

Stefanie Wyssenbach

Frische Fische und prunkvolle Bankette

Handeln, Sammeln,
Konsumieren und Imaginieren
im Antwerpener Stilleben,
1610–1660

Originaldokument gespeichert auf dem Webserver der Universitätsbibliothek Bern



Dieses Werk ist unter einem Creative Commons Namensnennung-Keine kommerzielle Nutzung-Keine Bearbeitung 2.5 Schweiz Lizenzvertrag lizenziert. Um die Lizenz anzusehen, gehen Sie bitte zu <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ch/> oder schicken Sie einen Brief an Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA.

Urheberrechtlicher Hinweis

Dieses Dokument steht unter einer Lizenz der Creative Commons Namensnennung-Keine kommerzielle Nutzung-Keine Bearbeitung 2.5 Schweiz.
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ch/>

Sie dürfen:



dieses Werk vervielfältigen, verbreiten und öffentlich zugänglich machen

Zu den folgenden Bedingungen:



Namensnennung.

Sie müssen den Namen des Autors/Rechteinhabers in der von ihm festgelegten Weise nennen (wodurch aber nicht der Eindruck entstehen darf, Sie oder die Nutzung des Werkes durch Sie würden entlohnt).



Keine kommerzielle Nutzung.

Dieses Werk darf nicht für kommerzielle Zwecke verwendet werden.



Keine Bearbeitung.

Dieses Werk darf nicht bearbeitet oder in anderer Weise verändert werden.

Im Falle einer Verbreitung müssen Sie anderen die Lizenzbedingungen, unter welche dieses Werk fällt, mitteilen.

Jede der vorgenannten Bedingungen kann aufgehoben werden, sofern Sie die Einwilligung des Rechteinhabers dazu erhalten.

Diese Lizenz lässt die Urheberpersönlichkeitsrechte nach Schweizer Recht unberührt.

Eine ausführliche Fassung des Lizenzvertrags befindet sich unter <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ch/legalcode.de>

Inauguraldissertation der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität
Bern zur Erlangung der Doktorwürde, vorgelegt von Stefanie Wyssenbach
(Guggisberg / BE).
Selbstverlag, Biel/Bienne, 2020

Von der Philosophisch-historischen Fakultät auf Antrag von
Prof. em. Dr. Christine Göttler (Erstgutachterin) und
Prof. Dr. Tristan Weddigen (Zweitgutachter) angenommen.

Bern, den 20. Oktober 2017
Der Dekan: Prof. Dr. Stefan Rebenich

Gestaltung: Tobias Willa

Aus lizenzrechtlichen Gründen erfolgt die Publikation Open Access ohne Abbildungen.

Dank

Die vorliegende Arbeit wurde im Herbst 2017 von der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern als Dissertation angenommen. Sie liegt hier in einer leicht überarbeiteten Fassung vor. Vom ersten Moment an betreut und begleitet wurde das Projekt von meiner Erstgutachterin Prof. em. Dr. Christine Göttler. Für ihre Unterstützung und den produktiven Austausch sei ihr an dieser Stelle ganz besonders gedankt. Ein grosser Dank für viele Hinweise und anregende Gespräche gilt auch meinem Zweitgutachter Prof. Dr. Tristan Weddigen.

Die vorliegende Dissertation ist aus dem interdisziplinären, vom Schweizerischen Nationalfonds geförderten ProDoc *Sites of Mediation – Europäische Verflechtungsgeschichte 1350–1650* hervorgegangen. Den Leitenden des ProDoc, Prof. Dr. Susanna Burghartz, Prof. Dr. Lucas Burkart und Prof. em. Dr. Christine Göttler, sowie allen Mitgliedern möchte ich für den bereichernden Austausch über all die Jahre herzlich danken. Weiterer Dank für vielfältige Anregungen und kritische Fragen gilt allen Teilnehmenden der Forschungskolloquien in Bern und Zürich.

Für interessante Gespräche und die Hilfe bei meinen Forschungsfragen sei ebenso Dr. des. Luise Baumgartner, Dr. Nadia Groeneveld-Baadj, Dr. Thomas Horst, Dr. Ariane Koller, Dr. Sarah J. Moran, Dr. José Ramón Marcaida und Dr. Peter van der Krogt gedankt.

Bei meinen Recherchen wurde ich weiterhin von den Mitarbeitenden der folgenden Institutionen unterstützt, denen ich hiermit ebenfalls meinen Dank aussprechen möchte: *Christie's* London, *Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience* Antwerpen, *FelixArchief* Antwerpen, *Johnny van Haften Old Master Paintings* Richmond, *Museum Plantin-Moretus* Antwerpen, *RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis* Den Haag, *Rubonianum* Antwerpen, *Sotheby's* New York.

Die Arbeit hat in vielerlei Hinsicht von den Gesprächen und frischen Blicken von Dr. des. Davina Benkert, Dr. Franziska Hilfiker und Dr. des. Jennifer Rabe profitiert, ihnen sei daher besonders gedankt. Für ihre immerwährende Unterstützung möchte ich zudem Dr. Sandra Bornemann-Quecke von ganzem Herzen danken. Sie hat das Projekt von Anfang an mit grosser Ausdauer begleitet und mir nicht nur dabei geholfen, Gedanken zu sortieren, sondern auch das Buch zu finalisieren.

Mein letzter Dank gilt meiner Familie. Meinen Eltern für ihr Vertrauen und ihre immerwährende Unterstützung, ohne die ich mein Studium der Kunstgeschichte nicht hätte realisieren können. Der grösste Dank geht schliesslich an dich, Christoph. Danke, dass du an meiner Seite bist.

Inhaltsverzeichnis

1 Ein blühender Barock – Einleitung	9
1.1 Vielfältige Stillleben: Gegenstand und Fragestellungen	12
1.2 „De rijckste Have van, den grooten Oceaen“ – Historischer Kontext	17
1.3 Quellen	28
1.4 „Vischmerct“, „Bancket“ und „Ceucken“ oder die Frage nach dem Stillleben	31
1.5 Zeitlicher Rahmen, Aufbau und Konzepte	35
2 Ungewöhnlich – gewöhnlich: Marktbilder von Frans Snijders	47
2.1 Naturalien verkaufen und malen	53
2.1.1 Frans Snijders: „Un tres excellent peintre en chasses, poissons, et fruits“	53
2.1.2 Antwerpen als Marktstadt	68
2.2 Schön und gesund? Ästhetik und Konsum in Snijders’ maritimen Märkten	89
2.2.1 Die Attraktivität toter Fische	90
2.2.2 Von edlen und gesunden Fischen – Nonnius und Snijders	97
2.3 Maritime Märkte im Kontext frühneuzeitlicher Sammlungen	107
2.3.1 Ein gestiegenes und intensiviertes Naturinteresse	114
2.3.2 Der Markt und die Sinne: Lernen für das Leben und die Kunstammer	121

3 Global vernetzt – lokal verankert: Prunkstillleben von Adriaen van Utrecht und Jan Davidsz. de Heem	133
3.1 Akkumulieren, produzieren und zur Schau stellen	140
3.1.1 Antwerpens Sammlungswesen	140
3.1.2 Adriaen van Utrecht und Jan Davidsz. de Heem	151
3.1.3 Zum Begriff des „Prunk“	159
3.2 Schillernde Exotik und glänzende Artefakte: Papageien und Glas in Antwerpen und im Prunkstillleben	162
3.2.1 Internationale Zirkulation, nationale Produktion und Konsum: Papageien und Glas im frühneuzeitlichen Antwerpen	164
3.2.2 Natur und Kunst	185
3.3 Das Prunkstillleben in der <i>trading zone</i>	205
4 Ausblick: Urbane Enkomien – Maritime Stilleben in Antwerpen	217
4.1 Die ‚Welt‘ im Bild: Der Globus als Motiv und Sammlungsobjekt	219
4.2 Eine Stadt, ein Fluss	232
Literaturverzeichnis	237
Archivalien, gedruckte und edierte Quellen	237
Sekundärliteratur	240
Internetquellen	283
Abbildungsverzeichnis	287

1 Ein blühender Barock – Einleitung

„De vermaerde heerlijcke stadt Antwerpen, door de Coopmanschap in voorspoet wesende, heft over al tot haer gewenct d’uytnemenste onser Consten, die veel hun tot haer oock begeben hebben, om dat de Const gern is by den rijckdom.“¹

Mit diesen Worten begann Karel van Mander (1548–1606) in seinem *Schilder-Boeck* die Lebensbeschreibung des zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Antwerpen aktiven Malers Joachim Patinir.² Van Manders Buch erschien erstmals 1604 in Haarlem und somit gleich am Anfang der in der vorliegenden Arbeit im Fokus stehenden Jahrzehnte. Das Zitat benennt vieles, was in den folgenden Kapiteln wichtig sein wird: die Stadt Antwerpen, ihre Attraktivität, den Handel, den städtischen Reichtum und unterschiedliche Künstler der Zeit.

Die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts wird oft als die grosse Blütezeit der Antwerpener Malerei bezeichnet – mit Peter Paul Rubens (1577–1640) als der mit Abstand bekanntesten, jedoch weitaus nicht einzigen erfolgreichen Künstlerpersönlichkeit der Stadt. Die Bedeutung dieser Jahrzehnte für Antwerpen wie auch jene von Rubens für diese Zeit wurde jüngst in einem gross angelegten städtischen Kulturfestival hervorgehoben. *Antwerp Baroque 2018. Rubens inspires* rückte 2018/2019 das frühneuzeitliche Antwerpen des 17. Jahrhunderts und zeitgenössisches Kunstschaffen, welches mit Rubens und seiner Epoche in einen Dialog trat, in zahlreichen Veranstaltungen unterschiedlichster Art stadtweit in den Fokus.³

-
- 1 van Mander 1604/1969, 219r. In der vorliegenden Arbeit wird das niederländische Original des *Schilder-Boeck* zitiert. Gegebenenfalls wird mit van Mander 1604/1916 auf die deutschsprachige Übersetzung von Rudolf Hoecker verwiesen.
 - 2 Nachfolgend sind die Lebensdaten von Personen jeweils dann wiedergegeben, wenn sie in der Arbeit eine wichtigere Rolle einnehmen oder diese Angabe der Argumentation direkt dienlich ist. Siehe zu van Manders *Schilder-Boeck* Melion 1991. Zu van Mander als Künstler siehe auch die Datenbank des RKD - Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis (von hier an abgekürzt als RKD), <https://rkd.nl/explore/artists/52262> (12.01.2020). Zu Joachim Patinir siehe Silver 2006, Kapitel 3, S. 26 ff.
 - 3 Für einen kurzen filmischen Rückblick zum Festival siehe <https://www.visitantwerpen.be/en/dit-was-antwerpen-barok-2018-en> (06.10.2019). Für weitere Informationen (zum Beispiel das Ausstellungsprogramm betreffend), sei auf

Einen Eindruck davon, wie vielfältig und reich der Antwerpener Barock in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts war, vermittelt auch Cornelis de Baellieus (1607–1671) Gemälde einer Kunstkammer von 1637 (Abb. 1).⁴ Versammelt in einem einzigen Raum sind hier zahlreiche Gemälde, darunter mittig über dem Kamin eine Allegorie der vier Elemente, neben dem Kamin zwei Stillleben sowie an prominenter Stelle, auf einer Staffelei zuvorderst im Raum platziert, eine maritime Allegorie des Triumphzugs von Neptun und Amphitrite.⁵ Diese Allegorie ist nicht nur aufgrund ihrer Historie maritim geprägt, sondern die Geschichte ist überdies eng mit der Antwerpener Bildproduktion des 17. Jahrhunderts und der historisch-politischen Situation der Stadt verflochten. Beim gezeigten Bild handelt es sich mit grosser Wahrscheinlichkeit um ein Frans Francken d. J. (1581–1642) nachempfundenes Gemälde (Abb. 2).⁶ Wie Arnout Balis aufgezeigt hat, nahm Francken d. J. mit seinen Werken wohl auf den populären Neptunwagen Bezug, der in den festlichen Ein- und Umzügen (den so genannten *Blijde Inkomsten* und den *Ommegangen*) in Antwerpen einen festen Platz hatte.⁷ Wie die Arbeit verschiedentlich herausstellen wird, waren maritime Elemente und Darstellungen ein wichtiger Bestandteil der Antwerpener Bildproduktion, die festliche Zeremonien miteinschloss.⁸ So muss der

<https://stadantwerpen.prezly.com/en#> (06.10.2019) verwiesen.

- 4 Zu de Baellieur siehe die Datenbank des RKD, <https://rkd.nl/en/explore/artists/3485> (04.04.2017).
- 5 Die Stillleben sind nicht eindeutig zu identifizieren. Bei der allegorischen Darstellung über dem Kamin handelt es sich vielleicht um einen Ausschnitt aus einem Gemälde der *Vier Elemente* von Frans Francken d. J. und Jan Brueghel d. J., das 2014 im Kunsthandel verkauft wurde. Siehe hierzu auch die Bilddatenbank des RKD, <https://rkd.nl/nl/explore/images/245957> (09.05.2017). Es existieren jedoch noch weitere ähnliche Bilder.
- 6 Siehe auch die Bilddatenbank des RKD, welche verschiedene ähnliche Gemälde aus Frankens Hand oder Studio listet, <https://rkd.nl/explore/artists/29002> (12.01.2020). Zu Francken d. J. allgemein siehe Härtling 1989.
- 7 Balis 1992, hier besonders S. 123–125. Zu den *Ommegangen* und den *Blijde Inkomsten* der Herrscher siehe Adriaans-van Schaik 2011, S. 49 ff. sowie die Ausführungen in Kapitel 1.2.
- 8 Neben Neptun waren auch Okeanos und Thetis, ein Wagen mit einem Schiff oder

Erfolg der Darstellung dieses Paares ebenso in ihrer Verbundenheit mit dem Handel (Neptun) und der Nähe zu, zuweilen gar in der Identifikation beider mit *Scaldis* und *Antverpia* gesehen werden.⁹ In de Baellieurs Werk wird die Bedeutung beider Figuren für Antwerpens Sammlungswesen und Kultur somit zusätzlich betont.¹⁰

In dem Gemälde befinden sich weiterhin insbesondere auf einem Tisch in der linken hinteren Hälfte des gezeigten Raums zahlreiche exotische Muscheln, Perlen, wissenschaftliche Instrumente, Bücher sowie kostbare Gefässe der unterschiedlichsten Art, so etwa aus Gold und Porzellan. An den Tisch angelehnt malte de Baellieur ein Vogelkonzert im Stile von Frans Snijders (1579–1657) mit einem leuchtend roten Ara aus Südamerika. In der linken, vorderen Bildecke platzierte der Künstler ein Äffchen, ebenfalls ein Bewohner eines anderen Kontinents. All dies scheint zu verdeutlichen, dass sich die Kunst in Antwerpen offenbar tatsächlich „gerne in der Nähe von Reichtum“ befand, wie van Mander betonte. Eindrücklich visuell inszeniert wird in de Baellieurs Bild aber ebenso van Manders Aussage, dass Antwerpen durch den Handel reich wurde. Obgleich das Gemälde nicht als dokumentarisches Zeugnis einer damaligen Sammlung missverstanden werden darf, befinden sich im Bild zahlreiche Objekte, die auch in Wirklichkeit lokal (zum Beispiel Gemälde) wie international (beispielsweise Porzellan oder Äffchen) in und über Antwerpen gehandelt wurden. Hierbei spielten Antwerpens Fluss, die Schelde, sowie der durch die Schelde ermöglichte Zugang zum Meer eine entscheidende Rolle, was im Bild der Allegorie von Neptun und Amphitrite angesprochen wird.

einem riesigen Fisch sowie die Schelde vielfach Teil der Ein- und Umzüge. Siehe hierzu etwa die Studie von Raband 2019, die sich in Kapitel 3 mit dem Einzug Erzherzogs Ernst von Österreich in Antwerpen befasst, während welchem verschiedene dieser Wagen gezeigt wurden.

- 9 Gemäss Härting 1989, S. 100 stand Neptun beim Einzug des Herzogs von Anjou 1581 sinnbildlich für „den Nutzen und Vorteil für den Handel der Stadt Antwerpen“. Härting hält weiterhin fest, dass die Inszenierungen und Darstellungen von Neptun und Amphitrite sowie *Scaldis* und *Antverpia* „[z]um Verwechseln ähnlich“ waren und Francken d. J. womöglich „seine Figuren von Neptun und Amphitrite ebenfalls mit *Scaldis* und *Antverpia* identifizierte“. Siehe Härting 1989, S. 100.
- 10 Womöglich kann das Bild im Bild hier sogar als Verweis auf Antwerpens glorreiche Vergangenheit und eine als ebenso erfolgreich ersehnte Zukunft gelesen werden. Siehe hierzu ähnlich Balis 1992, S. 125.

