



„WEIL DIE ERINNERUNG AN DIESEN FAMOSEN MANN NICHT STERBEN DARF ...“ DAS GRAB- UND EHRENMAL DES MALERS QUENTIN MASSYS († 1530)

Nils Büttner / Stuttgart

*Neque enim magis decorum et insigne est statuum in foro
populi Romani habere quam ponere.¹*

(C. Plinius Secundus)

Seit alters her ist die Kathedrale ein besonderer Anziehungspunkt unter den zahlreichen Sehenswürdigkeiten Antwerpens (Abb. 1). Und bis auf den heutigen Tag verzichtet kein Reiseführer darauf, die außerordentliche Schönheit dieses Gotteshauses zu betonen. Schon im 1674 edierten *Viatorium Belgicum* wird sie ausführlich gewürdigt.² Dabei lobt dieses frühneuzeitliche Reisehandbuch nicht nur die Architektur, sondern ausdrücklich auch die in der Kirche zu bestaunenden Werke von Frans Floris (1516–1570), Pieter Bruegel (um 1528–1569) und Quentin Massys (1465–1530). Dazu führt der Text näher aus, dass man an diesem heiligen Ort unter anderem eine „gemahlte Tafel“ sähe, „unsern Heyland im Grab fürstellend/ und noch eine andere welche die Herodias/ so ihrer Mutter das Haupt deß H. Johannis deß Täuffers überreicht/ abbildet/ und eine dritte/ worauff man den H. Evangelisten Johannes in einem siedenden Kessel siehet/ (welche Ge-

mähld von einem Schmid gemacht worden) dann als derselbe eine Jungfrau zur Ehe begehret/ in die er sich ganz und gar verliebt hatte/ so gab Jhm der Vatter zur Antwort/ daß Er seine Tochter keinem andern als einem Mahler geben wollte/ wodurch gedachter Schmid gezwungen ward/ sich nacher Jtalien zu begeben/ allwo er sich auff das Mahlen legte/ und bey seiner Wiederkunfft obgemeldte 3. Tafeln gemahlet/ welche die Allerschönsten in Antorff sind. Er ist gleich beym Eingang unser lieben Frauen Kirchen begraben/ wo man sein Bildnüß mit diesem Lateinischen Verß darunter geschrieben siehet: *Connubialis amor de mulcibre fecit Apellem*. Zu Teutsch ungefähr also: Es hat die Ehelich Lieb' auß einem Schmid gemacht/ Ein künstlichen Apell; wer hätte das gedacht!“³

Der gebildete Leser dieser Zeilen mag sich sogleich an den Bericht von der Jugend des sikyonischen Bildhauers Lysipp erinnert gefühlt haben, der sich in der *Naturalis historia* des C. Plinius Secundus findet.⁴ In dieser großen antiken Enzyklopädie wird nämlich berichtet, dass Lysipp keinen Lehrer gehabt und

Abb. 1: Westfassade der Kathedrale von Antwerpen mit Vorplatz (Archiv des Verfassers)

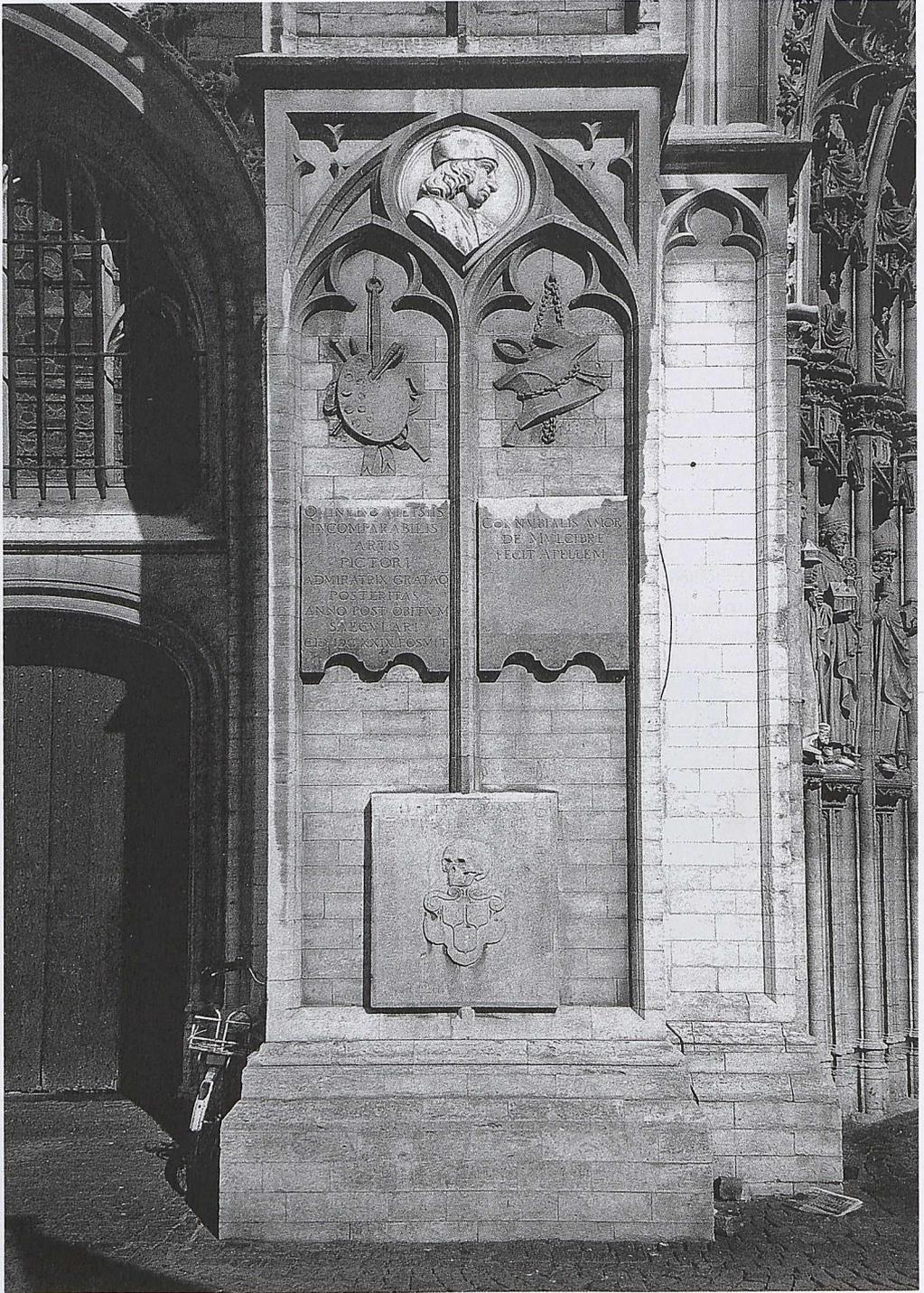


Abb. 2: Denkmal für Quentin Massys an der Westfassade der Kathedrale von Antwerpen (Archiv des Verfassers)

sich erst spät entschlossen habe, Künstler zu werden, nachdem er vorher Schmied war. Allerdings hatte sich Lysipp nicht aus Liebe zum Berufswechsel entschieden, sondern allein deshalb, weil er zufällig hörte, wie sein Landsmann, der Maler Eupomp, auf die Frage, welchem Vorläufer er sich anschließe, auf eine Menschenmenge deutend geantwortet habe: „Allen diesen“. Der Natur solle man folgen und nicht das Vorbild eines Künstlers nachahmen.⁵ Im Wissen darum, dass der Name Lysipps seit alexandrinischer Zeit gleichsam ein Synonym für den größtmöglichen Naturalismus war, transportierte die topische Anekdote zugleich eine weitergehende Aussage über den Maler Quentin Massys, dessen Johannes-Altar der frühe Reiseführer so eindringlich beschreibt.⁶ Als Massys' besonderes Charakteristikum galt nämlich sein außerordentlicher Naturalismus, den schon der niederländischen Malern gegenüber eigentlich eher kritisch gesonnene Giorgio Vasari (1511–1574) ausdrücklich lobte. Der hatte in seiner viel gelesenen Vitenammlung 1568 geschrieben, dass Massys „bei seinen Figuren die Natur stets so treu nachahmte als möglich“.⁷ Man ist nicht verwundert, der nämlichen Äußerung 1604 auch in van Manders *Schilder-Boeck* zu begegnen, in dem auch der anekdotische Werdegang vom Grobschmied zum Feinmaler ausführlich thematisiert wird.⁸ Außer einer Beschreibung des auch in dem frühen Reiseführer gelobten Retabels, das van Mander allem Anschein nach selbst nie gesehen hatte, wusste er nur wenig über Massys zu berichten.⁹ Auch das spektakuläre Monument an der Außenseite der Kathedrale erwähnte er nicht, was allerdings nicht verwunderlich ist, da es 1604 bei Erscheinen des *Schilder-Boeck* noch nicht errichtet war.

Anders als der 1674 erschienene Reiseführer behauptet, handelt es sich bei dem Ensemble

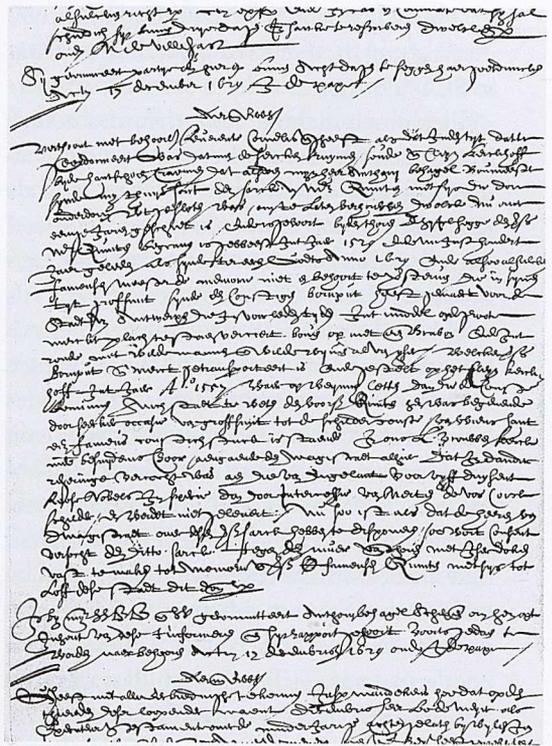


Abb. 3: Antwerpen, Stadsarchief, PK 729 (Rekwestboek 1629/30), fol. 90r (Archiv des Verfassers)

an der Kathedralenfront nämlich nicht um das Grab des 1530 verstorbenen Quentin Massys, sondern um ein lange nach seinem Tod als Gedenkstätte inszeniertes Monument (Abb. 2). Über die Geschichte seiner Errichtung informiert ein bislang unpubliziertes Dokument, das sich im Antwerpener Stadtarchiv erhalten hat (Abb. 3).¹⁰ Ihm ist zu entnehmen, dass Cornelis van der Geest (1575–1638) am 12. Dezember 1629 vor den Vertretern des Antwerpener Magistrates erschien, um eine ausführliche Erklärung abzugeben. Der Antragsteller war nicht irgendein beliebiger Bürger, sondern ein stadtbekannter Kunstsammler und Mäzen, der immer wieder durch große Stiftungen hervorgetreten war.¹¹ So hatte er nicht nur Anteil daran, dass Pe-

ter Paul Rubens (1577–1640) im Jahre 1608 den Auftrag für den Kreuzaufrichtungs-Altar in St. Walburgis erhielt, er stiftete auch persönlich eine prächtige Krone für das heilige Madonnenbild der Kathedrale und ein Diadem für das Christkind.¹² Seinen Ruf als Kunstfreund und Kenner hatte van der Geest auch dadurch gefestigt, dass er 1621 als *Liefhebber* der Lukas-Gilde beigetreten war.¹³ Als Tuchhändler zu einem ansehnlichen Vermögen gelangt, besaß er ein stattliches Anwesen nahe der Walburgenkirche, das wegen eines steinernen Porträts von Kaiser Karls V., mit dem es geschmückt war, den Namen *de Keyser* trug.¹⁴ Das Haus galt ob der darin verwahrten Kunstschätze als Sehenswürdigkeit und die beeindruckende Sammlung von Gemälden und Statuen galt als eine der reichsten nördlich der Alpen. Die Kollektion genoss seinerzeit solchen Ruhm, dass die Erzherzöge dem ambitionierten Sammler am 15. August 1615 anlässlich ihres Aufenthaltes in Antwerpen die Ehre eines Besuches zuteil werden ließen.¹⁵ Seine Antwerpener Mitbürger brachten ihre besondere Wertschätzung zum Ausdruck, indem der Magistrat van der Geest im Jahre 1621 in Anerkennung seiner zahlreichen guten Werke eine mit dem Stadtwappen verzierte silberne Schale dedizierte, die man eigens bei einem Silberschmied in Auftrag gegeben hatte.¹⁶

