



Weltgerichts-Ikonographie und Imitation italienischer Kunst im Antwerpen des späten 16. Jahrhunderts

Eckhard Leuschner

„Romanismus“

Die zu Anfang des 16. Jahrhunderts erfolgte Verarbeitung von Einflüssen aus der italienischen Kunst durch nordalpine, speziell niederländische Maler und Zeichner erweist sich bei genauem Hinsehen vielfach als Rezeption und Imitation antiker Werke. Künstler des ersten Jahrhundertdrittels wie Jan Gossart und Pieter Coecke van Aelst hatten, anders als gegenüber der an Originalen, Abformungen oder Nachzeichnungen studierten antik-römischen Kunst, noch wenig Gespür für die stilistischen Eigenheiten desjenigen, was wir heute die italienische Hochrenaissance nennen; vor allem aber erkannten sie die normative Rolle dieser Kunst nicht an. Selbstverständlich bediente man sich in Brügge, Brüssel und Antwerpen aus Italien importierter Kunstwerke zur Inspiration oder als „Modelle“, d.h. die niederländischen Künstler waren insbesondere vermittels der neusten Kupferstiche über die aktuelle Produktion südlich der Alpen informiert. Es ist aber kein Zufall, dass selbst Maler wie Gossart, die vor Ort gewesen waren, für die Körperformen der Gestalten in ihren mythologischen Bildern freihändig Details aus Kupferstichen Marcantonio Raimondis und Lucas van Leydens kombinierten.¹ Womöglich hat an dieser wenig punktgenauen und ohne deutliche Präferenzen für bestimmte kanonische Künstler Vorbilder vor sich gehenden Imitationspraxis kurzfristig nicht einmal die früher als Initialzündung des „hohen idealen Stils“² in der niederländischen Kunst gewertete Ankunft der Kartons Raffaels für die nach seinem Entwurf in Brüssel zu webenden Teppiche und des sie begleitenden Mitarbeiters Vincidor viel verändert: Es spricht Bände, dass das ca. 1525 an die Antwerpener Kathedrale ausgelieferte *Weltgericht* des von der Kunstgeschichte einst als „niederländischer Raffael“ titulierten Bernaert van Orley, ein Werk, in dem sogar deutliche Reflexe der „Disputa“ Raffaels erkannt wurden, von der Forschung nun eher mit älteren, „einheimischen“ Darstellungstraditionen des Gerichts-Themas seit Rogier van der Weyden in Verbindung gebracht wird.³

Selbstverständlich waren die Niederlande im frühen 16. Jahrhundert kein nach außen und gegen äußere kulturelle Einflüsse abgeschottetes Territorium – ganz im Gegenteil! Man muss dennoch unterscheiden zwischen „irgendwie“ auch auf

den Einfluss Italiens zurückführbaren stilistischen Eigenheiten der niederländischen Kunst des 16. Jahrhunderts, etwa in der Darstellung des nackten Körpers, und einer niederländischen Malerei und Graphik, die eindeutig erkennbare Stilelemente aus der zeitgenössischen italienischen Kunst verwendete und solche gar als Zitate markierte. Wenn es im vorliegenden Beitrag um die Imitation italienischer Kunst seit der Zeit Raffaels im Antwerpen des späteren 16. und allerfrühesten 17. Jahrhunderts geht, soll dem Rezeptions- und Nachahmungsverhalten der letztgenannten Art nachgegangen werden, das in der Terminologie des Faches verkürzend als Romanismus bezeichnet wird.⁴ Ziel ist ausdrücklich nicht der exklusive Nachvollzug stilistischer oder motivischer Einflüsse, sondern die Rekonstruktion des Zusammenhangs solcher Imitationsvorgänge mit den gleichzeitigen gesellschaftlichen Funktionen von Kunst in der Scheldestadt.

Ab wann und weshalb wurde in den Niederlanden italienische „Renaissance“-Kunst als von der Antike getrennte und (mehr oder weniger) eigene Sparte der zeitgenössischen Kunst wahrgenommen und auch als solche imitiert? Man mag in dieser Hinsicht an den das Bewusstsein schärfenden Einfluss des Sammelwesens und der international einsetzenden Kunst-historiographie denken, aber daran lag es gewiss nicht allein. Was die Chronologie und konkrete Malernamen angeht, sind die Protagonisten dieser Aneignung der „Renaissance“ sehr wohl zu identifizieren: Eine Hauptrolle spielte Michiel Coxcie. Dieser demonstrierte bereits kurz nach seiner Rückkehr aus Italien 1539, wie gut er Protagonisten der jüngeren italienischen Kunst nachahmen und Bilder *alla maniera di* ... malen oder deren Stilmerkmale sogar frei kombinieren konnte – bekannt sind die Gemälde für Maria von Ungarn, in denen er sich nach dem Willen seiner Auftraggeberin auf eine Art Paragone mit den Werken Tizians in ihrer Sammlung einließ.⁵ Doch solche Imitationen oder Nachschöpfungen italienischer Kunst produzierte Coxcie keineswegs nur für Sammler, sondern auch und gerade in Altargemälden, also weitgehend öffentlich zugänglichen und wirksamen Werken.⁶

Laut Carel van Mander war Coxcie wütend auf den Antwerpener Graphikverleger Hieronymus Cock, der 1550 mit dem Verkauf von Giorgio Ghisis Kupfer nach Raffaels *Schule von*

Athen begann und somit ans Licht gebracht habe, wie sehr die Komposition eines öffentlich ausgestellten Bildes von Coxcie, ein *Marientod* für St. Gundula in Brüssel, einem bestimmten italienischen Modell verpflichtet war (in heutiger Terminologie: Man erkannte ihn als Plagiator).⁷ Leise Zweifel an der Historizität der durch Van Mander geschilderten Begebenheit sind angebracht, und zwar nicht nur deshalb, weil die Entlehnungen Coxcies für heutige Augen nicht sehr ausgeprägt sind. Van Manders Anekdote schmeckt etwas zu sehr nach einer „Domenichino Affair“ *ante litteram* und reflektiert damit vielleicht eher die erst seit dem frühen 17. Jahrhundert gewandelten Erwartungen an die Eigenständigkeit einer künstlerischen Invention.⁸ In der Entstehungszeit der entsprechenden Bilder Coxcies mögen deren Auftraggeber oder Käufer solch offenkundiges Nachahmen tatsächlich sogar goutiert haben, und zwar deshalb, weil sie inzwischen immer klarere Vorstellungen davon hatten, welchen „Kunstkreis“ (und/oder welche prestigeträchtigen Kunstaufträge eines Patrons oder Pontifikats) der Maler da evozierte. Insofern sagt die Anekdote einiges über die um 1550 wachsende Verfügbarkeit von graphischen „Reproduktionen“ italienischer Werke, aber wenig über die Gründe für die Nachfrage nach gemalten Imitationen italienischer Kunst im Antwerpen der hier in Frage stehenden Epoche.