Im Folgenden wird es verschiedentlich um Diskurse über Reichtümer sowie in entscheidender Weise um die Bedeutung Antwerpens als (maritimes) Markt- und Handelszentrum gehen. Ebenso stehen Künstler im Fokus, die nicht alle ausschliesslich bereits in Antwerpen geboren und daher auch, wie bereits van Mander schrieb, von anderswo in die Stadt kamen.

1.1 Vielfältige Stillleben: Gegenstand und Fragestellungen

Heterogene Bildgruppen? Gemeinsamkeiten und Unterschiede

Zentraler Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Studie sind zwei Gruppen von Gemälden. Bei der ersten handelt es sich um monumentale Darstellungen von Marktständen mit Fischen von Frans Snijders (Abb. 3). Die zweite Gruppe umfasst so genannte Prunkstillleben von Adriaen van Utrecht (1599–1652) und Jan Davidsz. de Heem (1606–1683/1684), die meist auf und um einen grossen Tisch herum exotische Früchte, Papageien, kostbare Muscheln, gläserne Artefakte, Porzellangefässe und allerlei weitere Gegenstände zur Schau stellen (Abb. 4). Im Fokus stehen somit Bilder, die unterschiedlichste natürliche und von Menschenhand geschaffene Objekte zeigen. Gemein ist allen Bildern jedoch, dass sie in besonderem Masse Objekte inszenieren, welche durch ihre Verbundenheit mit dem Wasser und hierüber mit der Schifffahrt sowie mit dem internationalen Handel charakterisiert sind.

Der Fokus auf diese, wie sie hier genannt werden, ‚maritimen‘ Motive ist dabei nicht nur dem Forschungsprojekt, aus welchem die vorliegende Studie hervorgegangen ist, geschuldet. Vielmehr ist die These, dass sich diese Motive besonders dazu eignen, um die visuell-historischen Verbindungen zwischen den Gemälden und Antwerpen als urbanem Markt- und Handelszentrum der Frühen Neuzeit zu analysieren. Diesem Unterfangen kommt ein zweites verbindendes Charakteristikum der Gemälde von Snijders, van Utrecht und de Heem entgegen: Es handelt sich sowohl bei den monumentalen Fischmärkten als auch den Prunkstillleben um für Antwerpen äusserst typische Gemälde der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die in den hier analysierten Ausprägungen gar als genuin lokal charakterisiert werden müssen. Eine dritte Gemeinsamkeit der Gemälde ist schliesslich, so wird es bereits durch den Titel der Studie vermittelt, dass diese heute gemeinhin einer Gattung zugeordnet

werden, die von der Kunsttheorie lange Zeit geringgeschätzt und zuweilen gar abgelehnt wurde: dem Stilleben. Auch in der kunsthistorischen Forschung wurde den Stilleben längere Zeit nicht die gleiche Aufmerksamkeit zuteil wie anderen Gemälden. Dabei existiert gerade für die südlichen Niederlande und Antwerpen bis heute das Problem, dass einzelne in der Stadt an der Schelde aktive Künstler oder gar die südniederländische Stillebenmalerei als Ganzes zuweilen unter diejenige der nördlichen Niederlande subsumiert werden und somit die je ganz eigenen Spezifika und Errungenschaften der Malerei dieser Gegend unbeachtet bleiben.¹¹

Antwerpen, wie aufzuzeigen sein wird, war jedoch ein Stillebenzentrum, auf das die hier analysierten Gemälde in ganz spezifischer Weise Bezug nehmen. Um die für die Arbeit zentralen multiplen Verflechtungen zwischen den Gemälden und Antwerpen zu analysieren, werden die Stilleben breit abgestützt in ihrem frühneuzeitlichen Entstehungskontext und somit im dynamischen, urbanen Umfeld der Stadt an der Schelde kontextualisiert.

Mehr als ein „Nachsommer“¹²

Ein zentrales Vorhaben der Studie ist aufzuzeigen, inwiefern und auf welche Weise die Stilleben auf Antwerpens politisch-historische sowie soziokulturelle Situation in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts Bezug nehmen sowie, damit verbunden, Teil der materiellen Kultur der städtischen Haushalte waren. Dazu werden die Gemälde auf zwei Ebenen analysiert: Einerseits geht es im Folgenden massgeblich um die in den Stilleben dargestellten Objekte, allen voran Fische, Papageien und gläserne Artefakte, die sich in unterschiedlichster Form in der Stadt wiederfanden und auf grundlegende Art und Weise Teil der Sammlungen und Haushalte der Stadt waren. Andererseits stehen die Bilder selbst als höchästhetische und künstlerische Produkte und somit die ganz spezifischen Möglichkeiten und Deutungshorizonte,

11 Das womöglich bekannteste Beispiel eines Künstlers, der vielfach allein der nordniederländischen Malerei zugeschrieben wird, ist Jan Davidsz. de Heem. Dieser stammte zwar aus den nördlichen Niederlanden – wohin er in seinem späteren Leben zeitweise auch zurückkehrte –, wurde jedoch massgeblich durch die Kunstszene in Antwerpen geprägt und lebte eine lange Zeit in der Stadt an der Schelde. Siehe zu seiner Person ausführlicher Kapitel 3.

12 Der Begriff des „Nachsommers“ entstammt dem Titel von Baetens 1976.

welche die Bilder eröffnen, im Fokus. Es wird nicht nur danach gefragt, in welchem Verhältnis die Gemälde zu den tatsächlichen Objekten standen und wie beide miteinander verflochten waren, sondern ebenso nach dem Status, der Wahrnehmung und Rezeption der Stilleben als eigenständige Sammlungs- und Luxusobjekte.

Die Gemälde sprechen dabei, so die These, trotz der schwierigen politisch-merkantilen Lage, in der sich Antwerpen damals befand, von einer immer noch äusserst differenzierten und reichen Handels-, Konsum-, Sammlungs- und Wissenskultur in der Stadt. Mehr noch verdeutlichen die Stilleben in zentraler Weise, dass sich das Selbstverständnis Antwerpens im 17. Jahrhundert noch stark am Bild der Stadt aus früheren Jahrhunderten orientierte und besonders in den monumentalen Fischmärkten deutlich wird, dass die Verbundenheit Antwerpens nicht nur mit dem Fluss Schelde, sondern mit der maritimen Welt und dem fluiden Element des Wassers insgesamt eine besondere Rolle einnahm. Antwerpen, so veranschaulichen es weiterhin insbesondere die Prunkstilleben, war auch im 17. Jahrhundert noch stets eine wichtige Drehscheibe für (internationale) Zirkulationsprozesse. In diesem Sinne hat die Arbeit ebenso zum Ziel, gegen das Narrativ des Falls von Antwerpen, der mit der Rückeroberung der Stadt für die spanische Krone 1585 einherging, anzuschreiben und eine Stadt ins Bild zu rücken, die in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts nicht nur einen zaghaften oder kurzen „Nachsommer“, sondern eine weitere Blütezeit erlebte.

Zum positiv vermittelnden Potenzial der Stilleben

In der vorliegenden Arbeit werden Stilleben im Kern als heteroglotte,¹³ vielstimmige Werke aufgefasst und den Gemälden somit weit mehr als imitativ-beschreibende oder dekorativ-ästhetische Funktionen zugesprochen. Ausgehend von den Überlegungen, dass die Gemälde nicht nur eine Freude an den gezeigten Motiven widerspiegeln, sondern auch einen Weg boten, mit der frühneuzeitlichen materiellen Kultur umzugehen,¹⁴ Sammlungs- und Handelsinteressen oder Fragen bedienten sowie Wissen transportieren konnten, wird den Bildern hier vielmehr ein positiv-vermittelndes, erkenntnisstiftendes Potenzial zugeschrieben. Somit unter-

13 Siehe zu Erläuterung und zum Verständnis des Begriffs Kapitel 1.5.

14 Siehe ähnlich für diese beiden Punkte Honig 1998b, S. 183.

scheidet sich die vorliegende Lesart der Stilleben von der lange dominierenden ikonologisch-emblematischen (und damit eng verbunden oftmals moralisierenden) Deutung dieser Gemälde. Die Suche nach versteckten Botschaften in den Bildern, welche vorderhand mit Emblembüchern zu entziffern wären, wurde von Eddy de Jongh ab den 1970er-Jahren geprägt.¹⁵ Die moralisierende Deutung von Stilleben, etwa in dem Sinne, als dass viele Stilleben von der Vergänglichkeit des menschlichen Lebens sprechen oder zu einem gemässigten Leben aufrufen würden, findet sich bis heute insbesondere in Ausstellungskatalogen.¹⁶ Vielmehr orientiert sich die folgende Studie unter anderem an Forschungen von Celeste Brusati. Sie hat in Anlehnung an Svetlana Alpers grundlegende und de Jongh entgegengesetzte Studie *The Art of Describing* bereits zu Beginn der 1990er-Jahre den Blick stärker auf visuelle Eigenheiten und die Kunstfertigkeit von niederländischen Stilleben des 17. Jahrhunderts gelenkt, die auch in dieser Untersuchung eine wichtige Rolle spielen.¹⁷

Seit dem Ende der 1990er-Jahre sind frühneuzeitliche Stilleben verstärkt ins Zentrum von Forschungsdiskursen gerückt und die Publikationen zum Thema haben entsprechend zugenommen. Der Blick auf die Gemälde wurde in den letzten Jahren massgeblich erweitert und die Diskussionen um diese Bilder stimuliert.¹⁸ Neben dem Fokus auf eher als werkimmanent zu charakterisierende Aspekte, wie beispielsweise den in einigen Werken erkennbaren Selbstbildnissen,¹⁹ Fragen nach der Zusammenarbeit unterschiedlicher Künstler in Stilleben oder in diesen Bildern

15 Siehe hierzu auch Fritzsche 2010, S. 17–18, die dies ähnlich bemerkte. Zu de Jongh siehe de Jongh 2000 und de Jongh 1997 sowie ähnlich etwa auch Segal 1988. Für eine kurze, kritische Differenzierung von Emblembüchern und Stilleben sei auf Chong 1999, S. 17–19 verwiesen.

16 Ähnlich bei Fritzsche 2010, S. 22. Für ein konkretes Beispiel einer Publikation, in der sich solche Deutungen finden, siehe etwa Ausst.-Kat. Frankfurt/Basel 2008.

17 Brusati 1997 und Brusati 1990–1991. Siehe zudem Alpers 1983.

18 Im Folgenden sollen einige Publikationen und Ansätze kurz angeführt werden. Verweise zur weiteren Literatur finden sich in den jeweiligen Kapiteln.

19 Siehe hierzu Brusati 1990–1991.

artikulierte frühneuzeitliche Farbtheorien²⁰ sind in den letzten Jahren vermehrt Forschungen publiziert worden, welche die Stilleben stärker in ihrem damaligen Entstehungskontext und im Geflecht der vielfältigen frühneuzeitlichen Diskurskultur analysieren. So haben Elizabeth Honig und Julie Berger Hochstrasser die politischen und ökonomisch-merkantilen Dimensionen von Markt- und nordniederländischen Bankett- und Prunkstilleben in den Fokus gerückt.²¹ Im Zuge des gestiegenen Interesses der Kunstgeschichte an Forschungen zur materiellen Kultur sowie der Wissenschafts- und Naturgeschichte wurden Stilleben schliesslich ausdrücklicher im Kontext frühneuzeitlicher Sammlungen sowie wissenschafts- und naturhistorischer Diskurse analysiert und dabei auch das für die vorliegende Arbeit zentrale erkenntnistiftende und vermittelnde Potenzial dieser Bilder akzentuiert.²²

Wenngleich verschiedene dieser Studien sich auf flämische Stillebenmaler und deren Gemälde konzentrieren, wurden die im Folgenden im Zentrum stehenden Künstler und ihre Werke in der Forschung bisher nur selten umfassend analysiert. Bei der bisher publizierten Literatur handelt es sich vielfach um Bildbesprechungen

20 Zu den Kollaborationen grundlegend sind Elizabeth Honigs Studien, siehe Honig 1998a, Kapitel 6 und Honig 1995. Siehe zum Thema Farbe und Stilleben Leonhard 2013a und Leonhard 2012. Weiterhin kann zu dieser ‚Gruppe‘ von Forschungen die Studie von Grootenboer 2005 hinzugefügt werden sowie jene von Fritzsche 2010, vor allem Kapitel 1, in welchem sie den Bildraum nordniederländischer Stilleben eingehender untersucht.

21 Honig analysiert die Marktstilleben dabei zusätzlich im Kontext des Antwerpener Kunstmarkts. Siehe Honig 1998a. Für Berger Hochstrassers Studien sei auf Berger Hochstrasser 2007 und Berger Hochstrasser 2005 verwiesen. Bereits früher hat Norbert Schneider die wirtschafts- und konsumhistorischen Umstände von Frühtestilleben beleuchtet, siehe hierzu Schneider 1979.

22 Siehe hier etwa zu schematischen Repräsentationsformen und „mimetic pictures“ Swan 2002. Stärker auf Sammlungen und die materielle Kultur fokussiert etwa Berger Hochstrasser 2000a. Siehe weiterhin etwa Leonhard 2011, in der Karin Leonhard die Muschel, ein für Stilleben beliebtes Motiv, unter anderem im Geflecht naturhistorischer Zeugungs- und Klassifikationstheorien untersucht. Mit einem besonderen Blick auf Antwerpener Sammlungen sowie Naturwissen hat Nadia Groeneveld-Baadj in ihrer Studie die Werke Jan van Kessels d. Ä., der ebenfalls stillebenähnliche Gemälde schuf, analysiert. Siehe hierzu Baadj 2016a.

in Ausstellungskatalogen oder kürzere Beiträge zu einer thematischen Fragestellung in monografisch angelegten Studien. Die vorliegende Arbeit soll daher auch Grundlagenforschung leisten, indem bisher nur wenig beachtetes Bildmaterial in neue Zusammenhänge gestellt und im frühneuzeitlichen Antwerpen kontextualisiert wird.

1.2 „De rijkste Have van, den grooten Oceaen“²³ – Historischer Kontext

Als „reichsten Hafen“ betitelte Cornelis de Bie (1627– ca. 1715) Antwerpen zum Ende des ersten Teils seiner Künstlerbiografien und -gedichte im *Gulden Cabinet*.²⁴ In der Tat kann die Stadt als solcher bezeichnet werden, jedoch weniger 1662, als de Bies Schrift erschien, sondern vielmehr rund hundert Jahre zuvor.²⁵ Um die Mitte des 16. Jahrhunderts gehörte Antwerpen zu den wichtigsten Handels- und Finanzzentren sowie *world cities* Europas.²⁶ Die Stadt zählte in den 1560er-Jahren rund 100'000 Einwohner, darunter zahlreiche Menschen aus anderen Nationen, so zum Beispiel aus anderen Ländern stammende Kaufleute und (Kunst-)Handwerker.²⁷ Ausschlag-

23 de Bie 1662, S. 180. Der auf den nächsten Seiten geschilderte historische Kontext bezieht sich vornehmlich auf die Jahrzehnte, die der in der hiesigen Studie fokussierten Zeit vorangingen und ist allgemeinerer Art. Spezifischer wird auf die historische Situation der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in den einzelnen Kapiteln eingegangen. Für einen allgemeinen historischen Überblick siehe Ausst.-Kat. Antwerpen 1993.

24 Das Niederländische „have“ meint auch „Besitz“ und „Habe“, siehe hierzu INT 2020a. Im Kontext von de Bies Zitat, danach spricht er von Silber und Gold, welches die Spanier aus „Indiaensche Mijnen“ senden würden, erscheint „Hafen“ als Übersetzung jedoch passender.

25 Cornelis de Bies Buch selbst trägt die Jahreszahl 1661, erschienen ist es jedoch erst 1662. Siehe hierzu auch Koslow 1995, S. 31 und zu de Bie ausführlicher Moran 2014.

