

Eckhard Leuschner

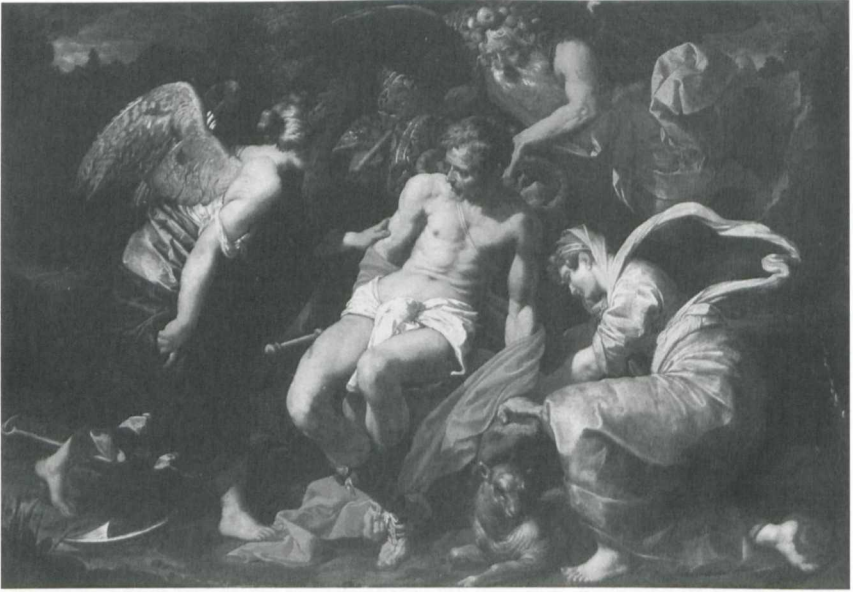
**Innovation ohne den Großen Innovator?
Zur Modernisierung der Antwerpener Kunst
während der Abwesenheit von Rubens (1600–1608)**

Es scheint als Grundsatz der süd-niederländischen Kunstgeschichte zu gelten, dass die Malerei in Antwerpen zwischen der Übersiedelung des jungen Peter Paul Rubens nach Italien 1600 und seiner Rückkehr aus Rom gegen Ende des Jahres 1608 kaum nennenswerte Entwicklungen zu verzeichnen hatte. Die ersten Aktivitäten der eigenen Werkstatt und die nach der Wiederansiedlung entstandenen Bilder von Rubens können unter dieser Prämisse umso leichter als singuläre Neuerungen der flämischen Malerei gefeiert werden.

Die überragende Position von Rubens in der Antwerpener Kunst des 17. Jahrhunderts ist nicht zu bestreiten. Will man die Lebensleistung des Malers kurz zusammenfassen, wäre ungefähr so zu formulieren: Rubens sorgte in Antwerpen bei breitester thematischer Differenzierung für eine einheitlich hohe künstlerische Qualität, die geschickt zwischen aktuellen internationalen Standards und lokalen Traditionen vermittelte, er vermochte wie wenige Künstler sonst die ganze Bandbreite menschlicher Affekte visuell auszudrücken, vereinheitlichte die religiöse und profane Ikonographie und sorgte durch einen wohlorganisierten Werkstattbetrieb und die systematisch betriebene Vervielfältigung seiner Inventionen für eine internationale Verbreitung der (süd-)niederländischen Bildkultur.

Und die Jahre unmittelbar vor der Etablierung der Rubens-Werkstatt? Der aktuelle kunsthistorische Forschungsstand spiegelt in weiten Teilen die Vernachlässigung der Kunst dieser Phase. Es gibt kaum publizierte *Cœuvrekataloge*, geschweige denn vertiefte wissenschaftliche Arbeiten zu Otto van Veen, Frans I und Ambrosius Francken, Jacob de Backer, Adam van Noort, Abraham Janssens, Pieter de Jode dem Älteren, Hendrik de Clerck usw., und was doch in den letzten Jahren über diese Künstler gearbeitet worden ist, hat nicht selten keinen Verleger gefunden.¹ Ähnliches betrifft die gesamte Zeit

¹ Vgl. die noch immer größtenteils den aktuellen Forschungsstand zusammenfassenden Erörterungen bei Vlieghe 1998, S. 13–22. Zu Otto van Veen vgl. zusätzlich Ost 2007; zu Frans I und Ambrosius Francken vgl. Peeters 2003; zu Jacob de Backer zuletzt Leuschner, *Grisaille*, 2008; die große Doktorarbeit von Vander Auwera 2003 zu Abraham Janssens ist unpubliziert; zu Pieter de Jode existiert nur die gleichfalls unpublizierte *Doctoraalscriptie* von du Croc 1991; zu Hendrick de Clerck gibt es nicht mehr als einige wenige Einzelstudien, etwa Brosens 1998.



1 Abraham Janssens: *Allegorie auf die Lasten des Lebens*, 1609, Brüssel: Koninklijke Musea.

seit 1585, also das Jahr der Rekatholisierung der Stadt nach ihrer Rückeroberung für die Habsburger unter Führung von Alessandro Farnese. Eine Studie speziell zur Situation der Antwerpener Kunst von 1600 bis 1608 ist nie unternommen worden, wäre aber gerade unter dem Aspekt der Innovation lohnend. Im Folgenden sollen einige Beispiele aus der Kunstentwicklung dieses Zeitraums diskutiert werden. Es soll gezeigt werden, dass sich, wenn auch nicht immer in kohärenten Entwicklungen, gerade in jenen Jahren wesentliche stilistische und logistische Neuerungen in der Antwerpener Kunst bemerkbar machten und bei Auftraggebern und Publikum diejenigen Anforderungen an aktuelle Kunst generierten, durch deren Bedienung ab 1609/10 den Bildern von Rubens der große Erfolg beschieden war.

Ein großformatiges Gemälde (Abb. 1) von Abraham Janssens (1575–1632) in den Königlichen Museen von Brüssel, meist *Allegorie auf die Lasten des Lebens* betitelt, trägt das Datum 1609.² Vor einer eher dunklen Landschaftskulisse sieht man annähernd mittig einen auf einem Felsblock sitzenden, wenig bekleideten Mann mittleren Alters und um ihn herum drei durch ihre Flügel und traditionellen Attribute als Personi-

2 Öl auf Leinwand, 157 × 232 cm, Inv. Nr. 212. Die Provenienz des Bildes lässt sich nicht vor die napoleonische Zeit zurückverfolgen. Ich danke Joost Vander Auwera für die freundliche Überlassung der dieses Bild betreffenden Seiten seiner unpublizierten Arbeit zu Janssens (Vander Auwera 2003).

fikationen ausgezeichnete Gestalten, rechts die »Gedul« (*Patientia*) mit dem Lamm,³ links »Hoffnung« (*Spes*) mit dem Anker, oben trotz seiner etwas ungewöhnlichen Aufmachung (= die Früchte auf dem Kopf) ein von Julius S. Held richtig erkannter Kronos als Sinnbild der Zeit. Dieser schwebende ältere Herr ist damit beschäftigt, dem unter ihm sitzenden Mann aus einem Korb, den er unter den rechten Arm geklemmt hat, Steine in den Tragkorb zu legen, der diesem am Rücken befestigt ist. Der sitzende Mann blickt Kronos nicht an, scheint ihn nicht einmal zur Kenntnis zu nehmen, fühlt aber die sich verstärkende Traglast; wahrscheinlich hat er sich sogar aufgrund dieser Last niedergelassen, um etwas zu verschnaufen, und hat erhitzt sein rotes Obergewand abgelegt. Vollzieht man den Blick des Sitzenden nach, sieht man, dass er einer Geste von *Spes* folgt, die ihn am rechten Arm berührt und mit der anderen Hand auf den Anker als Symbol der (christlichen) Hoffnung weist. Auch *Patientia* bemüht sich aktiv um den Mann: Kniend greift sie mit ihren beiden Händen den Tragkorb, um ihn zu stützen und ihm so die Last zu erleichtern.