Sobald wir uns dem Zeitraum nähern, der im Zentrum des vorliegenden Bandes steht, wird an zahlreichen Bildern kenntlich, dass es, vor allem in der Figurenmalerei, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts einen Markt für italienische Stil- und Motivzitate in Gemälden Antwerpener Künstler gab. Das innovative Potential solcher Bilder ist nicht zu unterschätzen: Der 1570 gestorbene Frans Floris zeigte im *Engelssturz* (1554) für die Antwerpener Kathedrale deutlich seine Erfahrung im

Umgang mit der Plastizität und *difficoltà* der noch sehr rezenten Figuren Michelangelos vor, und es ist zu Recht festgestellt worden, dass die Schermersgilde als Auftraggeber des Gemäldes auf diese Weise im vielstimmigen „Konzert“ der vor Ort befindlichen Altäre der einzelnen Korporationen buchstäblich herausstechen wollte.⁹ Allerdings findet sich bei Floris kein einziges genaues Motivzitat aus dem *Weltgericht* in der Sixtina.¹⁰ Solche Befunde legen nahe, dass sich in der Malerei der Niederlande, speziell in Antwerpen, neben und nach Coxcie eben doch ein Gespür für die Originalität einer künstlerischen Adaptionisleistung im Umgang mit „auswärtigen“ Modellen ausdrückte. Was die Antwerpener Kathedrale im 16. Jahrhundert betrifft, gipfelte dieses stolze Bemühen darum, die aktuellsten künstlerischen Tendenzen *in urbe* vorzuzeigen und doch „Eigenständigkeit“ zu demonstrieren, am Ende des Saeculums in der Bestellung des *Sebastians-Altars* durch die Schützengilde, den der in Rom tätige Landsmann Wenzel Coberger 1599 von dort lieferte.¹¹

Die Gruppe De Backer

Die Imitation von Stil Tendenzen und Motiven der neueren italienischen Kunst prägte im Antwerpen der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auch die Produktion von allegorischen und mythologischen Bildern für private Sammler. Ähnlich wie bei der religiösen Kunst scheinen solche Werke umso begehrt gewesen zu sein, je kunstvoller und variantenreicher sie ihre „Modelle“ verarbeitet hatten. Und doch gibt es zur Praxis von Frans Floris und dessen Umkreis einen signifikanten Unterschied: Die Stilmachung perfektionierte sich deutlich. Viele heute als Produkte der Antwerpener Kunst des späten 16. Jahrhun-



Abb. 1 | Jacob de Backer
zugeschrieben: Madonna mit
Kind und Johannes, Gemälde,
Kunsthistorisches Museum,
Wien

derts identifizierte Bilder, speziell solche, die nackte oder halb-nackte Figuren in eher ausgefallenen Posen zeigen, wurden vor nicht langer Zeit vom Kunsthandel als „Vasari“, „Allori“ oder gar „Bronzino“ katalogisiert. Noch Frans Floris wäre dergleichen nicht passiert; ein Bild von Floris ist und bleibt stets als „Floris“ erkennbar.

Wichtigster Vertreter dieser, wenn man will, verschärften Spielart des Antwerpener Romanismus scheint der hinsichtlich seiner genauen Lebens- und Schaffenszeit umstrittene Jacob (Jacques) de Backer gewesen zu sein.¹² Wenige Werke sind ihm ohne jeden Zweifel zuzuschreiben. Aufgrund einer frühen Inventarnotiz der Habsburgischen Sammlungen kann mit De Backer eine *Madonna mit Kind und Johannes* (Abb. 1) im Kunsthistorischen Museum Wien verbunden werden, die einst offenbar in der Sammlung von Kaiser Rudolf II. war und womöglich sogar von diesem bestellt wurde.¹³ Die Attraktion des Bildes für den kunstbesessenen Habsburger mag weniger in der Tatsache begründet gewesen sein, dass es sich um ein religiöses Thema handelte (z.B. war Rudolfs Bestellung der *Flucht des Aeneas* bei Federico Barocci explizit mit dem Wunsch verbunden, er wolle keine „opera di devotione“ – und dies ausgerechnet von einem fast ausschließlich mit religiösen Sujets beschäftigten Maler¹⁴). Vielmehr mag für den Kaiser der Sachverhalt gezählt haben, dass hier ein Antwerpener Künstler ein fast „italienisches“ Bild verfertigte, dass also dessen Pasticcio-Charakter womöglich intendiert war: Man beachte etwa die auffällig tief fliegenden Putten und den Maßstabssprung zwischen Johannes und dem Christuskind. Es kann kaum ein Zweifel daran bestehen, dass die Madonna mit dem zwischen ihren Schenkeln stehenden Jesulein als gemalte Paraphrase von Michelangelos *Brügger Madonna* erkannt werden sollte, eventuell, was die Haltung ihres rechten Arms angeht, erweitert um eine Zitation aus der (graphisch reproduziert verfügbaren) *Foligno-Madonna* Raffaels.¹⁵ Der Johannesknabe könnte auf Posen der *Ignudi* Michelangelos bezogen sein. Am deutlichsten „niederländisch“-naturalistisch wirken das Glasgefäß in der Nische und das Früchtstillleben im Vordergrund, dessen leichtes Ragen über den Rand der Stufe Caravaggios berühmtes Bild in der Mailänder Pinacoteca Ambrosiana zu antizipieren scheint.¹⁶

Carel van Mander, der 1604 das Talent des bereits verstorbenen Jacob de Backer lobte, wusste nicht allzu viel über diesen in Antwerpen tätigen Künstler und dessen Aktivitäten.¹⁷ De Backer sei mit nicht einmal 30 Jahren gestorben. Keines der nur drei von van Mander genannten Werke kann mit Sicherheit identifiziert werden; auch die in Antwerpener Sammlungsinventaren als Gemälde De Backers geführten Objekte sind nicht zweifellos mit heute bekannten Bildern zu verbinden. Kurioser noch: Der Name des Künstlers taucht nicht in den „Liggeren“ auf; stattdessen nennt schon van Mander einen Maler und Kunsthändler, in dessen Diensten De Backer gestanden sei: Antonio da Palermo alias Anthoni van Palarme. Für diesen (also einen in Antwerpen tätigen Italiener, der archivalisch



Abb. 2 | Joannes Meyssens exc. nach Jacob de Backer: Juno, Kupferstich

nachgewiesen werden kann¹⁸) habe sich De Backer abgerackert, und Palermo dann die Bilder seines Angestellten gewinnbringend verkauft, unter anderem in Frankreich, wo sie sehr gefragt gewesen seien. De Backer war demnach, wenn man so will, leitender Angestellter in einer Bilderfabrik: der Bilderfabrik des Antonio da Palermo, die in mancher Hinsicht die mittelalterlichen Werkstatttraditionen der Stadt weitergeführt haben mag, aber mit einem neuen Themen- und Stilspektrum den internationalen Markt eroberte – darin nicht unähnlich den großen Buch- und Bilddruckwerkstätten Antwerpens, die ihr Ohr am Puls der Zeit hatten, allen voran der europaweit einflussreiche Betrieb von Christophe Plantin.