26 Zum Konzept der *world city* siehe Romano/Van Damme 2009 sowie den letzten Teil der Einleitung.

27 Roland Baetens geht von rund 1100 ausländischen Händlern für die Zeit um 1560

gebend für dieses „goldene Zeitalter“ waren insbesondere die guten Beziehungen zu Portugal und zu Spanien – letztere in entscheidendem Masse bedingt durch die Zugehörigkeit Antwerpens zur spanischen Krone.²⁸ Aufgrund der Verbindungen zum damaligen iberischen Weltreich hatte die Stadt an der Schelde bereits früh und lange einen florierenden und direkten Zugang zu Gütern und Wissen aus der alten, aber insbesondere auch der neuen, damals in weiten Teilen noch unbekanntem Welt.²⁹ Besonders die Entscheidung des portugiesischen Faktors, sich ab 1498 permanent in Antwerpen niederzulassen und daran anschliessend die Bestimmung des portugiesischen Königs ab 1501 den gesamten nordalpinen Gewürzhandel über Antwerpen abzuwickeln,³⁰ läuteten eine merkantile Hochkonjunktur ein, die eng mit dem Zeitalter der Entdeckungen und Kolonialisierungen und damit maritimen Diskursen verbunden war.³¹

aus, siehe hierzu Baetens 1996, S. 39. Eine anschauliche Tabelle der Entwicklung der Antwerpener Bevölkerung im 15. und 16. Jahrhundert findet sich in Limberger 2001, S. 43. Siehe zudem Limberger 2001, S. 58–59 für ein Diagramm zur Zusammensetzung der Antwerpener Bevölkerung um 1554/55 sowie Beispielen von (Kunst-)Handwerkern in Antwerpen. Zu den unterschiedlichen Nationen und Menschen – darunter auch „een relatief groot aantal zwarte Afrikanen“ – in der Stadt siehe schliesslich ebenso Stols 2002, vor allem S. 3–25, Zitat S. 13.

- 28 Das 16. Jahrhundert wird für Antwerpen oft als „goldenes Jahrhundert“ bezeichnet. Siehe hierzu zum Beispiel O'Brien et al. 2001.
- 29 Siehe allgemein für die Verbindung der südlichen Niederlande mit Spanien und dessen weltumspannenden Netzwerk Thomas 2011.
- 30 Bereits davor jedoch wurden Zucker und andere ‚portugiesische‘ Güter über Antwerpen gehandelt. Siehe hierzu Limberger 2014a. Siehe weiterhin Limberger 2001 für einen kurzen Abriss zu Antwerpens Entwicklung vor dem 16. Jahrhundert.
- 31 Für die Entwicklung des portugiesischen Handels sowie anderer, für den Aufschwung wichtiger Handelszweige – so beispielsweise der Metallhandel mit Deutschland, an dem die Portugiesen besonders interessiert waren, um ihre Unternehmungen zu finanzieren, oder der Textilhandel mit England sowie der Seidenhandel mit Italien – siehe etwa Limberger 2001 und den historischen Abriss von Voet 1993. Für eine ausführliche Studie zu Portugiesen in der Scheldestadt siehe Pohl 1977. Für den Handel mit Gewürzen sei weiterhin auf Lach 1965, S. 119 ff. verwiesen und zu deutschen Kaufleuten in Antwerpen siehe insbesondere die Studien von Donald J. Harreld, Harreld 2000 sowie Harreld 2004, in der er auf S. 7 sogar die

Händler, Seeleute und Reisende aus den unterschiedlichsten Nationen und Gegenden der Welt brachten dabei nicht nur Waren, sondern ebenso zahlreiche Informationen und Wissen in die Stadt an der Schelde, was als weiteres grundlegendes und für viele Menschen attraktives Charakteristikum der Metropole gewertet werden muss.³² Zur Verbreitung dieses Wissens innerhalb Antwerpens sowie besonders über die Stadt- und Landesgrenzen hinweg trug zudem die florierende städtische Buchproduktion bei. Werner Thomas und Johan Verberckmoes sprechen gar davon, dass Wissen in Antwerpen vornehmlich über Druckerzeugnisse angeeignet wurde.³³ Das Haus Plantin-Moretus kann als die wohl bekannteste, bei weitem aber nicht einzige Druckerei der Stadt angeführt werden.³⁴ Nicht zufällig, sondern vielmehr aufgrund des beschriebenen urban-kosmopolitischen Klimas und den sich daraus ergebenden Möglichkeiten scheint sich der Drucker Christoph Plantin im 16. Jahrhundert in Antwerpen niedergelassen zu haben. So schrieb er 1574 in einem Brief an Papst Gregor XIII. zu den Gründen, weshalb er nach Antwerpen gezogen sei:

These vertritt, dass „as a group, the South Germans made Antwerp the successful market it was in the sixteenth century, for without them the primary markets of central Europe would not have been connected to the city“.

- 32 Zu Reisenden in Antwerpen beziehungsweise der Rolle der Stadt als Ausgangspunkt für Reisen und Niederländern im Dienste der portugiesischen Unternehmungen oder in portugiesischen Kolonien siehe Limberger/Vielle 2013. Gemäss den beiden Autoren wird bereits aus dem Tagebuch, das Albrecht Dürer während seines Aufenthaltes in den Niederlanden anlegte, deutlich, wie wichtig die Portugiesen in Antwerpen für das Wissen über Asien waren, siehe hierzu Limberger/Vielle 2013, S. 24. Zu Dürers Tagebuch siehe zudem Kapitel 3. Ähnlich verweisen auch Thomas/Verberckmoes 2015 auf frühneuzeitliche Quellen, welche von diesem portugiesischen Wissen über neue Länder und Territorien, etwa in Form von Karten, berichten würden.
- 33 Thomas/Verberckmoes 2015, S. 168: „[T]he accumulation of knowledge in Antwerp transpired mainly through printing.“ Zu den Vorteilen der Antwerpener Druckereien sowie deren Bedeutung für Publikationen insbesondere über die Neue Welt und Asien sei ebenfalls auf Thomas/Verberckmoes 2015, S. 168–170 sowie S. 175 ff. verwiesen. Siehe weiterhin Limberger/Vielle 2013; Thomas 2011 und Pieper 2009.
- 34 Siehe zu Plantin exemplarisch Voet 1969–1972/2008.

1 Ein blühender Barock – Einleitung

„What chiefly inspired this choice is that in my judgement no other place in the world could furnish more convenience for the trade I wished to practise. This city is easy of access; one sees the various nations congregating in the market-place, and here all the materials necessary for the practice of my craft are to be obtained; workers for all trades, who can be taught in a short time, are easily found.“³⁵

Mit der Buchproduktion ist dabei ein weiterer wichtiger Handels- und Beschäftigungszweig in Antwerpen angesprochen. Gemälde, so wird die Studie anschaulich herausstellen, konnten jedoch für die Verbreitung von Wissen ebenso eine zentrale Rolle spielen, wie auch der persönliche Austausch zwischen Händlern, Gelehrten oder Künstlern in Sammlungen nicht unterschätzt werden sollte.

Antwerpen entwickelte sich im 16. Jahrhundert zu einem Zentrum für die Produktion und Distribution von Luxusgütern, wozu etwa auch Tapisserien oder Gemälde gehörten. Für letztere existierten gar spezifische Verkaufsorte, die so genannten *Panden*.³⁶ Die für den Kunstmarkt produzierten Gemälde wurden nicht nur in die halbe Welt exportiert, mit dem *Schilderspand*, einer Art frühneuzeitlicher, permanenter Galerie, hatte Antwerpen ab 1540 gar einen offenen Verkaufsort für Gemälde innerhalb der Börse – einem der Handels- und Informationszentren der Stadt.³⁷ Gerade die Luxusgüterindustrie sollte, wie die Studie aufzeigen wird, für die Situation der Stadt zu Beginn des 17. Jahrhunderts eine entscheidende Rolle spielen. Dem Historiker Michael Limberger folgend lag das Erfolgsrezept von Antwerpen vor allem darin begründet, dass in der Stadt Wissen und (Produktions-)Techniken auf fruchtbare Art und Weise auf neue Produkte oder in neuen Zusammenhängen

35 Zitiert nach Voet 1969–1972/2008, S. 13.

36 Filip Vermeylen hat sich intensiv mit dem Antwerpener Kunstmarkt des 16. Jahrhunderts beschäftigt. Siehe hierzu und zu den *Panden* etwa Vermeylen 2000 sowie ausführlicher auch Vermeylen 2003.

37 Siehe Vermeylen 2000, zum Beispiel S. 195, 207 und S. 212, wo der Autor die Börse als „aorta of Antwerp’s commercial and financial flows“ bezeichnet.

angewendet wurden.³⁸ Antwerpen zeichnete sich dabei durch einen höchst „multi-funktionalen Charakter“ aus und war führend in Güter-, Industrie- und Finanzgeschäften.³⁹

Antwerpen und das Meer: Quelle für Reichtum und Erfolg

Der internationale Handel, an dem jeder Bürger von Rechts wegen teilnehmen konnte,⁴⁰ spielte in Antwerpen eine solch zentrale Rolle, dass er das Selbstbild der lokalen Bevölkerung massgeblich prägte.⁴¹ Dass der Handel in diesem Masse florieren konnte, war in grossen Teilen Antwerpens geografischer Lage und hier insbesondere dem Fluss der Stadt, der Schelde, zu verdanken.⁴² Über die Schelde hatte Antwerpen Zugang zum Meer und somit, wie sich noch zeigen wird, zur Welt und zum Wohlstand.

Die enge Verbundenheit der Stadt mit der Schelde sowie deren Inszenierung sind seit dem 16. Jahrhundert feste Bestandteile der städtischen Identität Antwerpens und nehmen bis heute einen wichtigen Platz im soziokulturellen Leben, in Wirt-

38 Limberger 2001, S. 52: „The real achievement that took place in Antwerp was the application and adaptation of numerous new techniques, forms of organization and products and their effective combination within the new context of an international commercial network. [...] [I]t was not inventions that constituted the crucial aspect of Antwerp's innovative character, but rather the application or diffusion of existing information to new uses.“ Die Schulen und Ausbildungsmöglichkeiten in der Stadt sollten hier ebenso berücksichtigt werden. Siehe hierzu Limberger 2001, S. 59–60. Ein Beispiel, auf welches Limbergers Beobachtung übertragen werden kann und das im Verlaufe dieser Studie noch mehrmals in Erscheinung treten wird, ist die für Antwerpen typische Kooperation von zwei oder gar mehreren erfolgreichen Malern.

39 Limberger 2001, S. 54: „Its particular appeal lay in its multifunctional character.“

40 Siehe Honig 1998a, S. 10.

41 Siehe hierzu Kint 2000. Wichtig für dieses Selbstbild war sicherlich auch, dass Antwerpen, im Gegensatz zu Brüssel, keine Hofstadt war, sondern, wie Paul Arblaster treffend festhält, seine Bedeutung aus der Finanzwirtschaft und dem Handel zog, Arblaster 2010, S. 198. Siehe zudem Kapitel 2, welches das Bild Antwerpens als Marktstadt in den Fokus rückt.

42 Siehe Limberger 2014a und allgemein zum Hafen und der Schifffahrt Asaert 1993.

schaft und Politik ein.⁴³ In der visuellen Kultur der Frühen Neuzeit wurde diese Bindung zahlreich und in unterschiedlichsten Medien in Szene gesetzt.⁴⁴ So war die Personifikation der *Scaldis* unerlässlicher Teil der Antwerpener *Blijde Inkomsten* der Regenten und Statthalter der Niederlande.⁴⁵ Ebenso illustrieren Gemälde sowie Stiche die Beziehung zwischen Stadt und Fluss – hier sei exemplarisch auf Abraham Janssens' (1575–1632) Werk *Scaldis und Antverpia* von 1609 verwiesen (Abb. 5). Das grossformatige Bild ist die wohl bekannteste Darstellung dieser Verbindung und wird in Kapitel 2.1.2 ausführlicher besprochen.

Die Bedeutung der Schelde für Antwerpen wurde gleichfalls in Texten immer wieder betont, so auch in der wohl populärsten und reichhaltigsten Quelle zum frühneuzeitlichen Antwerpen, Lodovico Guicciardinis (1521–1589) *Descrittione di tutti i Paesi Bassi*.⁴⁶ 1567 erstmals in Italienisch in Antwerpen erschienen, folgten dem Werk zahlreiche weitere Ausgaben in Französisch (Erstausgabe ebenfalls 1567 in Antwerpen), Deutsch (Erstausgabe 1580 in Basel), Englisch (Erstausgabe 1593 in

43 Siehe Deseure/Marnez/Verhoeven 2010, hier S. 482. Die Themanummer *Stad en Stroom* der Tijdschrift voor Geschiedenis, in der sich der Artikel von Deseure, Marnez und Verhoeven befindet, gibt einen umfassenden Einblick in die Bedeutung und Funktion der Schelde in verschiedenen Bereichen und Jahrhunderten. Zur ‚Bindung‘ von Stadt und Schelde heute sei angemerkt, dass Antwerpen 2013 zum „Scheldejahr“ ernannte, um 150 Jahre Zollfreiheit auf dem Fluss zu feiern, siehe http://www.nieuwsblad.be/cnt/dmf20121009_00328001 (26.01.2020). Ein anschauliches Zitat stammt ferner von Lode Craeybeckx, Bürgermeister Antwerpens von 1947 bis 1976, der gesagt haben soll, dass „[e]en Antwerpenaar hoeft zijn hand maar in de Schelde te steken en hij staat in verbinding met de rest van de wereld“. Im Magazin des Antwerpener Hafens findet sich das Zitat verschiedentlich, um auf den Handel und die Verbindungen mit anderen Ländern aufmerksam zu machen. Siehe Haven & Goed 2019, S. 12 und Haven & Goed 2017, S. 12. Zu Craeybeckx siehe Boehme 2006.

44 Siehe hierzu generell sowie auch zu Allegorien von Merkur und Neptun in der damaligen visuellen Kultur Balis 2010.

45 Ein frühes Beispiel ist der Einzug von Prinz Philipp 1549. Ebenso war die Schelde Teil der jährlichen Antwerpener *Ommegangen*. Siehe hierzu Van Damme 2010, S. 494–495.

46 Zu Guicciardinis Werk siehe beispielsweise Limberger 2014b und van Dixhoorn 2014.

London), Niederländisch (Erstausgabe 1612 in Amsterdam) sowie schliesslich in Latein (Erstausgabe 1613 in Amsterdam).⁴⁷ Der aus einer Florentiner Adelsfamilie stammende Kaufmann Guicciardini verbrachte den Grossteil seines Lebens in Antwerpen.⁴⁸ Obgleich er sein Werk als Beschreibungen der ganzen Niederlande betitelte, nimmt Antwerpen darin die mit Abstand bedeutendste Position ein. Antwerpen dient ihm als Modell und wird in seinem Buch am ausführlichsten beschrieben.⁴⁹ Guicciardini rühmt nicht nur die Schelde als fischreichsten Fluss Europas,⁵⁰ sondern betont in seinem Kapitel zum Meer auch, wie Güter und somit Wohlstand fördernd die Gewässer dieser Welt wären. Hieran anschliessend führt er Antwerpen als Beispiel einer, in Guicciardinis Augen wahrscheinlich der Stadt an, die durch das Meer zu einer Welthandelsstadt wurde:

„Durch des Meeres gelegenheit werden auß allen Provintzen dahin geführt allerley güter, und nicht allein zu speißlicher unterhalt, sondern auch zu aller Menschlicher noturfft, nicht allein für diese Länder allein, sondern auch viel andere Provintzen darmit zuuersehen, wie dann in der beschreibung der Stat Antorff, alda die grundtfesten der Kauffleuten ist, welche inn alle Welt handeln, erkläret wirt. Unnd solche gelegenheit ist ursach, daß das Niederlandt schier zu einem Stapffel, Meerhafen, Meß unnd Marckte des gantzen Eurapae wirt, Darauß erfolget nun ein solcher Gewerb und Handel, ja ein *Caos*, daß ein solche unendliche zahl Personen, Frembde so wol als Landtleut dahin zu handeln kommen.“⁵¹

47 Siehe Limberger 2014b, S. 77, Fussnote 2. Die 1580 in Basel herausgegebene Ausgabe ist die im Folgenden vornehmlich verwendete Ausgabe von Guicciardinis Werk.

48 Siehe Limberger 2014b, S. 61.

49 Siehe Limberger 2014b, S. 64–65. In der italienischen Erstausgabe waren rund 65 Seiten von 296 Antwerpen gewidmet gegenüber lediglich vier Seiten zu Brüssel. Die ausführliche Beschreibung der Stadt an der Schelde ist aber auch dadurch begründet, dass Guicciardini zuerst ‚lediglich‘ eine Beschreibung Antwerpens veröffentlichten wollte, siehe hierzu Limberger 2014b, S. 65 und Hallyn 1991, S. 153.

