für das Material ausgegeben werden musste und oftmals auch für den Lohn des Künstlers.

¹¹⁷ Laut Dr. Friedrich Polleroß beliefen sich die preislichen Unterschiede der Gemäldegrößen aber oftmals auf nur wenige Gulden, die in diesem Fall für den Auftraggeber wenig relevant zu sein scheinen.

¹¹⁸ LECHNER 1986 S. 142.

¹¹⁹ LECHNER 1986, S. 135f.

¹²⁰ Ebenda, S. 6.

¹²¹ Ebenda, S. 82.

¹²² CZUTTA 2004, S. 16.

„privaten“ Gebrauch bestimmt gewesen sein muss¹²³, kann vermutet werden, dass auch das Konterfei Leopold Wilhelms für eine Porträtserie gedacht war. Weiter zu recherchieren wäre, ob es Stiche oder Radierungen nach dem Gemälde gab, beziehungsweise ob die zahlreichen ähnlichen geistlichen Bildnisse aus Göttweig Gemälde zur Vorlage hatten.

4.3. Gesicherte Bildnisse Erzherzog Leopold Wilhelms von Frans Luycx

Wie erwähnt, steht das Brustbildnis des Erzherzogs in starkem Zusammenhang mit zwei weiteren von Luycx signierten, ganzfigurigen Bildnissen Leopold Wilhelms. Einerseits handelt es sich um ein Exemplar, das im Kunsthistorischen Museum in Wien aufbewahrt wird¹²⁴ und andererseits um ein diesem fast vollständig gleichendes Bildnis, das sich in Stockholm befindet (Abb.18).¹²⁵ Das Wiener Gemälde misst 202 x 141 cm¹²⁶, während die Maße des Stockholmer Bildes 205 x 123 cm betragen.¹²⁷ Die Porträts könnten demnach, vor einer nicht auszuschließenden geringfügigen Beschneidung, gleich groß gewesen sein. In einem hochrechteckigem Bildformat wird der Dargestellte (Abb.18) nach links in den Raum gedreht präsentiert. Mit ernstem Gesichtsausdruck blickt er zum Betrachter und scheint selbigem ein Schriftstück in seiner Rechten zu offerieren. Er ist in schwarzes langes geistliches Gewand gehüllt, das mit einem kurzen, weißen Stehkragen versehen ist. Leopold Wilhelm befindet sich im Vordergrund eines Innenraums. Rechts ist ein Tischchen zu sehen das verkürzt gemeint schräg ins Bild ragt und vom Rand beschnitten wird. Im Wiener Porträt haben Gegenstände darauf Platz gefunden, während es im Schwedischen Gemälde leer bleibt. Hinter einem Vorhang öffnet sich der Raum rechts und gibt den Blick in einen Gang frei. In beiden Bildern zeugen dort ein Gemälde und eine Skulptur von der Kunstliehaberei des Erzherzogs. Direkt hinter Leopold Wilhelm befindet sich ein Ehrentuch, ein Vorhang, der von links oben in einem Bogen nach rechts unten abfällt. Genau wie im Ambraser Brustbildnis (Abb.17) bildet es einen von unten

¹²³ Siehe weiter oben.

¹²⁴ Ebenstein berichtet von einem ganzfigurigen Bildnis Erzherzog Leopold Wilhelms, das von Luycx signiert und im Inventar von 1659 beschrieben wurde und sich damals, 1906/07, in der kaiserlichen Galerie befand. Dieses Porträt wurde nach Ebenstein nicht in der Stallburg aufgestellt, sondern nach Prag geschickt, wo es bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts verblieb. Unter Kaiser Josef II. wurde es in das Augartenpalais gebracht und fand anschließend im kunsthistorischen Hofmuseum Platz. EBENSTEIN 1906/07, S. 236f.

¹²⁵ Ebenda, S. 237. 1648 gelangte es nach Königsmark und wird unter der Nummer 736 im Königlichen Museum aufgenommen. Seit 1823 ist das Gemälde wechselnd entweder in Gripsholm oder im Nationalmuseum zu sehen. NORDENFALK C. (Hg.) 1966, S. 245.

¹²⁶ HEINZ 1963, S. 206.

¹²⁷ NORDENFALK (Hg.) 1966, S. 245.

dunkler werdenden, farblich abgestuften Hintergrund für die Büste des Erzherzogs. Haartracht, Bart, Kleidung, Gesichtsausdruck stimmen in allen drei Bildern überein. Das Brustbildnis wird als ein vergrößerter Ausschnitt der beiden ganzfigurigen Porträts wahrgenommen. Ein kleiner Unterschied besteht bezüglich des Anhängers, der an der Brust des Erzherzogs prangt. Handelt es sich bei den ganzfigurigen Darstellungen um ein mit Edelsteinen verziertes Kreuz, ist es im Brustbildnis ein silbernes Medaillon.

Da die zwei ganzfigurigen Porträts Originale von Luycx sind, besteht kein Widerspruch darin, auch im Brustbild eine Arbeit desselben Künstlers zu sehen. Der Erzherzog ist wieder bar zusätzlicher „Attribute“, die seine Persönlichkeit beschreiben, dargestellt. Das Bild scheint, der Annahme folgend so konzipiert zu sein, dass die Adressaten des Bildes den Erzherzog gut genug kennen und nicht beeindruckt werden müssen. Auch die Nähe zum Betrachter, die durch den gewählten Bildausschnitt entsteht, evoziert ein enges Verhältnis zu eben diesem. Der Gebrauch dürfte demnach wie beim Brustbildnis Ferdinands III. ein familiärerer gewesen sein.

Eine andere gesicherte Komposition Luycx's soll als weiteres Vergleichsbeispiel dienen. Es handelt sich hierbei um einen Porträtstich des Bischofs Otto Friedrichs, Grafen von Puchaim (Abb.22). Der Stich wurde von Elias Wideman im Jahr 1647 angefertigt und befindet sich heute im Bildarchiv der ÖNB. Links unten ist „Leyx pinxit“ zu lesen. Im Vergleich mit dem Brustbild Leopold Wilhelms zeigt sich, dass die beiden Geistlichen in ähnlicher Weise gestaltet sind. Aber neben dem gravierenden medialen Unterschied ist auch die Nähe zum Betrachter vollkommen unterschiedlich. Dennoch sind beide Körper nach rechts gedreht und mit Blick auf den Betrachter in leichter Untersicht dargestellt. Haar und Barttracht sind sehr ähnlich, was eine modische Parallele erkennen lässt. Das Haupt des Grafen beginnt sich schon zu lichten, was auf eine Altersdifferenz hinweisen mag. Die klerikalen Krägen unterscheiden sich in den Details, wobei die Kleidung dieselbe zu sein scheint. Als Hintergrund dient dem Grafen von Puchheim ein von links oben nach rechts unten in einem Bogen herabfallender Vorhang, der auch im Stich links neben der Büste leicht aufgehellt ist. Der direkte Hintergrund ist dem Leopold Wilhelms daher äußerst ähnlich.

Durch die Lektüre von Alexandra Maria Löffs Diplomarbeit von 2007 stieß ich auf ein anderes klerikales Bildnis (Abb.23). Es zeigt Kardinal Ernst Adalbert Harrachs, den Erzbischof von Prag, wurde im Juni 2006 in der Schweiz versteigert und wird Luycx

zugeschrieben.¹²⁸ Dieses Porträt ist nach Löff das hochwertigste einer ganzen Gruppe von unterschiedlichen Varianten desselben Bildes.¹²⁹

Das Konterfei Leopold Wilhelms weist unzählige Parallelen mit dem des Kardinal Harrachs auf. Nicht nur das der Bildausschnitt annähernd übereinstimmt, auch die Körperdrehung, der Blick auf den Betrachter, sowie die gesamte Komposition sind äußerst ähnlich. Unterschiede bergen vor allem die abgerundeten Kanten des harrach'schen Bildes, sowie die Farbigkeit und das Birett. Das Bildnis Ernst Adalberts ist in helleren Farben gehalten. Die Falten des Gewandes werden stärker durch Weißhöhungen hervorgehoben. Da der Umhang und dessen Falten durch dessen Farbgebung deutlicher zu sehen ist, erscheint der Oberkörper plastischer als der Leopold Wilhelms. Im Gesamteindruck aber dominieren die Gemeinsamkeiten.

Die Vergleiche des Porträts Leopold Wilhelms mit dem des Grafen Puchaim und dem Erzbischof bekräftigen m. E. die Zuschreibung an Luycx und werfen gleichzeitig die Frage auf, ob hier von einer typischen, gezielten Charakterisierung als Geistlicher gesprochen werden kann.

¹²⁸ LÖFF 2007, S. 48-51. und GALERIE FISCHER AUKTIONEN (Hg.) 2006, S. 33.

¹²⁹ LÖFF 2007, S. 50.

5. Erzherzogin Cäcilia Renata (1611-1644)

Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras Innsbruck, GG1732, ca. 1640, Öl auf Leinwand, 222 x 111 cm

5.1. Bisherige Forschung

Das Bild¹³⁰ misst 222 x 111 cm, ist jedoch nicht in Originalgröße erhalten (Abb.24).¹³¹ Ernst Ebenstein gibt 1906/07 an, dass sich das als „Frans Leux“ benannte Damenporträt in der kaiserlichen Galerie unter der Nummer 1071 befindet. Es kommt aus der Porträtsammlung der Galerie im Belvedere, wo es zum ersten Mal im Jahre 1824 ausgestellt wurde.¹³² Ebenstein ist es nicht möglich eine Benennung der Dame vorzunehmen und hält es durchaus für möglich, dass unter Umständen gar keine verwandtschaftliche Beziehung zwischen der Porträtierten und dem Herrscherhaus besteht. Der Wissenschaftler bezweifelt zudem die Autorschaft Luycx.¹³³

Heinz gelingt es 1963 anhand von anderen beschrifteten Porträts¹³⁴, die Dargestellte als die Schwester Kaiser Ferdinands III., Erzherzogin Cäcilia Renata, zu identifizieren. Ohne die Frage der Autorschaft des Bildnisses überhaupt erst zu thematisieren bezeichnet er es mit „von Frans Luycx“. ¹³⁵ Im Anschluss verweist er auf eine Teilkopie, die sich im Besitz des Kunsthistorischen Museums in Wien befindet.¹³⁶ Durch das eingehende Studium des Inventars der Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelms von 1659 stößt Heinz auf eine Porträtbeschreibung, welche sich nur in den Maßangaben grundlegend von unserem Bildnis unterscheidet.¹³⁷ Da Heinz das Bildnis der Erzherzogin aber ohnedies für stark

¹³⁰ Im Depot des KHM befindet sich eine schwächere Teilkopie (Inv.Nr.7944) des Gemäldes. SCHÜTZ/HEINZ 1982 S. 141.

¹³¹ Ebenda, S. 140.

¹³² EBENSTEIN 1906/07, S. 248.

¹³³ „Der Hintergrund und die anatomisch missratene rechte Hand haben zahlreiche Analogien bei beglaubigten Bildern des Luycx. Ebenso einzelne Details der Gewandbehandlung, wie z. B. die der groben Querfalten des weißen Unterkleides. Das Gesicht steht zwar in seinem Ausdruck Luycxschen Typen nicht ferne, doch ist die kreidige Farbe und die kleinliche Malweise sowohl hier als auch bei der Behandlung der kleinen Locken auf keinem anderen Bilde unseres Malers zu treffen. Das Bild wurde auch kaum deshalb Luycx benannt, weil vielleicht eine ältere Tradition es mit diesem Künstler verknüpft hatte, sondern vermutlich nur darum, weil Engerth in dem Porträt die Arbeit eines jener unbekannten Hofmaler sah, für die der Name Luycx als Kollektivbegriff verwendet wurde.“ Ebenda, S. 248f.

¹³⁴ Ein Brustbild derselben Fürstin mit der Inschrift „LA REGINA CECILIA RENATA DI POLONIA 1642“ gibt die Möglichkeit, die Dargestellte mit Sicherheit zu bestimmen. Dieses Bild stammt offenbar von einem am polnischen Hof beschäftigten Porträtisten und trägt die Inventarnummer 8291 im Kunsthistorischen Museum in Wien. HEINZ 1963, S. 205f.

¹³⁵ Ebenda, S. 205.

¹³⁶ Inventarnummer 7944. Ebenda.

¹³⁷ „Nr.813: Ein Contrafait gantzer Postur von Öhlfarb auff Leinwanth der Caeciliae Renatae, Erzherzogin zue Österreich, hatt in der rechten Handt ain Wadele und hinter ihr ein indianischer Raab auff einem Sessel. In einer gantz schwarz glatten Ramen, hoch 13 Spann 3 Finger undt 10 Spann braith. Original von Francisco Leux.“ zitiert nach HEINZ 1963, S. 205.

beschnitten befindet, hält er es für wahrscheinlich, dass es sich tatsächlich um jenes Bildnis handelt, das heute auf Schloss Ambras aufbewahrt wird.¹³⁸ Nachdem Günther Heinz annimmt, die Erzherzogin sei im Alter von etwa 25 oder 26 Jahren abgebildet, schlägt er 1637/38 als Datierungszeitraum vor. Literatur zur Erzherzogin Cäcilia Renata selbst ist unter anderem von Alicja Falniowska-Gradowska aus dem Jahr 1991 zu finden.¹³⁹

Im Ausstellungskatalog von 1982 schließt sich auch Karl Schütz Heinz' Meinung an, dass das Bild beschnitten sei¹⁴⁰, und die beiden geben nun als Entstehungszeitraum die Jahre um 1640 an, da ein anderes, nach 1642 datiertes Porträt der Königin, dem Alter der Dargestellten nach, wenig später entstanden zu sein scheint.¹⁴¹

5.2. Bildbeschreibung

Die Dame steht im Dreiviertelprofil, die linke Seite und den Blick dem Beschauer zugewendet, an einem rot bedecktem Tisch, auf den sie die rechte Hand aufstützt, während sie in der herabgesenkten Linken einen Fächer hält.¹⁴² Die Erzherzogin ist nach der neuesten französischen Mode gekleidet: Das Oberkleid aus glänzendem Atlas mit ziemlich hoher Taille und kurzen, von einer Masche gehaltenen Ärmeln, lässt vorne in einer breiten Bahn und in den stark gebauschten Ärmeln den lichten, gemusterten Stoff des Unterkleides wirken. Zu diesem Schnitt passt der breit bis über die Schultern herabfallende Kragen mit Spitzenbesatz wie auch die hohen, dreifach gestaffelten Spitzenmanschetten. Die breitausladende Form, die Kragen und Ärmel bewirken, zeigt auch die Frisur mit den in die Stirn gekämmten Fransen und den kurzen seitlichen Locken, in denen der Schmuck befestigt ist, während die Haare über dem Scheitel glatt zurück gekämmt sind.¹⁴³ Den Hintergrund bildet ein dunkelroter Vorhang, der, rechts etwas empor gerafft, ein schlossartiges Gebäude sehen lässt.¹⁴⁴

¹³⁸ Die Differenz der Maße, sowie das Fehlen des Vogels wären durch die Bildbeschneidung zu erklären. HEINZ 1963, S. 205.

¹³⁹ FALNIOWSKA-GRADOWSKA 1991.

¹⁴⁰ SCHÜTZ/HEINZ 1982, S. 140.

¹⁴¹ Ebenda, S. 141. Dieses besagte Bildnis befindet sich ebenfalls im Besitz des Kunsthistorischen Museums in Wien, trägt die Inventarnummer 8291 und wurde offenbar von einem, am polnischen Hof beschäftigten Porträtisten angefertigt. HEINZ 1963, S. 205f.

¹⁴² EBENSTEIN 1906/07, S. 248. Es handelt sich um einen äußerst modischen Faltfächer, der um 1640 aufkam, um dann in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu einem der beliebtesten Accessoires der Damenmode zu werden. SCHÜTZ/HEINZ 1982, S. 141.

¹⁴³ SCHÜTZ/HEINZ 1982, S. 140f.

¹⁴⁴ EBENSTEIN 1906/07, S. 248.

Der für dieses Porträt verwendete Bildtypus ist ein in dieser Zeitepoche gängiger, der vor allem auch von Luycx oftmals gebraucht wird.¹⁴⁵ Die ganzfigurige Darstellung im Dreiviertelprofil an einem Tisch stehend mit Landschaftsausblick birgt keine Neuerung in der Porträtmalerei des 17. Jahrhundert. Ganzfigurige Bildnisse, besonders die stehender Personen, sind bereits während der Renaissance durchwegs üblich.¹⁴⁶ Bevor unter anderem Tizian das ganzfigurige stehende Porträt auch in Italien populär machte, war es häufiger im Norden Europas anzutreffen, zum Beispiel bei Lucas Cranach dem Älteren.¹⁴⁷

Dem Bildnis der Erzherzogin Cäcilia Renata recht ähnlich ist m. E. unter anderem das Bildnis der Erzherzogin Gregoria Maximiliana von Jacob de Monte das sich in Innsbruck befindet (Abb.25). Es gehört zu den acht Porträts der Kinder Erzherzog Karls II. und Maria von Bayern, die zwischen 1591 und 1593 gemalt worden sein dürften.¹⁴⁸ Wie Günther Heinz und Karl Schütz bemerken, dürfte der Porträttypus von Valckenborchs Hofporträts angeregt gewesen sein.¹⁴⁹ Mit dem Porträt der Cäcilia Renata verbinden das Bildnis dieselbe Pose und der Porträttyp. Ein wichtiger Unterschied ist in dem schwarz-weiß gekachelten Fliesenboden, der an Bildnisse Seisenegggers erinnert, zu finden. Der Tisch in de Montes Bild ist aufsichtig dargestellt, die Malweise und Darstellungsform, vor allem die des Vorhangs, ist aber eine andere.

Als ebenfalls vergleichbare Arbeit zum Bildnis der Erzherzogin Cäcilia Renata kann das Bildnis Eleonore von Gonzaga-Mantua aus dem Kunsthistorischen Museum Wien, eines unbekannten oberitalienischen Künstlers in der Art des Giuseppe Arcimboldo um 1555 gesehen werden (Abb.26).¹⁵⁰ Die beiden Damen nehmen die gleiche Position dem Betrachter gegenüber ein. Anstelle eines Fächers hält Eleonore Handschuhe in ihrer Linken. Der Tisch auf dem Eleonore ihre andere Hand abgelegt hat, ist im Unterschied zu dem Cäcilia Renatas in Aufsicht abgebildet. Rechts im Hintergrund sind rot mit Gold verzierte Polstermöbel und ein grüner Vorhang zu sehen. Auf einen Landschaftsausblick wurde verzichtet.

¹⁴⁵ Siehe die Porträts Maria Annas weiter unten.

¹⁴⁶ CAMPBELL 1990, S. 54f.

¹⁴⁷ Ebenda, S. 56.

¹⁴⁸ SCHÜTZ/HEINZ 1982, S. 123.

¹⁴⁹ Ebenda, S. 126f., Abb. 142.

¹⁵⁰ CZUTTA 2004, S. 81. Giuseppe Arcimboldo (in der Art des), Eleonore Gonzaga-Mantua, um 1555, Öl auf Leinwand, 204 x 129 cm, Wien Kunsthistorisches Museum, Inv.Nr. GG 3998. Aus: RAUCH /SANDBICHLER 1998, S. 47.

Die Malweisen unterscheiden sich auch bei diesen Bildern deutlich, doch der gemeinsam zugrunde liegende Porträttyp kann nicht übersehen werden. Constanze Czutta verweist darauf, dass diese Art der Darstellung eine sehr übliche Porträtform für Frauen der Habsburger ist.¹⁵¹

Da auch Luycx gern auf diesen Typus zurückgreift, wenn es um das Anfertigen höfischer Frauenbildnisse geht, wird diese Aussage einmal mehr bestätigt.

Die Vergleiche mit den Beispielen der Renaissanceporträtmalerei zeigen, dass sich das Bildnis der Erzherzogin Cäcilia Renata gut in die Reihe höfischer Frauenporträts einfügt und der Künstler nicht als radikaler Neuerer auftritt.

5.3. Erzherzogin Cäcilia Renata und Königin Maria von Österreich

Untersucht man das Verhältnis des Porträts der Erzherzogin Cäcilia Renata zum Oeuvre Luycx, scheint ein Vergleich mit dem ebenfalls Luycx zugeschriebenen Bildnis der spanischen Königin Maria von Österreich, welches sich heute im Madrider Prado befindet und kurz nach 1637 entstanden sein dürfte, ausgesprochen sinnvoll.¹⁵² (Abb.27) Die Bilder unterscheiden sich formal nur unwesentlich! Die Damen präsentieren sich dem Betrachter in derselben Pose, in einem Innenraum. Sie tragen unterschiedliche Kleider und im Madrider Bildnis fehlt der Landschaftsausblick. Der „Tisch“ links neben Maria ist dem Aussehen nach dem Folianten im Bildnis des kleinen Karl Joseph (Abb.57) sehr ähnlich, durch die goldenen Borten, die sich vom rotbraunen Grund abheben. Auf diesem „Tisch“ befinden sich Krone und Zepter. Es ist gut vorstellbar, dass auch hier neben Cäcilia Renata einst die Insignien Platz fanden. Die Übereinstimmungen der Bilder gehen immerhin bis zur Kordel rechts oben und zum überlappenden braun-orangen Vorhang am oberen Bildrand. Es dürfte sich demnach um zwei unterschiedliche Varianten handeln. Der Zusammenhang dieser Bilder ist jedenfalls sehr eng, auch wenn die Mode eine andere ist. Anders als Günther Heinz 1963¹⁵³ bin ich der Meinung, dass es sich bei dem Bildnis ursprünglich um jenes handeln könnte, dass im Inventar Erzherzog Leopold Wilhelm 1659 folgendermaßen beschrieben wurde:

¹⁵¹ CZUTTA 2004, S. 81.

¹⁵² ORTIZ/PÉREZ SÁNCHEZ/GÁLLEGO (Hg.) 1990, S. 156 und WEISS 2004, S. 144 (allerdings beschnitten), PETRUS 1977, S. 45.

¹⁵³ „Erzherzog Leopold Wilhelm besaß noch ein anderes ganzfiguriges Bild derselben Erzherzogin mit den polnischen Insignien, das aber mit dem vorliegenden nicht identisch sein kann, da bei dem angegebenen

„Nr. 811: Ein Contrafait ganezer Postur von Öhlfarb auff Leinwaeth der Königin von Pohlen Caeciliae Renatae, warbey die Cron unndt Seepter auf einem Tisch liegen. In einer schwartz glatten Ramen hoch 11 Spann 3 Finger unndt 7 Spann braith.“¹⁵⁴

Bereits Ebenstein zieht aber, wie ich meine zu Recht, in Zweifel, ob wir beim Bildnis Cäcilia Renatas ein Original vor Augen haben. Der Hintergrund und die anatomisch missratene rechte Hand haben, laut Ebenstein, zahlreiche Analogien bei beglaubigten Bildern Luycx's. Ebenso einzelne Details der Gewandbehandlung, wie zum Beispiel die der groben Querfalten des weißen Unterkleides. Das Gesicht steht zwar in seinem Ausdruck Luycx'schen Typen nicht fern, doch ist die kreidige Farbe und die kleinliche Malweise sowohl hier als auch bei der Behandlung der kleinen Locken auf keinem anderen Bild unseres Malers zu treffen.¹⁵⁵

Wenn auch das Madrider Bild weder die Zuschreibung an Luycx erhärten, noch als Datierungshilfe dienen kann, zeigt der Vergleich zumindest motivische Analogien, die eine Zuordnung in den Umkreis desselben Malers verständlich machen.

Das vorgestellte Bildnis der Maria Anna von Österreich, der ersten Gemahlin Ferdinands III., zählt zu einer ganzen Reihe von Bildnissen der Dame, die Luycx zugeschrieben werden.¹⁵⁶ Ein sehr ähnliches Porträt befindet sich in Gripsholm und wurde bereits von Ebenstein ins Oeuvre Luycx's eingereiht und zwischen 1645/46 datiert (Abb.28).¹⁵⁷ Jerzy Petrus beschäftigt sich 1977 mit einem weiteren qualitativvollen, aber schlecht erhaltenem Bildnis Maria Annas, welches sich in einem Warschauer Kloster befindet. (Abb.29) Es steht motivisch dem Gripsholmer Bild näher, als dem Madrider Porträt. Petrus datiert die Bilder zwischen 1637 und 1644.¹⁵⁸ Das Porträt Maria Annas in Warschau, soviel sei vorweggenommen, ist in Zusammenhang mit dem folgenden Bildnis aus Ambras sehr interessant.¹⁵⁹

Format nicht soviel weg geschnitten sein kann, dass die Krone ganz verschwunden wäre.“ HEINZ 1963, S. 205.

¹⁵⁴ HEINZ 1963, S. 205.

¹⁵⁵ EBENSTEIN 1906/07, S. 248.

¹⁵⁶ PETRUS 1977, S. 45.

¹⁵⁷ EBENSTEIN 1906/07, S. 226.

¹⁵⁸ PETRUS 1977, S. 45.

¹⁵⁹ Siehe S. 32f.

6. König Wladislaw IV. von Polen (1595-1648)

Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras Innsbruck, GG7150, ca. 1640, Öl auf Leinwand, 203,5 x 140,5 cm

6.1. Bisherige Forschung

Ernst Ebenstein berichtet, dass in den Prager Inventaren von 1718 und 1737 mehrere Bilder von Luycx angeführt sind, unter denen sich auch das des polnischen Königs befindet.¹⁶⁰ Unter der Nummer 523 wird ein Bild folgendermaßen beschrieben: „Ein Contrafée eines Königs in Pohlen in weissen stiefeln, lebensgroß von Leüxen.“¹⁶¹ In der Prager Burg konnte Ebenstein das spärlich beschriebene Gemälde aber nicht mehr auffinden.¹⁶²

Heinz und Schütz weisen diesem Inventareintrag, der ihnen zufolge aus dem Jahr 1718 stammt, das Bildnis mit der Nummer 7150 zu (Abb.30).¹⁶³ Des Weiteren geben sie an, dass das Porträt Ende der dreißiger Jahre entstanden sein dürfte, möglicherweise 1639, als der König in Wien zu Besuch war.¹⁶⁴ Ein Porträt des Herrschers im Nationalmuseum in Warschau zeigt ihn gegenüber diesem nämlich bereits wesentlich gealtert.¹⁶⁵ Eine Replik davon, in Form eines Kniestücks, befindet sich im Depot der Gemäldegalerie mit der Inventarnummer 8201.¹⁶⁶

6.2. Bildbeschreibung

Es handelt sich um ein ganzfiguriges, männliches Porträt in einem Innenraum, dessen Protagonist in dem hochrechteckigen Format relativ eng eingepasst ist, sodass nach oben und unten nur wenige Zentimeter Abstand zum Rahmen gegeben sind. Mit leicht gespreizten Beinen und etwas nach links in den Bildraum gedrehtem Körper hat der König im Bildvordergrund Platz gefunden. Den Kopf wendet Wladislaw aus der Körperachse zurück zum Betrachter, um ihn anzublicken. Das Bildnis zeigt den König in ausgesprochen modischer Kleidung, deren Reichtum vor allem durch die Fülle der kostbaren Spitzen bestimmt ist. Sie bilden die Besätze von Kragen und Manschetten, wie auch breite Rüschen unterhalb der Knie, die die Trichter der Stiefel füllen.¹⁶⁷ Besonders modisch wirkt

¹⁶⁰ EBENSTEIN 1906/07, S. 239.

¹⁶¹ Ebenda.

¹⁶² Ebenda.

¹⁶³ SCHÜTZ/HEINZ 1982, S. 213.

¹⁶⁴ Ebenda, S. 214.

¹⁶⁵ Ebenda.

¹⁶⁶ Ebenda.

¹⁶⁷ Ebenda, S. 213f.

die Frisur mit der auf die linke Schulter fallenden langen Haarsträhne mit einer Schleife und einem Schmuckstück.¹⁶⁸

Um den Hals trägt er an einer goldenen Kette den Orden vom goldenen Vlies, den er am Handrücken seiner Linken präsentiert. Mit seiner Rechten stützt sich der König auf einem Stock ab, durch den der Hintergrund hindurch scheint.¹⁶⁹ An dieser Stelle, aber auch beim linken Teil des Umhangs, erscheint das Bild unfertig.

Als Standfläche dient dem König ein relativ breiter dunkler horizontaler Streifen, der in starkem Kontrast zum Hintergrund steht, da dieser großteils von Weiß- und Grautönen bestimmt wird. Rechst hinter Wladislaw befindet sich ein schräg nach rechts in den Raum verlaufender Tisch mit einem weißen Tuch, auf dem die Krönungsinsignien liegen. Zepter und Krone werden vom Bildrand beschnitten und am rechten Bildrand bis zur Krone kann man einen roten, vertikalen Streifen erkennen, der links durch einen helleren Pinselstrich konturiert ist. Daran angeschlossen ist eine sehr dunkle Fläche, die dort, wo sie mit dem schwarzen Umhang des Königs zusammentreffen würde, zunehmend aufgehellt ist, ohne dass dies von der Lichtführung her gefordert wäre. Erst links im Bild ist ersichtlich, dass es sich um eine bläuliche Draperie handelt, die den Oberkörper des Königs hinterfängt. Bogenförmig von links nach rechts unten überschneidet der Vorhang in zwei Lagen eine mächtige Säule, die sich links im Bild befindet. Die Stoffbahn müsste eigentlich den Raum schräg durchqueren.

Die vertikalen Elemente des Bildes, also der rote Streifen links, sowie die Säule rechts, wirken dem nahezu instabil wirkenden Standmotiv entgegen.

6.3. Das Verhältnis zum Oeuvre Luycxs

Eine Gegenüberstellung des Porträts König Wladislaw IV. (Abb.30) mit dem Warschauer Bild seiner Cousine Maria Anna (Abb.29), das Luycx zugeschrieben wird¹⁷⁰, offenbart die erstaunlichen Parallelen der beiden Bilder. Ähnlich ist nicht nur die nach links gedrehte Darstellung als Ganzkörperporträt, der Blick auf den Betrachter, sondern vor allem der Raum in dem sie sich befinden. Rechts oben im Bild stimmt die Szenerie weitgehend überein, da Krone und Zepter an einem schräg in den Raum ragenden Tisch abgelegt sind

¹⁶⁸ Diese wurde nach ihrem Erfinder – Seigneur de Cadenet – „la cadennette“ genannt und wurde zumeist wie auch hier – mit einem „faveur“, meist dem Geschenk einer Dame, geschmückt. Ebenda, S. 214.

¹⁶⁹ Bei diesem Bild dürfte zunächst ein vollständiger Hintergrund gemalt worden sein, über den später das Hauptmotiv gelegt worden ist.

¹⁷⁰ Siehe S. 30.

und darüber ein Vorhang den Hintergrund ausfüllt. Rechts unten zeigen sich Unterschiede, da Wladislaw im Gegensatz zu Maria Anna kein weit ausladendes Kleid trägt, und dadurch der Blick auf den dahinterliegenden Bereich freigegeben ist. Genau an dieser Stelle erweist sich das Bildnis Wladislaws als räumlich problematisch, weshalb ich vermute, dass der Künstler hier gewissermaßen seines Vorbildes beraubt und zur Improvisation gezwungen war. Der bogenförmig herabfallende Vorhang, der dieselbe Abschattierung und Faltengebung aufweist, überschneidet in beiden Bildnissen eine Säule links im Bild. Neben Maria Anna befindet sich zusätzlich ein niedriger Tisch, der einer Vase und einem Korb mit Blumen als Abstellfläche dient, zu denen die Königin hinlangt.

Das Bildnis der Maria Anna dürfte, nach Petrus, zwischen frühestens 1637 und spätestens 1644 nach Warschau gekommen sein.¹⁷¹ Die historischen Gründe sprechen auch für eine Datierung des Porträt Wladislaws in denselben Zeitraum. Zudem nehme ich, wie angedeutet an, dass das Bildnis Maria Annas ein Vorbild für das Konterfei des Königs gewesen ist. Wladislaw kannte das Bild der Kaiserin, da es sich in seiner Sammlung befand.¹⁷² Vielleicht wollte er, als ihn seine Reisen nach Wien verschlugen, ein Porträt desselben Malers von sich angefertigt wissen, in der Art des Bildnisses der Maria Anna.

Ich denke, auch unter Berücksichtigung der von Ebenstein genannten Inventareinträge, dass zumindest teilweise eine Autorenschaft Luycx vorliegt. Der Hintergrund scheint von einem Gehilfen ausgeführt zu sein, der möglicherweise eine der zahlreichen Versionen des Bildnisses der Maria Anna zur Vorlage hatte.

Insgesamt sind drei Versionen des ganzfigurigen Bildnisses des Polenkönigs bekannt. Neben dem in Ambras gibt, beziehungsweise gab es eines in München in der bayrischen Staatsgemäldesammlung (Abb.31), und eines in Warschau, das verloren ist (Abb.32).¹⁷³ Erschwert wird die Arbeit durch die ungenügend dokumentierte Provenienz der Bilder¹⁷⁴, sowie deren schlechte Abbildungen, sodass Vergleiche untereinander keine Rückschlüsse über das etwaige Original zulassen.