Zum aktuell De Backer zugeschriebenen Oeuvre gehört die Darstellung einer *Venus* im Museum von Écouen: Im Hintergrund sieht man rechts Aeneas und seine aus dem brennenden Troja flüchtende Familie, links eine Alte mit Stundenglas und aufmontiertem Spiegel, den sie dem Betrachter entgegen hält. War diese *Venus* Teil der von Van Mander beschriebenen *Oppenbergh*-Serie mit den drei Göttinnen des „Parisurteils“? Wenn dem so ist, fehlen noch die beiden anderen Frauen. Die „Minerva“ identifizierte schon Müller-Hofstede mit der Komposition einer Tafel in Kopenhagen.¹⁹ Das Bild der „Juno“ entspricht wohl einer in unbekanntem Besitz befindlichen Darstellung einer „Dea Moneta“, die dem Betrachter die Wahl zwischen irdischen und ewigen Werten eröffnet. Es überrascht nicht, für diese *Juno* – wie für fast alle De Backer zugeschriebenen Bilder

– zahlreiche Varianten oder Imitationen zu finden.²⁰ Aus dem frühen 17. Jahrhundert existiert sogar eine von der Forschung bislang nicht wahrgenommene druckgraphische Version der *Juno* (Abb. 2), die im Unterrand den Namen des Antwerpener Verlegers Joannes Meyssens und den Hinweis „Jacob de Backer pinxit“ trägt (Kunstsammlungen der Fürsten von Waldburg-Wolfegg).²¹ Immerhin sind auch solche Wiederholungen, freien Kopien oder Imitationen Ausdruck der Beliebtheit dieser Bilder. Wenn Van Manders biographische Angaben richtig sind, ist es eher unwahrscheinlich, dass De Backer jemals für längere Zeit außerhalb der Stadt tätig war oder gar einen Italienaufenthalt absolvierte. Die semi-industrielle Produktion solcher „italienischen Bilder“ im Antwerpen des späten 16. Jahrhunderts wird durch dieses Versäumnis aber nur umso interessanter. An Zufluss von Beispielen jüngerer und jüngster Kunst aus Florenz, Rom und Venedig wird in Antwerpen selbst in den politisch schwierigen Jahren um 1585 kein Mangel gewesen sein, denn die Buch- und Bildverleger der Stadt – von Kunsthändlern wie Antonio da Palermo ganz zu schweigen – waren international aktiv, und in Italien tätige niederländische Künstler wie Jan van der Straet alias Stradanus ließen so gut wie alles, was sie zur Umsetzung in den Druck zeichneten, in Antwerpen auf Platten gravieren. Wie Antwerpener Sammlungs- und Galeriebilder der Zeit um und kurz nach 1600 nahe legen, gelangten auch

neueste Florentiner Kleinbronzen in die Niederlande und gaben der Malerei stilistische Anstöße – es dürfte kein Zufall sein, dass der De Backer zugeschriebene weibliche Akt des Getty Museums²² an die Auffassung von Plastiken von Giambologna und Francesco Susini erinnert, zumal erstgenannter schließlich Flame, also Landsmann war.

Aus den genannten Fakten erhellt, dass es sich bei den meisten Bildern der Gruppe de Backer um Werke handelt, die eng mit der privaten Sammelkultur in den Niederlanden und andernorts verbunden sind. Nicht zuletzt in Verbindung mit den in ihnen enthaltenen gelehrten Anspielungen geben die vielen Akte Hinweise auf die Klientel solcher Bilder. Humanistisch gebildete, großbürgerliche oder adelige Sammler in Antwerpen und – vor allem – außerhalb der Stadt mussten in den 1570ern und 80ern offenkundig die insgesamt wenigen kirchlichen oder öffentlichen Großaufträge ausgleichen. Man registriert dennoch, dass in kaum einem (womöglich in keinem) dieser Bilder eine so große künstlerische Feinarbeit oder intellektuelle Komplexität anzutreffen ist wie in den Gemälden italienischer Maler der Jahre zwischen 1540 und 1570 für die bedeutendsten Höfe, denen die Gruppe De Backer doch in so vielem verpflichtet war. Das gewichtige Argument von Carel van de Velde, De Backer sei noch vor 1585 gestorben, weil seine Bilder keine Spuren der Gegenreformation zeigten,²³ scheint gleichwohl schon deswegen

Abb. 3 | Jacob de Backer und Werkstatt: Plantin-Epitaph, Gemälde (Triptychon), Onze-Lieve-Vrouwe-Kathedrale, Antwerpen





Abb. 4 | Werkstatt des Jacob de Backer: Plantin-Epitaph, Außenseiten der Flügel (Christophorus und Johannes der Täufer), Gemälde, Onze-Lieve-Vrouwe-Kathedrale, Antwerpen

der Überprüfung wert, weil die meisten Werke der Gruppe De Backer offenkundig für Privatsammlungen oder zumindest nicht für liturgischen Gebrauch bestimmt waren, also kaum unter die Vorschriften des Tridentinums fielen, während die heute der Gruppe zugeordneten Gemälde mit religiösen Sujets wenig studiert sind. Kann es nicht sein, dass die in manchen der religiösen Bilder der Gruppe De Backer betont vorgeführte Imitation eines „florentinisch-römischen“ Stils oder bestimmter ikonographischer Komponenten in der öffentlich präsentierten Malerei erst nach 1585 wieder möglich bzw. von Auftraggebern erwünscht war? Bevor diese Frage nicht gründlich erörtert ist, darf es mindestens als strittig gelten, ob die Antwerpener Figurenmalerei nach diesem Datum ausschließlich und sofort anderen Stilidealen als denen De Backers anhing.

Weltgerichtsdarstellungen der Gruppe De Backer

Keine Spuren der „Reform“ in den De Backer zugeschriebenen Bildern? Was das Thema des vorliegenden Buches angeht, fällt

der Blick fast sofort auf das so genannte *Plantin-Epitaph* (Abb. 3) in der Antwerpener Kathedrale, das Triptychon zur Erinnerung an den 1589 verstorbenen Christophe Plantin. Das *Plantin-Epitaph* wird erst (oder immerhin schon) in gedruckten Quellen des 18. Jahrhunderts als Werk des Jacob de Backer genannt, wobei es in diesen Quellen aber offenbar nur um das Mittelbild geht, ein 136 x 104 cm messendes *Weltgericht* auf Holz, nicht hingegen um die qualitativ abfallenden Flügel mit maßstäblich abweichenden Darstellungen von Christophe Plantin (links) und dessen Ehefrau Jeanne de Rivière, jeweils mit Kind(ern) und heiligem Patron. Etwas näher am künstlerischen Niveau des Hauptbildes stehen die beiden Außenflügel (Abb. 4), die – als Grisailen auf dunkelrotem Grund ausgeführte – Figuren des hl. Christophorus und Johannes des Täufers zeigen.²⁴ Obwohl das Todesdatum von Plantin keineswegs mit dem Produktionsdatum des Gemäldes identisch sein muss, zeigt das *Weltgericht* die Hand eines arrivierten Meisters, der, wie insbesondere die untere Hälfte des Bildes erweist, eine starke Affinität zum Figurenstil der römisch-florentinischen Michelan-