Wie schon Pevsner betonte, ist das Gemälde von Abraham Janssens die Weiterentwicklung einer älteren in Antwerpen entstandenen Komposition, deren wichtigste Fassung in der Petersburger Eremitage bewahrt wird.⁴ Von Held und anderen Forschern noch Otto van Veen zugeschrieben, gilt das Petersburger Bild seit dem grundlegenden Aufsatz von Justus Müller-Hofstede über Jacob de Backer als Vertreter der florentinisch-römischen *maniera* in Antwerpen als Werk dieses Künstlers.⁵ Was beide Autoren zu ihrer Zeit noch nicht überblicken konnten, ist die gewaltige Zahl von Repliken oder Versionen fast jeder Komposition, die mit dem Namen des Jacob de Backer in Verbindung zu bringen sind. Auch das hier abgebildete Gemälde (Abb. 2) ist nicht die Fassung in St. Petersburg, sondern ein vor wenigen Jahren in München versteigertes Exemplar.⁶ Zur Erklärung dieses Phänomens der massenhaften Wiederholung und Variation kommt man mit Kennerschaft allein nicht weiter, sondern muss sich auch mit den Faktoren für die Produktion, Vermarktung und Wertschätzung von Kunst im Antwerpen des spätesten 16. und frühen 17. Jahrhunderts auseinandersetzen. Ich will also im Folgenden drei Aspekte ansprechen: 1. Stilistische Innovationen im engeren Sinn, 2. technische, logistische und kommunikative Neuerungen und ihr Zusammenhang mit dem stilistischen Wandel, und 3. die zeitgenössische Reflexion solcher Entwicklungen.

3 Die richtige Identifikation dieser Figur als *Patientia* ist Vander Auwera 2003 zu verdanken. Bei Held 1952 wird sie noch als *Fides* bezeichnet.

4 Pevsner 1936, S. 123–124.

5 Müller-Hofstede 1973; zu den Repliken des Bildes in der Eremitage vgl. auch Leuschner 2001.

6 115 x 170 cm. Versteigert bei Neumeister München am 28. Juni 2006.



2 »Gruppe Jacob de Backer«: Allegorie auf die Lasten des Lebens, um 1595, Privatbesitz.

Bevor wir zu diesen Fragen kommen, die sogleich auch den Bereich des »Neuen« betreffen, sei ein Vergleich des Jacob de Backer zugeschriebenen Bildes (ich rede vorsichtiger von der »de Backer-Gruppe«) mit demjenigen von Abraham Janssens eingeschaltet. Die Komposition de Backers weist im Vordergrund das gleiche Figureninventar auf, wobei der Mann allerdings nicht sitzt, sondern in seiner Haltung so aussieht, als sei er unter der Last seines Tragkorbes buchstäblich in die Knie gegangen, und Spetätige Hilfe leistet, während sie bei Janssens nur auf den Anker weist. Vor allem wird bei de Backer deutlich, dass die Vordergrundgruppe Teil einer größeren Inszenierung des Lebenswegs ist: Rechts hinten gibt es eine Art »Geburtsgrotte«, aus der das Kind zu seinem Lebensweg aufbricht und von einer weiblichen Personifikation seinen Tragkorb umgehängt bekommt. Links hinten geht der alte Mann, empfangen vermutlich von der dritten der theologischen Tugenden, Caritas, und dem Tod, der ihm den Tragkorb wieder abnimmt, in eine Grotte zurück. Der Mann im Vordergrund, um den sich die Personifikationen kümmern, ist demnach von mittlerem Lebensalter. Eine genauere Untersuchung des dunklen Landschaftsgrundes von Janssens' Bild erweist, dass tatsächlich auch bei ihm die beiden Hintergrundszenen dargestellt sind, wenngleich besser komponiert und deutlich malerischer als bei de Backer aufgefasst. »Malerisch« ist das Stichwort, denn man fühlt sich versucht, mit wölfflinschen Grundbegriffen an den Vergleich der beiden Bilder, die zeitlich kaum mehr als 15 Jahre trennen dürften, heranzugehen. Unverkennbar ist jedenfalls, dass das ältere Bild von de Backer anderen Stilvorstellungen

anhängt als dasjenige von Janssens. Genannt seien die gleichmäßigere Beleuchtung, die wenig naturalistischen Falten, die komplexen und doch formelhaften Drehungen der schlanken (fast dürren) und im Inkarnat kaum differenzierten Körper. Bei Janssens verbindet sich die schlaglichtartige Beleuchtung mit einer weitaus kräftigeren Definition der Volumina und einer besser nachvollziehbaren Schilderung körperlicher Aktion – der Patientia von Janssens nimmt man beispielsweise ab, dass sie physische Kraft dafür einsetzt, den gefüllten Ranzen des Mannes zu stützen. Gleichwohl sieht man auch in Janssens' Bild Elemente einer weniger robusten, eher dem Dekorativen verpflichteten Auffassung, etwa das elegante Schuhwerk des Mannes.

Es dürfte außer Frage stehen, dass beide Bilder nicht dadurch zu unterscheiden sind, dass das eine durch italienische Kunst beeinflusst ist, das andere aber nicht. Reflexe italienischer Kunst sind in beiden Werken zu registrieren. Tatsächlich aber scheint sich die Art der Italien-Rezeption in Antwerpen geändert zu haben. Und das bezieht sich nur am Rande auf die Tatsache, dass der Früchte-Kopfschmuck von *Tempus* offenbar aus der gerade erst (1593) in Rom publizierten *Iconologia* des Cesare Ripa stammt. Leider kennen wir den Auftraggeber und/oder ersten Besitzer von Janssens' Bild bisher nicht. Was genau geschehen ist, um dieses Segment der Antwerpener Figurenmalerei so massiv zu verändern, ließe sich aber ohnehin kaum ausschließlich aus einer persönlichen Einflussnahme deuten, sondern muss im Rahmen der allgemeinen Kunstentwicklung der Stadt erörtert werden.