Als Cornelis van der Geest sich im Winter des Jahres 1629 an die Vertreter des Magistrates wandte, ging es ihm um nicht weniger als die angemessene Ehrung des Malers Quentin Massys. Diesbezüglich legte er dar, dass der Baumeister Anthoni Behagel vor acht Jahren bei Erdarbeiten auf dem so genannten kleinen Kirchhof den wegen seines Alters schon recht verwitterten Grabstein von Quentin Massys ans Licht befördert hätte. Behagel habe ihm diesen Stein dann nach Haus bringen lassen, und er hätte sich

aus gutem Grunde der Restaurierung angenommen. Dieser Quentin Massys sei nämlich 1529 begraben worden, vor genau hundert Jahren also.¹⁷ „Und weil es sich nicht gehört, daß die Erinnerung an einen so herausragenden Meister verblaßt, der seinerzeit als Grobschmied den kunstvollen Brunnen für die Stadt Antwerpen geschmiedet habe, der ehemals mitten auf dem großen Marktplatz stand, oben verziert mit einem Brabo und rundum mit wilden Männern und wilden Frauen, alle aus Eisen; welcher Brunnen 1557 vom Markt auf den kleinen Kirchhof verbracht worden ist, worauf wenige geachtet haben, außer den Kunstliebhabern. Außerdem sollte man wissen, daß Quentin durch gewisse Umstände vom Grobschmied zum Kunstmaler geworden sei. Ein famoses Stück seiner Hand steht im Beschneidungs-Chor von Unser Lieben Frauen-Kirche, das den Magistrat besonders interessieren muß, da es von dessen Vorgängern für mehr als 35.000 Gulden an die Engländer verkauft werden sollte, was durch das Eingreifen des Kunstmalers Marten de Vos verhindert wurde.“¹⁸ So sei es nun, daß die Herren vom Magistrat über den vorgenannten Grabstein zu beschließen haben, wobei um einen Beschluß nachgesucht wird, zur Erinnerung an den vorgenannten berühmten Quentin Massys und zum Lob der Stadt, den vorgenannten Grabstein mit eisernen Haken an der Fassade des Kirchturmes befestigen zu lassen.“¹⁹ Dieser Argumentation konnten sich die Angehörigen des Magistrates nicht verschließen, und so wurde der Beschluss gefasst, dass Anthoni Behagel diese Arbeiten ausführen und anschließend über ihre erfolgreiche Ausführung berichten solle.²⁰ Der restaurierte Grabstein wurde dabei noch durch zwei weitere Tafeln, ein Porträtmedaillon und zwei Reliefs mit den Zeichen seiner Künste ergänzt, wodurch der verwitterte Bodenfund zu einem

ansehnlichen Denkmal wurde. Unter einem Bildnismedaillon sind in das Maßwerk der Fassade links eine Palette und Pinsel, rechts ein Amboss und Schmiedewerkzeuge eingelassen. Darunter ist rechts eine Tafel angebracht, die auf den Zusammenhang der Stiftung verweist und besagt, dass die Nachgeborenen dem unvergleichlichen Maler Quentin Massys aus Bewunderung und Dankbarkeit zum hundertsten Todestag dies Monument errichtet hätten.²¹ Die andere Tafel spielt darauf an, dass erst die Liebe einen Apelles aus ihm gemacht habe, „CONNVBIALIS AMOR| DE MVLCIBRE| FECIT APELLEM“. Darunter ist mittig der stark beschädigte Grabstein in die Wand eingelassen, der einen Totenschädel und das Wappen der Maler zeigt.

Das augenscheinlich im 19. Jahrhundert restaurierte Monument befindet sich noch heute an der Westfassade der Kathedrale und ist in seiner äußeren Erscheinung weitgehend unverändert.²² Als Künstlerdenkmal stellt es im nordalpinen Raum eine Ausnahme dar. Zudem darf man sich darüber wundern, warum einem Maler des 16. Jahrhunderts hundert Jahre nach seinem Tod solche Verehrung zuteil wurde. Allgemein standen nämlich spätgotische Maler in Antwerpen zu van der Geests Zeit eigentlich nicht gerade hoch im Kurs.²³ Und das durch und durch spätmittelalterliche Antlitz der Stadt galt ob seines gotischen Gepräges unter den Kunstsinnigen jener Tage gar als altertümlich und hässlich. So wollte der Maler Rubens zum Beispiel 1622 mit seinem Buch über die Genueser Paläste nach eigenem Bekunden einen Beitrag dazu leisten, jenen obsolet gewordenen und altertümlichen Stil abzulösen, den man „barbarisch oder gotisch“ nenne – „che si chiamo Barbara, ò Gothica“.²⁴ Auch „gotische“ Bilder waren eigentlich alles andere als beliebt. Es wundert deshalb kaum, dass altniederländische Gemälde in den Kunstsammlungen

der Zeit kaum vertreten waren. Das dokumentiert ein Blick in erhaltene Nachlassinventare, die gerade aus Antwerpen in großer Zahl überliefert sind. Vermittels dieser Besitzverzeichnisse lässt sich deshalb auch ein recht guter Überblick des Bilderbesitzes gewinnen. Eine quantitative Auswertung dieser Dokumente erweist nun, dass der durchaus reiche Kunstbesitz der besser gestellten Antwerpener Haushalte beinahe durchgängig aus neueren Werken bestand. Nur höchst selten einmal erscheint in solchen Verzeichnissen der Name eines „alten Meisters“, und Maler wie Dierick Bouts (um 1415–1475), Hans Memling (um 1433–1494) oder Gerard David (um 1450–1523) werden überhaupt nicht genannt.²⁵ Eine repräsentative Auswertung von 129 Inventaren und Aktenstücken ergab, dass sich unter den nach Tausenden zählenden Bildern nur 40 Werke von altniederländischen Malern fanden.²⁶ Diesen – aus den Quellen gewonnenen – Eindruck bestätigt auch die Analyse der gemalten Bildergalerien, zumal wenn man sie als repräsentative Dokumente zeitgenössischer Sammelbemühungen liest. Zwar geben die Galeriebilder eigentlich nie die tatsächlichen räumlichen Gegebenheiten einer spezifischen Sammlung exakt wieder, doch repräsentieren sie nicht selten eine mehr oder weniger große Auswahl von Gemälden aus einer Sammlung, die tatsächlich existierte. Zumindest aber dokumentieren die Galeriebilder als visuelles Zeugnis der Antwerpener Bilderkultur, was man im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts als angemessenen Wandschmuck empfand.²⁷ Und spätmittelalterliche Werke gehörten augenscheinlich nicht dazu.

Eine deutliche Ausnahme vom üblichen Repertoire derartiger Bilder und mithin auch vom durchschnittlichen Antwerpener Sammlungsprofil stellt die von Willem van Haecht (1593–1637) ins Bild gesetzte *Kunstkammer*

des *Cornelis van der Geest* dar (Abb. 4).²⁸ Zum einen wegen ihrer jedes Maß sprengenden Üppigkeit, zum anderen weil gleich mehrere altniederländische Gemälde gezeigt sind, also Bilder von niederländischen Malern des 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Willem van Haecht, der zugleich als van der Geests Berater in Kunstsachen tätig war und sogar über längere Zeit in dessen Haus *de Keyser* wohnte und arbeitete, dokumentiert in seinem 1628 datierten Gemälde nicht nur die Sammlung seines Mäzens.²⁹ Er schildert vielmehr zugleich ein historisches Ereignis, nämlich jenen Besuch des Erzherzogpaares, der nachweislich am 15. August des Jahres 1615 stattfand.³⁰ Die spätere bildliche Dokumentation dieses Ereignisses unterstreicht dabei noch einmal, um welch besonderen Gunstbeweis es sich bei diesem Besuch handelte. Trotz dieser direkten Bezugnahme auf eine konkrete historische Situation ist van Haechts Gemälde jedoch weit mehr als die getreue Schilderung einer bestimmten Begebenheit. Einige der dargestellten Personen waren nämlich nachweislich 1615 gar nicht zugegen. So beispielsweise der neben Rubens gezeigte polnische Prinz Ladislaus Sigismund (1595–1658). Zwar war auch er einmal in van der Geests Haus zu Gast, jedoch wohl erst 1624 anlässlich eines längeren Aufenthaltes in den Niederlanden. Das Gleiche gilt auch für einige andere prominente Persönlichkeiten, die wohl ebenfalls zu einem anderen Zeitpunkt in van der Geests Haus weilten.³¹

Die berühmte Sammlung des *Cornelis van der Geest*, die nachweislich Besucher aus dem In- und Ausland anzog, umfasste im Unterschied zu anderen Antwerpener Kollektionen ihrer Zeit gleich eine ganze Reihe älterer Bilder. Zu den prominentesten Werken zählte dabei unzweifelhaft jene berühmte Darstellung einer Badestube, die als heute verschollenes Werk des *Jan van Eyck* (um

1390–1441) gilt.³² Weitere Bilder „alter Meister“ sind das an der rechten Wand des Raumes gezeigte Bildnis eines Mannes mit Augengläsern, das hinten, über Rubens' *Amazonenschlacht* hängende Bildnis des *Paracelsus* und die dem hohen Paar so prominent vorgeführte *Madonna* des *Quentin Massys*.³³ Bei dem Bildnis des *Paracelsus* – ebenfalls eine Komposition von *Quentin Massys* – handelt es sich möglicherweise um eine neuere Kopie. Dies ist zwar an van Haechts Gemälde nicht ablesbar, doch hat sich in Brüssel eine Kopie des Bildes erhalten, die mit gutem Grund *Peter Paul Rubens* zugeschrieben wird.³⁴ Es ist ein Gemälde, das in seiner gesamten Anlage von Thema und Motiv in das erste Viertel des 16. Jahrhunderts gehört, doch der malerische Duktus und die Form der Pinselführung verraten deutlich Rubens' Handschrift. Wenn nun Rubens ein so schlichtes Gemälde des *Quentin Massys* kopierte, dann könnte man durchaus auf den Gedanken kommen, dass es einen Bedarf an derartigen Bildern „alter Meister“ gab, der mit den überlieferten Originalen nicht zu decken war. Dafür spricht auch der schon einmal angeführte Erlass vom 3. Oktober 1575, der es verbot, Nachahmungen alter Gemälde in den Handel zu bringen.³⁵ Rubens' Kopie des *Paracelsus*-Porträts ist dabei wohl sicher nicht in fälschender Absicht entstanden. All zu deutlich verrät bei dem Brüsseler Bild der malerische Duktus dessen Entstehung im 17. Jahrhundert. Dennoch ging es bei dieser Kopie wohl allem Anschein nach nicht nur darum, ein Bildnis des *Paracelsus* zu kopieren, sondern – was der Kontext des Bildes in van der Geests Sammlung nahe legt – auch darum, ein altes Gemälde zu reproduzieren.³⁶ Und wieder drängt sich die Frage auf, warum man sich zu Beginn des 17. Jahrhunderts gerade für *Massys* so besonders interessierte. Zwar war er ein Maler, den schon der vielge-