¹⁷¹ 1637 fand die Hochzeit zwischen Wladislaw IV. und Cäcilia Renata statt, die eine engere Verbindung mit dem Kaiserhaus zur Folge hatte. 1644 ist das Todesjahr der polnischen Königin, nach dem Wladislaw eine politische Kehrtwende vollzog und die Sendung eines Porträts der Kaiserin nach Warschau unwahrscheinlich scheint. PETRUS 1977, S. 45.

¹⁷² Ebenda, S. 46.

¹⁷³ NORDENFALK 1966, S. 95 beziehungsweise PETRUS 1977, S. 41.

¹⁷⁴ Laut Dr. Markus Dekiert (Kurator der Münchener Pinakothek) befindet sich das Münchener Gemälde seit 1804 in der bayrischen Staatsgemäldesammlung. Nordenfalk gibt an, dass es zuvor in Schloss Dachau aufbewahrt wurde. NORDENFALK C. (Hg.) 1966, S. 95.

6.4. Rubens' König Wladislaw IV. von Polen

Auch Rubens und seiner Werkstatt stand Wladislaw IV. Modell. 1624 entstand das halbfigurige Porträt des Polenkönigs, das sich im New Yorker Metropolitan Museum of Art befindet (Abb.33).¹⁷⁵

Der Vergleich mit dem Luycx zugeschriebenen Bildnis (Abb.30) offenbart die vielen Gemeinsamkeiten. Beide Male ist Wladislaw, mit Blick auf den Betrachter, nach links gedreht. Die rechte Hand stützt er auf einem schräg nach rechts unten verlaufenden Stock ab, während die Linke angewinkelt vor den Körper gelagert ist. Teilweise verdeckt der Mantel den Arm. Der Griff des Schwertes hebt sich deutlich von den Stoffmassen ab. Als direkter Hintergrund dient ebenso ein Vorhang.

Obwohl aufgrund des vergleichsweise reduzierten Bildausschnittes im früheren Porträt weniger dargestellt wird, ist es räumlich wesentlich differenzierter. Der Vorhang ist in reiche Falten gelegt und dahinter öffnet sich der Blick auf einen Wolkenhimmel. Anstelle einer körperparallelen Darstellung des linken Armes ist dieser hoch angewinkelt und leicht verdreht, sodass der Ellbogen dem Betrachter entgegen strebt. Auch der Schwertgriff im rubenschen Bildnis scheint in den Betrachterraum zu ragen. Die Kleidung ist unterschiedlich, wobei Muster und Gürtel zusätzlich Plastizität suggerieren. Die Darstellung ist um den Hut bereichert. Im starken Gegensatz steht die eingesetzte Farbigkeit, das intensive Rot sowie das Eisblau. Der Mantel breitet sich nicht zu beiden Seiten des Dargestellten aus, sondern ist wieder in reiche Falten gelegt nur über seinen linken Arm geworfen, wodurch nicht nur ein dynamischerer Eindruck entsteht, sondern auch eine interessante Spannung. Das Bildnis der Rubenswerkstatt scheint dem Ambraser Porträt, genau wie das Bildnis der Maria Anna, als Inspirationsquelle gedient zu haben. Erstmals zeigt sich ganz deutlich der Einfluss des vermeintlichen Lehrers.

¹⁷⁵ VLIEGHE 1987, Abb. 133, S. 123f.

7. Erzherzogin Claudia de' Medici (1604-1648)

Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras Innsbruck, GG3225, ca. 1640, Öl auf Leinwand, 162 x 103 cm

7.1. Bisherige Forschung

Das unten stark beschnittene Gemälde mit den Maßen 162 x 103 cm stammt aus der kaiserlichen Hofburg (Abb.34).¹⁷⁶ Ebenstein hält das Bildnis 1906/07 für ein Werk Luycx's und ein Konterfei der Kurfürstin Maria Anna, da ihm ein 1657 datierter Stich bekannt ist, der die Dargestellte dort dezidiert als Maria Anna betitelt und er die beiden Damen als ein und dieselbe identifiziert.¹⁷⁷ Dem geschätzten Alter der Porträtierten nach, unter Berücksichtigung der Vita der Kurfürstin, datiert Ebenstein das Bildnis in die Mitte der Fünfzigerjahre des 17. Jahrhunderts.¹⁷⁸ Heinz geht von der Identifizierung mit Maria Anna ab, ohne Ebensteins Meinung zu diskutieren und sieht in diesem Gemälde das Abbild der Erzherzogin Claudia de' Medici. Zudem sei die Hand von Luycx unverkennbar, sodass die Zuschreibung seiner Meinung nach mit Sicherheit ausgesprochen werden kann. Der Entstehungszeitraum dürfte nach Heinz um 1647/48 liegen, was sich aus dem Alter der Dargestellten erschließen lässt. In der Folge gibt er an, dass Luycx die Erzherzogin möglicherweise porträtierte als er das Bildnis ihrer Tochter Leopoldine, der Braut des Kaisers, malte.¹⁷⁹ Der dazu notwendige Aufenthalt in Innsbruck könnte gemeinsam nach Heinz und Schütz zwischen 1648 und 1651, während der Jahre in denen Ebenstein Luycx von Wien abwesend wähnt, stattgefunden haben.¹⁸⁰ 1982 wird zudem festgehalten, dass es sich ursprünglich um ein ganzfiguriges Gemälde gehandelt haben muss, da eine Kopie im Palazzo Reale in Siena bekannt ist, die die Erzherzogin in ganzer Größe zeigt (Abb.35).¹⁸¹

7.2. Bildanalyse

Die Erzherzogin ist in Witwentracht mit schwarzer Schleierhaube, einen Fächer in der rechten Hand haltend, das Gesicht im Dreiviertelprofil nach rechts gewandt, dargestellt.¹⁸²

¹⁷⁶ SCHÜTZ/HEINZ 1982, S. 281.

¹⁷⁷ Abbildung des Stiches von M. Küssel bei EBENSTEIN 1906/07, Fig. 38, S. 225. Die Ähnlichkeit der beiden Dargestellten ist auch m.E. gegeben. Die Damen glichen sich anscheinend, was zu einer fälschlichen Identifizierung führte.

¹⁷⁸ EBENSTEIN 1906/07, S. 241.

¹⁷⁹ HEINZ 1963, S. 219. Es gibt einen Stich von Elias Widemann nach Luycx, der die Erzherzogin Leopoldine zeigt. Dieser ist bei Ebenstein abgebildet. EBENSTEIN 1906/07, Abb. 27.

¹⁸⁰ SCHÜTZ/HEINZ 1982, S. 282. Auf der Ausstellungstafel wurde das Bildnis am 14. Juni 2006 circa 1650 datiert.

¹⁸¹ SCHÜTZ/HEINZ 1982, S. 281f. LANGEDIJK 1981, S. 373. Nr. 22, 10.

¹⁸² Die Formen der Trauerkleidung sind nach Region, Stand, öffentlichem oder privaten Bereich, dem verwandtschaftlichen Verhältnis und der Dauer der Trauer stark unterschiedlich. Im 17. Jahrhundert war die

Der schwarze Schleier, der nur am Scheitel leicht in die Stirn gezogen ist, hinterfängt ihren Kopf beinahe nimbusgleich. Im Gegensatz zu der gleichzeitigen Witwentracht in Spanien, die einem Nonnenhabit angenähert ist, trägt die Erzherzogin aber durchaus die zeitgemäße Mode.¹⁸³ Ein grauer, breiter Kragen mit eng am Hals anliegenden, feinen, schwarzen Spitzen und dazu passende Ärmelkrempe kontrastieren mit der ansonsten tiefschwarzen Draperie. Ebenso heben sich die in betont hellem Hautton gehaltenen Hände Claudia de' Medicis gegen das schwarze Gewand ab. Ebenstein schreibt, dass die Farben des Bildes naturgemäß auf einen dunklen Grundton gestimmt sind. Als Schmuck trägt die Erzherzogin zwei schwarze Armbänder mit schwarzen Steinen in Goldfassung, an der Brust zwei Silbermedaillons und am Goldfinger der rechten Hand einen Ring.¹⁸⁴ Die Erzherzogin befindet sich vor einer dürftig beschriebenen Architekturkulisse. Scharf konturiert und äußerst flächig hebt sich die Darstellung Claudia de' Medicis vom hellen Hintergrund ab. Links im Bild führen Stufen nach oben und rechts hinter der Erzherzogin befindet sich eine mächtige Säule. Der Hintergrund ist durch einige hellere horizontale und vertikale Linien bestimmt, die rasch die Säulenschäfte beschreiben. Die Räumlichkeit der Kulisse wird nur durch die Stiege, beziehungsweise die verkürzt gemeinte Schräge nach links oben, und die dunklere Farbgebung links und rechts oben im Bild angegeben. Luycx legte offensichtlich keinen besonderen Wert auf die Ausformulierung des Hintergrundes – oder hätte er ihn arbeitsteilig von einem Gehilfen fertig stellen lassen wollen? An und für sich wäre das eine beliebte und auch gängige Arbeitsweise gewesen. Der Hofkünstler, der unzählige Porträts anfertigen musste, bemühte oft nur bei der Darstellung des Kopfes und der Hände selbst den Pinsel, und überließ den Rest der Arbeit, also die Ausführung der Kleidung, des Beiwerks und des Hintergrundes, seinem Atelier.¹⁸⁵ Die Schlichtheit der gesamten Arbeit könnte aber auch der Charakterisierung der Dargestellten in ihrer Rolle als Witwe dienen. Bereits 1632 war Claudia de' Medici zum zweiten Mal Witwe geworden

Trauerfarbe adeliger Damen meist weiß. Schwarz ist jedoch schon seit der Antike als Trauerfarbe bekannt und wurde während des 16. Jahrhunderts zu diesem Zweck getragen. Typisch sind der weite Mantelumhang und der dazu angelegte kleine stehende Genickkragen. LOSCHEK 2005, S. 485f.

Die Schwebel als Kopfbedeckung entwickelte sich als Bestandteil der Trauerkleidung in der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts und soll von Maria de' Medici 1610 eingeführt worden sein. LOSCHEK 2005, S. 437.

¹⁸³ SCHÜTZ/HEINZ 1982, S. 282.

¹⁸⁴ EBENSTEIN 1906/07, S. 241.

¹⁸⁵ EBENSTEIN 1906/07, S. 224.

und führte fortan die Regierungsgeschäfte für ihren minderjährigen Sohn, Erzherzog Ferdinand Karl.¹⁸⁶

7.3. Mögliche Vorbilder und Inspirationsquellen

Das Porträt der Erzherzogin Claudia de' Medici erinnert entfernt an Werke des höfisch-bayrischen Bildnisstils, zu dessen Vertretern Hans Schöpfer zählt, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine ganze Serie von Bildnissen von den Kindern Albrechts V. und der Erzherzogin Anna anfertigte.¹⁸⁷ Der höfisch-bayrische Bildnisstil förderte die extremsten Lösungen des flächig gotisierenden höfischen Porträtstils zu Tage, zu dessen wichtigen Vertretern Lucas van Valckenborch zählt.¹⁸⁸ Die übergeordneten Merkmale sind Ausbreitung in die Fläche und Unterdrückung von Räumlichkeit. Valkenborch vermeidet die reine Silhouettenwirkung, da er dem Kolorit so große Bedeutung und dem stark gegliederten Detail seine körperliche Wirkung belässt.¹⁸⁹ In Schöpfers 1564 datiertem und signiertem Porträt des Herzog Wilhelm V. von Bayern (Abb.36) verbindet sich beispielhaft die altertümlich deutsche Auffassung mit spanischen Vorbildern. Hier kommt es nirgends zu einer dreidimensionalen körperlichen Wirkung, nicht einmal in den Architekturen des Hintergrundes.¹⁹⁰

Farblich ist das Bildnis Luycxs stark zurückgenommen und unterscheidet sich somit stark von den von Lokalfarbigkeit geprägten Bildnissen Valkenborchs.¹⁹¹ Wie erläutert könnte dies wohl auf den Umstand der Witwenschaft zurückzuführen zu sein.

Mit dem Bildnis Wilhelms V. verbindet das Porträt der Erzherzogin aber die Silhouettenwirkung des Körpers, die Ausbreitung in die Fläche und vor allem die Darstellung des Hintergrundes. Der Herzog findet vor einer Architekturkulisse Platz, die ebenso wie im Bildnis Claudia de' Medicis nur spärlich dreidimensional plastisch wirkt, sondern eher in eine Flächengliederung umgedeutet ist. Die Wirkung der Dargestellten auf den Betrachter ist freilich eine andere, da der Blickkontakt und die Drehrichtung des Körpers eine entscheidende Rolle dabei spielen. Auch die graphisch durch gerade Linien dargestellten Falten sind beim jüngeren Gemälde nicht zu finden. Bei allen Unterschieden zeigt der Vergleich, dass Luycx auch bei diesem Bildnis aus, an den Höfen der

¹⁸⁶ WEISS 2004, S. 8f.

¹⁸⁷ HEINZ 1963, S. 213 und 119.

¹⁸⁸ Ebenda, S. 119.

¹⁸⁹ Ebenda.

¹⁹⁰ Ebenda.

¹⁹¹ Ebenda, S. 118.

österreichischen Erblande bereits Vorhandenem schöpft und sich stark der Konvention verpflichtet zeigt.

Das Kunsthistorische Museum Wien verwahrt ein weiteres Bildnis der Erzherzogin, das ungefähr zeitgleich datiert wird aber Lorenzo Lippi zugeschrieben wird, der es in Innsbruck gemalt haben soll (Abb.37).¹⁹² Lippis Handschrift ist nach Günther Heinz vor allem in der Ausführung der Gesichtspartie deutlich zu erkennen.¹⁹³

Bei diesem Gemälde ist die Erzherzogin nach links gedreht in einem Interieur dargestellt, wobei rechts hinter ihr ein Vorhang gerafft ist und sich zur anderen Seite ein Tischchen befindet, auf dem neben dem Erzherzogshut auch ihre, einen Zettel haltende Hand abgelegt ist. Auch im vermeintlichen Bildnis Lippis wirkt Claudia de' Medici stark in die Bildfläche gedrängt und ihr Körper zeigt die bereits angesprochen Silhouettenwirkung. Günther Heinz konstatiert eine oberflächliche Behandlung der Gewandpartien und der Tischdecke, die er entweder auf die Mitarbeit von Hilfskräften zurückführt, oder auch auf Lippis Sorglosigkeit selbst, um sich in Eile des Auftrags zu entledigen.¹⁹⁴ Die Erzherzogin setzt sich in beiden Fällen ähnlich stark vom Hintergrund ab. Die Ähnlichkeit der Gesichter ist nicht einwandfrei nachvollziehbar. Die Extremitäten brechen aus dem Körperumriss aus, wodurch die Person bewegter wirkt. Die beiden Bilder unterscheiden sich, obwohl sie zur selben Zeit entstanden sind, doch erheblich.

Von Rubens stammt das Bildnis Maria de' Medici aus dem Madrider Prado (Abb.38).¹⁹⁵ Die französische Königinmutter wird sitzend, mit Blick nach vorne, vor einem unvollendeten Hintergrund dargestellt. Links ist ein Vorhang zu erkennen. Ihrer Figur wird durch den Kragen Würde verliehen.¹⁹⁶ Dieses Porträt zeigt die Frau in ihrer Rolle als mächtige matriarchalische Witwe, niemals träumend, dass sie ihren Palast je für immer verlassen wird müssen.¹⁹⁷

Das Bildnis Claudia de' Medici zeigt Parallelen zum Bildnis der Maria de' Medici. Beide sind leicht nach rechts gedreht und blicken den Betrachter an. Ihre schwarze Kleidung hebt sich vom hellen Hintergrund ab. Die Hände sind in vergleichbar ähnlicher Pose vor dem Körper gelagert. Ist es bei Maria de' Medici der mächtige Kragen, der den Kopf

¹⁹² Ebenda, S. 219, Abb. bei WEISS 2004, S. 176.

¹⁹³ Ebenda.

¹⁹⁴ HEINZ 1963, S. 219.

¹⁹⁵ HUEMER 1977, S. 147f., Abb. 83.

¹⁹⁶ Ebenda, S. 147.

¹⁹⁷ Ebenda, S. 148.

hinterfängt, so ist es bei Claudia de' Medici der Schleier, der aber sehr ähnlich inszeniert ist. Beachtenswert ist die Tatsache, dass der Kragen von Claudias Witwentracht in anderen Bildnissen nicht an der Brust aufgelegt ist.

Die französische Regentin ist etwas näher an den Betrachter herangerückt. Zudem ist das Bildnis nicht beschnitten und somit im Gegensatz zum Porträt der Claudia de' Medici auch als Kniestück geplant gewesen. Claudia steht und Maria sitzt. Dem Gesamteindruck der Ähnlichkeit tut es aber keinen Abbruch. Luycx hatte wohl die Absicht Claudia de' Medici ebenfalls als mächtige Regentin – die sie in ihrem Wirkungskreis auch war – darzustellen.

8. Erzherzog Ferdinand Karl (1628-1662)

Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras Innsbruck, GG9425, ca. 1650, Öl auf Leinwand, 215 x 113 cm

8.1. Bisherige Forschung

Der Dargestellte (Abb.39) ¹⁹⁸ wird bereits 1907 von Ebenstein, der das Bild mit 1650 datiert, als Erzherzog Ferdinand Karl von Tirol identifiziert, da die Farben des Gewandes den Tiroler Nationalfarben entsprechen.¹⁹⁹ Ebenso gestatten laut Ebenstein die erhaltenen Stiche in ihrer Gesamtheit diese Identifizierung, wenn auch jeder einzelne von ihnen bloß den einen oder den anderen charakteristischen Zug erkennen lässt.²⁰⁰ Der Wissenschaftler geht jedoch nicht näher auf diese anderen Porträts ein, ebenso wenig wie Günther Heinz 1963, der angibt, dass der Dargestellte nach gesicherten Bildnissen gut wieder zu erkennen ist.²⁰¹ Auf dem unteren Rand des Bildes ist nach Ebenstein: >FERDINANDVS AVSTR COM^s Tyr Nr. 16.....SER^{vs}< zu lesen.²⁰² Der Kunsthistoriker zweifelt nicht daran, dass diese Aufschrift korrumpiert ist. Dennoch interpretiert er sie. Die Zahl 16 stünde, so Ebenstein, vielleicht für das Alter des Prinzen.²⁰³ Verglichen mit den Lebensdaten ließe sich daraus eine Datierung in das Jahr 1644 ableiten.²⁰⁴ Heinz bedient sich ebenfalls der Beschriftung, indem er sie als Argument für die Identifizierung als Erzherzog Ferdinand Karl heranzieht.²⁰⁵ Er führt sie allerdings in verkürzter Form an, nämlich ohne >Nr. 16.....SER^{vs}<²⁰⁶, vielleicht versuchte er so anzudeuten, dass lediglich dieser letzte Teil der Aufschrift nicht im Original erhalten ist, doch äußert er sich über die Gründe für diese verkürzte Wiedergabe nicht.

In Klammer führt er an: “Inv. Nr. 9425, Leux Werkst., Ferdinand IV. Leinwand 215x113cm“.²⁰⁷ Alle Literaturquellen nennen Luycx als Künstler dieses Bildnisses, ohne diese Zuschreibung in Zweifel zu ziehen.²⁰⁸ Ebenstein ist der einzige der seine Meinung zusätzlich begründet, indem er auf den Vorhang im Hintergrund, der in der Art gefertigt

¹⁹⁸ Das Bildnis mit den Ausmaßen 215 x 113 cm wurde, aus altem kaiserlichem Besitz stammend, auf Schloss Laxenburg aufbewahrt, bevor es nach Innsbruck gelangte. SCHÜTZ/HEINZ 1982, S. 145f.

¹⁹⁹ EBENSTEIN 1906/07, S. 238.

²⁰⁰ Ebenda.

²⁰¹ HEINZ 1963, S. 207.

²⁰² Zitiert nach EBENSTEIN 1906/07, S. 238.

²⁰³ Ob er der 16. tirolische Landesfürst war, wie Sie vermuten, wird noch ergänzt!

²⁰⁴ EBENSTEIN 1906/07, S. 238.

²⁰⁵ HEINZ 1963, S. 207.

²⁰⁶ Ebenda.

²⁰⁷ Ebenda.

²⁰⁸ Ebenda, S. 238. HEINZ 1963, S. 207. SCHÜTZ/HEINZ 1982, S. 145.

sei, die man bei Bildern Luycxs immer wieder findet, verweist.²⁰⁹ Nach Heinz und Schütz ist das Bild wahrscheinlich Ende der vierziger Jahre entstanden. Zu dieser Zeit wurden eine Anzahl von Porträts der Mitglieder der Tiroler Linie des Erzhauses, vor allem die Bildnisse der Erzherzogin Leopoldine, von Luycx gemalt.²¹⁰

Im Ausstellungskatalog „Herrlich wild. Höfische Jagd in Tirol“ des Kunsthistorischen Museums von 2004 wird eine Datierung um 1650 angegeben.²¹¹

8.2. Bildbeschreibung

Es handelt sich um ein ganzfiguriges, lebensgroßes Porträt, in hochrechteckigem Format. Erzherzog Ferdinand Karl ist etwas aus der Bildmittelachse nach links gerückt, während sein Körper leicht nach rechts hinten in den Raum gedreht ist. Sein rechtes Bein ist dem Betrachter frontal zugewandt und gleichzeitig zeigt der Fuß nach links außen. Das linke Bein und der dazugehörige Fuß sind im Profil dargestellt, so dass die Fußspitzen jeweils zur anderen Seite weisen. Das Standmotiv schafft Raum und verankert den Erzherzog zugleich darin. Die mächtigen Stiefel unterstützen diesen Eindruck und auch die Beleuchtung trägt das Ihrige bei, da das hintere Bein abgedunkelt, verschattet präsentiert wird. Der Erzherzog tritt dem Betrachter mit sicherem Blick entgegen. Die rechte Hand führt er angewinkelt vor seine Brust, wo er mit leichtem Griff den Anhänger der Kette, die um seinen Hals gelegt ist, umfasst. Es könnte sich wie schon Ernst Ebenstein angibt, um den Orden des goldenen Vlieses handeln²¹², obwohl man das Schmuckstück nur erahnen kann.

Seit 1635 war er Mitglied des Ordens, wobei die feierliche Zeremonie anlässlich der Aufnahme erst 1646 stattfand.²¹³ Ein Stich aus der Universitätsbibliothek Innsbruck, aus der Sammlung Roschmann, zeigt Ferdinand Karl als Ritter des Ordens vom goldenen Vlies (Abb.40).²¹⁴ Hier kann man das Abzeichen gut erkennen. Anders als auf unserem Porträt ist das Widderfell im Stich jedoch an einer einfachen Kette befestigt, die nicht aus Gliedern, in Gold gefasster Edelsteinen besteht. Zudem ist die Kette am Gemälde länger.

²⁰⁹ EBENSTEIN 1906/07, S. 238.

²¹⁰ SCHÜTZ/HEINZ 1982, S. 146.

²¹¹ SEIPEL (Hg.) 2004, S. 41.

²¹² EBENSTEIN 1906/07, S. 238.

²¹³ Bereits am 7. November 1635 hatte Philipp IV., *sein geliebter Herr Vetter*, Ferdinand Karl in den Orden vom Goldenen Vlies aufgenommen. Auf Wunsch des neuen Vliesritters sollte ihm der Abt von Stams *den Toson oder gulden Fluss mit gebührenden Ceremonien* anlegen, die Ordenskette Leopolds V. war in Innsbruck noch vorhanden. Die feierliche Zeremonie fand am 7. Juni 1646 in der Hofkirche statt. WEISS 2004, S. 137f.

²¹⁴ WEISS 2004, S. 238. Die dazugehörige Abbildung ist auf derselben Seite zu finden.

Da der Erzherzog das Schmuckstück umfasst, wird die Aufmerksamkeit des Betrachters bewusst darauf gelenkt. Es verwundert, dass der Anhänger in diesem Fall nicht auch deutlich zu erkennen ist. Handelt es sich etwa um ein Medaillon mit dem Porträt seiner Verlobten Maria de' Medici? Für die Datierung wäre die Identifizierung des Schmuckstückes äußerst aufschlussreich.

Der linke Arm des Erzherzogs liegt im Schatten, ein Lichtstrahl akzentuiert die Hand, mit der er seinen Hut, der auf einer Art Tisch lagert, umfasst. Der Blick des Betrachters wird sogleich in den Hintergrund weitergeleitet, wo die Ansicht auf eine Jagdszenerie im Freien, in abendlich rot gefärbtem Licht freigegeben ist. Obwohl Ebenstein eine Schlachtenszene zu sehen meint,²¹⁵ ist wohl eher eine Jagdszene in stark verkleinertem Maßstab zu sehen. Der Kopf des Erzherzogs befindet sich vor einem dunklen Hintergrund, der diesen gebührend akzentuiert. Nur rechts sind drei hellere Falten, die aus der rechten oberen Ecke herrühren, zu sehen. Stößt man in der Literatur auf dieses Bildnis, so ist immer wieder von der Kleidung des Erzherzogs die Rede.²¹⁶ Die Pracht, die sich dem Beschauer beim Anblick des Gemäldes bietet, rechtfertigt meiner Meinung nach zum Teil dieses eher einseitige Interesse. Vor allem das intensive Orange sticht ins Auge. Das Gewand wird als Zeugnis des Modebewusstseins des Herzogs angeführt. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts gelangte in der französischen Herrenmode eine extreme Geschmacksrichtung zur Herrschaft, die einen Höhepunkt an Aufwand und modischer Verspieltheit darstellte.²¹⁷ Zu den schon seit Jahrzehnten vielfältig verwendeten Spitzen traten nun Schleifen und Bänder in Überfülle, sodass ein Kleidungsstück bis zu 20 Meter Seidenband erforderte.²¹⁸ Besonders reiche Maschendekoration erhielt zumeist die unten offene, weite Hose, die ein fast rockartiges Aussehen besaß.²¹⁹ In Paris, wo sie ein gewisser Rheingraf Salm zuerst trug, erhielt sie die Bezeichnung „Rhingrave“.²²⁰ Gegenüber ganz extremen Ausformungen dieser Mode erscheint die Kleidung des Erzherzogs noch gemäßigt und dezent.²²¹ Vom Kragen über die geschlitzten Ärmel und die Kanten von Rock und Umhang, die breiten Manschetten und die Säume der allerdings nur mäßig weiten Rhingrave bis zu den weiten Trichtern der Stiefel ist alles mit breiten Spitzen bedeckt. Kleine Maschen hängen an den

²¹⁵ EBENSTEIN 1906/07, S. 238.

²¹⁶ SCHÜTZ/HEINZ 1982, S. 146.

²¹⁷ Ebenda.

²¹⁸ Ebenda.

²¹⁹ Ebenda.

²²⁰ Ebenda.

²²¹ Ebenda.

Enden der schulterlangen Haare, ganze Kaskaden von Bandschlaufen schmücken vorne und seitlich die Hose.²²² Notwendige Ergänzung dieser Kleidung bildete der große, ebenfalls bandgeschmückte Hut, von dessen breiter Krempe lange Federn herunterhingen, wie er auch hier neben dem Erzherzog auf dem Tisch liegt.²²³ Die breiten Spitzen, mit denen die Kleidung gesäumt ist, sind äußerst detailliert dargestellt, und ihr Weiß bildet einen reizvollen Kontrast zum großflächig, orangefarbenen Stoff. Mit Falten geht Luycx in diesem Fall eher sparsam um. Der Fokus des Malers - und auch besonders des Modells - ist bei diesem Bildnis auf die neuartige, luxuriöse Kleidung gelegt, die bei all zu vielen Falten schlechter zur Geltung kommen könnte. Das Licht fällt von links oben ein. Ein leichter Schatten zeichnet sich am Hals des Erzherzogs ab, der Rücken seiner rechten Hand ist stärker beleuchtet als die dazugehörigen Finger. Quer hinter dem Unterkörper des Dargestellten verläuft ein Degen. Rechts im Bild ist der Knauf zu erkennen, links unten die Spitze. Der Untergrund ist tiefschwarz gefärbt, sodass man nicht erkennen kann, um welche Art von Boden es sich handelt. Nur der Saum des Ehrenvorhangs zeichnet sich in weichen geschwungenen Falten in unterschiedlichen Beleuchtungssituationen davon ab.

8.3. Das Porträt Erzherzog Ferdinand Karls in der Nachfolge des 16. Jahrhunderts

Als ganzfiguriges höfisches Bildnis steht das Porträt Erzherzog Ferdinand Karls, ähnlich wie das Konterfei der Erzherzogin Cäcilia Renata, in der Tradition des Renaissanceporträts. Besondere Affinität weist das Bildnis mit Porträts, die in der Nachfolge des Seisenegger-Typus²²⁴ stehen, auf. Um dies vor Augen zu führen habe ich das Bildnis Kaiser Maximilians II. von Anthonis Mor aus dem Jahre 1550 zum Vergleich gewählt (Abb.41).²²⁵ Es handelt sich um eine Arbeit, die im Auftrag Marias von Ungarn entstand, als der Künstler von Ungarn über Spanien nach Portugal reiste, um die portugiesische Königsfamilie zu porträtieren.²²⁶ Kaiser Maximilian II. ist etwas stärker vom Betrachter abgewandt als Erzherzog Ferdinand Karl und dennoch richtet er ebenfalls seinen Blick auf ihn. Stand und Spielbein sind vertauscht und im Vergleich steht der Kaiser beinah breitbeinig im Raum. Ein wesentlicher Unterschied ist in der Kleidung zu sehen, die bei Maximilian sehr körpernah gewählt ist und nicht an die bildfüllende

²²² Ebenda.

²²³ Ebenda.

²²⁴ FERINO-PAGDEN/BEYER (Hg.) 2005.

²²⁵ CZUTTA 2004, S. 77. Öl auf Leinwand, 184 x 100 cm, Madrid Museo del Prado, Inv.Nr 2110, aus SEIPEL (Hg.) 2002, S. 365.

²²⁶ GUTKAS 1974, S. 364, zitiert nach CZUTTA 2004, S. 77.

Eigenschaft des Gewandes des Erzherzogs heranreicht. Der Hintergrund ist in Dunkel gehüllt und lässt nur einen Helm mit Federbusch, der auf dem Tisch zur Linken des Herrschers Platz findet, erkennen. Modisch und vor allem stilistisch unterscheiden sich die beiden Bilder eindeutig, der Typus ist m. E. aber gut vergleichbar, sodass im Porträt des Kaisers Maximilian II. ein Vorläufer für Bilder, wie das des Erzherzogs zu sehen ist. Ein aus Privatbesitz stammendes österreichisches Porträt des Fürsten Maximilian von Liechtenstein, welches 1593 datiert wird und bisher keinem Künstler zugeschrieben ist, zeigt noch deutlicher Parallelen zum Bildnis Erzherzog Ferdinand Karls (Abb.42).²²⁷ Es handelt sich um ein Porträt (Abb.43), das von Aufbau und Komposition eine zu der Zeit übliche, weiterentwickelte Form des Seisenegger-Typus darstellt.²²⁸ Dieser Typus ermöglicht ein Einbeziehen von Landschaft, weiteren Versatzstücken und Attributen.²²⁹ Markant sind der im Vergleich fehlende Hund im Bildnis des Erzherzogs und auch der Tisch, der nur durch eine horizontale Kante markiert wird. Stand und Spielbein scheinen auch hier vertauscht und auf den gekachelte Fliesenboden wurde verzichtet. Der junge Fürst ist wieder etwas stärker nach rechts gedreht, die eine Hand ist am Tisch abgelegt, die andere in die Hüfte gestemmt. Wichtig für einen ähnlichen Bildeindruck sind die annähernd gleiche Position gegenüber dem Betrachter, die Einpassung im Bildfeld, sowie der Landschaftsausblick rechts.

Aus der zweiten Hälfte der Zwanzigerjahre des 17. Jahrhunderts stammt ein Beispiel toskanischer Hofbildnismalerei, das heute im Kunsthistorischen Museum in Wien aufbewahrt wird. Es zeigt den Großherzog Ferdinand II. von der Toskana und wurde vermutlich von Jacopo Vignali gemalt.²³⁰ (Abb.43) Dieses Bildnis, so Günther Heinz, zeigt das Bemühen, den alten traditionellen Typus des 16. Jahrhunderts noch um 1625-30 fortzuführen und ihn lediglich mit der bezeichnenden Malweise des florentinischen Frühbarock und seiner charakteristischen Farbgebung zu bereichern.²³¹ In spiegelverkehrter Ansicht ist es von den bisherigen Vergleichsbeispielen dem Bildnis Erzherzog Ferdinand Karls am nächsten. Wichtig scheinen das übereinstimmende Standmotiv und das daraus resultierende Vorschieben der Hüfte. Wie der Erzherzog hat

²²⁷ CZUTTA 2004, S. 50. Abb. 59 bei CZUTTA 2004, 1593, Öl auf Leinwand, 200 x 144 cm, Privatbesitz, aus: KNITTLER 1990.

²²⁸ KNITTLER 1990, S. 509f, zitiert nach CZUTTA 2004, S. 50.