50 Guicciardini [1580], S. XXV.

51 Guicciardini [1580], S. XXXVIII (Hervorhebung L. G.). Auf ähnliche Weise hob Giovanni Botero die Flüsse der Region als Reichtumsbringer hervor, siehe hierzu

In Guicciardinis eigentlicher Beschreibung Antwerpens geht es ebenso mehrfach um den mannigfaltigen Reichtum der Stadt, darum, was in Antwerpen alles erlebt und gesehen werden kann, was produziert, konsumiert und gehandelt wird.⁵² Wie Arjan van Dixhoorn überzeugend dargelegt hat, ist der umschriebene Reichtum dabei für Guicciardini weniger monetärer Natur, sondern manifestiert sich vielmehr in der Heterogenität und Masse an Gütern wie Menschen, die in der Stadt aufgrund des Handels präsent waren. Dabei spielt, ganz ähnlich, wie es für die hier im Zentrum stehenden Gemälde argumentiert wird, die Freude an diesem Reichtum und Überfluss eine entscheidende Rolle.⁵³

Turbulente Jahre und die ‚Schliessung‘ der Schelde

Mit dem Jahr 1567 erschienen Guicciardinis *Descrittione* inmitten einer politischen und kulturellen Krisenzeit. Nur ein Jahr zuvor erlebte Antwerpen schwerwiegende ikonoklastische Revolten und kurze Zeit später brach der Achtzigjährige Krieg (1568–1648) zwischen den nördlichen Niederlanden und der spanischen Krone aus. Im Zuge dessen wechselte Antwerpen, nachdem spanische Truppen die Stadt 1576 geplündert, gebrandschatzt und viele Menschen getötet hatten, die Seiten, schloss sich den nach Unabhängigkeit von der spanischen Krone strebenden nördlichen niederländischen Provinzen an und wurde calvinistisch.⁵⁴ Spanien startete jedoch schon wenige Jahre danach einen Feldzug in den südlichen Niederlanden und sodann auch gegen Antwerpen, um die Stadt zurückzuerobern. 1585 fiel Antwerpen wieder unter spanische Herrschaft und wurde in den folgenden Jahren zu einem

Botero 1588, S. 18 sowie Botero 1588/2012, S. 23. Zu Botero siehe zudem Kapitel 3.1.

52 Siehe hierzu gleichfalls das Zitat Guicciardinis zu Beginn von Kapitel 3.1.

53 Siehe van Dixhoorn 2014, S. 93: „[T]he wealth of Guicciardini’s vision is not just monetary wealth, but the abundance and variety of people and goods that can only be generated through trade; and it includes the pleasure and use that can be derived from observing and contemplating such abundance.“ Gemäss van Dixhoorns These ist die Beschreibung Antwerpens schlussendlich auch als „utopian vision of the possibility of an enduring cornucopia or horn of plenty“ zu lesen, siehe van Dixhoorn 2014, S. 78–79.

54 Siehe Limberger 2014a und Philipp 2010a, S. 10–11.

Zentrum der Gegenreformation.⁵⁵ Obgleich Antwerpen bereits in den Jahren zuvor gravierende Einschnitte im politischen, merkantilen und kulturellen Leben hinzunehmen hatte, markierte das Jahr 1585 die wohl grösste Zäsur.⁵⁶ Zahlreiche Antwerpener, darunter viele Händler, emigrierten aufgrund der politischen und religiösen Unruhen in andere Städte, die Einwohnerzahl ging um Tausende zurück.⁵⁷ Besonders Amsterdam sollte von diesem Exodus profitieren. So sind hier zwischen 1578 und 1630 rund 450 Kaufmannsfamilien nachweisbar, die aus den südlichen Niederlanden ausgewandert waren, davon rund 60 % aus Antwerpen.⁵⁸

Als einer der grössten Einschnitte dieser für Antwerpen schwierigen Zeit muss schliesslich auch das, was in der Forschung gemeinhin als „Schliessung der Schelde“ betitelt wird, gesehen werden. Dabei handelte es sich nicht um eine eigentliche Schliessung oder Blockade des Flusses, sondern vielmehr um eine Kontrolle von diesem durch die nördlichen niederländischen Provinzen, die mit finanziellen Abgaben verbunden war.⁵⁹ Abgesehen von wenigen Jahren sollte diese ‚Schliessung‘ Jahrhunderte fortbestehen.⁶⁰ Die neue Kontrolle der Schelde hatte entscheidenden Einfluss auf das merkantile Leben in Antwerpen, war die Stadt nun doch ihres direkten Meerzugangs und somit, in den Augen vieler Antwerpener, ihrer wichtigs-

55 Für eine anschauliche Zusammenfassung der Ereignisse zwischen 1566 und 1585, mit stärkerer Fokussierung auf die Kunst, siehe Vermeylen 2003, Kapitel 2.2. Zu Antwerpen als „Hauptstadt der Gegenreformation“ sei auf Philipp 2010a, S. 13–14 verwiesen.

56 Siehe ähnlich Voet 1993, S. 16.

57 Siehe Limberger 2001, S. 43 und S. 48. Nach dem Fall Antwerpens wird von knapp über 40'000 Einwohnern in der Stadt ausgegangen. Siehe weiterhin Philipp 2010a, S. 11 und van der Wee/Materné 1993, S. 21. Zusätzlich war auch das Antwerpen umgebende Land in vielen Teilen zerstört, siehe hierzu Voet 1993, S. 17.

58 Oscar Gelderblom hat zu diesem Thema verschiedentlich publiziert. Siehe exemplarisch Gelderblom 2000, für die Angabe hier S. 240. Siehe ausserdem Kapitel 3.1.1, in welchem der Einfluss südniederländischer Immigranten in Amsterdam mit Blick auf die VOC und WIC zur Sprache kommt.

59 Siehe Limberger 2014a; Van Damme 2010, S. 487 sowie Arblaster 2010, S. 200.

60 Siehe Limberger 2014a. Limberger hält ausserdem korrekt fest, dass die Schelde erst ab 1863 wieder definitiv zollfrei befahrbar war.

ten Quelle für Handel und Reichtum beraubt.⁶¹ Obgleich Schelde und Meer bereits vor 1585 eine wichtige Rolle in Antwerpens visueller Kultur eingenommen hatten, scheint es, so wird die Untersuchung herausstellen, als führte der Kontrollverlust über den Fluss zu einer nochmals stärkeren Präsenz dieses Themas in der Antwerpener Bildproduktion.

Die ‚Schliessung‘ wurde auf eindrückliche Art und Weise in den *Blijde Inkomsten* der von der spanischen Krone in Antwerpen eingesetzten Statthalter und Regenten in Szene gesetzt. 1594, und somit nur wenige Jahre nach dem Fall Antwerpens unter spanische Herrschaft, fand der festliche Einzug des Erzherzogs Ernst von Österreich in Antwerpen statt.⁶² Teil dieses Einzugs war eine reich verzierte Bühne mit einem *tableau vivant*, in dem die Befreiung des Flussgottes aus seinen Ketten dargestellt wurde (Abb. 6). Diese Inszenierung kann als klarer Appell der Stadt an den Erzherzog verstanden werden, dass unter seiner Regentschaft die Schelde wieder frei befahrbar gemacht werden und, als Konsequenz davon, die Stadt wieder zu alter Blüte gelangen sollte.⁶³ Auch beim Einzug von Erzherzog Albrecht und seiner Ehefrau Isabella Clara Eugenia 1599 wurde die Befreiung der Schelde thematisiert und ebenso war in der *Blijde Inkomst* des Kardinalinfanten Ferdinand von Spanien 1635 eine in Ketten gelegte Schelde zu sehen, die jedoch nun ein weit weniger optimistisches Bild vermittelte.⁶⁴ In dem von Rubens für diesen Einzug entworfenen Merkur-Bogen zeigte ein Gemälde nicht nur die gefesselte Schelde, sondern ebenso einen davonfliegenden Merkur und eine sich darüber in verzweifelter Geste dem

61 Ähnlich stellt dies Van Damme 2010, S. 493 heraus. Siehe ausserdem Limberger 2014a, unpaginert dafür, weshalb Überlandtransporte die ‚Schliessung‘ der Schelde nicht kompensieren konnten.

62 Zum Einzug wie auch zu Ernst von Österreich selbst sei hier auf die Studie von Raband 2019 verwiesen.

63 Siehe auch Raband 2019, S. 134. Zum Motiv der in Ketten gelegten Schelde generell sowie der Diskussion um die ‚Schliessung‘ der Schelde siehe Van Damme 2010, zu diesem Wagen S. 490.

64 Ähnlich hat letzteres auch Balis 2010, S. 518 betont. Zur Regentschaft von Albrecht und Isabella siehe Thomas/Duerloo 1998 und zur Befreiung der Schelde in deren Einzug Van Damme 2010, S. 491.

Betrachter zuwendende *Antverpia* (Abb. 7). In direkter Linie oberhalb dieser Szenerie thronten schliesslich Neptun mit Dreizack und Amphitrite mit einem Füllhorn, die, wie bereits aufgezeigt wurde, auch mit *Scaldis* und *Antverpia* identifiziert werden konnten.⁶⁵

Die Schelde wurde somit in den Einzügen über eine lange Zeit als höchst funktions- und sinnstiftend, als „Lebensader“ der Stadt, in Szene gesetzt und dieses Bild ist auch für einige der im Folgenden im Zentrum stehenden Gemälde äusserst wichtig.⁶⁶ Insgesamt muss jedoch berücksichtigt werden, dass gerade im Zuge der exzessiven europäischen Expansionsbestrebungen, politischen Auseinandersetzungen sowie Kämpfe (nicht zuletzt auf dem Wasser), die Gewässer dieser Welt für verschiedene frühneuzeitliche Staaten und Städte eine besondere Bedeutung einnahmen und nicht nur das Schicksal Antwerpens maritim geprägt war.⁶⁷

Trotz verlorener Kontrolle über die Schelde war Antwerpen, wie die Studie aufzeigen wird, nicht komplett vom Handel abgeschnitten und erlebte, was in der Forschung oft mit dem oben bereits genannten „Nachsommer“ bezeichnet wird.⁶⁸ Besonders der zwölfjährige Waffenstillstand zwischen der spanischen Krone und den nördlichen niederländischen Provinzen (1609–1621) wird hier gerne als Impuls dafür angeführt.⁶⁹ Aufgrund der guten Netzwerke der in Antwerpen verbliebenen Händler konnten diese weiterhin am internationalen Handel partizipieren.⁷⁰ Zudem konnte

65 Siehe zum Bogen auch Knaap 2013, S. 19–20 sowie Martin 1972, S. 178–182 und die Abbildungen auf S. 92 ff.

66 Der Begriff der „Lebensader“ entstammt van der Auwera 1993, S. 146. Er taucht ebenso bei Van Damme 2010, S. 497 auf.

67 Siehe hierzu auch den vor wenigen Jahren veröffentlichten CFP von Diez del Corral Corredoira 2017. Städte, die an dieser Stelle als Beispiele angeführt werden können, sind etwa Amsterdam und London. Siehe hierzu auch Hilfiker 2019, welche in ihrer Studie die Repräsentation und Wahrnehmung von maritimen Räumen im Zuge von Explorationsfahrten der Niederländer und Engländer untersucht.

68 Siehe zur Verwendung des Begriffs etwa Limberger 2001, S. 49.

69 Siehe etwa Limberger 2014a und Koslow 1995, S. 119 ff.

70 Siehe Limberger 2014a.

die Stadt die Produktion sowie den Handel mit Luxusgütern nicht nur halten, sondern in verschiedener Hinsicht stärken.⁷¹

1.3 Quellen

In der vorliegenden interdisziplinär ausgerichteten Studie werden unterschiedliche Quellen analysiert, miteinander in Beziehung gesetzt und zur Sprache gebracht, um die Stillleben umfassend zu verorten. Neben Gemälden, die den Ausgangspunkt der Untersuchung bilden, sind die von Erik Duverger zu hunderten transkribierten und publizierten Nachlassinventare, Testamente sowie weitere juristische Dokumente der Antwerpener Elite des 17. Jahrhunderts die Hauptquellen der Arbeit.⁷² Im klassischen Sinne hat sich die kunsthistorische Forschung der Inventare oft bedient, um Provenienzen von Kunstwerken offenzulegen.⁷³ Seit einigen Jahrzehnten jedoch existiert ein breiter gefächertes, besonders auch durch andere Fachrichtungen inspiriertes, Interesse an Inventaren. Dieses hat nicht mehr nur die Rückverfolgung einzelner Objekte zum Ziel, sondern rückt Sammlerpersönlichkeiten, bestimmte Objektkategorien, Räume, Termini oder weiter gefasst gar die Sammeltätigkeit ganzer Städte in den Fokus und untersucht diese im Geflecht frühneuzeitlicher Handels-, Sammlungs- und Konsumpraktiken.⁷⁴

71 Als Beispiel sei hier de Bie 2014 angeführt, die auf S. 292 festhält, dass „[t]he closing of the Scheldt River also cut off the overseas trade in rough diamonds. From then on, Antwerp only received second-rate stones. However, there are reasons to believe that this forced the Antwerp diamond cutters to develop their technical and artistic skills to unprecedented levels. It would seem that they succeeded in perfecting their techniques and that in the end they reinforced their international reputation“.

72 Duverger 1984–2009. Zur besseren Identifizierbarkeit der einzelnen Bände von Duverger werden die Sigel im Folgenden mit Jahr und Bandnummer angegeben.

73 Siehe hierzu ähnlich Keating/Markey 2011a, S. 210.

74 Siehe spezifisch für Antwerpen etwa Ausst.-Kat. Antwerpen 2004; Muller 1993; die Forschungen von Bruno Blondé, hier etwa Baatsen/Blondé/De Groot 2014, sowie die vor wenigen Jahren fertiggestellte Onlinepublikation *Reading the Inventory: The*

Ogleich die Dokumente von Duverger meist gekürzt wurden, sind sie eine kaum zu überschätzende nützliche Quelle für Studien und Fragen hinsichtlich Antwerpens materieller Kultur im Allgemeinen wie auch spezifischer zu einzelnen Sammlungen oder Objekten.⁷⁵ Die Inventare sind jedoch nicht unreflektierte Zeugnisse der damaligen Zeit und materiellen Kultur, sondern spiegeln ebenso zeitgenössische Konventionen und Wertzuschreibungen wider.⁷⁶ In diesem Sinne listen Inventare auch nicht jeden Gegenstand, der beispielsweise zum Zeitpunkt eines Todes einer Person oder zu einem Haushalt gehörte.⁷⁷ Güter, die wenig oder keinen Wiederverkaufswert besaßen oder ‚kurzlebig‘ waren (wie zum Beispiel Esswaren), und solche, die sich an einem anderen Ort als dem städtischen Wohnsitz befanden, werden nicht aufgeführt. Dennoch listen die Dokumente eine Vielzahl von Objekten: von Kunstwerken über Bücher, Textilien, Möbel, Instrumente bis hin zu zahlreichen Küchenutensilien oder Tieren und manchmal sogar Pflanzen.⁷⁸

Possessions of the Portuguese Merchant-Banker Emmanuel Ximenez (1564–1632) in Antwerp hrsg. von Christine Göttler und Sarah Joan Moran, <http://ximenez.unibe.ch/> (26.01.2020). Ximenez wird im Folgenden verschiedentlich als Referenzfigur dienen. Für einen kurzen Überblick zur Forschung mit und an Inventaren siehe Keating/Markey 2011a, S. 210 und grundsätzlich für die Arbeit mit Inventaren die gesamte Ausgabe des *Journal of the History of Collections*, 2011, 23, Nr. 2.

75 Dies insbesondere auch, weil die transkribierten Dokumente in besonderem Masse Gemälde, Zeichnungen, Musikinstrumente, *Exotica* oder andere Raritäten wiedergeben und solche Objekte stets publiziert wurden. Siehe hierzu Duverger 1984 (Bd.1), S. XI.

76 Siehe auch Riello 2013, S. 127 und Keating/Markey 2011a, S. 211.

77 Für konkrete Beispiele, die nicht gelistet wurden, siehe Riello 2013 S. 137. Diese Aussage wird jedoch auch durch die Analyse der Duverger-Inventare bestätigt.

78 Für die Nennung von Pflanzen siehe beispielsweise Duverger 1991 (Bd. 5), S. 134–135. Hinsichtlich der Nennung von Tieren lässt sich festhalten, dass Papageien oder zumindest deren Käfige regelmässig erwähnt werden. ‚Klassische‘ Haustiere wie beispielsweise Hunde werden jedoch, soweit dies hier beurteilt werden kann, nicht aufgeführt. Daher wurden die Tiere sicherlich unterschiedlich gewertet. Zu Papageien, Hunden und anderen Tieren in damaligen Haushalten siehe weiterführend de Roo 2004–2005, der ebenfalls schreibt, dass es kaum Nachweise für die Haltung von Hunden in frühneuzeitlichen Nachlassinventaren gibt, siehe de Roo 2004–2005, S. 147.