Abb. 4: Willem van Haecht, *Kunstkammer des Cornelis van der Geest*. Öl auf Holz, 100 x 130 cm. Antwerpen, Rubenshuis, Inv. S 171 (Archiv des Verfassers)

lesene Vasari erwähnt, doch jenseits dessen waren Bilder dieser Art eigentlich nichts, wofür die Kenner jener Tage sich begeistern konnten. Auch die zeitgenössische Kunsttheorie zeigte für diese Werke wenig Verständnis, da sie sich in der Nachfolge Vasaris zumeist einem teleologischen Geschichtsmodell verpflichtet zeigte, dem die Kunstwerke der eigenen Zeit jeweils als ästhetischer Höhepunkt erschienen, die Werke des Mittelalters hingegen als primitive Vorform auf dem Weg zur künstlerischen Vollendung.³⁷

Dass man dennoch einem Maler wie Quentin Massys Bewunderung zollte, muss also Verwunderung wecken. Genauso bemerkenswert ist, wie stark Cornelis van der Geest bemüht war, den Ruhm von Quentin Massys zu mehren und wie nachhaltig ihm dies gelang.³⁸

Wer im 17. Jahrhundert nach Antwerpen reiste und sich für die Sehenswürdigkeiten dieser Stadt auch nur oberflächlich interessierte, der gelangte unweigerlich zur Kathedrale

drale und begegnete dort dem Monument für den berühmtesten Maler der Stadt. Dessen wunderbare Karriere, die jeder Gebildete mit Lysipp und dem kanonischen Wissensbestand der antiken Überlieferung verknüpfen konnte, blieb leicht merkbar im Gedächtnis haften. Zumal auf dem Kirchplatz auch jener Brunnen stand, den Quentin Massys einst geschmiedet haben sollte und dessen steinerne Einfassung Massys' Autorschaft dokumentierte (Abb. 5).³⁹ Darüber hinaus bestätigte sich die in der anekdotischen Biographie transportierte Anspielung auf den exzeptionellen Naturalismus dieses Meisters bei der Betrachtung des in der Kathedrale bewahrten Johannes-Altars. Dessen Bedeutung wurde im Gegenzug durch das memoriale Monument an der Kirchenfassade gesteigert, das nicht nur den Ruhm des Malers verkündete, sondern zugleich den Blick der Kunstsinigen auf seinen Verismus lenkte. Die zeitgenössische Kunst- und Reiseliteratur unterstrich noch die besondere Bedeutung dieses Meisters, der stets als Begründer der Antwerpener Malerei beschrieben wird. So mag mancher die von Karel van Mander mitgeteilte Biographie gekannt haben, in der unter anderem von einem vereitelten Ankauf des Johannes-Altars durch König Philipp II. (1527–1598) die Rede ist.⁴⁰ All jenen Besuchern Antwerpens, die den Gebräuchen der Zeit und des gebildeten Reisens folgend neben der Kathedrale auch die privaten Kunstsammlungen besichtigten, begegnete in der Sammlung des Cornelis van der Geest auch der Maler Massys wieder. Dort konnten sie dann mit der sogenannten *Kirschenmadonna* ein Gemälde bewundern, das ihnen als eines der wichtigsten Werke dieses Malers vorgeführt wurde. Daneben war in van der Geests Haus aber auch jenes Bild van Haechts zu sehen, das den Besuch der Erzherzöge schildert, die eben jene Madonna betrachten.

Nicht ohne Stolz mag der Besitzer dann die dargestellte Szene erläutert haben, die sich dem kundigen Betrachter jedoch auch ohne jeden Kommentar leicht erschloss. Offensichtlich geht es um ein „Lobgedicht“ auf die flämische Malerei und Malerschule, die in jenem Gemälde des Quentin Massys kulminiert, das die königlichen Hoheiten so besonders interessierte und das ihnen zu verkaufen oder zu dedizieren van der Geest angeblich verweigerte.⁴¹ Diese Geschichte um die vermeintliche Weigerung fügt sich dabei in jenen anekdotischen Überlieferungskontext, in den van Mander auch den Johannes-Altar gestellt hatte. Tatsächlich entlarvt sich damit die dargestellte Szene als Lobtopos, der im Kontext von van der Geests systematisch betriebener Aufwertung des Malers Massys gesehen werden muss. Diese stete Aufwertung wurde später durch andere Sammler weiter betrieben, so zum Beispiel durch Pieter Stevens, dem Franchoy's Fickaert 1648 seine Würdigung des Quentin Massys widmete, in der die „Metamorphose vom Schmied zum Maler“ besungen wurde.⁴² Auch durch Schriften, wie den zehn Jahre später von Alexander van Fornenberg publizierten *Antwerpschen Protheus, ofte cyclopschen Apelles*, wurde im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts Massys' Ruhm „gemacht“, gemehrt und zu nie gekannter Höhe geführt.⁴³

Die auf „alte Meister“ gerichteten sammlerischen Ambitionen des bürgerlichen Cornelis van Geest hatten dabei in den Kollektionen des europäischen Hochadels ein illustres Vorbild.⁴⁴ Anders als in den meisten bürgerlichen Kunstkammern fanden sich nämlich in den höfischen Sammlungen jener Tage durchaus nicht selten auch ältere Werke.⁴⁵ Das seinerzeit wohl berühmteste Beispiel dafür bot die Kunstsammlung des spanischen Königs. Philipp II. besaß neben der schon einmal erwähnten Kopie des Genter Altars

zahlreiche Bilder von und nach Hieronymus Bosch (um 1450–1516) sowie eine *Kreuzigung* und die berühmte *Kreuzabnahme* von Rogier van der Weyden (um 1399–1464).⁴⁶ Diese in ihrem Reichtum wohl unvergleichliche Kollektion fand in den Niederlanden ihre Entsprechung in der Sammlung des Brüsseler Hofes von Albrecht und Isabella. Zeitgenössischen Berichten und Beschreibungen folgend, verfügten die niederländischen Souveräne über eine stattliche Kollektion erlesener Kunstgegenstände, unter denen sich auch etliche Altmeistergemälde befanden. So erwähnt der Humanist Aubertus Miraeus (1573–1640) in seinem 1622 publizierten Nachruf auf den verstorbenen Erzherzog zum Beispiel, dass in dessen Palast zahlreiche Gemälde älterer Meister zu finden seien, darunter solche von Quentin Massys, Rogier van der Weyden (um 1399–1464), Hieronymus Bosch (um 1450–1516), Jan Gossaert (um 1478–1533/36), Albrecht Dürer (1471–1528), Lucas van Leyden (1494–1533), Hans Holbein (1497/98–1543) und Frans Floris (1514–1575).⁴⁷ Aus anderen Dokumenten lässt sich rekonstruieren, dass Erzherzog Albert eine heute verlorene Pieta von Quentin Massys besaß.⁴⁸ Auch Isabella scheint für die älteren niederländischen Meister eine besondere Vorliebe gehegt zu haben, ließ sie doch in ihrem persönlichen Oratorium eine Madonna aufstellen, die heute allgemein als ein Gemälde von Massys identifiziert wird.⁴⁹ Dabei muss offen bleiben, ob ein derartiges „altes“ Gemälde tatsächlich als Werk des Quentin Massys gewürdigt wurde. Denn der Sammler Pieter Stevens, durchaus im Umgang mit alten Gemälden nicht unerfahren, klassifizierte in einer handschriftlichen Randglosse seines Exemplars von van Manders *Schilder-Boeck* genau jenes Gemälde im Oratorium der Infantin zu Brüssel als Werk des Jan van Eyck.⁵⁰ Die unklare Über-

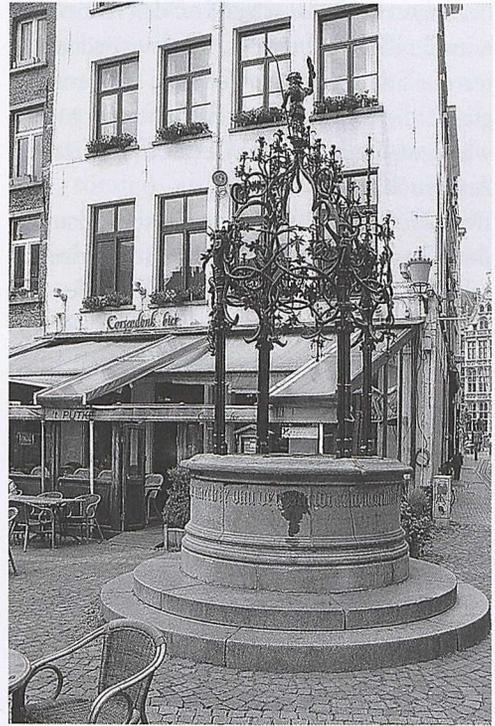


Abb. 5: Brunnen auf dem Vorplatz der Kathedrale von Antwerpen (Archiv des Verfassers)

lieferung mag man sich damit erklären, dass die historischen Gemälde im Besitz der Erzherzöge nicht in erster Linie als Dokumente künstlerischen Stils betrachtet wurden, sondern vielmehr als sinnfälliger Ausdruck dynastischer Traditionen.⁵¹

In der Sammlung von Albrecht und Isabella lebte das kulturelle Erbe Burgunds fort.⁵² Und so illustrierten die in der Brüsseler Kunstsammlung bewahrten Stücke eine ungebrochene dynastische Tradition, die sich bewusst auf die alten Privilegien der burgundischen Herzöge berief.⁵³ Den ererbten Kunstbesitz zu pflegen, zählte dabei traditionell zu den dynastischen Pflichten, denn der ererbte Zuwachs an materiellen Gütern dokumentierte zugleich auch einen Zuwachs an Adelsqualität.⁵⁴ Denn der über viele Generationen zusammengetragene Kunstbesitz,

bezeugte durch die schon von den Ahnen bewiesene Kunstliebe nicht nur das würdige Alter des adeligen Geschlechtes, sondern zugleich die ererbte Kennerschaft der gegenwärtigen Besitzer und deren dynastischen Anspruch.