²²⁹ CZUTTA 2004, S. 50.

²³⁰ HEINZ 1963, S. 151.

²³¹ Ebenda.

der toskanische Potentat die Hand schützend auf seine Kopfbedeckung, in diesem Fall einen Helm, gelegt. Der Tisch auf dem jene ruht ist zwar leicht in die Bildfläche aufgeklappt, aber auch hier ist kein Fliesenboden zu finden. Als Begrenzung für den Landschaftsausblick dient in beiden Fällen die vertikale Kante einer Mauer, die von Vorhängen mit auffälligen Säumen überschritten werden.

Die vorangegangenen Vergleiche sollten verdeutlichen, dass das Porträt Erzherzog Ferdinand Karls, ebenso wie das Bildnis des Großherzogs der Toskana in der Tradition des Renaissanceporträts des 16. Jahrhunderts steht und Luycx mit diesem Bildnis letzten Endes das Vermächtnis Seiseneggers tradiert. Weiter wird noch einmal der höchst internationale Charakter der Hofbildnismalerei hervorgehoben, der es möglich macht, dass typenähnliche Porträts in ganz Europa entstehen.

9. Kurfürst Friedrich Wilhelm von Brandenburg (1620-1688)

Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras Innsbruck, GG3163, ca. 1650, Öl auf Leinwand, 139 x 119 cm

9.1. Bisherige Forschungsergebnisse

Für Ernst Ebenstein steht außer Frage, dass es sich bei diesem Bildnis (Abb.44)²³² um das von Luycx gemalte Porträt des Großen Kurfürsten, Friedrich Wilhelm von Brandenburg, handelt.²³³ Er bezieht sich in seinen Ausführungen unter anderem auf Sandrart, der über den Kurfürstenzyklus, zu dem es zählt, folgendes zu berichten weiß:

„In Contrafäten wäre er (Luycx) sehr gut, mahlte dieselben meist in Lebensgröße, ganz gleichend und frölich und zwar unzählbar viele für Ihre Kayserl. Mayestät und die sieben Churfürsten.“²³⁴

Ebenstein gibt an, dass Sandrart Luycx bald nach 1650 aus den Augen verlor und ihn irrtümlich sogar noch unter Ferdinand III., also vor 1657, sterben lässt.²³⁵ Das Todesjahr des Kaisers stellt somit nach Ebenstein den terminus ante quem für die Entstehung der Bildnisreihe dar.²³⁶

Ernst Ebenstein vermutet, dass die Reisen Luycx an die Höfe der Kurfürsten, die er wohl im Auftrag seines Herren zu porträtieren hatte, in die Jahre um 1650 fallen.²³⁷ Immerhin weisen die Hofzahlamtsbücher für Porträts vom Jahr 1648-1651 bloß 300 Kronen aus, eine relativ geringe Summe, die es möglich erscheinen lässt, dass Luycx während dieser Jahre öfter reiste und am kaiserlichen Hof selbst weniger Aufträge annehmen konnte.²³⁸ An anderer Stelle widerspricht sich Ebenstein, wenn er den Fokus auf archivarische Funde legt, die seiner Meinung eine längere Abwesenheit Luycx vom Wiener Hof zwischen 1647 und 1656 unwahrscheinlich machen.²³⁹

²³² Das Gemälde, mit den Maßen 139 x 119 cm, stammt ursprünglich aus der kaiserlichen Hofburg, von wo aus es in das Galeriedepot gebracht wurde und die Nummer 983a erhielt.

²³³ EBENSTEIN 1906/07, 241f. „Das Bildnis stellt, wie aus dem Jahr 1657 stammenden Stich von Peter de Jode nach einem Gemälde von Anselmus v. Hulle (Fig.40) ersichtlich ist, den großen Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg (1620 – 1688) dar.“ EBENSTEIN 1906/07, S. 241.

²³⁴ Zitiert nach PELTZER (Hg.) 1925, S. 197, Peltzer verweist hierbei auf mehrere Porträts der Kurfürsten in Wien und Prag. Ebenda, S. 404.

²³⁵ EBENSTEIN 1906/07, S. 241.

²³⁶ Ebenda.

²³⁷ Ebenda.

²³⁸ Ebenda, S. 191f.

²³⁹ „Luycx fungiert in den Jahren 1646, 1647 und 1650 als Beistand in Wien, und zwar bei dem Tischler Matthias Kinkh, bei dem Maler Christophorus Landrichter (1647) und bei Vinzenz Daum, allen dreien in der Schottenkirche; im Jahre 1650 war er Taufpate bei dem Sohne seines Schülers Gärtner – wo er sich allerdings vertreten ließ – und im Jahre 1652 bei dem Sohn Franz eines Malers Fischer.“ Ebenda, S. 191.

Ebenstein geht insgesamt auf drei Bildnisse des Kurfürstenzyklus, die er im Depot der kaiserlichen Gemäldegalerie auffand, näher ein.²⁴⁰ Das Bildnis des Kurfürsten Johann Georg II. von Sachsen-Wettin war aber bei Erscheinen des Artikels, genau wie das Bildnis des Kurfürsten Karl Ludwig von der Pfalz bereits nach Prag gebracht worden.²⁴¹ Da der pfälzische Potentat erst 1648 in seiner Würde restituiert wurde, nimmt Ebenstein dieses Jahr als sicheren Terminus post quem für alle drei, wenig von einander entfernt liegenden Bilder an.²⁴² Als weiteres Argument für die zeitliche Einordnung verweist Ebenstein auf die stilistische Verwandtschaft der Bildnisse mit einem 1650 zu datierenden Werk Luycx.²⁴³ In der Behandlung des seidenartigen Haares erkennt er Parallelen zum Bildnis Ferdinands IV. und bemängelt, dass das Porträt im Bereich der Hände schon stark gelitten habe.²⁴⁴

1982 geben Schütz und Heinz 1650/51 als Entstehungszeitraum für das Bild, bzw. die Porträtreihe der Kurfürsten²⁴⁵, die Luycx für Kaiser Ferdinand III. gemalt hat, an.²⁴⁶ Es wird behauptet, dass Luycx die Anregung für die Haltung des leicht in Untersicht konzipierten Bildes von ähnlichen Gedanken aus Rubens Dekorationen zur *Pompa introitus Ferdinandi* von 1635 empfing.²⁴⁷ Im Katalog zu den flämischen Gemälden des Kunsthistorischen Museums von 1989 wird das Bild um 1650/55 datiert.²⁴⁸ Kalina behauptet 2003, dass Luycx nach dem Friedensschluss von 1648 im Auftrag Ferdinands III. die kurfürstlichen Höfe bereiste, um die hohen Potentaten zu porträtieren, weshalb es erst 1651 wieder eine größere Zahlung gab,²⁴⁹ der im Jahr darauf eine weitere folgte.²⁵⁰

²⁴⁰ EBENSTEIN 1906/07, S. 241, Das ganzfigurige Porträt des Kurfürsten von Mainz, Johann Philipp von Schönborn, dass er in der Kanzlei der Burghauptmannschaft der k. k. Hofburg in Wien fand, bespricht er nicht genauer. Ebenda, S. 243.

²⁴¹ Ebenda, S. 242.

²⁴² Ebenda.

²⁴³ Stilistisch stimmen die Kurfürstenbildnisse mit einem Brustbildnis des dänischen Gesandten Grafen Christian Rantzau überein, der 1650 in Wien gewesen ist und vom Kaiser zum Kammerherren und Reichsgrafen erhoben worden war. Ebenda; S. 243, Abb. 46 auf S. 234.

²⁴⁴ Ebenda, S. 241.

²⁴⁵ Johann Georg II. von Sachsen, Karl Ludwig Pfalzgraf bei Rhein befinden sich in Prag, Johann Philipp von Schönborn, Kurfürst von Trier sowie das vorliegende Bildnis des Großen Kurfürsten auf Schloss Ambras. SCHÜTZ/HEINZ 1982, S. 250.

²⁴⁶ Ebenda.

²⁴⁷ Ebenda.

²⁴⁸ BALIS/BAUDOUIN/DEMUS 1989, S. 251.

²⁴⁹ „Den 5 Juni unnd 29 November Francisco Leixen, khay. Cammermahlern, ist der rest wegen in ihrer kay. mt. Aigne gehaimbe cammer biß ent deß 647isten jars gemachten arbeith mit 462 fl, dan in abschlag der 1725 fl, so er wgen für hechstgedacht ihrer khay. may. Von ao. 1648 bbiß diß 1651 isten jars auch wegen dahin gemachter cotrofeten zu pretendiren hat 300 fl, also zusamben ... 762fl.“ Hofzahlamtsbücher, 1651, Sig. 97 I, fol. 523, 1651 Juni 5, November 29, zitiert nach KALINA 2003, S. 223.

Neben dem Bildnis Friedrich Wilhelms berichtet Kalina erstmals über das Vorhandensein zweier weiterer Kurfürstenbildnisse in Innsbruck, über das Porträt Johann Philipp von Schönborns, des Kurfürsten von Mainz, und das Konterfei Philipp Christoph Soeterns, des Kurfürsten von Trier.²⁵¹

Hans Tietze erfasst 1908 das Schloss Grafenegg in kunsttopographischer Hinsicht und dokumentiert das Vorhandensein weiterer Kurfürstenbildnisse von Frans Luycx.²⁵² Fünf Porträts gehören nach Format und Anordnung zusammen; sie stellen die Kurfürsten dar und von dreien waren bereits 1908 Exemplare bekannt; diese sind Johann Philipp von Schönborn, Kurfürst von Mainz (Innsbruck, Schloss Ambras), Karl Ludwig von der Pfalz (Prag, Hradschin) und Friedrich Wilhelm von Brandenburg (Innsbruck, Schloss Ambras). Obwohl die Grafenegger Bilder mit den entsprechenden, schon früher bekannten Porträts genau übereinstimmen, werden sie von Hans Tietze nach ihren künstlerischen Qualitäten als unzweifelhaft eigenhändige Arbeiten des Malers anerkannt. Von besonderem Interesse war, dass sich diesen drei Bildnissen zwei weitere Luycx'sche Kurfürstenporträts anschließen, die bis 1908 nicht bekannt waren, nämlich das des Erzbischof Maximilian Heinrich von Köln und des Erzbischofs Carl Caspar von Trier, die beide auf Grund von Stichen mit voller Sicherheit identifiziert werden können. Da Hans Tietze ein Porträt des Kurfürsten Johann Georg II. von Sachsen von Luycx gleichfalls bekannt ist (Prag, Hradschin), kommt er zu dem Schluss, dass eine Serie der Porträts sämtlicher Kurfürsten von Luycx existiert zu haben scheint.²⁵³ Die Grafenegger Bildnisse von Luycx werden im Anschluss noch weitere Beachtung finden.

9.2. Bildbeschreibung

In Form eines Kniestückes präsentiert sich Friedrich Wilhelm, eine schwarze, goldbeschlagene Rüstung tragend, in einem Innenraum. Den Körper, um den schräg ein gelbes Tuch mit schwarzem und rotem Muster gelegt ist, nach rechts in den Bildraum gedreht, wendet er den Kopf zurück zum Betrachter. Allerdings kommt kein Blickkontakt zustande. Durch einen breiten weißen Kragen, unter dem zwei helle Quasten hervor

²⁵⁰ „Den 16 dito Franzen Leüx, kay. cammermahlern, umb in die kay. camer underschidlich gemacht und gelifferter arbeith ... 300 fl.“ Hofzahlamtsbücher, 1652, Sig. 98 I, fol. 440-441, 1652 Mai 16, zitiert nach KALINA 2003, S. 223.

²⁵¹ KALINA 2003, S. 240. Insgesamt gab es seit 1648 sieben Kurfürsten, neben den drei geistlichen von Mainz, Köln und Trier, existierten die vier weltlichen von Sachsen, Brandenburg, Bayern und der König von Böhmen.

²⁵² TIETZE 1908.

²⁵³ Ebenda, S. 7.

hängen, hebt sich das Haupt des Kurfürsten mit großer Wirkung von der schwarzen Rüstung ab.²⁵⁴ Friedrich Wilhelm ist in leichter Untersicht wiedergegeben. Seine linke Hand hält den Feldherrenstab am unteren Ende, während die rechte ihn am oberen fasst.²⁵⁵ Rechts neben dem Potentat befindet sich ein Tischchen, von grünem Tuch bedeckt, auf dem ein schwer auszumachender Helm, mit einem Busch und Reiherfedern platziert ist. Der Hintergrund besteht hauptsächlich aus grünen und braunorangen Vorhängen, die vor einer grauen Wand drapiert sind.

Das Porträt des Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg ist das einzige der zehn höfischen, Luycx zugeschriebenen Bilder, welches als Kniestück geplant und ausgeführt wurde. Wie Lorne Campbell 1990 bemerkt, konnte der Maler beziehungsweise der Auftraggeber bei ganzfigurigen Porträts seinem Erfindungsreichtum Genüge tun. Schwieriger war es, wenn der Körper, wie beim Kurfürstenporträt nur teilweise zu sehen ist. Das prinzipielle kompositorische Problem liegt nach Campbell in der Beschneidung des Körpers, der dadurch immer etwas Gefahr läuft amputiert zu wirken.²⁵⁶

Das Dreiviertelporträt ist aber für alle Porträtzwecke einsetzbar. Bereits im 16. Jahrhundert bedienen sich auch Adelige gerne dieses Formates, allerdings nicht für Ahnengalerien, dort verwendete man das Halbfigurenporträt, sondern beispielsweise um prunkvolle Rüstungen zu zeigen.²⁵⁷ Die Dreiviertelansicht ist in vielerlei Hinsicht eine bedeutende und zukunftsweisende Entwicklung der Renaissance: Erstens wird der Abstand zum Betrachter automatisch vergrößert ohne dass der Dargestellte zu distanziert wirkt und es zweitens eine fließende Verbindung zwischen Vorder- und Hintergrund erlaubt.²⁵⁸

Zwei prominente dreiviertelfigurige Herrscherporträts, die Sieg demonstrieren sollen, sind die Bildnisse der Brüder Kaiser Ferdinand I. (Abb.45) und Karl V. (Abb.46). Es handelt sich dabei um Gemälde die 1548, vermutlich von Christoph Amberger nach Werken von Titian gefertigt wurden und sich heute in Babenhausen im Besitz des Fürsten Hubertus von Fugger-Babenhausen befinden.²⁵⁹ Von beiden Bildnissen sind keine Originale, aber

²⁵⁴ EBENSTEIN 1906/07, S. 242.

²⁵⁵ Ebenda, S. 241.

²⁵⁶ CAMPBELL 1990, S. 69.

²⁵⁷ CZUTTA 2004, S. 16.

²⁵⁸ Ebenda.

²⁵⁹ Ebenda, S. 21.

zahlreiche Kopien erhalten.²⁶⁰ Constanze Czutta hält 2004 fest, dass Tizian mit diesem Porträt Karls mit dem Kommandostab ein neues Bildnisschema entwickelt hat, das als Dreiviertel-Porträt in Rüstung in der Folgezeit zu einem festen Bestandteil höfischer Repräsentationsdarstellungen wurde.²⁶¹ Es wurde ein Prototyp geschaffen, der von Anthonis Mor und Sanchez Coello aufgegriffen und in der Tradition weiter geführt wird.²⁶² Im Vergleich zum Bildnis Karls V. ist der Bildausschnitt beim Porträt Friedrich Wilhelms (Abb.44) enger gewählt. Die Körperdrehung, das Tragen der Rüstung und das Abstellen des Helmes rechts im Bild stimmen überein. Wichtige Unterschiede stellen hingegen der deutlich abgewandte Blick und das Verharren des Kopfes in der Körperachse des Kaisers, sowie die vergleichsweise fehlende Hintergrundstaffage dar. Wenn auch der Kaiser wesentlich steifer wirkt als der Kurfürst, so kann doch konstatiert werden, dass auch Luycx diesen traditionellen Herrschertypus aufgreift.

Auch Rubens schuf ein königliches Porträt als Kniestück, nämlich das des französischen Königs Louis XIII., welches sich in Los Angeles befindet (Abb.47).²⁶³ Interessant ist, dass sich dieses Bildnis um 1650 nachweislich im Besitz Erzherzog Leopold Wilhelms in Wien befunden hat,²⁶⁴ und es deshalb Luycx bekannt gewesen sein wird. Das Porträt dürfte von Frans Pourbus begonnen und von Rubens fertig gestellt worden sein und bildet das Pendant zum Bildnis der Anna von Österreich, in derselben Sammlung.²⁶⁵

In eine glänzende ziselierte Rüstung und einen Pelzmantel gekleidet, präsentiert sich der französische Herrscher nach rechts in den Raum gedreht. Zu seiner Linken befindet sich ein Tisch auf dem der befederte Helm abgestellt ist. Ein Vorhang umrahmt die Szene im Mittelgrund. Dahinter befindet sich links Architektur, während rechts der Ausblick auf einen Wolkenhimmel gewährleistet ist. Der rechte Arm des Königs, der nur ganz leicht angewinkelt ist, strebt wie der des Kurfürsten nach vorne. Das Rubensche Bild ist vergleichsweise mit Details übersät, wohingegen Luycx's Konzentration auf die Büste Friedrich Wilhelms gerichtet ist. Dem Helm des amerikanischen Bildes wird etwas mehr Platz eingeräumt. Louis XIII. ist stärker an den linken Bildrand gedrängt. In den Grundzügen ähneln sich die Bilder aber doch. Zu überlegen wäre, ob Luycx auch das

²⁶⁰ SEIPEL (Hg.) 2003, S. 442f. zitiert nach CZUTTA 2004, S. 21.

²⁶¹ SCHWEIKHART 1997, S. 35, zitiert nach CZUTTA 2004, S. 22.

²⁶² SCHLEIER 1980, S. 203, zitiert nach CZUTTA 2004, S. 22.

²⁶³ VLIEGHE 1987, Abb. 71, S. 138ff.

²⁶⁴ Es ist auf einem Galeriebild des David Teniers d. J. zu finden. Ebenda, S. 138.

²⁶⁵ Ebenda, S. 139.

Kurfürstenbildnis als Pendantporträt gemalt hat und er in der Planungsphase auf die zukünftige Hängung der Bildnisreihe Rücksicht genommen hat. Das Bildnis kann durchaus als Anregung gedient haben, wurde von Luycx aber zu einer spannungsreicheren Komposition gewandelt.

Im Typus ist das Kurfürstenporträt Luycxs auch anderen Bildnissen Rubens ähnlich. Von Rubens Porträt des Ambrogio Spinola existieren einige Versionen, zum Beispiel in Prag, in der Národní Galerie, in Braunschweig im Herzog Anton Ulrich Museum (Abb.48) und in Saint Louis im City Art Museum.²⁶⁶

Die „editio princeps“, das Porträt nach dem Leben, wurde wohl gemalt als Spinola und die Infantin kurz nach dem Sieg von Breda Rubens einen Besuch abstatteten. In einem Brief vom 2. September 1627 erwähnt Rubens er habe Spinola gemalt.²⁶⁷

Im Braunschweiger Bildnis ist Spinola als Kniestück dargestellt in Dreiviertelansicht den Betrachter mit seinem Blick fixierend. Die Komposition folgt dem internationalen Stil des höfischen Porträts im 16. Jahrhundert und somit den Nachfolgern Mors und Coellos.²⁶⁸

Francis Huemer sieht den speziellen Einfluss eines Porträtstichs Jan Mullers von 1615, der nach einem Gemälde im Stil des Michiel Mierevelt gemalt ist (Abb.49).²⁶⁹ Vergleicht man diesen Stich mit dem Porträt Friedrich Wilhelms stimmt im Gegensatz zum Bildnis Rubens auch das Verhältnis der Komposition zur Leserichtung überein. Luycx könnte m. E. durchaus von diesem Stich beeinflusst gewesen sein.

Eine der ersten Fragen die in Zusammenhang mit dem Porträt Friedrich Wilhelms und einer Typenbestimmung in den Sinn kommt ist die, ob es gemäß seines Amtes ein typisches Kurfürstenporträt gibt?

Im Anschluss werden weitere Kurfürstenporträts Luycxs besprochen. Hier sollen zunächst aber Lösungen anderer Künstler vorgestellt werden und geklärt werden, ob Luycx sich einem gängigen Darstellungsmodus, sofern es ihn gab, anschloss.

In etwa zur selben Zeit, zu der Luycx das Bildnis Friedrich Wilhelms anfertigte, wird selbiger auch von Govaert Flinck porträtiert, der 1615 in Kleve geboren wurde und 1660 in

²⁶⁶ Ebenda, S. 184ff.

²⁶⁷ Ebenda, S. 184.

²⁶⁸ VLIEGHE 1987, S. 184.

²⁶⁹ VLIEGHE 1987, S. 185.

Amsterdam verstarb (Abb.50).²⁷⁰ Das Bild befindet sich auf Schloss Charlottenburg in Berlin und zeigt den Kurfürsten in einem halbfigurigen Bildnis in einem engen Ausschnitt. Es ist 1652 entstanden und signiert. Wieder ist Friedrich Wilhelm in der Mittelachse positioniert, wobei der Körper nach rechts gedreht ist. Diesmal belässt der Künstler den Kopf in der Körperachse. Dennoch blickt der Kurfürst den Betrachter mit wachsamem Augen an. Seine Hände, mit denen er ein Zepter hält, welches quer über den Oberkörper geführt wird, sind vor dem Leib angewinkelt. Farblich wirkt das Bild eher zurückhaltend, da Beige- und Brauntöne dominieren, die durch wenige rote und blaue Akzente ergänzt werden. Rechts im Bild wird ein brauner Ehrenvorhang, der in reiche Falten gelegt ist, als Abschluss des Bildes verwendet. Den restlichen Hintergrund bildet ein wolkgiger Himmel. Erst bei genauerem Betrachten erkennt man zur Linken des Kurfürsten eine Säule, ebenfalls ein Ehrenzeichen, die sich koloristisch kaum von den grauen Wolken abhebt. Wieder ist der Kurfürst den Harnisch tragend abgebildet. Darüber trägt er einen roten Samtmantel mit Pelzbesatz. Flinck legt großen Wert auf die stoffliche Schilderung, so lässt er die Rüstung mittels Weißhöhlungen glänzend und den Pelz Licht absorbierend erscheinen. Das lockige, auf den Schultern aufliegende Haar verschmilzt farblich mit dem Hintergrund. Die Umgebung ist nicht klar geschildert. Der Kurfürst könnte an einer Balustrade angelehnt sein. Der Eindruck von Räumlichkeit wird von beiden Künstlern recht ähnlich erzeugt. Vor allem das Motiv des quer vor dem Körper geführten langen Gegenstandes, einmal ein Zepter, das andere mal ein Degen, stimmt überein.

Bei Luycx fällt die Verwendung einer dunklen Folie für den Kopf auf, während Flinck weiche Übergänge schafft und auf die Konturen weniger Wert legt; dies fällt auch an der linken Körperseite ins Auge, wo die Übergänge des Samtmantels zum Hintergrund zu verschwimmen scheinen. Flincks Gemälde (Abb.50) wirkt atmosphärischer und wärmer, nicht zuletzt wegen der stofflichen Schilderungen und den weichen Übergängen.

Luycx lässt die Hände Friedrich Wilhelms unter großen Rüstungshandschuhen verschwinden, wodurch er vielleicht versucht eine Schwäche zu verbergen, denn das Darstellen von Händen zählt nicht zu den Stärken des Künstlers.²⁷¹ Flinck dagegen präsentiert sie dem Betrachter nackt, will sich aber offensichtlich nicht in deren genauern Schilderung verlieren, obwohl die Nähe zum Betrachter Gelegenheit dazu böte. Der

²⁷⁰ GENERALDIREKTION DER STAATLICHEN SCHLÖSSER UND GÄRTEN POTSDAM-SANSSOUICI (Hg.) 1988, S. 151 und MOLTKE 1965, S. 106.

²⁷¹ EBENSTEIN 1906/07, S. 218f.

Gesamteindruck scheint wichtiger zu sein als Detailverliebtheit. Luycx geht anders vor. Er hebt die Konturen Friedrich Wilhelms hervor, ohne dass dieser jedoch in die Flächigkeit gedrängt wird.

Ein anderes Kurfürstenporträt wurde von Joachim von Sandrart ausgeführt und zeigt Herzog Maximilian von Bayern. Es befindet sich im Kunsthistorischen Museum und wird auf circa 1643 datiert (Abb.51).²⁷² Wie es für repräsentative Anlässe gebräuchlich war, ist Maximilian ganz in schwarz gekleidet.²⁷³ Der breite, auf die Schultern fallende Kragen und die Manschetten tragen Besätze aus schöner venezianischer Nähspitze.²⁷⁴

Der bayrische Kurfürst war im Dreißigjährigen Krieg der wichtigste Verbündete des Kaisers.²⁷⁵ Eigentlich erweist sich Sandrart in dieser Zeit von van Dyck beeinflusst, beim Bildnis des bayrischen Kurfürsten nimmt er aber Abstand von dieser Komponente, zugunsten einer altertümlichen Steifheit und betonter Kostbarkeit im Detail.²⁷⁶ Wie Friedrich Wilhelm ist auch Maximilian leicht nach rechts in den Raum gedreht abgebildet. Sein linker Arm weist vertikal nach unten, während der rechte diagonal zum Bildrand geführt wird. Dort scheint der bayrische Kurfürst mit dem Zeigefinger auf etwas hinzuweisen, das sich außerhalb des Bildes befindet. Auf eine Darstellung in Untersicht wurde hier verzichtet, während in der Verwendung von Vorhängen als Hintergrunddraperie eine Gemeinsamkeit der beiden Bilder zu sehen ist. Sandrart fügt, anders als Luycx, seinem Kurfürsten eine kannelierte Säule zur Rechten als Hoheitszeichen bei. Sie dient nicht nur einem inhaltlichen Zweck, sondern auch als Mittel der Raumstaffelung und der Unterstützung der aufrechten Haltung des Kurfürsten. Beiden Protagonisten ist der ausweichende Blick gemein, sowie der Bildausschnitt und die Körperdrehrichtung. Die Unterschiede in Malweise, Lichtführung und Raumdefinition sind jedoch beachtlich. Eine direkte Abhängigkeit von Sandrart soll hier deshalb keineswegs konstatiert werden!

Das Bildnis Maximilians von Bayern sollte allerdings in der Folgezeit noch oft als Vorbild dienen²⁷⁷, unter anderem auch für Gottfried Knellers Bildnis des Kurfürsten von Mainz,

²⁷² SCHÜTZ/HEINZ 1982, S. 242f. Ein 1643 datierter Stich, der den Kurfürsten im Harnisch wiedergibt, steht in der Porträtaufnahme dem Gemälde sehr nahe. Ebenda, S. 243.

²⁷³ Ebenda, S. 243.

²⁷⁴ Ebenda.

²⁷⁵ SCHREIBER 2004, S. 14.

²⁷⁶ KLEMM 1986, S. 21.

²⁷⁷ SCHÜTZ/HEINZ 1982, S. 243.

Johann Philipp von Schönborn, das signiert und 1666 datiert ist und sich ebenfalls im Kunsthistorischen Museum befindet (Abb.52).²⁷⁸

Das Porträt zeigt den Kirchenfürsten in schwarzer Kleidung mit einfachem weißem Kragen und Manschetten und dem bischöflichen Kreuz.²⁷⁹ Nur der Wechsel der glänzenden Seide an den Unterärmeln mit dem kleingemusterten Samt des Wamses belebt die Oberfläche.²⁸⁰

Das Bildnis gehört zu den frühesten Arbeiten Knellers und zeigt deutlich den Einfluss von van Dyck beziehungsweise auch von Sandrarts Porträtkunst.²⁸¹ Weitgehend verwandt ist das Bildnis derselben Persönlichkeit von Luycx, das seinerseits im Stich von Anselm van Hulle und Pieter de Jode vervielfältigt wurde.²⁸² Dieses dürfte um 1650 entstanden sein, kann also als Vorbild für die Bildkomposition Knellers gedient haben.²⁸³ Im Bildnis selbst erscheint der Kurfürst wesentlich gealtert, so dass hier mit Sicherheit eine eigenen Porträtaufnahme Knellers von 1666 zu erkennen ist.²⁸⁴

Das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg verwahrt ein Bildnis des Kurfürsten Johann Georg II. von Sachsen, das nach 1656 datiert wird. (Abb.53) Das Porträt ist keinem Künstler zugeschrieben und die Herkunft ist unbekannt. Der Dargestellte kann durch sein Wappen am Kurschwert, den Kurfürstenhut und dank Druckgraphiken, die dem Porträtierten sehr ähneln, identifiziert werden.²⁸⁵

Wie beim Bildnis Friedrich Wilhelms handelt es sich um ein Kniestück. Oberkörper und Kopf sind nach rechts gedreht, wobei der Blick auf den Betrachter gerichtet ist. Auf einem Tisch links ruhen Kurhut mit Hermelinzotteln und das sächsische Kurschwert. Der Dargestellte trägt langes schwarzes Haar und einen Oberlippenbart mit Fliege. Die schwarze Rüstung ist mit vielen Goldnieten besetzt. An der Seite hängt ein goldbesticktes Wehrgehänge mit Degen. Im Hintergrund ist eine braune Vorhangdraperie zu sehen. Gemein ist den beiden Bildern die leichte Untersicht in der die Kurfürsten abgebildet sind. Die Potentaten nehmen eine spiegelverkehrte Haltung ein, wobei der Bildausschnitt etwa gleich groß gewählt ist.

²⁷⁸ Ebenda, S. 259.

²⁷⁹ Ebenda.

²⁸⁰ Ebenda, S. 259f.

²⁸¹ Ebenda, S. 260.

²⁸² Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.Nr. 3240. Ebenda.

²⁸³ Ebenda.

²⁸⁴ Ebenda.

²⁸⁵ TACKE 1995, S. 315.

Die Darstellungsweise des brandenburgischen und des sächsischen Kurfürsten sind sehr ähnlich und allein aus formalen Gründen könnte man m. E. das Bildnis Johann Georgs II. der Kurfürstenserie Luycx zuordnen. Jedenfalls sehe ich einen Zusammenhang zwischen den Bildern, der vermutlich auch durch die Verbreitung des Porträts im Stich zu suchen ist.²⁸⁶

Um eine repräsentative Aussage treffen zu können, müssten die verschiedensten Sammlungen durchforstet werden um einen Überblick über die vorhandenen Kurfürstenporträts zu gewinnen. Allein die Vergleiche mit den mir bekannten Bildnissen der Zeit rund um 1650 legen nahe, dass Luycx einen Art Kurfürstenprototyp schuf, der ansatzweise schon bei Sandrarts Bildnis Maximilian von Bayerns zu finden war, dessen Vorbilder in der Herrscherdarstellung zu suchen sind und letztlich bis auf Tizians Porträt Karls V. zurückreicht.

9.3. Die Kurfürstenserie

Besonders bei der Bearbeitung des Bildnisses Friedrich Wilhelms von Brandenburg kann man weitere Porträts Luycx, auch wenn es sich um Zuschreibungen handelt, nicht außer Acht lassen, nämlich die der anderen Kurfürsten. Unklar sind welche Bildnisse der Kurfürstenzyklus in seiner Gesamtheit inkludiert und die Entstehungsumstände. Abgesehen vom Bildnis Friedrich Wilhelms sind neben dem Innsbrucker Porträt zwei weitere Versionen bekannt.²⁸⁷ Eine befindet sich in Schloss Grafenegg und wurde von Hans Tietze 1908 als eigenhändige Wiederholung Luycx gewertet.²⁸⁸ Ebenfalls in dieser Sammlung sind das Bildnis Karl Ludwigs von der Pfalz, Erzbischof Johann Philipp Schönborns von Mainz, Maximilian Heinrich von Bayern, dem Erzbischof von Köln²⁸⁹, sowie das Bildnis Carl Caspar von Triers zu finden, die gemeinschaftlich Luycx zugeschrieben werden.²⁹⁰ Bildnisse Ferdinand III. beziehungsweise sein Sohnes, als

²⁸⁶ Ein 1654 entstandenes Porträtblatt Johann Georgs II. des Dresdner Münzgraveurs und Hofkupferstechers Johann Caspar Höckner zeigt – hier allerdings in einer ovalen Bildanlage – viele formale Gemeinsamkeiten bei der Rüstung, Körper- und Kopfhaltung sowie in der Art der Bart- und Haartracht und der Blickführung. Das der Graphik zugrunde liegende Gemälde stammt von Anselmus von Hulle. TACKE 1995, S. 315.

²⁸⁷ Dresdener Gemäldegalerie und Schloss Grafenegg.

²⁸⁸ TIETZE 1908, S. 48.

²⁸⁹ Ebenstein hält eine andere Version dieses Bildnisses, das er in Laxenburg findet, für ein Bildnis des Grafen von Puchaim, dem Bischof von Laibach, nachdem er es mit einem gesicherten Stich vergleicht. EBENSTEIN 1906/07, S. 246.

²⁹⁰ TIETZE 1908, S. 48ff.

Könige von Böhmen sind ebenfalls vertreten. Es fehlen demnach die Porträts der Kurfürsten von Sachsen und von Bayern.