Der Katalog der Ausstellung über Jan Brueghel den Älteren und Pieter Brueghel den Jüngeren in Essen, Wien und Antwerpen 1997–98 hatte den Untertitel *Tradition und Fortschritt in der Malerei um 1600* und kommt damit der Fragestellung des vorliegenden Bandes nahe.⁷ – Genauer gesagt: Der Titel vermittelt die Hoffnung, in dem Buch genaueren Aufschluss über das Verhältnis von Tradition und Fortschritt und speziell über die Modalitäten des »Fortschritts« zu bekommen. Doch müssen die Autoren diese Hoffnung enttäuschen. Schon im einleitenden Aufsatz erfährt man beispielsweise, dass es – anders als »manche Forscher« behaupteten – in der Kunst um 1600 keine harten Brüche gegeben habe.⁸ Die Ausstellung führte konsequenterweise (und nicht einmal fälschlich) vor allem niederländische »Traditionspflege« jener Epoche vor, etwa in der Präsentation und Konfrontation von Kopien oder Varianten nach berühmten Kompositionen von Pieter Brueghel d.Ä.⁹ Andeutungsweise formulierte der Katalog immerhin eine (selbstverständlich schon zuvor festgestellte) Entwicklung im Bereich der Landschaftsmalerei,

7 Ertz/Nitze-Ertz 1997.

8 Ertz 1997, S. 23.

9 Ertz/Nitze-Ertz 1997, S. 76–128.



3 Jan Brueghel d.Ä.: *Hafenszene*, 1603, München: Alte Pinakothek.

besonders bei Jan Brueghel: Aus den unendlichen Überblicks- und Weltlandschaften in der Tradition des 16. Jahrhunderts sei gerade durch Brueghel eine konzentrierte, durch wenige Diagonalen erschlossene und atmosphärisch dichte Landschaftskunst geworden, von der aus die weiteren Entwicklungen bei den Holländern erst möglich gewesen seien.¹⁰

Anhand von Jan Brueghels *Hafenszene* in der Alten Pinakothek (Abb. 3) hat Elizabeth Honig sich zum Thema des »Innovativen« in den Landschaften des Künstlers geäußert. In dem extrem kleinen Format des Bildes sind zahllose Personen sowie sehr differenzierte landschaftliche und architektonische Details versammelt.¹¹ Honig betont das neuartige Bemühen Brueghels um eine Synthese verschiedener Elemente in einem Panorama, das sowohl niederländische als auch italienische Architektur (v.a. St. Peter in Rom und das Castel dell'Ovo in Neapel) sowie Menschen aus aller Herren Länder vereinigt – wobei, wenn Ertz Recht hat, im Vordergrund ein Selbstbildnis des Künstler mit seiner Familie enthalten ist.¹² Dieses von Brueghel sehr weit getriebene Synthetisieren oder »Einschließen« verschiedener künstlerischer Bezüge und Themen in seine Bilder registrierte Federico Borromeo im »Musaeum« von 1625 und hob besonders den Gegensatz der äußersten

¹⁰ Ertz 1997, S. 23f.

¹¹ Honig 1998, S. 123.

¹² Ertz 1997, S. 25.

Kleinheit des Formats und der größtmöglichen Vielzahl des Gezeigten hervor, also die gleichzeitige Präsenz von *magnitudo* und *subtilitas*.¹³ Unter diesen Kategorien galten ihm Brueghels um 1600 entstandene Bilder als ausgesprochen attraktiv.

Auch Jan Brueghel war nach Italien gereist. Nach seiner Rückkehr 1596 wurde er, wie viele andere Antwerpener Künstler, Gelehrte und Patrizier, Mitglied der Vereinigung der »Romfahrer«.¹⁴ Insbesondere für die Figurendarstellung in Kirchen und öffentlichen Gebäuden war im 16. Jahrhundert eine Anlehnung an italienische Modelle der Historienmalerei Standard. Was sich allerdings um 1600 änderte, nämlich stark ausweitete, war das Spektrum der Imitation und die künstlerische Selbstreflexion dieses Verfahrens. Es ging nicht mehr allein um die Helden der florentinisch-römischen Hochrenaissance oder die besonders im Kreis der Habsburger Statthalter geschätzten Venezianer. Es machte sich ein verstärkter Bezug auf die aktuellste Produktion Italiens bemerkbar, was auch durch die immer schnellere und immer umfangreichere graphische Umsetzung und Verbreitung der italienischen Inventionen möglich war. Schon Müller-Hofstede hat auf ein Abraham Janssens zugeschriebenes Gemälde in Privatbesitz hingewiesen, das der flämische Maler einer Radierung von Ludovico Carracci entlehnt habe.¹⁵ Janssens war aufgrund der Seherfahrten seiner Italienzeit von 1598 bis 1601 durchaus in der Lage, die schwarzweißen Informationen einer solchen Graphik mit einem stilistisch entsprechenden Kolorit zu ergänzen.

Dennoch scheint das Bedürfnis nach Malerei gemäß den aktuellsten italienischen Stil Tendenzen im Antwerpen des ersten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts alles andere als ausgeprägt gewesen zu sein. Irene Schaudies hat darauf hingewiesen, dass in den Brüsseler Inventaren der Statthalter Albert und Isabella kein einziges caravaggistisches Bild aufgeführt ist.¹⁶ Man kannte diesen Stil – das zeigt auch Janssens' *Allegorie auf die Lasten des Lebens* (Abb. 1) – in den Niederlanden schon recht früh sehr genau, aber viele Sammler schätzten ihn nicht und mancher Maler vermengte ihn mit anderen Tendenzen. Janssens selbst hat erst nach 1610 seine sicher schon vor 1601 in Rom gemachten Erfahrungen mit der Kunst Caravaggios mit stärkstem Chiaroscuro auf die Leinwand gebracht, etwa in dem heute im Wellesley College befindlichen *Emmausmahl*.¹⁷ Umso

13 Borromeo/Cicada 1997, S. 24: »Brugueli manu sunt tenuissimae molis opera complexa quiddid fere in arte magnificum, praeclarumque est, ut magnitudinem uno tempore, et subtilitatem admirare possis.«

14 Vgl. Woollett 2006, S. 9.

15 Müller-Hofstede 1971, S. 246. Vgl. allerdings ein ähnliches Gemälde nach dieser Carracci-Komposition (im Gegensinn), das 1988 bei Christie's New York als »Lubin Baugin« versteigert worden ist. Cristofori 2005, S. 358.

16 Schaudies 2004.

17 Vgl. Vlieghe 1998, S. 40f., Abb. 37.

interessanter ist vor diesem Hintergrund, dass das zu seiner Zeit stilistisch modernste, weil von allen Ornamenten und Zierformen befreite und in höchstem Grade plastisch aufgefasste graphische Porträt des Humanisten Justus Lipsius 1605 nach einem Gemälde-Modell von Janssens gestochen wurde. Wie Joost van der Auwera in einer Diskussion des gelegentlich beigefügten Textblattes von Jan Woverius gezeigt hat, ist hier ein an sich traditioneller Paragone zwischen Bild und Schrift um die bessere Charakterisierung des Meisterstokers inszeniert, der allerdings von einer hohen Wertschätzung der hochaktuellen Kunst Janssens' durch einen bedeutenden Neo-Stoiker kündigt.¹⁸ »Moribus antiquis«, Wahlspruch von Lipsius, verbindet sich auf diese Weise mit einem bemerkenswerten Interesse an der jüngsten Kunstentwicklung. Ein anderer enger Vertrauter von Lipsius, der Künstler Otto van Veen, betont im Vorwort seiner *Emblemata Horatiana* von 1607, dass sein Buch ausdrücklich nicht unreflektierte Antikenverehrung betreibe, sondern die historischen Exempel den Konventionen der Gegenwart anpasse. Auch wenn man beispielsweise wisse, dass die authentische Tonne des Diogenes aus Ton geformt gewesen sei, habe er, Venius, sich für die Darstellung einer hölzernen Tonne entschieden.¹⁹ Es gehört zu den Paradoxa der Antwerpener Kultur jener Jahre, dass die passioniertesten Verehrer des Altertums wie Woverius nicht selten die aktuellste Kunst protegieren und die am intensivsten mit antiken Themen beschäftigten Maler die klarsten Vorstellungen vom historischen Wandel entwickelt hatten.