Dem Hof von Albrecht und Isabella kam in den Niederlanden in allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens Vorbildfunktion zu. Und so wird die Kunstsammlung des Brüsseler Hofes vorbildlich für die Sammelbemühungen der Antwerpener Patrizier und der städtischen Aristokratie gewirkt haben.⁵⁵ Sicher ist, dass gerade ein bürgerlicher Sammler wie van der Geest in seinem sammlerischen Streben zugleich das auf Repräsentation zielende dynastische Selbstverständnis des Hochadels kopierte. Doch sind die Bemühungen eines Cornelis van der Geest nicht nur als Imitation aristokratischer Legitimation und als Gestus der erstrebten Nobilitierung zu sehen. Vielmehr ist die besondere Struktur seiner Sammlung, die durch die Werke von Quentin Massys und die Vielzahl „alter“ Gemälde vom durchschnittlichen Antwerpener Sammlungsprofil abwich, auch vor dem Hintergrund eines intellektuellen Diskurses zu sehen, der die historische Forschung als Leitdisziplin begriff. Will man das besondere Interesse verstehen, das Cornelis van der Geest dem Maler Quentin Massys entgegen brachte, muss man sich die Traditionen vor Augen halten, von denen die städtische Gesellschaft jener Zeit geprägt war. Es ist nämlich ein durchaus bemerkenswertes Phänomen, dass man zumindest in Antwerpen längst nicht allen „alten Meistern“ jenes besondere Interesse entgegenbrachte, das Massys zuteil wurde. Denn von den nur 44 Werken alter Meister, die sich in 129 ausgewerteten Inventaren von Antwerpener Kunstbesitz nachweisen lassen, stammten gleich 29 von Quentin Massys. Dem stehen

ein Bild von Jan van Eyck und vier von Rogier van der Weyden gegenüber, des Weiteren eines von Hugo van der Goes (um 1440–1482), fünf von Hieronymus Bosch und schließlich vier von Jan Gossaert.⁵⁶ Daraus lässt sich nicht nur ablesen, wie spärlich die älteren niederländischen Meister in den Antwerpener Sammlungen vertreten waren, sondern zugleich, welche besonderes Interesse man dem Quentin Massys entgegenbrachte. Es ist verschiedentlich angemerkt worden, dass die besondere Wertschätzung von Massys sich damit erklären ließe, dass er der vielgerühmte Begründer der Antwerpener Malerschule sei. Doch zu diesem Urahn der städtischen Kunstübung wurde Massys erst in einem langen Prozess stilisiert, innerhalb dessen Cornelis van der Geest einen hervorragenden Platz einnimmt. So bleibt die Frage letztlich unbeantwortet, seit wann und warum man sich in Antwerpen gerade für diesen Maler interessierte. Entscheidend ist wohl, dass es schon seit der Antike zum Selbstverständnis einer städtischen Communitas gehörte, sich der berühmten Ahnen zu erinnern und über die Pflege dieser Memoria die eigene Gemeinschaft zu stärken.⁵⁷ Seinen deutlichen Ausdruck findet dieses Bestreben in lobenden Städtebeschreibungen, *laudes urbium*, die seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts in stetig wachsender Zahl entstanden.⁵⁸ Den klassisch gebildeten Schriftstellern jener Tage fiel es leicht, *descriptions* und *laudes urbium* zu verfassen, Stadtbeschreibungen und Lobgedichte, da sie sich auf ein breites Repertoire antiker Vorlagen beziehen konnten.⁵⁹ Schon im dritten Jahrhundert hatte Menandros von Laodikeia in seinem Traktat über die Lobrede, διαίρεσις τῶν Ἐπιδεικτικῶν, die Topoi bestimmt und beschrieben, denen ein Städtelob zu folgen hatte.⁶⁰ Zwar las in neuerer Zeit kaum mehr jemand diesen griechischen Themenkatalog,

der von der Lage und Umgebung, dem Ursprung und den Einrichtungen, Verfassungen, Künsten und Handwerken bis zum Verhalten der Bürger und einer Aufzählung der berühmten Männer reichte, doch war man durchaus mit dem ganz ähnlich lautenden Katalog vertraut, der sich in Quintilians *Institutionis oratoriae* fand.⁶¹ Dort heißt es im dritten Buch, dass man Städte genauso loben solle wie Menschen, wobei man auf ihre Begründer und ihr Alter eingehen solle. Auch solle man die Tugenden und Laster erwähnen, die sich wie bei einem einzelnen Menschen an den Leistungen ablesen ließen. „Eigentümlich ist hier nur, was zur Lage und Befestigung des Platzes gehört. Die Bürger sind ebenso der Stolz der Städte wie die Kinder der Menschen.“⁶²

Ausgehend von den aus der Antike tradierten Schemata entwickelten sich Städtelob und Stadtbeschreibung zu eigenen literarischen Gattungen. Die spezifischen Unterschiede zwischen dem Enkomiaistischen und dem Deskriptiven blieben bei diesem Genos so gering, das *laus* und *descriptio* von alters her kaum zu trennen sind.⁶³ Dabei stimmen die beiden Gattungen in der Anordnung ihrer Gegenstände beinahe durchgängig darin überein, dass der Abschnitt über die äußeren Merkmale an erster Stelle steht, gefolgt von einer Abhandlung über die Gesamtorganisation der Stadt und einem Urteil über ihre Einwohner. Den Schluss bilden zumeist Berichte über die besonderen Taten und ein Blick in die Geschichte des Gemeinwesens, im Rahmen dessen wiederum der besonders herausragenden Einwohner gedacht wird.⁶⁴ Die Gemeinsamkeit beruht vor allem auf den von beiden Gattungen geteilten topischen Formationen, einer seit der Antike tradierten Topik des Urbanen.⁶⁵ Und dazu zählte traditionell auch der stets wiederkehrende Hinweis auf die Bedeutung der *Communitas*

für die Pflege von Kunst und Wissenschaft.⁶⁶ Es war mithin ein Gemeinplatz, den Justus Lipsius 1592 in der Widmung seiner *De cruce libri tres* aufrief, indem er die Künste nicht allein als Zierde jeden Gemeinwesens bezeichnete, sondern als dessen hilfreiche innere Stütze.⁶⁷ Auch und gerade die berühmten Künstler der Vorzeit vermochten den Ruhm des städtischen Gemeinwesens zu mehren. In einer Zeit, in der ein dynastisches Denken Allgemeingut war, hatte es für ein städtisches Gemeinwesen größte Bedeutung, neben berühmten Märtyrern (und ihren Reliquien) auch berühmte Künstler vorweisen zu können.⁶⁸ Schon der Rhetor Menandros hatte in seiner Aufzählung der ἐπιτηδεύσεις darauf hingewiesen, dass „die Einwohner Mytilenes auf die Kitharodie stolz sind; die Thebaner auf die Auletik, die Delier auf den Reigentanz, die Alexandriner auf Grammatik, Geometrie und Philosophie, die Athener auf Bildhauerei und Malerei, die Krotoniaten auf die Kunst der Ärzte, die Ägineten und Hermupoliten auf die Athleten“.⁶⁹ Und seither zeigte man sich beinahe überall bemüht, wenigstens eine dieser Künste erfunden oder zu besonderer Vollendung geführt zu haben.⁷⁰ Von diesem Bemühen zeugt zum Beispiel van Manders *Schilder-Boeck*, in dem es in der Einleitung zur *Vita* der Brüder van Eyck heißt, es sei der großen Zahl preisenswerter und erlauchter Geister, die sich durch löbliche, tugendhafte Handlungen und durch Gelehrsamkeit ausgezeichnet haben, „zu verdanken, daß es unseren guten und lieblichen Niederlanden seit Alters nicht ganz an der Zierde glänzenden Ruhmes gefehlt hat. Abgesehen von den kriegerischen Lorbeeren, die unser alter Adel allerorten in großer Kühnheit gesucht und sich erworben hat, abgesehen auch von dem hohen Ruhm, daß aus unserem duftenden Kräutergarten der Phönix der Gelehrsamkeit, Desiderius Erasmus von Rotter-

dam, der für das vergangene Jahrhundert ein Vater der altdlen Sprache Latiums wurde, glänzenden Fluges emporgestiegen ist, hat uns der gütige Himmel durch gnädige Beeinflussung der Natur des höchsten Ruhmestitels in der Malkunst teilhaftig gemacht. Denn was weder den begabten Griechen und Römern noch anderen Völkern, so sehr sie auch danach suchten, zu finden vergönnt war, das hat der berühmte Niederländer aus der Kampine, Johannes van Eyck, zuwege gebracht, der zu Maaseyck am herrlichen Maasflusse geboren wurde, welcher mit dem Arno, dem Po und dem stolzen Tiber um die Palme ringen muß, weil an seinem Ufer ein so glänzendes Licht aufgegangen ist, daß sich das kunstliebende Italien bestürzt danach umblicken und seine Malerei dorthin schicken mußte, damit sie in Flandern an neuen Brüsten sauge.“⁷¹ Der Ton dieses überschwenglichen Lobes entspricht den aus der Antike tradierten Regeln für eine lobende Würdigung.⁷² Und was van Mander hier im Rahmen seiner Sammlung von Künstlerviten referiert, findet in lobenden Stadtbeschreibungen eine Entsprechung, in denen stets in ähnlichem Wortlaut die begnadeten Geistesgrößen und Künstler Berücksichtigung finden.

Stadtbeschreibung und Städtelob erlebten gerade in den Niederlanden seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts eine Blütezeit, die nicht zuletzt aus den politischen Verhältnissen resultierte. In einer klaren Abgrenzung zu den Hegemoniebestrebungen der spanischen Zentralregierung entwickelten die reichen niederländischen Städte unter Berufung auf ihre eigene Geschichte, ihre Traditionen und Verwaltungsorganisation ein neues Selbstverständnis. Das Resultat dieser Entwicklung waren ein gesteigerter Lokalpatriotismus und eine Haltung, die mit dem Begriff „Bürgerstolz“ sicher nicht unzutreffend beschrieben ist.⁷³

Dieser Stolz auf die eigene, engere Heimat fand seit Ende des 15. Jahrhunderts Ausdruck in einer wachsenden Zahl von Chroniken und Städtebeschreibungen.⁷⁴ Den stets wiederholten Topoi der *laudes urbium* kam dabei eine generative Potenz zu, indem der Ruhm einer Stadt und die Berühmtheit ihrer Einwohner einander wechselseitig beeinflussten.⁷⁵ Die Bedeutung des städtischen Gemeinwesens wuchs mit dem Glanz ihrer Vergangenheit und der Zahl ihrer prominenten Bewohner. Im Gegenzug konnte dann wieder die Herkunft aus einer berühmten Gemeinde den Ruhm des einzelnen mehren. Im gleichen Maße, wie zum Beispiel Antwerpen durch die große Zahl seiner berühmten Männer über andere Städte erhoben wurde, wuchs durch die damit einhergehende Berühmtheit auch die Attraktivität der Schelde-Metropole als Warenumschlagplatz. Der Ruf, ein bedeutender Handelsort zu sein, zog ausländische Investoren und Händler an, erhöhte damit den Umsatz und mehrte so den Gewinn der einheimischen Kaufleute und das Steueraufkommen der Stadt.⁷⁶ Antwerpens Stadtväter scheinen von diesem Zusammenhang zutiefst überzeugt gewesen zu sein, denn sie waren stets bereit, die lobende Würdigung ihrer Stadt in klingender Münze zu vergelten. Von dieser Bereitschaft der Magistrate, *laudes* und *descriptions* zu monetarisieren und zu honorieren, profitierte eine stetig wachsende Zahl von Künstlern und Schriftstellern.

Zahlreiche Maler, Dichter und Drucker leisteten während des 16. Jahrhunderts, im Auftrag oder zumindest mit finanzieller Unterstützung des Magistrats, ihren Beitrag zur Mehrung von Antwerpens Ruhm.⁷⁷ Die Schelde-Stadt wurde als Zentrum des Handels und „Mutter der Künste“ gefeiert.⁷⁸ Der Dichter Cornelius Scribonius Graphaeus (1482–1558) ging 1527 sogar so weit, Antwerpen als Paradies auf Erden zu loben.⁷⁹

Doch während sich die Städte Maaseyck und Brügge als Geburts- und Sterbeort des sagenhaften Erfinders der Ölmalerei Jan van Eyck brüsten konnten, lagen die Anfänge der Antwerpener Malerei weitgehend im Dunkeln.⁸⁰ Und dabei war es spätestens seit dem 16. Jahrhundert ein unverzichtbarer Bestandteil des städtischen Selbstverständnisses, sich durch besonders berühmte Künstler auszeichnen. Als Lodovico Guicciardini 1567 seine lobende Beschreibung Antwerpens verfasste, sah er sich den rhetorischen Traditionen verpflichtet und bereicherte die künstlerische Vergangenheit der Schelde-Stadt, indem er gleich alle ihm bekannten niederländischen Maler aufzählte.⁸¹ Unter den vielen Malern, die er nennt, findet sich auch jener von Girogio Vasari erwähnte „Quintinio della medesima terra“, der in der Figurendarstellung ein großartiger Meister sei, „gran’ maestro di far’ figure“.⁸² Dass dieser Quentin der erste bedeutende Maler Antwerpens gewesen sei, erwähnt Guicciardini nicht; vielmehr nennt er vorher noch „Vgo d’Anversa“, der die schöne Tafel gemalt habe, die man zu Florenz in der Kirche Santa Maria Nuova sehen könne.⁸³ Seinem Landsmann Vasari folgend hatte Guicciardini damit den Maler Hugo van der Goes (um 1440–1482) für Antwerpen reklamiert.⁸⁴ Auf ihn erhoben allerdings auch die Genter Chronisten Anspruch, und auch den Brüggen galt Hugo als einer der ihren.⁸⁵ Brügge und Gent, diesen beiden prominenten Konkurrentinnen auf dem Felde der Kunst, galt es seitens Antwerpen etwas entgegenzusetzen, um den Ruf, eine Metropole der Künste zu sein, historisch fundieren zu können. Und genau hier setzte Cornelis van der Geest an, indem er sich systematisch um die Aufwertung des Malers Quentin Massys bemühte. Indem er Massys, den Schmied, der zum Maler wurde, zum beinahe mythischen Begründer der Antwerpener Malerei stili-

sierte, wertete er nicht nur seine eigene Sammlung auf, sondern leistete zugleich einen Beitrag zur Konstruktion einer künstlerischen Vergangenheit.