Das mehrfache Kopieren etwa einer adeligen Ahnengalerie war durchaus üblich, konnte doch so jedes der Mitglieder einer Familie in den Besitz einer eigenen Ahnengalerie gelangen.²⁹¹ Auch von höfischen Bildnissen wurden oft mehreren eigenhändige Kopien angefertigt und gleichzeitig an mehrere Herrscherhäuser oder Potentaten gesandt, oft zum Zwecke einer Ehenbahnung. Sonja Fabian konstatiert 2006 ebenfalls, dass es unter den europäischen Fürsten üblich war Bildnisse von Herrschern oder berühmten Persönlichkeiten für die eigene Porträt- beziehungsweise Ahnengalerie zu erwerben und zu tauschen.²⁹²

In der Dresdner Gemäldegalerie gibt es die dritte Version des Brandenburgischen Kurfürstenbildnisses. Auch in dieser Sammlung tritt das Porträt gewissermaßen innerhalb einer unvollständigen Serie auf. Man trifft erstmals auf das Luycx zugeschriebene Bildnis Johann Georg I. von Sachsen. Aufschlussreich scheint die Tatsache, dass sich das Konterfei seines Nachfolgers und Sohnes Johann Georg II., als Teil des Originalkurfürstenzyklus in Prag befindet.²⁹³ Beim Kurfürsten von Trier verhält es sich ähnlich. Einerseits existiert das Luycx zugeschriebene Bildnis Philipp Christoph von Soeterns in Innsbruck²⁹⁴ und andererseits das Bildnis des ihm 1652 nachfolgendem Carl Caspar von Leyen in Grafenegg.²⁹⁵

Es ist nach wie vor nicht auszuschließen, dass die meisten Kurfürstenporträts innerhalb kürzester Zeit entstanden. Die Existenz der Bildnisse Johann Georgs II. und Carl Caspars von Leyen deuten allerdings darauf hin, dass es sich beim Kurfürstenzyklus um kein abgeschlossenes Projekt handelte. Die Reihe wurde allem Anschein nach vom Künstler beim Ableben eines Potentaten durch das Bildnis dessen Nachfolger ergänzt. Die Datierung eines einzelnen Kurfürstenporträts ist durchaus unabhängig von der Entstehungszeit eines der anderen der Potentatenbildnisse.

Auf eine enge Zusammengehörigkeit mancher Bildnisse verweisen aber die Porträts selbst. Das Konterfei Friedrich Wilhelms fügt sich in eine größere, Luycx zugeschriebene,

²⁹¹ FELLNER 1990, S. 501.

²⁹² FABIAN 2006, S. 90.

²⁹³ Siehe S. 44.

²⁹⁴ KALINA 2003, S. 240.

²⁹⁵ TIETZE 1908, S. 49f.

Werkgruppe ein. Besonders das Bildnis des pfälzischen Kurfürsten Karl Ludwig²⁹⁶ (Abb.54) weist unzählige Gemeinsamkeiten mit dem Porträt Friedrich Wilhelms (Abb.44) auf.

Der Pfalzgraf ist, wie der Brandenburgische Potentat, in Form eines Kniestücks abgebildet. Das Tragen der Rüstung, die leichte Drehung nach rechts, der Blick auf den Betrachter, der von Vorhängen bestimmte Hintergrund und die Untersicht stimmen überein. Nicht nur die Art des weißen Kragens entspricht sich, sondern auch der Malstil desselben. Gleiches gilt für die Haartracht. In beiden Fällen ist der Helm auf einem mit Tuch bedecktem Tisch seitlich des Dargestellten abgestellt. Im Bildnis Karl Ludwigs überschneidet das Möbel den Kurfürsten und befindet sich links im Vordergrund. Während im Porträt des brandenburgischen Kurfürsten dieser Bereich „leer“ bleibt, hat der pfälzische Potentat neben dem Kopfschmuck auch den Rüstungshandschuh abgelegt, der schräg platziert, die Tischkante überlappend, beinahe in den Betrachtterraum zu ragen scheint. Dahinter hat der Kurfürst seine rechte Hand abgestützt, deren Finger den Kommandostab, der annähernd bildparallel verläuft, fest umschließen. Der fehlende Rüstungshandschuh an der Rechten gibt eine weiße Rüschenmanschette frei. Auch der mit einem großen Edelstein besetzte Ring fällt besonders ins Auge. Der Künstler leitet hier den Blick des Betrachters schräg von links, über den Dargestellten, nach rechts hinten zur Kordel. Räumlich ist das Bild ebenso interessant wie das Friedrich Wilhelms von Brandenburg, ohne in Gefahr zu geraten wie eine langweilige Kopie zu wirken. Die beiden Bilder vermitteln die Idee eines weltlichen Kurfürstenporträts. Gleichzeitig gewährt Luycx, bei aller Konformität, Raum für Individualität.

Das Porträt des Erzbischofs Johann Philipp von Schönborn, den Kurfürsten von Mainz (Abb.55) weist bedeutendere Unterschiede zum Bildnis Friedrich Wilhelms (Abb.44) auf. Der wichtigste besteht meines Erachtens in der Kleidung. Anders als der pfälzische und der brandenburgische Kurfürst trägt der Mainzer Erzbischof ein schwarzes Gewand mit perlenbesetzten Brustkreuzen an einer Goldkette. Er ist als klerikaler Gelehrter zu sehen, der sich in seiner Funktion als geistlicher Kurfürst von den weltlichen Potentaten unterscheidet. Wieder in Form eines Kniestückes präsentiert sich der Dargestellte nach rechts in den Raum gedreht. Seine Rechte umfasst die Lehne eines, vom Bildrand beschnittenen, verkürzt gemeinten Stuhls im linken Vordergrund. Den Hintergrund bildet

²⁹⁶ Ebenda, S. 48f.

wieder eine stark bewegte Draperie. Genau wie im Bildnis Friedrich Wilhelms befindet sich rechts ein bedeckter Tisch, anstatt des Helmes ist jedoch eine kleine aufblickende Skulptur zu sehen und ein horizontaler Balken, abgeschnitten vom Bildrand. Da es sich beim Dargestellten um einen hohen Geistlichen handelt, denke ich dass es vielleicht eine Kreuzigungsgruppe sein könnte.²⁹⁷

Ebenfalls ähnlich erscheint dieses Bildnis durch die Aktivität des Kurfürsten. Auch er blickt den Betrachter an und seine Hände sind beschäftigt. In seiner Linken hält er ein Stück Papier, das er dem Betrachter zu präsentieren scheint.

Auch dieses Bildnis passt gut zu den anderen zwei Kurfürstenporträts. Größe der Bilder, Körperausrichtung, Hintergrundgestaltung und Verhältnis zum Betrachter sind wie gezeigt jeweils sehr ähnlich.

Eine weitere Kopie eines Kurfürstenporträts, das Luycx zugeschrieben wird, stellt das Bildnis des Erzbischof Karl Kaspar von Trier, das sich ebenfalls in Schloss Grafenegg befindet, dar (Abb.56).²⁹⁸ Es zeigt einen korpulenten Mann mit lockigem, halblangem, dunkelbraunem Haar und hellbraunem Schnurrbart. Die Kleidung entspricht der des Kurfürsten von Mainz (Abb.55). Seine Rechte stützt Karl Kaspar auf ein Buch mit Goldbeschlägen und hält in der Linken ein Schriftstück, in dessen Siegel ein Lamm mit Kreuzfahne die Mitte einnimmt.²⁹⁹ Den Hintergrund bilden eine grauviolette Draperie und eine undeutliche Architektur.³⁰⁰

Im Vergleich mit den anderen gezeigten Kurfürstenporträts dominieren stärkere Hell-Dunkelkontraste. Die räumliche Spannung ist vergleichsweise abgeschwächt. Es zeigen sich Abweichungen, die die These von der späteren Ergänzung der Kurfürstenserie, durch das Bildnis Carl Caspar von Leyen, unterstützen.³⁰¹

9.4. Die Datierung

Wichtig für die Belange dieser Arbeit ist das Verhältnis des Kurfürsten zum Kaiser. Denn ohne großen Zweifel wurde der Kurfürstenzyklus im kaiserlichen Auftrag erschaffen,

²⁹⁷ Tietze schreibt dazu: „Gruppe aus Goldbronze, kniende Gestalt im Gebet vor Kruzifix.“ TIETZE 1908, S. 49.

²⁹⁸ Zur Identifizierung zieht Tietze einen Stich Sandrarts aus dem Jahr 1653 heran. Ebenda, S. 50.

²⁹⁹ Ebenda, S.49f.

³⁰⁰ Ebenda.

³⁰¹ Hier müssten genauere Untersuchungen stattfinden, die an dieser Stelle zu weit führen würden.

wenn auch Peltzers Sandart Abschrift nachdenklich zu stimmen vermag.³⁰² Sicher ist zudem, dass diese Order erst nach dem Friedensschluss von Osnabrück ergangen sein kann, da vor 1648 das Verhältnis von Kaiser und Kurfürsten sehr gespannt war.

Der kaiserliche Einfluss auf das Reich war nach Ende des Dreißigjährigen Kriegs abgeschwächt, während die Rechte der Kur- und Reichsfürsten leicht vergrößert wurden.³⁰³ Dem Kurfürsten von Köln und aber auch Friedrich Wilhelm von Brandenburg konnte der Kaiser nichts mehr entgegensetzen.³⁰⁴

Die Annahme, dass Luycx die verschiedenen Kurfürstenhöfe einzeln bereiste, muss in Zweifel gezogen werden. Die Quellen geben nämlich, anders als Kalina behauptet³⁰⁵, keinen stichhaltigen Hinweis darauf. Denkbar wäre etwa auch, dass der Hofmaler einer Versammlung der Kurfürsten beiwohnte und bei dieser Gelegenheit die Porträts anfertigte. Wie wir von Leopold Wilhelm wissen, benötigte Luycx gerade vier Stunden um ein gutes Bildnis anzufertigen,³⁰⁶ weswegen es möglich scheint, dass er die Kurfürsten innerhalb kürzester Zeit porträtierte. In Frage für eine derartige Versammlung käme etwa der Reichstag von Regensburg im Jahre 1653.³⁰⁷ Ebenstein liefert mit 1648 einen terminus post quem für die ursprüngliche Serie.³⁰⁸ In dieser Zeit tagte der Kurfürstenrat anlässlich des westfälischen Friedenskongresses (1643-1649). Dennoch müssen Luycx' Kurfürstenporträts zu einem anderen Zeitpunkt entstanden sein. Denn obwohl zwar Kaiser Ferdinand III. persönlich anwesend war, wurden die Kurfürsten lediglich durch eine Reihe bevollmächtigter Gesandter vertreten.³⁰⁹

³⁰² Siehe S. 43.

³⁰³ KALINA 2001, S. 200.

³⁰⁴ Ebenda.

³⁰⁵ Siehe S. 45.

³⁰⁶ Wie aus einem Briefwechsel mit dem kaiserlichen Bruder hervorgeht, porträtierte Luycx Leopold Wilhelm 1646 im Feldlager zu Ilmstadt. Leopold Wilhelm schreibt: „ich pin ihm (Luycx) heutt schon gesessen nur zwo stunt, es ist schon überauß guet. Noch zwo stunt habe ich zue stehen, hernach ist es fertig.“ Stockholm, Riksarkiv (100), Leopold Wilhelm an Ferdinand III., Ilmstadt, 1646 August 5., zitiert nach SCHREIBER 2004, S. 94.

³⁰⁷ Kaiser Ferdinand III. setzte damals die Königswahl Ferdinands IV. durch. HAUENFELS 2005, S. 221. Kalina berichtet, dass am Regensburger Kurfürstentag 1630, bei dem einst Ferdinand III. zum König gewählt worden war, alle Kurfürsten persönlich vertreten waren, außer Brandenburg und Sachsen. KALINA 2001, S. 91.

³⁰⁸ Wie zuvor erläutert wurde der Zyklus nach Ableben eines Kurfürsten durch das Abbild seines Nachfolgers ergänzt. Dies kann sowohl bei nachfolgenden Versammlungen als auch bei kurzen Reisen des Künstlers erfolgt sein. Siehe S. 44.

³⁰⁹ BECKER 1973, S. 269f.

10. Erzherzog Karl Joseph als Kind (1649-1664)

Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras Innsbruck, GG3185, ca. 1650, Öl auf Leinwand, 138,5 x 97,5 cm

10.1. Bisherige Forschung

Ernst Ebenstein bezeichnet das Porträt (Abb.57)³¹⁰ 1906/07 als fein und sorgfältig ausgeführtes Bild, das auch koloristisch von großer Wirkung ist.³¹¹ Ihm ist ein gleichzeitig, nach diesem Porträt hergestellter Stich der damaligen k. u. k. Fideikomißbibliothek, dem heutigen Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek bekannt, der beschriftet ist, und somit die Identität des Kindes klärt (Abb. 58).³¹² Auf dem Stich ist zu lesen: „CAROLVS IOSEPHUVS ARCHIDVXAVSTRIAE Episcopus Passauensis“.

In der eigentümlichen Verschnürung des Buches, das im Bildnis dargestellt ist, erkennt Ebenstein ein spanisches Motiv.³¹³

Die Forschung ist sich bisher weithin einig, was eine Datierung des Gemäldes in die Jahre 1651/52 betrifft.³¹⁴

1908 wird ein Porträt in der österreichischen Kunsttopographie angeführt, welches der Beschreibung nach mit unserem übereinzustimmen scheint, allerdings unterscheiden sich die angegebenen Maße, da 94 x 132 cm angegeben sind.³¹⁵ Das Bildnis befand sich in einem der Räume des dritten Stockes von Schloss Schönbrunn.³¹⁶

Günther Heinz meint, dass der Erzherzog auf dem Bildnis als Ein- bis Eineinhalb Jähriger dargestellt ist, woraus sich sein Datierungsvorschlag für 1650/51 ergibt.³¹⁷ Er schreibt, dass das Porträt zu den besten Kinderbildnissen von Frans Luycx gehört.³¹⁸

Heinz und Schütz verweisen auf ein anderes Bildnis Karl Josephs, das in der Kunsttopographie angeführt ist,³¹⁹ statt des Hundes im Vordergrund oder des Papageis,

³¹⁰ Die Seitenlängen der Leinwand betragen 138,5 und 97,5 cm. Das Bild stammt aus der kaiserlichen Hofburg in Wien. SCHÜTZ/HEINZ, S. 158, Zwischenzeitlich befand es sich in Schloss Schönbrunn. EBENSTEIN 1906/07, S. 245.

³¹¹ Ebenda.

³¹² Ebenda, Abbildung 51.

³¹³ Zur „Vanitas-Darstellung“, die um 1640 datiert und Luycx mit einiger Sicherheit zugeschrieben wird (Tafel XI bei Ebenstein) damals in der Wiener kaiserlichen Galerie, schreibt Ebenstein: „Die eigentümliche Art der Tischdeckenverschnürung mit der an ungarische Uniformen erinnernden Verschnürung dürfte aus Spanien gekommen sein; auf spanischen Porträts des Pandora, Velázquez und Carreno in unseren Schlössern ist sie häufig zu finden, während sie mir bei keinem gleichzeitigen oder früheren niederländischen Bildnis auffiel; von daher konnte sie auch unserem Maler vertraut sein, der sie noch auf einem anderen Bilde, dem des kleinen Erzherzogs Karl Joseph in Schönbrunn, wiederholt. Ebenda, S. 213.

³¹⁴ SCHÜTZ/HEINZ 1982, S. 158 und KALINA 2003, S. 235.

³¹⁵ TIETZE 1908a, S. 170.

³¹⁶ Ebenda.

³¹⁷ HEINZ 1963, S. 210.

³¹⁸ Ebenda.

wird dort allerdings nur beschrieben, dass sich ein Fink auf einem Schemel befindet³²⁰. Es kann also unmöglich dasselbe Bild gemeint sein.

10.2. Bildbeschreibung

In das hochrechteckige Bildformat ist die Darstellung eines stehenden Kleinkindes in ganzer Figur großzügig eingepasst. Inmitten eines schwer nachvollziehbaren Interieurs, ist der Junge in der Mittelachse des Bildes positioniert. Der Körper des Kindes ist ein wenig nach links in den Raum hinein gedreht. Er ist somit der Leserichtung des Betrachters leicht entgegengestellt, wodurch jedweder Eindruck von Bewegung gebremst wird. Der besonders bei einem Kleinkind unnatürlich wirkende Eindruck von Regungslosigkeit, der durch das Tragen des versteiften Kleidchens noch unterstützt wird, erfährt durch diese Inszenierung eine zusätzliche Steigerung. Karl Joseph trägt seinem Alter entsprechend ein Kleidchen³²¹ und eine dazu passende Haube, an der durch ein Schmuckstück eine große Feder befestigt ist.³²² Das Gewand ist reich mit Spitzen und Borten verziert und weicht nach Ebensteins Aussage von der spanischen Mode ab.³²³ Um den Körper Karl Josephs ist, wie durchaus üblich, ein Amulettgürtel zum Schutz vor Bösem, gebunden.³²⁴ Der Kleine hat seine Arme zu beiden Seiten angehoben. Seine rechte Hand liegt auf der oberen Kante eines bildparallelen Folianten auf, der in rotem Samtstoff mit goldenen Bordüren gebunden ist.³²⁵ Mit derselben Hand hält Karl Joseph einen Kirschzweig, an dessen Früchten ein Kakadu zerrt, der sich auf der Buchkante niedergelassen hat. Das Kind scheint keine Notiz von der frechen Aktion des Tieres zu nehmen, sondern blickt, den Kopf leicht zur linken Schulter geneigt und ihn nach rechts aus seiner Körperachse gedreht, zum Betrachter. Diese kindlich ungeschickte Stellung des Kleinen ist dem Maler vorzüglich gelungen.³²⁶ Das Hündchen im Vordergrund, das als Repoussoir wirkt und eindeutig um die

³¹⁹ SCHÜTZ/HEINZ 1982, S. 158.

³²⁰ TIETZE 1908a, S. 125.

³²¹ Sowohl Mädchen als auch Jungen trugen Kleidchen, die das einzige Kindergewand darstellten, bis zu einem Alter von zwei bis drei Jahren. Danach war auch für sie Erwachsenenmode vorgesehen. RAUCH 2000, S. 59.

³²² Beim Bildnis der Prinzessin Maria Leopoldine ist dasselbe Motiv zu finden. EBENSTEIN 1906/07, S. 245.

³²³ Ebenda.

³²⁴ In der Habsburger Porträtgalerie finden sich mehrere Kinderporträts mit derartigen Gürteln. Jener von Karl Joseph besteht aus Halbedelsteinen, die Amulette sind mit Goldketten an ihm befestigt. Neben dem Glöckchen, das Karl Joseph in der Hand hält, finden sich noch Mardertatze, Horn, Duftkugel, Nuss sowie eine Fica, ein Handsymbol aus Koralle. All diesen Attributen wurde eine dämonenabwehrende oder lebensstärkende Kraft zugeschrieben. RAUCH 2000, S. 59.

³²⁵ Ebenstein spricht nicht von einem Buch, sondern von einem Tisch. EBENSTEIN 1906/07, S. 245.

³²⁶ Ebenda.

Aufmerksamkeit des Erzherzogs bemüht ist, wird von ihm ebenfalls mit keinem Blick gewürdigt. Das Licht fällt von links oben ein, wie es die Schatten des Kindes und des Hündchens am Boden verraten.

Der farblich von einem purpurroten Ton beherrschte Hintergrund ist schwer auszumachen. Senkrechte und Horizontalen deuten zwar an, dass sich das Kind in einem Interieur befindet, aber der Künstler wollte offenbar keine konkret definierte, und für den Betrachter dechiffrierbare Innenraumdarstellung wiedergeben. Hinter dem Kind ist eine kreisförmige Zone zu sehen, die bläulicher ist als der übrige Hintergrund. Anstelle des Kopfes ist seine rechte Schulter im Mittelpunkt platziert. Dennoch wirkt dieses Kompartiment, als ob es den Torso des Jungen hinterfangen würde.

10.3 Kinderporträts von Frans Luycx

Frans Luycx kann nicht als hervorragender Kindermaler bezeichnet werden, was sowohl Anzahl und Qualität der erhaltenen Werke vermuten lassen. Die beiden in dieser Arbeit behandelten Kinderporträts, das Bildnis des König Ferdinand IV. und der Erzherzogin Maria Anna (Abb.1), sowie das des Erzherzog Karl Joseph, zählen jedoch zu den hervorragendsten Werken dieser Art des Künstlers.³²⁷

Die zwei Bilder unterscheiden sich stark voneinander, obwohl im Typus des ganzfigurigen Kinderporträts eine Parallele zu sehen ist. Maßgebend für die unterschiedliche Wirkung ist die Kleidung der Kinder und die sehr freie Gestaltung des Hintergrundes im Bildnis Erzherzog Karl Josephs. Auffallend ist die Übereinstimmung der Münder aller drei Kinder, die sich deutlich von denen der Erwachsenen unterscheiden. Auch Augen, Nasen und Hände ähneln sich. Die roten Möbel mit Goldverzierung des Doppelporträts finden ihr farbliches Pendant im Folianten im Bildnis des Erzherzogs. Das Motiv des samtenen Saums ist ebenfalls in beiden Gemälden vorhanden. Wichtig scheint zudem der dunkle horizontale Streifen am unteren Bildende, der als Gemeinsamkeit auffällt und die Kinder noch ein Stück Abstand zum Betrachter wahren lässt. Verwandtschaft besteht auch im Motiv des Hantierens mit Blüten und Zweigen und dem angestregten Posieren, dem es nicht gelingen will, als spontane Reaktion auf den Betrachter zu wirken.

Ein Rütteln an der Zuschreibung an denselben Künstler scheint nicht nötig zu sein, denn hier mag durchaus die differente Entstehungszeit der Porträts verantwortlich für ihr

³²⁷ Vgl. dazu: „Kaiser Leopold als Knabe“ aus der Wiener Hofburg, Fig. 47 bei EBENSTEIN 1906/07, S. 235, und „Erzherzog Karl Joseph“ aus dem Wiener Galeriedepot, Fig. 50. Ebenda, S. 239.

ungleiches Aussehen sein. Der Vergleich zeigt zudem den Stilwandel, den Luycx durchmachte.³²⁸ Im früheren Werk, dem Doppelporträt, das um 1638 entstanden ist, zeigt sich noch die Frische und Beschwingtheit des flämischen Hochbarock nach Rubens' Manier: Die Kleidung der Kinder, das Linienspiel der Draperie ist dynamisch bewegt, die Physiognomie frisch und lebendig, die Farbgebung hell und leuchtend.³²⁹ In dem um 1651/52 entstandenen Porträt des kleinen Erzherzog Joseph Karl beschränkt sich noch ein wenig Beschwingtheit auf die Dekorationselemente wie dem Hund oder dem Kakadu, während die Hauptperson, der junge Erzherzog erstarrt – entrückt wirkt, wozu auch das völlig steife und faltenlose Kleidchen den größten Beitrag leistet.³³⁰

10.4. Mögliche Vorbilder für das Bildnis Erzherzog Karl Josephs

Genau wie das Porträt seiner älteren Geschwister scheint auch das des kleinen Erzherzogs in Zusammenhang mit spanischen Vorbildern zu stehen. Frederike Klauners behandelt in ihrem Aufsatz „Spanische Porträtmalerei des 16. Jahrhundert“ das Bildnis der Infantin Anna (Abb.59) aus dem Jahr 1604, das von Juan Pantoja gemalt wurde, sich im Besitz des Kunsthistorischen Museums befindet und hierfür als gutes Vergleichsbeispiel dienen soll.³³¹ An die habsburgischen Höfe in Österreich beziehungsweise letzten Endes in die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums gelangten viele spanische Kinderbildnisse aufgrund der über mehrere Generationen fortgesetzten, engen verwandtschaftlichen Beziehungen der spanischen und der österreichischen Linie der Habsburger.³³² Beim Vergleich der Bildnisse Erzherzog Karl Josephs und der Infantin Anna treten deutliche Gemeinsamkeiten zu Tage. Beide Kinder tragen ein versteiftes Kleid und befinden sich in einem Innenraum. Rechts im Bild gibt es im spanischen Beispiel einen Tisch, der bildparallel im Gemälde platziert ist. Er zeigt nicht nur durch seine ähnliche Positionierung Affinitäten zum Folianten im Porträt Karl Josefs, sondern auch durch die Verschnürung an der Kante. Beide Kinder haben ihre linke Hand auf diesem Gegenstand abgelegt und ein Tier befindet sich darauf. Im Unterschied zu Luycx's Gemälde, zieht Pantoja einen Kapuzineraffen als Begleitfigur heran.

³²⁸ KALINA 2003, S. 236.

³²⁹ KALINA 2003, S. 236.

³³⁰ Ebenda.

³³¹ KLAUNER 1961, S. 148.

³³² SCHÜTZ 2007, S. 14.

Anzunehmen ist, dass Frans Luycx hier wieder von einem älteren spanischen Porträt angeregt wurde, das er aus der kaiserlichen Sammlung gekannt hatte. In seiner Umsetzung unterscheidet sich das Porträt des Erzherzog Karl Josephs allerdings sowohl von den Werken Pantojas, als auch vom Porträt seiner Geschwister.

Im Folgenden sollen vier spätere spanische Werke als Vergleichsbeispiele herangezogen werden, um zu untersuchen, inwiefern sich das Bildnis Erzherzog Karl Josephs von Arbeiten eines der hervorragendsten zeitgenössischen Malern Luycx's unterscheidet. Gemeint ist damit Diego Velázquez, der für König Philipp IV. tätig und somit wie Luycx die Tätigkeit als Hofmaler ausübte. Zwar baute auch Velázquez auf der traditionellen Form des höfischen Porträts auf, die er kaum veränderte oder variierte, doch bedeutete seine Malerei durch die völlige Abkehr von der zeichnerischen Detailpräzision hin zu einer rein malerischen Form einen radikalen Wandel.³³³

Auf der Suche nach ähnlichen Werken Velázquez' stößt man auf das Kinderbildnis des Prinzen Felipe Próspero, das circa 1659 datiert wird und sich im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet (Abb.60).³³⁴ Der kleine Prinz, steht ähnlich wie Karl Joseph in ein Kleidchen gehüllt, in Anwesenheit eines Hündchens in einem Innenraum und blickt den Betrachter an. Beide Knaben sind in der Mittelachse der hochformatigen Bilder platziert. Genau wie Karl Joseph ist auch Felipe Próspero nicht direkt im Vordergrund abgebildet, auch wenn der Abstand zum Betrachter geringer ist. Obwohl die Linksdrehung der Körper gleich stark zu sein scheint, kommt sie bei Felipe Próspero stärker zur Geltung, da sein linker Arm den Körper überschneidet und das, an dem mit einer Schnur am Gürtel befestigte Glöckchen, sowie der Anhänger an der Brust eine Körpermittelachse des Knaben angibt, die deutlich aus der Frontalansicht gerückt ist. Zusätzlich betont wird sie, durch das unter der weißen Schürze hervorragende orange Kleidchen rechts im Bild. Der Knabe ist sehr deutlich aus einer Frontalaussicht gerückt. Der Kopf verharrt in derselben Position wie der Körper, der Leserichtung des Betrachters entgegengestellt. Orientiert man sich an dem mittleren weißen Zierstreifen des Kleidchens, wird dem Betrachter gewahr, dass auch bei Karl Joseph mehr von seiner linken Körperhälfte zu sehen ist. Dennoch ist der Kaisersohn stärker in die Fläche gedrängt als der spanische Prinz, da es zu keinen Körperteilüberschneidungen kommt. Die Porträts beider Knaben fanden als ganzfigurige

³³³ SCHÜTZ 2007, S. 15.

³³⁴ O'NEILL (Hg.) 1989, S. 273.

Darstellungen ihre Umsetzung. Ein wichtiger Unterschied besteht in der Gestaltung des Interieurs. Velázquez positioniert den Jungen in einem Innerraum, der, wenn er auch nicht vollkommen definiert ist, eine glaubhafte Illusion eines solchen bietet. Der Künstler arbeitet verstärkt mit verkürzt gemeinten Schrägen der dargestellten Möbel, mit deren Platzierung er an und für sich schon einen Tiefenzug nach rechts hinten im Bild bewirkt. Dieser Sog kulminiert in der Öffnung des vermeintlichen Raumes in der rechten oberen Bildecke, die durch eine separate Lichtquelle angezeigt wird. Die Bogenform der roten Stoffbahnen vorne links wiederholt sich rechts hinten bei einem weiteren Vorhang. Velázquez arbeitet also auch mit dem Mittel der Staffelung um den Eindruck von Räumlichkeit zu erzeugen. Beim Bildnis Karl Josephs muss sich der Betrachter, mit der vom Künstler überdachten, Gestaltung des Vorder- und Mittelgrundes begnügen, während der Hintergrund ein „formales Mysterium“ bleibt.

In beiden Fällen befindet sich ein Hund im Vordergrund. Während er bei Karl Joseph zu einer mit dem Bildraum unverwobenen Applikation abgetan werden kann, die in Profilansicht keinerlei Kontakt mit dem Betrachter aufnimmt, mimt der spanische Hund im Gemälde eine wichtige Rolle ein. In der Art eines jungen unbekümmerten Lebewesens hat sich das Hündchen am Sessel im Vordergrund niedergelassen und streckt dem Betrachter sein Köpfchen entgegen, um ihn mit großen schwarzen Augen anzublicken. Der Prinz hingegen ist starr und unbewegt ins Bild gesetzt. Es scheint als würde die Diskrepanz zwischen kindlicher Unbekümmertheit und starrer höfischer Etikette thematisiert. Geschickt hat Velázquez ein würdevolles Bildnis eines Kleinkindes formuliert, das im Eigentlichen alle Eigenschaften eines Kleinkindes abgelegt hat. Stattdessen scheint der Hund die kindlichen Züge zu verkörpern, also nicht als Attribut im klassischen Sinne, sondern in seiner Funktion als unbekümmertes junges Lebewesen.

Die Bilder haben zwar beide einen königlichen beziehungsweise kaiserlichen Spross in Begleitung eines Hündchens zum Darstellungsthema, liegen auch zeitlich nicht all zu weit von einander entfernt und unterscheiden sich dennoch grundsätzlich, nicht nur in der Malweise. Hier besteht mehr ein Zusammenhang bezüglich des verwendeten Typus.

Ein früher datiertes Werk Velázquez zeigt den kleinen Prinzen Baltasar Carlos im Jahre 1632. Dieses Porträt befindet sich heute in der Wallace Collection in London (Abb.61).³³⁵

³³⁵ BROWN (Hg.) 1999, S. 150.

Der kleine Thronfolger ist wieder in der Mittelachse des hochformatigen Bildes stehend nach links in den Bildraum gedreht zu sehen. Diesmal sind sich die Porträts auch dahingehend ähnlich, dass auch Velázquez auf eine genaue Ausformulierung des Hintergrundes verzichtet. Ein Vorhang, der beinahe gerade herabfällt, trennt den Vordergrund, wo sich der Dargestellte und links von diesem ein Hut auf einem Polster befinden, vom undefiniertem Dunkel des Hintergrundes. Der linke, verkürzt gemeint dargestellte Arm, überdeckt teilweise den Körper. Der Junge streckt ihn von sich, genau wie seinen rechten, nur im Ellbogen leicht abgewinkelt. Da die Gliedmaßen aus der Körperkontur hinausragen, entsteht ein raumgreifender Eindruck. Wieder wird im Vergleich deutlich wie stark Karl Joseph in die Fläche gedrängt ist und gleichzeitig bewegt erscheint. Baltasar Carlos ist etwas enger in das Bildfeld eingepasst und es sind keine Assistenzfiguren anwesend. Die Verzierungen des Kleidchens scheinen denen an Karl Josephs Gewand ganz ähnlich gemacht zu sein. Bei beiden Bildern zeigt der Schatten rechts im Bild an, dass sich die Lichtquelle links oben befindet. Die Momentaufnahme eines spielenden Kindes steht dem Porträt eines schreitenden Kleinkindes gegenüber. Baltasar Carlos drängt in seiner Bewegung nach links vorne, so als ob er auf den Stock gestützt seine ersten Schritte tun würde. Kein Foliant oder Hündchen schafft eine Barriere zum Betrachter, er ist ihm völlig ausgesetzt und dennoch wirkt er durch den völlig abgewandten Blick distanzierter als der kleine Karl Joseph. Der Vergleich mit dem etwas früher entstandenen Kinderporträt zeigt wieder, dass typenähnliche Porträts sowohl in Spanien als auch am Wiener Hof entstehen. Zum Teil werden ähnliche Motive verwendet und ein sich gleichender Bildcharakter entsteht. Die stilistische Kluft erweist sich in der direkte Gegenüberstellung allerdings als unüberwindbar.

