

Carolin Behrmann · Elisabeth Priedl (Hg.)

# Autopsia: Blut- und Augenzeugen

Extreme Bilder  
des christlichen Martyriums

Wilhelm Fink

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein, der Akademie der bildenden Künste Wien und der Gesellschaft der Freunde der bildenden Künste, Wien.

**]**a**[** akademie der bildenden künste wien

Gesellschaft der Freunde der bildenden Künste



Umschlagabbildung:

Giovanni Guerra (Zeichner) und Antonio Tempesta (Stecher), »Folter durch Hängevorrichtungen (I)«, Kupferstich, in: Antonio Gallonio, *Trattato degli instrumenti del martirio*, Rom: Ascanio und Girolamo Donangeli, 1591, S.11.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2014 Wilhelm Fink Verlag, München  
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München  
Printed in Germany.

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5493-5

## Inhaltsverzeichnis

### VORWORT

CAROLIN BEHRMANN & ELISABETH PRIEDL  
Vor Augen stellen: Zeugenschaft und Imitation. . . . . 9

### I. ÖFFENTLICHES BEZEUGEN: MARTYRIUM UND STRAFE. . . . . 21

GALINA TIRNANIĆ  
Martyrs and Criminals in Byzantine Visual Culture:  
St. Euphemia at the Hippodrome . . . . . 23

ALEXANDRA SUDA  
The Girona Martyrology: Belief in the Guise of Violence and Beauty . . . . . 43

BRIGITTE ROUX  
»Nel mezzo del cammin«:  
Dürer et Celtis, témoins du Martyre des dix mille chrétiens . . . . . 53

### II. MARTYRIUM UND EPISTEM: ANATOMIE UND RECHT . . . . . 67

JETZE TOUBER  
Techniques of Torture. Mechanics and the Judiciary in the  
Martyrological Works of Antonio Gallonio (1556-1605) . . . . . 69

CAROLIN BEHRMANN  
Testimonium und αὐτοψία. Märtyrerbild und epistemischer Wert . . . . . 89

MATEUSZ KAPUSTKA  
Martyrs and Scientists, or: How to Prove Torment with Images. . . . . 109

### III. MÄRTYRERBILD UND BILDTHEOLOGIE . . . . . 125

ILARIA BIANCHI  
Saints and Martyrs »in si strane guise tormentati«.  
The Frescoes by Bartolomeo Cesi and Camillo Procaccini in  
the Crypt of Saint Peter's Cathedral in Bologna. . . . . 127

ELISABETH PRIEDL The Making of Santa Susanna. Medium, Diskurs und Ritual der posttridentinischen Erzeugung von Evidenz . . . . .	145
ARNOLD WITTE From Narrative to Icon: Depictions of Martyrs in San Martino ai Monti . . . . .	167
DAVID FREEDBERG Zu den Märtyrerbildern Antwerpens im späten 16. Jahrhundert . . . . .	181
EDWARD PAYNE Bodies Suspended in Space and Time: Execution, Suffering and Spectatorship in Ribera's Martyrdom Scenes . . . . .	213
BILDNACHWEISE. . . . .	231

## VORWORT

were in the early seventeenth century considered such an important source of information on the beginnings of the Catholic Church.

The decoration of the San Martino and also the contemporary stucco work in the San Lorenzo in Lucina show us how by 1650, the gruesome death of the saints was no longer considered the main issue when a cycle of martyr saints was depicted, as had been the case in the late sixteenth century. By now, the careful scrutiny into the acts of the saints had cast serious doubts on these stories, and this made an extensive visual depiction of these deeds problematic. Instead, the reference to venerable old age, and the kind of veneration the early Christians had had for saints increased in importance. By opening the *titulus* and building a crypt for the relics in the San Martino, Filippini tried to turn it into a compendium of Early Christianity: an original subterranean religious site, a newly constructed crypt for the veneration of relics, and an iconic representation of the martyrs who had suffered in order to spread the Faith. Between 1600 and 1650, the style of depicting martyrs had shifted from a narrative approach to iconic representation of the early Christian martyrs in an early Christian guise.

DAVID FREEDBERG

## Zu den Märtyrerbildern Antwerpens im späten 16. Jahrhundert

Kaum jemand, der im Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen die Räume durchschreitet, in denen die Werke der Generation vor der Zeit von Peter Paul Rubens zu sehen sind, kann behaupten, er wäre nicht von den großformatigen Ölgemälden einer Reihe ausnehmend grausamer Märtyrerszenen beeindruckt worden. Es handelt sich um die Gemälde »Das Martyrium der Heiligen Crispinus und Crispinianus« (Abb. 1-3), »Das Beinwunder und Martyrium der Heiligen Cosmas und Damian« (Abb. 4 und 5), »Diokletian verurteilt den Heiligen Sebastian zum Tode«, »Szene aus dem Martyrium des Heiligen Sebastian« (Abb. 6a und b) und »Szenen aus dem Martyrium des Heiligen Georg« (Abb. 7a und b), alle von Ambrosius Francken.<sup>1</sup>

\* Dies ist die von Carolin Behrmann ins Deutsche übertragene und mit mir gemeinsam auf den neuesten Forschungsstand gebrachte Version meines Artikels »The Representation of Martyrdoms during the Early Counter-Reformation in Antwerp«, erschienen in: *The Burlington Magazine*, Vol. 118, No. 876, März 1976, S. 128-138. Eine längere Studie über dieses wichtige Kapitel der Kunstgeschichte, Religion und der Repräsentation von Martyrium und der Folter habe ich in Planung, doch hat sich der *status questionis* des spezifischen hier diskutierten Problems kaum geändert seitdem ich den Artikel geschrieben habe. Ich nehme an, diese Situation wird sich bald ändern, besonders im Lichte der Arbeit von Carolin Behrmann, Koenraad Jonckheere und der Autoren in diesem Band. Hier beschränke ich mich lediglich darauf, die wichtigsten bibliographischen Ergänzungen nachzutragen und einige (mitnichten alle) der *lacunae* und Fehler des Originaltextes anzugehen. Ein besonderer Dank geht an Koenraad Joenckheere, der die ausgezeichneten Bildvorlagen besorgt hat.

<sup>1</sup> Sowohl ich als jetzt auch Natasja Peeters sind überzeugt, dass das Martyrium der Heiligen Crispinus und Crispinianus auf keinen Fall Hieronymus Francken zugeschrieben werden kann, so wie es oft geschehen ist, als ich diesen Artikel verfasst habe. Die Flügel des Altares werden heute in der Sint-Carolus Borromeuskerk in Antwerpen aufbewahrt. Meine eigene Arbeit über die Franckenbrüder, in der Originalversion des Artikels und in meiner Dissertation (wie Anm. 3) ist heute vollständig abgelöst worden von der exzellenten Studie von Peeters. In ihrer noch unveröffentlichten Dissertation widmet sich Peeters dem Werk der Brüder Frans und Ambrosius Francken, siehe Natasja Peeters, *Tussen continuïteit en vernieuwing. De bijdrage van Frans en Ambrosius Francken I, en de jonge generatie Francken, tot de historieschilderkunst te Antwerpen ca 1570-1620*, (PhD Dissertation) Vrije Universiteit Brussels, 2000. Die Arbeit ist in Auszügen bereits erschienen, so z.B.: Dies.: »Frans I and Ambrosius I Francken, painters of the metropolis Antwerp, and their altarpieces in the years just after the fall of Antwerp (1585-1589)«, in: *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Antwerpen 2003, S. 68-91; Dies., »Resilience and enterprise: the Francken-Brothers in the years between the Iconoclasm and the Spanish Fury (1566 – 1576)«, in: *The quest for the original: underdrawing and technology in painting, symposium XVI*, Bruges, September 21st, 22nd and 23rd, 2006, hg. von Hélène Verougstraete und Colombe Janssens de Bisthoven, Leuven [u.a.]: Peeters, 2009, S. 87-93; oder dies.: »From Nicolaas to Constantijn: the Francken family and their rich artistic heritage (c. 1550-1717)«, in: *Family ties: art production and kinship patterns in the early modern Low Countries*, hg. von Koenraad Brosens, Leen Kelchtermans und Katlijne van der Stighelen, Turnhout: Brepols, 2012, S. 103-117.

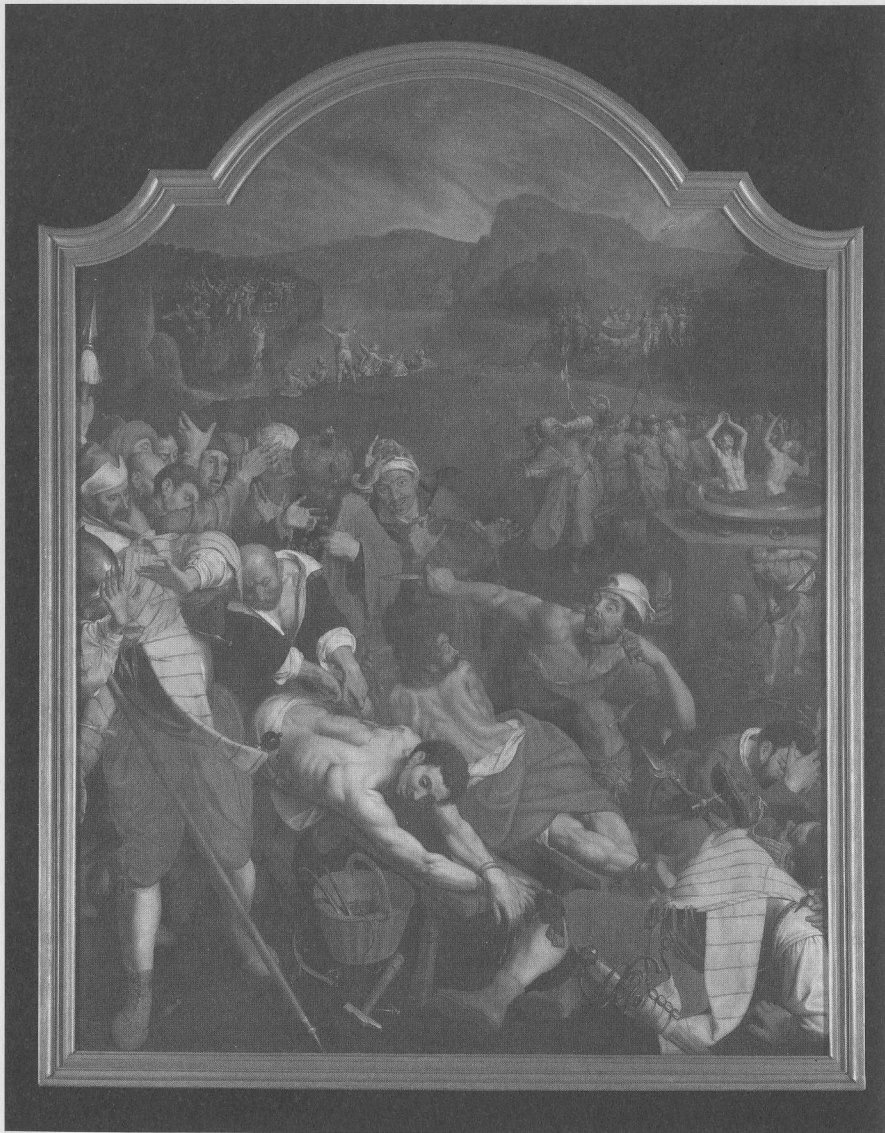


Abb. 1: Ambrosius Francken, *Martyrium der Heiligen Crispinus und Crispinianus*, Öl auf Holz, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

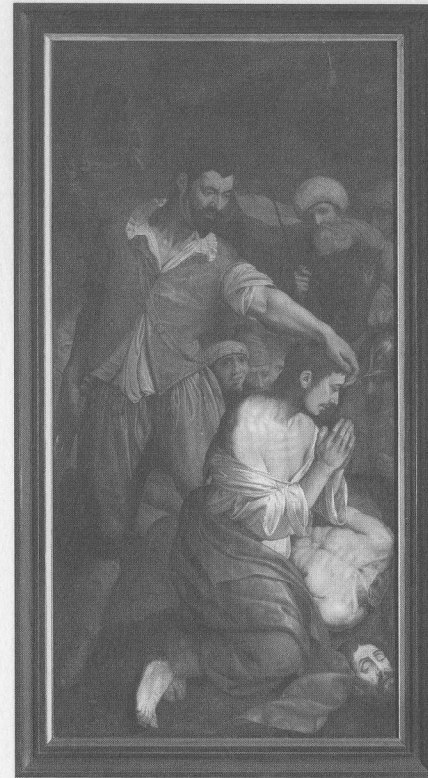


Abb. 2: Ambrosius Francken, *Szenen aus dem Martyrium der Heiligen Crispinus und Crispinianus*, Öl auf Holz, rechter Altarflügel, Antwerpen, St. Carolus Borromeus-kerk

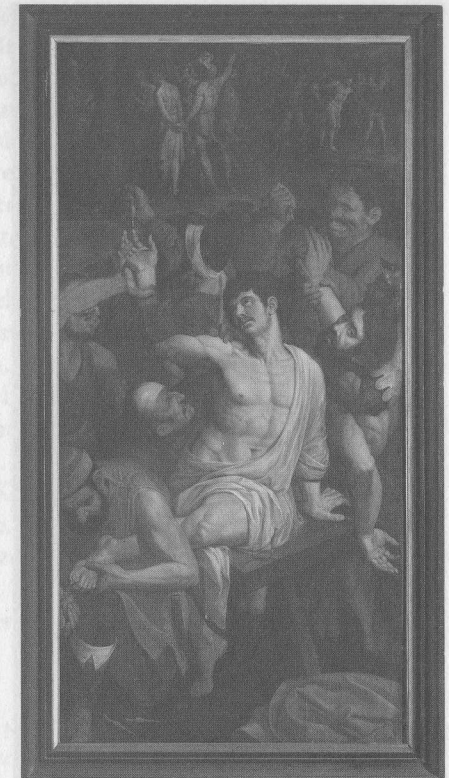


Abb. 3: Ambrosius Francken, *Szenen aus dem Martyrium der Heiligen Crispinus und Crispinianus*, Öl auf Holz, linker Altarflügel, Antwerpen, St. Carolus Borromeus-kerk

Soweit mir bekannt ist, wurde diese spezifische Vorliebe für Märtyrerszenen Ende des 16. Jahrhunderts in Antwerpen bis heute weder umfassend diskutiert, noch in ihrem Kontext erörtert.<sup>2</sup> Der vorliegende Text widmet sich diesen Bildern, wobei keine definitiven Antworten gegeben werden können, sondern vielmehr einige zentrale Fragen gestellt werden sollen. Nicht alle Dokumente, die Licht auf die Bedeutung dieser Gemälde werfen könnten, wurden bislang ausfindig gemacht und nur einige wenige der Zuschreibungsfragen können an diesem Punkt definitiv gelöst werden.

<sup>2</sup> Zum Bildsujet des Martyriums im Kontext des niederländischen Bildersturms fehlt bis heute eine umfassende Studie.