Das an der Antwerpener Kathedrale für Massys errichtete Denkmal verkündete stolz: Er war einer von uns! Indem das Monument einen leicht reproduzierbaren enkomiaistischen Topos transportierte, ging die Memoria des berühmten Malers Quentin Massys als Ferment in die lokale Geschichtsschreibung ein, wurde in Stadtbeschreibungen und Reiseberichten reproduziert und verbreitet. Was dabei die unterschiedlichen *descriptions* und *laudes* Antwerpens in all ihren Erscheinungsformen miteinander eint, ist die ihnen stets implizit eingeschriebene Herstellung einer städtischen Identität. Und zu dieser Identität gehörten ein reiches Kunstleben und dessen historische Verwurzelung, die nicht zuletzt durch Cornelis van der Geest an die Person des Malers Quentin Massys gebunden wurde. Das rhetorische Repertoire antiker Prunkreden und die Traditionen des klassischen Städtelobes lieferten die Möglichkeit, die dynastischen Legitimationsstrategien des Adels auch auf das städtische Gemeinwesen anzuwenden. Denn mit der Gewinnung berühmter Einwohner ging zugleich eine Aufwertung der *communitas* einher. Antwerpen war ein Zentrum der Künste und konnte mit jenem sagenhaften Maler, der vordem ein Schmied gewesen war, eine ebenso ruhmreiche Vergangenheit vorweisen. Über das dynastische Potential der Aufwertung des berühmten Ahnen ihres Kunstlebens wurde zugleich die städtische Gemeinschaft der Gegenwart aufgewertet. Im Gedenken an den berühmten Maler ihrer Vorzeit pries sich die Antwerpener Gesellschaft des 17. Jahrhunderts zugleich selbst und feierte sich als *communitas perfecta*.

ANMERKUNGEN

- 1 Plin. epist. I, 17. – „Es ist nämlich nicht rühmlicher und ehrenvoller eine Bildsäule auf dem Forum des römischen Volkes zu haben, als sie zu errichten.“
- 2 Viatorium Belgicum. Oder Vollkommener Wegweiser in das Niederland und Holland, Frankfurt 1674, 376.
- 3 Viatorium Belgicum (Anm. 2), 372f.
- 4 Plin. nat. XXXIV, 61: „Lysippum Sicyonium Duris negat ullius fuisse discipulum, sed primo aerarium fabrum audendi rationem cepisse pictoris Eupompi responso. eum enim interrogatum, quem sequeretur antecedentium, dixisse monstrata hominum multitudine, naturam ipsam imitandam esse, non artificem.“
- 5 „Diese Anekdote stammt, wie Plinius selbst angibt, aus dem uns nur mehr durch derlei Zitate in spärlichen Proben bekannten Buche des Duris von Samos über die griechischen Bildhauer und läßt sich so bis fast an die Lebenszeit des Lysipp heranführen. Sie ist in jene anekdotenhafte Form gekleidet, die für die Schriften dieses fruchtbaren Mannes kennzeichnend ist und die – neben anderen Kunstmitteln seiner Darstellung – ihm schon im Altertum den von Plutarch (Perikles 28) geäußerten Vorwurf der Unverlässlichkeit eintrug.“ Ernst Kris/ Otto Kurz: Die Legende vom Künstler, Frankfurt a.M. 1980, 38f.
- 6 Lysipp galt als einer der größten Naturalisten unter den antiken Künstlern. So schrieb man ihm noch in klassischer Zeit den Ausspruch zu, seine Vorgänger hätten die Menschen so gebildet, wie sie waren, er aber, wie sie erschienen. Vgl. Plin. nat. XXXIV, 65: „non habet Latinum nomen symmetria, quam diligentissime custodit nova intactaque ratione quadratas veterum staturas permutando, vulgoque dicebat ab illis factos quales essent homines, a se quales viderentur esse.“ Zu dieser Aussage fügt sich der Bericht des Plutarch, dass sich der große Alexander allein von Lysipp dargestellt wissen wollte, da dieser Meister sein Modell so trefflich zu beobachten gewusst habe. Für diese und weitere Anekdoten vgl. die Quellensammlung von FRANCISCUS JUNIUS, Catalogus, adhuc ineditus, architectorum, mechanicorum, sed praecipue pictorum, statuariorum, caelestorum, tornatorum aliorumque artificum et operum quae fecerunt, secundum seriem litteratum digestus, Rotterdam 1694, 109–117.
- 7 Giorgio Vasari: Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister, hrsg. und übersetzt von LUDWIG SCHORN und ERNST FÖRSTER, 6 Bde., Stuttgart/Tübingen 1832–1849 [Neudruck: Worms 1988], hier: Bd. 6, 171. – Giorgio Vasari: Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori, 9 Bde., hrsg. von GAETANO MILANESI, Florenz 1878–1885, hier: Bd. 7, 582f.: „Quintino, della medesima terra, ilquale nelle sue figure osservò sempre più che poté il naturale.“
- 8 KAREL VAN MANDER, Het Schilder-Boeck, Haarlem 1604, 215f. – Über die rhetorische Dimension der von van Mander gewählten Gegenüberstellung von „rouw smidt“ und „fijn schilder“ vgl. LYDIA DE PAUW-DE VEEN, De begrippen ›schilder‹, ›schilderij‹ en ›schilderen‹ in de zeventiende eeuw, Brüssel 1969, 19–25.
- 9 „There is, to be sure, remarkably little, that van Mander has to tell us about Quentin Massys“, schreibt HESSEL MIEDEMA, in: KAREL VAN MANDER: The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the first edition of the Schilder-boeck (1603–04), hrsg. und kommentiert von HESSEL MIEDEMA, 6 Bde., Doornspijk 1994–1998, hier: Bd. 3, 37.
- 10 Dok. vom 12. Dezember 1629. Antwerpen, Stadsarchief (im Folgenden: SAA), PK 729 (Rekwestboek 1629/30), fol. 90r.
- 11 In einem anderen Dokument vom 1. Juni 1630. SAA, SR 602 (Schepenregister 1630/ VI: van Huffel jr. & H. Duys), fol. 269r, wird van der Geest als „hujus urbis vir honestissimus, mercator perprobus et antiquitatum amator studiosissimus“ bezeichnet.
- 12 ADRIEN JEAN JOSEPH DELEN, Cornelis van der Geest, een groot figuur in de geschiedenis, in: Antwerpen 5, 1959, 57–71, 59; JOHN RUPERT MARTIN, Rubens: The Antwerp Alterpieces, New York 1969, 48; ULRICH HEINEN, Rubens zwischen Predigt und Kunst: Der Hochaltar für die Wallburgenkirche in Antwerpen [Diss. Köln 1994], Weimar 1996, 294, Anm. 155. – Darüber hinaus stiftete van der Geest zum Himmelfahrtstag auch eine Messe und ein Festmahl für zwanzig alte Männer der St. Nikolaas-Kapelle. Vgl. PHILIPPE-FELIX ROMBOUITS/ THEODOOR VAN LERUS, De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde, Bd. 1, Antwerpen 1864, 578, Anm. 3.
- 13 ROMBOUITS/ VAN LERUS, De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde (Anm. 12), 578.
- 14 DELEN, Cornelis van der Geest (Anm. 12), 58f. – Anders als vielfach behauptet, war der 1609 zum Dekan der Meerse-niers-Gilde gewählte van der Geest Textilhändler und nicht Gewürzkaufmann.
- 15 DELEN, Cornelis van der Geest (Anm. 12), 63; GARY SCHWARTZ, Love in the Kunstkamer: Additions to the work of Guiliam van Haecht (1593–1637), in: Tableaux 18/ 6, 1996, 43–52, hier: 45.
- 16 SAA, Pk. 573 (Collegiale Actenboeken 1621–1623), sub dato. DELEN, Cornelis van der Geest (Anm. 12), 70.
- 17 Man glaubte seinerzeit noch, dass Massys am 17. Dezember 1529 verstorben sei. So notierte zum Beispiel der Sammler Pieter Stevens in sein Exemplar von van Manders Schilder-Boeck „is overleden 1529“ [JAN BRIELS: Amator pictoriae artis: De Antwerpse kunstverzamelaar Peeter Stevens (1580–1668) en zijn constkamer, in: Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 1980, 137–226, 216]. Tatsächlich starb Massys jedoch zwischen dem 13. Juli und dem 16. September 1530. Vgl. ANDRÉE DE BOSQUE, Quentin Metsys, Brüssel 1975, 28–45.
- 18 Der in der Urkunde genannte Preis von 5.000 Rosen-Nobel entspricht der o.g. Summe von 35.000 bis 40.000 Gulden. Vgl. dazu VAN MANDER/ MIEDEMA (Anm. 9), Bd. 3, 45, Anm. 71. Dieser Ankauf ist genau wie der von VAN MANDER, Het Schilder-Boeck (Anm. 8), fol. 216r, behauptete Ankaufswunsch Philipps II. eine Legende.
- 19 Dok. vom 12. Dezember 1629. SAA, PK 729 (Rekwestboek 1629/30), fol. 90r: „Verthoont met behoorelycke reverentie Cornelis vander Gheest als dat hy inden tyt datter geordonneert was dat men de serken ruymen soude van 't cleyn kerckhoff by de hantschoen craemen dat alsdan mynheer Anthoni Behagel bouwmeester synde my thys zont den sarck van M^r Quinten Metsys die door ouderdom uitgesleeten was, om te laten verhouwen dwelcke nu over eenighe jae-

ren geschiet is overgevoort by der thoren daer ik segge desen voers. Quinten begraven is geweest int jaer 1529 ende nu juist hondert jaer geleden als synde ter eeren godts anno 1629 Ende alsoo alsulcken fameusen meester de memorie niet ende behoort te versterven die in synen tyt grofsmit synde den constigen bornput heeft gemackt voor de stadt van Antwerpen die int voorleden tyde int middel opde groote merckt plach te staen, verciert boven op met een Brabon ende int ronde met wildemannen ende wildewyven al van yser welcken voers. bornput v[and]e n[er]ck merckt getransporteert is ende gestelt op het cley n kerckhoff int jaer a° 1557, waerop weynich letten dan die de const beminnen Noch staet te weten dat voers. Quinten hem was begeevende door seker occasie van groffsmit tot de schilderconste van wiens hant een famois constig stuck is staende in Onse L[ieve]-Vrouwen kercken inde besnijdenis choir, aengaende de magistraet alhier dat in dander regeringe vercocht was aen die van Engelant voor vyff duysent roose nobels in specie ende is dan door interesse van Marten de Vos const schilder, dit werdet niet geendt. Nu so is als dat de heeren van de magistraet over dese voers. sark hebbe te disponneeren so wert consent versogt den ditto. sark tegen de muer van de thoren met yser doken vast te maken tot memorie van de voers. [...] fameusen Quinten massys tot loft deser stadt dit doende etc.“