Wenngleich Inventaren das Problem zugrunde liegt, materielle Objekte in ansprechender, das heisst auf wenige Worte reduzierte Weise auf Papier zu bringen, lassen sich aus ihnen viele Informationen gewinnen.⁷⁹ So geben sie Informationen dazu, was die Menschen besaßen, wo sich die Objekte befanden und dementsprechend zu einem spezifischen Zeitpunkt genutzt wurden sowie seltener von wem sie wahrscheinlich gebraucht wurden oder präziser gesagt, wem genau sie gehörten.⁸⁰ Bei der Erstellung eines Inventars ging es vielfach auch um die Frage der Bewertung und damit verbunden die Zuschreibung eines monetären Werts an ein Objekt. So finden sich unter anderem für Kunstwerke und Bücher ab und an Preise in den Dokumenten angeführt wie auch Kategorisierungen von Zustand und Qualität der Objekte, welche diese nicht nur näher beschreiben, sondern ebenso werten.⁸¹ Obgleich detaillierte Beschreibungen und Künstlerzuschreibungen von Gemälden oftmals fehlen, lassen sich somit dennoch zahlreiche Informationen zu Wertschätzungen oder -einordnungen, Nutzungen und den konkreten Aufbewahrungspätzen der Objekte aus diesen Quellen gewinnen, die für die vorliegende Studie von Relevanz sind. Weitere grundlegende Textquellen der Untersuchung sind Berichte von Reisenden, beispielsweise das Tagebuch Albrecht Dürers, und politisch-merkantile Traktate – zentral hier sicherlich Guicciardinis Beschreibungen der Niederlande. Gelegentlich

79 Siehe Keating/Markey 2011a, S. 209.

80 Viele Inventare wurden Raum für Raum erstellt, was, so Giorgio Riello, als „piece-by-piece“ or ‚English‘ model“ bezeichnet wird, siehe hierzu Riello 2013, S. 135. Für Beispiele, die auf konkrete Personen als Nutzer/Besitzer von Objekten verweisen, siehe die folgende Fussnote.

81 Siehe hierzu exemplarisch das Inventar des „moveable marital property“ von Isabel da Vega und Emmanuel Ximenez, welches zahlreiche Preise für Bücher aufführt oder einzelne Objekte als zum Beispiel „[m]y lord’s [Emmanuel’s – S. J. M.] habit for when he takes communion, wrapped in a red tablecloth“, Fol.24v listet, womit eine klare Zuschreibung an einen Besitzer vorgenommen wird. Das Inventar wurde von Sarah Joan Moran übersetzt und kommentiert und war für die vorliegende Studie gerade auch mit Blick auf sprachliche Fragen bei der Analyse anderer Inventare hilfreich. Nachfolgend wird das Inventar als Inventory 2014 angegeben. Zur besseren Auffindbarkeit entsprechender Stellen werden die Seiten aus dem Manuskript mit angegeben.

fließen Briefe in die Analysen mit ein, ebenso wie weitere Gemäldetypen und vereinzelt Stiche mitberücksichtigt werden.

1.4 „Vischmerct“, „Bancket“ und „Ceucken“ oder die Frage nach dem Stilleben

Die in dieser Studie im Fokus stehenden Bilder werden in der Forschung meist als Stilleben bezeichnet.⁸² Dieser Begriff ist jedoch in mehrfacher Hinsicht problematisch. Erstens ist die Bezeichnung für viele der hier näher zu analysierenden Gemälde ahistorisch, denn der Terminus taucht in den nördlichen Niederlanden erst um die Mitte des 17. Jahrhunderts auf, in Antwerpen ist er in den Duverger-Inventaren sogar überhaupt nicht nachweisbar für diese Zeit.⁸³ Zweitens vermag „Stilleben“ die Heterogenität der Gemälde nicht zu fassen, sondern macht aus diesen so unterschiedlichen und vielseitigen Werken eine vermeintlich homogene und unter einem einzigen Begriff subsumierbare Masse. Drittens schliesslich, und mit beiden vorhergehenden Punkten verflochten, birgt der Stillebenterminus heute noch die Gefahr, nach solcher Art benannte Gemälde im Sinne der klassischen Akademietradition in einer anderen Kunstwerken untergeordneten Stellung zu sehen.

Obgleich sich der Begriff des „Stillebens“ erst nach der Jahrhundertmitte etablieren sollte, wurden Gemälde, welche Historien und somit Figuren zeigen, in der Kunst-

82 Wenngleich Marktbilder von Frans Snyders nicht immer explizit als Stilleben benannt werden, so tauchen sie doch meist in diesem Kontext auf. Siehe als Beispiel Ausst.-Kat. Wien/Essen 2002. Siehe weiterhin auch das Lexikon zu Stillebenmalern von van der Willigen/Meijer 2003, S. 184–185.

83 John Michael Montias zufolge taucht der Begriff „stilleven“ das erste Mal in einem Delfter Inventar von 1639 und in Amsterdam erstmals in einem Inventar von 1647 auf, siehe Montias 2003, S. 225. In Antwerpen findet sich der Terminus „stilleven“ nicht, jedoch ist in einem Inventar von 1659 ein Gemälde als „[e]n groot stuck Stilstaende Dingen“ umschrieben, wobei es sich sehr wahrscheinlich auch um ein Stilleben handelt. Siehe hierzu Duverger 1995 (Bd. 8), S. 82. Ein weiteres frühes Beispiel wird von Eberhard König ebenfalls in Delft angeführt. So ist hier 1650 „een stilleven van Evert van Aelst“ nachweisbar, siehe hierzu König 1996a, S. 23.

theorie bereits davor höher gewertet als solche, die heute als Stilleben gelten. Karel van Mander sah die Darstellung von Menschen als grundlegend und zentral, sprach sich zugleich jedoch auch für die Spezialisierung (bei ihm „verscheydenheden“) in bestimmten Motiven aus.⁸⁴ Sollten die individuellen Fähigkeiten eines jungen Künstlers nicht ausreichen, um gekonnt Figuren oder Historien zu malen, so war es in van Manders Augen besser, sich dem zuzuwenden, wozu man am fähigsten war. So konnten und sollten auch „Beesten, Keucken, Fruyten, Bloemen, Landtschapen, Metselrijen, Prospectiven, Compartimenten, Grotissen, Nachten, branden, Conterfeytselen nae t’leven, Zeen, en Schepen“ gemalt werden.⁸⁵ Fast 75 Jahre später, und somit kurz nach der in dieser Studie fokussierten Zeit, wurden Stillebenmaler von Samuel van Hoogstraten explizit als „gemeene Soldaeten in het veltleger van de konst“ bezeichnet und damit an unterster Stelle seiner Rangordnung der Künste platziert.⁸⁶

Darstellungen von leblosen oder sich nicht bewegenden Objekten der Natur sowie durch den Menschen geschaffenen Artefakten wurden vor allem als imitativ und somit weit weniger schwierig als die den Geist fordernden Historiendarstellungen mit Figuren gesehen. Paradoxerweise wurde gleichzeitig jedoch die täuschend echte Naturnachahmung als eines der höchsten Ziele erachtet, die es gemäss den kunsttheoretischen Schriften der Zeit zu erreichen galt und hierfür wiederum waren Stilleben besonders angesehen.⁸⁷ Anschaulich wird letzteres in einem Brief von Jan

84 van Mander sprach vom Malen von Figuren als „het besonderste deel der Consten“. Siehe hierzu van Mander 1604/1969, *5v sowie van Mander 1604/1916, S. 13. Zu den „verscheydenheden“ bei van Mander siehe auch Melion 1991, S. 5–8.

85 van Mander 1604/1969, *6r. Siehe ebenfalls van Mander 1604/1916, S. 15.

86 van Hoogstraten 1678/1969, S. 75. Gerade für die Figur van Hoogstratens mag ein solch harsches Urteil erstaunen, war er doch selbst als Stillebenmaler tätig. Siehe ähnlich auch Fritzsche 2010, S. 13.

87 Siehe auch Fritzsche 2010, S. 12–13, die letzteres ähnlich bemerkt. Für die Naturnachahmung war van Mander zufolge die „reflexy const“ zentral, welche die niederländische Malerei besonders charakterisierte. Siehe zur „reflexy const“ ausführlicher die nachfolgenden Kapitel. Zum Status der Stilleben in der Kunsttheorie siehe König 1996b, S. 54 ff. und König/Küster/Schön/Vöhringer 1996, S. 108 ff.

Brueghel d. Ä. (1568–1625) wiedergegeben.⁸⁸ Er schrieb am 25. August 1606 an Kardinal Federico Borromeo (1564–1631) in Mailand:

„Con comodita del sig. Herculi Biancho mando a VS Ill.mo il quadro delli fiori fatta tutti del naturel: in detto quadro ho fatto tanto quanto sapir farre. Credo che non sia mai fatto tanti raro et vario fiori, finita con simla diligensa: d’iuerna farra un bel uedere: alcuni colori ariueno apressa poca il natural. Sotti i fiori ha fatta una Gioia con manefatura de medaiglie, con rarita del maro. Metta poi VS Ill.mo per giudicare, se le fiori non passeno ori et gioii.“⁸⁹

Brueghel hält in diesen Zeilen nicht nur fest, dass er die Blumen nach der Natur gemalt habe,⁹⁰ sondern betont indirekt ebenso, dass seine gemalten Blumen die Natur gar zu übertreffen im Stande wären, da diese auch im Winter begutachtet werden könnten. Mit dem Überbieten der Natur durch die Malerei ist ein weiteres Kriterium für die Wertschätzung von Stillleben in der Frühen Neuzeit angesprochen, das im Folgenden wichtig ist. Brueghels Brief wie auch das Sammlungsinteresse der Antwerpener scheint der von der Kunsttheorie propagierten Inferiorität der Stillleben somit diametral entgegenzustehen.

Im Gegensatz zu vielen späteren Bezeichnungen der hier fokussierten Gemälde als „Stillleben“ wurden diese in den Inventaren des 17. Jahrhunderts differenzierter und ihrer Diversität adäquater als beispielsweise „Blompot“, „Fruytmerckt“, „Fruyttaigje“, „Bancket“, „Ceucken“ oder schlicht „Visch“ bezeichnet.⁹¹ Dabei macht der

88 Jan Brueghel d. Ä. wird im Folgenden verschiedentlich eine Referenzfigur sein. Siehe zu ihm exemplarisch Ausst.-Kat. Los Angeles/Den Haag 2006 sowie die von Elizabeth Honig ins Leben gerufene Homepage mit komplettem Werkkatalog, <http://www.janbrueghel.net/> (26.01.2020).

89 Zitiert nach Crivelli 1868, S. 74–75. Für eine Übersetzung siehe König/Küster/Schön/Vöhringer 1996, S. 112–113. Zu Borromeo siehe auch Jones 1988.

90 Es kann davon ausgegangen werden, dass er diese nicht nach dem Leben gemalt hat. Siehe hierzu Baadj 2016a, S. 49.

91 Für Beispiele von Gemälden, die in den oben genannten Termini oder ähnlich umschrieben werden, siehe etwa Duverger 1987 (Bd. 3), S. 366–367 für Blumen in

Umstand, dass etwa so genannte „Küchen“ nicht nur den Raum der Küche und Esswaren, sondern zumeist auch mehrere Figuren zeigen konnten (manchmal gar mit einer religiösen Szenerie im Hintergrund), deutlich, dass diese Gemälde sich nicht so einfach kategorisieren und einer Gattung zuordnen lassen, wie dies in der Forschung oft getan wurde und teilweise immer noch getan wird.⁹² Indem beispielsweise Frans Snijders in seinen grossformatigen Marktdarstellungen die alltäglichsten wie auch exotische Naturalien malte, diese oft mit teuren Sammlungsobjekten, wie etwa Porzellan, kontrastierte, ebenso tote neben lebenden Tieren zeigte und zugleich immer menschliche Figuren beifügte, oszillieren diese Gemälde nicht nur zwischen dem Genre der Stilleben- und jenem der Tier- oder womöglich gar Genremalerei, sondern loten die Grenzen der verschiedenen Gattungen auch gekonnt aus. Wie erfolgreich Snijders mit seinen Stilleben in Antwerpen war, wird im entsprechenden Kapitel ausführlicher dargelegt. Die hohe Wertschätzung der Stilleben lässt sich grundsätzlich auch aus den Inventaren der Zeit ablesen. So fanden sich zwischen 1610 und 1650 in rund 33 % bis hin zu einem Anstieg von beinahe 60 % der Antwerpener Nachlassinventare Gemälde ähnlich den oben aufgezählten.⁹³ Laut Bruno Blondé, der ausführlich zur materiellen Kultur des frühneuzeitlichen Antwerpens geforscht hat, zeigten um 1630 im Mittel rund 8 % aller Gemälde in Antwerpener Haushalten ebensolche Motive, wonach nur Werke mit religiösen Moti-

einer Vase („Blompot“); S. 71 und S. 138 für Fruchtmärkte („Fruytmerck“); S. 217, 247, 260, 363 und S. 365 für Fruchtstücke („Fruytaigie“); S. 26 und S. 114 für Bankette („Bancket“); S. 301, 370 sowie S. 406 für Fischstücke („Visch“) und S. 29, 124, 221 und S. 408 für gemalte Küchen („Ceucken“).

92 Ein weiteres Beispiel sind als „Bankette“ bezeichnete Gemälde, die nicht nur einen mit unterschiedlichsten Gefässen und Esswaren gedeckten Tisch, sondern auch eine Szenerie mit Figuren um einen Tisch sitzend meinen konnten. Siehe zu den Objekten, die Bankett- oder Küchenstücke beinhalten konnten, und für weitere Fragen nach Termini Loughman 2010, S. 48–49. Für weitere frühneuzeitliche Begriffe, die Stilleben bezeichnen konnten, siehe de Pauw-de Veen 1969, S. 141–157.

93 Die prozentualen Anteile sind aus den absoluten Zahlen bei Loughman 1999, S. 101, Tabelle 2 berechnet. Als Grundlage dienten Loughman Nachlassverzeichnisse aus den Duverger-Bänden 1–9, wobei er Inventare von Kunsthändlern oder Künstlern nicht berücksichtigte.

ven, Porträts und Landschaften beliebter gewesen wären.⁹⁴ Die Wertschätzung der Stilleben wird mit Blick auf die Haushaltsinventare schliesslich ebenso durch deren einstige Aufbewahrungsorte gestützt. So befanden sich die Gemälde im gesamten Haus verteilt und damit nicht selten, neben zahlreichen anderen Sammlungsobjekten, in den wichtigsten und prunkvollsten Räumen.⁹⁵

Um die eigenständigen Leistungen und den Erfolg dieser Gemälde nicht zu verkennen, werden in den nachfolgenden Kapiteln ebenso andere Begrifflichkeiten als jener des Stillebens fruchtbar gemacht. Diese sollen die Heterogenität, Autonomie und Innovativität der Werke stärker betonen.

1.5 Zeitlicher Rahmen, Aufbau und Konzepte

Untersuchungszeitraum und Aufbau

Der zeitliche Rahmen, den diese Arbeit umfasst, liegt zwischen ca. 1610 bis ca. 1660, wobei die Grenzziehung mit Absicht keine starre ist.⁹⁶ 1609 wurde der zwölfjährige Waffenstillstand zwischen Spanien und den nördlichen Niederlanden geschlos-

94 Gemäss Blondé betrug der mittlere Anteil an Stilleben rund 8.1 % des Gemäldebesitzes, während 51.1 % religiöse Gemälde, 14.7 % Porträts und 14.3 % Landschaften waren. Ferner machten etwa Werke mit genrehaften Motiven 2.4 % und solche, die Blondé der Historienmalerei zurechnet, 1.4 % aus. Es ist davon auszugehen, dass Blondé sich ebenfalls auf Duverger stützt, obgleich er dies an der Stelle nicht explizit festhält. Siehe Blondé 2002, S. 388, Tabelle 6. Siehe weiterhin auch Muller 1993, vor allem S. 197, Tabelle 1.

95 Siehe hierzu auch die folgenden Kapitel der Arbeit und weiterhin Blondé/De Laet 2006, besonders S. 78 ff. Ein weiteres Indiz, um den Stellenwert der Stilleben anhand der Inventare zu eruieren, wären Preise. Diese wurden jedoch nur selten angegeben und da weiterführende Angaben zu den Werken wie Künstler oder Format vielfach fehlen, wäre eine stichhaltige Aussage schwierig. Zudem mussten Preise geschätzt werden, was eine zusätzliche Instabilität für diesen Indikator mit sich bringen würde.