gelo-Nachfolge hatte, also sowohl kunstvoll verrenkte Leiber als auch eine Plastizität bevorzugte, die wiederum an das Exempel Giambolognas denken lassen. Speziell wenn der Maler, ähnlich wie im Fall der Oppenbergh-Serie, Details aus graphisch verbreiteten Kompositionen von Stradanus (etwa die *Quattuor Novissima* von Adriaen Collaert nach Stradanus²⁵) verwendet hat, dienten solche plastischen Eindrücke als Korrektive für die eher gering ausgeprägten Körpervolumina der gestochenen Modelle.

Wie stets in der Gruppe De Backer sind auch für das *Weltgericht* in der Antwerpener Frauenkirche diverse Varianten oder Repliken bekannt, obwohl man in vielen Fällen besser von Darstellungen mit deutlich abweichender Komposition und inhaltlich anderen Akzenten sprechen sollte.²⁶ Selbst für eine Ölgrissaille auf Papier (Abb. 5), die jüngst vom Kunst-

handel als „Vorstudie“ für das Mittelbild des *Plantin-Epitaphs* apostrophiert wurde, ist angesichts von Unterschieden in den Details keineswegs eindeutig auf das Bild in der Antwerpener Kathedrale zu beziehen.²⁷ Von den kompositionell besonders deutlich abweichenden Weltgerichts-Darstellungen der Gruppe De Backer trägt eine, die querformatige Fassung mit den Maßen 164 x 198 cm im Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen (Abb. 6), – auf einem Grabstein – die Namensaufschrift Jacob de Backer und das Datum 1571. Es ist angezweifelt worden, dass dieses Datum der tatsächliche Entstehungszeitpunkt und der Name De Backers ein Hinweis auf die eindeutige Urheberschaft des Bildes sei; dagegen spreche schon die im Vergleich zum *Plantin-Epitaph* deutlich schwächere malerische Qualität, also der Charakter einer Werkstattarbeit.²⁸ Auch bei weiteren Weltgerichts-Bildern aus der



Abb. 5 | Jacob de Backer
zugeschrieben: Weltgericht,
Öl auf Papier, Privatbesitz



Abb. 6 | Jacob de Backer
 zugeschrieben: Weltgericht,
 Gemälde, Koninklijk Museum
 voor Schone Kunsten,
 Antwerpen

De Backer-Gruppe ist nicht klar, welchen Status sie eigentlich haben: eigenhändige, womöglich sogar früher als das *Plantin-Epitaph* entstandene Arbeiten, Werkstattwiederholungen, freie Paraphrasen von Schülern, Nachfolgern oder Imitatoren? Herausgegriffen sei das – wiederum im Querformat gehaltene – *Weltgericht* im Warschauer Nationalmuseum, weil es ein Werk von bemerkenswerter malerischer Qualität ist, das aber wiederum eine distinkte Komposition aufweist.²⁹ Viele Figuren finden sich zwar ähnlich im *Plantin-Epitaph*, doch gibt es im Warschauer Bild Elemente, die ungleich prominenter als dort sind, etwa die größere Zahl an Teufeln und Höllenwesen rechts unten – gar nicht zu reden von der weiblichen Figur mit dem Kreuz in der erhobenen linken Hand links unten, eine „Fides“ also, die als bekleidete Figur unter nackten oder fast nackten Auferstandenen steht und die, bei genauerem Hinsehen, von einer anderen bekleideten Figur mit einem grünen Zweig in der Hand, „Spes“, und, weiter hinten, von einer „Caritas“ mit flammendem Herzen begleitet ist. Huet verstand die Präsenz dieser drei allegorischen Figuren als Hinweis auf eine Nähe des Bildes zu protestantischem Gedankengut,³⁰ aber dies kann keineswegs als sicher gelten. Die drei Personifikationen sind ähnlich auch in der Fassung im Koninklijk Museum zu sehen, fehlen aber im *Plantin-Epitaph*. War diese Auslassung durch das kleinere Format bedingt, oder gab es inhaltliche Gründe? Mit solchen Fragen betreten wir ein Terrain, das im Kontext des vorliegenden Bandes zentral ist. Insofern soll nicht die Frage, ob das *Plantin-Epitaph* oder die genannten stilistisch verwandten Bilder „echte“ Werke von De Backer sind, die letzten Seiten dieses Beitrags bestimmen, sondern vielmehr die

womöglich im Bild der Frauenkirche erkennbare religiöse Überzeugung des Auftraggebers, verbunden mit der Frage danach, ob (und wenn ja: wie genau) sich dergleichen inhaltliche Aspekte auch an der Stil- und Motivwahl festmachen lassen.

Das Weltgericht einer Großverlegers

Fast unnötig zu erwähnen ist, dass das Thema „Jüngstes Gericht“ im 15. und 16. Jahrhundert in den Niederlanden sehr verbreitet war und bis heute berühmte Darstellungen, etwa von Hieronymus Bosch, hervorgebracht hat.³¹ Es ist allerdings deutlich, dass das *Plantin-Weltgericht* allenfalls in einigen der Teufelsfratzen mit den finsternen Gerichtsphantasien von Bosch zu tun hat, die etwa noch den Kupferstich von Pieter van der Heyden nach Pieter Brueghel (1558) beeinflussen.³² Viele Autoren betonen, dass das *Plantin-Bild* – bei allen Unterschieden im Detail – kaum ohne Michelangelos 1541 vollendetes *Weltgericht* in der Sixtinischen Kapelle denkbar ist, sei es in der Wahl des Hochformats, in der Plastizität der Figuren, im künstlerischen Interesse an den Posen unbekleideter Körper und der mandelförmigen Grundkomposition der von links aufsteigenden Seligen und rechts hinabstürzenden Verdammten.³³ Aus solchen vermeintlichen Zitaten, die doch eigentlich wenig konkret sind, ist sogar auf eine Italienreise De Backers geschlossen worden: Der Künstler habe persönlich das Fresko in Rom studiert. Aber ein solches Studium in situ war nicht nötig, kursierten doch längst zahlreiche druckgraphische Reproduktionen und Paraphrasen der



Abb. 7 | Johan Wierix nach Michelangelo: Weltgericht, Kupferstich

Komposition. Auch der in Antwerpen tätige Kupferstecher Johan Wierix (1539–1620) produzierte einen entsprechenden – undatierten – Stich, als Vorlage offenbar die vor 1564 entstandene Wiedergabe von Martino Rota (Abb. 7) verwendend, die oben das Porträt Michelangelos zeigt; wie Rota signierte Wierix übrigens auf dem Grabstein unten links (die Namensaufschrift „de Backer“ auf dem *Weltgericht* im Antwerpener Koninklijk Museum könnte auf solche Stichvorbilder zurückgehen).³⁴ De Backer hätte also leicht Details des Werks von Michelangelo als deutliche Zitate vorzeigen können, zumal er, was Farb- oder Lichteffekte angeht, Gemälde seiner Lehrergeneration vor Augen hatte, die, wie Frans Floris, in ihren Bildern kenntlich machten, dass sie das *Weltgericht* in der Cappella Sistina persönlich wahrgenommen hatten. Doch

ebenso wenig wie eine Imitation von „Weltgerichten“ in der Tradition des Hieronymus Bosch ist das Mittelbild des *Plantin-Epitaphs* eine ausschließliche Reprise des Freskos von Michelangelo.