Abb. 4: Ambrosius Francken, *Beinwunder der Heiligen Cosmas und Damian*, Öl auf Holz, Altarflügel, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

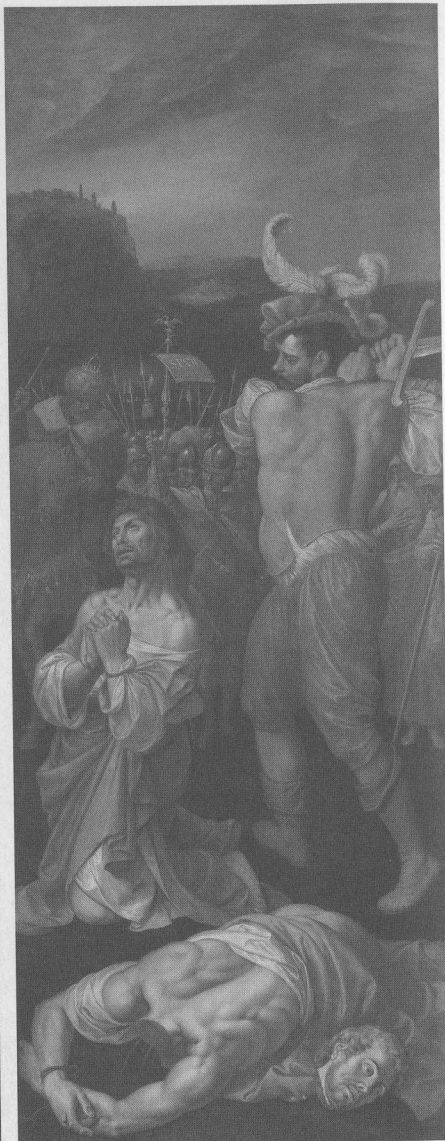


Abb. 5: Ambrosius Francken, *Martyrium der Heiligen Cosmas und Damian*, Öl auf Holz, Altarflügel, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

Zwei bedeutende Ereignisse bilden die historischen Eckdaten für die Untersuchung der Antwerpener Martyrien: der Bildersturm des Jahres 1566 und der sogenannte »stille Beeldestorm« von 1581. Jene verheerenden ikonoklastischen Bildzerstörungen, die sich 1566 in den Niederlanden vollzogen und in Antwerpen auf die Tage des 21. und 22. August zu datieren sind, wurden von Kunsthistorikern bis vor Kurzem kaum in die Analyse der Kunstwerke mit einbezogen, obgleich die historischen Details lange bereits bekannt waren.<sup>3</sup> Zahlreiche Kunstwerke fielen diesem ersten Bildersturm zum Opfer, doch konnten einige trotzdem gerettet werden und der katholische Kirchendienst wurde kurz danach bereits wieder aufgenommen. Das Ansehen einiger Künstler, im Besonderen das von Marten de Vos,<sup>4</sup> ist mit der Ausführung jener Altargemälde in Verbindung zu bringen, die nach dem Bildersturm in Auftrag gegeben worden waren, um die zerstörten Kunstwerke zu ersetzen. In Reaktion auf diese Zerstörungen beeilten sich einige Theologen, die Bilder zu verteidigen, um die heftige protestantische Kritik am Bilderkult zu erwidern und weitere Zerstörungen zu verhindern. Ein Kern ihrer Argumente bestand hierbei in der Anweisung des Tridentiner Konzils, dass die Bilderproduktion unter kirchliche Aufsicht gestellt werden müsse.<sup>5</sup>

Der darauffolgende, eher als friedlich zu bezeichnende »stille Beeldestorm« vollzog sich 1581 in Antwerpen, nachdem der kurz vorher gewählte calvinistische Stadtrat die systematische Entfernung der Bilder aus den örtlichen Kirchen veran-

3 Die Literatur zum Thema Bildersturm in den Niederlanden ist seit 1976 beständig angewachsen und kann hier nicht wiedergegeben sondern nur angedeutet werden. Zwischen meiner eigenen Arbeit: David Freedberg, *Iconoclasm and painting in the revolt of the Netherlands, 1566-1609*, (PhD Dissertation, University of Oxford, 1972), New York: Garland, 1988 und jüngst meine Einleitung »Art After Iconoclasm: Painting in the Netherlands between 1566 and 1585«, in: *Art After Iconoclasm: Painting in the Netherlands between 1566 and 1585*, hg. von Koenraad Jonckheere und Ruben Suykerbuyk, Turnhout: Brepols, 2012, S. 21-49, sind neben einigen Einzelstudien (hier hervorzuheben: Solange Deyon und Alain Lottin, *Les casseurs d'été 1566. L'iconoclasm dans le nord*, Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires de Lille/Westhoek, 1986), zahlreiche Ausstellungskataloge zum Thema Bildersturm erschienen, wie z.B. *Bildersturm. Wahnsinn oder Gottes Wille?*, hg. von Cécile Dupeux, Peter Jezler und Jean Wirth, München: Wilhelm Fink, 2000. Als diese Überarbeitung meines Artikels von 1976 in den Druck ging erschien die Arbeit von Koenraad Jonckheere, *Antwerp after Iconoclasm. Experiments in Decorum 1566-1588*, Brussels: Mercatorfonds, 2012. Jonckheeres Arbeit wird den Bildern gerecht, die in der Zeit zwischen 1566 und 1585 entstanden und zudem auch den Folgen des Ikonoklasmus von 1566 für die Kunst thematisierten, was ich bereits 1972 diskutiert habe, und hier nun endlich vor dem Hintergrund der neuesten Forschungen auf den letzten Stand gebracht worden ist.

4 Zu Vos siehe die Monographie von Armin Zweite, *Marten de Vos als Maler: ein Beitrag zur Geschichte der Antwerpener Malerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Berlin: Mann, 1980; und jüngst Jonckheere 2012 (wie Anm. 3).

5 Die Forschungsliteratur ist zu umfangreich, um hier angeführt werden zu können. Freedberg 1988 (1972) (wie Anm. 3), S. 38-95 stellt eine Liste mit den für die Fragestellung relevanten Namen der Autoren des 16. Jhs. zusammen, doch diese benötigt weitere Überarbeitung. Siehe auch: David Freedberg, »The Problem of Images in Northern Europe and its Repercussions in the Netherlands«, in: *Hafnia. Copenhagen Papers in the History of Art*, 1976, S. 25-45, und allgemeiner Christian Hecht, *Katholische Bildtheologie der frühen Neuzeit: Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, [2. Aufl.] Berlin: Mann, 2012.

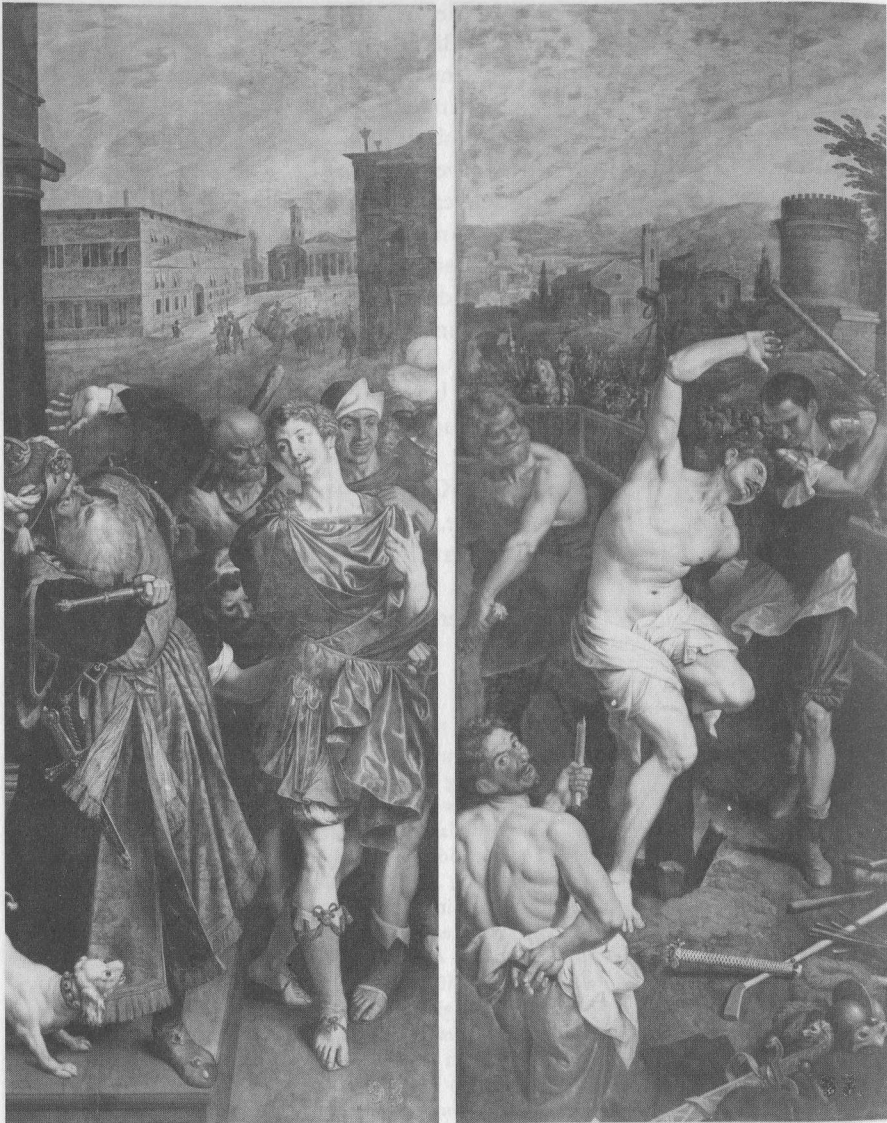


Abb. 6a und b: Ambrosius Francken, *Diokletian verurteilt den Heiligen Sebastian und Sebastian wird mit Stockhieben geschlagen*, Öl auf Holz, Altarflügel, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten



Abb. 7a und b: Ambrosius Francken, *Zwei Szenen aus den Martyrium des Heiligen Georg*, Öl auf Holz, Altarflügel, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

lasst hatte.<sup>6</sup> Im Gegensatz zu den Revolten von 1566, fand dies hinter verschlossenen Kirchentüren statt, um öffentliche Aufruhr vorzubeugen. Der katholische Gottesdienst wurde erst im Jahre 1585 wiederaufgenommen, als Alessandro Farnese, der siegreiche Prinz von Parma, die Kontrolle über Antwerpen wiedererlangt hatte. Trotz der in jeder Hinsicht furchtbaren Zeit, die Antwerpen in diesen Jahren durchstanden hatte, wurde die Wiedererrichtung der entweihten Altäre zum ersten und wichtigsten Anliegen der Gilden und Kirchen.<sup>7</sup> Einige der älteren Gemälde konnten an ihren ursprünglichen Aufstellungsort zurückgebracht werden, doch die meisten von ihnen waren in den unruhigen Zeiten verlorengegangen, entweder da sie schlicht in Vergessenheit geraten, oder aber mutwilliger Zerstörung zum Opfer gefallen waren. Wieder wurden neue Aufträge erteilt und diesmal waren es die Gebrüder Francken – Hieronymus, Frans und Ambrosius – die hiervon am meisten profitierten.<sup>8</sup> Da nicht jeder dieser neuen Altäre hier im Einzelnen diskutiert werden kann, konzentriere ich mich auf die Analyse des hier bevorzugten Motivs des christlichen Martyriums.<sup>9</sup>

Beginnen wir mit den Altarretabeln aus der Liebfrauenkathedrale von Antwerpen. Hier wurde der Altar der *Oude Handboog* 1566 so schwer beschädigt, dass die

6 Floris Prims, »De Beeldstormerij van 1581«, in: *Antwerpiensia* 1939 (series 13), Antwerpen 1940, S. 183-89. Siehe auch David Freedberg, »Kunst und Gegenreformation in den südlichen Niederlanden«, 1560-1660, in: *Von Bruegel bis Rubens: das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei*, hg. von Ekkehard Mai und Hans Vlieghe, Köln: Locher, 1992, S. 55-70. Über die Auswirkungen des »Stille Beeldestorm«, siehe das maßgebliche Werk von Anne T. Woollett, *The Altarpiece in Antwerp, 1554-1615: Painting and the Militia Guilds*, (PhD Dissertation, Columbia University), New York, 2004.

7 Siehe jetzt Jos van den Nieuwenhuizen, *Antwerpen in 1585*, Antwerpen: De Vlijt, 1985. Zur Herrschaft Alessandro Farneses in den Niederlanden, siehe das Standardwerk von Léon van der Essen, *Alexandre Farnèse, prince de Parme, gouverneur général des Pays-Bas (1545-1592)*, 5 Bde., Bruxelles: Librairie nationale d'art et d'histoire, 1933-1937. Über die Auswirkungen auf die Kunst, die sich durch die Einsetzung Alessandro Farneses ergaben, siehe Prims 1939 (wie Anm. 6); Frans Baudouin, »1585. De Val van Antwerpen, ook een belangrijke datum voor de kunstgeschiedenis der Nederlanden«, in: *Herenking van Willem Oranje, 1584-1984*, Ausst.kat., Brüssel: De Orde van den Prince, 1985, S. 94; und Woollett (wie Anm. 6). Natasja Peeters hat sich den Quellen in der *Privilegiekamer* in ihrer Studie (wie Anm. 1) intensiv gewidmet. Am 9. September 1585 wurden die Gilden und Handelsverbände von der Stadtverwaltung einberufen, um die Reparaturen der betroffenen Altäre zu beschließen. Peeters genaue Untersuchung erwähnt zahlreiche zeitgenössische Quellen, die sich auf die Wiedereinsetzung des katholischen Gottesdienstes nach 1585 und ihrer Symboliken beziehen, siehe Peeters, 2003 (wie Anm. 1), S. 72-74.

8 Zu dem Werk der Gebrüder Francken vgl. Anm. 1.

9 Floris Prims, »Altaarstudien«, in: *Antwerpiensia* 1938 (series 12), Antwerpen, 1939, S. 283-339, und in: *Antwerpiensia* 1939 (series 13), Antwerpen 1940, S. 278-446. Der Kanoniker und ehemalige Antwerpener Archivar Floris Prims, hat anschaulich die Schicksale der betroffenen Altäre dokumentiert, wengleich einige der Dokumente, die er hierzu gefunden hat nur ungenau und oberflächlich transkribiert worden sind. Für eine vollständigere Dokumentation siehe auch Jan van Brabant, *Rampspoed en restauratie der Onze-Lieve-Vrouwekathedraal van Antwerpen*, Antwerpen: De Vlijt, 1974, S. 47-70; und die aufschlussreichen Beiträge von Julien Vervaeke, »Catalogus van de altaarstukken van gilden en ambachten uit de Onze-Lieve-Vrouwekerk van Antwerpen en bewaard in het Koninklijk Museum«, in: *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Antwerpen, 1976, S. 197-199, der im gleichen Jahr wie der vorliegende Artikel erschienen ist. Für mehr ergänzendes Quellenmaterial siehe die Artikel von Peeters (in in Anm. 1) und Woollett 2004 (wie in Anm. 6).