96 Für eine Auflistung der politisch wie kulturell wichtigsten Ereignisse dieser Zeit siehe Philipp 2010b.

sen. Ein Jahr zuvor kehrte Peter Paul Rubens aus Italien nach Antwerpen zurück. Sowohl der Waffenstillstand wie auch Rubens' Rückkehr hatten entscheidenden Einfluss auf das soziokulturelle Klima Antwerpens, letzteres fraglos besonders auf die städtische Kunstproduktion. Im Zuge einer Zusammenarbeit mit Rubens sollte Frans Snijders seine monumentalen Marktbilder – die Gegenstand von Kapitel 2 sind – entwickeln. Nicht zuletzt vor dem Hintergrund des Waffenstillstands blühten trotz der weiterhin bestehenden ‚Scheldeschiessung‘ verschiedene Zweige der Antwerpener Luxusindustrie und des Handels mit ebensolchen Gütern auf und weiter. Der Handel, die Produktion und der Konsum von Luxusobjekten hatten ebenfalls entscheidenden Einfluss auf das Sammlungswesen in der Stadt. Opulente Bankette und Prunkstillleben, wie sie in Kapitel 3 eingehender analysiert werden, bilden neben Viktualien nicht nur importierte oder in Antwerpen produzierte Luxusobjekte ab, sondern kommentieren die materielle Kultur Antwerpens auch, von der sie ebenso selbst Teil waren. Das Ende des Untersuchungszeitraums um 1660 ergibt sich aus den weiteren politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Entwicklungen in und um Antwerpen. Zwar wuchs der Kunstmarkt in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts noch weiter,⁹⁷ doch war in dieser Zeit der Höhepunkt in der Produktion von Markt- und Prunkstillleben mit ihren wohl erfolgreichsten Erschaffern vorüber. Überhaupt kann festgehalten werden, dass viele der städtischen Luxusindustrien in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ihre Blütezeit hinter sich hatten.⁹⁸

Der eigentliche Untersuchungsteil widmet sich den grossformatigen maritimen Märkten von Frans Snijders sowie den opulenten Banketten und reich gedeckten Tischen von Adriaen van Utrecht und Jan Davidsz. de Heem. Beide Kapitel orientieren sich, unterschiedlich gewichtet, an folgendem Aufbau: Einem ersten Teil mit einer breiteren soziokulturellen und historischen Heranführung und Kontextualisierung der Werke, der Erläuterung von Begrifflichkeiten sowie Kontext und Argumentation ergänzenden näheren Angaben zu den Künstlern, folgt in einem zweiten Teil die Analyse konkreter Motive, namentlich marine Kreaturen (vornehmlich Fische) sowie Papageien und Glas. Obgleich es sich dabei um sehr unterschiedliche Motive

97 Siehe Blondé 2002, S. 382–383.

98 Siehe hierzu Limberger 2014a und Blondé 2002, S. 384.

handelt, vereinen sie entscheidende Charakteristika, die für die Argumentation der gesamten Arbeit von Relevanz sind.

Die drei Motive werden sowohl auf ihr abbildendes und imitatives Potenzial hin, das heisst mit Bezug auf die tatsächlichen Objekte sowie die mit den abgebildeten Objekten verflochtenen zeitgenössischen Diskurse, als auch auf kunsttheoretische Fragestellungen und somit mit Blick auf die den Bildern ganz eigenen bildimmanenten Qualitäten hin analysiert. Beides, so die These, hatte Einfluss auf die Herausbildung und hohe Wertschätzung dieser Werke im frühneuzeitlichen Antwerpen. Dem spezifischeren ‚Platz‘ beziehungsweise möglichen Funktionen der Gemälde in den Sammlungen der Antwerpener Elite soll schliesslich in den jeweils letzten Teilen der Kapitel nachgegangen werden.

Um neue Zugänge für die Forschung zum Stilleben zu eröffnen sowie den Blick auf diese Gemälde fruchtbar erweitern zu können, werden unterschiedliche Konzepte und Ansätze herangezogen. Prinzipiell ist die vorliegende Arbeit als interdisziplinär ausgerichtete Studie zu verstehen. Für die Analyse der vielschichtigen Stilleben wird daher auf Forschungen der Kunstgeschichte, frühneuzeitlichen Stadtgeschichte, Wissenschaftsgeschichte oder der materiellen Kultur beziehungsweise Objektgeschichte zurückgegriffen. Grundlegende Ansätze, auf welche sich die Studie stützt und die im Allgemeinen als Hintergrundfolie dienen, sollen in den nachfolgenden Ausführungen kurz erläutert werden. Spezifischer für einzelne Argumente fruchtbar gemachte Konzepte werden in den entsprechenden Kapiteln besprochen.

Antwerpen als world city und das „Meer als kulturelle Kontaktzone“⁹⁹

Im interdisziplinären ProDoc *Sites of Mediation – Europäische Verflechtungsgeschichte 1350–1650*, aus dem diese Studie hervorgegangen ist, standen die heterogenen und facettenreichen „Formen der Vermittlung, Verflechtung und Interaktion“ zwischen Orten, Objekten sowie Akteuren in der Frühen Neuzeit im Zentrum.¹⁰⁰ Angelehnt an den verflechtungsgeschichtlichen Ansatz der *histoire croisée* von Michael Werner und Bénédicte Zimmermann wird in dieser Studie eine multiperspektivische

99 Zum Konzept des „Meeres als kultureller Kontaktzone“ siehe Klein/Mackenthun 2003a sowie Fussnote 109.

100 <http://www.sitesofmediation.ch/prodoc/am-sites-of-mediation/> (26.01.2020).

Analyse verfolgt, die nicht nur zusätzliche Kontextualisierungen ermöglicht sowie Verflechtungen aufzeigen wird. Vielmehr kann, so die Ausgangsüberlegung, der vielsprachige Charakter der Gemälde besser herausgearbeitet werden, denn „[d]ie verschiedenen Blickwinkel auf den Gegenstand generieren zusätzliche Dimensionen der Wahrnehmung und verändern die Art und Weise, wie er erscheint“.¹⁰¹

Obgleich die Stillleben den Ausgangspunkt und die zentrale Quelle dieser Arbeit bilden, gehört ihnen somit nicht das alleinige Augenmerk. Vielmehr richtet sich der Blick immer wieder auf die Stadt Antwerpen mit ihren zahlreichen Händlern, Sammlern und Objekten. Um die dynamischen Zirkulationsprozesse von Wissen und Konsumgütern, Fragen nach Sammlungsinteressen oder dem Geschmack umfassend analysieren zu können, soll der Begriff der „Verflechtung“ somit methodisch weitergedacht werden, in dem ein Netz aus verschiedenen Querverbindungen zwischen Gemälden, Stadt, Sammlern, Inventaren, Sammlungen und Objekten gespannt wird.

Antwerpen fungiert als zentrale Referenzsite, als Ort und Interaktionsraum im Geflecht frühneuzeitlicher Macht-, Transformations-, Austausch- und Zirkulationsprozesse. Der Begriff der *site* wird hier somit nicht nur als ein spezifischer Ort, sondern auch als Schauplatz verstanden, an dem Diskurse entfachten, verhandelt und ausgehandelt wurden.¹⁰² Allen politisch-wirtschaftlichen Turbulenzen zum Trotz kann die Stadt dabei noch stets als Metropole oder passender als „Schmelztiegel“ unterschiedlicher Menschen, Kulturen und damit verbunden auch Güter, Wissen und Fertigkeiten verstanden werden.¹⁰³ Da Wissen im Folgenden eine zentrale Analysekatégorie der Stillleben darstellt, erweist sich hier das Konzept der *world city* von Antonella Romano und Stéphane Van Damme als nützlich, das die Strukturen des Wissensaustauschs sowie der Wissenszirkulation auf lokaler Ebene in frühneuzeitli-

101 Werner/Zimmermann 2002, S. 636.

102 Zur Definition des Begriffs, der besonders in Kapitel 2 konkret auf die Antwerpener Märkte angewendet wird, siehe auch Burghartz/Burkart/Göttler 2016, S. 1.

103 Der Begriff des „Schmelztiegels“ entstammt Burghartz/Burkart/Göttler 2016, S. 9. Für den Begriff der „Metropole“ sei auf den Titel der Ausstellung *Antwerpen, verhaal van een metropool (16de–17de eeuw)* verwiesen, siehe hierzu Ausst.-Kat. Antwerpen 1993.

chen Städten in den Fokus rückt.¹⁰⁴ Dabei verstehen die beiden Autoren „Weltstädte“ nicht nur als Schnittstellen zwischen „local and inter-regional intellectual exchanges“, sondern ebenso als „staging posts in the ‚globalization of knowledge“.¹⁰⁵ Territoriale Herrschafts- und Machtansprüche sowie Zirkulationsprozesse wurden in der Frühen Neuzeit in verstärktem Masse auch über und auf den Gewässern dieser Welt, mit der Entdeckung Amerikas besonders über den Atlantik, verhandelt und sichtbar. Nicht zufällig erscheint 1609, und somit kurz vor dem zwölfjährigen Waffenstillstand zwischen der spanischen Krone und den nordniederländischen Provinzen, in den Niederlanden Hugo Grotius’ Schrift *Mare Liberum*, in welcher der Autor für die freie Befahrbarkeit der Meere und somit für ein Verständnis von diesen als, wie von Peter Borschberg formuliert, „pelagic spaces“ plädierte.¹⁰⁶ Für eine Stadt, in der die Schelde und das Meer sowohl als wichtige Orientierungspunkte im städtischen Alltag wie auch, abstrakter gedacht, als Orte „imaginativer Projektionen“ fungierten,¹⁰⁷ spielt daher das Meer als weitere Referenzsite im Hintergrund ebenso eine bedeutende Rolle.

In der kunst-, kultur- und geschichtswissenschaftlichen Forschung der letzten Jahre rückten Ozeane und Meere als vielschichtige, dynamische und transitorische Räume der Frühen Neuzeit in den Fokus zahlreicher Studien, so dass zuweilen gar ein *oceanic turn* ausgerufen wurde.¹⁰⁸ Für die hiesige Studie ist dabei das daraus hervor-

104 Romano/Van Damme 2009, S. 79.

105 Romano/Van Damme 2009, S. 79 und S. 86. Siehe weiterhin auch Dupré/Lüthy 2011, S. 4, die von den grossen niederländischen Städten als „knowledge junctions“ sprechen, „places where information brought in by trading companies, private entrepreneurs, scientific organizations and public institutions could be compared, collected, published, put to the test, or turned into manufactured goods“.

106 Borschberg 2011, S. 1.

107 Kären Wigen bezeichnet das Meer als „site of intellection“ und plädiert damit auch für ein Verständnis der Meere als „spaces of imaginative projection“. Damit hebt Wigen die Geschichte der Meere als nicht nur „a material“, sondern auch als „intellectual story“ hervor. Siehe Wigen 2007, S. 15 und S. 16. Der Begriff der „Imagination“ soll in dieser Studie sowohl als individuell wie auch kollektiv produzierte mentale Bilder verstanden werden. Siehe hierzu Bornemann-Quecke 2018, S. 51.

108 Zum *oceanic turn* siehe den internationalen Workshop „Beyond the Line – Cultural

gegangene Verständnis des Meeres als „kulturelle Kontaktzone“, die Handel und Austausch ermöglichte (und somit Menschen und Gegenden weniger voneinander trennte, als vielmehr verband) besonders fruchtbar.¹⁰⁹ Wenn also im Folgenden maritime Aspekte in den Gemälden besprochen werden oder die Bedeutung der Schelde und des Meeres für Antwerpen in den Fokus rückt, so impliziert dies trotz der ‚Schliessung‘ der Schelde ein Verständnis von Gewässern als insbesondere verbindende und auf unterschiedliche Weise Austausch stimulierende *sites*.

Stilleben als Artefakte der materiellen Kultur

Seit jeher befasst sich die Kunstgeschichte mit unterschiedlichen Arten von Bildern und somit mit konkreten Objekten, die Teil einer materiellen Kultur waren und heute, sei es in Museen oder privaten Haushalten, immer noch sind. In den letz-

Constructions of the Sea“, der vom 22. bis 23.06.2012 am Institut für Asien- und Afrika-Wissenschaften an der *Humboldt-Universität* Berlin stattgefunden hat, <https://www.iaaw.hu-berlin.de/de/region/suedasien/veranstaltungen/archiv/international-workshop> (26.01.2020). Für Forschungen zum Meer aus kunst- und kulturwissenschaftlicher Perspektive siehe etwa Baader/Wolf 2014; Baader/Wolf 2010 und das Forschungsprojekt von Hannah Baader „Iconologies and Iconospheres of the Sea, ca. 1200–1650, III: Liquid Materialities“ am KHI in Florenz, <https://www.khi.fi.it/de/forschung/senior-research-scholar-baader/hannah-baader-iconologies-and-iconospheres-of-the-sea.php> (26.01.2020). Siehe weiterhin ebenfalls Bleichmar/Mancall 2011 und ebenso das *Getty Scholars Program* von 2013/2014 zu „Connecting Seas: Cultural and Artistic Exchange“, <http://www.getty.edu/research/scholars/years/2013-2014.html> (26.01.2020). Für stärker geschichts- und wissenschaftshistorisch ausgerichtete Studien sei auf folgende Publikationen verwiesen: Hilfiker 2019; Burghartz 2011; Williams 2009 und Delbourgo/Dew 2008. Aus interdisziplinärer Sicht wurden Formen der Wahrnehmung und Nutzbarmachung des Meeres zudem am Workshop „Wahrnehmung des Meeres 16.–20. Jahrhundert“ des *Deutschen Schifffahrtsmuseums* Bremerhaven, des *Leibniz-Instituts für deutsche Schifffahrtsgeschichte* sowie der Universität zu Köln vom 3. bis 4. Dezember 2014 in Bremerhaven fruchtbar diskutiert. Für das Programm der Veranstaltung siehe Schilling 2014.

109 Geprägt haben den Begriff der „kulturellen Kontaktzone“ Bernhard Klein und Gesa Mackenthun. Das Verständnis von einem ‚verbindenden Meer‘ findet sich jedoch auch in vielen anderen Studien. Siehe etwa Klein/Mackenthun 2003a und hierin insbesondere Klein/Mackenthun 2003b sowie weiterhin Klein/Mackenthun 2004. Ähnlich hat auch Borschberg 2011, S. 3 von den „maritime highways“ der Meere gesprochen und somit das kontaktstiftende Potenzial der Gewässer betont.

ten Jahren haben die Forschungen im Bereich der materiellen Kultur zugenommen. Stetig mehr Forschungsdisziplinen öffnen sich diesem Feld und zahlreiche Objekte werden in den Blick genommen, so dass auch hier schon von einem *material turn* in den historischen Wissenschaften gesprochen wird.¹¹⁰ Der Blick auf die *Material Culture Studies*, wie sie sich vor wenigen Jahrzehnten zuerst im angelsächsischen Raum etabliert haben,¹¹¹ erweist sich hier gerade für Stillleben, welche zahlreiche unterschiedliche Objekte zeigen, als ergiebig – erst recht wenn, wie es die vorliegende Studie tut, die auf den Bildern dargestellten tatsächlichen Objekte sowie die Stillleben selbst als künstlerische Artefakte näher analysiert werden.

In zentraler Weise interessieren hier vornehmlich zwei Arten von Studien aus dem Bereich der materiellen Kultur.¹¹² Einerseits solche, welche stärker quantitativ-empirisch ausgerichtet sind und sich somit etwa mit der Anzahl oder den Preisen unterschiedlicher Objekte, Import- und Exportzahlen oder den aus den Quellen überlieferten räumlichen Dispositionen frühneuzeitlicher Haushalte beschäftigen.¹¹³ Andererseits Forschungen, welche sich den multiplen und kontextabhängigen Funktionen und Bedeutungen von Objekten, dem „polyvalenten Charakter von Dingen und Artefakten [...] [, die in besonderem Masse – S. W.] abhängig von spezifischen Gebrauchskontexten, Umgangswesen, Traditionen und situativen Bedeu-

110 Siehe Gerritsen/Riello 2015b, die gleich zu Beginn ihrer Einleitung auf S. 1 von einem „material turn‘ in history“ sprechen. Für neuere Beiträge auf dem Gebiet der materiellen Kultur, die den Blick nicht nur auf unterschiedlichste Dinge und Objekte, sondern auch Zusammenhänge und Funktionen richten sowie verschiedene Fächer vereinen, siehe etwa Gerritsen/Riello 2015a und Findlen 2013.

111 Siehe hierzu Freist 2015, S. 268.

112 In Anlehnung an Anne Gerritsen und Giorgio Riello sowie Renata Ago wird materielle Kultur einerseits als der Teil der Kultur, welcher sich in Objekten findet beziehungsweise sich durch diese ausdrückt, sowie ebenso als das Bedeutungsspektrum, das Gegenstände eröffnen, verstanden. Siehe Gerritsen/Riello 2015b, S. 2 und Ago 2013, S. 3.