Kann man überhaupt ikonographische Elemente finden; die das Plantin-Bild eindeutig aus Michelangelos *Weltgericht* zitiert? Das erscheint zumindest an einer Stelle möglich, nämlich bei den Engeln rechts und links von Christus, die den Seligen bzw. den Verdammten jeweils ein geöffnetes Buch vorzeigen (Abb. 8). Hier ist, wenn auch räumlich leicht versetzt, ein Detail aus der Gruppe von Michelangelos Posaunenengeln aufgenommen (Abb. 9), das eine Passage aus der *Offenbarung des Johannes* (20,12) visualisiert: „Und ich sah die Toten vor dem Thron stehen, die Großen und die Kleinen. Und Bücher wurden



Abb. 8 | Jacob de Backer und Werkstatt: Detail aus dem Mittelbild des Plantin-Epitaph, Onze Lieve Vrouwe-Kathedrale, Antwerpen

aufgeschlagen; auch das Buch des Lebens wurde aufgeschlagen. Die Toten wurden nach ihren Werken gerichtet, nach dem was in den Büchern aufgeschlagen war“. Es ist charakteristisch, dass Michelangelo dasjenige Buch, in dem die Vergehen der Verdammten verzeichnet sind, sehr viel größer darstellte. Das Motiv der aufgeschlagenen Bücher ist in niederländischen „Weltgerichten“ des 16. Jahrhunderts ziemlich selten; es findet sich nicht einmal in den ansonsten der Gruppe De Backer besonders nahe stehenden Darstellungen des Themas von oder aus der Umgebung von Crispijn van den Broeck.³⁵ Bezeichnenderweise begegnet es aber, wenn auch kompositorisch anders integriert, in einem Stich der *Evangelicae Historiae Imagines* von Hieronymus Nadal (Abb. 10), also in einer jesuitischen Publikation, deren Kupfer die Gebrüder Wierix in den 1590er Jahren nach Vorlagen von Bernardino Passeri anfertigten – auch dies ein italienischer Import nach Antwerpen.³⁶ In diesem Stich sind beide von Engeln vorgezeigte Bücher gleich groß; deren Differenzierung nach Größe darf als eigenes Gut Michelangelos gelten.

Das Detail der beiden Bücher könnte als für das Grabbild eines Verlegers besonders charakteristisch anmuten – zumal auch vor dem im linken Flügel betend gezeigten Christoph Plantin ein aufgeschlagenes Buch auf einem Pult liegt.³⁷ Allerdings sind die beiden Bücher ähnlich in den anderen beiden zitierten „Weltgerichts“- Fassungen aus der Gruppe De Backer zu finden. Erwähnenswert ist gleichwohl, dass im *Plantin-Epitaph* – genau wie bei Michelangelo – ein heiliger Michael als bewaffneter Seelenwäger fehlt; ein Michael, der u.a. in den beiden De Backer zugeschriebenen Querformaten im Koninklijk Museum Antwerpen und im Nationalmuseum Warschau im Hinter-



Abb. 9 | Michelangelo: Weltgericht (Detail), Sixtinische Kapelle, Vatikan

grund zu sehen ist und der, so kann man anfügen, recht prominent auch im schon erwähnten *Weltgericht* des Bernaert van Orley auftaucht.

Es ist auffällig, dass in der Antwerpener Kunst der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts keine eng an die Komposition von Michelangelos *Weltgericht* angelehnten Gemälde des Themas entstanden – anders als etwa in München, wo Hans Mielich

Abb. 10 | Gebrüder Wierix nach Bernardino Passeri: Weltgericht in den „Evangelicae Historiae Imagines“ des Jeronimo Nadal, Kupferstich



bekanntermaßen schon 1554 das *Epitaph des Hofkanzlers Leonhard von Eck* mit einer durch und durch dem römischen Vorbild verpflichteten Darstellung schmückte.³⁸ Noch Stradanus konnte es sich leisten, eine Stichvorlage für ein „Weltgericht“ in die Niederlande zu schicken, die praktisch frei von Zitaten aus dem Werk Michelangelos war (Abb. 11). Jedoch ist aufgrund der großen druckgraphischen Verbreitung der Komposition Michelangelos wahrscheinlich, dass man auch an der Schelde bald davon Kenntnis hatte. Mehr noch, für die genannten beiden Besonderheiten des „Weltgerichts“ im *Plantin-Epitaph* sollte vermutlich sehr wohl eine Inspiration durch genau diese römische Vorlage aufscheinen, und es liegt nahe, dass der katholische Verleger Plantin den Maler persönlich dazu angeregt hat. Wenn dem so war, drängt sich allerdings die Frage auf: War das *Weltgericht* Michelangelos nicht ein während der *Riforma* in der katholischen Kirche eher umstrittenes Werk?

Die neuere kunsthistorische Forschung differenziert in diesem Punkt ältere Positionen. Zum Beispiel interpretiert Rolf Quednau das Sixtina-Fresko aufgrund bestimmter Details, etwa der Prominenz der Märtyrer, Marias und der päpstlichen Schlüssel, als Ergebnis und konsequenten Ausdruck einer offiziellen päpstlichen Themenvorgabe, die wahrscheinlich noch von Clemens VII. formuliert worden war.³⁹ Erst die folgenden Pontifikate und einige Missverständnisse früher Interpreten hätten diese Ausgangslage verunklärt. Insofern wäre es verfehlt, die Wirkmacht des Werkes von einigen im Umkreis des Tridentinums abgelaufenen Diskussionen um die indezente Nacktheit bestimmter Figuren und gewisse Eigenmächtigkeiten des Malers zu beurteilen.⁴⁰ Das *Weltgericht* Michelangelos war im 16. Jahrhundert und noch lange danach die bekannteste und von allen Künstlern wie Kunstkennern am meisten bewunderte visuelle Formulierung des Themas. Giorgio Vasari lobte die einmalige „terribilità e grandezza dell'opera“.⁴¹ Auch Peter Paul Rubens kopierte daraus.⁴²