Bis zu seinem Tod im Jahr 1612 vertrat Philips Galle mit seinem Antwerpener Großverlag für Bilddrucke einen weithin konstanten Hausstil, der alle seine Eigenproduktionen auszeichnete und wesentlich von Jan van der Straet alias Giovanni Stradano geprägt wurde, welcher – seit Jahrzehnten in Florenz ansässig – Hunderte von Modellzeichnungen für bei Galle produzierte und verlegte Kupferstiche anfertigte.²⁰ Ironischerweise kam daher selbst die bekannte Serie *Nova Reperta* aus dem Verlag Galles, also die (wenn man so will) Apotheose der technischen Innovation, in einer Aufmachung daher, die insbesondere in der Figurenauffassung quasi gefrorener Normalstil der Antwerpener Druckgraphik zwischen ca. 1580 und 1610 sein und nicht ohne Auswirkungen auf andere Kunstgattungen bleiben sollte.²¹

Diese stilistischen Auswirkungen waren umso deutlicher, als Galle in einer Zeit tätig war, in der Antwerpen immer noch die Folgen der kriegerischen Auseinandersetzungen mit den abtrünnigen Provinzen im Norden zu tragen hatte und die Wirtschaft sich nur

18 Vander Auwera 1994.

19 van Veen/Tschizewskij 1996, S. 6f.

20 Vgl. meine Rezension (Leuschner 1999) von Baroni Vannucci 1997.

21 Zu den »Nova Reperta« vgl. Baroni 1997, S. 397–401.



4 Antonio Tempesta: Frontispiz der von Pieter de Jode verlegten »Metamorphosen«, 1606, Radierung, 10,8 x 13,5 cm, Privatbesitz.

langsam erholte, große Malaufträge in der Stadt rar waren und die Druckgraphik, das schnellste Medium der Verbreitung neuer Sujets und Stile, gewissermaßen als Substitut für diese ungemalten oder unbezahlbaren Bilder einspringen musste. Im Schatten von Galle entwickelte Antwerpen aber in den Jahren seit 1600 doch eine Graphikproduktion, die sich formale, technische und logistische Neuentwicklungen zu nutze machte. Dies schloss direkte Geschäftskontakte mit italienischen Künstlern wie Antonio Tempesta ein, die neue und von ihnen in Italien noch nicht aufgelegte Druckplatten nach Antwerpen verkauften, wo sie – wie die *Alexanderserie* – vom lokalen Verleger mit einer Dedikation versehen und gedruckt wurden.²² Wie von Ann Diels publizierte Exportunterlagen der Verleger Jan Baptist Vrints und Pieter de Jode zeigen, wurde auf diese Weise nicht nur der niederländische, sondern auch der italienische Markt zu einem Gutteil von Antwerpen aus mit aktueller italienischer Graphik versorgt.²³ Drucke wie die *Alexanderserie* (die in ihrer manieristischen Formelhaftigkeit vielfach noch an Tempesta's Lehrer Stradanus erinnert) sind wegen Verwendung der technisch rezenten Herstellungsform der Radierung als Hinweis auf ein steigendes Interesse Antwerpens an einer individualisierten, zeichnerische Effekte nachbildenden Druckgraphik zu werten.

Tempesta's 150 Szenen aus Ovids *Metamorphosen* verlegte Pieter de Jode im Jahr 1606.²⁴ Tempesta hatte den Antwerpener um 1600 in Rom kennengelernt und kooperierte mit diesem auf der Basis persönlichen Vertrauens. Abgesehen davon, dass de Jode die lateinischen Stichlegenden einfügen ließ, sorgte de Jode nur für eine wesentliche Ergänzung der *Metamorphosen* Tempesta's: das Titelblatt (Abb. 4), in dem der Name des großen

22 Vgl. Leuschner 2005, S. 535.

23 Diels 2000.

24 Vgl. Leuschner 2005, S. 435–439.



- 5 Virgil Solis: Perseus und Medusa, 1563, Holzschnitt, 62,2 × 8 cm, Privatbesitz.
 6 Pieter van der Borcht: Perseus und Medusa, 1591, Radierung, 7,1 × 8,7 cm, Privatbesitz.

Antonio Tempesta als Inventor und die enormen Kosten des Verlegers für diese Erstpublikation der Serie herausgestrichen werden. Auch wenn de Jode keinen »Neuen Ovid« verspricht, ist seine Bekundung *nunc primum* der Garantie einer ersten Publikation nahe. Derselbe Titelstich definiert auch die beiden wesentlichen Gruppen potentieller Abnehmer: Maler (*pictores*) und Freunde des Altertums (*antiquitatis studiosi*).

Der Erfolg von Tempesta's *Metamorphosen* in der niederländischen Kunst ist bekannt; noch Rembrandt nutzte die Drucke als Vorlagen für eigene Werke, noch Joos van den Vondel pries sie als die besten Verbildlichungen, die man finden könne. Letzteres ist umso interessanter, als Vondel auch andere Bildausgaben der *Metamorphosen* zur Verfügung hatte. Wenn ich recht sehe, sind aber die Tempesta/de Jode-*Metamorphosen* Ergebnis einer besonders systematischen Modernisierung der ästhetischen Mittel und der Erzählformen. Im früheren 16. Jahrhundert waren die meisten gedruckten *Metamorphosen*-Zyklen Buchillustrationen, etwa die kleinen Holzschnitte von Bernard Salomon, die der Verleger Jean de Tournes in Lyon seit 1557 verwendete. Ähnliches galt für die Holzschnitte von Virgil Solis von 1563, die weitgehend Salomon folgen (Abb. 5). Um 1600 wirkten alle diese Serien nicht nur stilistisch, sondern auch wegen des graphischen Mediums veraltet. Große Ovid-Zyklen in Kupferstichtechnik gab es noch nicht; die *Metamorphosen*, die Hendrick Goltzius vor 1590 plante und anfang, blieben unvollendet.²⁵ Nur der wenig begabte Radierer Pieter van der Borcht schuf eine große *Metamorphosen*-Folge, die ohne eine zugehörige Textausgabe auskam (Abb. 6).²⁶ Crispijn de Passe setzte darauf, eine bessere Qualität als van der Borcht zu liefern und publizierte

25 Zu den unvollendeten »*Metamorphosen*« von Goltzius vgl. Leeftang/Luijten 2003, S. 111f.

26 Zu den »*Metamorphosen*« des Pieter van der Borcht vgl. Mielke 2006, S. 136–249, Nr. 1655–1835.



7 Crispijn de Passe: Perseus und Medusa, um 1602–1604, Kupferstich, 16,5 x 22,7 cm, Privatbesitz.

seine Metamorphosen in Blöcken zwischen 1602 und 1604, indem er sowohl Goltzius als auch Salomon/Solis als Modelle verwendete (Abb. 7).²⁷

Wahrscheinlich zu einer Zeit, als de Passe seine Serie noch nicht vollständig publiziert hatte, müssen Tempesta und Pieter de Jode gemeinsam entschieden haben, ein eigenes Metamorphosen-Projekt in Angriff zu nehmen. Tempesta (Abb. 8) klärte und modernisierte Salomons wenig organisierte Kompositionen in seinem der Florentiner maniera verpflichteten, aber unverkennbaren und sehr persönlichen Zeichenstil. In unserem Beispiel brachte Tempesta die drei Figuren in ein ausgeklügeltes Verhältnis, das die vorgängige Darstellungstradition reflektiert und verbessert. Als erster Künstler stellte er die tote Medusa im Vordergrund dar, wobei er taktvoll darauf achtete, dem Betrachter den Anblick ihres durchtrennten Halses zu ersparen, aber mit leichter Ironie ihre verbliebenen weiblichen Attraktionen umso deutlicher in Szene setzte.