Das Bildnis der Infantin Margarita von 1654 befindet sich heute im Kunsthistorischen Museum und stammt ebenfalls von Velázquez (Abb.62). Das 1651 geborenen Mädchen steht mit dem Wiener Hof in starker Verbindung. Sie war nicht nur die Enkelin Ferdinands III., als Tochter Maria Annas, sondern sollte 1666 als Gattin Leopolds I. Kaiserin werden.³³⁶ Im Vergleich zu Karl Joseph ist die Infantin wieder deutlich nach links gedreht. Die linke Hand ist auf einem Tisch abgelegt. Dieses Möbel ragt in den Betrachterraum, wird von der vorderen Kante beschnitten und führt schräg nach rechts in den Bildraum, wo es rechts neben Margarita, an den Vorhang stoßend, endet. Den Kopf belässt die Kleine in

³³⁶ BROWN (Hg.) 1999, S. 156f.

ihrer Körperachse, blickt den Betrachter allerdings an. In ihrer linken Hand hält sie einen zusammen geklappten Fächer, den Arm führt sie beinahe senkrecht nach unten, sodass er wieder den Körper überschneidet. Im Gegensatz zum Porträt Karl Josephs wirkt das Bildnis noch statischer. Hinter Margarita befindet sich ein türkiser Vorhang, der in farblicher Einheit mit dem Tischtuch den Tiefenzug nach rechts hinten im Gemälde weiterführt. Am Boden ist ein orientalischer Teppich ausgebreitet. Mittig auf dem großen, rautenförmigen, zentralen Zierelement ist die Infantin platziert. Die Raute ist jedoch nur angedeutet, das vordere Eck vom unteren Bildrand beschnitten. Die Infantin wird durch das Muster unter ihren Füßen im Raum zusätzlich verankert. Velázquez arbeitet mit Überschneidungen um einen interessanten Raum zu suggerieren, der zwar im Hintergrund wieder undefiniert bleibt, aber keine Ungereimtheiten aufwirft, wie im Falle des Porträts des Kaisersohnes.

Die Kinder sind etwa im selben Alter und dennoch wirkt Karl Joseph durch das Spiel mit den Tieren, von dem er nur kurz aufzublicken scheint und durch seine Bewegung kindlicher als die Infantin. Dazu beiträgend erweist sich auch der Darstellungsmodus der spanischen Prinzessin. Sie posiert als Erwachsene und ist nur durch ihr junges Aussehen als Kind erkennbar, während es Karl Joseph erlaubt wird, hier als Kind auf zu treten.

Als letztes Vergleichsbeispiel von der Hand Velázquez soll *Las Meninas* herangezogen werden.³³⁷ Genauer steht eigentlich die Pose der Hauptperson, der Infantin Margarita im Mittelpunkt des Interesses (Abb.63).³³⁸ Die Infantin ist in beinahe derselben Haltung wie der kleine Karl Joseph dargestellt. Den Kopf dreht sie allerdings stärker zur rechten Seite, wodurch deutlich wird, dass der Kaiserspross seinen Kopf nicht nur dreht sondern ihn gleichzeitig auch zur linken Seite neigt. Margaritas linke Hand überschneidet das weitausladende Kleid, sodass, wie bei anderen Porträts Velázquez' bereits zu sehen war, Raum durch Überschneidung der Figur selbst zustanden kommt. Das Motiv der kaum merklichen Körperdrehung ist beiden gemein. Licht- und Schattenkontraste sind auch bei diesem Bild stärker ausgeprägt als beim Ambraser Porträt. Aufgrund der Umgebung wird deutlich, dass es sich um eine Momentaufnahme handelt. Das Kind wird sich zu diesem

³³⁷ MARTINEZ (Hg.) 1990, S. 32ff.

³³⁸ Die Problematik ein Gruppenbildnis mit einem Einzelporträt zu vergleichen wird dabei keineswegs ausgeblendet.

Zeitpunkt des Betrachters gewahr, was als eine wichtige Gemeinsamkeit der beiden Bilder anzusehen ist.

Luycx zeichnen besondere Qualitäten aus, wie etwa die Fähigkeit zur kindlichen Charakterisierung, die wie gezeigt durch unterschiedliche Mittel herbeigeführt wird. Die Vergleiche mit der zeitgleichen und späteren Porträtmalerei Velázquez' konnten, obschon keine besonders neuen Erkenntnisse gefunden wurden, doch ein tieferes Verständnis für das Bildnis Karl Josephs erwecken.

Entfernt zeigen sich auch Gemeinsamkeiten des Porträts Karl Josephs mit Arbeiten van Dycks, wenngleich die Übereinstimmungen nicht so eklatant sind, wie es bei Erzherzog Ferdinand und Erzherzogin Maria Anna (Abb.1) zu beobachten war. Als Vergleichsbeispiel wurde die Darstellung der drei Kinder Charles I. ausgewählt, das sich in Turin in der Galleria Sabauda befindet und 1635 datiert ist (Abb.64).³³⁹ Hier sind alle drei Nachkommen des Königs noch in Kleinkinderkleidchen abgebildet. Die Knaben tragen, ebenso wie Karl Joseph, ein Häubchen, während das Haupt des Mädchens unbedeckt bleibt. Die Gewänder fallen nur leicht aufgebauscht und in kleine Falten gelegt zu Boden. Die Steifheit die bei Karl Josef zu finden ist, zeigt sich hier nicht. Keines der Kinder erweckt den Anschein frontal dem Betrachter gegenübergestellt zu sein, wie es bei Karl Joseph der Fall ist. Die Körper selbst sind eindeutig verkürzt gemeint dargestellt. Keines der Kinder dreht den Kopf aus seiner Körperachse. Van Dyck arbeitet mit starken Licht-Schatten Kontrasten, die vor allem an den großflächigen Weißhöhungen an den Kleidchen ins Auge fallen. Die beiden Jungen sind wieder in aktivem Zustand dargestellt. Der Kleinste hält einen Apfel, während der spätere Charles II. einem großen Hund zu seiner Rechten, der zu ihm aufblickt, den Kopf streichelt. Das Mädchen verweilt in Passivität. Der Hintergrund, ein Vorhang vor einer Mauer und ein Landschaftsausblick, geben keine größeren Rätsel auf.

Vergleichbar ist die Beziehung zu den Tieren. Und auch hier gilt trotz einer gewissen gegenseitigen körperlichen Zuwendung der Blickkontakt der Kinder dem Betrachter außerhalb des Bildes. Auch die Art des Posierens der Kinder, sowie die Darstellungen des pausbäckigen Kindergesichts und der Hände ähneln sich. Die Kleidung verweist deutlich auf den Zeitunterschied und die andere vorherrschende Mode, die die Bilder trennt. Die

³³⁹ BROWN (Hg.) 1999, S. 102.

Raumdarstellung und Komposition sowie der Porträttyp unterscheiden sich allerdings erheblich.

Wie beim Bildnis seiner Geschwister (Abb.1) zeigen sich beim Porträt Erzherzog Karl Josephs Einflüsse und Gemeinsamkeiten mit der spanischen und englischen Malerei. Erstaunlich ist, dass dies dennoch zu zwei sehr unterschiedlichen Kinderbildnissen führte. Luycx erweist sich als wandelbarer, dem Decorum und der neuesten Mode entsprechender Künstler, der verschiedenste Stile zu etwas Neuem zu verbinden vermag.

11. Kaiserin Eleonora von Gonzaga als Diana (1628-1686)

Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras Innsbruck, GG4508, ca. 1651, Öl auf Leinwand, 153 x 126 cm

11.1. Forschungsstand

1906/07 spricht sich Ebenstein für eine Datierung des Bildnisses (Abb.65)³⁴⁰ in die Mitte der Fünfzigerjahre aus. Das Porträt Kaiserin Eleonoras, bei welchem er die Luyxsche Hand deutlich in der Faltenbehandlung erkennt, befand sich damals im Büro des kunsthistorischen Hofmuseums. Ebenstein stellt fest, dass das Gesicht in der Malweise und Auffassung nur wenig von einem sehr ähnlichen Porträt der Kaiserin, welches sich in Schweden befindet, abweicht. Bemerkenswert findet er vor allem die sorgfältige Ausführung aller Details.³⁴¹

Heinz datiert das Bild, welches er für eines der besten Werke aus der späten Zeit des Luycx befindet, 1963 etwas früher. Er glaubt das Porträt sei kurz nach der Verheiratung der Prinzessin im Jahre 1651 entstanden.³⁴² Nachfolgende Autoren schließen sich dieser Meinung ausnahmslos an.³⁴³ Das Porträt der Kaiserin dürfte, auch nach dem Urteil Kalinas 2003, bald nach der Hochzeit am 30. April 1651 entstanden sein.³⁴⁴

Heinz und Schütz geben 1982 an, dass die Inschrift „Eleonora. Röm. Kaijserin“ aus dem 18. Jahrhundert stammt. Eleonora sei aber aufgrund anderer Bildnisse gut wieder zu erkennen.³⁴⁵

Sie weisen darauf hin, dass das Stillleben der Jagdbeute im Vordergrund stilistische Verwandtschaft mit ähnlichen Details im Werk Abraham Janssens zeigt.³⁴⁶ Weiter geben sie an, dass das Bild bei Sacken 1855 angeführt wird.³⁴⁷

Krasa meint 1996 dass Luycx eventuell Jan Fyts „Rast der Diana“ von 1650 (Abb.68) vor Augen hatte, als er mit dem Bildnis der Kaiserin beauftragt wurde. Dieses Porträt befand sich in der Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelms, wo es Luycx gesehen haben könnte.

348

³⁴⁰ Die Seitenlängen dieses Bildnisses betragen 153 cm und 126 cm. SCHÜTZ/HEINZ 1982, S. 274.

³⁴¹ EBENSTEIN 1906/07, S. 245.

³⁴² HEINZ 1963, S. 216.

³⁴³ SCHÜTZ/HEINZ 1982, S. 274. SCHÜTZ 2000, S. 27.

³⁴⁴ KALINA 2003, S. 238.,

³⁴⁵ SCHÜTZ/HEINZ 1982, S. 273. Diese Aussage ist nicht mit Beispielen belegt.

³⁴⁶ Ebenda, S. 274.

³⁴⁷ SACKEN 1855, S. 20, Nr. 129 zitiert nach SCHÜTZ/HEINZ 1982, S. 274.

³⁴⁸ KRASA 1996, S. 151.

Katharina Fidler meint 1990, dass die kunstbeflissene Kaiserin viel mehr Kontakt mit Luycx hatte als dies in der Literatur bekannt ist, da der Maler bis zu seinem Tod 1668 am Hof tätig war.³⁴⁹

11.2. Bildanalyse

Eine sitzende Frau blickt dem Betrachter entgegen. Eleonora nimmt zwei Drittel der Bildhöhe für sich in Anspruch, wobei ihr Kopf und Oberkörper genau in der Bildmittelachse platziert sind. Der gesamte Körper ist leicht nach links hinten gedreht. Den Kopf wendet die Kaiserin aus ihrer Körperachse dem Betrachter zu, sodass ihr Gesicht beinahe en face zu sehen ist. Diese Drehung verleiht der Kaiserin den Eindruck von Lebendigkeit und Spontanität. Sie scheint sich des Betrachters gewahr zu sein und posiert gezielt.

Eleonora hat sich in der Wildnis niedergelassen. Ihr rechtes ausgestrecktes Bein reicht bis zur unteren linken Bildecke. Das andere ist stark angewinkelt und nach rechts gedreht, sodass ihr linkes Knie dem Betrachter am nächsten ist. Das Knie im Vordergrund kann als Barriere verstanden werden, durch welche der restliche Körper etwas an Abstand zum Betrachter gewinnt. Man könnte aber diese gezielte Bewegung der Kaiserin auch als ein Gestaltungsmittel Luycx sehen, die eine Annäherung zwischen der Porträtierten und ihrem Rezipienten herstellen soll. Zugleich entsteht der Eindruck von Distanz und Nähe.

Eleonora trägt ein langes, ultramarinblaues glänzendes Seidenkleid. Am weiten Rundhalsausschnitt und am linken Arm ragt weiße Spitze hervor. An den Schultern wird das Kleid von Broschen aus goldgefassten roten Steinen zusammengefasst. Ihre Bekleidung entspricht der damals aktuellen französischen Mode.³⁵⁰ Luycx versieht das Kleid mit großen, malerisch gestalteten Falten, die durch Weißhöhungen akzentuiert sind. Vor allem an der linken Schulter der Kaiserin stechen, die mit dickem Pinsel aufgetragenen, schwungvollen weißen Linien ins Auge.

Als Schmuck dienen der Kaiserin eine einreihige Perlenkette und dazu passende größere, tropfenförmige Perlohringe. Ihr linker Unterarm wird in der Mitte von einer goldenen Armkette, die aus abwechselnd großen und kleinen Gliedern besteht, geziert. Die hohe Stirn wird durch den Kopfschmuck, ein Haarnetz, betont, woraus sich einzig zwei blonde Locken gelöst haben. Über ihrem linken Ohr ist eine Masche angebracht, darunter kommt

³⁴⁹ FIDLER 1990, S.59.

³⁵⁰ SCHÜTZ/HEINZ 1982, S. 274.

das in dunkelblonden Locken gekräuselte schulterlange Haar zum Vorschein, das ihre Wange teilweise bedeckt. Die knallroten Lippen und die ebenfalls roten Flecken, die sich vor allem an den Wangen und der Nase abzeichnen, werden durch die sehr blasse Haut der Kaiserin zusätzlich hervorgehoben.

Als Assistenzfigur agiert ein Jagdhund der den Kopf seiner Herrin entgegen streckt und sie neugierig anblickt. Das Halsband des Tieres ist rot und mit dem Doppeladler und den Buchstaben „E R“ in Silberbeschlag versehen.³⁵¹ Formal steht der Hund in starker Verbindung mit der Kaiserin. Er ist in seitlicher Ansicht wiedergegeben und nimmt gemeinsam mit den Beinen Eleonoras die linke untere Bildhälfte für sich in Anspruch. Das Tier stützt sich mit seinem rechten Vorderlauf am angewinkelten Knie der Dargestellten ab. Die Kaiserin streckt dem Hund ihren Arm entgegen und berührt sanft seinen Rücken, wobei ihr ganzer Daumen und vom Mittelfinger lediglich die Spitze aufliegen. Eleonoras Arm wird durch den nach oben gereckten Kopf des Tieres überschritten, wodurch ein verschlungenes Motiv zustande kommt. Sein Rücken bildet eine Gerade die sich im rechten Arm der Kaiserin fortsetzt. Parallelen zu dieser erdachten Gerade bilden das ausgestreckte Bein und die Lanze, die die Kaiserin mit ihrer linken Hand an den Körper hält. Wie der Hund, so scheint auch dieses Jagdinstrument mit Eleonora räumlich verwoben zu sein.

Die rote Spitze der hölzernen Lanze liegt am rechten Unterschenkel der Dargestellten an. In ihrem weiteren Verlauf nach oben wird sie vom Knie der Kaiserin und anschließend von ihrer linken Hand verdeckt. Den Arm hat Eleonora ungefähr auf Bauchhöhe angewinkelt und führt ihn ab dem Ellbogen beinahe in einer Horizontale bis zur Lanze. Mit gebeugtem Gelenk führt sie die Hand über die Lanze, um sie mit Daumen und Zeigefinger festzuhalten, sodass für den Betrachter dennoch der Handrücken sichtbar ist. Die Lanze liegt in weitere Folge auf der linken Schulter der Kaiserin an. Sie verjüngt sich alsdann und endet mit dem rot verzierten Kiel ungefähr auf Höhe des Gesichtsfeldes der Dargestellten.

Der linke Arm Eleonoras stellt eine Verbindung zu den toten Tieren dar, die sich in der rechten unteren Bildecke befinden, weil einerseits der Ellbogen in diese Gruppe reicht und andererseits der Spitzenstoff, der unter dem Kleid hervorragt, in einem Gelb-Orange Ton wiedergegeben ist, der sich farblich den Fellen der Jagdbeute angleicht.

³⁵¹ EBENSTEIN 1906/07, S. 246.

Ganz rechts unten ist ein toter Hase zu sehen. Sein Körper zeigt verdreht nach oben und mit seinem weißen Bauch ist ein heller Akzent inmitten der Tierkadaver gesetzt. In ebenso leichenstarrer Haltung erscheint ein erlegter Fasan, der Brust an Brust mit dem Hasen links davon aufgebahrt ist. Die hellen Federn seines ausgebreiteten rechten Flügel zeigen vertikal nach oben. Die Schwanzfedern wiederum überschneiden den Hasenunterleib. Luycx deutet sie mit kaum akzentuierten hellen breiten, leicht geschwungenen Pinselstrichen an, die wieder eine Parallele zu Lanze, Bein und Hund-Arm Gerade bilden. Rechts vom Körper des Hasen sind zwei tote Vögel, eine auffällig rot gefiederte Schnepfe und eine Ente dargestellt. Zu oberst der Tierkadaver liegt ein totes Reh, dessen Kopf, der teilweise von den Schwingen des Silberfasans überschritten ist, wieder zu Boden zeigt.

Am rechten Bildrand sind ein großer metallener, mit Pfeilen gefüllter Köcher und ein Hüfthorn³⁵² zu sehen, die vor einem braunen Tuch präsentiert werden. Der Köcher wird vom Bildrand beschnitten und reicht schräg ins Bildfeld hinein. Beide Objekte sind an einem roten Seil befestigt, das aus der linken oberen Bildecke hinuntergeführt ist. Die Pfeile scheinen in kleinerem Maßstab wiedergegeben zu sein. Das Horn wird von einem blauen Stoffzipfel des Kaiserinnenkleides überschritten. Beide, Köcher und Instrument befinden sich im vorderen Hintergrund. Zusammen mit dem schräg von rechts oben nach links unten verlaufenden Tuch wird ein in den Raum gekipptes Dreieck gebildet. Nur die Büste der Kaiserin fällt aus dieser Komposition heraus.

Hinter dem Tuch, welches die Jagdutensilien hinterfängt, befindet sich ein weiteres, dessen Innenfutter in einem altrosa Farbton wiedergegeben ist und eine hellbraune Borte hat. Mittels Licht- und Schattenakzenten wird es räumlich vom anderen Tuch unterschieden. Der Vorhang umhüllt einen Baum, da ein Ast aus der Stulpe heraus ragt, der bis zur linken oberen Ecke geführt wird.

Dem Bildrand nach unten entlang folgend, bis ungefähr zur Brusthöhe der Dargestellten sind kleine dunkelgrüne Blätter, mittels Farbkleckse dargestellt. Der Baum,- beziehungsweise dessen Ast-, ist nur sehr vage angedeutet. Luycx verliert sich an dieser Stelle nicht im Detailrealismus sondern agiert sehr frei und stellt dabei aber sicher, dass der Ast als solcher zu erkennen bleibt.

Der Vorhang und seine Stulpe, sowie das Raumdreieck im Vordergrund deuten eine Rautenform an, durch die die Büste der Kaiserin eingefangen ist. Die helle Haut des weit

³⁵² EBENSTEIN 1906/07, S. 246.

ausgeschnittenen Dekolletes und des Gesichtes setzt sich stark vom sehr dunklen Hintergrund ab. Dieses undefiniertes Etwas erschließt sich dem Beschauer erst bei Betrachten der Ränder zur linken, als mit Gras bewachsener Felsen. Luycx agiert also wieder sehr frei, um eine gesteigerte Wirkung zu erzielen – nichts soll vom Kopf der Kaiserin ablenken.

Hinter dem Felsen links im Bild ist der Blick in eine Hügellandschaft mit niedrigem Horizont freigegeben. Der Himmel ist in drei Farbzonen gegliedert. An die Hügel anschließend erstrecken sich gelb-orange gefärbte Wolken. Diese gehen als nach rechts oben gerichtete Querstriche in eine grünblaue Zone über. In der linken oberen Bildhälfte färbt sich Himmel dunkelblau.

Beim Betrachter entsteht bei Originalansicht der Eindruck eines sehr buntfarbigen Gemäldes. Ins Auge sticht die Verwendung der Primärfarben Rot und Blau. Rot wird ausschließlich im Vordergrund verwendet, wie beim Hundehalsband, der Schnepfe, dem Fasan, dem Seil und bei der Kaiserin. Vor allem letztere erscheint äußerst rotwangig und ihr Mund ist auffällig betont. Drei rote Broschen an den Schultern setzen weitere Akzente. Einen starken Kontrast dazu bilden das großflächige, blaue Kleid und der grünblaue Himmel. Die gelb-orangefarbenen Wolken ziehen den Blick des Betrachters in die Tiefe des Landschaftsausblicks. Luycx nutzt die Farbe um die Aufmerksamkeit des Betrachters gezielt zu lenken. Er versucht sie zunächst im Vordergrund zu halten und bei längerem Verweilen vor dem Bild in den Hintergrund zu führen.

Um den Eindruck von Räumlichkeit zu erzeugen, verwendet Luycx Raumsprünge. Vom Vordergrund, der die Tiere, die Kaiserin und die Tücher mit einschließt, vollzieht das Auge des Betrachters einen Sprung zum Felsen und anschließend in die Landschaft. Licht und Schatten werden ebenfalls diesem Ziel entsprechend eingesetzt. Dies ist besonders gut am hinteren Vorhang zu erkennen, der sich mittels der hellbraunen Faltenakzentuierung vom vorderen Tuch abgrenzt. Das Gesicht der Kaiserin tritt durch die Schattenpartie unter dem Kinn ein Stückchen nach vor. Die Körper des Hundes und der Kaiserin sind durch Schatteneffekte modelliert. In diesem Zusammenhang sticht auch die verkürzt gemeinte Darstellung des Oberkörpers der Dame ins Auge. Die vielen Überschneidungen in der vorderen Gruppe führen ebenfalls zu einer effektvollen räumlichen Verflechtung

Die Raumdefinition funktioniert auch über den Maßstab und die Genauigkeit der Schilderung der Objekte, wie an den Jagdutensilien, dem Baum und dem Landschaftsausblick abzulesen ist. Im Vergleich zu den im Vordergrund platzierten Dingen, sind diese weitaus detailärmer und auch kleiner dargestellt. Gleichzeitig erlaubt sich Luycx eine plane Fläche darzustellen, die nur aufgrund ihrer Ränder als Felsen definiert werden kann. Dieses Dunkel dient gezielt der Betonung der Büste der Kaiserin, die sich in hellen Farben stark davon abhebt. Dennoch entsteht nicht der Eindruck von Flächigkeit in dem Bildnis, da Luycx wie erläutert alle Mittel der Raumdefinition, die ihm zur Verfügung stehen, einsetzt. Es handelt sich also, wie gezeigt, um ein interessantes Gemälde, das mit Recht zu den besten Arbeiten von Luycx gezählt werden kann.

11.3. Diana als Identifikationsporträt fürstlicher Persönlichkeiten

Eine zentrale Frage, die sich aus der Forschungslage und auch im Vergleich mit den anderen ausgewählten Bildern Luycx', bei denen es sich nicht um Rollenporträts handelt, ergibt ist die, weshalb sich Eleonora als Diana porträtieren ließ.

Die prinzipielle Idee, die Göttin der Jagd als Identifikationsporträt fürstlicher Persönlichkeiten heranzuziehen, geht auf die französische Hofkunst der Mitte des 16. Jahrhunderts zurück.³⁵³

Dieser damals neue Bildtypus verbreitete sich vor allem im 17. Jahrhundert auch außerhalb Frankreichs. Beispiele, neben dem Porträt der Kaiserin Eleonore, sind Giovanni Maria Morandis Porträt von Erzherzogin Claudia Felicitas als Diana, das sich auf Schloss Ambras befindet und 1666 datiert ist, und das der Gräfin Maria Eleonore Traun, das Ende des 17. Jahrhunderts angesetzt wird und auf Schloss Petronell aufbewahrt wird.³⁵⁴

Friedrich Polleross betont allerdings 1997 kritisch, dass der fast völlige Mangel höfischer Dianaporträts bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts in Spanien, Italien, Mittel- und Nordeuropa charakteristisch ist.³⁵⁵ Trotz Zufälligkeiten der Erhaltung und Unterschieden in der wissenschaftlichen Bearbeitung des Bestandes dürfte die unterschiedliche Verbreitung

³⁵³ KRASA 1996, S. 150. Eines der bekanntesten Beispiele ist das Bildnis Diane de Poitiers als schreitende Diana in Begleitung eines Jagdhundes. Es wird der Schule von Fontainebleau zugeschrieben und befindet sich im Louvre. Es geht auf griechische Antiken zurück. siehe ZERNER 2002, S. 210, Abb. 118.

³⁵⁴ KRASA 1996, S. 150.

³⁵⁵ POLLERROSS 1997, S. 801. Aber ebenso wie in Italien lässt sich auch in Deutschland, Österreich, Holland, England und vor allem Frankreich seit den 60er Jahren des 17. Jahrhunderts eine zunehmende Beliebtheit der Identifikationsporträts in Gestalt der Jagdgöttin feststellen. Ebenda, S. 803.

der Bildgattung kein Zufall sein, sondern scheint Elias' These aus dem Jahr 1989 von der Entstehung der aristokratischen Romantik als Folge der Verhofung zu bestätigen.³⁵⁶

Die Lust an der Maskerade war offensichtlich neben der Jagdleidenschaft und der Tändelei ein Hauptmotiv für die zahlreichen Identifikationsporträts und macht sie zu Sinnbildern der höfischen Geselligkeit.³⁵⁷ Das Bild der Diana oszillierte dabei zwischen der sich dem männlichen Blick verweigernden schönen Jagdgöttin und der mit „Weibermacht“ ihren Geliebten beherrschenden *Femme fatale* sowie zwischen Hof- und Landleben, so dass die unterschiedliche Stilisierung einen Einblick in die höfische Gesellschaft ermöglicht.³⁵⁸

Thematisch würde sich das Rollenporträt als Diana gut für ein Bildnis anlässlich der Hochzeit eignen, denn wie Krasa erläutert, kann Diana als Siegerin in der Jagd und in übertragenem Sinn auch in der Liebe gelten.³⁵⁹ Ebenso hat aber wahrscheinlich die ausgewiesene Tugend³⁶⁰ der Jagdgöttin dazu geführt, dass diese als Identifikationsporträt fürstlicher Damen gerne herangezogen wurde.³⁶¹

Da die Ausweitung des Dianathemas durch die Einbeziehung der Jagdbeute, so wie wir sie auch im Bildnis Eleonoras vorfinden, in der niederländischen Kunst um 1600 erfolgte,³⁶² kann ein Konnex zu den Wurzeln Luycx's hergestellt werden.

Zwar bedeutet das Identifikationsporträt keinen kompletten Identitätsverlust, aber der Anspruch des Künstlers, beziehungsweise des Modells ist ein anderer als bei den übrigen, von mir bearbeiteten Porträts Luycx's.

Indem sich die Dargestellte als Heilige, antike Heldin oder als Personifizierung beliebter Tugenden porträtieren lässt, identifiziert sie sich mit dem Vorbild und beansprucht dessen

³⁵⁶ Elisas Meinung nach stilisierte man das Landleben und die Landschaft nämlich schon im Zeitalter des Übergangs vom Land- zum Hofadel zum „Symbol der verlorenen Unschuld, der ungebundenen Einfachheit und Natürlichkeit; es wurde zum Gegenbild des höfisch-städtischen Lebens mit seiner größeren Gebundenheit, seinen stärkeren Anforderungen an die Selbstkontrolle des einzelnen Menschen.“ ELIAS 1989, S. 321f., zitiert nach POLLERROSS 1997, S. 801.

³⁵⁷ POLLERROSS 1997, S. 795f.

³⁵⁸ Ebenda, S. 796.

³⁵⁹ KRASA 1996, S. 151.

³⁶⁰ Ein 1646 in Paris entstandenes Dianaporträt der Königin Christina von Schweden, einer leidenschaftlichen Jägerin, verweist beispielsweise explizit auf die Tugendhaftigkeit durch das Motto „*Virtutis et virginitatis amore*“. CAVALLI-BJOERKMAN 1981, S. 30ff., Pl II., zitiert nach POLLERROSS 1997, S. 799.

³⁶¹ KRASA 1996, S. 151.

³⁶² Ebenda.

überlieferten Qualitäten für sich.³⁶³ Zur Veranschaulichung der Vergöttlichung dienten Identifikationsporträts schon in der Antike.³⁶⁴

Erstaunlicherweise scheint das Bildnis Kaiserin Eleonoras eher der einfachen mythologischen Darstellung zu ähneln, als den zeitgenössischen Identifikationsporträts, die aus den österreichischen Erblanden bekannt sind.³⁶⁵ Das Bildnis der Erzherzogin Claudia Felicitas von Giovanni Maria Morandi, das 1666 datiert wird und sich in derselben Sammlung befindet, scheint außer demselben Thema nur wenig Gemeinsames aufzuweisen. (Abb.66) Claudia Felicitas ist ganzfigurig vor einer Landschaft mit niedrigem Horizont leicht nach links der Leserichtung des Betrachters entgegengestellt abgebildet. Ihre Kleidung weht im Wind, die rechte Hand hat sie vom Körper weggestreckt und hält darin einen Pfeil. Rechts im Bild ist ein Jagdhund zu sehen. Insgesamt wirkt die hochrechteckige Darstellung sehr dynamisch. Die Ruhe des Hintergrundes unterstreicht die Bewegung der Protagonistin im Vordergrund. Farblich herrscht ein gelblichgrüner Grundton vor, der ins Blau reicht, von dem einzig der helle lachsfarbene Umhang der Erzherzogin abweicht. Kompositionell sind daher keine Gemeinsamkeiten mit dem Bildnis der Kaiserin zu erkennen.

Heinz und Schütz geben 1982 an, dass das Stilleben der Jagdbeute im Vordergrund stilistische Verwandtschaft mit ähnlichen Details im Werk des Abraham Janssen zeigt.³⁶⁶

Abraham Janssen wurde 1575 in Antwerpen geboren und unternahm Ende des Jahrhunderts eine Studienreise nach Italien.³⁶⁷ Er hat religiöse, mythologische, allegorische und Historienbilder verschiedenster Art, gelegentlich auch Bildnisse geschaffen.³⁶⁸ Die Ausführung von Blumen, Tiere und andere Stilleben wurde dabei oft Malerkollegen überlassen.³⁶⁹ So zum Beispiel auch beim Gemälde „Diana und Nymphen mit Jagdbeute“ aus der Münchener Pinakothek, das um 1609 gemalt wurde (Abb.67).³⁷⁰ Im Bildvordergrund befindet sich ein Stilleben toter Tiere, das durchaus den Tieren im Kaiserinnenbildnis ähnlich ist. Formale oder kompositionelle Ähnlichkeiten der beiden

³⁶³ KATHKE 1997, S. 91 zitiert nach CZUTTA 2004, S. 12.

³⁶⁴ POLLEROSS 1986, S. 27 zitiert nach CZUTTA 2004, S. 12.

³⁶⁵ Es sind derer nur zwei!

³⁶⁶ SCHÜTZ/HEINZ 1982, S. 274.

³⁶⁷ VOLLMER 1999, S. 411.

³⁶⁸ Ebenda, S. 412.

³⁶⁹ Ebenda.

³⁷⁰ MÜLLER HOFSTEDT 1971, S. 255. Abb. 24.

Bilder treten allerdings nicht zu Tage. Eher ist eine Parallele zwischen Luycx und Pieter Snyders, dem Tiermaler, zu sehen, als zwischen Luycx und Janssen.

Wie bereits erwähnt, konstatiert Krasa 1996 einen möglichen Zusammenhang des Kaiserinnenbildnisses mit Jan Fyts „Rast der Diana“, welches aus dem Jahr 1650 stammt und sich im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet (Abb.68).³⁷¹

In diesem Gemälde ist die Jagdbeute reines Stilleben und nicht Teil des Bildgeschehens. Fyt, der im Atelier von Snyders gearbeitet hatte, verbindet wie dieser ein Stilleben mit Figuren. Diana thront vor einer Potiere, an sich ein Requisit der Hofkunst, und sie ist, im Gegensatz zu den meisten französischen Darstellungen, bekleidet.³⁷² Die Figuren in diesem Gemälde stammen von Thomas Willeboirts Bosschaert. Die manieristischen Haltungen, die gedrehten Formen und die geziert geflochtene Haartracht die dies vermuten lassen, werden durch das Inventar Erzherzog Leopolds bestätigt.³⁷³

Die Gemälde Luycx's und Fyts stimmen dahingehend überein, insofern es sich um Dianadarstellungen handelt, die inmitten von Jagdbeute in einer Landschaft sitzen. Ein bedeutender Unterschied, der es ermöglicht die mythologische Darstellung vom Identifikationsporträt zu scheiden, ist der abgewandte Blick im Gegensatz zu einem Augenkontakt mit dem Betrachter. Stilistisch unterscheiden sich die Tierdarstellungen wesentlich und auch in der Komposition des Bildes bestehen keine Gemeinsamkeiten. Vielleicht aber, und damit stimme ich Krasa zu, sah Luycx sich durch die Zutat der Jagdbeute in einem Dianabildnis inspiriert.

Diana ist eine der beliebtesten Figuren aus der antiken Mythologie. In der Kunst des 16. Jahrhunderts wurde sie mit Vorliebe als Verteidigerin der weiblichen Jungfräulichkeit und Keuschheit dargestellt. Rubens machte in Flandern ein anderes Thema populär: Diana als Jägerin. Gemeinsam mit Jan Brueghel widmete er einige kleine Bilder diesem Thema, offenbar im Auftrag der Infantin Isabella.³⁷⁴

Ein Gemälde bei dem anscheinend der Bildinhalt verschwimmt, ist „Dianas Aufbruch zur Jagd“ von Rubens und seiner Werkstatt aus dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts,

³⁷¹ KRASA 1996, S. 151.