Gleichwohl sollten aus der Feststellung des Michelangelo-Zitats in dem De Backer zugeschriebenen *Weltgericht* keine allzu weit gehenden Folgerungen gezogen werden. Denn andere Elemente der Komposition unterscheiden sich deutlich: Im *Plantin-Epitaph* wird beispielsweise die Madonna längst nicht so prominent hervorgehoben wie bei Michelangelo. Auch ist die Pose Christi nicht genau imitiert, und die Vier Wesen um Christus finden sich so nicht in der Cappella Sistina. Die Körperlichkeit der Auferstandenen ist zwar durch ihre Nacktheit betont, insgesamt sind aber etwas mehr Textilien als bei Michelangelo und auch mehr als in den anderen De Backer zugeschriebenen Fassungen des Themas verwendet. Ob der Verzicht auf die drei Personifikationen der theologischen Tugenden in Hinsicht auf die beabsichtigte Botschaft des Bildes signifikant ist, bleibt noch zu erforschen. Personifikationen dieser Tugenden finden sich nämlich u.a. prominent auch in Giorgio Vasaris *Jüngstem Gericht* in der Kuppel der Florentiner Kathedrale.⁴³ So oder so ist das *Plantin-Epitaph* als Ergebnis

einer Imitation italienischer Kunst in einem weiten, nicht auf genauestes Kopieren einer einzigen Vorlage abzielenden Sinn zu werten.

Ein Bekenntnisbild für die Kathedrale

Momentan ist nicht zu klären, ob das De Backer zugeschriebene *Weltgericht* erst nach 1585 oder vielleicht doch schon vorher entstand und ob es überhaupt für seinen jetzigen Ort bestellt wurde. Nicht zuletzt angesichts der auch bei Plantin nach 1585 schwierigen finanziellen Situation⁴⁴ ist z.B. denkbar, dass es sich um die Adaption eines schon in seinem Privatbesitz vorhandenen älteren Einzelbildes handelt.⁴⁵ Dennoch – oder gerade deswegen – ist das Werk in seiner Funktion als Epitaph Ausdruck und Musterbeispiel der im vorliegenden Buch interessierenden gesellschaftlichen Rekonstruktion Antwerpens durch Kunst im späten 16. Jahrhundert: Nach Hinzufügung der Flügel, speziell der Heiligendarstellungen auf den Außenseiten, die – wohl von einem Mitglied der Gruppe De Backer – stilistisch und farblich auf hergebrachte Standards der Kathedrale bezogen wurden,⁴⁶ war allein schon die Anbringung eines solchen Triptychons in der durch die vorherigen konfessionellen Konflikte von „Bildern“ weitgehend entleerten Frauenkirche eine genau kalkulierte Intervention. Die Tatsachen, dass eine der katholischen Sache ergebene Familie (wieder) ein solches Sujet in einer ihr anvertrauten Kapelle der Kathedrale vorzeigte, dass das Gemälde stilistisch „modern“ war, aber auch an die Ikonographie zuvor für dieselbe Kirche geschaffener Werke, etwa das *Weltgerichts-Triptychon* des Bernaert van Orley, anknüpfte und dass speziell die Erscheinungsweise der Flügelaußenseiten sich bestens der Gesamtästhetik der anderen neuen oder neu bestellten Altarbilder anpasste, war mindestens so bedeutsam wie das italienische Timbre des Mittelbildes und die für einige Zeitgenossen nachvollziehbaren Verweise auf eines der markantesten Werke neuerer Kunst in päpstlichem Auftrag: das *Weltgericht* Michelangelos in der prominentesten päpstlichen Kapelle Roms. Schon die Bildstiftung, nicht nur Stil und Motivwahl waren daher Ausdruck eines betont selbstverständlichen katholischen Bekenntnisses, das sich über jüngste künstlerische Trends informiert zeigte, aber es darüber hinaus nicht nötig hatte noch deutlicher zu werden.

Als Rubens sein *Großes Weltgericht* im Jahr 1617, also kaum zufällig hundert Jahre nach dem Wittenberger Thesenanschlag Luthers, an die neue Jesuitenkirche in Neuburg an der Donau lieferte, die noch als protestantischer Kirchbau geplant und begonnen worden war, zeigte sich das Bild in Format und malerischem Aufwand zwar erheblich größer als das *Plantin-Epitaph* – in der mit der Aufstellung dieses Gemäldes am Hochaltar wie selbstverständlich angezeigten (Rück-) Übernahme eines Raums für die katholische Sache scheint aber strategisch sehr ähnlich vorgegangen worden zu sein.



Abb. 11 | Joannes Picquet nach Jan van der Straet gen. Stradanus: Weltgericht, Kupferstich

Anhang

Die Grabinschrift Plantins gemäß ihrer Überlieferung durch Franciscus Sweertius, *Monumenta sepulcralia et inscriptiones publicae privataeq. Ducatus Brabantiae*, Antwerpen 1613, S. 65:

Idib. Ianuar. Anno MDXCIX.

Sic nec Fata fallunt, dum fallunt.

Lex posita est, vivendi, moriendi,

Viator.

Disce, quod facis mori, & finem cogita.

D. O. M. S.

CHRISTOPHORO PLANTINO Turonensi

civi & incolae Antverpiano,

Architypographo regio,

Pietate, prudentia, acrimonia, ingenio, magna

CONSTANTIA AC LABORE maximo;

cuius industria atque opera

infinita opera, vetera, nova

magno & huius & futuri saeculi bono

in lucem prodierunt:

IOAN. RIVIERA coniux [sic] & lib. heredesq.

illa opt. viro, hi parenti

moesti posuerunt.

Tu qui transis & haec legis, bonis manibus

bene precare.

Vixit ann. LXXV. Desit hic vivere

Kalend. Quintilibus

Anno Christi MDXXCIX.

GENIVS DEFVNCTI.

Nec busta ne quis lacrumando funestet.

Nihil dolor, lamenta, planctum, aut dirae

Iuvare sanctos naeniae queant Manes.

Me Gelites civem sibi cooptarunt

Sedes beatorum inter & choroi; id quod

CONSTANTIA ET LABORE consecutus sum.

Iohannes Gheesdalius B.M.P.