- 20 Dok. vom 12. Dezember 1629. SAA, PK 729 (Rekwestboek 1629/30), fol. 90r: „Is by my[n]e E[erwaerdige] H[eer]en] B[orgemeester] en[de] S[chepenen] gekommitteert Anthony Behagel schicken[den] om hem opt dinhout van desen tinformieren ende syn rapport gehoort voorts gedaen te worden naer behouden Actum 12 decembris 1629 ondgeschreven.“
- 21 „QVINTINO METSIS| INCOMPARABILIS| ARTIS| PICTORIS| ADMIRATRIX GRATAQ[UE]| POSTERITAS| ANNO POST OBITVM| SAECVLARI| M D C XXIX POSVIT“.
- 22 Dass dieses Monument schon im 17. Jahrhundert das gleiche Erscheinungsbild zeigte, erweist die Beschreibung in [FRANCHOYS FICKAERT]: *Metamorphosis*, ofte wonderbaere veranderingh' ende leven vanden vermaerden Mr. Quinten Matsys, constigh grof-smit ende schilder binnen Antwerpen, oock van alle treffelijcke ende constighe wercken, die hy hier en elder voor desen heeft uyt-ghewerckt, Anwerpen 1648, 32, die zugleich den Ruhm des Stifters mehrte: „In het Klooster van de Carthuysers, als doen staende onder de vesten vande Stadt: welck Klooster, naer-mal sijnen om-vangh vergrootende, heeft men aldaer ghevonden den sark van dien wonderlijcken Man, die tot een meerder Glorie sijns namens uyt 't Graf (als op een nieuw verresen is: Just hondert jaeren naer sijn Dood, want Sr Cornelis van der Geest (Gheest-liefdigh, alle Gheesten toegheneghen Vriendt, ende groot Lief-hebber der Edele Schilder-konst) heeft de Gebeenten van onsen M. Quinten doen vervoeren, ende de selve gheplaetst recht voor den Voet-plant, onder den Heerlijcken, ende beyde in Konst, en Hoogh'd'-uytstekenden Toren der Dom-Kercke van Ons'L. Vrouwen, in welcker Pedestaal hy heeft doen stellen het Conter-feytsel van M. Quinten in een Ronde, van witten Marmer ghesneden, wel ghelijckende, naer een oude Medaglie, die hij daer van hadde, welcke ick oock by hem ghesien hebbe: ende de Conter-feytsel, in twee gehouwen Arculen, om Boogh-rancken heeft

hy doen Schilderen, van Wit-en-Sert, ter Rechter-syde, een Palet met Birstels, Pinculen, en Winckelhaeck, alles met snoeren aen-een-ghebonden; over d'ander sijde eenen Aen-beeldt, ende bovendien Hamers, Vylen, Vyf Tangh'en ander Smidt Ghereetschap (alles met een ysere keten te-samen ghebonden, ende schijnen boven aen Ringhen vastgheheel in maniere van hanghende Tropheën, oft memori-teckens: onder dese sijn in ghemest, twee swerte Tafelsteenen, waer in met Gulde letteren gheschreven staet dit naer-volghende Latijn, op de Rechte sijde, onder het Schilder-Tuygh QVINTINO MATSYS| INCOMPARABILIS ARTIS| PICTORI, ADMIRATRIX GRATAQUE POSTERITAS| ANNO POST OBITVM| SAECVLARI| M D C XXIX POSVIT| Welck (op 't Neder-Duytsch) te segghen is| TER EEREN VAN| QVINTEN MATSYS| SCHILDER| On-verghelyckelijck in Konst| Hebben dit ghestelt sijne verwonderende| Dankbaere Naer-komelingen| in de Hondert-Iaerighe Eeuwel naer sijn Doodt 1629.| Onder dese Twee Gheschrift-Tafelen, heeft den ghemelden Sr Cornelis VanderGeest doen vast hechten (met ysere krammen) den vier-kanten-blauwen Serck-stehen die t'er Carthuysers op het Graf van Quinten ghevonden wierd, waer-in ghehouwen staet des Schilders Wapen, met een Doods-hoofdt boven-op: ende Rondt-om met groote Latijnsche Letteren Gheschreven: Sepulture, van Mr Quinten Matsijs,| in sijnen Leven Grof-Smid| Ende daer-naer fameusen Schilder werde.| Sterf. Anno 1529.“ – Der originale Grabstein wurde bereits 1825 demontiert und ins Museum verbracht. Er gilt DELEN, Cornelis van der Geest (Anm. 12), 71, folgend seither als verloren. Die von Fickaert erwähnten Grisailen wurden im späteren 19. Jahrhundert durch Reliefs ersetzt.

- 23 Ausführlich dazu URSULA HÄRTING, »van Meester Quinten – na Meester Quinten«: Die Wertschätzung der flämischen Altmeister im 17. Jahrhundert in Antwerpen, in: *Acta Historiae Artium* 44, 2003, 273–283.
- 24 [PETER PAUL RUBENS], *Palazzi di Genova*, [Antwerpen 1622], fol. 3r. – HERBERT WILHELM ROTT, *Rubens. Palazzi di Genova: Architectural Drawings and Engravings* [Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, 22], 2 Halbbde., London/Turnhout 2002, 254, Appendix I, 2.
- 25 HÄRTING, »van Meester Quinten – na Meester Quinten« (Anm. 23), bes. 275.
- 26 HÄRTING, »van Meester Quinten – na Meester Quinten« (Anm. 23), 275–277, weist in den ausgewerteten Inventaren 29 Werke von Quentin Massys nach, vier von Jan Gossaert (um 1478–1533/36), fünf von Hieronymus Bosch (um 1450–1516), eins von Jan van Eyck, eins von Hugo van der Goes (um 1440–1482), vier von Rogier van der Weyden (um 1399–1464). Sie rechnet außerdem noch drei Werke von Michiel Coxie (1499–1592) und vier von Pieter Coecke van Aelst (vor 1527–1559) den flämischen Primitiven zu, was mit Blick auf das Œuvre dieser Künstler nicht wirklich gerechtfertigt scheint. Die aus der absoluten Zahl erwachsende Suggestion ist auch dahingehend zu relativieren, dass es sich möglicherweise auch bei solchen Bildern um „alte Meister“ handelte, von denen in den Inventaren nur die Titel überliefert sind. Dennoch darf man aus der Breite des Quellenmaterials wohl durchaus auf einen allgemeinen „Trend“ schließen. Vgl. zu dieser Problematik auch NILS BÖTTNER, *Die Erfindung der Landschaft: Kosmographie und Land-*

- schaftskunst im Zeitalter Bruegels [Rekonstruktion der Künste, 1], Göttingen 2000, 38–40.
- 27 Vgl. dazu die bis heute grundlegende Arbeit von S. SPETH-HOLTERHOFF, *Les peintres flamands de cabinets d'amateurs au XVII^e siècle*, Brüssel 1957. – Außerdem URSULA HÄRTING, »doctrina et pietas«: Über frühe Galeriebilder, in: *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1993, 95–134, 95–134; BARBARA WELZEL, *Galerien und Kunstkabinette als Orte des Gesprächs*, in: *Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter*, hrsg. von WOLFGANG ADAM u. a., Bd. 1, Wiesbaden 1997, 495–504; Dies., *Neuerwerbungen in höfischen Bildergalerien: Ereignis und Repräsentation. Anmerkungen zu den Galeriebildern von David Teniers d.J.*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 24, 1997, 179–190; HÄRTING »van Meester Quinten – na Meester Quinten« (Anm. 23), 277–279; BARBARA WELZEL, *Barocke Leidenschaften in frühneuzeitlichen Sammlungen*, in: *Peter Paul Rubens: Barocke Leidenschaften*, NILS BÜTTNER/ ULRICH HEINEN, Ausstellung: Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, 8. August – 31. Oktober 2004, München 2004, 69–82, mit weiterer Literatur.
- 28 WILLEM VAN HAECHT, *Kunstkammer des Cornelis van der Geest*. Öl auf Holz, 100 x 130 cm. Antwerpen, Rubenshuis, Inv. 171. SPETH-HOLTERHOFF 1957 (Anm. 27), 100f., Abb. 32–37. MATIAS DÍAZ PADRÓN/ MERCEDES ROYO-VILLANOVA, in: *DAVID TENIERS, Jan Brueghel y Los Gabinetes de Pinturas*, hrsg. von MATIAS DÍAZ PADRÓN, Ausstellung: Madrid, Museo del Prado, Madrid 1992, 202–217, mit einer Zusammenstellung und Umzeichnung aller identifizierten Gemälde und weiterer Literatur; SCHWARTZ, *Love in the Kunstkamer* (Anm. 15) und FIONA HEALY, »Vive l'esprit«: *Sculpture as the bearer of meaning in Willem van Haecht's „Art cabinet of Cornelis van der Geest“*, in: *Munuscula amicorum: contributions on Rubens and his context in honour of Hans Vlieghe [pictura nova, 10]*, hrsg. von KATLIJNE VAN DER STIGHELEN, Turnhout 2006, 423–441.
- 29 Zu van Haecht und van der Geest auch DELEN, *Cornelis van der Geest* (Anm. 12), 62f.; SCHWARTZ, *Love in the Kunstkamer* (Anm. 15), 43–52.
- 30 DELEN, *Cornelis van der Geest* (Anm. 12), 63; SCHWARTZ, *Love in the Kunstkamer* (Anm. 15), 45.
- 31 DELEN, *Cornelis van der Geest* (Anm. 12), 64.
- 32 Von Bruegel bis Rubens: Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei, hrsg. von EKKEHARD MAI/ HANS Vlieghe, Ausstellung: Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 4. September – 22. November 1992, Köln 1992, 376, mit weiterer Literatur.
- 33 MAI/ Vlieghe, *Von Bruegel bis Rubens* (Anm. 32), 375, Nr. 42, 13 und 29.
- 34 Peter Paul Rubens nach Quentin Massys (?), *Paracelsus*. Öl auf Holz, 77,5 x 54,5 cm. Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts, Inv. 3425. Zu dem Bild und den damit verbundenen Zuschreibungsfragen zuletzt HANS Vlieghe, in: *Rubens*. Ausstellung: Lille, Palais des Beaux-Arts, 6. März – 14. Juni 2004, Stuttgart 2004, 126, Nr. 66. – Dieses Gemälde, zwischen 1616 und 1618 entstanden, befand sich allerdings nie in der Sammlung van der Geests, da es 1626 durch Rubens an Buckingham verkauft wurde. HÄRTING, »van Meester Quinten – na Meester Quinten« (Anm. 23), 282, Anm. 43. – Ausführlich dazu demnächst auch NATASJA PEETERS.
- 35 FILIP VERMEYLEN, *Painting for the market. Commercialization of art in Antwerp's golden age* [Studies in European urban history, 2], Turnhout 2003, 132 und 199, Appendix 5.
- 36 Dass man sich dabei durchaus auch für den Dargestellten interessierte, legt ein früher Nachstich nahe: Pieter Sompele, *Porträt des Paracelsus*. Kupferstich, 307 x 222 mm. Vgl. zu diesem Stich KONRAD RENGER, in: *Rubens in der Grafik*, Red. von KONRAD RENGER/ GERD UNVERFEHRT, Ausstellung: Göttingen, Kunstsammlung der Universität Göttingen, 13. Mai – 19. Juni 1977, Hannover, Landesmuseum, 28. Juni – 7. August 1977, Nürnberg, Museen der Stadt Nürnberg, 10. September – 30. Oktober 1977, Nr. 55, 83.
- 37 Grundlegend zu diesem kunsttheoretischen Konzept: GABRIELE BICKENDORF, *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*, Berlin 1998.
- 38 Dass van der Geest maßgeblich am Kult um Quentin Massys Anteil hatte, vermutet auch VAN MANDER/ MIEDEMA (Anm. 9), Bd. 3, 39.
- 39 Auf der steinernen Brunneneinfassung heißt es: »dese putkevie wird gesmeed door quinten matsys – de liefde maecte van den smidt eenen schilder.«
- 40 VAN MANDER, *Het Schilder-Boeck* (Anm. 8), 216r. Zu den legendarischen Traditionen dieser Behauptung vgl. VAN MANDER/MIEDEMA (Anm. 9), Bd. 3, 45. – Eine solche Ankaufslgende wurde auch für den Genter Altar tradiert. Vgl. dazu NILS BÜTTNER, *Johannes arte secundus? Oder: Wer signierte den Genter Altar?*, in: *CONRAD VON SOEST: Stadtgesellschaft, Kunst und Künstler im spätmittelalterlichen Dortmund*, hrsg. von THOMAS SCHILP/ BARBARA WELZEL, Bielefeld 2004, 179–200, bes. 189f.
- 41 Diese Legende wurde dann 1648 durch Franchoy's Fickert (vgl. Anm. 22) kodifiziert, der von dem Besuch des Erzherzogspaars bei van der Geest berichtet, wo das hohe Paar nicht nur den Blick auf die Schelde genoß: »inde Constcamer von Cornelius vander Geest (alsoeden den eyghenaer [des besagten Marienbildes]) het Ternoyspel op het Schelde besichtende, het selve Mari-beeldecken noch meer besinden. Ja oock tot ene stille groote half openbare vrijagie: maer wiert afgeslaghen door eenen stilswijghenden yver vanden eyghenaer, den welcken groote gunsten door eyghen liefde liet passeren.« – Eine Deutung im Kontext von Liebe und Kunstliebe bei SCHWARTZ, *Love in the Kunstkamer* (Anm. 15), 46f.
- 42 Für den niederländischen Titel vgl. Anm. 22.
- 43 A[LEXANDER] V[AN] FORNENBERGH: *Den Antwerpschen Protheus, ofte cyclopschen Apelles; dat is; het leven, ende konstrijcke daden, des uyt-nemenden, ende hoogh-beroemden, Mr. Quinten Matsys: van grof-smidt, in fyn-schilder verandert*. Antwerpen 1658, erwähnt das Marienbild auf 24f. – Vgl. dazu ausführlich DAVID FREEDBERG: *Fame, Convention and Insight: On the Relevance of Fornenbergh and Gerbier*, in: *The Ringling Museum of Art Journal*, Sarasota 1983, 236–259, S. 236–259.
- 44 Darauf ist zu Recht durch URSULA HÄRTING, »van Meester Quinten – na Meester Quinten« (Anm. 23), 275, hingewiesen worden. Vgl. dazu auch ausführlich BARBARA WELZEL, *Galerien und Kunstkabinette als Orte des Gesprächs* (Anm. 27), 71–74.