113 Der Begriff „quantitativ-empirisch“ ist in seinem Verständnis hier an die empirische Sozialforschung angelehnt. Siehe Hillmann 1994, S. 179–181 zu „Empirische Sozialforschung“ sowie S. 707 zu „Quantifizierung“ und „Quantität/Qualität“. Für Studien zu Antwerpen, die auch, aber nicht ausschliesslich quantitativ-empirisch fokussiert sind, siehe etwa Baatsen/Blondé/De Groot 2014; Blondé/De Laet 2006; Blondé 2002 und Vermeylen 2000.

tungszuschreibungen“ sind, widmen.¹¹⁴ Fragen, die an diese beiden ‚Ausrichtungen‘ anknüpfend gestellt werden, sind unter anderem: Wo befanden sich die Stilleben in den Haushalten der Frühen Neuzeit und von welchen anderen Objekten waren sie umgeben? Welche Bedeutungszuschreibungen eröffneten Fischmarktstilleben im Kontext zeitgenössischer diätetischer Überlegungen und welche im Kontext von Räumen mit zahlreichen anderen Sammlungsobjekten? Oder wie wurden Papageien in den frühneuzeitlichen Sammlungen der Antwerpener Elite angeeignet und integriert? Und wie können sie demgegenüber als Motive im Stilleben verstanden werden?

Heteroglotte Stilleben

In der kunsthistorischen Forschung wurde bereits von unterschiedlicher Seite auf die kontext- und ebenso betrachterabhängigen Bedeutungen von Stilleben verwiesen. So hat Celeste Brusati mit Blick auf niederländische Stilleben besonders die visuellen und ästhetischen Qualitäten dieser Bilder gegenüber Einzeldeutungen betont:

„For I believe that these artists sought less to communicate a simple message that we must decipher than to evoke in us the kind of curious, patient and virtually insatiable visual desire that compels us to contemplate and to savor the artistry which their stilled lives so ingeniously display.“¹¹⁵

Stärker auf das multivalente Potenzial von Stilleben hat Elizabeth Honig verwiesen:

„In this way, still-life paintings [...] neither describe nor prescribe standards and usages. In place of hierarchies and principles of taste, they offer suggestions of cognitive arrangement [...] Dutch still lifes open up possibilities of connection.“¹¹⁶

114 Freist 2015, S. 268. Zum „Leben“ beziehungsweise den individuellen „Biografien“ von Dingen und Objekten siehe Appadurai 2011 und Kopytoff 2011. Siehe weiterhin Gerritsen/Riello 2015c; Ago 2013, die sich den Funktionen und dem Gebrauch von Objekten in Rom im 17. Jahrhundert widmet, sowie Hahn/Weiss 2013.

115 Brusati 1990–1991, S. 182.

116 Honig 1998b, S. 183. Für die verschiedenen Deutungsperspektiven von Stilleben

Diesen „Möglichkeiten der Verknüpfungen“, welche die Gemälde Honig zufolge eröffnen, wird auch in der vorliegenden Arbeit nachgegangen und argumentiert, dass die Rezeption der hier analysierten Stilleben, und dies wird durch die verschiedenen Motive sowie Formate der Gemälde zusätzlich gestützt, sich auf unterschiedlichen Ebenen abspielte und die Bedeutungen der Werke oft kontext- und betrachterabhängig waren. Konkret werden diese multiplen und variablen Funktionen und Deutungsmöglichkeiten in dieser Studie unter dem der Literaturwissenschaft entlehnten Begriff der „Heteroglossie“ gefasst und somit angeregt, dass den Bildern in zentraler Position ein dynamisches, vielstimmiges Moment zugrunde liegt. Mit Heteroglossie (aus dem Griechischen „héteros“ für anders sowie „glóssa“ für Zunge, gemeinhin als „Vielstimmigkeit“ oder „Redevielfalt“ übersetzt), ist in seinem Ursprung ein Konzept des russischen Literaturwissenschaftlers Michail Michailowitsch Bachtin (1895–1975) benannt, dem ein dynamischer Sprach- beziehungsweise Kommunikationsbegriff zugrunde liegt, sowie davon ausgeht, dass Texten, aber auch einzelnen Äußerungen oder Wörtern, je nach Kontext und Zeit verschiedene Bedeutungen inhärent sind.¹¹⁷

Ähnlich wie Wörter oder Texte bilden die Stilleben „keine abgeschlossenen, synchron zu beschreibenden Entitäten“, sondern sind vielmehr als „Zentren dynamischer Interaktionen, Spannungsfelder, durch die zentripetale und zentrifugale Kräfte strömen“ zu sehen.¹¹⁸ Die Stilleben sind zwar, um eine Bezeichnung von Sven Dupré und Christoph Lüthy aufzugreifen, „silent messengers“, weil ihnen ein vermittelndes Potenzial inhärent ist, sie jedoch selbst nicht sprechen können, sondern vielmehr über sie gesprochen und über sie Texte produziert werden.¹¹⁹ Dennoch, so die Annahme, sind sie vielstimmig in dem Sinne, dass sie zu (durchaus auch kontroversen) Interaktionen und Diskussionen anregen und Botschaften sowohl nach

siehe weiterhin Chong 1999, besonders S. 31–32. Ebenfalls hat Larry Silver vor wenigen Jahren spezifischer für opulente Bankette festgehalten, dass „these pictures arouse either attraction and / or revulsion, celebration and / or condemnation of luxury, depending on the prevailing attitude(s), perhaps contradictory, in each and every viewer“, siehe Silver 2012, hier S. 1028.

117 Siehe hierzu Volkmann 2013 sowie Sutherland 2012, S. 140–144.

118 Volkmann 2013, S. 302.

119 Dupré/Lüthy 2011, S. 1.

aussen zum Betrachter tragen als umgekehrt auch vom Betrachter individuelle und kontextabhängige Deutungen und Funktionen an das Bild herangetragen beziehungsweise in dieses eingeschrieben werden. Die Vielstimmigkeit ist dabei auf der Ebene des Künstlers, als dass dieser keine fixierten, vorgeschriebenen Bedeutungen seiner Kunstwerke vorsieht, aber auch auf jener des Betrachters zu verstehen, der die Motive in den Bildern und deren malerische und ästhetische Qualitäten unterschiedlich zu gewichten und deuten (ver-)mag. Zugespitzt liesse sich hier gar von einer wechselseitigen Interaktion sprechen.¹²⁰

An das heteroglotte Potenzial der Bilder anknüpfend wird im Folgenden schliesslich ebenso das konkret Wissen vermittelnde Potenzial der Bilder im Zentrum stehen. Wie der Wissenschaftshistoriker Sven Dupré für Luxusobjekte generell herausgestellt hat, waren diese auch aufgrund des mit ihnen verflochtenen Wissens als „objects of knowledge“ begehrt und nahmen damit verbunden auf soziokultureller Ebene eine verbindende, gesellschaftsstiftende Funktion ein.¹²¹ Überhaupt spielt Wissen im Folgenden eine wichtige Rolle, nicht nur für die Stillleben sondern auch weil die Stadt Antwerpen in der Entstehung neuer Arten von Wissen eine wichtige Funktion einnahm.¹²² So wird im Folgenden gleichfalls das Wissen des Künstlers eine Rolle spielen, das theoretisches, technisches und praktisches Wissen vereinte und in höchstem Masse über Objekte artikuliert wurde.¹²³

Mit der vorliegenden Studie soll ein vielseitiger Beitrag für bisher in der Forschung noch wenig explizit und ausführlich analysierte Gemälde im Kontext des frühneuzeitlichen Antwerpens geleistet werden. Indem aktuelle Forschungen und Fragen aus verschiedenen Disziplinen aufgenommen werden, soll ein neuer Anstoss für die in den letzten Jahren stark gewachsene, jedoch oftmals auf nordniederländische Gemälde und Künstler fokussierende Stilllebenforschung geliefert werden. Dabei soll ein Verständnis der Stillleben als vielstimmige und positiv über die frühneuzeit-

120 Siehe auch Volkmann 2013, S. 303.

121 Dupré 2010, S. 69.

122 Siehe hierzu auch Göttler/Ramakers/Woodall 2014b, S. 14.

123 Siehe auch Smith 2007, S. 44, welche ähnliches zum Wissen von Kunsthandwerkern festhält.

liche materielle Kultur (und besonders Antwerpen) sprechende Bilder propagiert werden. Dies nicht zuletzt, um die Stillleben von ihrer gerade in Sammlungs- und Wechsausstellungen noch stets inferioren Rolle zu lösen. Die Arbeit kann damit insgesamt als interdisziplinär ausgelegter Beitrag zur reichen frühneuzeitlichen Antwerpener Kunstproduktion verstanden werden.

2 Ungewöhnlich – gewöhnlich: Marktbilder von Frans Snijders ¹²⁴

Als der deutsche Reisende Aulus Apronius sich in den 1670er-Jahren in Antwerpen aufhielt, hatte er seinen Lesern nicht viel Positives über die „vormahls [...] Weltberühmte Stadt“ zu berichten.¹²⁵ Eine Ausnahme war jedoch das Nahrungsmittelangebot, welches er wie folgt umschrieb:

„Zu Antwerpen lebet man sehr *delicat*, und ist weder an köstlichen Fischen, so das Land und Meer hergiebt, noch an Fleisch und Geflügel, an Mosel-Wein, Muscheln und Austers ein Mangel. Die schönsten grossen See-Krebse, so gleich den Perlen-Schnecken, sind alhier in Überfluß.“¹²⁶

Apronius evoziert mit diesen Zeilen nicht nur einen wohlschmeckenden und qualitativ hochstehenden Nahrungsmittelüberfluss, sondern zeigt sich dem Leser im Aufzählen der unterschiedlichen Naturalien und ihrer Habitate oder Herkunft auch als mit den geografischen Ursprüngen und Wegen dieser Lebensmittel vertraut. Zugleich kennzeichnet Apronius diesen Überfluss durch das besondere Augenmerk auf Meerestiere – Fische, Austern, Seekrebse – als ausdrücklich mit dem fluiden Element verbunden. Dies ist insofern von Bedeutung, als dass gerade jene Nahrungsmittel im 17. Jahrhundert äusserst ambivalent aufgefasst wurden. So galten einige Fischarten einerseits als ausgesprochen für den vornehmen Tisch geeignete Viktualien, andererseits hatten Fische aufgrund ihres nassen und kalten Habitats lange Zeit auch den Ruf eher ungesunder Nahrungsmittel.

Die von Apronius angeführten Viktualien waren ebenso beliebte Motive in Ant-

124 Einzelne Teile des folgenden Kapitels wurden im Rahmen eines interdisziplinären, vom ProDoc *Sites of Mediation* hervorgebrachten, Buchprojekts bereits veröffentlicht, siehe hierzu Wyssenbach 2016. Um Snijders' Gemälde angemessen analysieren und kontextualisieren zu können, bedarf es jedoch einer ausführlicheren Untersuchung. Viele der bereits publizierten Forschungsergebnisse wurden daher für das Kapitel überarbeitet und massgeblich erweitert.

125 Siehe Goris 1940, S. 85 sowie für das Zitat Apronii 1723, S. 145.

126 Apronii 1723, S. 147 (Hervorhebung A. A.).

werpener Gemälden des 17. Jahrhunderts. Im folgenden Kapitel stehen visuelle Darstellungen eines dem Zitat von Apronius vergleichbaren Naturalienreichtums im Zentrum, namentlich die grossformatigen Marktdarstellungen von Frans Snijders. Er gilt gemeinhin als bekanntester und erfolgreichster Maler von Marktbildern und von ihm sind heute mit Abstand die meisten Werke dieses Bildtyps überliefert.¹²⁷ Der Zeitgenosse und Freund von Peter Paul Rubens verstand es offensichtlich wie kein anderer, die reichen Gaben der Natur auf die Leinwand zu bannen und seine Werke an die vermögende Elite Antwerpens zu bringen. Dabei legte Snijders einen besonderen Fokus auf Meerestiere. Auf seinen mehrere Quadratmeter grossen Fischmärkten, wie demjenigen in der St. Petersburger *Eremitage* (Abb. 3), malte er eine Vielzahl an unterschiedlichsten Salz- und Süswasserkreaturen, worunter unter anderem Stör, Seehase, Hornhecht, Lachs oder Neunauge sowie Schildkröte, Tintenfisch oder unterschiedliche Krebs- und Säugetiere, wie etwa Robbe und Seeotter, zu identifizieren sind.¹²⁸ Wie in vielen seiner Marktgemälde – die auch Frucht-, Gemüse-, Wild- und vor allem gemischte Marktdarstellungen einschliessen – arrangierte Snijders die zahlreichen Naturalien hier auf und um einen grossen, massiven Tisch herum, der das horizontale Format des Bildes zusätzlich akzentuiert. Ebenso schloss er menschliche Figuren sowie lebende Katzen und einen Hund mit in seinen gemalten Fischmarkt ein. Es scheint sogar, als reichen einige der Wassertiere unter und unmittelbar vor dem Tisch direkt in den Betrachterraum hinein, wodurch sie für den vor dem Bild stehenden Betrachter beinahe greifbar sind – ein kompositorisches Mittel und visueller Trick, welche die Präsenz und somit die (sinnliche) Erfahrbarkeit der gemalten Szenerie erhöhen.¹²⁹ Die Unmittelbarkeit des Gemäldes wird jedoch auch durch die meisterhaft gekonnte und lebensnahe Manier, in der Snijders all seine marinen Kreaturen malte, gesteigert. So kann der Betrachter nicht nur die verschiedenen Fische, Krebse und Meeressäuger unterscheiden sowie

127 Honig nennt Snijders gar den „only [...] truly canonical painter of market scenes in seventeenth-century Antwerp“, siehe Honig 1998a, S. 151.

128 Hilfreich für die Identifikation von gewissen Meerestierarten war der Aufsatz von Gijzen 1962–1963, in welchem die Autorin alle Tiere im Fischmarkt des *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten* in Antwerpen bestimmt hat.

129 Siehe ähnlich Robels 1989, S. 62, welche allgemeiner von der „Dehnung“ der Bildgrenzen in Snijders' Märkten spricht.

identifizieren, sondern durch die naturgetreue Darstellung der Tiere wird gar der Eindruck erweckt, als ob auch der fischig-salzige Geruch eines solch maritimen Marktstandes wahrnehmbar ist. In Snijders' Manier wird das Marktbild zu einem durch und durch multisensorischen Werk.¹³⁰

Obgleich Snijders unterschiedlichste Marktbilder schuf und diese auch in die Analyse einfließen, wird sich das folgende Kapitel vornehmlich Snijders' Fischmärkten widmen. Dieser Fokus ist nicht nur der maritimen Thematik der Bilder per se geschuldet, sondern auch der besonderen Stellung dieser Gemälde. Die Fischmärkte sind die heute noch am häufigsten erhaltenen Marktdarstellungen von Snijders und sie waren – unabhängig vom Künstler – offenbar bereits im 17. Jahrhundert die beliebtesten Marktdarstellungen.¹³¹ So finden sich in den Duverger-Inventaren zwischen 1600 und 1653 mindestens 28 Fischmärkte gegenüber lediglich 19 Nennungen von Fruchtmärkten und 7 Erwähnungen von „Groenmerkten“, wahrscheinlich Gemüsemärkten.¹³² Darüber hinaus eröffnen die Fischmärkte auch auf geografischer

130 Zu unterstreichen ist, dass die olfaktorische Wahrnehmung sich ausschliesslich auf die Gerüche des Fischmarktes bezieht und nicht auf den Geruch der Ölfarbe. Siehe hierzu auch Stoichita 2010, S. 318. Zur sinnlichen Erfahrbarkeit der Märkte siehe zudem ausführlicher Kapitel 2.2.1, zur Bedeutung der Sinne Kapitel 2.3.2.

131 Siehe zu den Fischmärkten von Snijders das Werkverzeichnis bei Robels 1989, S. 194–198 und S. 398–400. Robels führt zahlreiche Fischmärkte sowie Kopien und Werkstattwiederholungen von diesen an, wobei, abgesehen von den Hauptkatalognummern in ihrem Werkverzeichnis, nicht immer klar wird, welche der Kopien und Wiederholungen sie (in der Tendenz) auch noch Snijders zuspricht. Auch führt sie beispielsweise den Fischmarkt im *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten* in Antwerpen ‚nur‘ unter den Wiederholungen und Kopien auf, wohingegen das Museum das Werk heute als echten Snijders sieht. Siehe hierzu den Onlinekatalog des Museums unter <http://collectie.kmska.be/> (Stichwort Snijders, 26.01.2020). Insgesamt kann heute noch von mindestens 7 Fischmärkten aus Snijders' Hand ausgegangen werden.

132 Der Untersuchungszeitraum wurde hier auf die Jahre 1600–1653 beschränkt, weil diese Zeit nahezu identisch mit Snijders' Schaffensperiode ist. Die 28 Nennungen beziehen sich ‚lediglich‘ auf Fischmärkte, das heisst Gemälde, die als beispielsweise „Vischmarct“, „Vismerckt“ oder ähnlich angegeben wurden. Weiterhin finden sich auch nicht spezifizierte Marktgemälde mehr-

und historischer Ebene ganz spezifische Bezüge zu Antwerpen.