³⁷² Ebenda.

³⁷³ BALIS /BAUDOUIN /DEMUS u.a. 1989, S. 202.

³⁷⁴ BALIS /BAUDOUIN /DEMUS u.a. 1989, S. 202.

von dem mehrere Versionen existieren, eine davon in Cleveland (Abb.69).³⁷⁵ Die Nymphe rechts hinten, die Blickkontakt mit dem Betrachter hält kann als Isabella Brandt, der Frau Rubens, identifiziert werden.³⁷⁶ Diana erscheint, in einem roten Tuch und mit einem Tigerfell umwickelt im Vordergrund des Gemäldes. Sie hält einen Speer in einer Hand und trägt ein Perlendiadem. Begleitet wird sie von ihren Jagdhunden und drei Nymphen, wobei eine von ihnen von einem Satyr bedrängt wird. Einige Kunsthistoriker meinen, dass die Jagdhunde von Pieter Snyders gemalt wurden, der oft mit Rubens zusammenarbeitete. Es existieren weitere Versionen des Bildes, zum Beispiel im Paul Getty Museum in Los Angeles.³⁷⁷

Anders als im Kaiserinnenporträt ist die rechte Brust der rubenschen Diana entblößt. Sie befindet sich im Gegensatz zu Eleonora in Bewegung und scheint einen Schritt auf den Betrachter zu zumachen und hat den Kopf geneigt, der aus der Körperachse gedreht ist. Ihre rechte Hand lässt sie ebenso wie die Kaiserin am Nacken eines Hundes entlang gleiten, der auf ihrem Bein hochspringt. Der Hund, Diana selbst und der Speer erzeugen ähnlich wie im Bildnis Luycx's eine Kompositionslinie im Vordergrund von links unten nach rechts oben. Die Gewänder beziehungsweise deren Falten deuten auf ein stilistisches Naheverhältnis der beiden Bilder hin. Wieder fallen die starken Weißhöhlungen bei Luycx ins Auge, die bei Rubens' Gemälde weniger stark ausgeprägt sind. Die Haut der Kaiserin erscheint glatter und ebenmäßiger als die der Körper der Vergleichsdarstellung. Die Hunde sind ähnlich sehnig abgebildet, wobei ein im Vergleich schematischerer, reduzierter Eindruck beim Luycx'schen Hund Überhand nimmt. Im Vordergrund setzen Rubens wie auch Luycx Primärfarben ein. Der Hintergrund der mythologischen Darstellung ist allerdings heller und detaillierter gestaltet als im Bildnis der Kaiserin.

Die Dynamik des Bildes von Luycx ist vergleichsweise stark reduziert, denn im rubenschen Gemälde sind es die Personen selbst und nicht deren Kleidung die für einen bewegten Eindruck Sorge tragen.

Trotz aller Unterschiede weisen kleinere Gemeinsamkeiten und die Annahme dass Luycx bei Rubens lernte, darauf hin, dass sich der Schüler von diesem mythologischen Gemälde

³⁷⁵ MUSÉES ROYAUX DES BEAUX-ARTS DE BELGIQUE (Hg.) 1965, S. 193 und TZEUTSCHLER LURIE (Hg.) 1982, S. 28-32.

³⁷⁶ TZEUTSCHLER LURIE (Hg.) 1982, S. 32.

³⁷⁷ Ebenda, S. 30ff.

inspiriert zeigt. Das Dianathema ist jedoch an die würdevolle Darstellung der Kaiserin angepasst.

Ein anderes Gemälde aus Rubens Hand, das Porträt der Alethea Talbot, der Herzogin von Arundel mit ihrer Dienerschaft, soll als nächstes Vergleichsbeispiel herangezogen werden (Abb.70).³⁷⁸ Das Bildnis ist 1620 entstanden und ist Bestandteil der Alten Pinakothek in München.³⁷⁹

Vergleicht man die beiden Bilder fallen zunächst das unterschiedliche Format, sowie die Einpassung im Bildfeld ins Auge. Alethea Talbot ist in Begleitung ihrer Dienerschaft abgebildet, weshalb sich auch der Porträttyp unterscheidet. Lady Arundel ist innerhalb des Gruppenporträts dennoch eindeutig als Hauptperson herausgekehrt. Wie Kaiserin Eleonora sitzt sie leicht nach links gedreht und blickt den Betrachter an. Ihre rechte Hand ruht in sehr ähnlicher Weise auf einem Hund der von links an sie herantritt.

Links wird, wie im Bildnis der Kaiserin, ein Blick auf eine Landschaft mit niedrigem Horizont geboten, die aber wesentlich detaillierter dargestellt ist. Vergleichbar sind die orangegelben Wolken die in beiden Bildern zu finden sind. Rechts hinter der Gräfin befindet sich, neben der Architekturkulisse, die von rundgedrehten Säulen dominiert wird, einer ihrer Diener, der an ihre Stuhllehne vorgreift. Der aus der Staffelung von Hund, Gräfin und dem hochgewachsenem Diener resultierende Tiefenzug von links vorne nach rechts hinten, ist auch dem Porträt der Kaiserin inhärent. Aufgrund der kompositionellen Ähnlichkeiten scheint es mir möglich, dass sich Luycx auch am Bildnis der Alethea Talbot orientiert hat, als er das Rollenporträt der Kaiserin anfertigte.

Ein Bildnis, das vermutlich Clara Fourment zeigt, befindet sich heute in La Haye, im Mauritshuis und wird in die 1630er Jahre datiert (Abb.71).³⁸⁰ Kompositionell ist das Bildnis der Clara Fourment ähnlich aufgebaut wie das der Kaiserin. Beide Male handelt es sich um das Porträt einer sitzenden Dame deren Beine zur linken unteren Bildecke ausgerichtet sind. Während die Kaiserin den Betrachter fokussiert, lässt Clara Fourment den Blick kaum merklich abschweifen. Die Perspektive in leichter Untersicht ist identisch und auch das Vorhandensein eines Landschaftsausblicks links im Bild. Der aus Federn

³⁷⁸ Vlieghe 1987, S. 48f.

³⁷⁹ Ebenda.

³⁸⁰ Brejon de Lavergnée 2004, S. 131, Abb. 71.

bestehende Fächer, den Clara Fourment in ihrer rechten Hand hält, betont ähnlich wie im Bildnis der Kaiserin, den Tiefenzug einer Diagonale, die aus den Oberschenkeln und vor allem der engen Knopfreihe, die am Oberkörper die Körpermitte entlangläuft, gebildet wird. Die linke Hand der Clara Fourment ist anders als die der Kaiserin ebenfalls schräg in Richtung linke Bildecke dargestellt.

Auffallend im Vergleich sind die starken Weißhöhungen beim luycx'schen Bildnis, die bei Rubens dezenter ausgeführt sind. Der Vorhang, der im Bild der Clara Fourment die linke Bildecke für sich beansprucht, findet sein Pendant im spitzen Felsen und in den dichten Efeuranken, die im Bildnis der Kaiserin vorhanden sind. Der Bildausschnitt ist bei Luycx etwas großzügiger gewählt. Die Farben, vor allem das Rot, sind ähnlich kräftig gewählt.

Fazit ist, dass heute keine dem Kaiserinnenbildnis ähnlichen Identifikationsporträts als Diana, die aus Mitteleuropa stammen, bekannt sind. Die von der früheren Forschung erwähnten Zusammenhänge des Bildes mit Arbeiten Abraham Janssens, beziehungsweise Jan Fyt lassen sich auf den gemeinsamen Nenner, Pieter Snyders, zurückführen, der einmal selbst als Maler der Tiere in Erscheinung tritt und das andere mal als Lehrer fungierte.

Mit der Kunst Rubens verbinden das Bildnis der Eleonora sowohl kompositionelle als auch stilistische Gemeinsamkeiten.

12. Die Gemeinsamkeiten der Porträts

Nachdem die Bildnisse nun katalogartig erfasst wurden, ist ein Kapitel erforderlich, in dem das Konglomerat an Porträts gemeinschaftlich behandelt wird. Der Vergleich der doch sehr unterschiedlichen Konterfeis soll stärker auf die künstlerischen Eigenschaften und Eigenheiten von Frans Luycx fokussiert werden.

Wie unterschiedlich die Porträts sind, wird schon allein und am augenfälligsten durch die verschiedenen verwendeten Porträttypen deutlich. Mit Ausnahme des Kinderporträts von Erzherzog Ferdinand IV. und Erzherzogin Maria Anna (Abb.1) handelt es sich allesamt um Einzelbildnisse. Fünf Männerbildnissen stehen drei Frauen- und zwei Kinderporträts gegenüber. Unter den zehn ausgewählten Bildern befinden sich zwei Brustbildnisse, das des Kaisers (Abb.5) und das Erzherzog Leopold Wilhelms (Abb.17). Fünf Modelle, König Wladislaw IV. (Abb.30), Erzherzog Ferdinand Karl (Abb.39), Erzherzog Karl Joseph (Abb.57), König Ferdinand IV. (Abb.1) und Erzherzogin Cäcilia Renata (Abb.24) sind ganzfigurig abgebildet, während es sich bei zweien, bei Kurfürst Friedrich Wilhelm (Abb.44) und Erzherzogin Claudia de'Medici (Abb.34), um Kniestücke handelt.³⁸¹ Von insgesamt elf Personen sind lediglich zwei eindeutig sitzend dargestellt, nämlich die kleine Maria Anna (Abb.1) und Kaiserin Eleonora (Abb.65). Das Bildnis der Kaiserin stellt auch in weiterer Hinsicht eine Ausnahme dar, da es sich um ein Identifikationsporträt handelt und ihr Körper in Dreiviertelansicht dem Beschauer präsentiert wird.

Der Künstler beziehungsweise sein Auftraggeber hatte ein bestimmtes Repertoire an Typen für die Anfertigung von Porträts zur Verfügung, aus dem je nach Funktion und Vorliebe ausgewählt werden konnte. Ein Vergleich der Typen allein kann daher keine Aussage über die Zuschreibung an einen gemeinsamen Maler liefern, wohl lassen sich aber manchmal Rückschlüsse auf die jeweilige Funktion ziehen. Jedenfalls aber erschwert eine Vielfalt von Typen die formale Gegenüberstellung einer Bildervielzahl.

Im Folgenden werde ich versuchen, einige Aspekte der Porträts herauszugreifen, um die Bildnisse in ihrer Gesamtheit miteinander zu vergleichen.

12.1. Stilistische Unterschiede bei typengleichen Porträts

Die Bildnisse Kaiser Ferdinand III. (Abb.5) und seines Bruders Erzherzog Leopold Wilhelm (Abb.17) ähneln sich in ihrem Grundtypus als Brustbildnisse. Das Porträt des

³⁸¹ Das Porträt der Claudia de'Medici präsentiert sich heute in beschnittener Form – ursprünglich handelte es sich um ein ganzfiguriges Bildnis. Siehe S. 35.

Erzherzogs ist 7,5 Zentimeter höher und zugleich 10,5 Zentimeter schmaler als das Kaiserbildnis.

Stilistisch unterscheiden sich die Porträts erheblich, sodass man nicht auf Anhieb meinen möchte, sie stammen aus einer Hand. So sind nur im Porträt Ferdinand III. die einzelnen Barthaare derart stark akzentuiert und die Oberlippe mittels eines hellen breiten Pinselstriches hervorgehoben. Die Lider des Erzherzogs sind weniger kontrastreich gestaltet als die seines Bruders, wo rote Linien die Lidfalten markieren. An der Nase des Kaisers ist bemerkbar, dass er im Vergleich zu Erzherzog Leopold Wilhelm in leichter Aufsicht gezeigt ist. Die Beleuchtung verstärkt den Eindruck zusätzlich. Dem Erzherzog scheint das Licht auf den Kopf und wird am Scheitelhaar reflektiert, während der Kaiser Beleuchtung von links erfährt. Durch die unterschiedliche Lichtsituation unterscheidet sich das an und für sich stilistisch ähnliche Kopfhaar erheblich. Abgesehen von der Gestaltung des Kopfes ist das Bildnis des Erzherzogs detailärmer als das Ferdinand III. Ornamentale Details wie der Kragen oder das Muster des Gewandes sind nicht zu finden, und auch das Schmuckstück strahlt dem Betrachter nur vermindert entgegen. Die Suggestion von Körperlichkeit durch das Gewand wird im Bildnis des Erzherzogs etwas stärker, durch farblich heller gestaltete Partien erzeugt. Auch der Hintergrund unterscheidet sich in stilistischer Hinsicht stark.

Wie in den einzelnen Kapiteln gezeigt, stammen dennoch beide Bilder von Frans Luycx. Es muss sich um einen gewollten Stilpluralismus handeln, der im Oeuvre Luycx zur Anwendung kam. Der Künstler scheint unterschiedlichen Stilrichtungen und Vorbildern zu folgen. Entscheidend für Stil, Komposition und das gewählte Format ist bei den Bildnissen zum einen wer dargestellt ist und zu welchem Zweck dieses Porträt dienen sollte.

12.2. Die Umgebung

Die Darstellung der Kaiserin Eleonora (Abb.65) ist die einzige der zehn besprochenen Bildnisse die ausschließlich und eindeutig in eine Landschaft gebettet ist. Die beiden Brustbildnisse geben keine Details im Hintergrund preis, wodurch eine Zuordnung einer Interieurs- oder Außendarstellung nicht möglich ist. Bei der Großzahl der Porträts handelt es sich um Innenraumdarstellungen, von denen sich nur die Bildnisse der Erzherzogin Cäcilia Renata und des Erzherzog Ferdinand Karls durch einen Landschaftsausblick abheben.

Innerhalb dieser Gruppe ist das Interieur im Doppelbildnis der Kinder das Detailreichste. Hier wurden der Verzierung am Holzbalken links oben im Hintergrund und dem Teppich ebenso viel Beachtung geschenkt wie den Kindern selbst. Das Bildnis König Wladislaw IV. ist unter den Interieursdarstellungen am ehesten vergleichbar detailreich gestaltet.

12.3. Die Charakterisierung, die Position der Personen im Bildraum und das Verhältnis der Porträtierten zum Betrachter

Für alle Porträts wurde ein hochrechteckiges Bildformat gewählt, wobei die Position im Bildfeld allerdings unterschiedlich ist. Verbunden zeigen sich diesbezüglich die Porträts des Kurfürsten, Erzherzog Ferdinand Karls, Ferdinand III., der Erzherzogin Claudia de'Medici und die Darstellung König Ferdinand IV., da alle Protagonisten, trotz ungleicher Einpassung, leicht nach rechts in den Bildraum gedreht sind. Bei Kurfürst Friedrich Wilhelm und Erzherzog Ferdinand Karl ist es der Tisch mit der darauf lagernden Kopfbedeckung und der Vorhang, der am rechten Bildrand den Blick des Betrachters festhält, und somit einen ungebremsen Sog in Leserichtung verhindert. Ferdinand III. wird durch den weißen Kragen, der den Blick des Betrachters an sich zieht, fest im Bildfeld verankert. Zu Erzherzogin Claudia de' Medicis Linken wiederum befindet sich eine Säule, die die Szenerie nach rechts hin abschließt. Beim Kinderdoppelporträt ist es Erzherzogin Anna Maria die den kompositorischen Gegenpart zu König Ferdinand IV. bildet. Festzuhalten bleibt, dass bei allen vier Bildern, trotz einer Wendung der Dargestellten nach rechts, ein Sog in Leserichtung verhindert wird.

Die Platzierung der Dargestellten im direkten Vordergrund der Bilder ist bei allen vier Porträts, dem des Kurfürsten, Ferdinand Karls, des Kaisers und bei Claudia de'Medici, anzutreffen. Und dennoch scheinen die Protagonisten dem Beschauer unterschiedlich nah. Das Bildnis Friedrich Wilhelms ist in Hinsicht auf Nähe und Distanz besonders raffiniert gefertigt. Der rechte Arm des Kurfürsten ist angewinkelt in Richtung des Betrachters geführt. Die Hand, sowie der rechte Unterarm schaffen also einen gewissen Abstand zum Körper des Kurfürsten. Geschickt wird mit Hilfe der helleren Farbpalette und der detailgetreuen Ausführung die Aufmerksamkeit des Betrachters dennoch eindeutig auf den Kopf und den Torso des Kurfürsten gelenkt. Die unterschiedliche Beleuchtungssituation des dunkelgrünen Vorhangs rechts im Bild und des Kurfürsten bewegt den Betrachter

dazu, den Kurfürsten eher dem hell beleuchteten Mittelgrund zuzuordnen als dem quasi im Dunklen liegenden Vordergrund.

Ferdinand III. befindet sich im Gegensatz zu Friedrich Wilhelm direkt im Vordergrund, ohne dass schützende Hände vorhanden wären und ist auch durch das gewählte Porträtformat und die Größe dem Beschauer wesentlich näher. Diese gravierenden Unterschiede sind wohl auf den ungleichen Bildnisgebrauch zurück zu führen. Denn im Gegensatz zum politisch motivierten, offiziellen Porträt des Kurfürsten, war das Kaiserporträt wohl für die private Verwendung vorgesehen.

Die Bildnisse Ferdinand Karls und seiner Mutter stehen, als ähnlich offizielle Porträts, dem Bildnis des Kurfürsten näher als dem des Kaisers. Claudia de' Medici hat ihre Arme vor dem Körper gelagert. Mit ihrer linken fasst sie sich an die Brust, die rechte führt sie, einen Fächer haltend, schräg nach unten. Die weißen Hände und grauen Armmanschetten kontrastieren stark mit dem schwarzen Gewand, das trotz der Falten sehr platt wirkt. Die Körperlichkeit ist also im Vergleich stark zurück genommen. Im Helligkeitswert und der Detailgenauigkeit sind die vorgelagerten Hände dem Gesicht und dem Kragen angepasst. Räumliche Spannungen wie im Bildnis des Kurfürsten kommen hier nicht zum Tragen. Die Tiroler Erzherzogin scheint in heutiger Form dem Betrachter etwas näher als der Kurfürst zu sein. Das Porträt Claudias de' Medici unterscheidet sich maßgeblich von den anderen Bildnissen, da die Dargestellte als einzige vor einer nackten Wand, beziehungsweise einer reinen Architekturlinse, platziert ist. Diese Kargheit an Farben und Motiven in Kombination mit dem schwarzen Trauergewand betonen ihre Rolle als Witwe.

Ferdinand Karl steht allein durch sein Porträtformat, als ganzfiguriges Bildnis, dem Betrachter in größerer Distanz gegenüber als etwa der Kurfürst. Zwar werden Überschneidungen des Körpers und Licht- und Schatteneffekte zur Raumsuggestion verwendet, unterschiedliche Detailgenauigkeit zählt aber nicht zu den hierfür verwendeten Mitteln.

Der rechte Arm des Erzherzogs ist ähnlich wie der des Kurfürsten angewinkelt, wobei der Unterarm und die Hand körpernäher dargestellt sind. Obwohl der Arm des jungen Mannes dennoch als Barriere geachtet werden kann, wirkt er selbst weniger aggressiv als der Brandenburgische Adelige. Dies kann im Sinne einer bewussten Charakterisierung verstanden werden, da Erzherzog Ferdinand Karl eher den schönen Künsten zugetan war

als kriegerischen Angelegenheiten, wie der Kurfürst, der bekanntlich viele Schlachten geschlagen hat und ein bedeutender Gegner des Kaisers war.

König Wladislaw IV., seine Frau Cäcilia Renata, Erzherzog Leopold Wilhelm, Erzherzog Karl Joseph und Kaiserin Eleonora Gonzaga II. sind im Gegensatz zur ersten Vergleichsgruppe allesamt in unterschiedlichem Grad nach links gedreht.

Auf den ersten Blick scheinen sich die Gemeinsamkeiten dieser fünf Porträts damit zu erschöpfen. Formal sind sich die Bildnisse des polnischen Königspaares am ähnlichsten. Zum Teil stimmen auch Motive überein, wie der Spitzenkragen und die Ärmel. Auch wenn das Bildnis der Erzherzogin ebenso von Hell-Dunkelkontrasten geprägt ist, zeigen sich in der Farbigkeit deutliche Unterschiede. Vor allem die auffällige grünliche Gesichtsfarbe Cäcilia Renatas, die bei ihrem Gatten nicht zu finden ist, sticht hierbei ins Auge. An und Für sich könnte man vermuten, dass es sich um Pendantbildnisse handelt, da die Bilder demselben Maler zugeschrieben sind und Eheleute zeigen und diese Form von Bildnissen zumindest in den Niederlanden dieser Zeit häufig anzutreffen war. Bei Gegenüberstellung der Bilder wird allerdings eine solche Vermutung undenkbar, da die Bilder in keinsten Weise aufeinander Bezug nehmen. Auch die Maße der Bilder differieren erheblich.³⁸²

Die Betrachtung lässt es weiters unmöglich erscheinen, dass den beiden Bildern ein gemeinsamer Auftrag zu Grunde liegt, was in keinem Widerspruch zu dem bisherigen Forschungsstand steht. Es mutet allerdings erstaunlich an, wenn man bedenkt, dass die beiden Dargestellten seit 1637 verlobt waren und beide Bilder in ungefähr demselben Zeitraum entstanden sein sollen, nämlich in den späten 1630er Jahren. Kompositionell ähnelt dem Bildnis der Erzherzogin Cäcilia Renata dafür aber das des Erzherzog Ferdinand Karls besonders, da bei beiden rechts ein Ausblick gewährleistet ist.

Das Bildnis des polnischen Königs ist überdies das einzige, das den Charakter von Unvollständigkeit und sichtbare Spuren von Kompositionsänderungen aufweist. Auch in seiner Farbigkeit unterscheidet es sich von den anderen Bildern, da großflächige Schwarz-Weißkontraste zwischen Vorder und Hintergrund dominieren. Obwohl auch beim Bildnis Claudia de'Medicis die Farbpalette eine Reduzierung fand, unterscheiden sich die Bildnisse maßgeblich, da sich hier die Kontraste zunehmend auf ein Weißgrau-, beziehungsweise Hellbraun-Schwarz beschränken. Modell und Kulisse sind anders als

³⁸² Das Bildnis der Erzherzogin Cäcilia Renata misst 222 x 111 cm, das des Königs Wladislaw 203,5 mal 140,5 cm.

beim Bildnis Wladislaw IV. nicht durch starken Kontrast miteinander verwoben, sondern voneinander geschieden.

Der vertikale Farbstreifen rechts im Bild des polnischen Herrschers erinnert kompositionell, aber vor allem auch stilistisch an den im Bildnis Erzherzog Karl Josephs.

Alle Personen blicken in Richtung des Betrachters, wobei nur der Kurfürst und Erzherzog Ferdinand IV. direkten Augenkontakt vermeiden. Der Kurfürst lässt den Blick kaum auffallend abschweifen und erwirkt dadurch einen Eindruck von Erhabenheit gegenüber dem Betrachter. Der kleine Erzherzog blickt hingegen sehr deutlich am Beschauer vorbei. Insgesamt wirkt dieses Bildnis aber dennoch weniger überhöht als das des Kurfürsten, da die ebenfalls abgebildete Schwester eine Blickverbindung zum Betrachter herstellt.

Jeder der Dargestellten, selbst die Kleinkinder, erweckt zweifellos den Eindruck gezielt zu posieren.

12.4. Tier, Tisch und Draperie

Tierdarstellungen sind im Bildnis der Kaiserin und im Porträt Erzherzog Karl Josephs vorhanden. Im Bildnis der Kaiserin sind sie Teil der Ikonographie der Jagdgöttin Diana, beim Knaben scheinen sie in Hinblick auf Verspieltheit, Unschuld und Treue, der Charakterisierung zu dienen. Stilistisch passen die Tierdarstellungen zueinander. Das Hundehaar im Knabenbildnis stimmt mit dem des toten Rehs überein und auch die Kakadufedern ähneln im Pinselduktus denen des Fasans.

Auf vier der zehn Gemälde befindet sich ein Tisch der vom seitlichen Bildrand beschnitten ist. Stilistisch ausgesprochen ähneln sich die Tische im Porträt der Erzherzogin Cäcilia Renata und im Bildnis Erzherzog Ferdinand Karls. In beiden Fällen markiert eine helle vertikale Linie die Tischplatte, unter der sich stark kontrastierend eine dunkle Farbfläche befindet. Helle Höhungen darunter deuten darauf hin, dass es sich dabei um ein Tischtuch handelt. Anders hingegen ist der Tisch im Bildnis des Kurfürsten formuliert. Das nicht bildparallel verlaufende Möbel ist vollkommen von einem grünen Tischtuch bedeckt und nimmt im Gegensatz zu den anderen nur einen kleinen Bereich in der rechten unteren Bildecke in Anspruch. Stilistisch gleicht es aber den anderen beiden, denn auch hier zeigen hellere Farblinien Kanten und Falten an. Der Tisch dient wie in allen Bildnissen, in denen sich einer findet, als Ablagefläche. Der Kurfürst hat seinen Helm, die Erzherzogin ihre Hand darauf abgelegt. Der tirolische Erzherzog schließlich greift auf den Hut der sich am

Tisch befindet. Alle drei sind dem Tisch zugewandt, wodurch sich die Bildnisse deutlich von dem vierten Porträt mit diesem Möbel unterscheiden. Der Tisch im Bildnis König Wladislaw IV. befindet sich hinter dem Dargestellten, dessen Körper zur gegenüberliegenden Seite gedreht ist. Auf dem weißbedecktem Tisch sind altargleich die Insignien aufgebahrt. Hier sind es die Zeichen der Macht die darauf deutlich Repräsentation finden sollen, womit seine Funktion im Vergleich ausdrücklich überhöht ist. Es ist zudem der einzige der schräg und verkürzt gemeint in den Raum hineinreicht. Stilistisch gleicht dieser Tisch genauso denen des Erzherzog Ferdinand Karls und aber vor allem dem der Erzherzogin Cäcilia Renata.

Die Kleidung der Dargestellten ist sehr unterschiedlich. Einzig der Kurfürst trägt eine Rüstung und tritt dem Betrachter, nicht nur dadurch, aber auch deshalb als wehrhafter, agiler Heeresführer gegenüber. Der weiße Kragen Friedrich Wilhelms findet seine modische Entsprechung im Bildnis Ferdinand Karls. Der Vergleich offenbart die starke Inszenierung und Überbetonung des kurfürstlichen Kragens, wenngleich er an die Bilddominanz des Kaiserkragens nicht heranreicht. Beim Kurfürsten schließt der Kragen, anders als beim Kaiser direkt an die Gesichtskontur an. Der rechte Kragenteil überlappt ebenso den linken und ist stark in die Fläche gedrückt. Durch den von Kopf und Körper unabhängig positionierten Kragen entsteht der Eindruck einer stärkeren Rechtsdrehung des Kurfürsten und des Kaisers. Die Suggestion von Bewegung ist beim Bildnis Claudia de' Medicis und Ferdinand Karls ist vergleichsweise zurückgenommen. In beiden Fällen, bei Friedrich Wilhelm von Brandenburg und Ferdinand III., aber auch beim Bildnis Claudia de' Medicis, nimmt der Kragen eine wichtige Rolle ein, da er die Aufmerksamkeit des Betrachters zusätzlich auf die Gesichter der Dargestellten lenkt. Der Kragen Ferdinand Karls fällt im Vergleich nicht weiter ins Auge, da die Üppigkeit seiner restlichen Kleidung, von der er sich weder farblich noch in seinem Größenverhältnis maßgeblich unterscheidet, ein besonderes Interesse des Betrachters unterbindet. Das steife Kleidchen des Erzherzogs unterscheidet sich grundlegend von dem in Falten gelegten Atlaskleid Eleonoras. Das Motiv der Längsstreifen, sowie die dunklere Farbgebung, die Abschattierung des Kleidchens an der linken Körperseite Karl Josephs verhindern, dass das Kostüm in die totale Flächigkeit gedrängt wird. Dennoch herrscht eine klare, fast lineare Kontur vor, die man bei Eleonora nicht finden kann. Als Gemeinsamkeit kann wohl die Bedeutung der jeweiligen Kleidung gesehen werden. Denn genau wie des Kurfürsten Rüstung dient auch

das ausgesprochen modische Gewand des Erzherzog Ferdinand Karl und die Trauerrobe der Witwe der Personencharakterisierung. Auch das Bildnis des Kaisers vermittelt nicht zuletzt durch die schlichte schwarze Kleidung und Reduktion auf das Wesentliche den Eindruck von familiärer Vertrautheit und zugleich stolzer Erhabenheit durch den überdimensionierten Kragen. Alle Porträts, bis auf die Brustbildnisse und das der Erzherzogin Claudia de' Medici, weisen Stoffmassen im Hintergrund vor, wobei lediglich das Bildnis Wladislaw IV. die samten wirkenden Säume im Vergleich vermissen lässt. Dafür stimmt der Vorhang im Bildnis des Polenkönigs formal annähernd mit dem im Kinderdoppelbildnis überein, da er in beiden Fällen in einem Bogen herabfällt und an den unteren Rändern aufgehehlt ist. Mit dem Kinderdoppelporträt, welches Ferdinand IV. und Maria Anna zeigt, verbindet das Kurfürstenbildnis seine Farbenprächtigkeit. Vor allem die grüne Draperie im Hintergrund stellt bezüglich ihrer Intensität und Abstufung eine Gemeinsamkeit dar. In beiden Bildern spielt eine interessante, differenzierte Beleuchtung eine wichtige Rolle. Die Konzentration des Betrachters ist aber weniger stark auf eines der Kinder fokussiert, beziehungsweise auf ihre Köpfe, als dies beim Kurfürstenporträt der Fall ist. Datierungsvorschläge alleinig basierend auf den vorliegenden Bildnissen sind äußerst schwierig zu treffen, auch die Zuschreibung an ein und denselben Künstler kann nicht mit großer Sicherheit unterstützt werden. Dennoch gibt es immer wieder einzelne Aspekte die die Bilder verbinden, allerdings nicht in ihrer Gesamtheit.

13. Zusammenfassung und Schlusswort

Die höfische Bildnismalerei des 17. Jahrhunderts stand bisher nicht im Zentrum des Forschungsinteresses, worauf die geringe Anzahl der dazu verfassten Schriften hinweist. Besonders die Porträtmalerei an den Höfen der österreichischen Erblande, Wien, Graz und Innsbruck wurde bisher nur mit einer Abhandlung von Günter Heinz aus dem Jahr 1963 bedacht. In den seltensten Fällen sind ausführliche Monographien oder weiterführende Literatur zu den unterschiedlichen Künstlern vorhanden. Frans Luycx, ein flämischer Schüler Rubens und Hofmaler Kaiser Ferdinands III., zählt zu diesen wenigen, zu denen bereits aufgearbeitetes Material vorhanden ist.

In der vorliegenden Diplomarbeit wurden katalogartig speziell zehn Porträts, die Frans Luycx zugeschrieben sind, genauer untersucht. Heute sind alle Gemälde im Besitz des Kunsthistorischen Museums Wien und bilden einen Bestandteil der permanenten Ausstellung zur Geschichte Österreichs auf Schloss Ambras in Innsbruck. Verbindend wirkt sich auch der Umstand aus, dass keines der Porträts datiert ist und es sich bei den Dargestellten, mit einer Ausnahme, um Mitglieder des Hauses Habsburg, beziehungsweise um enge Verwandte Kaiser Ferdinand III. handelt. Zudem steht der Kaiser Großteils als Auftraggeber hinter den Gemälden.

Wendet man sich an die Bilder selbst, dominieren trotz dieser oberflächlichen Gemeinsamkeiten die Unterschiede. Bereits Ernst Ebenstein, der 1906/07 die bisher einzige Monographie zu Frans Luycx erstellt hat, attestiert dem Künstler einen höchst eklektizistischen Stil, der aber im Grunde das Wesen der höfischen Porträtmalerei des 17. Jahrhunderts widerspiegelt.

Die zehn Porträts wurden in ungefährender chronologischer Reihenfolge angeführt, wobei jeweils mit einem ausführlichen Forschungsbericht der Anfang gemacht wurde.

Das Doppelporträt der Kinder Kaiser Ferdinands III., König Ferdinand IV. und Erzherzogin Maria Anna, ist m. E. 1637 zu datieren. Frans Luycx wurde als Hofmaler der Zugang zur kaiserlichen Bildersammlung gewährt, weshalb er sicher die sich dort befindlichen Kinderbildnisse, die Pantoja de la Cruz Anfang des 17. Jahrhunderts anfertigte, kannte. Ein bildanalytischer Vergleich zeigt, dass sich das Luycx'sche Kinderbildnis in formaler Hinsicht genau von dieser Art spanischer Hofporträts abhängig erweist. Stilistisch zwingen sich hingegen Parallelen zu den etwa zeitgleich entstandenen

Kinderbildnissen Van Dycks auf, speziell zu denen der Nachkommen König Karls I. Die Synthese der Bilder führte schließlich zu einem der zurecht hochgeschätztesten Arbeiten Luycx's.