ANMERKUNGEN

- 1 Vgl. HUIGEN LEEFLANG, Katalogeintrag zu Lucas van Leydens „Lucretia“, in: Ausst.-Kat. *Lucas van Leyden en de Renaissance*, hg. von CHRISTIAN VOGELAAR u.a., Museum De Lakenhal, Leiden 2011, S. 306.
- 2 Vgl. etwa MAX DVORAK, „Über die geschichtlichen Voraussetzungen des niederländischen Romanismus“, in: DERS., *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, München 1928, S. 203–216, hier S. 211.
- 3 LARS HENDRIKMAN, in: *Van Quinten Metsijs tot Peter Paul Rubens. Meesterwerken uit het Koninklijk Museum terug in de Kathedraal*, hg. von RIA FABRI und NICO VAN HOUT, Ausst.-Kat. Antwerpen 2009, S. 87–93; Hendrikman hat in einem Detail des „Weltgerichtsaltars“ von van Orley immerhin die versprengte Imitation eines Triumph-Stichs von Andrea Mantegna erkannt. Diese Verspätung eines niederländischen Künstlers der 1520er Jahre in der Rezeption des „Allerneusten“ scheint ebenso charakteristisch wie die Tatsache, dass es sich bei der Vorlage um die Darstellung eines Ereignisses der römischen Antike handelt.
- 4 Zur Geschichte des ursprünglich abschätzig gebrauchten Begriffs „Romanisten“ als kunsthistorische Kategorie (Alfred Michiels, Eugène Fromentin, Max Rooses etc.) vgl. NICOLE DACOS in: Ausst.-Kat. *Fiamminghi a Roma, 1508–1608*, hg. von NICOLE DACOS, Brüssel 1995, S. 14.
- 5 *Maria van Hongarije 1505–1558. Koningin tussen keizers en kunstenaars*, hg. von BOB C. VAN DEN BOOGERT, Ausst.-Kat. Utrecht und 's-Hertogenbosch, Zwolle 1993, bes. S. 281.
- 6 Vgl. die Beiträge in Michel Coxie, *pictor regis (1499–1592). Internationaal colloquium, Mechelen, 5 en 6 juni 1992*, hg. von RAPHAEL DE SMEDT (Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst te Mechelen, 96, 2), Mechelen 1993, speziell CAREL VAN DE VELDE, „De Coxies uit de Onze-Lieve-Vrouwekerk van Antwerpen“, S. 193–214, außerdem ANNE T. WOOLLETT, „Michiel Coxie and the Re-

vitalization of Religious Painting in the Southern Netherlands“, in: *Art after Iconoclasm: Painting in the Netherlands between 1566 and 1585*, hg. von KOENRAAD JONCKHEERE und RUBEN SUYKERBUYK, Turnhout 2012, S. 75–94.

- 7 KAREL VAN MANDER, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1604, repr. Utrecht 1969, fol. 258v: „Veel overvloedich van ordinantie was hy niet / behielp hem oock wel met d'Italiaensche dingen: waerom hy niet wel te vreden was op Ieroen Cock, doe hy in Print uytbracht de Schole van Raphael, daer hy zijn studie uyt had / en veel te pas ghebracht in d'Altaer-tafel van den sterf-dagh Mariae tot S. Goelen te Brussel / het welck doe voor alle Man openbaer was“. Vgl. auch NICOLE DACOS, „Michiel Coxie et les romanistes“, in: DE SMEDT (Anm. 6), S. 55–92, hier S. 91–92.
- 8 Vgl. ELIZABETH CROPPER, *The Domenichino Affair: Novelty, Imitation, and Theft in Seventeenth-Century Rome*, New Haven 2005.
- 9 CAREL VAN DE VELDE in: FABRI und VAN HOUT (Anm. 3), S. 102.
- 10 Vgl. VAN DE VELDE in: FABRI und VAN HOUT (Anm. 3), S. 101.
- 11 Zu Cobergers heute im Musée des Beaux-Arts von Nancy bewahrtem Altargemälde vgl. DACOS (Anm. 4), S. 146, und den Beitrag von Anne Woollett in diesem Band.
- 12 Grundlegend zu De Backer und Kreis: JUSTUS MÜLLER HOFSTEDE, „Jacques de Backer. Ein Vertreter der florentinisch-römischen Maniera in Antwerpen“, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 35 (1973), S. 227–260, und LEEN HUET, *Jacob de Backer pictor olim famosus: leven en wercken*, Doctoraalscriptie Universität Leuven 1989. Zur seitherigen Forschungsliteratur vgl. die Hinweise in ECKHARD LEUSCHNER, „Defining De Backer. New Evidence on the Last Phase of Antwerp Mannerism before Rubens“, *Gazette des Beaux-Arts*, 143 (2001), S. 167–192, und DERS., „A Grisaille Oil Sketch from the “De Backer Group” and Workshop Practices in Sixteenth Century Antwerp“, *The Metropolitan Museum Journal*, 43 (2008), S. 99–110.