- 45 Es darf an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben, dass innerhalb der Hierarchie höfischer Sammlungen die Gemäldekollektionen keinesfalls den ersten Platz einnahmen. Dieser blieb zumeist den Rüstkammern vorbehalten. Als Beleg dafür ist die Tatsache zu lesen, dass Philipp II. diesen Teil der Sammlungen 1594 als ersten zum unveräußerlichen Besitz erklärte. Als zweiter Sammlungskomplex folgten 1597 die Tapisserien, hinter denen die Gemäldesammlung an Bedeutung weit zurückstand. Vgl. dazu BARBARA WELZEL: Territorium als Bild am Körper – Der Panzerkragen Erzherzog Albrechts mit der Schlacht von Ostende, in: Bildnis, Fürst und Territorium, hrsg. vom THÜRINGER LANDESMUSEUM HEIDENBURG RUDOLSTADT, bearbeitet von ANDREAS BEYER, München/ Berlin 2000, 127–139, hier: 127, mit weiterführender Literatur.
- 46 FERNANDO CHECA: Felipe II. Mecenas de las artes, 3. Aufl., Madrid 1997, 99.
- 47 „Atque horum item artificio mirificè delectabatur; sic tamen vt *Ioanni Malbodio* (cuius opus eximium, grandi ære à Gerardimontano Abbate redemptum, in sacello palatij Bruxellensis collocauit) *Rogero Pratano*, *Quintino Metsio*, *Hieronymo Boschio*, *Alberto Durerò*, *Luçæ Leidano*, *Ioanni Holbænio*, *Francisci Floro*, aliisque vetustioribus plurimum tribueret.“ AUBERTUS MIRAEUS, De vita Alberti pii, sapientis, prudentis Belgarum principis commentarius, Antwerpen 1622, 98f.
- 48 LARRY SILVER, The paintings of Quinten Massys, with a catalogue raisonné, Oxford 1984, 240, (Lost works) Nr. 6. – Erwähnt bei VAN FORNENBERGH, Den Antwerpischen Protheus (Anm. 43), 28f.
- 49 SILVER, The paintings of Quinten Massys (Anm. 48), 224f., Nr. 37.
- 50 „[...] int Oratorio van Infante tot Brussel van ditto van Eicken stuxken van een Ste Jan met Jesuku als Kindekens spelende op een cusken, met dato 143(?).“ BRIELS, Amator pictoriae artis (Anm. 17), 211f.
- 51 Das aus dynastischen Interessen motivierte historische Interesse seiner adeligen Klientel mag Rubens dazu geführt haben, sich ebenfalls verstärkt für die Blütezeit Burgunds zu interessieren. Den Beleg dafür liefert eine Zeichnung, die im Braunschweiger Herzog Anton Ulrich-Museum bewahrt geblieben ist [Feder in Braun, 197 x 312 mm. Inv. 171]. Rubens kopierte aus Rogier van der Weydens (1399–1464) sog. *Bladelin-Altar*, der sich heute in Berlin befindet, Kopf und Kopftuch der Sibylle, die nach der Legende dem Kaiser Augustus die Geburt des Erlösers vorhergesagt hatte. Dieses in Nachzeichnungen sich dokumentierende Interesse an altniederländischer Kunst hatte mit ästhetischen Idealen, mit einer künstlerischen Rückorientierung nichts zu tun. Es handelte sich vielmehr um ein rein antiquarisch-historisch motiviertes Interesse, nicht anders als dort, wo Rubens bestimmte Details antiker Gewänder nachzeichnet, um sie eventuell in eigenen Kompositionen verwenden zu können.
- 52 Zu Habsburg und dem kulturellen Erbe Burgunds vgl. WELZEL, Territorium als Bild am Körper (Anm. 45) und DAGMAR EICHBERGER, Habsburg und das kulturelle Erbe Burgunds, in: Jan van Eyck und seine Zeit: Flämische Meister und der Süden 1430–1530, hrsg. von TILL-HOLGER BORCHERT, Ausstellung: Brügge, Groeningemuseum, Stuttgart 2002, 185–194.
- 53 Sinnfälligen Ausdruck fand dieser Anspruch vor allem in der Rüstkammer des Brüsseler Schlosses, dem wichtigsten Teil der fürstlichen Sammlung, in dem als herausragendes Stück jene Rüstung präsentiert wurde, die der Legende zufolge Karl der Kühne in der Schlacht von Nancy trug. Vgl. WELZEL, Territorium als Bild am Körper (Anm. 45), 127f., mit weiterführender Literatur.
- 54 Zur Idee der Adelsqualität vgl. OTTO GERHARD OEXLE, Adel, Memoria und kulturelles Gedächtnis. Bemerkungen zur Memorialkapelle der Fugger in Augsburg, in: Les princes et l'histoire du XIV^e au XVIII^e siècle, hrsg. von CHANTAL GRELL/ WERNER PARVICINI UND JÜRGEN VOSS, Bonn 1998, 339–357, bes. 350f.
- 55 Zur Sammlung der Erzherzöge und ihrer Vorbildfunktion WELZEL, Galerien und Kunstkabinette als Orte des Gesprächs (Anm. 27), S. 71f., mit weiterer Literatur.
- 56 HÄRTING, van Meester Quinten – na Meester Quinten (Anm. 23), 275–277.
- 57 Arist. rhet. 1360b–1361a.
- 58 Allgemein zum Städtelob im 16. Jahrhundert: PAUL GERHARD SCHMIDT, Mittelalterliches und humanistisches Städtelob, in: Die Rezeption der Antike, hrsg. von AUGUST BUCK, Hamburg 1981, 119–128; WOLFGANG NEUBER: Fremde Welt im europäischen Horizont: Zur Topik der deutschen Amerika-Reiseberichte der Frühen Neuzeit, Berlin 1991, 35–93; KLAUS ARNOLD, Städtelob und Stadtbeschreibung im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit, in: Städtische Geschichtsschreibung im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit, hrsg. von PETER JOHANEK, Köln u.a. 2000, 247–268; NIKOLAUS THURN, Deutsche neulateinische Städtelobgedichte: ein Vergleich ausgewählter Beispiele des 16. Jahrhunderts, in: Neulateinisches Jahrbuch – Journal of Neo-Latin Language and Literature 4, 2002, 253–270.
- 59 Als frühes Beispiel eines selbständigen Städtelobes gilt der Παναθηναϊκὸς des Isokrates, eine in den Jahren 342–339 v. Chr. entstandene Lobrede auf Athen. Eigene Regeln für Panegyric auf Städte sind schon in hellenistischer Zeit zu vermuten, wenn sie auch erst aus der römischen Kaiserzeit überliefert sind. Vgl. HEIDE WEISSHAAR-KIEM, Lobschriften und Städtebeschreibungen ehemaliger Reichs- und Residenzstädte in Bayern bis 1800, Mittenwald 1982, 13.
- 60 Seine editio princeps erlebte dieser schon im 15. Jahrhundert in Handschriften verbreitete Text in einem zweibändigen Werk zur Rhetorik, das Aldus Manutius 1508 herausgab. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts wurde der Text auch ins Lateinische und Italienische übersetzt. WILHELM NITSCHKE, Der Rhetor Menandros und die Scholien zu Demosthenes [Wissenschaftliche Beilage zum Programm des Leibniz-Gymnasiums], Berlin 1883, 15; CARL JOACHIM CLASSEN, Die Stadt im Spiegel der Descriptiones und Laudes urbium, 2. Aufl., Hildesheim 1986, 16f.
- 61 Quint. inst. III, 7, 26f.: „Laudantur autem urbes similiter atque homines. Nam pro parente est conditor, et multum auctoritatis adfert uetustas, ut iis qui terra dicuntur orti, et uirtutes ac uitia circa res gestas eadem quae in singulis: illa propria quae ex loci positione ac munitione sunt. Ciues illis ut hominibus liberi sunt decori.“