Neben dem Brustbildnis Kaiser Ferdinands III. existiert ein ganzfiguriges, von Luycx signiertes Porträt des Kaisers in Gripsholm, die eine Zuschreibung erhärtet und für eine Datierung um 1638 spricht. Auch wenn viele Stiche nach dem Brustbildnis im Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek vorhanden sind, deuten die Ergebnisse der Bildanalyse und Vergleiche mit anderen Porträts des Kaisers darauf hin, dass dieses Porträt nicht der öffentlichen Nutzung angedacht war. Trotzdem steht das Bildnis bereits in der Tradition mitteleuropäischer Herrscherporträts. Das Bildnis unterscheidet sich in seiner Malweise deutlich von derer zeitgleicher niederländischer Maler. Dafür hingegen sind stilistisch starke Affinitäten zur spanischen Malerei wahrnehmbar, die sich besonders im Vergleich mit Porträts Velázquez, aber auch mit früheren Arbeiten, zum Beispiel eines Sanchez Coello, zeigen. Sanchez Coello, mit dem ein Vergleichsbeispiel wenigstens in Verbindung steht, zählt gemeinsam mit Pantoja de la Cruz und Frans Pourbus dem Jüngeren zu den Vertretern eines Porträtstils, der letztlich auf Anthonis Mor zurückgeht.³⁸³ Es ist also anzunehmen, dass Luycx sich beim Porträt Ferdinands III. indirekt doch wieder seinen flämischen Wurzeln zuwendet. Gleichzeitig gelingt es dem Künstler mit dem spanischen Stil den Kaiser besonders gekonnt zu charakterisieren.

Auch ein ganzfiguriges Bildnis Erzherzog Leopold Wilhelms existiert, das dem in dieser Arbeit besprochenen Brustbildnis des selbigen sehr ähnlich ist und Rückschlüsse über dessen Datierung und Zuschreibung zulässt. Das Brustbildnis des Geistlichen ist demnach vor 1647 entstanden und stammt ebenfalls von Frans Luycx. Beim vorgesehenen Gebrauch des Bildes handelt es sich, ebenso wie bei dem des Kaisers um einen eher privaten. Ein Vergleich der Bildnisse der beiden Brüder zeigt, zu welcher unterschiedlichen Lösungen der Künstler gelangt, selbst wenn es sich um typenähnliche Bildnisse handelt. Die Möglichkeit der einwandfreien Zuschreibung der Bilder an Luycx belegt hierbei erneut die eklektizistische Arbeitsweise und seine Stärke, die Dargestellten außergewöhnlich gut zu charakterisieren.

³⁸³ Es handelte sich um eine Art der Malerei, die so einheitlich und derart stark der Konvention verpflichtet war, sodass die Zuschreibungen der verschiedenen Bilder hin und her gingen, so wie die Künstler selbst einst von Hof zu Hof gewandert sind. HUEMER F., Portraits I, Brüssel 1977, S. 18.

Das Bildnis der Erzherzogin Cäcilia Renata zählt zu den umstrittensten Porträts dieser Arbeit, was die Zuschreibung an Luycx betrifft und auch ich spreche mich dagegen aus, weil es bedeutend in seiner Farbigkeit von den anderen Bildern abweicht und zudem keinen Bezug zum Bildnis ihres Gatten, Wladislaw IV. nimmt. Es wird 1637/38 datiert. Der gewählte Typus entspricht einem dieser Zeitepoche gängigem, der besonders von Luycx sehr häufig verwendet wurde und dessen Wurzeln in die Renaissance zurückreichen.

Vom Porträt Wladislaw IV., dem König von Polen, gibt es neben dem aus dem Besitz des Kunsthistorischen Museums in Wien, zwei weitere Versionen, eines in München und ein anderes in Warschau. Besonders bei diesen Bildnissen tritt der Einfluss Rubens' zu Tage, von dem ebenfalls ein Porträt des Königs existiert. Größtenteils handelt es sich beim Ambraser Gemälde, das ungefähr 1639 zu datieren ist, um eine Werkstattarbeit. Es ähnelt dem Bildnis der spanischen Königin Maria Anna in Warschau, das ebenfalls Luycx zugeschrieben wird auf verblüffende Weise. Deshalb ist anzunehmen, dass Wladislaw IV. selbst ein Bildnis von sich begehrte, als er nach Wien kam, in der Art und von dem Maler, des ihm bereits bekannten Bildnisses seiner Cousine.

Claudia de'Medici, eine Vertreterin der tirolischen Linie der Habsburger, wurde ebenso wie ihr Sohn um 1650 porträtiert, wobei es sich ursprünglich um zwei ganzfigurige Bildnisse handelte. Die Erzherzogin wird als Witwe dargestellt und Luycx wählt das Ambiente, eine sowohl farblich als auch formal spärliche Hintergrundkulisse, als Mittel zu ihrer Charakterisierung. Der Typus geht auf den höfisch-bayrischen Bildnisstil zurück, womit sich der Künstler der Konvention verpflichtet weist. Gleichzeitig zeigt sich das Bildnis eng mit dem Porträt der französischen Königin Maria de'Medici von Rubens verbunden, was wiederum auf die Rolle der Erzherzogin als mächtige Frau hindeutet.

Das Bildnis ihres Sohnes, Erzherzog Ferdinand Karl, steht im Banne der Nachfolge Seiseneggers und eignet sich, um den internationalen Charakter der Bildnismalerei im 17. Jahrhundert vor Augen zu führen.

Kurfürst Friedrich Wilhelm von Brandenburg ist der einzige, der kein verwandtschaftliches Verhältnis zum Kaiser vorweisen kann. Dennoch wurde sein Bildnis in diese Arbeit aufgenommen, da es zu den vielversprechendsten und wichtigsten Werken Frans Luycx' gehört und einen Ausblick auf mehrere wichtige Gemälde ermöglicht, die in ihrer

Gesamtheit als Kurfürstenzyklus bezeichnet werden.³⁸⁴ Von diesem Zyklus wurden mehrere eigenhändige Serien angefertigt und nach Ableben eines Kurfürsten wurde er durch das Bildnis dessen Nachfolgers ergänzt. Aus diesem Grund kann es keine einheitliche Datierung für die gesamte Reihe geben, sehr wohl aber für die ursprüngliche, zu der auch das Bildnis des brandenburgischen Kurfürsten zählt. Sie wurde vielleicht 1653 beim Reichstag von Regensburg von Luycx gemalt, frühestens jedoch bestimmt 1648. Mit seinem Kurfürstenbildnis schuf Luycx eine Art Prototyp für dieses spezielle Porträtthema, der immer wieder aufgegriffen wurde, dessen Wurzeln letztlich aber wieder auf Darstellungen der Renaissance zurückreichen. Der verwendete Typus lässt sich gut in die Tradition mitteleuropäischer Herrscherporträts einreihen. Vor allem die Arbeiten Rubens sind als wichtige Inspirationsquellen spürbar, wobei weniger Ähnlichkeiten mit den Dekorationen zur *Pompa introitus Ferdinandi* zu entdecken sind, als wie mit Bildern Ambrogio Spinolas in Braunschweig oder König Louis XIII. in Los Angeles.

Das Bildnis Erzherzog Karl Josephs wird in etwa dieselbe Zeit datiert wie das des Kurfürsten, nämlich um 1651/52. Wie das Porträt seiner älteren Geschwister König Ferdinand IV. und Erzherzog Maria Anna ist auch dieses Konterfei in Zusammenhang mit spanischen Vorbildern zu sehen, weshalb Vergleiche mit qualitätvollen, zeitgleichen und, oder späteren Werken Velázquez' dem näheren Verständnis des Gemäldes dienlich sind. Entfernt zeigen sich zudem auch hier wieder Gemeinsamkeiten mit Kinderbildnissen Van Dycks.

Das Porträt der Kaiserin Eleonora Gonzaga ist das jüngste Bildnis dieser Reihe. Es wird 1651 datiert und ist das einzige, das als Identifikationsporträt, in dem Fall als Diana, angelegt ist, weshalb einige Gedanken speziell zu diesem Thema in der Arbeit Einzug fanden, da hierzu bereits Literatur vorhanden ist. Das Bildnis der Kaiserin verbindet allerdings mehr mit rein mythologischen Darstellungen als mit zeitgleichen Diananrollenporträts. Als wichtig erweist sich in dieser Arbeit der indirekte Einfluss Pieter Snyders, der über Bilder wie Jan Fyts „Rast der Diana“ in Wien und Abraham Janssens „Diana und Nymphen mit Jagdbeute“ in München tradiert wird. Auch Rubens, der das Dianathema in Flandern populär werden ließ, hat hier offensichtlich wichtige Impulse an Luycx gesandt. Besonders bei dem Porträt der Kaiserin wird der Eindruck, mit der Arbeit eines Rubenschülers konfrontiert zu sein, übermächtig.

³⁸⁴ Lohnend wäre ihm eine eigene Abhandlung zu widmen.

Allein der abschließende Vergleich aller 10 ausgewählten Bilder zeigte, dass Datierungsvorschläge und selbst die Zuschreibung an ein und den selben Künstler äußerst schwierig bis gar nicht möglich sind. Immer wieder deuten kleine Gemeinsamkeiten darauf hin, eine Arbeit Luycx' vor sich zu haben. Ohne einen größeren Pool an Bildern zum weiteren Vergleich zur Verfügung zu haben, könnten jedoch keine Aussagen getroffen werden.

Zweifellos konnten in dieser Arbeit die Eigenschaften des Malers Frans Luycx als Meister der Charakterisierung, der Wandelbarkeit und Anpassungsfähigkeit herausgearbeitet werden. Einmal mehr zeigt sich, weshalb der Künstler zu den hochgeschätzten seiner Zeit gehörte und der Favorit des Kaisers war.

Literaturverzeichnis

AUER 2000

AUER A., Schloss Ambras und die Habsburger Porträtgalerie, in: Vernissage. Die Zeitschrift zur Ausstellung, Jahrgang 65, Die Habsburger Porträtgalerie. Kunsthistorisches Museum. Sammlungen Schloss Ambras, Heidelberg 2000, S. 6-11.

BALIS/BAUDOUIN/DEMUS 1989

BALIS A./BAUDOUIN F./DEMUS K. u. a., Flämische Malerei im Kunsthistorischen Museum Wien, Zürich 1989

BARNES

BARNES S. J. (Hg.), Van Dyck a Genova. Grande pittura e collezionismo. (Ausstellungskatalog Palazzo Ducale Genua 1997) Milano 1997

BECKER 1973

BECKER W., Der Kurfürstenrat. Grundzüge seiner Entwicklung in der Reichsverfassung und seine Stellung auf dem Westfälischen Friedenskongress, Münster 1973

BEDAUX/EKKART (Hg.) 2000

BEDAUX J.B./EKKART R. (Hg.), Pride and joy: children's portraits in the Netherlands 1500-1700 (Ausstellungskatalog Frans Hals Museum Haarlem), Ghent 2000

BERGER 1883

BERGER A., Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich: Inventarium aller undt jeder Ihrer Hochfürstlich. Durchleucht. Herrn Herrn Leopoldt Wilhelmen (...) zue Wienn vorhandenen Mahleryen, Zeichnungen, Handt Riesz; Item der stainen, undt metallenen Statuen unndt andern Figuren (...) 14 Juli 1659, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses I, 1883, LXXIX-CLXXVII

BEYER 2002

BEYER A., Das Porträt in der Malerei, München 2002

BLATTNÝ (Hg.) 1999

BLATTNÝ P. (Hg.), Waldsteiner Bildergalerie im Egerer Museum, (Ausstellungskatalog Eger), Cheb 1999

BREJON DE LAVERGNÉE 2004

BREJON DE LAVERGNÉE A., Rubens (Ausstellungskatalog Musée des Beaux-Arts, Palais des Beaux-Arts, Lille 2004) Paris 2004

BROWN (Hg.) 1999

BROWN J. (Hg.), Velázquez, Rubens y Van Dyck. Pintores cortesanos del siglo XVII, (Ausstellungskatalog Museo del Prado, Madrid), Madrid 1999

BRUCHER 1994

BRUCHER G., Staffeleimalerei, in: BRUCHER G., Die Kunst des Barock in Österreich, Salzburg 1994, S. 297-368.

BUSSMANN/SCHILLING (Hg.) 1998

BUSSMANN K./SCHILLING H. (Hg.), 1648–Krieg und Frieden in Europa (Ausstellungskatalog Münster/Osnabrück) Münster 1998

CAMPBELL 1990

CAMPBELL L., Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries, New Haven und London 1990

CAVALLI-BJOERKMAN 1981

CAVALLI-BJOERKMAN G., Svenskt miniävreri, Stockholm 1981

CZUTTA 2004

CZUTTA C.-C., Porträtmalerei in der Renaissance in Österreich, Wien 2004

EBENSTEIN 1906/07

EBENSTEIN E., Frans Luycx. Ein Beitrag zur Geschichte der Malerei am österreichischen Hofe, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Band XXVI, Heft 3, Wien und Leipzig 1907, S. 183-254.

ELIAS 1989

ELIAS N., Die höfische Gesellschaft, 4. Auflage Frankfurt a. M. 1989

FABIAN 2006

FABIAN S. A., Habsburger Kinder. Beiträge zur Entstehungsgeschichte des autonomen Kinderporträts (1480 - 1510), Innsbruck 2006

FALNIOWSKA-GRADOWSKA 1991

FALNIOWSKA-GRADOWSKA A., Wjazd, koronacja, wesele najjaśniejszej królowej jej mości Cecylii Renaty w Warszawie roku 1637, Warschau 1991

FASSBINDER 1979

FASSBINDER B., Studien zur Malerei des 17. Jahrhunderts im Wiener Raum, Wien 1979

FELLNER 1990

FELLNER S., Das adelige Porträt. Zwischen Typus und Individualität, in: KNITTLER H. (Hg.), Adel im Wandel, 1990, S. 499-519.

FERINO-PAGDEN 2005

FERINO-PAGDEN S./BEYER A. (Hg.), Tizian versus Seisenegger. Die Porträts Karls V. mit Hund. Ein Holbeinstreit, Turnhout 2005

FIDLER 1990

FIDLER K., Mäzenatentum und Politik am Wiener Hof. Das Beispiel der Kaiserin Eleonore Gonzaga-Nevers, in: Innsbrucker Historische Studien 12/13 (1990), S. 41-68.

FRIEDLÄNDER 1923

FRIEDLÄNDER M., Die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts, Berlin 1923

FUCIKOVA 1970

FUCIKOVA E., Über die Tätigkeit Hans von Aachens in Bayern, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 21.1970, S. 129-142.

GALAVICS 1993

GALAVICS G., Netherlandish Baroque painters and graphic artists in 17th-century central Europe, in: Baroque Art in Central-Europe. Crossroads (Ausstellungskatalog Történeti Múzeum, Budapest), Budapest 1993, S. 83-106.

GALERIE FISCHER AUKTIONEN (Hg.) 2006

GALERIE FISCHER AUKTIONEN (Hg.), GEMÄLDE I. Teil. 15. bis 20. Jahrhundert (Auktionskatalog Fischerauktion) Luzern 2006

GARAS 1967

GARAS K., Die Entstehung der Galerie des Erzherzog Leopold Wilhelm, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 63, Wien 1967, S. 39-80.

GENERALDIREKTION DER STAATLICHEN SCHLÖSSER UND GÄRTEN POTSDAM-SANSSOUCI (Hg.) 1988

GENERALDIREKTION DER STAATLICHEN SCHLÖSSER UND GÄRTEN POTSDAM-SANSSOUCI (Hg.), Der Große Kurfürst. Sammler – Bauherr – Mäzen, (Ausstellungskatalog Neues Palais Sanssouci, Potsdam), Potsdam 1988

GROSSHANS 1980

GROSSHANS R., Das Bildnis. Das autonome Porträt seit der Renaissance, in: WAETZOLDT S., Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes, Berlin 1980

GUTKAS 1974

GUTKAS K., Maximilian II., in: FEUCHTMÜLLER R., Renaissance in Österreich, Wien 1974

HAUENFELS 2005

HAUENFELS T., Visualisierung von Herrschaftsanspruch. Die Habsburger und Habsburg-Lothringer in Bildern, Wien 2005

HAUPT 1980

HAUPT H., Kultur und kunstgeschichtliche Nachrichten vom Wiener Hofe Erzherzog Leopold Wilhelms in den Jahren 1646-1654 (Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs 33) 1980

HAUPT 2007

HAUPT H., Das hof- und hofbefreite Handwerk im barocken Wien 1620 bis 1770, Innsbruck 2007

HEINZ 1963

HEINZ G., Studien zur Porträtmalerei an den Höfen der österreichischen Erblande, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Band 39, 1963, S. 99-224.

HEINZ 1967

HEINZ G., Studien über Jan van den Hoecke und die Malerei der Niederländer in Wien, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Band 63, 1967, S. 109-164.

HUEMER 1977

HUEMER F., Corpus Rubenianum XIX, Portraits I., Brüssel 1977

JACOBY 2003

JACOBY J., Hans von Aachen 1552-1615, München/Berlin 2003

KALINA 2001

KALINA W.F., Der Dreißigjährige Krieg in der bildenden Kunst, Wien 2001

KALINA 2003

KALINA W.F., Ferdinand III. (1637-1657) und die bildende Kunst. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des 17. Jahrhunderts, Wien 2003

KATHKE 1997

KATHKE P., Porträt und Accessoire. Eine Bildnisform im 16. Jahrhundert, Berlin 1997

KLAUNER 1961

KLAUNER F., Die spanische Porträtmalerei im 16. Jahrhundert, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Wien 1961, S. 123-164.

KLEMM 1986

KLEMM C., Joachim von Sandrart. Kunst-Werke und Lebens-Lauf, Berlin 1986

KNITTLER 1990

KNITTLER H., Adel im Wandel, Politik-Kultur-Konfession. 1500-1700, (Ausstellungskatalog Rosenberg) 1990

KRASA 1996

KRASA S., Jagd im Barock – „Der Fürsten Jagdlust“ in: Jagdzeit Österreichs Jagdgeschichte- Eine Pirsch (Ausstellungskatalog Wien 1996/1997), Wien 1996, S. 149-157.

LANGEDIJK 1981

LANGEDIJK Karla, The portraits of the Medici 15th -18th Centuries, I, Florenz 1981

LARSEN 1988

LARSEN E., The paintings of Anthony van Dyck II, Freren 1988

LECHNER 1986

LECHNER G. M., Das geistliche Porträt. Eine typengeschichtliche Bestandsaufnahme aus der Göttweiger Sammlung (Ausstellungskatalog des Graphischen Kabinetts des Stiftes Göttweig/Niederösterreich 1986) Göttweig 1986

LEDEL 1995

LEDEL E.-K., Private Briefe Kaiser Ferdinands III. an Erzherzog Leopold Wilhelm, Wien 1995

LHOTSKY 1941-45

LHOTSKY A., Die Geschichte der Sammlungen. Erste Hälfte – Von den Anfängen bis zum Tode Kaiser Karls VI. 1740, in: Festschrift des Kunsthistorischen Museums zur Feier des 50jährigen Bestandes 2, Wien 1941-1945, S. 355-361.

LÖFF 2007

LÖFF A. M., Die Ahnengalerien der Grafen von Harrach. Bestandsaufnahme und Analyse der Porträts in den Schlössern Rohrau, Prugg & Hrádek, Wien 2007

LOSCHEK 2005

LOSCHEK I., Reclams Mode- und Kostümlexikon, Stuttgart 2005

MARTINEZ (Hg.) 1990

MARTINEZ A. Q. (Hg.), Los reyes de espana en el museo del Prado.I. Monarcas de la casa de Habsburgo, Madrid 1990

MOIR 1994

MOIR A., Anthony van Dyck, London 1994

MOLTKE 1965

MOLTKE J. W. von, Govaert Flinck 1615-1660, Amsterdam 1965

MÜLLER HOFSTEDE 1971

MÜLLER HOFSTEDE J., Abraham Janssens. Zur Problematik des flämischen Caravaggismus, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 13. Band, Berlin 1971, S. 208-303.

MUSÉES ROYAUX DES BEAUX-ARTS DE BELGIQUE (Hg.), Le Siècle de Rubens (Ausstellungskatalog Musées royaux des Beaux-arts de Belgique, Brüssel) Brüssel 1965

NORDENFALK (Hg.) 1966

NORDENFALK C. (Hg.), Christina of Sweden – a personality of Europaen civilisation (Ausstellungskatalog, Stockholm Nationalmuseum), Stockholm 1966

O'NEILL (Hg.) 1989

O'NEILL J. P. (Hg.), Velázquez, (Ausstellungskatalog The Metropolitan Museum of Fine art, New York), New York 1989

ORTIZ/ PÉREZ SÁNCHEZ /GÁLLEGO (Hg.) 1990

ORTIZ A. D./PÉREZ SÁNCHEZ A. E./GÁLLEGO (Hg.), Velázquez, (Ausstellungskatalog Museo del Prado, Madrid), Madrid 1990

OSTROWSKI 1999

OSTROWSKI J. u. a., Art in Poland, land of the winged horsemen ; 1572 – 1764, Alexandria 1999

PELTZER (Hg.) 1925

PELTZER A. R.(Hg.), Joachim von Sandrarts Academie der Bau-, Bild-, und Mahlerey-Künste von 1675. Leben der berühmten Bildhauer und Baumeister, München 1925

PETRUS 1977

PETRUS J.T., Portrety infantek hiszpanskich, córce filipa III, z klasztoru ss. wizytek w warszawie. in: Biuletyn Historii Sztuki XXXIX, 1977, S. 31-46.

POLLEROSS 1986

POLLEROSS F., Das sakrale Identifikationsporträt, Wien 1986

POLLEROSS 1997

POLLEROSS F., „Ergetzliche Lust“: Jagd, Maskerade und Porträt, in: Adam W. (Hg.), Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter, Band II., Wiesbaden 1997

POLLEROSS 2004

POLLEROSS F., Das frühzeitliche Bildnis als Quelle, in: PAUSER Josef, Quellenkunde der Habsburger Monarchie, Wien 2004, S. 1006- 1030.

POLLEROSS 2000

POLLEROSS F., Kaiser, König, Landesfürst. Habsburger Dreifaltigkeit im Porträt, in: Bildnis, Fürst und Territorium, 2000, S. 189-218.

PORTÚS (Hg.) 2004

PORTÚS J. (Hg.), The Spanish Portrait: From El Greco to Picasso (Ausstellungskatalog Museo del Prado, Madrid), Madrid 2004

PREIMESBERGER/ BAADER /SUTHOR (Hg.) 1999

PREIMESBERGER R., BAADER H. und SUTHOR N. (Hg.), Porträt. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 2, Berlin 1999

PROHASKA 1999

PROHASKA W., Gemälde, in: LORENZ H. (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Band 4, Barock, Wien 1999, S. 381-460.

RAUCH 2000

RAUCH M., Leben wie ein Fürst – Notizen zu Mode, Kindheit, Frauenrolle und Lebensart. in: Vernissage. Die Zeitschrift zur Ausstellung, Jahrgang 65, Die Habsburger Porträtgalerie. Kunsthistorisches Museum. Sammlungen Schloss Ambras, Heidelberg 2000, S. 54-64.

RAUCH 2000a

RAUCH M., Vom Herzog zum Kaiser von Österreich - der Aufstieg des Hauses Habsburg, in: Vernissage. Die Zeitschrift zur Ausstellung, Jahrgang 65, Die Habsburger Porträtgalerie. Kunsthistorisches Museum. Sammlungen Schloss Ambras, Heidelberg 2000, S. 30-43.

RAUCH /SANDBICHLER 1998

RAUCH M., SANDBICHLER V., Philippine Welser und Anna Catarina Gonzaga, Die Gemahlinnen Erzherzog Ferdinands II, Innsbruck 1998

SACKEN 1855

SACKEN VON E., Die k. k. Ambraser Sammlung, 2. Theil, Die Kunst- und Wunderkammern und die Bibliothek, Wien 1855

SCHAEFFER/ GLÜCK

SCHAEFFER A./GLÜCK G., Führer durch die Gemäldegalerie, I, Wien 1904 und 1908, II, Wien 1906 und öfter

SCHLEIER 1980

SCHLEIER E., Herrscherbild und Staatsporträt, in: WAETZOLDT S., Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes, Berlin 1980, S. 199-237.

SCHREIBER 2004

SCHREIBER R., „Eine Galeria nach meinem Humor“ Erzherzog Leopold Wilhelm, Wien 2004

SCHÜTZ 2000

SCHÜTZ K., Meisterwerke der Porträtgalerie, in: Vernissage. Die Zeitschrift zur Ausstellung, Jahrgang 65, Die Habsburger Porträtgalerie. Kunsthistorisches Museum. Sammlungen Schloss Ambras, Heidelberg 2000, S. 12-29.

SCHÜTZ/HEINZ 1982

SCHÜTZ K./HEINZ G., Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400-1800, (Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras, Innsbruck), Wien 1982

SCHÜTZ 2007

SCHÜTZ K., Das Kinderporträt an den habsburgischen Höfen, in: SEIPEL W. (Hg.) Prinzenrolle. Kindheit vom 16. Bis 18. Jahrhundert (Ausstellungskatalog Innsbruck, Schloss Ambras) Wien 2007, S. 12-15.

SCHWEIKHART 1997

SCHWEIKHART G., Tizian in Augsburg, in: BERGDOLT K., Kunst und ihre Auftraggeber im 16. Jahrhundert, Berlin 1997

SEIPEL (Hg.) 1996

SEIPEL W. (Hg.), Schloss Ambras, Wien/Mailand 1996

SEIPEL (Hg.) 1999

SEIPEL W. (Hg.), Die Pracht der Medici. Florenz und Europa, Teil II., Ergänzungen aus Münchner und Wiener Museen und Sammlungen sowie Privatsammlungen (Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum, Palais Harrach, Wien), Wien 1999

SEIPEL (Hg.) 2002

SEIPEL W. (Hg.), Karl V., Macht und Ohnmacht Europas (Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum Wien) Wien 2002

SEIPEL (Hg.) 2003

SEIPEL W. (Hg.), Kaiser Ferdinand I. (Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum Wien) Wien 2003

SEIPEL (Hg.) 2004

SEIPEL W. (Hg.), Herrlich wild. Höfische Jagd in Tirol, (Ausstellungskatalog Schloss Ambras, Innsbruck) Innsbruck 2004

SEIPEL (Hg.) 2007

SEIPEL W. (Hg.) Prinzenrolle. Kindheit vom 16. Bis 18. Jahrhundert (Ausstellungskatalog Schloss Ambras, Innsbruck) Wien 2007

STIEVE 1900

STIEVE F., Ferdinand III., deutscher Kaiser, in: Abhandlungen, Vorträge und Reden. Leipzig 1900, S. 289-299.

TACKE 1995

TACKE A., Die Gemälde des 17. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum (Nürnberg). Bestandskatalog, Mainz 1995

TIETZE 1908a

TIETZE H. (Bearb.), Die Denkmale der Stadt Wien (XI. – XXI. Bezirk), Wien 1908

TIETZE 1908

K.K. Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmale unter der Leitung ihres Präsidenten seiner Exzellenz Josef Alex. Freiherr von Helfert (Hg.), Österreichische Kunsttopographie, Beiheft zu Band 1, bearbeitet von TIETZE H., Die Sammlungen des Schlosses Grafenegg, Wien 1908

TZEUTSCHLER LURIE (Hg.) 1982

TZEUTSCHLER LURIE A. (Hg.), European paintings of the 16th, 17th and 18th centuries. The Cleveland Museum of art. Catalogue of paintings III, Cleveland 1982

VELTZÉ (Hg.) 1900

VELTZÉ A. (Hg.), Ausgewählte Schriften des Raimund Fürsten Montecuccoli, General Leutnant und Feldmarschall 4, Wien und Leipzig 1900

VLIEGHE 1987

VLIEGHE H., Portraits II. Rubens portraits of identified sitters painted at Antwerp (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard; Teil 19, V. 2), London 1987

VOCELKA 2000

VOCELKA K., Geschichte Österreichs. Kultur – Gesellschaft – Politik, Graz, Wien und Köln 2000

VOLLMER 1929

VOLLMER H., Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 23. Band, Leipzig 1929

VOLLMER 1992

VOLLMER H., Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 23. Band, München 1992

VOLLMER 1999

VOLLMER H., Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 18. Band, Leipzig 1999

WAETZOLDT 1908

WAETZOLDT W., Die Kunst des Porträts, Leipzig 1908

WARNKE 1996

WARNKE M., Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1996

WEISS 2004

WEISS S., Claudia de' Medici. Eine italienische Prinzessin als Landesfürstin von Tirol (1604-1648), Innsbruck 2004

WINKLER 1989

WINKLER H., Bildnis und Gebrauch. Zum Umgang mit dem fürstlichen Bildnis in der frühen Neuzeit. Vermählungen – Gesandtschaftswesen – Spanischer Erbfolgekrieg, Wien 1989

WOREL 2006

WOREL P., Der Prodromus und die Neugestaltung der kaiserlichen Galerie 1728 im besonderen Bezug auf die Skulpturen, Wien 2006

ZERNER 2002

ZERNER H., La'art de la renaissance en france. L'invention du classicisme, Paris 2002

Abbildungsnachweis

Abb.1: Freundlicher Weise zur Verfügung gestellt vom Kunsthistorischen Museum Wien

Abb.2: SEIPEL W. (Hg.) Prinzenrolle. Kindheit vom 16. Bis 18. Jahrhundert (Ausstellungskatalog Schloss Ambras, Innsbruck) Wien 2007, S. 183.

Abb.3: MOIR A., Anthony van Dyck, London 1994, S. 62f.

Abb.4: MOIR A., Anthony van Dyck, London 1994, S. 107.

Abb.5: Die Habsburger Porträtgalerie. Kunsthistorisches Museum, Sammlungen Schloss Ambras, in: Vernissage. Die Zeitschrift zur Ausstellung, Heft 65, Heidelberg 2000, S. 39.

Abb.6: BUSSMANN K./SCHILLING H. (Hg.), 1648–Krieg und Frieden in Europa (Ausstellungskatalog Münster/Osnabrück), Münster 1998, S.73.

Abb.7: CZUTTA C.-C., Porträtmalerei in der Renaissance in Österreich, Wien 2004, Abb. 29.

Abb.8: JACOBY J., Hans von Aachen 1552-1615, München/Berlin 2003, S.260, Farbtafel 9.

Abb.9: Freundlicher Weise zur Verfügung gestellt vom Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek

Abb.10: EBENSTEIN E., Frans Luycx. Ein Beitrag zur Geschichte der Malerei am österreichischen Hofe, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Band XXVI, Heft 3, Wien und Leipzig 1907, S. 183-254, S. 198.

Abb.11: WEISS S., Claudia de' Medici. Eine italienische Prinzessin als Landesfürstin von Tirol (1604-1648), Innsbruck 2004, S. 245.

Abb.12: ORTIZ A. D./PÉREZ SÁNCHEZ A. E./GÁLLEGO (Hg.), Velázquez (Ausstellungskatalog Museo del Prado Madrid), Madrid 1990, S. 273.

Abb.13: LARSEN E., The paintings of Anthony van Dyck II, Freren 1988, S. 451.

Abb.14: ORTIZ A. D./PÉREZ SÁNCHEZ A. E./GÁLLEGO (Hg.), Velázquez, (Ausstellungskatalog Museo del Prado Madrid), Madrid 1990, S. 81.

Abb.15: O'NEILL J. P. (Hg.), Velázquez, (Ausstellungskatalog The Metropolitan Museum of Fine art, New York), New York 1989, S. 74.

Abb.16: SCHÜTZ K./HEINZ G., Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400-1800, (Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras, Innsbruck), Wien 1982, Abb.110.

Abb.17: SCHREIBER R., „Eine Galeria nach meinem Humor“ Erzherzog Leopold Wilhelm, Wien 2004, S. 35, Abb.9.

Abb.18: NORDENFALK C. (Hg.), Christina of Sweden – a personality of Europaen civilisation (Ausstellungskatalog, Stockholm Nationalmuseum), Stockholm 1966, S. 245, Abbildung 32.

Abb.19: LECHNER G. M., Das geistliche Porträt. Eine typengeschichtliche Bestandsaufnahme aus der Göttweiger Sammlung (Ausstellungskatalog des Graphischen Kabinetts des Stiftes Göttweig/Niederösterreich 1986) Göttweig 1986, S. 142.

Abb.20: LECHNER G. M., Das geistliche Porträt. Eine typengeschichtliche Bestandsaufnahme aus der Göttweiger Sammlung (Ausstellungskatalog des Graphischen Kabinetts des Stiftes Göttweig/Niederösterreich 1986) Göttweig 1986, S. 136.

Abb.21: LECHNER G. M., Das geistliche Porträt. Eine typengeschichtliche Bestandsaufnahme aus der Göttweiger Sammlung (Ausstellungskatalog des Graphischen Kabinetts des Stiftes Göttweig/Niederösterreich 1986) Göttweig 1986, S. 82.

Abb.22: Freundlicher Weise zur Verfügung gestellt vom Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek

Abb.23: GALERIE FISCHER AUKTIONEN (Hg.), GEMÄLDE I. Teil. 15. bis 20. Jahrhundert (Auktionskatalog Fischerauktion) Luzern 2006, S. 33.