- 13 HUET (Anm. 12), S. 104–105.
- 14 ALBERT BOESTEN-STENGEL, „Federico Barocci oder die Ölgrissaille der „Flucht aus Troja“ in Windsor Castle; Zuschreibung und Funktion“, *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, 62 (2001), S. 223–260, hier S. 226.
- 15 MÜLLER HOFSTEDÉ (Anm. 12), S. 244.
- 16 Das Wiener Bild ist von einem gelblichen Firnis überzogen, d.h. seine Farbwirkung könnte weitaus intensiver sein.
- 17 VAN MANDER (Anm. 7), fols. 231v–232r.
- 18 Zu Antonio da Palermo vgl. FILIP VERMEYLEN, *Painting for the Market. Commercialization of Art in Antwerp's Golden Age*, Turnhout 2003, S. 105.
- 19 MÜLLER-HOFSTEDÉ (Anm. 12), S. 242.
- 20 Vgl. eine weitere Variante der *Juno* im Ausstellungskatalog *Sensualité et volupté/ Sensualiteit en Wellust. Le corps féminin dans la peinture flamande des XVIe et XVIIe siècles/ Het vrouwelijk lichaam in de Vlaamse schilderkunst van de XVIe en XVIIe eeuw*, Musée départemental de Flandre, Cassel, Mailand 2010, S. 38.
- 21 Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg, Bd. 224, Nr. 149. Eine jüngst im Kunsthandel befindliche Gemäldefassung – zuletzt Versteigerung Dorotheum Wien, 9. April 2014 – markiert mit der ausgesprochen herkulischen Gestalt der Göttin die, vorsichtig ausgedrückt, qualitativen Schwankungen, die sich in dem aufturn, was als Gruppe de Backer zu bezeichnen ist.
- 22 Vgl. <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=265350>
- 23 CAREL VAN DE VELDE, „Aspekte der Historienmalerei in Antwerpen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts“, in: *Von Bruegel bis Rubens. Das Goldene Jahrhundert der flämischen Malerei*, hg. v. EKKEHARD MAI und HANS Vlieghe, Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum, Wien, 1993, S. 71–78, hier S. 75.
- 24 Abbildung der Außenseiten in KOENRAAD JONCKHEERE, *Antwerp Art after Iconoclasm. Experiments in Decorum 1566–1585*, New Haven und London 2012, S. 224, Nr. 203; dort auch ein Hinweis auf die bildtheologische Dimension einer Darstellung der Heiligen in der Form von Grisailen. Die Darstellungsart der Flügel war (gewiss mit Absicht) traditionell: Man vergleiche etwa thematisch entsprechende Flügelaußenseiten in Grisaille (1517) von der Hand des Jacob Cornelisz van Oostanen im Rijksmuseum Amsterdam: KEES VEELTURF, „Twee panelen uit de kring van Jacob Cornelisz van Oostanen (ca. 1475–1533)“, *Oud Holland*, 128 (2015), S. 65–82, Abb. 9.a-b.
- 25 Abbildung in *Bernini Scultore. La nascita del barocco in casa Borghese*, hg. v. ANNA COLIVA und SEBASTIAN SCHÜTZE, Ausst.-Kat. Galleria Borghese, Rom 1998, S. 160.
- 26 Vgl. dazu schon DIRK DE VOS, „Het 'Laatste Oordeel' door Jacob de Backer: een problem van oorspronkelijkheid“, *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 22 (1973), S. 59–72.
- 27 Sotheby's New York, 29. Januar 2014, Nr. 4. Ohne Rücksprache zitierte das Auktionshaus im Versteigerungskatalog aus einer privaten Email von mir an den Vorbesitzer und hat diese Mail prompt falsch interpretiert. Erst auf meinen Protest hin wurde der angeblich von mir attestierte Status des Bildes als eindeutige „Vorstudie“ für das Plantin-Epitaph in der Online-Ausgabe des Sotheby's-Katalogs relativiert.
- 28 DE VOS (Anm. 26), bes. S. 26.
- 29 Vgl. den Katalogeintrag von Hanna Benesz in: *Apocalisse. L'ultima rivelazione*, hg. v. ALESSIO GERETTI, Ausst.-Kat. Musei Vaticani, Salone Sistino, Rom 2007, Nr. 72. Benesz verweist darauf, dass JEAN-BAPTISTE DESCAMPS im *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, Paris 1769, S. 177, ein „Weltgericht“ von Jacob de Backer in der Antwerpener Kirche der Beschuhten Karmeliten erwähnt, das Teil eines Epitaphs für den 1583 verstorbenen Maler Peter Goetkint gewesen sei. Probeweise identifiziert sie das Gemälde in Warschau, dessen Provenienz sich nur bis ins 19. Jahrhundert zurückverfolgen lässt, mit dem von Des-
- camps genannten Bild in diesem im späten 18. Jahrhundert ausgeräumten und zerstörten Gotteshaus.
- 30 HUET (Anm. 12), S. 46.
- 31 Ich verweise, was den nordeuropäischen Kontext angeht, auf die versammelten Beispiele in CRAIG HARBISON, *The Last Judgment in Sixteenth Century Northern Europe*, Garland 1976.
- 32 Verlegt von Hieronymus Cock, vgl. Ausst.-Kat. *Pieter Brueghel the Elder. Drawings and Prints*, hg. v. NADINE M. ORENSTEIN, New York 2001, S. 163–165, Kat. Nr. 57 (die Vorzeichnung Brueghels in der Wiener Albertina: Kat. Nr. 56).
- 33 MÜLLER HOFSTEDÉ (Anm. 12), S. 239, HUET (Anm. 12), S. 47.
- 34 „Iohan / Wirings / cælavit“. Zum Stich von Johan Wierix vgl. ALIDA MOLTEDO, *La Sistina riprodotta*, Rom 1991, S. 102; Moltedo schlägt eine Datierung in die „anni Settanta“ vor.
- 35 Vgl. immerhin einen Engel mit einem (!) aufgeschlagenen Buch in einem *Weltgericht* mit Zuschreibung an die Werkstatt von Pieter Pourbus im Brooklin Museum of Art (RALF VON BÜHREN, *Die Werke der Barmherzigkeit in der Kunst des 12. – 18. Jahrhunderts*, Hildesheim 1998, Abb. 38).
- 36 HIERONYMUS NADAL, *Evangelicae Historiae Imagines*, Antwerpen 1593, Tafel 99 (= *Anotationes et Meditationes in Evangelia*, Antwerpen 1595, Tafel XXVIII).
- 37 Auch der Verfasser der einst zugehörigen Grabinschrift ließ es sich nicht nehmen, Plantins Verlegertätigkeit als „opus bonum“ herauszustellen und wenn auch nicht mit Ewigkeitswert, so doch mit der Prophezeiung eines langen Fortwirkens zu versehen: „CHRISTOPHORO PLANTINO Turonensi/ civi & incolae Antverpiano,/ Architypographo regio,/ Pietate, prudentia, acrimonia, ingeni, magna/ CONSTANTIA AC LABORE maximo;/ cuius industria atque opera/ infinita opera, vetera, nova/ magno & huius & futuri saeculi bono/ in lucem prodierunt“ (FRANCISCUS SWEERTIUS, *Monumenta sepulcralia et inscriptiones publicae privataeq. Ducatus Brabantiae*, Antwerpen 1613, S. 65).
- 38 BERNHARD H. RÖTTGER, *Hans Mieliich*, München 1925, S. 102–111.
- 39 ROLF QUEDNAU, „Rom bannt Luther. Michelangelos Jüngstes Gericht im Licht der konfessionellen Spaltung“, in: *Kunst und Konfession*, hg. v. ANDREAS TACKE, Regensburg 2008, S. 348–424.
- 40 Vgl. zusammenfassend BERNARDINE BARNES, *Michelangelo's Last Judgment. The Renaissance response*, Berkeley und Los Angeles 1998, und das Kapitel „Michelangelos ‚Jüngstes Gericht‘ in der Sicht der Kritiker“, in: CHRISTIAN HECHT, *Katholische Bildtheologie der frühen Neuzeit. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, 2. überarb. Ausgabe, Berlin 2012, S. 420–445.
- 41 GIORGIO VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, hg. von GAETANO MILANESI, Bd. 7, Florenz 1906, S. 214.
- 42 Zu den Zeichnungen von Rubens nach Details in Michelangelos *Weltgericht* vgl. JEREMY WOOD, *Rubens. Copies and Adaptations from Renaissance and Later Artists: Italian Artists III: Artists Working in Central Italy and France*, London und Turnhout 2011 (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, XXVI.2), Kat. Nr. 189–191.
- 43 BARNES (Anm. 40), S. 132, Abb. 70.
- 44 Vgl. etwa IAN MACLEAN, „Ciotti and Plantin: Italy, Antwerp and the Frankfurt Book Fair in autumn 1587“, *La Bibliofilia*, 115 (2013), S. 135–146, hier S. 137.
- 45 Vgl. etwa das querformatige *Weltgericht* von Frans Floris im Kunsthistorischen Museum Wien (datiert 1565), das zuerst in der Sammlung Kaiser Rudolfs II. nachgewiesen ist, also vielleicht nie in einer Kirche hing: CHRISTINE GÖTTLER, *Die Kunst des Fegefeuers nach der Reformation. Kirchliche Schenkungen, Ablass und Almosen in Antwerpen und Bologna um 1600*, Mainz 1996, S. 269–270.
- 46 Vgl. JONCKHEERE (Anm. 24), S. 222–224.