Es ist nicht anzunehmen, dass Tempesta sich an die Produktion von immerhin 150 Radierungen ohne eine Vereinbarung mit Pieter de Jode bzw. ohne eine klare Vorstellung über die zukünftige Verwendung und den Verkauf der Drucke gemacht hätte. Sowohl er als auch sein Geschäftspartner de Jode müssen erkannt haben, dass es auf dem Markt keinen druckgraphischen Metamorphosen-Zyklus eines italienischen Künstlers

²⁷ Zu den »Metamorphosen« von Crispijn de Passe vgl. Veldman 2001.



8 Antonio Tempesta: Perseus und Medusa, 1606, Radierung, 9,7 × 12 cm, Privatbesitz.

außerhalb von Textausgaben gab und dass eine solche Serie eine Alternative zu den vorhandenen, qualitativ nicht überzeugenden bzw. stilistisch veralteten Serien niederländischer, französischer und deutscher Künstler darstellen würde.

Die Figuren von Tempestras *Metamorphosen* sind, wie schon erwähnt, sehr bald zu wichtigen Modellen und Versatzstücken der niederländischen Kunst geworden, etwa als Staffage in der Landschaftsmalerei eines Alexander Keirinx (Abb. 9), der Tempestras *Cephalus und Procris*-Blatt (Abb. 10) verwendete.²⁸ Der Einfluss des in zahlreichen Antwerpener Inventaren, speziell in Künstlerinventaren, nachgewiesenen Buchs auf die Kunst der Stadt lässt sich aber als ein fundamentalerer konstatieren, nämlich als Teil einer Bewegung hin zu einer konsequenteren und monumentaleren Figurenauffassung, wie sie gleichsam als Zustand der einheimischen Figurenkunst bei der Rückkehr von Rubens die bekannte Allegorie *Scaldis und Antverpia* des Abraham Janssens (Abb. 11)

28 Zum Bild von Keirinx (48,1 × 80 cm) vgl. Briels 1987, S. 321–323.



9 Alexander Keirinx: Landschaft mit Cephalus und Procris (Detail), ca. 1621, Richmond: Virginia Museum of Fine Arts.

10 Antonio Tempesta: Cephalus und Procris, 1606, Radierung, 9,7 x 12 cm, Privatbesitz.



11 Abraham Janssens: Scaldis und Antverpia, 1609, Antwerpen: Koninklijk Museum.

repräsentiert.²⁹ Mit diesen in den Niederlanden gedruckten italienischen Werken, also Produkten einer logistischen Innovation, die aufgrund einer sorgfältigen Marktanalyse zustande kam, verband sich unverkennbar auch ein stilistisch innovativer Einfluss.

Ein anderes Beispiel für die Modernisierung der Antwerpener Kunst während der Abwesenheit von Rubens ist die *Vita der Katharina von Siena* des 1600 aus Italien nach Ant-

29 Zu »Scaldis und Antverpia« (74 x 308 cm) im Kontext der Statenkamer des Antwerpener Rathauses vgl. zuletzt Vander Auwera 2005.



12 Pieter de Jode nach Francesco Vanni: Szenen aus dem Leben der heiligen Katharina von Siena, Kupferstich, 25 x 28,4 cm, Wolfegg; Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg.

werpen heimgekehrten Pieter de Jode nach Vorlagen von Francesco Vanni, durch welche nicht nur der qualitätvolle Stil des protobarocken Sienesen in Antwerpen bekannt, sondern auch die vorgängigen, noch mit Holzschnitten illustrierten Bildviten der Heiligen verdrängt wurden.³⁰ De Jode hatte die Vita der Katharina von Siena ursprünglich für den Sieneser Verleger Matteo Florimi gestochen, der sie 1597 verlegte.³¹ Die Stiche übersetzen Vannis sinnlich-elegante Kompositionen mit bemerkenswert guter graphischer Qualität. Zurück in Antwerpen, im Zuge seiner dortigen Anfänge als Kupferstecher und Bildverleger, kopierte de Jode seine eigene Serie (Abb. 12), deren Platten bei Florimi in Siena verblieben waren.

De Jodes Vita der Katharina von Siena fällt deswegen auf, weil jedes Blatt drei oder vier konsekutive Szenen aus dem Leben der Heiligen kombiniert und in eine gemeinsame

30 Zu den beiden Ausgaben von Pieter de Jodes »Vita der Katharina von Siena« vgl. du Croq 1991, S. 15f.

31 Zu Matteo Florimi vgl. Leuschner, Printing Privilege, 2008.

Komposition fügt (darunter die Szene »Christus sitzt vor dem Bett eines Kranken«). Der künstlerische Charakter von de Jodes Drucken lässt sich durch einen Vergleich mit verschiedenen in Antwerpen entstandenen Kopien nach dieser Serie unterstreichen. Beispiel sei ein Satz von vereinfachten Imitationen, den der Großverleger und de Jodes Hauptkonkurrent Philips Galle schon 1603 herausgab und der aus Stichen von dessen Sohn Cornelis besteht. Zuständiger theologischer Bearbeiter war der Dominikaner Michael Ophovius (1571–1637). Ophovius übernahm die meisten Legenden der Florimi/de Jode-Drucke, aber trennte die einzelnen Szenen und veränderte bestimmte Formulierungen, wenn es um theologische Fragen ging, d.h. er unterstrich beispielsweise die Echtheit der Stigmata von Katharina, die gelegentlich von den um die Einzigartigkeit der Wundmale ihres Ordensgründers besorgten Franziskanern bestritten wurde. Die Funktion von Galles Stichen als visuellen Argumenten der dominikanischen Bildpropaganda wird unterstrichen durch einen bisher nicht beachteten Austausch eines Drucks, der sehr früh stattgefunden haben muss. Gemäß der Unterschrift der früheren Version (Abb. 13) zeigt das Bild den Moment, als die Heilige am Bett eines Kranken sitzt und in dessen Augen plötzlich die Gestalt Christi annimmt. In der zweiten Version (Abb. 14), offenbar von einer neuen Platte gedruckt, liegt Christus im Bett, während ein Mann davor steht. Die neue Unterschrift verrät den Grund der Änderung: Der stehende Mann ist Raimundus von Capua, Biograph der Heiligen, in dessen Buch die Szene als eine eigene Erfahrung vor dem Bett der Katharina beschrieben wird. Dieser Text von Raimundus wurde schon von Vanni bzw. dessen Berater falsch interpretiert. Die Korrektheit der Katharinen-Ikonographie war für Galle und Ophovius ein höheres Gut als die Bewahrung von Vannis künstlerischer Lösung.