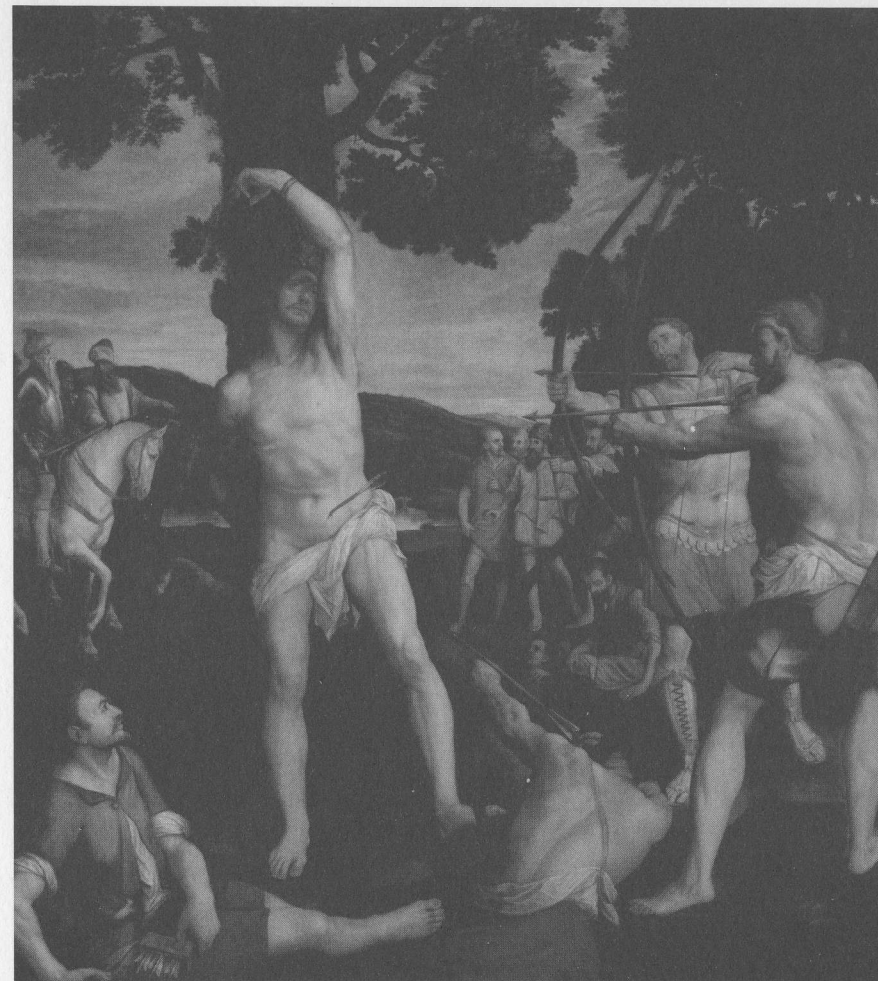


Abb. 8: Michael Coxcie, *Martyrium des Heiligen Sebastian*, 1575, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

Gilde 1575 ein neues Retabel bei dem betagten Michael Coxcie in Auftrag gab.<sup>10</sup> Das Altarblatt mit dem Martyrium des Heiligen Sebastian hat sich erhalten (Abb. 8), doch die beiden Flügel sind im Zuge der Ereignisse im Mai 1581 verloren ge-

10 Der Name der Zunft ist einigermaßen schwer zu übersetzen. Die erste Langbogengilde wurde die *Oude Handboog* genannt; die etwas später gegründete hieß dementsprechend die *Jonge Handboog*. Ähnlich verhält es sich bei der *Oude* und *Jonge Voetboog*, den beiden Armbrustschützen-Gilden.



gangen.<sup>11</sup> Zusammen mit einer Reihe von anderen Gilden hatten die neuen Dekane der *Oude Handboog* einen Antrag an den sich erst kurz davor konstituierten calvinistischen Stadtrat gestellt, um sich des Bilderschmucks ihrer Altäre zu entledigen (wobei einige der Stadträte selbst Mitglieder der Gilde waren). In all diesen Anträgen wird der idolatrische Aspekt der Bilderverehrung hervorgehoben, was ein Kernargument der protestantischen Bildkritik darstellte. Hinzu kommt, dass die Gilden gezwungen waren, ihre Altarretabel und anderes wertvolles Kunsthandwerk zu verkaufen, um jene mittellosen Mitglieder ihrer Gemeinschaft zu unterstützen, die besonders unter der Regierung Alvas und den verheerenden Ereignissen der vorangehenden Jahre gelitten hatten.<sup>12</sup>

Kurz nachdem unter Alessandro Farnese der Katholizismus wieder hergestellt war, wurden die calvinistischen Gildenmitglieder abgesetzt und an ihrer Stelle Katholiken berufen. Im Falle des *Oude Handboog* wurden Gelder für die Anfertigung neuer Altarflügel beantragt, doch ist unklar, wie und aus welchem Grund das Altarblatt gerettet worden war. Der Auftrag wurde 1591 an Ambrosius Francken erteilt.<sup>13</sup> Auf den Flügelinnenseiten des Altars ist zum einen die Darstellung des Heiligen Sebastian im Kerker zu sehen, wie er die Brüder Marcellus und Marcellinus in Anwesenheit ihrer Eltern beschwört, den christlichen Opfertod zu sterben, und zum anderen die »Wundersame Heilung Zoes«. Auf der Außenseite sind weitere zwei Szenen des Sebastianmartyriums zu sehen: Der sich wütend aufbäumende Diokletian befiehlt hier mit erhobener Geste, dass der an ihm vorbeischießende Sebastian zum Richtplatz geführt werde. Hinter dem Heiligen sind für diese Werkgruppe charakteristische, grimassierende Gesichter, mit zahnlosen Mündern und kahlen Köpfen, zu erkennen. Auf dem rechten Flügel schlagen zwei Henker mit kraftvollen Stockhieben auf den heiligen Sebastian ein. Sein Körper ist in einen

11 So wie das Altarblatt von Coxcie's Werk für die *Jonge Voetboog*, von dem nur die Flügel aus den Jahren 1574-75 erhalten sind. Siehe Anne T. Woollett, »Michiel Coxcie and the revitalization of religious painting in the Southern Netherlands after 1566«, in: *Art after Iconoclasm, Painting in the Netherlands between 1566 and 1585*, hg. von Koenraad Jonckheere und Ruben Suykerbuyk, Turnhout: Brepols, 2013, S. 86-87, mit der entsprechenden Dokumentation auf S. 89. Eine lebhaft Beschreibung liefert der Bericht von Carolus Scribani (in *Antverpia* aus dem Jahre 1610) transkribiert von Julius Held, »Carolus Scribanius' Observations on Art in Antwerp«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 59, 1996, hier S. 200, 204. Wie der Antwerpener Museums Katalog des *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Beschrijvende Catalogus Oude meesters*, Antwerpen 1959, S. 63-64 fälschlich suggeriert, stammt das Bild des Heiligen Georg vom Altar der *Oude Handboog*, es ist jedoch als Teil des Altares für die Armbrustschützen-Gilde zu verzeichnen. Über dieses Werk, sowie Coxcie's bereits erwähntem Altarbild mit dem Martyrium des Hl. Georg, siehe Carl van de Velde, »De Coxcies uit de Onze-Lieve-Vrouwekerk van Antwerpen«, in: *Michiel Coxcie (1499-1592) Pictor Regis*, hg. von Raphael De Smedt (Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen 96), Mechelen: Kon, 1993, S. 195-214, vgl. Woollett 2004 (wie Anm. 6), und neuerdings Woollett 2013, S. 75-94, mit weiterführender Literatur.

12 Prims 1939 (wie Anm. 9), S. 357-63 und S. 183-88. Jetzt siehe Woollett 2013 (wie Anm. 11), Kapitel 2, bes. S. 93-95 zur detaillierten Besprechung und vollständigen Dokumenten, die von Prims nur teilweise abgedruckt worden waren.

13 Prims 1939 (wie Anm. 9), S. 363. Weitergehende Details sind zu finden bei Woollett 2013 (wie Anm. 11), S. 86, und Peeters 2000 (wie in Anm. 1).

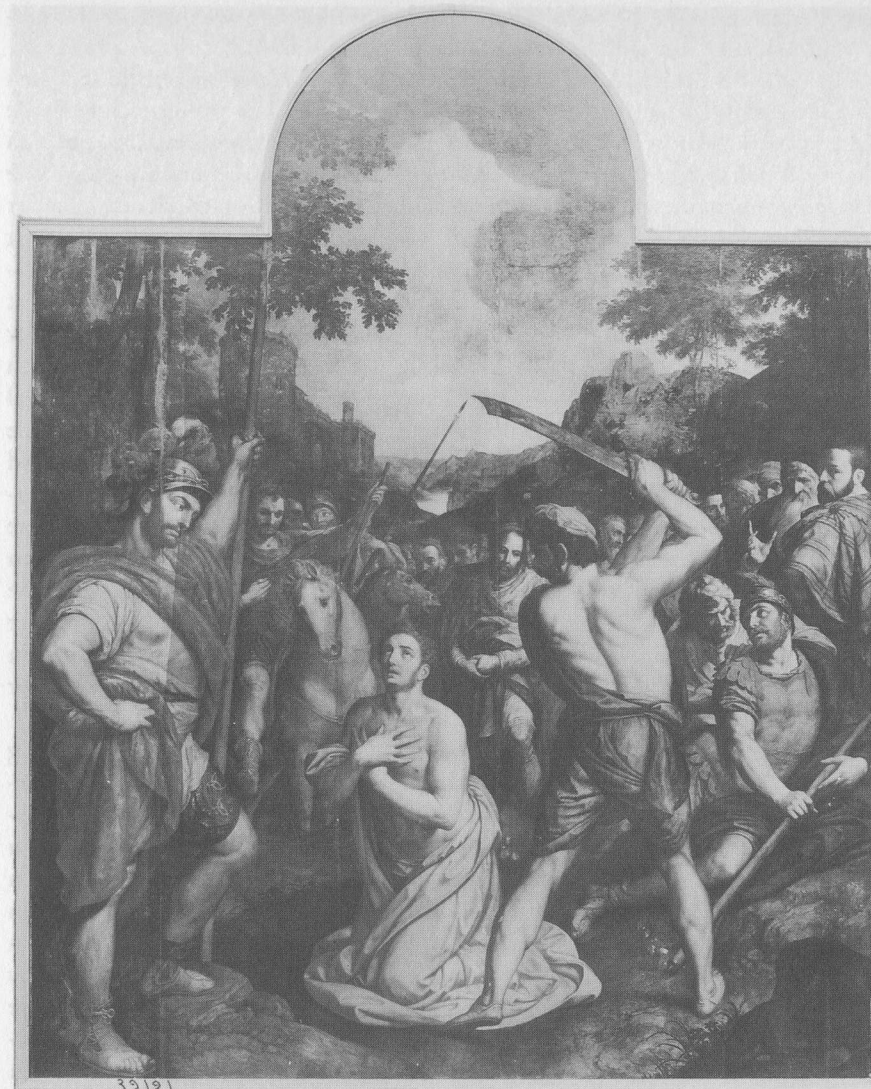


Abb. 9: Frans Pourbus, *Martyrium des Heiligen Georg*, Triptychon, Altarblatt, verlorengegangen, früher: Dünkirchen, Musée des Beaux-Arts

grausam erzwungenen Kontrapost gedreht, während er dieser Brutalität Widerstand zu leisten versucht. Mit offen stehendem Mund und stechendem Blick weist ein am unteren Bildrand stehender Henker mit einem zerbrochenen Schlagstock auf den sich vor Schmerz windenden Märtyrer. In halber Drehung präsentiert er

dem Betrachter seine beeindruckende Rückenmuskulatur, während im Hintergrund Diokletian mit seinem Heer zu erkennen ist (Abb. 6).<sup>14</sup>

Ein ähnliches Schicksal, wie das des Altares der *Oude Handboog*, ereilte auch den Altar der Zunft der Barbier und Wundärzte. Am 5. Mai 1581 unterzeichneten die derzeitigen calvinistischen Dekane einen der standardisierten Anträge, um den Altar in friedlicher und geordneter Weise loszuwerden. Im Unterschied zur *Oude Handboog* ging in diesem Falle jedoch tatsächlich der ganze Altar verloren. Laut der Recherche von Prims wurde, nachdem wieder Ruhe und Ordnung eingekehrt war, im Jahre 1593 der Auftrag für den neuen Altar an Ambrosius Francken erteilt.<sup>15</sup> Das Altarblatt ist seit der Französischen Revolution verschollen und es ist nicht bekannt, was hierauf dargestellt war.<sup>16</sup> Während sich auf den Rückseiten der beiden Altarflügel zwei in Grisaille gemalte Heilige befinden, sind die Innenseiten der Legende der Heiligen Cosmas und Damian gewidmet. Der linke Altarflügel (Abb. 4) zeigt die beiden bei der wundersamen Heilung eines Kranken, bei der sie sein amputiertes Bein durch ein künstliches ersetzen, während im Hintergrund verschiedene andere Heilungen zu erkennen sind. Der rechte Flügel ist ihrem Martyrium gewidmet: Im Vordergrund liegt der abgetrennte Kopf und enthauptete Körper von Cosmas, aus dessen Halsansatz das Blut spritzt. Wie so häufig in den Bildern Franckens sind die Muskeln seines Rückens schwulstartig und beinahe willkürlich gemalt, und folgen in keiner Weise dem anatomischen Vorbild. Der noch lebende Damian kniet betend vor dem das Schwert hebenden Henker, der im Begriff ist, den letzten Schlag zu tun. Im Hintergrund ist Lysias zu erkennen, der hoch zu Pferde sitzt und von einem Soldatenheer begleitet wird.<sup>17</sup>

Bereits im Mai 1581 plante auch die Schuster- und Gerbergilde die Erneuerung ihres Altares. Doch erst in den Jahren 1589-90 kamen die neu bestellten Verantwortlichen der Gilde dazu, eine offizielle Anfrage zu stellen, um die Reparaturkosten ihres Altares und neue Verzierungen bezahlen zu können.<sup>18</sup> Sie beschwerten sich, dass der Dekan aus den Jahren 1581 und 1584, ein gewisser Jacques van den Cuype, der zu dieser Zeit bereits nach Middelburg geflohen war, im Alleingang den Altarschmuck verkauft habe.<sup>19</sup> Der neue von ihnen in Auftrag gegebene Altar von Ambrosius Francken mit dem Martyrium der Heiligen Crispinus und Crispinianus ist bis heute in all seinen Teilen erhalten (Abb. 1-3).<sup>20</sup> Selten zuvor ist wohl eine Ansammlung von derart grotesken und verzerrten Gesichtern im Bild eines christlichen Martyriums zusammengekommen. Auf dem linken Flügel werden die in verdrehten Körperposen gezeigten Heiligen von einer Gruppe teuflischer Gestalten mit den Werkzeugen der Schuhmacher gemartert, die ihnen Dornen unter die

14 Antwerpen, Nr. 151-54. *Beschrijvende Catalogus* 1959 (wie Anm. 11), S. 92-93.

15 Prims 1939 (wie Anm. 9), S. 319.

16 Prims 1939 (wie Anm. 9), S. 320.

17 Antwerpen, Nr. 146-49. *Beschrijvende Catalogus* 1959 (wie Anm. 11), S. 91-92.

18 Prims 1939 (wie Anm. 9), S. 390-92.

19 Peeters führt das entsprechende unpublizierte Dokument aus der Privilegiekammer 668, *Rekwestboeken* (1589-90), f.105, vom 28. August an. Siehe Peeters 2003 (2006) (wie Anm. 1), S. 86-87.