Abb.24: SCHREIBER R., „Eine Galeria nach meinem Humor“ Erzherzog Leopold Wilhelm, Wien 2004, S. 16, Abb.4.

Abb.25: SCHÜTZ K./HEINZ G., Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400-1800, (Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras, Innsbruck), Wien 1982, Abb.142.

Abb.26: RAUCH M./SANDBICHLER V., Philippine Welser und Anna Catarina Gonzaga, Die Gemahlinnen Erzherzog Ferdinands II., Innsbruck 1998, S. 47.

Abb.27: WEISS S., Claudia de' Medici. Eine italienische Prinzessin als Landesfürstin von Tirol (1604-1648), Innsbruck 2004, S. 144.

Abb.28: PETRUS J.T., Portrety infantek hiszpanskich, córek filipa III, z klasztoru ss. wizytek w warszawie. in: Biuletyn Historii Sztuki XXXIX, 1977, S. 31-46, Abb.4.

Abb.29: PETRUS J.T., Portrety infantek hiszpanskich, córek filipa III, z klasztoru ss. wizytek w warszawie. in: Biuletyn Historii Sztuki XXXIX, 1977, S. 31-46, Abb. 1.

Abb.30: SEIPEL W. (Hg.), Karl V., Macht und Ohnmacht Europas (Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum Wien) Wien 2002, S. 154.

Abb.31: PETRUS J.T., Portrety infantek hiszpanskich, córek filipa III, z klasztoru ss. wizytek w warszawie. in: Biuletyn Historii Sztuki XXXIX, 1977, S. 31-46, Abb. 8.

Abb.32: PETRUS J.T., Portrety infantek hiszpanskich, córek filipa III, z klasztoru ss. wizytek w warszawie. in: Biuletyn Historii Sztuki XXXIX, 1977, S. 31-46, Abb. 12.

Abb.33: OSTROWSKI J. u. a., Art in Poland, land of the winged horsemen ; 1572 – 1764, Alexandria 1999, S. 106.

Abb.34: WEISS S., Claudia de' Medici. Eine italienische Prinzessin als Landesfürstin von Tirol (1604-1648), Innsbruck 2004, S. 163.

Abb.35: LANGEDIJK Karla, The portraits of the Medici 15th-18th Centuries, I, Florenz 1981, S. 373. Nr. 22.

Abb.36: SCHÜTZ K./HEINZ G., Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400-1800, (Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras, Innsbruck), Wien 1982, Abb. 93.

Abb.37: WEISS S., Claudia de' Medici. Eine italienische Prinzessin als Landesfürstin von Tirol (1604-1648), Innsbruck 2004, S. 176.

Abb.38: HUEMER F., Corpus Rubenianum XIX, Portraits I., Brüssel 1977, S. 147f. Abb. 83.

Abb.39: WEISS S., Claudia de' Medici. Eine italienische Prinzessin als Landesfürstin von Tirol (1604-1648), Innsbruck 2004, S. 187.

Abb.40: WEISS S., Claudia de' Medici. Eine italienische Prinzessin als Landesfürstin von Tirol (1604-1648), Innsbruck 2004, S. 238.

Abb.41: SEIPEL, Katalog zur Ausstellung Karl V., Macht und Ohnmacht Europas, Wien 2002, S. 365.

- Abb.42: KNITTLER H., Adel im Wandel, Politik-Kultur-Konfession. 1500-1700, Rosenberg 1990, Abb. 59.
- Abb.43: HEINZ G., Studien zur Porträtmalerei an den Höfen der österreichischen Erblande, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Band 39, 1963, S. 99-224, S. 151.
- Abb.44: Freundlicher Weise zur Verfügung gestellt vom Kunsthistorischen Museum Wien
- Abb.45: SEIPEL W., Katalog zur Ausstellung Kaiser Ferdinand I. Das Werden der Habsburgermonarchie, Wien 2003, S. 137., CZUTTA 2004, Abb. 21.
- Abb.46: SEIPEL W., Katalog zur Ausstellung Kaiser Ferdinand I. Das Werden der Habsburgermonarchie, Wien 2003, S. 136., CZUTTA 2004, Abb.22.
- Abb.47: Vlieghe H., Portraits II. Rubens portraits of identified sitters painted at Antwerp (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard; Teil 19, V. 2), London 1987, S. 138ff, Abb. 71.
- Abb.48: BREJON DE LAVERGNÉE, A., Rubens (Ausstellungskatalog Musée des Beaux-Arts, Palais des Beaux-Arts, Lille 2004) Paris 2004, S. 157.
- Abb.49: Vlieghe H., Portraits II. Rubens portraits of identified sitters painted at Antwerp (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard; Teil 19, V. 2), London 1987, Abb. 214.
- Abb.50: GENERALDIREKTION DER STAATLICHEN SCHLÖSSER UND GÄRTEN POTSDAM-SANSSOUCI (Hg.), Der Große Kurfürst. Sammler – Bauherr – Mäzen, (Ausstellungskatalog Neues Palais Sanssouci, Potsdam), Potsdam 1988, S. 151.
- Abb.51: SCHÜTZ K./HEINZ G., Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400-1800, (Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras, Innsbruck), Wien 1982, S. 242f.
- Abb.52: SCHÜTZ K./HEINZ G., Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400-1800, (Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras, Innsbruck), Wien 1982, S. 259.
- Abb.53: TACKE A., Die Gemälde des 17. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum (Nürnberg). Bestandskatalog, Mainz 1995, S. 315, Abb. 239.
- Abb.54: K.K. Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmale unter der Leitung ihres Präsidenten seiner Exzellenz Josef Alex. Freiherr von Helfert (Hg.), Österreichische Kunsttopographie, Beiheft zu Band 1, bearbeitet von TIETZE H., Die Sammlungen des Schlosses Grafenegg, Wien 1908, Fig. 49.
- Abb.55: K.K. Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmale unter der Leitung ihres Präsidenten seiner Exzellenz Josef Alex. Freiherr von Helfert (Hg.), Österreichische Kunsttopographie, Beiheft zu Band 1, bearbeitet von TIETZE H., Die Sammlungen des Schlosses Grafenegg, Wien 1908, Fig. 50.
- Abb.56: K.K. Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmale unter der Leitung ihres Präsidenten seiner Exzellenz Josef Alex. Freiherr von Helfert (Hg.), Österreichische Kunsttopographie, Beiheft zu Band 1, bearbeitet von TIETZE H., Die Sammlungen des Schlosses Grafenegg, Wien 1908, Fig. 6.
- Abb.57: Die Habsburger Porträtgalerie. Kunsthistorisches Museum, Sammlungen Schloss Ambras, in: Vernissage. Die Zeitschrift zur Ausstellung, Heft 65, Heidelberg 2000, S. 62 (Abb. falsch beschriftet)
- Abb.58: EBENSTEIN E., Frans Luycx. Ein Beitrag zur Geschichte der Malerei am österreichischen Hofe, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Band XXVI, Heft 3, Wien und Leipzig 1907, S. 183-254, S. 239, Fig. 50.
- Abb.59: SCHÜTZ K./HEINZ G., Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400-1800, (Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras, Innsbruck), Wien 1982, Abb. 118.
- Abb.60: O'NEILL J. P. (Hg.), Velázquez, (Ausstellungskatalog The Metropolitan Museum of Fine art, New York), New York 1989, S. 273.

Abb.61: BROWN J. (Hg.), Velázquez, Rubens y Van Dyck. Pintores cortesanos del siglo XVII, (Ausstellungskatalog Museo del Prado, Madrid), Madrid 1999, S. 150.

Abb.62: BROWN J. (Hg.), Velázquez, Rubens y Van Dyck. Pintores cortesanos del siglo XVII, (Ausstellungskatalog Museo del Prado, Madrid), Madrid 1999, S. 156.

Abb.63: MARTINEZ A. Q. (Hg.), Los reyes de España en el museo del Prado.I. Monarcas de la casa de Habsburgo, Madrid 1990, S. 32.

Abb.64: BROWN C./VLIEGHE H., Van Dyck 1599-1641 (Ausstellungskatalog Koninklijk Museum voor schone Kunsten, Antwerpen und Royal Academy of arts, London) Antwerpen und London 1999, S. 296.

Abb.65: Die Habsburger Porträtgalerie. Kunsthistorisches Museum, Sammlungen Schloss Ambras, in: Vernissage. Die Zeitschrift zur Ausstellung, Heft 65, Heidelberg 2000, S. 28.

Abb.66: Die Habsburger Porträtgalerie. Kunsthistorisches Museum, Sammlungen Schloss Ambras, in: Vernissage. Die Zeitschrift zur Ausstellung, Heft 65, Heidelberg 2000, S. 27.

Abb.67: MÜLLER HOFSTEDE J., Abraham Janssens. Zur Problematik des flämischen Caravaggismus, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 13. Band, Berlin 1971, S. 208-303, S. 255. Abb. 24.

Abb.68: BALIS A./ BAUDOUIN F./ DEMUS K. u.a., Flämische Malerei im Kunsthistorischen Museum Wien, Zürich 1989, S. 202f.

Abb.69: TZEUTSCHLER LURIE A. (Hg.), European paintings of the 16th, 17th and 18th centuries. The Cleveland Museum of art. Catalogue of paintings III, Cleveland 1982, S. 29, Fig. 11.

Abb.70: VLIEGHE H., Portraits II. Rubens portraits of identified sitters painted at Antwerp (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard; Teil 19, V. 2), London 1987, Abb. 24.

Abb.71: BREJON DE LAVERGNÉE, A., Rubens (Ausstellungskatalog Musée des Beaux-Arts, Palais des Beaux-Arts, Lille 2004) Paris 2004, S. 131, Abb. 71.

ABBILDUNGEN



Abb.1: König Ferdinand IV. und Erzherzogin Maria Anna als Kinder, Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras Innsbruck, ca. 1637, Öl auf Leinwand 136 x 112 cm



Abb.2: Juan Pantoja de la Cruz, Philipp IV. und die Infantin Anna, Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras Innsbruck, signiert und 1607 datiert, Öl auf Leinwand, 118 x 124 cm



Abb.3: Anthonis van Dyck, Guillaume Richardot und sein Sohn?, Musée de Louvre, Paris, 1618-1620, Öl auf Holz, 110 x 80 cm



Abb.4: Anthonis van Dyck, Die fünf ältesten Kinder Charles I., London, Royal collection St. James's Palace, 1637 signiert und datiert, Öl auf Leinwand, 133,4 x 151,8 cm



Abb.5: Frans Luycx, Brustbildnis Ferdinands III,
Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras
Innsbruck, GG8024, ca. 1638, Öl auf Leinwand,
77,5 x 66,5 cm



**Abb.6: Frans Luycx, Kaiser Ferdinand III. als Sieger
nach der Schlacht von Nördlingen, Stockholm,**
Nationalmuseum, Gripsholm, Inv. Grh 298, ca. 1638,
signiert, Öl auf Leinwand, 214 x 141 cm



Abb.7: Guillaume Scrots, Maximilian II, Wien,
Kunsthistorisches Museum, ca. 1544,
Öl auf Eichenholz, 93 x 75 cm



**Abb.8: Hans von Aachen, Herzog Wilhem V. von
Bayern, München, bayrische Verwaltung der staatlichen
Schlösser, Gärten und Seen, ca. 1589, Öl auf Leinwand,
46,5 x 57,5 cm**



Abb.9: Frans Luycx, Brustbild Kaiser Ferdinands III., Stockholm, Nationalmuseum, Gripsholm, Maße unbekannt



Abb.10: Stich von Franziskus Steen nach Frans Luycx, Kaiser Ferdinand III., Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv



Ab.11: Jan van den Hoecke, Ferdinand III., Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras, Innsbruck, ca. 1640-45, Öl auf Leinwand, 74,5 x 61 cm



Abb.12: Anthonis van Dyck, Kardinalinfant Ferdinand, Museo del Prado, Madrid, 1634, Öl auf Leinwand, 107 x 106 cm



Abb.13: Anthonis van Dyck und Werkstatt, Unbekannter, National Gallery of Ireland, Dublin, ca. 1630-1640 oder später, Öl auf Leinwand, 61 x 46 cm

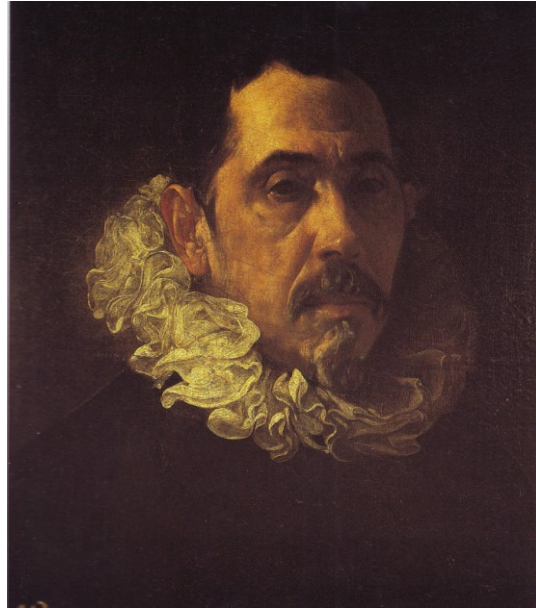


Abb.14: Diego Vélazquez, Francisco Pacheco?, Museo del Prado, Madrid, ca. 1618-1620, Öl auf Leinwand, 40 x 36 cm



Abb.15: Diego Velázquez, Don Luis Góngora y Argote, Museum of Fine Arts, Boston ca. 1622, Öl auf Leinwand, 50,3 x 40,5 cm



Abb.16: Umkreis des Sanchez Coello, König Philipp II. von Spanien, Wien Kunsthistorisches Museum Galeriedepot, ca. 1568, Öl auf Leinwand, 66 x 47 cm



Abb.17: Frans Luycx, Erzherzog Leopold Wilhelm, Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras Innsbruck, GG2754, vor 1647, Öl auf Leinwand, 85 x 56 cm



Abb.18: Frans Luycx, Erzherzog Leopold Wilhelm in ganzer Figur, Stockholm Nationalmuseum, Gripsholm, Inv.-Nr. 1876, vor 1647, signiert „Francisci Lu ...“, Inschrift: ARCHIDVX LEOPOLDUS EPISOPUS PASSAVIENSIS, Öl auf Leinwand, 205 x 123 cm



Abb.19: Johann Martin Lerch nach unbekannt, Paschalis II. von Aragon, Erzbischof von Toledo (1666-1677), Kardinal, links unten signiert, Stift Göttweig, Radierung, 21,8 x 14,4 cm



Abb.20: unbekannt, Philipp Christoph von Soetern, Fürsterzbischof von Trier (1623-1652), Bischof von Speyer (1609-1652), Stift Göttweig, Kupferstich, 27,8 x 16,5 cm, beschnitten



Abb.21: unbekannt, Maximilian Heinrich von Bayern, Fürstbischof von Köln (1643-1688), Stift Göttweig, Radierung 17 x 12,4 cm, beschnitten



Abb.:22: Elias Widemann nach Frans Luycx, Graf von Puchheim, Wien, Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek



**Abb.:23: Frans Luycx, Kardinal Ernst Adalbert Reichsgraf von Harrach (zu Rohrau), Öl auf Leinwand, 96 x 65 cm
Aufenthalt unbekannt**



Abb.24: Frans Luycx, Erzherzogin Cäcilia Renata, Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras Innsbruck, GG1732, ca. 1640, Öl auf Leinwand, 222 x 111 cm



Abb.25: Jacob de Monte, Erzherzogin Gregoria Maximiliana, Kunsthistorisches Museum Wien, 1591-93, Öl auf Leinwand, 181 x 110 cm



Abb.26: Unbekannter Oberitaliener, Eleonore von Gonzaga-Mantua, Kunsthistorisches Museum Wien, um 1555, Öl auf Leinwand, 204 x 129 cm



Abb.27: Frans Luyx Königin Maria von Österreich, Madrid Prado IN 1272, ca.1640, Öl auf Leinwand, 215 x 147 cm



Abb.28: Frans Luyx, Maria Anna von Österreich, Stockholm Nationalmuseum, Gripsholm, Inv.Nr.:1221, ca. 1637, Öl auf Leinwand, 211 x 137 cm



Abb.29: Frans Luycx, Maria Anna von Österreich, Klasztor SS. Wazytek, Warschau, ca. 1638, Öl auf Leinwand, 196 x 145 cm



Abb.:30: Frans Luycx, König Wladislaw IV. von Polen, Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras Innsbruck, GG7150, ca. 1640, Öl auf Leinwand, 203,5 x 140,5 cm

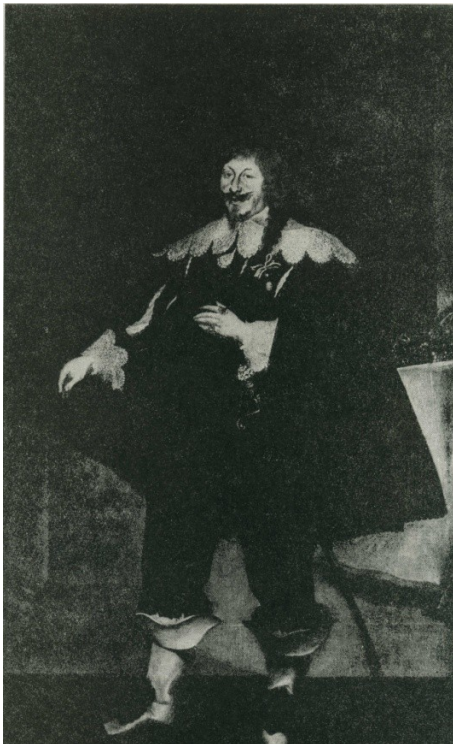


Abb.31:Frans Luycx, König Wladislaw IV, König von Polen, München, Bayrische Staatsgemäldesammlung, Inv.Nr 4197/7105, ca. 1640, Öl auf Leinwand 226 x 141 cm



Abb.32: Frans Luycx, König Wladislaw IV. von Polen, ehemals Warschau, Brühlsches Palais, ca.1640, Öl auf Leinwand, 202 x 140 cm, verloren



Abb. 33: Peter Paul Rubens, Bildnis Wladislaw Sigismund IV., König von Polen, New York Metropolitan Museum of art, 1624, Öl auf Leinwand, 125 x 100cm



Abb.34: Frans Luycx, Erzherzogin Claudia de' Medici, Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras Innsbruck, GG3225, ca. 1640, Öl auf Leinwand, 162 x 103 cm



Abb.35: Frans Luycx, Erzherzogin Claudia de Medici, Siena, Paloazzo Reale,



Abb.36: Hans Schöpfer, Herzog Wilhelm V. von Bayern, Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras Innsbruck, 1564 datiert und signiert, Öl auf Leinwand, 200 x 100 cm



Abb.37: Lorenzo Lippi, Erzherzogin Claudia de Medici, Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras Innsbruck, 1643/44, Öl auf Leinwand, 200 x 115 cm



Abb.38: Peter Paul Rubens, Königin Maria de' Medici, Madrid Prado, 1622, Öl auf Leinwand, 130 x 108 cm



Abb.39: Frans Luycx, Erzherzog Ferdinand Karl, Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras Innsbruck, GG9425, ca. 1650, Öl auf Leinwand, 215 x 113 cm



Abb.40: Stich von Ferdinand Karl als Ritter des Ordens vom Goldenen Vlies, UBI, Sammlung Roschmann, Bd. 16, Bl. 49



Abb.41: Anthonis Mor, Kaiser Maximilian II,
Madrid Museo del Prado, Inv.Nr. 2110,
1550, Öl auf Leinwand, 184 x 100cm



**Abb.42: unbekannt, Fürst Maximilian von
Liechtenstein,** Privatbesitz, ca. 1593, Öl auf Leinwand,
200 x 144 cm



**Abb.43: Jacopo Vignali, Großherzog Ferdinand
II der Toskana,** Kunsthistorisches Museum Wien,
1625-30, Öl auf Leinwand, 196 x 115 cm



**Abb.44: Frans Luycx, Kurfürst Friedrich Wilhelm
von Brandenburg,** Kunsthistorisches Museum Wien,
Schloss Ambras Innsbruck, GG3163, ca. 1650, Öl auf
Leinwand, 139 x 119 cm



Abb.45: Christoph Amberger?, nach Tizian, Kaiser Ferdinand I., Babenhausen, Hubertus Fürst Fugger-Babenhausen, um 1548, Öl auf Leinwand, 120 x 90,50 cm



Abb.46: Christoph Amberger?, nach Tizian, Kaiser Karl V., Babenhausen, Hubertus Fürst Fugger-Babenhausen, nach der Schlacht am Mühlberg 1548, Öl auf Leinwand 118 x 90,50 cm



Abb.47: Peter Paul Rubens, König Louis XIII., Los Angeles, The Norton Simon Foundation, 1622, Öl auf Leinwand, 118 x 96 cm



Abb.48: Peter Paul Rubens, Ambrogio Spinola, Braunschweig, ca. 1628, Öl auf Leinwand, 117,5 x 85 cm



Abb.49: Jan Muller nach der Art Michiel Mierevelts, Ambrogio Spinola, 1615, Stich



Abb.50: Govaert Flinck, Kurfürst Friedrich Wilhelm von Brandenburg, Berlin, Schloss Charlottenburg, signiert und datiert „G. Flinck 1652“, Öl auf Leinwand, 97,4 x 72,7 cm,



Abb.51: Joachim von Sandrart, Kurfürst Herzog Maximilian I. von Bayern, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.Nr. 8035, ca. 1643, Öl auf Leinwand, 135 x 95 cm



Abb.52: Gottfried Kneller, Johann Philipp von Schönborn, Kurfürst von Mainz, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr.784, 1666, Öl auf Leinwand 151x11,5 cm, signiert: Gottfried Kneller fecit A 1666.



Abb.53: unbekannt, Kurfürst Johann Georg II. von Sachsen, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (Leihgabe der Stadt Nürnberg), nach 1656, Öl auf Leinwand, 145 x 108,5 cm



Abb.:54:Frans Luycx, Kurfürst Karl Ludwig von der Pfalz, Grafenegg, ca. 1650, Öl auf Leinwand, 119 x 146 cm



Abb.55:Frans Luycx, Erzbischof Johann Philipp von Schönborn, Kurfürst von Mainz, Grafenegg, Öl auf Leinwand, ca. 1650, 119 x 146 cm

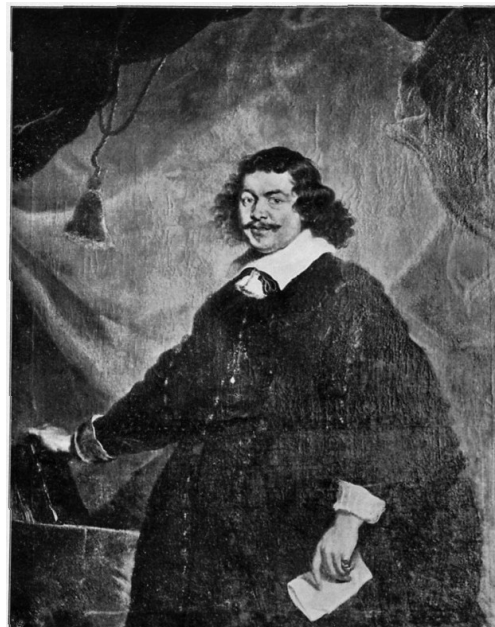


Abb.56: Frans Luycx, Erzbischof Karl Kaspar von Trier, Grafenegg, ca. 1650, Öl auf Leinwand, 119 x 146 cm



Abb.57: Frans Luyx, Erzherzog Karl Joseph als Kind, Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras Innsbruck, GG3185, ca. 1650, Öl auf Leinwand, 138,5 x 97,5 cm



Abb.58. Stich nach Frans Luyx, Erzherzog Karl Joseph, Bildarchiv der österreichischen Nationalbibliothek



Abb.59: Juan Pantoja de la Cruz, Infantin Anna, Kunsthistorisches Museum Wien, 1604, Öl auf Leinwand, 81 x 71 cm



Abb.60: Diego Velázquez, Philipp Próspero, Kunsthistorisches Museum Wien, ca. 1659, Öl auf Leinwand, 128 x 99 cm



Abb.61: Velázquez, Prinzen Baltasar Carlos,
London, Wallace Collection, 1632, Öl auf Leinwand,
118 x 96 cm



Abb.62: Diego Vélazquez, Infantin Margaritha,
Kunsthistorisches Museum Wien, 1654, Öl auf
Leinwand 128,5 x 100 cm



Abb.63: Diego Velázquez, Las Meninas, 1656, Öl
auf Leinwand, 321 x 281 cm **Detail, Infantin**
Margaritha, Prado, Madrid



Abb.64: Anthonis van Dyck, Die drei Kinder Charles
I., Turin, Galeria Sabauda, 1635, Öl auf Leinwand,
151 x 154 cm



Abb.65: Frans Lucx, Bildnis der Eleonora von Gonzaga als Diana, Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras Innsbruck, GG4508, ca. 1651, Öl auf Leinwand, 153 x 126 cm



Abb.66: Giovanni Maria Morandi, Erzherzogin Claudia Felicitas als Diana, Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras Innsbruck, ca. 1666, Öl auf Leinwand, 172 x 110 cm



Abb.67: Abraham Janssen, Diana und Nymphen mit Jagdbeute, München, Alte Pinakothek, 1609, Öl auf Eichenholz 122,5 x 93,7 cm



Abb.68: Jan Fyt, Rast der Diana, Kunsthistorisches Museum Wien, 1650, Öl auf Leinwand, 207 x 291 cm, signiert unten in der Mitte: Ionnes FYT 1650. Die Figuren stammen von Th. Willeboirts



Abb.69: Peter Paul Rubens, Dianas Aufbruch zur Jagd, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, ca. 1615, Öl auf Leinwand, 215,9 x 178,7 cm



Abb.70: Peter Paul Rubens, Aletheia Talbot, Herzogin von Arundel, und ihre Dienerschaft, München, Alte Pinakothek, 1620, Öl auf Leinwand, 261 x 265 cm



Abb.71: Peter Paul Rubens, Clara Fourment, La Haye, Mauritshuis, Royal Cbinet of Painting Inv.Nr. 1132, 1630er, Öl auf Leinwand 115x 90cm

Abstract: Überlegungen zum Porträtschaffen des flämischen Künstlers Frans Luycx

In der vorliegenden Diplomarbeit werden katalogartig speziell zehn Porträts, die Frans Luycx, dem heute bekanntesten Hofmaler im Wien des 17. Jahrhunderts, zugeschrieben sind, genauer untersucht. Exemplarisch, aber doch kennzeichnend für sein gesamtes Oeuvre, werden die Eigenschaften des Malers als Meister der Charakterisierung, der Wandelbarkeit und Anpassungsfähigkeit herausgearbeitet. Einmal mehr wird gezeigt, weshalb dieser Künstler zu den hochgeschätzten seiner Zeit gehörte und der Favorit Kaiser Ferdinands III. war.

Heute sind alle ausgewählten zehn Gemälde im Besitz des Kunsthistorischen Museums Wien und bilden einen Bestandteil der permanenten Ausstellung zur Geschichte Österreichs auf Schloss Ambras in Innsbruck.

Das Doppelporträt der Kinder Kaiser Ferdinands III., König Ferdinand IV. und Erzherzogin Maria Anna, ist 1637 zu datieren und an Pantoja della Cruz' Kinderbildnisse angelehnt. Stilistisch zwingen sich Parallelen zu den etwa zeitgleich entstandenen Kinderporträts Van Dycks auf. Die Synthese der Bilder führte schließlich zu einem der zurecht hochgeschätztesten Arbeiten Luycx's.

Das Brustbildnis Kaiser Ferdinands III. ist um 1638 zu datieren und steht in der Tradition mitteleuropäischer Herrscherporträts. Durch Verwendung des spanischen Stiles gelingt es dem Künstler den Kaiser besonders gekonnt zu charakterisieren.

Das Porträt Erzherzog Leopold Wilhelms ist vor 1647 entstanden. Ein Vergleich mit dem Bildnis Kaiser Ferdinand III. zeigt, zu welcher unterschiedlichen Lösungen der Künstler gelangt, selbst wenn es sich um typenähnliche Porträts handelt. Die Möglichkeit der einwandfreien Zuschreibung der Bilder an Luycx belegt hierbei die eklektizistische Arbeitsweise und seine Stärke, die Dargestellten außergewöhnlich gut zu charakterisieren.

Das Bildnis der Erzherzogin Cäcilia Renata zählt zu den umstrittensten Porträts dieser Arbeit, was die Zuschreibung an Luycx betrifft. Es wird 1637/38 datiert. Der gewählte Typus entspricht einem dieser Zeitepoche gängigem, der besonders von Luycx sehr häufig verwendet wurde und dessen Wurzeln in die Renaissance zurückreichen.

Beim Porträt Wladislaw IV., dem König von Polen, tritt der Einfluss Rubens' zu Tage. Größtenteils handelt es sich aber bei diesem Gemälde, das ungefähr 1639 zu datieren ist, um eine Werkstattarbeit.

Claudia de' Medici wurde ebenso wie Erzherzog Ferdinand Karl um 1650 porträtiert, wobei es sich ursprünglich um zwei ganzfigurige Bildnisse handelte. Der verwendete Typus geht auf den höfisch-bayrischen Bildnisstil zurück. Das Bildnis ihres Sohnes, Erzherzog Ferdinand Karl, steht im Banne der Nachfolge Seiseneggers und eignet sich, um den internationalen Charakter der Bildnismalerei im 17. Jahrhundert vor Augen zu führen.

Die Miteinbeziehung des Bildnisses von Kurfürst Friedrich Wilhelm von Brandenburg ermöglicht einen Ausblick auf mehrere wichtige Gemälde, die in ihrer Gesamtheit als Kurfürstenzyklus bezeichnet werden. Von diesem Zyklus wurden mehrere eigenhändige Serien angefertigt und nach Ableben eines Kurfürsten wurde er durch das Bildnis dessen Nachfolgers ergänzt. Mit seinem Kurfürstenbildnis schuf Luycx eine Art Prototyp für dieses spezielle Porträtthema, der immer wieder aufgegriffen wurde, dessen Wurzeln letztlich aber wieder auf Darstellungen der Renaissance zurückreichen. Der verwendete Typus lässt sich gut in die Tradition mitteleuropäischer Herrscherporträts einreihen. Vor allem die Arbeiten Rubens sind als wichtige Inspirationsquellen spürbar.

Das Bildnis Erzherzog Karl Josephs wird in etwa dieselbe Zeit datiert wie das des Kurfürsten, nämlich um 1651/52. Wie das Porträt seiner älteren Geschwister König Ferdinand IV. und Erzherzog Maria Anna ist auch dieses Konterfei in Zusammenhang mit spanischen Vorbildern zu sehen, weshalb Vergleiche mit qualitätvollen, zeitgleichen und, oder späteren Werken Velázquez' dem näheren Verständnis des Gemäldes dienlich sind. Entfernt zeigen sich auch hier wieder Gemeinsamkeiten mit Kinderbildnissen Van Dycks.

Das Porträt der Kaiserin Eleonora Gonzaga ist das jüngste Bildnis dieser Reihe. Es wird 1651 datiert und ist das einzige, das als Identifikationsporträt, in dem Fall als Diana, angelegt ist, weshalb einige Gedanken speziell zu diesem Thema in der Arbeit Einzug fanden. Das Bildnis der Kaiserin verbindet allerdings mehr mit rein mythologischen Darstellungen als mit zeitgleichen Diananrollenporträts. Besonders bei dem Porträt der Kaiserin wird der Eindruck, mit der Arbeit eines Rubenschülers konfrontiert zu sein, übermächtig.

Allein der abschließende Vergleich aller zehn ausgewählten Bilder zeigt, dass Datierungsvorschläge und selbst die Zuschreibung an ein und den selben Künstler äußerst schwierig bis gar nicht möglich sind. Immer wieder deuten nur kleine Gemeinsamkeiten darauf hin, ein Werk Luycx's vor sich zu haben.

Insgesamt dienen einundsiebzig Abbildungen der visuellen Veranschaulichung.

Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Name: Elisabeth Maria Leitner
Geburtsdatum: 12.01.1981
Geburtsort: Amstetten, Niederösterreich
Familienstand: ledig

Bildung

1987 bis 1991 Volksschule, Grein
1991 bis 1995 Hauptschule, Grein
1995 bis 1999 Bundesoberstufenrealgymnasium, Perg
1999 bis 2008 Studium der Kunstgeschichte, Universität Wien

Berufliche Erfahrung

08/2002 Historisches Stadttheater Grein, Kulturvermittlerin

04/2005 bis 02/2006 Bétonsalon Museumsquartier,
Ausstellungsaufsicht, Pressearbeit, Organisation und Koordination
der Kunschtchaffenden

08/2006 Familienakademie Mühlviertel – „Lern- und Spaßwochen“,
Pädagogin

seit 04/2007 Museum moderner Kunst Wien, freie Dienstnehmerin

05/2007-09/2007 Kunsthaus Wien, Vertretung als Kunstvermittlerin

11/2007 Kunst- und Antiquitätenmesse Wien

02/2008 Kunst- und Antiquitätenmesse Wien

seit 08/2008 Kunsthaus Wien, Kunstvermittlerin