Die Existenz zweier Versionen in dem Satz freier Kopien nach der Originalausgabe de Jodes, die ein dominikanischer Ordenstheologe von *errores* gereinigt hat, charakterisiert einen Konflikt zwischen den auch in Antwerpen wachsenden künstlerischen Qualitätsanforderungen gegenüber religiösen Bildern (der sich zuerst im Verzicht auf die alten Holzschnittviten äußert) und dem Bestehen auf einer quellenkonformen Ikonographie. Es ist allerdings auffällig, dass die Darstellung Katharinas in der »großen« Serie von Pieter de Jode nicht entsprechend modifiziert wurde. Im Umgang mit diesem Werk überwogen anscheinend der Kunstwert und die Ehrfurcht vor der einmal gefundenen Bildlösung des geschätzten italienischen Inventoren Francesco Vanni.

Festzuhalten bleibt, dass sowohl durch Maler wie Janssens als auch durch Marktbewegungen und internationale Kooperationen wie die von Tempesta und de Jode von 1600 bis 1608 eine Erweiterung der stilistischen Optionen und logistischen Möglichkeiten der Antwerpener Figurendarstellung stattfand. Es ist davon auszugehen, dass, im Gegensatz zu den häufig anonym gebliebenen Antwerpener Spätmanieristen vor 1600,



- 13 Cornelis Galle frei nach Pieter de Jode: Szene aus dem Leben der heiligen Katharina von Siena, 1603, Kupferstich, 15 x 9,2 cm, Antwerpen: Stedelijk Prentenkabinet.
- 14 Cornelis Galle frei nach Pieter de Jode: Szene aus dem Leben der heiligen Katharina von Siena, 1603, Kupferstich, 15 x 9,2 cm, Wolfegg: Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg.

Maler wie Janssens den Einsatz aktueller italienischer Stilmittel als wichtiges Element der Individualisierung und besseren persönlichen Wiedererkennbarkeit ihrer Werke verstanden.³² Es dürfte kein Zufall sein, dass in den Antwerpener Kunstinventaren der ersten zwei Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts ein signifikanter Anstieg der Nennung von Künstlernamen gegenüber der zuvor dominierenden Auflistung von Sujets zu konstatieren ist.³³ Demgegenüber lebte ein Konflikt zwischen künstlerischer Form und »korrektem« religiösen Inhalt im Sinne der *Riforma* fort, den erst in der Zusammenarbeit mit den Theologen erfahrenere Künstler wie Rubens entschärfen sollten – kaum zufällig war Ophovius später mit Rubens in engem Austausch.

Jenseits der Inventare und einigen Stücken Künstlerkorrespondenz ist es nicht leicht, die Kunstentwicklung des ersten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts in der Schel-

32 Ähnlich argumentiert auch Vander Auwera 2003, o. S.

33 Vgl. Honig 1998, S. 231–233.

destadt anhand von gedruckten Schriftquellen nachzuvollziehen. Das *Schilderboeck* des Karel van Mander verrät zwar eine genaue Kenntnis des Autors der historischen wie aktuellen Kunstsituation Antwerpens. Dennoch kam die unmittelbare Gegenwart der Antwerpener Kunst bei van Mander recht knapp weg: Der 1603 verstorbene Maerten de Vos etwa erhielt ganze 17 Zeilen, kein einziges von dessen Werken ist konkret genannt.³⁴ Das *Schilderboeck* beförderte gleichwohl auch in Antwerpen ein besseres Wissen über die eigenen niederländischen Kunsttraditionen und über die verschiedenen Stile der Italiener. Zugleich war es Ausdruck des in Künstlerschaft und Publikum aufgrund der verbesserten visuellen Dokumentation (etwa durch umlaufende Reproduktionsgraphik) bereits bestehenden Interesses an solchen Fragen.

Auf van Mander bezog sich wahrscheinlich auch der Jesuit Carolus Scribanus, dessen Zeilen über die Kunst Antwerpens in seinem 1610 bei Moretus publizierten Buch *Antverpia* über Geschichte und Kultur der Stadt bezeichnenderweise die zeitlich nächste kunstliterarische Druckquelle darstellen.³⁵ Die Beobachtungen von Scribanus sind in einem geschraubten Latein vorgetragen und basieren auf der rhetorischen Konfrontation antiker und moderner Meister. Als Kennzeichen höchster Güte von Malerei lobt Scribanus die erfolgreiche Affektdarstellung und Affektübertragung auf den Betrachter.³⁶ Seine Zeilen über die Bildkünste in Antwerpen enthalten für uns allerdings ein fundamentales Problem: Scribanus, der die Kunstgeschichte mit einem für die Jesuiten seiner Epoche nicht untypischen Vorgehen lokal perspektivierte (und damit die besondere Sensibilität der global operierenden *Societas Iesu* zum Ausdruck brachte),³⁷ schrieb nur über schon verstorbene Maler von Quentin Massys über Frans Floris und Pieter Brueghel bis hin zu Jacob de Backer und Maerten de Vos. Das Wort »neu« kommt nicht vor. Mit seiner Totalauslassung der Gegenwart wollte er nach eigenen Worten Vorwürfe von lebenden Meistern vermeiden, die er nicht genannt habe oder alle nennen müsse.³⁸ Julius Held schrieb, diese selbstauferlegte Beschränkung sei umso bedauerlicher, als im Publikationsjahr 1610 ohne jede Frage Rubens als Antwerpens bedeutendster

34 van Mander 1604, Fol. 264b.

35 Held 1996.

36 Scribanus nach Held 1996, S. 198f.: »quosdam etiam apud inferos torqueri, alios in caelo gaudio diffuere, aemula bonorum & malorum retributione; ut & spectatorem suum tormenta terreat, & alliciant gaudia.«

37 Zum Verfahren des »think global, act local« der Jesuiten in der Zeit um 1600 am Beispiel von München vgl. Leuschner: *St. Michael*, 2011.

38 Scribanus nach Held 1996, S. 198: »Neque ego in magna hac arte, vivos attingam artifices, magna Europaea miracula: nam & modica in hac enumeratione gratia, & offensa timeri potest magna. Si enim paucos enumeravero, quid nisi invidiam exspectem? Si omnes, ingens sit labor: si hunc illi anteferam, quid nisi linguae iacula, aut penicilli sperem licentiam? Venient posteris, qui sine aemulationis pruriginis, magna saeculi urbisque vestrae nomina nobili calamo propagabunt.«



15 Antonio Tempesta: Roma und Batavia, 1612, Radierung, 16,4 x 21 cm, Privatbesitz.

Maler anerkannt gewesen sei.³⁹ Aber war dies wirklich so? Wollte Scribanus durch sein Abtauchen in die Historie nicht womöglich der Dokumentation einer noch nicht ganz geklärten aktuellen Kunstsituation ausweichen, hatte er gar für die Erfassung der komplexen Kunstentwicklung ab ca. 1600 noch nicht das theoretische Rüstzeug, noch nicht die deskriptiven Kategorien bereit?