- 62 Quint. inst. III, 7, 26f.: „illa propria quae ex loci positione ac munitione sunt. Cuius illis ut hominibus liberi sunt decori.“ Die Übersetzung zitiert nach Marcus Fabius Quintilianus: *Institutionis oratoriae – Ausbildung des Redners*, übersetzt und hrsg. von HELMUT RAHN, Bd. 1, 2. Aufl., Darmstadt 1988, 359.
- 63 CLASSEN, Die Stadt im Spiegel der Descriptiones und Laudes urbium (Anm. 60), 2.
- 64 WEISSHAAR-KIEM, Lobschriften und Städtebeschreibungen (Anm. 59), 18.
- 65 WOLFGANG NEUBER, Topik und Intertextualität, Begriffshierarchie und ramistische Wissenschaft in Theodor Zwingers »Methodvs apodemica«, in: *Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven*, hrsg. von WILHELM KÜHLMANN/ WOLFGANG NEUBER, Frankfurt a.M. 1994, 253–278. – Eine ausführliche Würdigung der umfangreichen Literatur zur mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Urbanistik würde den Rahmen dieser Betrachtung sprengen. Als exemplarische Arbeit vgl. dazu VOLKER BREIDENCKER, *Florenz oder »die Rede die zum Auge spricht«: Kunst, Fest und Macht im Ambiente der Stadt*, München 1990.
- 66 ERNST ROBERT CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 11. Aufl., Tübingen/Basel 1993, 166.
- 67 Justi Lipsii v. c. opera omnia postremum ab ipso aucta et recensita: nunc primum copioso rerum indice illustrata, 4 Bde., Wesel 1675, hier: Bd. 3 [De cruce, praef.], 1143: „Nam reverà, incltyl Ordines, hæc [artes N.B.] non ornamenta solùm reip. sunt, sed auxilia & fulcra. Tollite; [Tollantur N.B.], quid nihil squallor & tenebræ occupant, & ferox quældam, aut ut veriùs dicam, ferina vita?“
- 68 CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Anm. 66), 166.
- 69 Men. (rhet.) III, 1: „φασί γάρ [οἱ] Μυτιληναίους ἐπὶ κιδαρῶδια μέγιστον φρονήσαι, Θηβαίους δὲ ἐπὶ ἀσλητικῇ, Ἀηλίους ἐπὶ χοροστατικῇ, ἐτι δὲ καὶ νῦν τοὺς Ἰλλεξανδρέας ἐπὶ γραμματικῇ γεομετρίᾳ καὶ φιλοσοφίᾳ.“ Zitiert nach *Rhetores Graeci*, hrsg. von LEONARD SPENGLER, Bd. 3 [xxxv], Leipzig 1856, 360. – Die Übersetzung zitiert nach CLASSEN, *Die Stadt im Spiegel der Descriptiones und Laudes urbium* (Anm. 60), 33.
- 70 GESA SCHÜTZ-RAUTENBERG, *Künstlergrabmäler des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte der Künstler* [Dissertationen zur Kunstgeschichte, 6], Köln, Wien 1978, hat gezeigt, dass die Ehrengrabmäler für Künstler im Florentiner Dom im Kontext der städtischen Selbstrepräsentation gelesen und verstanden werden müssen. Vgl. dazu auch ELISABETH OY-MARRA, *Florentiner Ehrengabmäler der Frührenaissance*, Diss. Frankfurt 1989/90, Berlin 1994, bes. 8.
- 71 CAREL VAN MANDER, *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler*, übersetzt von HANNS FLOERKE, 2 Bde., München u.a. 1906, hier: Bd. 1, S. 23. – VAN MANDER, *Het Schilder-Boeck* (Anm. 8), 199r: „Door verscheyden naemweerdige doorluchtige Mannen/ die uytmuntich zijn gheweest in loflijkce deughtsaem oeffeninghen/ en gheleertheyt/ en is ons goetaerlich seet Neder-landt/ van oudts tijts aen tot nu toe/ niet gheheel ontciert gheweest van edel blinken de gerucht. De seghe-palmen/ en wapen-rooven/ door onsen ouden Edeldom/ seer wijt en breedt/ met dapper coenhuyt ghehaelt/ en vercreghen/ voorby gaende: oock den hooghen roem die wy hebben/ dat uyt onsen reuckighen Cruydt-hof/ is met blinkende vloghelen om hoogh ghesteghen den Phœnix in gheleertheyt/ desiderius Erasmus Roterdamus, in dees leste Eeuwen wesende den Vader der oude edel sprake des Landschaps Latio. Heeft den milden Hemel/ met een vriendelijck gheneyght toevloeyen in der Natuere ons deelachtich gemaect/ de hoogste eere in de Schilderconst: want dat de vernuftighe Griecken/ Romeynen/ noch ander volcken noyt (hoer seee soeckende) ghejont is gheweest te vinden/ dat heeft te voorschijn gebracht/ den vermaerden Kempischen Neder-lander/ Ioannes van Eyck/ welcken is gheboren gheweest tot Maeseyck/ op de heerlijcke Riviere de Mase/ de welke om dese eere/ te wedden heeft tegen Arnus, Padus, en den moedigen Tyber: om dat aen haren Oever is sulck licht onstaen/ en so clær blinkende/ datter het Const-lievende Italien al verbaest heeft moeten nae omsien/ en haer Pictura daer nae henen schickken/ om in Vlaender nieuw borsten te suyghen.“
- 72 Zu den literarischen Wurzeln VAN MANDERS vgl. auch den Kommentar von HESSEL MIEDEMA, in: VAN MANDER/ MIEDEMA (Anm. 9), Bd. 2, 189f.
- 73 Es sei hier betont, dass mit dem hier als „Bürgerstolz“ umschriebenen *decus opidani* nicht auf das im 18. Jahrhundert entwickelte Ideal von Bürgerlichkeit angespielt werden soll. – Zu dem in Stadtdarstellungen und Beschreibungen ausgedrückten Selbstverständnis vgl. GERALD STRAUSS, *Sixteenth-Century Germany: Its Topography and Topographers*, Madison 1959; RICHARD L. KAGAN, *Philip II and the Art of the Cityscape*, in: *Journal of Interdisciplinary History* 17, 1986, 115–135, bes. S. 123f.; SVETLANA ALPERS, *The art of describing: Dutch art in the seventeenth century*, Chicago 1983, 119–168.
- 74 Für einen Überblick niederländischer *laudes* und *descriptiones urbium* vgl. die Beiträge von JAN GRIETEN und PAUL HUVENNE, sowie von HERMAN PLEIJ, in: *Antwerpen – verhaal van een metropol. 16de-17de eeuw*, hrsg. von JAN VAN DER STOCK, Ausstellung: Antwerpen, Museum Hessenhuis, 25. Juni – 10. Oktober 1993, Gent 1993, 69–85, mit weiterführender Literatur. – Aus der gleichen Intention heraus entstanden auch die zahlreichen Städtebilder, die in jener Zeit dem Graphikmarkt überschwemmt. Vgl. dazu PAUL HUVENNE, in: *Stadtbilder in Flandern. Spuren bürgerlicher Kultur 1477–1787*, hrsg. von JAN VAN DER STOCK, Ausstellung: Renaissanceschloß Schallaburg, 18. Mai – 27. Oktober 1991, Brüssel 1991, 45–58. – BÜTTNER, *Die Erfindung der Landschaft* (Anm. 26), 111–115.
- 75 Wie CLASSEN, *Die Stadt im Spiegel der Descriptiones und Laudes urbium* (Anm. 60), 4, feststellt, war die Frage nach dem Namen und der Eigenart eines Mannes schon in der griechischen Antike zugleich eine Frage zu dessen Herkunft und Familie sowie zu dessen Heimat, „und entsprechend verknüpft sich das Lob eines einzelnen mit dem Lob von dessen Heimat, und das heißt von dessen Heimatstadt, da das Leben der Griechen schon früh von der Polis geprägt wird, und sie die fast überall verbreitete Form politischer Organisation ist und für Jahrhunderte bleibt.“
- 76 BÜTTNER, *Die Erfindung der Landschaft* (Anm. 26), 20f.

- 77 Einen guten Überblick, zumindest über die bildlichen Darstellungen, gibt ADRIEN JEAN JOSEPH DELEN, *Iconographie van Antwerpen*, Brüssel 1930, 6f. Zum gedichteten Städte-lob vgl. HERMAN PLEIJ, in: VAN DER STOCK, *Antwerpen – verhaal van een metropol* (Anm. 74), 79–86.
- 78 VAN MANDER, *Het Schilder-Boeck* (Anm. 8), fol. 232r, schreibt: „Ghelijck Antwerpen in onse Nederlanden schijnt oft gelijckt een Moe-lder der Constenaren/ also Florence in Italien voortijd plgh te wesen.“ – Für weitere *laudes Antverpiæ* vgl. BÜTTNER, *Die Erfindung der Landschaft* (Anm. 26), 20f.
- 79 CORNELIUS SCRIBONIUS GRAPHAEUS, *De nomine florentissimæ civitatis Antverpiensis*, Antwerpen 1527, unpaginiert: „Paradison hoc in orbe vis? Antverpia est.“ Zitiert nach VAN DER STOCK, *Antwerpen – verhaal van een metropol* (Anm. 74), Nr. 30, 178.
- 80 Zu Jan van Eycks „Erfindung“ der Ölmalerei vgl. VASARI/ MILANESI, *Giorgio Vasari: Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* (Anm. 7), Bd. 2, 565. – „Vasari neutralizes the difference of Netherlandish art, positioning Jan within the history of the arts of disegno and identifying oil-colors as the catalyst that conditioned the skills of the second maniera and mediated the perfection of the third. Jan is the alchemist whose discovery assimilates panel and canvas to fresco, giving them the permanence and technical advantages of mural painting.“ WALTER S. MELION, *Shaping the Netherlandish Canon: Karel van Mander's Schilderboeck*, London 1991, 86f.
- 81 LODOVICO GUICCIARDINI, *Descrittione di tutti paesi Bassi, altrimenti detti Germania inferiore*, Antwerpen 1567, 97–101. Vgl. dazu CARL JOACHIM CLASSEN, *Lodovico Guicciardini's >Descrittione< and the tradition of the laudes and descripciones urbium*, in: LODOVICO GUICCIARDINI, *Actes du Colloque international 1990*, hrsg. von PIERRE JODOGNE, Brüssel 1991, 99–117. – Die besondere Bevorzugung Antwerpens in der *Descrittione* lag nicht zuletzt in einem üppi-gen Honorar begründet, das Guicciardini vom Magistrat der Stadt erhalten hatte. Vgl. BÜTTNER, *Die Erfindung der Landschaft* (Anm. 26), 112f.
- 82 GUICCIARDINI 1567 (wie Anm. 81), 98. – In seiner Bewertung folgt Guicciardini seinem Landsmann Vasari: „Quintino, della medesima terra, ilquale nelle sue figure osservò sempre più che potè il naturale.“ VASARI/ MILANESI, (Anm. 7), Bd. 7, 582f.
- 83 GUICCIARDINI, *Descrittione di tutti paesi Bassi, altrimenti detti Germania inferiore* (Anm. 81), 98: „Vgo d'Anversa, che fece la bellissima tauola, che si vede a Firenze in santa Maria nuoua.“
- 84 Vasari erwähnt unter jenen Flamen, die Italien besuchten: „Lodovico da Lovanio, Luven Fiammingo; Pietro Christa, Giusto da Guanto, Ugo d'Anversa, ed altri molti.“ VASARI/ MILANESI, *Giorgio Vasari: Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* (Anm. 7), Bd. 7, 581f. Zur Identifizierung von „Ugo d'Anversa“ mit Hugo van der Goes, ebd., Anm. 5. – VASARI/ SCHORN/ FÖRSTER, *Giorgio Vasari: Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister* (Anm. 7), Bd. 6, 169, Anm. 9.
- 85 VAN MANDER, *Het Schilder-Boeck* (Anm. 8), 203v, schreibt in seinem Kapitel über „Het leven van Hugo van der Goes/ Schilder van Brugge“ allerdings nichts von dem Vasari bekannten Portinari-Altar. Offensichtlich war ihm nicht bewusst, dass Hugo van der Goes jener von Vasari genannte Künstler war. Vgl. dazu VAN MANDER/ MIEDEMA (Anm. 9), Bd. 2, 231f.