20 Vgl. die Literaturverweise in Anm. 1.



Abb. 10: Frans Pourbus, *Martyrium des Heiligen Georg*, Öl auf Holz, Triptychon, Flügel, Dünkirchen, Musée des Beaux-Arts

Fingernägel stecken und mit Zangen die Zehennägel ausreißen. Im Hintergrund der Darstellung ist zu erkennen, dass sie weiteren Torturen unterzogen und dann zum Exekutionsplatz geführt werden. Ihre Hinrichtung wird auf dem rechten Flügel drastisch in Szene gesetzt. Hinter dem betenden Heiligen steht der Henker, der

mit ausgestrecktem Arm den Kopf des Märtyrers fixiert, um ihn im nächsten Moment zu enthaupten. In der Achse unter den zum Gebet gefalteten Händen des Heiligen liegt bereits der enthauptete Torso und Kopf seines Bruders auf dem Boden.<sup>21</sup> Dieser blickt durch seine halb geschlossenen Augenlider in Richtung Betrachter, ähnlich wie in der Komposition des Altarbildes mit Cosmas und Damian, oder auch der Salomé im Marten de Vos Furrier-Triptychon, eine Generation früher. Das mittlere Bild zeigt jedoch die grausamste Szene überhaupt (Abb. 1).<sup>22</sup> Ausgestreckt auf Folterbänken, werden die beiden Heiligen bei lebendigem Leibe gehäutet, während das Wunder bereits begonnen hat: Die Dornen und anderen Instrumente, mit denen die Heiligen gequält werden, springen von selbst zurück und richten sich gegen die Folterer. Diese versuchen sich vor ihnen zu schützen, wobei sie schreien und wild gestikulieren. Hierbei zentral ist die Figur eines hinter den Marterbänken stehenden Schergen, der mit weit aufgerissenen Augen auf die Häutung blickt, wobei er sich wie von unsichtbarer Hand gesteuert einen nagelähnlichen Gegenstand in die eigene Wange sticht, während er das Messer, das er in der rechten Hand hält, weit von sich fern zu halten sucht. Noch größeres Entsetzen ist aus den Gesichtszügen des Imperators abzulesen, der im rechten Teil des Bildes vor dem für die Folter vorgesehenen Kessel mit siedendem Öl steht: Der gut zu erkennende Spritzer des kochenden Suds springt dem Tyrannen direkt ins Auge und lässt ihn dabei erblinden. Auch hier sind in der sich über dieser Szene erstreckenden Landschaft weitere Martyrien zu erkennen.<sup>23</sup>

Vor Natasja Peeters jüngster Arbeit über die Francken-Brüder, variierten die Datierungen der Märtyrerbilder von Ambrosius Francken in den 1590er Jahren in anderen Forschungsarbeiten beträchtlich. Die Quellenabschriften von Prims folgten eher dem Zufallsprinzip und für lange Zeit hat sich die Antwerpener museale Zuschreibung daran ausgerichtet. In der ersten Version dieses Artikels aus dem Jahre 1976 habe ich mich an den eher späten Datierungen von Kurt Zoege von Manteuffels Thieme-Becker Eintrag orientiert.<sup>24</sup> Heute ist jedoch deutlich, dass eine Datierung nach der Jahrhundertwende über keinen einzigen Vergleich mit den datierbaren Werken von Ambrosius möglich ist, so wie die »Vermehrung des Brotes und des Fischfangs« das für die Bäckerzunft 1598 angefertigt worden war,<sup>25</sup> sein signiertes Triptychon des »Heiligen Sakramentes« im Antwerpener Museum,<sup>26</sup> oder auch am wenigsten noch die »Kreuztragung« aus dem Jahre 1610 in Ghent. In der Tat ist es viel wahrscheinlicher, die Flügel des Altares aus der St. Georgskir-

21 Die beiden Flügel des Martyriums und der Enthauptung der Heiligen Crispinus und Crispinianus befinden sich im Kirchenmuseum der Sint-Carolus Borromeuskerk.

22 Antwerpen, Nr. 145. *Beschrijvende Catalogus* 1959 (wie Anm. 11), S. 96. Es existieren zahlreiche Kopien dieses Gemäldes wie die eines anonymen Malers in St. Katherinenkirche, Hoogstraten, ca. 1600, eine Kopie von Adriaen de Bie aus dem Jahre 1626 in der Kirche Sankt Gummarus, Lier, oder auch eine kleine Kopie im Landesmuseum Hannover. Siehe Peeters 2003 (2006) (wie Anm. 1), S. 87.

23 Die Angaben zu den literarischen Vorlagen werden weiter unten im Text angegeben.

24 Kurt Zoege von Manteuffel, in: *Thieme Becker*, Leipzig: Seemann, 1912, Bd. XII, S. 337-38.

25 Antwerpen, Nr. 135. *Beschrijvende Catalogus* 1959 (wie Anm. 11), S. 90.

26 Antwerpen, Nr. 136-40. *Beschrijvende Catalogus* 1959 (wie Anm. 11), S. 90-91.

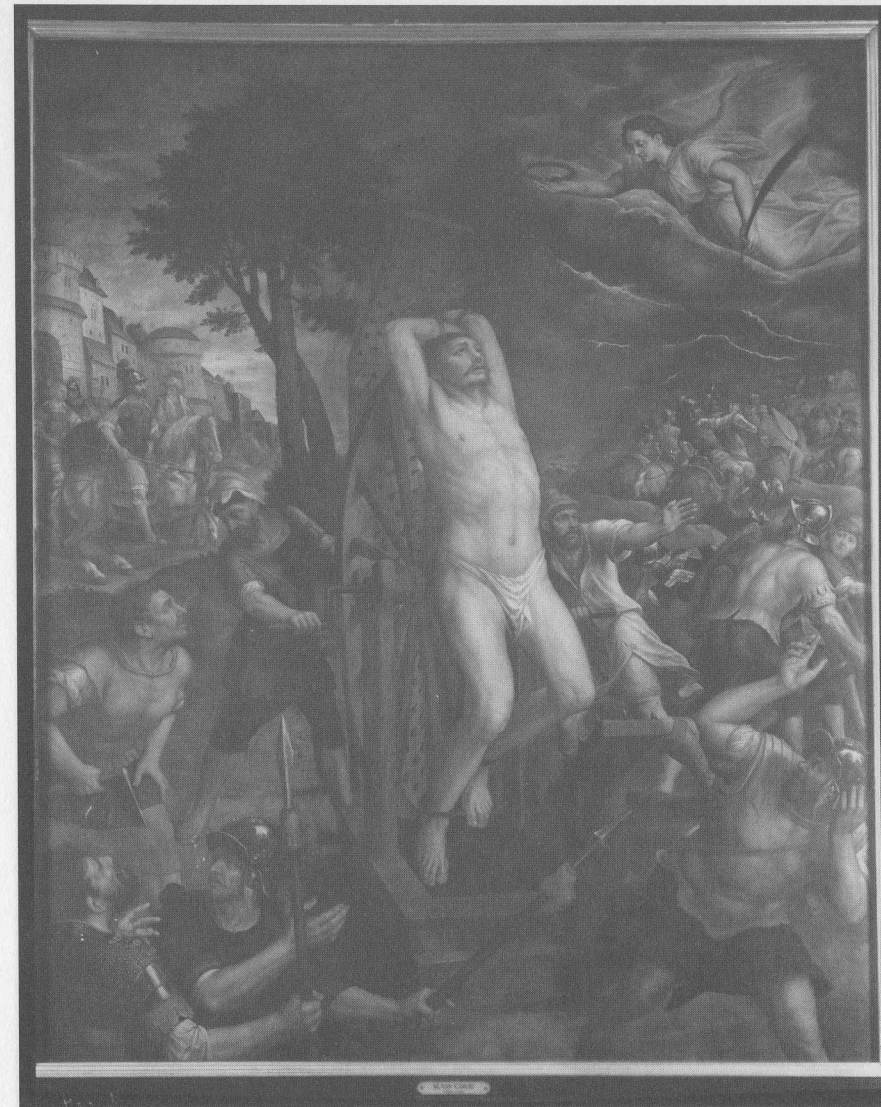


Abb. 11: Michiel Coxcie, *Martyrium des Heiligen Georg*, Öl auf Holz, Mechelen, Sint-Romboutskerk

che in Antwerpen unter die späteren, hier diskutierten Werke, einzuordnen (Abb. 7), die Peeters in die Jahre 1595-98 datiert, anstatt ein so spätes und unwahrscheinliches Entstehungsjahr wie 1610 zu wählen, mit dem der Altar mit dem »Martyrium der Heiligen Cosmas und Damian« in Verbindung gebracht wird (Abb. 4-5).<sup>27</sup> Statt von dem beachtenswerten rechten Flügel als einer Art *prolusio* zur Stärke und Bösartigkeit der anderer Märtyrerdarstellungen zu sprechen, ist die Darstellung des verdrehten Körpers des Heiligen Georg vielmehr als eine Wiederholung der Figur des Heiligen Sebastians zu interpretieren, die heute in das Jahr 1591 zu datieren ist (Abb. 6). Es ist außerdem klar, dass um die Jahrhundertwende die Modeerscheinung dieser spezifischen Bildwerke bereits wieder am Abflauen war, und nicht wie Zoege von Manteuffel in seiner Rezension (1933)<sup>28</sup> des irreführenden Buches von Juliane Gabriels über die Gebrüder Francken<sup>29</sup> noch angenommen hatte, am Anfang stand. Diese Annahme kann heute jedoch durch die Ergebnisse der Dissertation und die Artikel von Peeters bekräftigt werden.<sup>30</sup>

Das Martyrium der Heiligen Crispinus und Crispinianus kann auf keinen Fall Hieronymus Francken zugeschrieben werden, wie es Gabriels in ihrem Buch vorgeschlagen hatte.<sup>31</sup> Wir wissen genug über Hieronymus Biographie, um feststellen zu können, dass diese Zuschreibung falsch sein muss. Nach 1566 hat Hieronymus fast sein ganzes Leben in Paris verbracht. Er kam für eine kurze Periode zwischen 1585 und 1588 nach Antwerpen zurück, ohne jemals ein Bürger der Stadt, geschweige denn Meister in der Lukas-Gilde zu werden.<sup>32</sup> Das Martyrium der beiden Heiligen weist kaum Ähnlichkeit mit seiner »Geburt Christi« in der *Église des Cordeliers* in Paris auf, die im Jahr 1585 signiert und so exakt datiert werden kann.<sup>33</sup> Die Ausführung dieses Werkes fällt genau in die Zeit, in die Gabriels das Altarbild für die Schustergilde datieren möchte.<sup>34</sup> Es kann somit überzeugend behauptet werden, dass es stattdessen zu den Martyriengemälden von Ambrosius Francken und seiner Werkstatt gehört. Es weist eine ähnliche beiläufige Darstellung der Mus-

<sup>27</sup> Siehe Natasja Peeters, »Painters pencils move not without that musicke': Prices of Southern Netherlandish Painted Altarpieces between 1585 and 1650«, in: *Art Market and Connoisseurship: A Closer Look at Paintings by Rembrandt, Rubens, and their Contemporaries*, hg. von Koenraad Jonckheere und Anna Tummers, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009, S. 101, die hier auf ihre Diss. verweist (wie Anm. 1), Cat. A 12.

<sup>28</sup> Kurt Zoege von Manteuffel, in: *Belvedere*, 1934, S. 43-46.

<sup>29</sup> Juliane Gabriels, *Een Kempisch schildergeslacht: de Franckens: bijdrage tot de geschiedenis van het Nederlandsch Romanisme*, Hoogstraten: Haseldonckx, 1930.

<sup>30</sup> Wie in den Anm. 1 und 26.

<sup>31</sup> Zuerst Gabriels 1930 (wie Anm. 29), und dann wiederholt in ihrem Artikel in: *De kunst de Nederlanden*, I, 1930-31, S. 57-64.

<sup>32</sup> Siehe Pierre-Marie Auzas, *Hiérosme Francken dit Franco: peintre du roi Henri III et du roi Henri IV*, Brüssel: Weissenbruch, 1968.

<sup>33</sup> Illustriert in Pierre-Marie Auzas, »L'Adoration des Bergers de Hiérosme Francken«, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1966, Abb. 1 und S. 61-64.

<sup>34</sup> In Gabriels 1939-40 (wie Anm. 31), S. 59 behauptet Dr. Gabriels, dass sie das Monogramm HF auf einem der Flügel des Bildes in der Jesuiten-Kirchen gefunden habe. Wenn dem so wäre, könnte es sein, dass es die Initialen von Hieronymus Francken II sind, der seit 1605 zur Ambrosius Werkstatt gehörte.