Will man die Befunde hochrechnen, kann man sagen, dass das Interesse der um 1608 bestens informierten Künstler-, Auftraggeber- und Sammlerszene Antwerpens an einer qualitativ hochwertigen, über italienische und einheimische Stiloptionen souverän verfügenden und auch bei religiösen Themen zuverlässigen, dennoch nicht unoriginellen Kunst niemandem mehr als dem Rückkehrer Rubens entgegenkam. Der stilistische Comment war in Antwerpen zumindest teilweise in Bewegung – eine (auch über Graphik vermittelte) »neue Unübersichtlichkeit« des künstlerischen Spektrums sensibilisierte potentielle Auftraggeber. Als mit dem sich andeutenden Friedensschluss dann auch die wirtschaftlichen Verhältnisse stabil zu werden versprochen, kam Rubens aus

39 Held 1996, S. 177.

Italien, um eine für seine Qualitäten aufgeschlossene Kundschaft vorzufinden – eine Kundschaft, deren Erwartungen an die »Originalität« von Kunst auch an den selbst- und verantwortungsbewussten Umgang mit italienischen Quellen gebunden waren.⁴⁰ 1612, zur Zeit des Waffenstillstands zwischen Nord und Süd, versinnbildlichte Otto van Veen im Eingangsblatt seiner durch Tempesta in Rom radierten Serie der Bataverkriege dieses Ideal in Vollendung: Roma und Batavia auf Augenhöhe sich die Hand reichend, künstlerisch nachvollzogen in der gleichberechtigten Kooperation eines Niederländers und eines Italieners (Abb. 15).⁴¹

Bemerkenswerterweise bediente sich auch Rubens selbst in dieser Zeit, am Beginn der systematischen Antwerpener Publikation seiner Werke in Form von Reproduktionsgraphiken, einer *nunc primum*-Formulierung: Gemeint ist die von Cornelis Galle gestochene Judith (Abb. 16) mit Dedikation an Jan Woverius, in der Rubens ausdrücklich betont, dass er dem Lipsius-Schüler gemäß einem ihm in Italien gemachten Versprechen »dieses sein erstes Blatt und das erste seiner Werke, das mit ehernen Lettern ausgedruckt« sei (»paginam hanc auspicalem primumque suorum operum typis aeneis expressum«), zuwidme.⁴² Er bediente sich damit einer Rhetorik des Uranfänglichen, die, wie wir inzwischen wissen, keineswegs den Tatsachen entsprach: Schon in Rom hatte Rubens Vorlagen für Stiche angefertigt.⁴³

Ob sich die beschriebenen Entwicklungen im Sinne der Durchsetzung einer fundamentalen *novità* zwischen 1600 und 1608 interpretieren lassen, ist eine schwierige Frage. Man kann eher von der gesellschaftlichen Ausbreitung einer Neuerungstendenz sprechen, die im späten 16. Jahrhundert auf eine kleine Gruppe international stark vernetzter Antwerpener Humanisten und humanistisch geprägter Sammler konzentriert war. Diese waren Förderer aktuellster Kunst und gewissermaßen Motoren der künstlerischen Entwicklung gerade im Bereich der Figurendarstellung, was sich aus Profilen Antwerpener Sammler des späten 16. Jahrhunderts erschließt: Genannt sei etwa der 1598 gestorbene Abraham Ortelius, der in engem Kontakt mit Otto van Veen war, was unter anderem auch durch eine Widmung des Künstlers auf einem der Forschung bislang unbekanntem Kupferstich bezeugt ist (Abb. 17).⁴⁴ Man sollte nicht vergessen, dass

40 Vlieghe 1993, S. 49–54.

41 Vgl. Leuschner 2007.

42 Vgl. Büttner/Heinen 2004, S. 231.

43 Westfeling 2006.

44 Zu Ortelius vgl. Büttner 1998. Wir haben kein Inventar der Sammlung von Ortelius, wissen aber von dem außerordentlichen Umfang der Bestände aus Altertum, Naturwissenschaften und Bildkünsten – eine bedeutende Bibliothek inklusive. Zur hervorragenden Information eines Ortelius über aktuelle italienische Publikationen vgl. Denhaene 1992.



- 16 Cornelis Galle nach Peter Paul Rubens: Judith köpft Holofernes, um 1610 (?), Kupferstich, 55,3 x 37,8 cm, Wolfegg: Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg.
- 17 Gijs Veen nach Otto van Veen: Christus bei Maria und Martha, Kupferstich, 35,3 x 28,2 cm, Wolfegg: Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg.

das intellektuelle Leben in Antwerpen u.a. dank der Präsenz von Plantin (gest. 1589) und der ihm zuarbeitenden Gelehrten und Künstlern um 1590 womöglich lebendiger als dasjenige in Rom war.⁴⁵ Ganz unter dem Einfluss der Humanisten-Sammler wie Ortelius stand noch Nicolas Rockox, der Antwerpener Bürgermeister und wohl wichtigste frühe Förderer des nach Antwerpen zurückgekehrten Rubens. In seinem Nachlassinventar von 1640 sind kaum zufällig Porträts von Ortelius, Lipsius und Arias Montano erwähnt.⁴⁶ Selbst Scribanius reiht sich mit seiner Antwerpener Kunstgeschichte aus Plinius-Versatzstücken und van Mander-Reprisen in diese humanistische Tradition ein, auch wenn er den Zugang zur Gegenwartskunst erst noch finden sollte. 1620 ist er als einer der Anwesenden bei der Vertragsunterzeichnung für Rubens' Ausstattung der Antwerpener Jesuitenkirche genannt.

Historische Perspektivierungen der jüngeren Kunstentwicklung der Stadt, wie sie Scribanius in der *Antverpia* für die Zeit bis Maerten de Vos konstruiert hatte, erschienen nun, in den Jahren der absoluten Dominanz der Rubens-Werkstatt, ebenso zwingend wie allgemein nachvollziehbar: Abraham Janssens und Pieter de Jode der Ältere waren

45 Ebd., S. 100.

46 Denucé 1932, S. 263.

längst in die zweite Reihe des Antwerpener Kunstschaffens relegiert oder arbeiteten Rubens direkt zu.⁴⁷ Die kreative Labor-Atmosphäre, die technischen und logistischen Neuerungen, die Vielfalt historischer und modifizierter, einheimischer und internationaler Stil Tendenzen der Jahre zwischen 1600 und 1608 waren vergessen – dies ging so schnell, weil mit der Kunst dieser Jahre offenkundig keine Reflexion auf gleicher Höhe verbunden war. In vieler Hinsicht will die kunsthistorische Forschung von dieser Zwischenzeit bis heute nichts wissen.