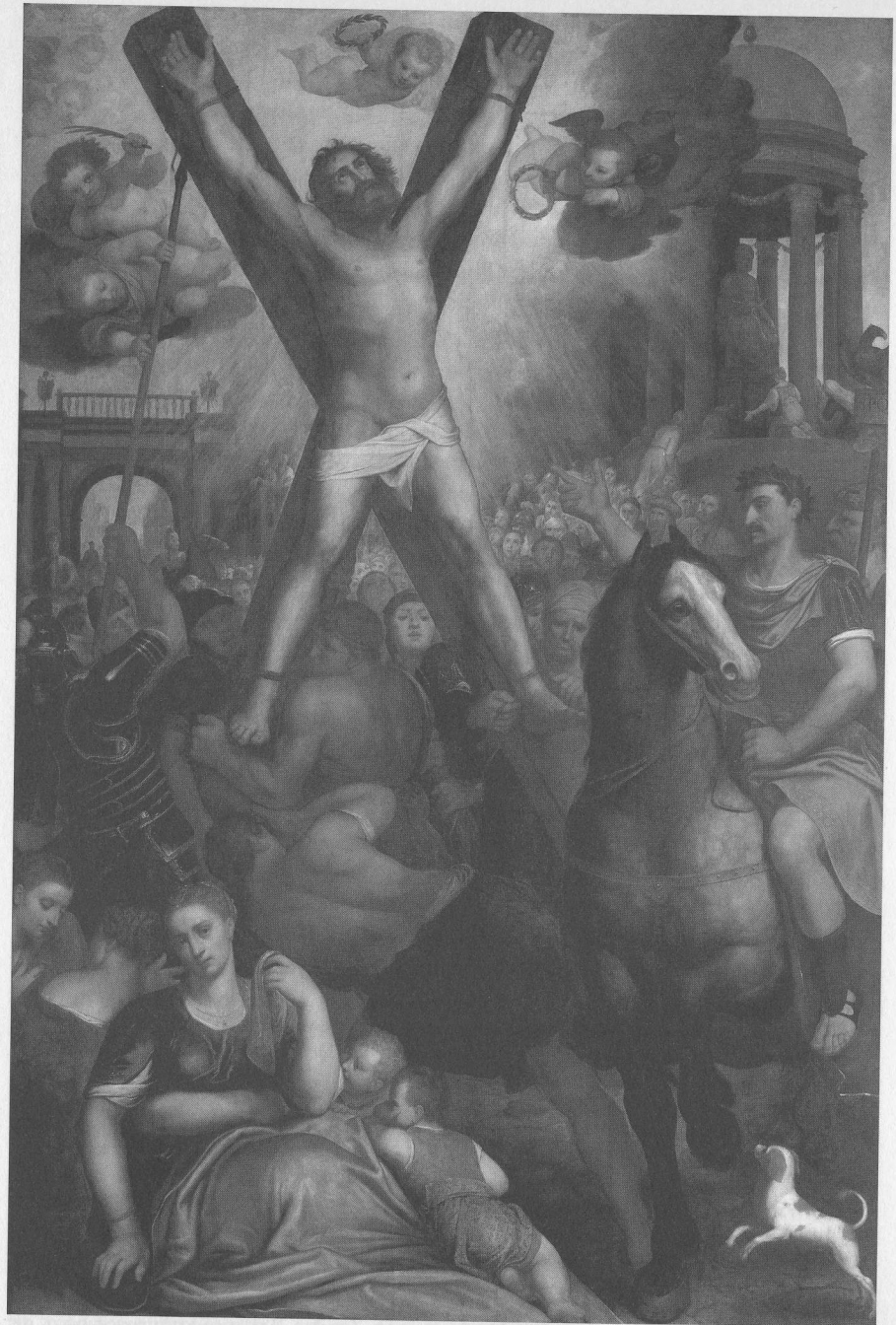


Abb. 12: Otto van Veen, *Martyrium des Heiligen Andreas*, Antwerpen, Sint-Andrieskerk

kulatur und der Gewandfalten auf, die ebenfalls flach und farblos gestaltet sind. Aus diesem Grund ist anzunehmen, dass es den Flügeln mit der Darstellung des Heiligen Sebastian zeitlich nachfolgt, und ungefähr um dieselbe Zeit wie die Bilder von Cosmas und Damian angefertigt sein muss. Die Tatsache, dass die Dokumente, mit denen Prims seine Datierung begründet, alle auf die letzten Jahre des 16. Jahrhunderts verweisen, beeinträchtigt diese Argumentation in keiner Hinsicht. In dieser Zeit sind besonders in Bezug auf den Hochaltar der Antwerpener Kathedrale<sup>35</sup> einige entscheidende Momente auszumachen, in denen Nachfragen für neue Altartafeln gestellt, Verhandlungen in Gang gesetzt und Verträge lange vor Beendigung und Lieferung der Arbeit geschlossen wurden.

Derart lebendig gezeigte Bilder von christlichen Martyrien waren natürlich nichts Neues in den Niederlanden des 16. Jahrhunderts. Sofort in den Sinn kommt einem der rechte Flügel von Quinten Massys' berühmter »Beweinung« aus dem Jahre 1505, die er im Auftrag der Schreiner-Gilde angefertigt hatte, auf welcher der Evangelist in seinem Trog mit kochendem Öl gezeigt wird, umrahmt von jubelnd-grimassierenden Betrachtern.<sup>36</sup> Frans Floris' ebenso bekannter »Engelsturz«, den er 1554<sup>37</sup> für die Schwertmacher-Gilde gemalt hatte, löste ein wachsendes Interesse an den Darstellungsmöglichkeiten muskulöser, schwertragender Figuren und von taumelnden oder fallenden unbedeckten Körpern aus. Wie wir gesehen haben, malte Michael Coxcie in den Jahren 1574-75 ein sehr lebhaftes Martyrium des Heiligen Georg,<sup>38</sup> während Frans Pourbus drei Jahre später sein »Martyrium des Heiligen Georg« (in Dünkirchen) anfertigte,<sup>39</sup> auf dem im mittleren Bildfeld der Heilige mit gekreuzten Händen über der Brust den todbringenden Schlag vom Henker erwartet, der über ihm das Schwert schwingt (Abb. 9). In diesem Martyrium des Heiligen Georg kann man einen zeitlichen Vorläufer der Altarbilder der Gebrüder Francken erkennen. Am deutlichsten zeigt sich dies wohl im linken Flügel des Triptychons, auf dem der Heilige zu sehen ist, wie er rücklings an einen hölzernen Pfahl gebunden ist. Georg schlägt seine Augen himmelwärts, während eine halb bekleidete Figur im vorderen Teil des Bildes nach außen taumelt, wobei das Augenweiß deutlich hervortritt und der Mund zum Schrei geöffnet ist (Abb. 10).

35 Für eine akkurate und vollständige Wiedergabe der Geschichte dieses Hochaltars, bevor er 1625 mit Rubens Himmelfahrt Mariens geschmückt wurde, sowie den unterschiedlichen Altarbildern die ihm zugeordnet worden waren, siehe Carl van de Velde, »De Aanbidding der Herders van Frans Floris«, in: *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1961, S. 59-73.

36 Antwerpen, Nr. 248 (wie Anm. 11).

37 Antwerpen, Nr. 112 (wie Anm. 11). Zur Geschichte dieses Werkes und seiner Stellung im Oeuvre von Floris siehe Carl van de Velde, *Frans Floris (1519/20-1570), Leven en Werken*, Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, 30, 2 Bde, Brüssel: Palais der Academiën, 1975. Ich bin Dr. van de Velde immer noch dankbar für seine Anregung, diesen Artikel zu verfassen und besonders auch dafür, dass ich seine Dissertation lesen durfte, welche die Grundlage für seine Monographie gebildet hat.

38 Wie Anm. 11.

39 Dargestellt *in toto* in Giorgio T. Faggini, *La pittura ad Anversa nel Cinquecento*, Florenz: Marchi & Bertolli, 1968, S. 268, Abb. 163. Das Altarblatt ist im Zweiten Weltkrieg verlorengegangen, die beiden Flügel befinden sich heute im Museum von Dünkirchen. Vgl. Jonckheere 2012 (wie Anm. 3), S. 183-4.

Ähnlich wie in dem Brüsseler Gemälde des »Heiligen Matthäus und dem Engel« von 1573, entdeckt Frans Pourbus hier die Möglichkeiten eines neuen Bildtypus, der sich in den Niederlanden erst Jahre später entwickeln sollte.<sup>40</sup>

Karel van Manders »Martyrium der Heiligen Katharina«, das er 1582 für die Leinenarbeiter-Gilde in St. Martins in Kortrijk gemalt hatte, ist dem Gemälde von Pourbus nicht ganz unähnlich.<sup>41</sup> Es ist das erste von ihm bekannte Werk und das einzige aus seiner Flämischen Zeit, das er kurz vor seiner Flucht nach Haarlem gemalt hatte. Die Seitenflügel sind heute verloren, doch das Altarblatt zeigt Katharina in ähnlicher Pose wie Pourbus' Heiligen Georg auf dem Boden kniend und mit beschämt niedergeschlagenen Augen. Hinter ihr hebt der Henker sein Schwert, um im nächsten Moment zuzuschlagen. Auf der linken Seite sieht man den Imperator auf einem Pferde sitzen, und im rechten Teil liegt ein Haufen enthaupteter Torsi, wobei die abgeschlagenen Köpfe daneben aufgeworfen sind. Die Rückenansicht des mittleren Torso gleicht dem Prototyp der fallenden Figur auf dem linken Flügel des Gemäldes von Pourbus.

Erst im Jahre 1585, nach der Wiedereinsetzung des katholischen Glaubens in Antwerpen durch Alessandro Farnese, erhielten die Repräsentationen von Martyrien jenen pathetischen und monumentalen Charakter, den wir bereits in den Gemälden der Gebrüder Francken gesehen haben. Der Ausdruck wird insgesamt lebendiger, die Folterinstrumente sind deutlicher zu erkennen und die in ihren Dimensionen sich vergrößernden Gemälde sind mit Figuren und Handlungen ausgefüllt.

Zu einem gewissen Teil muss es die wachsende Popularität von Marten de Vos gewesen sein, weswegen sich der alte Michael Coxcie aus Antwerpen in seinen Heimatort Mechelen zurückgezogen hat. Bevor wir uns seinen Antwerpener Martyrien zuwenden, die definitiv in die 1590er Jahre gehören, sollte kurz Coxcies »Martyrium des Heiligen Georg« aus dem Jahre 1588 erwähnt werden (Abb. 11), das er für die Kirche St. Romuald in Mechelen angefertigt hatte.<sup>42</sup> Es ist wohl eines der verstörendsten seiner Art. Das Altarblatt zeigt den Heiligen auf ein furchterregendes Rad gebunden, das die Henker gerade in Bewegung setzen. Es bricht auseinander und die verängstigten Folterknechte laufen panisch in alle Richtungen davon. In der oberen rechten Ecke hält ein Engel die Märtyrerkrone bereit. Die beiden dazugehörigen Altarflügel zeigen den Heiligen Georg vor Diokletian und wieder die Enthauptung des Heiligen.<sup>43</sup>

40 Siehe Faggini 1968 (wie Anm. 39), S. 267, Abb. 162. Siehe auch Freedberg, 2012 (wie Anm. 3), S. 36.

41 Siehe Elisabeth Valentiner, *Karel van Mander als Maler*, Strassburg: Heitz, 1930, S. 6-8, Abb. 1.

42 Siehe Chanoine Joseph Laenen, *Histoire de l'Église Métropolitaine de St Rombaut à Malines*, Malines: L. Godenne, 1920, ii, S. 239-40. Jüngst siehe A. Jacobs, »Michel Coxcie à Saint-Rombout«, in: De Smedt 1992 (wie Anm. 11), S. 228-36. Woollett 2013 bemerkt korrekt, dass dieses Werk dem verlorenen Altarblatt des Antwerpener Hl. Georg sehr nahe kommt, das ca. 13 Jahre vorher entstanden ist Woollett 2013 (wie Anm. 11), S. 86-89.

43 Zusätzlich zu Jacobs 1992 (wie Anm. 42), vgl. auch Woollett 2013 (wie Anm. 11), S. 86-87 mit mehr Informationen über dieses bedeutende Werk von Coxcie, auch die drastische Beschreibung von Carolus Scribani in Held 1996 (wie Anm. 11), S. 194 und 224.

Obleich es für eine Gilde, die als Schutzheiligen den Heiligen Georg hatte, eine relativ gängige Praxis war, ihn auf dem Hauptaltar darzustellen, ist an diesem Altar doch überraschend, dass ein solch grausames und gewaltvolles Motiv nicht nur für die beiden Seitenflügel, sondern für das Hauptgemälde selber gewählt wurde, schließlich gäbe es auch noch andere Szenen der Heiligenvita, die hierfür in Frage gekommen wäre. Doch wenden wir uns zwei der bedeutendsten Martyrien zu, welche für die Antwerpener Kirchen in den 1590er Jahren von zwei der angesehensten Künstler geschaffen worden sind.

Marten de Vos, der über 20 Jahre für die Neuanfertigung der verlorenen Gilden-Altäre verantwortlich war,<sup>44</sup> malte 1594 die »Hinrichtung von Jakobus dem Älteren« für den Hochaltar der St. Jakobskirche in Antwerpen.<sup>45</sup> Mit entblößter Brust kniet hier der Heilige im Zentrum des Bildes auf dem Boden und faltet seine Hände im Gebet zusammen. Um ihn herum stehen seine drei Henker, doch nur der linke ist in ähnlich verdrehter Pose und mit verzerrtem Gesichtsausdruck gezeigt, wie ihn Francken prototypisch entwickelt hatte. Im Vergleich mit den Arbeiten Franckens ist hier hingegen eine relativ ruhige Szene zu sehen. Im linken Bildteil ist die Berufung des Heiligen zu erkennen, über dem Mittelfeld die Transfiguration, und erhöht zu Pferde sitzt Herodes Agrippa, der einen typisch orientalisierenden Turban trägt. Die dazugehörenden Seitenflügel wurden im Jahr 1611 von Ambrosius Francken gemalt. Sie zeigen einmal nicht zusätzliche Szenen des Martyriums, sondern stattdessen Salomé, die Frau des Zebedäus, die für ihre Söhne Jakobus und Johannes betet, sowie die Wiederauferstehung der Tochter des Jairus.<sup>46</sup>

Otto van Veen, der zweite Lehrer von Peter Paul Rubens, war 1593 gerade erst Lehrmeister in Antwerpen geworden, und hatte ganz unabhängig davon bereits andere Werke angefertigt.<sup>47</sup> Im folgenden Jahr wurde er von den Dekanen der Kirche Sankt Andreas beauftragt, den Hochaltar ihrer Kirche zu malen.<sup>48</sup> Das letzte Gemälde wurde erst im Jahre 1599 geliefert, nachdem einige Jahre vergangen waren in denen er sich dem Entwurf und dem Modell gewidmet hatte, welche bis heute erhalten sind.<sup>49</sup> Es handelt sich um ein sehr großes Gemälde (437 x 287 cm)

44 Z.B. der St. Thomas Altar, datiert auf 1574 für den Altar der Furriers, Antwerpen, Nr. 77-81 (wie Anm. 11); das Triptychon mit dem Christus Triumphator, datiert auf 1590 für die *Oude Voetboog* (Antwerpen, Nr. 72-76, wie Anm. 11); und die Hochzeit zu Kanaa, 1596 in der Antwerpener Kathedrale für den Altar der Winzer-Gilde.

45 Zweite 1980 (wie Anm. 4). Siehe Jacob de Wit, *De Kerken van Antwerpen*, Antwerpen: Neederlandsche Boekhandel, 1910, S. 35; Franz J. van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, Antwerpen: Buschmann, 1883, S. 222-25; Théodore van Lerijs, *Notice sur les oeuvres d'art de l'église paroissiale et ci-devant insigne collégiale de St. Jacques a Anvers*, Borgerhout: Henri Peeters, 1855, S. 111-12.

46 Van den Branden 1883 (wie Anm. 45), S. 352. Das Datum ist nicht 1600, sondern 1601, wie es Zoege von Manteuffel 1912 (wie Anm. 24), S. 337 herausgestellt hat.

47 Siehe Justus Müller-Hofstede, »Zum Werke des Otto van Veen 1590-1600«, in: *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 6, Brüssel 1957, S. 127-74.

48 Müller-Hofstede 1957 (wie Anm. 47), S. 142.

49 In den Sammlungen von Frans Baudouin und dem Besançon Museum. Müller-Hofstede 1957 (wie Anm. 47), S. 142-146 (die Reproduktionen sind falsch beschriftet: Pl. 9 ist Baudouins Zeich-

ohne Seitenflügel, das vollständig durch das von Lichtstrahlen umgebene Kreuz des Heiligen Andreas dominiert wird (Abb. 12). Der hier am rechten Seitenrand zu Pferd sitzende römische Gouverneur befiehlt mit ernstem Gesichtsausdruck und mit auf den Märtyrer weisender Geste. Putten fliegen im Strahlenkranz mit Lorbeerkrone in den Händen, wobei einer von ihnen die von einem Soldaten hochgehaltene Lanze von dem sterbenden Andreas wegzudrücken versucht. Eine grobschlächtere Figur bindet den Heiligen mit Fesseln an sein Kreuz, während drei muskulöse Männer mit aller Kraft das Holzkreuz aufrichten. Der Heilige selbst trägt einen knappen Lendenschurz und sein bärtiges Gesicht richtet sich gen Himmel. Solche Darstellungen der Kreuzigung des Heiligen Andreas sind in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts keine Seltenheit, doch bestanden sie normalerweise lediglich aus einer Serie von Gemälden, die das Leben des Heiligen zeigten, wie in Frans Pourbus' Serie kleinformatiger Gemälde in der Kathedrale St. Bavo in Gent.<sup>50</sup>

In van Veens Bild wird das Martyrium als eine von der Heiligenlegende losgelöste Szenerie in einem beeindruckenden und überwältigenden Format gezeigt. Es ist ein Werk, das man nicht vergessen darf, wenn man Rubens' Behandlung derselben Szene betrachtet, die er in seinen letzten Lebensjahren ausgeführt hat.<sup>51</sup> Auch hier befinden sich die Frauen auf der linken und der erhöht sitzende römische Befehlshaber auf der rechten Seite, auch hier heben die muskulösen Torsi das diagonal liegende Kreuz in die Höhe und es erscheinen lorbeertragende Putti, was hingegen bei Rubens sehr viel energetischer transformiert ist.

Es gibt ein weiteres Gemälde, das wir hier in Betracht ziehen müssen. Es ist Wenzel Coeberghers »Martyrium des Heiligen Sebastian«, das sich heute in Nancy befindet und ca. 1598-99 gemalt worden ist, zu der Zeit, als Coebergher sich noch in Rom aufhielt, um ein Altarbild im Auftrag der Gilde des *Jonge Handboog* auszuführen.<sup>52</sup> Auch für dieses Bild konnte ein kompliziertes Schicksal rekonstruiert werden, das sich im Zuge der Nachwirkungen jener unruhigen Ereignisse von 1566 und 1581 ergeben hatte. Hans Vlieghe hat mit bewundernswürdiger Klarheit all jene Dokumente recherchiert und publiziert, die den Nachweis für die Auftragslage des neuen Altarwerkes mit der Darstellung der Geburt Christi im Jahre 1568 (geliefert 1572) erbringen.<sup>53</sup> Es ging 1581 verloren und ein Ersatzbild wurde erst

nung, Pl. 10 ist das Modell in Besançon, und Pl. 11 ist das Gemälde.

50 Siehe Elisabeth Dhanens, *Sint-Baafskatedraal, Gent* (Inventaris van het kunstpatrimonium van Oost-Vlaanderen V), Ghent: Provinciebestuur van Oostvlaanderen, 1965, S. 194-97.

51 *Klassiker der Kunst*, hg. von Rudolf Oldenbourg, 4. Ausg., Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 1921, Nr. 416. Siehe auch seine Kreuzigung des Hl. Petrus in der Peterskirche in Köln, hier Nr. 421 aus dieser späten Periode.

52 Als Coebergher in die Niederlande zurückkehrte, wandte er sich beinahe ganz der Architektur zu. Siehe Marcel de Maeyer, *Albrecht en Isabella en de Schilderkunst*, Brüssel: Paleis der Academiën, 1955, und jetzt Tine Meganck, *De kerkelijke architectuur van Wensel Coebergher (1557/61 - 1634) in het licht van zijn verblijf in Rome*. Brussels: Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten, 1998.

53 Hans Vlieghe, »Het Altaar van de Jonge Voetboog in de Onze Lieve Vrouwekerk te Antwerpen«, in: *Album Amicorum J. G. van Gelder*, Den Haag 1973, S. 342-46.

1586, nach den Entwürfen von Vredeman de Vries, in Auftrag gegeben.<sup>54</sup> Aus besonderen Gründen jedoch, die vielleicht der neuen Mode für Einblattaltarbilder mit monumental skulptiertem Rahmen geschuldet waren, schien die Gilde mit der Ausführung nicht zufrieden zu sein. Zwischen 1596 und 1598 gab sie ein weiteres, drittes Altarstück in Auftrag. Otto van Veen war für den Entwurf zuständig und die Gebrüder de Nole sollten die Holzarbeiten ausführen.<sup>55</sup> Man beauftragte sodann Wenzel Coebergher mit dem Altarblatt, das dann aus Rom 1599 zu seiner endgültigen Fertigstellung nach Antwerpen geschickt wurde.<sup>56</sup> Wie man von einer Langbogen-Gilde erwartet, lassen sie in ihrem Altarblatt das Martyrium des Heiligen Sebastian darstellen. Anders als gewöhnlich ist der Märtyrer hier nicht als lebende Zielscheibe gezeigt, sondern wird auf sein Martyrium gerade erst vorbereitet. Sein Gesicht strahlt erhabene Ruhe und Erwartung aus, während er sich innerlich auf das Leiden für seinen unerschütterlichen Glauben vorbereitet. Auch seine Augen richten sich gen Himmel. Ein älterer Mann gafft ihn düster an, zwei andere Männer sind gerade dabei, seine Füße zusammen zu binden. Im Mittelfeld erkennt man verschiedenen Szenen aus seinem Leben, und Teile des Römischen Heeres, die von einem federbekrönten Reiter angeführt werden. Über seinem von glühendem Licht umgebenem Haupt halten schwebende Putten den Märtyrerlorbeerkranz.

Dieses Gemälde markiert das Ende des 16. Jahrhunderts in Antwerpen, und weist gewisse Ähnlichkeiten mit jener Gruppe von Martyrien auf, die Ambrosius Francken zugeschrieben werden können.<sup>57</sup> Was bleibt, ist die Frage zu klären, woraus sich diese Vorliebe – man kann es sogar Geschmack nennen – jener lange kaum untersuchten Darstellungen von Martyrien während dieser Zeit der Antwerpener Malerei zusammensetzte. In der Zeit von Peter Paul Rubens Kindheit kann sich der Katholizismus wieder fest etablieren. Von ikonoklastischen Bewegungen geht keine Gefahr mehr für die Künstler aus, trotz alledem herrscht eine geschärfte Aufmerksamkeit für die protestantische Kritik an den Bildern vor. Das Dekret des Konzils von Trient über die Malerei aus dem Jahre 1563 hatte es versäumt diese Kritik ernst zu nehmen, und die Menge von Schriften, die kurz nach den ersten ikonoklastischen Aktionen entstanden waren und sich vehement für die Bilder aussprachen, konnte deswegen kaum effektiv dagegehalten. Was hat dann also seit 1585 die Darstellung von den hier beschriebenen Martyrien seit der Farneseherr-

<sup>54</sup> Vlieghe 1973 (wie Anm. 53), S. 345, Anm. 14.

<sup>55</sup> Vlieghe 1973 (wie Anm. 53), S. 344.

<sup>56</sup> Ibid.

<sup>57</sup> Ich halte mich hier auch mit einer Untersuchung ihrer stilistischen Verbindung mit italienischen Gemälden zurück. Dies ist eine extrem komplexe Angelegenheit: Frederick Antal's Essay »The problem of Mannerism in the Netherlands«, der in seinem Band *Classicism and Romanticism: with other studies in art history*, London: Routledge, 1966, S. 47-196 erschienen ist, untersucht einige der stilistischen Probleme, ohne diese auch nur im Ansatz zu klären. Antal verweist korrekterweise darauf, dass man neben den italienischen Einflüssen auf die niederländische Kunst im späten 16. Jahrhundert die parallelen Entwicklungen in beiden Ländern mitberücksichtigen müsse. Er hat es versäumt die Francken-Gemälde mit einzubeziehen, die aus der Floris-Heemskerck Linie auskommen, doch im Großen und Ganzen ist die von ihm gezogene Verbindung zur Toskanisch-Römischen Malerei sehr überzeugend.

schaft beeinflusst? Bereits bekannt ist, dass die Antwerpener Kirchenautoritäten in Reaktion auf das Tridentinische Dekret die bedeutendsten Altarbilder auf die Darstellung Christi beschränken und die der Heiligen und der Märtyrer zurückdrängen wollten.<sup>58</sup> Dies könnte dem Wissen über die zum Teil verheerenden Auswirkungen des Heiligenkultes und den damit in Verbindung stehenden Attacken der Lutheraner und Calvinisten geschuldet sein. Ganz offensichtlich trifft es aber nicht auf die Zeit zu, in der die großformatigen Gemälde extremer Gewaltdarstellungen entstanden sind. Lassen Sie uns deswegen zu einigen jener Druckwerke zurückkehren, die in die Anfangszeit der Wiedereinsetzung des katholischen Glaubens durch Alessandro Farnese datiert werden können.

Beginnen können wir mit dem direkt nach seiner Verbreitung populär gewordenen *Theatrum Crudelitatum Haereticorum* von Richard Verstegen, das zunächst in Antwerpen 1587 gedruckt worden war und bereits im nachfolgenden Jahr in einer zweiten Ausgabe und französischen Übersetzung vorliegt.<sup>59</sup> Es zeigt die Folter zeitgenössischer katholischer Märtyrer durch die protestantischen Häretiker in England, Frankreich und Deutschland in allen grausamen Details. Diese Illustrationen in Wort und Bild sind Vorläufer der Gemälde der Gebrüder Francken einige Jahre später. Auch Michael Coxcie's »Martyrium des Heiligen Georg« in Mechelen entstand bereits 1588.<sup>60</sup> Hier ist ein ähnliches Interesse an der Darstellung der Verstümmelung von Körperteilen zu beobachten. Sowohl in der Buchillustration als auch in der Malerei werden die Märtyrer nicht selten im Moment ihres Todeskampfes gezeigt, während sie das letzte und beispielhafte Zeugnis des Glaubens ablegen, zu dem sie trotz aller Folterqualen unerschrocken halten, um so den Gläubigen zum Vorbild zu werden.<sup>61</sup> Andererseits ist dank der jüngsten Studien zu Michael Coxcie und Frans Pourbus deutlich geworden, dass einige der Entwicklungen, die man in der Buchillustration ausmachen kann, tatsächlich zunächst in der Malerei der 1570er Jahre zu beobachten sind. Die abgestumpfte Grausigkeit der gemalten Martyrien mag genauso gut vom Elend des Ikonoklasmus 1566 und den nachfolgenden Grausamkeiten der Herrschaft von Alva angeregt worden sein. Sicher lassen sich hieran ebenfalls die heftigen Kontroversen über das Verhältnis zwischen dem frühchristlichen und dem zeitgenössischen christlichen Martyrium festmachen, die immer höchst explizierend und in all ihren drastischen Details beschrieben wurden (wie in dem allzu topischen Fall der Märtyrer von Gorcum im Jahre 1572).

<sup>58</sup> Leo van Puyvelde, *La Peinture Flamande au siècle de Bosch et Bruegel*, Paris: Elsevir 1962, S. 382; Prims 1939 (wie Anm. 9), S. 287.

<sup>59</sup> Richard Verstegen, *Theatrum crudelitatum haereticorum nostri temporis*, Antverpiae: A. Huberti, 1587 und 1558; sowie *Théâtre des cruautés des hereticques de nostre temps*, traduit du latin, Anvers: A. Hubert, 1588. Zu Verstegen, siehe Edward Rombauts, *Richard Verstegen, Een Polemist der Contra-Reformatie*, Brussels: Siffer, 1933.

<sup>60</sup> Siehe Anm. 40 für die entsprechenden Verweise.

<sup>61</sup> Der Tod der berühmten Märtyrer von Gorcum 1572 war sicherlich noch sehr präsent zu dieser Zeit. John B. Knipping, *De Iconografie an de Contra-Reformatie de Nederlanden*, Hilversum: Brand [1939-40], i, S. 136-37 verweist in einem kurzen Absatz auf das Gedenken an zeitgenössische protestantische Märtyrer in den Niederlanden.

Im Jahre 1588 brachte Christoffel Plantijn Cesare Baronius *Martyriologium Romanum* heraus, von dem er ausging, dass es sich um die definitiv letzte Version handeln würde.<sup>62</sup> In seiner Einleitung, weist Baronius auf den Gebrauch des Buches hin: »Das Andenken an die Unschuld, die Liebe, die Stärke und die anderen Tugenden der Heiligen versorgt uns mit den größtmöglichen Anreizen. Nicht nur regen sie uns auf das Höchste an, sondern mit ihrem Beispiel vor unseren Augen, müssen wir unseren eigenen Müßiggang anerkennen.«<sup>63</sup>

Diese Idee war keine neue und besonders in Italien geläufig. Sie hatte bereits einen Platz im Tridentiner Dekret zur Malerei gefunden, das so häufig und unge-rechtfertigterweise als ein Einfluss auf die Kunst der frühen Gegenreformation ab-gegan worden ist. In ihrer Neuformulierung der mittelalterlichen Doktrin der Vor-züge der Bilder, wie sie in den Schriften Papst Gregors des Großen und Thomas von Aquins zu finden waren, konstatierte das Dekret, dass das Volk hierdurch nicht nur an die Wohltaten und Geschenke Christi erinnert wurde, sondern auch, dass »durch die Heiligen und die göttlichen Wunder die heiligen *exempla* vor die Augen der Gläubigen gestellt werden, auf dass diese ihr eigenes Leben sich vorstellen und in Imitation der Heiligen es führen würden und dass die dazu bewegt würden Gott anzubeten und zu verehren und in Frömmigkeit zu leben.«<sup>64</sup> Wenngleich auch bald ein Versuch unternommen wurde, das Konzilsdekret in den Niederlanden einzu-führen, wurde es besonders in Antwerpen eher feindselig und ablehnend aufge-nommen.<sup>65</sup> Die Ereignisse des Jahres 1566 waren ein weiterer Grund, dass sich die

62 Gregor XIII. hatte eine neue Revision des Martyrologiums herausgebracht, das 1582 in Rom ge-druckt wurde, in Lyon 1583 und wieder in Rom 1584. Plantin publizierte seine Version 1586, die auf der Lyoner Ausgabe basierte, zusammen mit einer zweiten Ausgabe im Jahre 1589. Baronius selbst war mit seinen Druckwerken seiner Version des Martyrologiums 1586 und 1587 nicht unzu-frieden und es scheint wahrscheinlich, dass er Plantins Angebot zustimmte dies in Antwerpen 1588 zu publizieren. Einige Jahre vergingen, bevor diese eine offizielle Bestätigung erhielten.

63 »Habet etiam Sanctorum innocentiae, charitatis, fortitudinis, ceterarumque virtutum commemo-ratio stimulos quosdam acerrimos, quibus tum maxime incitatur cum illorum propositis exem-plis, nostram desidiam agnoscimus«, in: *Martyriologium Romanum*, hg. von Cesare Baronius, Ant-werpen 1588, S. iv.