Quellen und Literatur

- Baroni Vannucci, Alessandra: *Jan van der Straet detto Giovanni Stradano. Flandrus pictor et inventor*, Mailand 1997.
- Borromeo, Federico: *Musaeum*, Commento di Gianfranco Ravasi, nota al testo e traduzione Piero Cicada, Mailand 1997.
- Briels, Jan: *Vlaamse schilders in de noordelijke Nederlanden in het begin van de Gouden Eeuw 1585–1630*, Haarlem 1987.
- Brosens, Koenraad: »Wintergezicht (1611) en Lentegezicht (1612) door Denijs van Alsloot en Hendrik de Clerck: een stilistische en iconografische analyse«, in: *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten* (1998), S. 293–308.
- Büttner, Nils/Heinen, Ulrich (Hg.): *Peter Paul Rubens. Barocke Leidenschaften*, Ausst.kat. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, München 2004.
- Büttner, Nils: »De verzamelaar Abraham Ortelius«, in: Robert W. Karrow (Hg.): *Abraham Ortelius 1527–1598: kartograaf en humanist*, Antwerpen und Brüssel 1998, S. 152–164.
- Cristofori, Roberta: *Agostino, Annibale e Ludovico Carracci. Le stampe della Biblioteca Palatina di Parma*, Bologna 2005.
- Denhaene, Godelieve: »Un témoignage de l'intérêt des humanistes flamands pour les gravures italiennes: une lettre de Philippe van Winghe à Abraham Ortelius«, in: *Bulletin de l'Institut historique Belge de Rome* 62 (1992), S. 69–137.
- Denucé, Jean: *De Antwerpsche »konstkamers«. Inventarissen van kunstverzamelingen te Antwerpen in de 16de en 17de eeuwen*, Antwerpen 1932.
- Diels, Ann: »De insolvente boedelkamer van de Antwerpse prent-handelaar Jan-Baptist Vrients«, in: *delineavit & sculpsit* 21 (2000), S. 1–22.
- Du Croc, Paul: *Pieter de Jode (1570–1634)*, Diss. unpubl., Nijmegen 1991.
- Ertz, Klaus/Nitze-Ertz, Christa (Hg.): *Breughel – Brueghel. Pieter Breughel der Jüngere – Jan Brueghel der Ältere: flämische Malerei um 1600. Tradition und Fortschritt*, Ausst.kat. Villa Hügel Essen, Kunsthistorisches Museum Wien und Koninklijk Museum Antwerpen, Lingen 1997.
- Ertz, Klaus: »Pieter Breughel der Jüngere«, in: Ertz/Nitze-Ertz 1997, S. 16–30.
- Held, Julius S.: »Carolus Scribanius's Observations on Art in Antwerp«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 59 (1996), S. 174–204.
- Held, Julius S.: »The Burden of Time: A Footnote on Abraham Janssens«, in: *Bulletin Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België* 1 (1952), S. 11–17.

47 Zu einer Enthauptung des Johannes und einer Madonna mit Kind von Pieter de Jode nach Vorlagen von Rubens vgl. du Croc 1991, S. 45 und S. 49. Übrigens existiert auch eine (undatierte) »Grablegung Christi« nach Entwurf von Janssens, die Egbert van Panderen stach und Pieter de Jode verlegte.

- Honig, Elizabeth: *Painting & the Market in Early Modern Antwerp*, New Haven/London 1998.
- Leefflang, Huigen/Luijten, Ger (Hg.): *Hendrick Goltzius (1558–1617). Drawings, Prints and Paintings*, Ausst.kat. Rijksmuseum Amsterdam, The Metropolitan Museum of Art, New York, und The Toledo Museum of Art, Toledo, Zwolle 2003, S. 111–112.
- Leuschner, Eckhard: »A Grisaille Oil Sketch from the »De Backer Group« and Workshop Practices in Sixteenth Century Antwerp«, in: *The Metropolitan Museum Journal* 43 (2008), S. 99–110.
- Leuschner, Eckhard: »Defining De Backer. New Evidence on the Last Phase of Antwerp Mannerism before Rubens«, in: *Gazette des Beaux-Arts* 143 (2001), S. 167–192.
- Leuschner, Eckhard: »Propagating St. Michael in Munich: the New Jesuit Church and Its Early Representations in the Light of International Visual Communications«, in: Elisabeth Oy-Marra/Volker Remmert (Hg.): *Le monde est une peinture: Jesuitische Identität und die Rolle der Bilder*, Berlin 2011, S. 177–202.
- Leuschner, Eckhard: »The Printing Privilege in Tuscany: Falcini, the Florimis and Callot«, in: *Print Quarterly* 25 (2008), S. 243–254.
- Leuschner, Eckhard: *Antonio Tempesta. Ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung*, Petersberg 2005.
- Leuschner, Eckhard: Rezension von Alessandra Baroni Vannucci: »Jan van der Straet detto Giovanni Stradano. Flandrus pictor et inventor«, Mailand 1997, in: *Journal für Kunstgeschichte* 3 (1999), S. 74–79.
- Leuschner, Eckhard: *The Illustrated Bartsch Commentary* 35.2: »Antonio Tempesta«, New York 2007, S. 107–109, Kat. Nr. 497.
- Mielke, Hans/Mielke, Ursula: *The New Hollstein Dutch & Flemish Ethings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*, Peeter van der Borch, Book Illustrations, Part IV, Ouderkerk aan den IJssel 2006.
- Müller-Hofstede, Justus: »Abraham Janssens. Zur Problematik des niederländischen Caravaggismus«, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 13 (1971), S. 208–305.
- Müller-Hofstede, Justus: »Jacques de Backer. Ein Vertreter der florentinisch-römischen Maniera in Antwerpen«, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 35 (1973), S. 227–60.
- Ost, Hans: »Unbekannte Werke von Otto van Veen«, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 68 (2007), S. 279–294.
- Peeters, Natasja: »Frans I and Ambrosius I Francken, Painters of the Metropolis Antwerp, and Their Altarpieces in the Years just after the Fall of Antwerp (1585–1589)«, in: *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten* (2003), S. 68–91.
- Pevsner, Nikolaus: »Some Notes on Abraham Janssens«, in: *The Burlington Magazine* 69 (1936), S. 120–129, hier S. 123–124.
- Schaudies, Irene: »Trimming Rubens' Shadow: New Light on the Mediation of Caravaggio in the Southern Netherlands«, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 55 (2004), S. 334–367.
- van Mander, Karel: *Het Schilderboeck*, Haarlem 1604.
- van Veen, Otto: *Quinti Horati Flacci Emblemata Imaginibus in aes incis, Notisque illustrata (Antwerpen 1607)*, hg. von Dmitrij Tschizewskij, Hildesheim 1996.
- Vander Auwera, Joost: »Rubens' »Adoration of the Magi« in light of Its Original Antwerp Destination«, in: Alejandro Vergara (Hg.): *Rubens: The Adoration of the Magi*, Ausst.kat. Museo del Prado, Madrid, London 2005, S. 27–53.
- Vander Auwera, Joost: »The Artistic Relationship between Abraham Janssen and Peter Paul Rubens: Some Contextual Evidence«, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 55 (1994), S. 227–238.
- Vander Auwera, Joost: *Leven, Milieu en Œuvre van Abraham Janssen van Nuyssen (ca. 1571/75–Antwerpen 1632), »een seer fameus meester ende schilder in syne levenc«. Bijdrage tot de studie van de historieschilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden tijdens de eerste helft van de zeventiende eeuw*, Diss. unpubl., Universität Gent 2003.
- Veldman, Ilja M.: *Profit and Pleasure. Print Books by Crispijn de Passe*, Rotterdam 2001, S. 73–84.
- Vlieghe, Hans: »Rubens Back in Antwerp. Reflections on the Change in His Style and the Taste Pattern of His Public«, in: *Actes du XXVIIe Congrès International d'Histoire de l'art* (1989), Strasbourg 1993, S. 49–54.
- Vlieghe, Hans: *Flemish Art and Architecture 1585–1700*, New Haven/London 1998.
- Westföhl, Uwe: »Badalocchio nach Rubens: Laokoon. Eine frühe Druckgraphik nach Entwurf des Antwerpener Meisters«, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 67 (2006), S. 195–230.

Woollett, Anne T.: »Two Celebrated Painters. The Collaborative Ventures of Rubens and Brueghel, ca. 1598–1625«, in: Dies./van Suchtelen, Ariane (Hg.): *Rubens & Brueghel. A Working Friendship*, Ausst.kat. Getty Museum Los Angeles, Zwolle 2006, S. 1–41.