64 »[...] tum vero ex omnibus sacris imaginibus magnum fructum percipi, non solum quia ad-mone-tur populus beneficiorum et munerum quae Christos ibi collata sunt, sed etiam, quia Dei per sanctos miracula et salutaria exempla oculis fidelium subiiciuntur ut pro iis Deo gratias agant, ad sanctorum imitationem vitam mores que suos componant ex citenturque ad adorandum ac diligen-dum Deum, et ad pietatem colendam«, in: *Conciliorum Oecumenicorum Decreta*, hg. vom Centro di Documentazione, Istituto per le Scienze Religiose, Bologna/Freiburg im Breisgau: Herder Ver-lag, 1962, S. 751-52. Eine exzellente Kommentierung der Ursprünge des Dekrets ist zu finden bei Hubert Jedin, »Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung«, in: *Theologische Quartalschrift*, CXVI, 1935, S. 142-82 und S. 404-28.

65 Siehe bspw. den Eintrag am 19. August 1565 in dem Tagebuch von Godevaert van Haecht, in: *De Kroniek van Godevaert van Haecht over de troebelen van 1565 tot 1574 tot Antwerpen en elders*, hg. von Rob van Roosbroek, Antwerpen: de Sikkel, 1929, über die Ankündigung der Publikation der Dekrete in Antwerpen: »maer alle landen en waeren niet wel tevreden gheweest, want t'ginck meest al na't Spaens sin.« Siehe auch F. Willocx, *L'introduction des decretis du Concile de Trente dans les Pays-Bas et dans la Principauté de Liège*, Louvain: Nystpryst, 1929.

Ausführung des Dekrets um einige Jahre verschob. Erst seit 1585 konnte Farnese dessen Implementierung vollständig durchsetzen.<sup>66</sup>

Eine der Nachwirkungen jener ikonoklastischen Ausschreitungen des Jahres 1566 bestand darin, dass eine große Anzahl von Schriften gedruckt wurde, welche die Bilder verteidigten. Wir können uns hier an dieser Stelle nicht weiter eingehend mit ihnen beschäftigen,<sup>67</sup> jedoch sollten wir daran erinnern, dass die Bildervereh-rung lange sehr eng mit dem Heiligenkult assoziiert worden war, weswegen so viele dieser Werke Passagen enthielten, die sich mit der Bedeutung dieser Heiligen innerhalb des christlichen Kultes auseinandersetzten. Einige der Werke beschäftigten sich wiederum ausschließlich mit dem Aspekt der Bilderfrage, und betonten die vorbildhafte Natur der Heiligenviten und besonders ihres Martyriums.<sup>68</sup> Sie sollten Vorbilder für die Nachahmung abgeben und ihre Kraft sollte die wahren Christen bestärken, die in diesen Zeiten aufgrund ihrer Standfestigkeit zum katholischen Glauben Verfolgungen ausgesetzt waren. Der aus Gent stammende Augustiner-mönch Johannes Garetius widmete beispielsweise sein Traktat *De sanctorum Invo-catione Liber* (1570) der Rechtfertigung des Bittgebets an die Heiligen.<sup>69</sup> Wie so viele andere Schriftsteller dieser Zeit griff er hierfür auf traditionelle Argumente zurück, bezog jedoch ein bedeutendes Zitat mit ein, das sich nicht in den anderen Werken zur Bilderverehrung wiederfindet. In der kurzen Sektion über den Nutzen der Malerei (*Utilitas Picturae*) zitiert er den Heiligen Gregor aus Nyssa, der von einem Maler berichtet, der das Martyrium des Heiligen Theodor malte. Es finden sich hier Begriffe, die die weitgefächerte Auseinandersetzung mit dem Martyrium Ende des 16. Jahrhunderts andeuten. Der Maler, so schreibt er, stelle »die gloriosen Taten des Märtyrers dar, seine Werke und Torturen, den wilden Aspekt der Tyran-nen, die Gewalt, die brennend und feuerspuckenden Heizöfen«, in all ihren grausamen Details. »Diese legt er sachkundig dar, indem er die Märtyrerprozesse künstlerisch beschreibt, als ob es sich um ein sprechendes Buch handle [...] da er weiss, dass sogar ein stilles Bild auf der Wand spricht und sehr dienlich sein kann.«<sup>70</sup> Garetius verwendet somit die gängige Terminologie der Rechtfertigung der Bilder.

66 Siehe Willocx 1929 (wie Anm. 65) und Édouard de Moreau, *Histoire de l'église en Belgique*, Brüssel: L'Édition universelle, 1952, S. 268, S. 436-37 und S. 443.

67 Für eine lange, wenngleich auch nur partielle Liste vgl. Freedberg, 1988 (1972) (wie in Anm. 3), S. 67-95.

68 Johannes Hessels, *Tractatus pro invocatione sanctorum*, Louvain 1562, 1564 und 1568 und das Werk von Johannes Garetius, *De Sanctorum invocatione Liber; in quo orthodoxorum Patrum testimo-niis assertitur, Apostolicam esse traditionem sanctorum animas post mortem in intro caelesti gloria Angelis esse similes nostra non ignorare pro nobis orare, a Deo exaudiri, ac a nobis invocandos*, Ghent 1570.

69 Garetius 1570 (wie Anm. 68).

70 »Et pictor, artis suae flores in imaginibus, exprimens res Martyris praeclare gestas, labores cruciatus imagines tyrannorum aspectus, impetus, ardentum illam & flammam evomentem fornacem . [...] Haec, inquam, nobis tamquam in libro loquente artificiose describens Martyris certamina, sapien-ter exposuit, [...] Novit enim etiam pictura tacens in pariete loqui, & utilitatis plurimum afferre«, in: Garetius 1570 (wie Anm. 68), fol. 21v.



Nur drei Jahre später, und dann wieder in den Jahren 1577 und 1583, publizierte Johannes Molanus,<sup>71</sup> der wichtigste Autor zum Thema der Bilderverehrung nach dem Konzil von Trient, seine Wiederauflage des *Usuardus Martyrologium* in Löwen.<sup>72</sup> Doch dies kann als ein frühreifer Versuch bezeichnet werden, die Leiden der Heiligen kodifizieren zu wollen. Eine annehmbarere Ausgabe lag erst mit dem *Martyrologium Romanum* von Cesare Baronius im Jahre 1588 vor. Zusätzlich hierzu hatte Molanus den *Indiculus Sanctorum Belgii* (auch 1573 und 1583)<sup>73</sup> herausgegeben, ein kleines Werk über die belgischen Heiligen, deren Viten als eine tröstliche Entsprechung für all jene Katholiken verstanden werden konnten, die in dieser Zeit vor häretischen Gerichten verurteilt wurden. 1595 gelang es den Nachlassverwaltern von Molanus, der 1585 gestorben war, ein noch substantielleres Werk hierzu zu veröffentlichen: die *Natales Sanctorum Belgii*.<sup>74</sup>

In keiner dieser Schriften werden jedoch die Martyrien der Heiligen in jenen grausamen Details beschrieben, wie sie auf den hier diskutierten Gemälden zu sehen sind. Was war also die maßgebliche Quelle, an die sich die Maler hielten, um diese Szenen zu visualisieren? Die Antwort erscheint klar: Auch wenn Baronius in seinen Anmerkungen die Quellen der Heiligenviten noch ausführlicher angab als alle anderen Martyrologien zuvor, die in der Tat sehr oft überhaupt keine Quellen nannten, war es das beispiellose Werk von Laurentius Surius, das die Künstler heranzog, um die Martyrienlegenden in aller Genauigkeit wiederzugeben. In Surius' *De probatis sanctorum historiis*, das in insgesamt sechs Bänden in Köln in den Jahren von 1570 bis 1576<sup>75</sup> erschienen war und als autoritative Version der Heiligenviten anerkannt wurde, ist jedes einzelne Detail der Francken-Martyrien wiederzufinden.<sup>76</sup> In der Lebensbeschreibung der Heiligen Crispinus und Crispinianus beispielsweise, erzählt er von ihren Torturen auf den *trochlea*, jenen Gestängen, die mit aller Kraft gebogen werden, um beim Zurückspringen die auf ihnen angebundenen Verurteilten zu zerreißen, oder er schildert auch das Herausreißen der Finger- und Zehennägel, und nicht zuletzt beschreibt er auch den grausamen Tod im brodeln-

71 Über Molanus siehe David Freedberg, »Johannes Molanus on Provocative Paintings«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXIV, 1971, S. 229-45.

72 *Usuardi Martyrologium, quo Romana Ecclesia ac permultae aliae utantur: jussu Caroli M. Conscriptum ex Martyrologiis Eusebii, Hieronymi, Bedae et Floriac aliunde [...]* Lovanii apud Hier. Wellaeum 1568. Weitere Ausgaben 1573, 1577 und 1583, mit der folgenden Titelergänzung: *Cum addendis ex martyrologis romanae Ecclesiae et aliarum, potissimum Belgii, et annotationes auctorum qui de vita vel martyrio fuse aut aliquando obiter nonnulla scripserunt.*

73 Johannes Molanus, *Indiculus Sanctorum Belgii, Lovanii apud H. Wellaeum* 1573; Antwerp. apud Phil. Nutium 1583.

74 Johannes Molanus, *Natales Sanctorum Belgii, Lovanii apud Masium & Zanyrium* 1595. Neue Ausgabe Douai 1616, mit einem Supplementum 1626.

75 Laurentius Surius, *De probatis sanctorum historiis, partim ex tomis Aloysii Lipomani, [...] partim etiam ex egregiis manuscriptis odicibus, quarum permultae antehac nunquam in lucem prodire nunc recens optima fide collectis per Fr. L. S. Carthusianum Tomus primus complectens sanctos mensium januarii et februarii, Köln 1570. Bis 1570 erschien jedes Jahr ein neuer Band. Eine frz. Version erschien hg. von Gazet in Rouen 1610.*

76 Siehe *Dictionnaire de Théologie Catholique*, hg. von Alfred Vacant/Eugène Mangenot u.a., Paris: Letouzey et Ané, 1903-1918, Bd. XIV, Sp. 2842-2849.

dem Blei, aus dem ein Spritzer des geschmolzenen Metalls in das Auge des Verfolgers Rictiovarus springt.<sup>77</sup> Eine ähnliche Detailfülle findet sich auch in den Lebensbeschreibungen der Heiligen Cosmas und Damian, dem Heiligen Georg und in den eher unüblichen Szenen aus dem Leben des Heiligen Sebastian.<sup>78</sup> An dieser Stelle muss betont werden, dass diese Arbeit des Kartäusermönches Surius, eine der ersten war, die von der strengen Doktrin der Post-Tridentinischen Kirche als annehmbar erachtet wurde. Die *Legenda Aurea*, in denen die genannten Szenen nicht erzählt werden, wurde in dieser Zeit von den Theologen grundsätzlich abgelehnt und mitunter auch als »Blei-Legende«, *Legenda Plumbea*, bezeichnet.<sup>79</sup>

In Arbeiten wie dem *Theatrum* oder auch denen des Garetius, Molanus und Baronius drückt sich ein generelles und ein durchaus hingebungsvolles Interesse an den Grausamkeiten aus, die an den Märtyrern der Kirche verübt worden waren, jedoch können wir über diese Texte nicht im Ansatz die spezielle Visualisierung dieser Schrecken erklären. Wir müssen weitere Parallelen für die so sorgsam dargestellten Torturen und ihre mitleidlosen Details suchen. War nicht Trient selbst darauf bedacht, in den Heiligenviten all das zu eliminieren, was apokryph und nicht kanonisiert war? Eine Erklärung dafür zu finden, warum etwa ein Sebastians-Martyrium gewählt wurde, um den Altar der Langbogen-Gilde zu schmücken, fällt nicht schwer. Warum aber entschied man sich dafür, auf allen drei Bildfeldern des Altares gerade die bestialischsten Aspekte der Bestrafung des Heiligen Georg oder der Heiligen Crispinus und Crispinianus darzustellen?

Wir werden niemals all jene psychologischen Beweggründe für diese Art von Arbeiten durchschauen können, dem Phänomen kommen wir jedoch näher, wenn wir die drastischen Bilder zeitgenössischer Martyrien des *Theatrum*, oder den Brief des Baronius hinzuziehen, der diese Aufgabe erklärt. Er erläutert darin, dass er besonders viel Aufmerksamkeit darauf verwende, die »Instrumente und Maschinen zu erklären, mit denen die verabscheuungswürdigsten Gegner des Glaubens in der furchtbarsten Art und Weise die hervorragendsten und mutigsten Märtyrer in Stücke rissen und kreuzigten.«<sup>80</sup> Er fügt hinzu, dass er hoffe, sich in der Erläuterung der unterschiedlichen Folterinstrumente nicht geirrt zu haben.

Die literarische und visuelle Repräsentation der Folter beschränkte sich in diesen Jahren keineswegs nur auf die südlichen Niederlande, auch wenn die hier entstandenen gemalten Martyrien einzigartig blieben. Die verstörendsten Darstellungen stammen aus dem heute immer noch vielfach gedruckten Werk des Oratorianers Antonio Gallonio, dem *Trattato degli instrumenti di martirio*, das in Rom im Jahre

77 25. Oktober, vgl. Surius 1570 (wie Anm. 75), Bd. V, S. 959-61.

78 Hll. Cosmas und Damian, 27. September, Surius 1570 (wie Anm. 75), Bd. V, S. 360-68; Hl. Georg, Surius 1570 (wie Anm. 75) Bd. II, S. 798-822; Hl. Sebastian, 20. Januar, Surius 1570 (wie Anm. 75) Bd. I, S. 434-52.

79 Z.B. in Johannes Molanus, *De Historia Sanctorum Imaginum et Pictuarum*, Louvain 1594, S. 89.

80 »Tum etiam plurimarum dictionum sane obscuram notionem ac vim declaravi, earum praesertim, quae ea instrumenta ac machinas designant, quibus terribili fidei oppugnatores fortissimos Martyres miris modis cruciarunt divexaruntque [...]«, Baronius (wie Anm. 62), S. VII.

1591 erschien.<sup>81</sup> Es ist ein furchtbares Werk. Ohne lange Einleitung kategorisiert es schlicht die unterschiedlichen Arten der Folter, wie sie an Märtyrern vollstreckt wurde, und jede dieser grausamen Methoden wird schonungslos illustriert. Kapitel eins, beispielweise, ist betitelt mit »Della Croce, e Pali, e modi di sospendere«, und beinhaltet jede mögliche Form der Hinrichtung am Strang. Das Bild auf Seite 11 stellt sieben unterschiedliche Arten des Hängens und des Kreuzigens dar (vgl. die Abbildung auf dem Cover des vorliegenden Bandes). Auf Seite 13 findet sich eine Abbildung, die noch schlimmere Arten des Aufhängens zeigt; und die zwei folgenden Seiten zeigen noch brutalere Bilder zur gleichen Hinrichtungsart. In diesen Katalogeinträgen mannigfacher Folterarten werden die Namen einiger Märtyrer angefügt, die auf diese Weise zu Tode kamen. So ist zum Beispiel in dem Kapitel, das betitelt ist mit »Delle Rote Troclee e Torchio« neben der Abbildung unter »Martire legato al converso d'una rota stretta, e col corpo ignudo giranto sopra ferri taglienti« der Name des Heiligen Georg angefügt. Im selben Kapitel ein paar Seiten weiter, werden die Heiligen Crispinus und Crispinianus als Beispiele des »martire stirato colla troclea« genannt, neben der dazu gehörenden Abbildung. Auf über 150 illustrierten Seiten wird in diesem Katalog jede mögliche Variante des Erschlagens, Steinigens, Streckens, Lebendigbegrabens, Zerquetschens, Verbrennens, Häutens dargestellt. Darunter finden sich lediglich drei Illustrationen, die als rein ornamentale Abbildungen der Folterinstrumente bezeichnet werden müssen. Dieses römische Beispiel zeigt, dass die Grausamkeit der Antwerpener Martyrium kein Einzelphänomen war, sondern vielmehr als Teil einer Bildkultur des Martyriums im ausgehenden 16. Jahrhundert verstanden werden muss.

Cesare Baronius und Antonio Gallonio waren beide Priester der Oratonianer Kongregation, doch eine weitere noch bedeutendere Gruppe lässt sich für die großen Folterzyklen in Rom als verantwortlich nennen: die Jesuiten. In seinem Buch über die Gegenreformation, Scipione Pulzone und die religiöse Kunst um 1585, hat Federico Zeri den Zusammenhang zwischen den Jesuiten und den außergewöhnlichen Fresken in den Kirchen San Tommaso di Canterbury, San Vitale und Santo Stefano Rotondo zu erklären versucht.<sup>82</sup> Die Folterszenen sind stilistisch

81 Antonio Gallonio, *Trattato de gli instrumenti di martirio, e delle varie maniere di martoriare usate da gentili contro cristiani*, Rom: Donangeli, 1591, und eilig wieder gedruckt mit den gleichen Abbildungen in Latein, als: *De Sanctorum Martyrum Cruciatibus* und kurz darauf wiederum in Köln (Gymnicus) 1602, es folgen weitere Ausgaben im Laufe des Jahrhunderts, siehe den Beitrag von Jetze Touber in diesem Band. Eine französische Version erschien im gleichen Jahr als *Traité des instruments de martyre e des diverses modes de supplices employés par les paiens contre les chrétiens, précédé du Musée chrétien des supplices de Jean Louis-Combat*, Grenoble: Million, 1591. In einigen unveröffentlichten Vorträgen habe ich mich ausführlich mit dem außergewöhnlichen Nachleben vom 17. bis ins 20. Jahrhundert dieses so oft aufgelegten Werkes auseinandergesetzt. Ich hoffe, einige meiner Ergebnisse bald in Druck geben zu können.

82 Federico Zeri, *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Turin: Einaudi, 1957, S. 66-69. Zu der Ausstattung von Il Gesù und den römischen Interessen an Märtyrerdarstellungen siehe Howard Hibbard, »Ut picturae sermones: The first painted decoration of the Gesù«, in: *Baroque Art: The Jesuit Contribution*, hg. von Rudolf Wittkower und Irma B. Jaffé, New York: Fordham University Press, 1972, bes. S. 30-31. Hier müssen die heute zerstörten Fresken von Niccolò Circignani in Sant'Apollinare ebenfalls erwähnt werden. Für kritische neue Ergänzungen zu

zwar nicht übereinstimmend, aber im Chor von San Vitale und im Freskenzyklus von Niccolò Circignani und Antonio Tempesta in der Rotunde von Santo Stefano Rotondo lassen sich viele Parallelen zur Grausamkeit der Francken Martyrien einige Jahre später wiederfinden. In seiner provozierenden Rezension von Zeri's Buch,<sup>83</sup> hat Francis Haskell eines der wenigen Dokumente veröffentlicht, das entschieden auf die jesuitische Befürwortung der Verwendung dieser Folterszenen verweist: im *obituarium* des 1587 verstorbenen Rektors des *Collegium Germanicum*, Padre Michele Lauretano, wird dieser als der Erste bezeichnet, der in seinen Kirchen diese Form der Heiligen-Martyrien hat darstellen lassen: »con le sue note che dichiarono le persone et le qualità di tormenti.«<sup>84</sup> Unter den weiteren von Haskell zitierten Beispielen dieser wachsenden Modeerscheinung, taucht auch die Kircheninnenausstattung von San Lorenzo in Damaso auf, die unter Kardinal Farnese neugestaltet worden war. In den letzten Jahren hat sich die Forschung mit wachsendem Interesse der Beziehung zwischen den Jesuiten und diesen frühen Formen post-tridentinischen Bildformulars in römischen Kirchenräumen gewidmet, wobei besonders den Fresken in Santo Stefano Rotondo eine beachtliche Aufmerksamkeit gezollt wurde.<sup>85</sup> Auch die Fülle der gedruckten Quellen wurde untersucht, die jene

der heute breiten Literatur zum Thema siehe besonders die Arbeiten von Monssen und Bailey (wie Anm. 85), sowie Carolin Behrmann, *Tyrann und Märtyrer. Zur Bildmacht des Juridischen*, Diss. Humboldt-Universität zu Berlin, 2011 (erscheint im Akademie Verlag, Berlin 2013). An dieser Stelle muss erwähnt werden, dass Giovanni Battista Cavalieri bereits 1583 Giulio Rossi da Orte's (»Julius Roscius«) *Ecclesia Militantis Triumphi* illustriert hatte, nach der Vorlage der Fresken in Santo Stefano Rotondo. Diese erfuhr eine zeitnahe Wiederauflage im Jahre 1585, während 1584 die gleiche Kombination aus Autor, Kupferstecher und Herausgeber das Werk *Ecclesiae Anglicanae Tropaea sive martyrum* über die Fresken in San Tommaso di Canterbury verfassten, und 1586 ebenso ihr Werk über die Fresken der Kirche Sant'Apollinare, die sich direkt neben dem *Collegio Germanico* befindet, erschien, siehe: *Beati Apollinaris martyris* [...], Rom 1586. Vgl. auch Kirstin Noreen, »Ecclesiae Militantis Triumphi: Jesuit Iconography and the Counter Reformation«, in: *Sixteenth Century Journal*, 29, 3, 1998, S. 689-715. Über weitere Arbeiten aus Cavalieri's Werkstatt, zusammengestellt oder geschrieben von Rossi, siehe die Arbeiten zit. am Ende dieses Abschnittes.

83 Erschienen in: *The Burlington Magazine*, C, 1957, S. 395-99.

84 Siehe auch Francis Haskell, *Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, New York: Knopf, 1963, S. 66-67 und Francesco Cesario, »The Collegium Germanicum and the Ignatian Vision of Education«, in: *Sixteenth Century Journal*, 24, 1993. Über weitere Quellen und Auszüge aus seinem Tagebuch, die sich auf Loretanos Rolle in Bezug auf die Restaurierung von Santo Stefano Rotondo beziehen, siehe Noreen (wie Anm. 82), S. 696-99. Zu den Fresken in Sant'Apollinare, siehe Anm. 82.

85 Siehe heute Leif Holm Monssen, »Rex Gloriose Martyrum: A contribution to Jesuit iconography«, in: *Art Bulletin*, 63, 1, 1981, S. 130-137; Ders., »The Martyrdom Cycle in Santo Stefano Rotondo«, Teil I, in: *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia* 2 (1982), S. 175-317, und Teil II, 3, 1983, S. 11-106; Ders., »A. Tempesta in Santo Stefano Rotondo«, in: *Bolletino d'arte*, 67, 1982, S. 107-20; siehe auch Antonio Vannugli, »Gli affreschi di Antonio Tempesta a S. Stefano Rotondo e l'emblematica nella cultura del Martirio presso la Compagnia di Gesù«, in: *Storia dell'arte*, 48, 1983, S. 101-16. Ein zentraler Artikel über die Rolle der Jesuiten für die graphische Illustrierung gedruckter Bilder bleibt Thomas Buser, »Jerome Nadal and Early Jesuit Art in Rome«, in: *The Art Bulletin*, 57, 1976, S. 424-433 (mit einem zentralen Beitrag auch über San Tommaso di Canterbury); etwas allgemeiner siehe die Arbeit von Gauvin Alexander Bailey, *Between Renaissance and Baroque: Jesuit Art in Rome, 1565-1610*, Toronto: University of Toronto Press, 2003. Das Material über den Einfluss der jesuitischen Diskurse auf die Bildformulare des Martyrium und poli-

gemalten Szenen des Martyriums in den bereits angeführten römischen Kirchen wiedergeben. Angefangen mit der ersten Ausgabe von Giulio Rossi (»Julius Roscius«) da Orte's *Triumphus Martyrum in D. Stephano in Monte Coelio expressus*, von 1587, dem gleichen Jahr wie Verstegen's grausam illustriertem *Theatrum Crudelitatum Haereticorum nostri temporis*.<sup>86</sup> *Triumphus Martyrum* wurde zwei Jahre später wieder aufgelegt, zusammen mit Rossi's *Emblemata sacra S. Stephani caeli montis intercolumniis affixa*, während Marten de Vos' eigene beachtenswerte Titelseite (gestochen von C. van der Passe) zur Serie betitelt mit *Triumphus Martyrum* in Antwerpen zwei Jahre danach im Jahre 1591 erschien, dem Jahr der ersten römischen Ausgabe von Gallonios Traktat. Das gleichzeitige Erscheinen dieser grausamen und furchterregenden Martyrien in der Malerei und verschiedenen Druckwerken kann als ein pan-europäisches Phänomen bezeichnet werden. Somit finden die lebhaften Grausamkeiten der Altarbilder Franckens ebenso ihren Platz im Herzen der Katholischen Christenheit.<sup>87</sup>

Seit Alessandro Farneses Einsatz für den Katholischen Glauben in Flandern im Jahre 1585, lässt sich diese wachsende Vorliebe für Martyrium und Folterszenen in den Niederlanden beobachten.<sup>88</sup> Reichliches Faktenmaterial liefert Beweise für seine fördernde Unterstützung einiger Orden, wobei sich hierbei besonders seine seine Begünstigung der jesuitischen Interessen abzeichnet.<sup>89</sup> Die religiöse Erziehung und die Methoden der Indoktrination, die in diesen Jahren von den Jesuiten entwickelt und auf den Weg gebracht wurden, bildeten einen zentralen Teil des Gesamtprogrammes der katholischen Erneuerung.

Wir könnten natürlich versuchen, mit den Martyrien jene direkte Ansprache an die Emotionen des Betrachter in Verbindung zu bringen, wie sie sich in der jesuitischen Glaubensdoktrin manifestiert, die sich zur gleichen Zeit in den Ordenshäusern der Niederlande etablierte, doch wäre es sinnvoller, die römischen Schriften intensiver zu konsultieren, um weitere Querverbindungen zu ziehen, die jenes pan-europäische Interesse am Märtyrerkult zu erklären versucht. Es war mir nicht mög-

tisch-juridischen Diskuren über die Tyrannei wurde umfassend zusammengestellt und brillant erarbeitet in der Dissertation von Carolin Behrmann (wie Anm. 82), hier bes. S. 85-104 et passim.

86 Wie in Anm. 60. Im *Triumphus Martyrum* wurden Cavalieri's Illustrationen seiner *Ecclesiae Militanti Triumphi* aus den Jahren 1583 und 1585 reproduziert. Über diese vieldiskutierten Werke siehe ebenso die Arbeiten von Monssen und Noreen (wie Anm. 82).

87 Über eine weiterführende Diskussion zur Frage der, was man heute im Jahre 2013 als »Globalisierung« dieser Stile und den hier angedeuteten ideologischen Tendenzen bezeichnen könnte, siehe jüngst Freedberg 2012 (wie Anm. 3), bes. S. 43-44.

88 Siehe auch zum Bsp. Alexandre Pasture, *La restauration religieuse aux Pays-Bas catholiques sous les archiducs Albert et Isabelle (1596-1633)*, Louvain: Librairie universitaire, Uystpruyst, 1925, Einleitung Stephanus G. Axters, *Geschiedenis van de Vroomheid in de Nederlanden*, iv, Antwerpen: De Sichel, 1960; Moreau 1952 (wie Anm. 66), S. 265-66 und S. 371-72; van der Essen 1937 (wie Anm. 7), Bd. I, S. 36-37.

89 Siehe früher Pasture 1925 (wie Anm. 88), Moreau 1952 (wie Anm. 66), S. 372-73. Über die Jesuiten in den Niederlanden im Allgemeinen, siehe Alfred Poncellet, *Histoire de la Compagnie de Jésus dans les anciens Pays-Bas*, 2 Bde., Brüssel: Lamertin, 1927. Vgl. ebenso das reichhaltige Quellenmaterial in den bereits zitierten Arbeiten in Anm. 7, 82 und 85.

lich in Antwerpener Archiven solche Dokumente zu finden, doch eine Suche danach wäre lohnenswert.

Am Ende der ersten Dekade des 17. Jahrhunderts lässt sich in den südlichen Niederlanden eine neue Haltung in Bezug auf die Malerei beobachten. Zur Zeit des Vertragsanschlusses von Truce im Jahr 1609 hatte der Katholizismus wieder festen Fuß gefasst. Die neuen Erzherzöge Albert und Isabella förderten weiterhin finanziell die bereits gut etablierten und sehr einflussreichen jesuitischen Ordenshäuser.<sup>90</sup> Nun herrschte mehr Vertrauen vor, da die »wahre Religion« keine weiteren feindlichen Attacken und Bedrohungen befürchten musste. Weder die literarischen noch die gemalten Zeugnisse der Heiligen waren ähnlich didaktisch angelegt, wie noch in den vorangegangenen 25 Jahren.<sup>91</sup> Stattdessen stellte sich eine Suche nach Authentizität ein und man begann, zu den ursprünglichen Quellen zurückzukehren. Das 1607 erschienene feierliche Werk von Heribert Rosweydes, die *Fasti Sanctorum*, stellt hier nur ein Beispiel der nachfolgenden gigantischen Unternehmungen der Bollandisten dar, die in ihrer *Acta Sanctorum* die Lebensbeschreibungen der Heiligen neu zusammenstellten und mit einem kritisch-historischem Kommentar veröffentlichten.<sup>92</sup> Im Jahre 1608 sollte Rubens aus Italien in seine Heimatstadt Antwerpen zurückkehren.

90 De Maeyer 1955 (wie Anm. 52), so auch die immer noch sehr nützliche Zusammenfassung bei Frans Baudouin, *Rubens*, New York: Abrams, 1977, S. 65-112. Vgl. heute *Albert and Isabella. The Promise of a Golden Age*, hg. von L. Duerloo und W. Thomas Turnhout: Brepols, 1998, und den begleitenden Ausstellungskatalog ebenso hg. von dies., *Albrecht en Isabella 1598-1621*, Turnhout: Brepols, 1998.

91 Mögliche Ausnahme sind die Arbeiten von Marten de Vos Schüler, Henri de Clerck, wie z.B. sein Martyrium des Hl. Sebastian (Asse, St. Martin) und das Martyrium von Chrysanthus und Daria (Brüssel, Kapellekerk). Zu diesen Arbeiten siehe Charles Terlinden, »Henri de Clerck. Le peintre de Notre Dame de la Chapelle, 1570-1630«, in: *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, xxi, 1952, S. 81-112.

92 Heribert Rosweyde, *Fasti Sanctorum quorum vitae in Belgicis bibliothecis manuscriptae*, Antwerpen 1607. Siehe auch *Dictionnaire de Théologie Catholique*, Bd. XIV, Sp. 9-14.