In den Inventaren werden die Gemälde zumeist in einem Wort als „Fischmärkte“ bezeichnet. Mit dem Terminus „Fisch“ wurden damals, wie die Datenbank der *Historische woordenboeken Nederlands en Fries* klarstellt, alle Wassertiere bezeichnet.¹³³ Somit weicht das frühneuzeitliche Verständnis (oder zumindest die Bezeichnung) davon, was Fische sind, stark vom heutigen ab. Um jedoch die grosse Diversität in den Motiven dieser Märkte stärker zu betonen – neben zahlreichen Fischen sind verschiedenste Krebsarten, Muscheln oder Meeressäuger dargestellt – werden die Gemälde im Folgenden nicht nur als Fisch- sondern auch als maritime Märkte bezeichnet.

Snijders' Märkte sind in ihrer Art nicht nur einzigartig, sondern auch äusserst charakteristisch für Antwerpens Kunstproduktion der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Obgleich im Fall des Fischmarktes tote, nasse und glitschige Wasserkreaturen in Überlebensgrösse auf den ersten Blick nicht als besonders attraktive Motive erscheinen, hatten die monumentalen Bilder grossen Erfolg in der Stadt an der Schelde. Nirgends sonst wurden in der Frühen Neuzeit ähnlich opulente und grossformatige Werke dieser Art produziert.¹³⁴ Dabei ist wichtig zu berücksichtigen, dass in den Antwerpener Gemäldesammlungen, im Gegensatz zu anderen Städten, ein besonders lokal geprägter Kanon herrschte. Wie aus den Inventaren ersichtlich

fach sowie einzelne weitere Märkte, so beispielsweise ein Vogelmarkt und ein „Vleeschraem“, womöglich ein Marktstall für Fleisch, siehe hierzu Duverger 1992 (Bd. 6), S. 126. Für Beispiele von Fischmärkten siehe etwa Duverger 1987 (Bd. 3), S. 180, 187, 297, 400 und Duverger 1989 (Bd. 4), S. 16, 72, 96, 163, 180, 184, 253, 283, 427 (wo auch ein „Groenmerct“ genannt wird) sowie S. 455.

133 Siehe hierzu INT 2020b, Punkt 1.

134 Siehe in ähnlicher Weise Honig 1998a, S. 151 und für einen Einblick in die Tradition nordniederländischer Küchen- beziehungsweise Vorratskammer- und weniger Marktgemälde Kwak 2015. Kwak folgert in seinem Aufsatz auf S. 239, dass „the high quality, quantity and variety of production of kitchen pieces and related images of food in the early decades of the seventeenth century in the Northern Netherlands received a powerful impetus from the stream of South Netherlandish immigrants, among whom were painters of food as well as a considerable part of a new audience“. Dies unterstützt obige Aussage.

wird – und wie von der Forschung bereits mehrfach konstatiert –, wurden gerade Antwerpener Künstler gerne gesammelt. Dies nicht zuletzt, wie Elizabeth Honig festgehalten hat, als „expression of civic pride“.¹³⁵

Doch wie lässt sich die Beliebtheit dieser grossformatigen Tierdarstellungen im katholischen Antwerpen des frühen 17. Jahrhunderts erklären – in einer Zeit, in der die lokalen Gemäldesammlungen immer noch mehrheitlich religiöse Darstellungen enthielten?¹³⁶ Welche Rolle hatte der Markt in Antwerpen und inwiefern lassen sich die Gemälde mit dem Markt als städtischem Ort in Beziehung setzen? Geben die grossformatigen Gemälde womöglich sogar Antwerpener Märkte realiter wieder? Mit welchen Werten und Qualitäten wurden die Gemälde in Verbindung gebracht und mit welchen zeitgenössischen Diskursen waren sie verflochten?

Um diesen Fragen nachzugehen und ein umfassenderes Verständnis der Rezeption von Snijders' Markt Bildern zu erhalten, werden im Folgenden nicht nur die Motive und die Darstellungsweise eingehender analysiert, sondern auch die soziokulturellen Umstände der Entstehung der Gemälde sowie der Kontext ihrer einstigen Aufbewahrungsorte und Besitzer näher beleuchtet. In der Arbeit wird die These vertreten, dass die Rezeption von Snijders' Markt Bildern auf einer äusserst vielschichtigen Ebene geschah und den Gemälden daher ein multivalenter, heteroglotter Charakter eigen ist.

Die Kontextualisierung der Gemälde im ersten Teil des Kapitels schliesst einen Blick auf Snijders als Künstlerpersönlichkeit in Antwerpen, die Erwähnung seiner Werke in den Inventaren und auf die Kreise, in denen er verkehrte, mit ein. Seine Biografie und seine Freundschaften, so wird sich zeigen, waren für die Ausgestaltung und den Erfolg seiner Markt Bilder essenziell. Daher wird sein Leben im gesamten Kapitel eine zentrale Bezugsfolie für die Deutung der Werke bilden. Daran anschliessend stehen die Betrachtung der damaligen Antwerpener Märkte im Allgemeinen und der Fischmärkte im Besonderen im Fokus. Diese gehörten auf soziokultureller wie wirtschaftlicher Ebene zu den wichtigsten Orten im frühneuzeitlichen Antwerpen

135 Honig 1995, S. 268. Siehe weiterhin Dupré 2010, S. 63; Honig 1998a, S. 191–192 und Muller 1993, hier S. 203.

136 Für übersichtliche Tabellen zu den Bildthemen in Antwerpener Sammlungen siehe Blondé 2002, S. 388 und Muller 1993, S. 197.

und waren dabei höchst vermittelnde und verflochtene *sites*.¹³⁷

Snijders' Fischmärkte sind höchst ästhetisch und zeigen ein (vermeintlich) banales sowie nicht unbedingt als klassisch-schön zu bezeichnendes Sujet auf kunstvollste Art und Weise. Ausgehend von dieser Beobachtung und dem Umstand, dass die Gemälde zwar grösstenteils unverarbeitete, jedoch verzehrbare Naturalien zeigen, wird im zweiten Teil des Kapitels diskutiert, inwiefern frühneuzeitliche Diskurse über die Ernährung in der Kulinarik, Diätetik und Medizin mit Snijders' Märkten verflochten waren. Es wird hier also weniger um handels- und markttechnische Aspekte per se, als vielmehr um den Konsum von Naturalien gehen. Gerade Snijders' maritime Märkte sind, so wird zu zeigen sein, sowohl komplementär wie auch konträr zu zeitgenössischen Diskursen zu sehen.

Im letzten Teil des Kapitels werden die maritimen Märkte schliesslich im Kontext frühneuzeitlicher Sammlungen und der wenigen uns heute bekannten einstigen Besitzer näher analysiert. Es wird dargelegt, wie die Gemälde ein Interesse an und Wissen über die Natur stimulierten und transportierten. Es handelt sich dabei um ein Wissen, welches in dieser Zeit nicht nur an Bedeutung gewann, sondern welches auch auf den eigenen Erfahrungen und Sinnen gründete und somit, mit Rückbezug auf Harold J. Cook, besser mit dem Wort „Kennen“ umschrieben werden kann.¹³⁸ Das Kapitel zeigt dabei auf, welche zentrale Rolle die frühneuzeitlichen Antwerpener Märkte für die Generierung und Aneignung solchen Wissens spielten und inwiefern hier ein im doppelten Wortsinn verstandenes Konzept von *taste* wichtig war.

137 Siehe hierzu auch das Zitat Guicciardinis in der Einleitung sowie Göttler 2013a.

138 Cook 2007, hier S. 15 für die Differenzierung von „kennen“ und „wissen“ sowie S. 19–20 für die Bedeutung des Wissens über die Natur.

2.1 Naturalien verkaufen und malen

2.1.1 Frans Snijders: „Un tres excellent peintre en chasses, poissons, et fruits“¹³⁹

Nur wenige Jahre nach seinem Tod 1657 wurde Frans Snijders in Cornelis de Bies *Gulden Cabinet* als der im obigen Titel genannte exzellente Maler von Jagdszenen, Fischen und Früchten vorgestellt. Snijders erhielt in de Bies Künstlerlobrede einen prominenten Platz, was davon zeugt, dass er nicht nur heute als einer der bekanntesten flämischen Künstler des 17. Jahrhunderts gilt, sondern diesen Status bereits zu Lebzeiten innehatte.

Snijders war, im Gegensatz zu anderen, in der vorliegenden Arbeit noch fokussierten Künstlern, ganz und gar Antwerpener und wurde 1579 in der Stadt getauft.¹⁴⁰ Seine Eltern, Maria Gijbrechts und Jan beziehungsweise Hans Snijders, betrieben direkt bei der Meirbrug und zwischen Eier- und Schoenmarkt erfolgreich das Gasthaus *Het Geschildert Huis* mit der *Groote Bruyloftcamere*, einem dazugehörenden Bankettsaal.¹⁴¹ Wie Jos van den Branden berichtet, stand Snijders' Mutter persönlich in der Küche und zu den regelmässigen Gästen des Hauses hätten auch Künstler, so beispielsweise Frans Floris, gehört – dies allerdings bevor Snijders' Eltern das Haus übernahmen.¹⁴²

139 Siehe hierzu die Bildunterschrift in de Bie 1662, S. 61.

140 Siehe Koslow 1995, S. 13.

141 Siehe Koslow 1995, S. 13 und van den Branden 1883, S. 673. In unmittelbarer Nähe befanden sich auch verschiedene weitere Gaststätten. Siehe hierzu die Abbildung in Verhuyck/ Kislung 1987, S. 71. Der Name von Snijders' Vater wird sowohl mit Jan (bei Koslow und van den Branden) als auch mit Hans (Verhuyck/Kislung) angegeben. Ebenso finden sich bei Duverger beide Namensvarianten. In Frans Snijders' Testament von 1613 ist etwa von „Jan Snyders“ die Rede, während an anderer Stelle in einem älteren Testament von 1604 von „Hans Snyders, weert in't Geschildert Huys“ gesprochen wird, siehe Duverger 1984 (Bd. 1), S. 108 und S. 297. Allem Anschein nach wurden also beide Namensformen verwendet.

142 Siehe van den Branden 1883, S. 673. Es bleibt unklar, ab wann Snijders' Eltern im *Geschildert Huis* tätig waren. Verhuyck und Kislung halten lediglich fest,

Snijders muss also bereits von Kindesbeinen an mit den unterschiedlichsten Menschen und Naturalien in Kontakt gekommen sein, kannte letztere womöglich früh von Marktbesuchen – ein Frucht- und ein Gemüsemarkt befanden sich in unmittelbarer Nähe des Gasthauses seiner Eltern – und wusste über Vorkommen, Zubereitungsarten und Geschmack der Esswaren Bescheid.¹⁴³ Zu seinen frühesten Werken gehören insbesondere rustikale Küchen mit Essen zubereitenden Frauen, die in ihren Farben und Kompositionen – teilweise sogar mit religiöser Szenerie im Bildhintergrund – an Werke von Pieter Aertsen (um 1508–1575) und dessen Neffen Joachim Beuckelaer (um 1533–1575) erinnern.¹⁴⁴ Aertsen und Beuckelaer schufen bereits zu Beginn der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Küchen und Marktszenen in Antwerpen und gelten als Begründer dieser Art von Bilder – als erste ‚Marktmaler‘ (Abb. 8).¹⁴⁵

Ausgebildet wurde Snijders, wie es Quellen der Antwerpener Lukasgilde überliefern, von Pieter Brueghel d. J.¹⁴⁶ Womöglich folgte noch eine Lehrzeit bei Hendrik van Balen; so wird es zumindest in der Unterschrift eines Porträtstichs Pieter de Jodes II. nach einem Gemälde Antoon van Dycks überliefert, welcher auch in der Biografie

dass Snijders 1583 bereits der Wirt des Hauses gewesen sei. Siehe Verhuyck/Kisling 1987, S. 72.

143 Gasthäuser galten, wie Peter Stabel für das Spätmittelalter herausgestellt hat, als wichtige Orte der Interaktion und des Austauschs und dienten auch als Treffpunkte für Versammlungen unterschiedlicher Art. Siehe hierzu Stabel 2000, S. 43–44. Zur Nähe des Gasthauses von Märkten siehe Verhuyck/Kisling 1987, S. 72.

144 Robels und Koslow bemerkten die Ähnlichkeit von Snijders' Frühwerken mit Gemälden von Aertsen und Beuckelaer ebenfalls. Siehe Koslow 1995, S. 96–98 und Robels 1989, S. 171–172. Siehe weiterhin Honig 1998a, S. 152, welche einige frühe Werke eher in der Tradition Beuckelaers und Jan Baptist Saives sieht.

145 Zu Aertsen und Beuckelaer siehe beispielsweise Silver 2006, Kapitel 5 und grundlegend Honig 1998a. Für weitere Angaben sowie Abbildungen von Gemälden Beuckelaers und Aertsens sei auch auf die Datenbank des RKD verwiesen, <https://rkd.nl/nl/explore/artists/605> (01.02.2020) und <https://rkd.nl/nl/explore/artists/7836> (01.02.2020).

146 Siehe Rombouts/van Lierus [1874], S. 373 und ebenfalls Koslow 1995, S. 13.

von Snijders in de Bies *Gulden Cabinet* Eingang fand (Abb. 9).¹⁴⁷ Snijders verbrachte wohl den Grossteil seines Lebens – gestorben ist er 1657 ebenfalls in Antwerpen – in der Stadt an der Schelde, die er daher sehr gut gekannt haben muss. Sicher überliefert ist lediglich eine Reise nach Italien in den 1600er-Jahren mit Stationen in Rom und bei Kardinal Federico Borromeo in Mailand.¹⁴⁸ Kurz nach Bekanntgabe des zwölfjährigen Waffenstillstandes (1609–1621) kehrte Snijders 1609 nach Antwerpen zurück.¹⁴⁹ Nur zwei Jahre später heiratete Snijders Margarete de Vos, die Schwester der Maler Cornelis und Paul de Vos.¹⁵⁰ Wie aus den Testamenten und hier besonders dem Vermögen des Ehepaars Snijders-de Vos ersichtlich wird,¹⁵¹ war Frans Snijders ein äusserst wohlhabender Künstler.¹⁵² Snijders' Erfolg wird durch Aussagen von

147 Siehe de Bie 1662, S. 61. Ursprünglich wurde der Stich in J. Meyssens *Images de divers hommes d'esprit sublime* von 1649 und somit noch zu Lebzeiten von Snijders herausgegeben. Dies, so Susan Koslow korrekt, stärkt die Aussage der Inschrift. Koslow führt weiterhin an, dass auch Jan Brueghel d. Ä. van Balen einst als Lehrer von Snijders bezeichnet hätte. Siehe für beides Koslow 1995, S. 13.

148 Den Mailänder Aufenthalt hatte Snijders wohl nicht zuletzt seinem Freund Jan Brueghel d. Ä. zu verdanken. Über weitere Stationen sowie die Dauer der Reise liegen heute keine weiteren Informationen vor. Siehe hierzu ebenfalls Koslow 1995, S. 14–16 und Robels 1989, S. 171–172. Dass Snijders verschiedentlich Pässe erhielt, lässt auf weitere Reisen schliessen, worüber aber keine Details bekannt sind. Siehe hierzu Koslow 1995, S. 26.

149 Womöglich, wie bereits Susan Koslow mutmasste, war das politische Ereignis der Grund für seine Rückkehr. Siehe Koslow 1995, S. 16.

150 Siehe Koslow 1995, S. 16 und S. 27 und zu Cornelis und Paul de Vos auch die Datenbank des RKD, <https://rkd.nl/explore/artists/81876> (26.01.2020) sowie <https://rkd.nl/en/explore/artists/81925> (26.01.2020).

151 Koslow zufolge existieren vier Testamente von Frans Snijders, welche sich in Auszügen auch bei Duverger abgedruckt finden. Sie errechnete eine Nachlassenschaft im Wert von über 50'000 Gulden bei Snijders' Tod. Siehe hierzu Koslow 1995, S. 27–28 sowie Duverger 1984 (Bd. 1), S. 297; Duverger 1987 (Bd. 3), S. 70 und Duverger 1993 (Bd. 7), S. 187 ff.

152 Trotz zahlreicher publizierter Antwerpener Inventare des 17. Jahrhunderts und verschiedenen Testamenten von Snijders selbst, scheint bis heute kein direkt nach dem Tod von Snijders erstelltes Dokument zu existieren, wel-

Zeitgenossen gestützt. So berichtete Jan Brueghel d. Ä. Borromeo in Mailand bereits 1613 in einem Brief von den steigenden Preisen von Snijders' Werken, und meinte ebenso, dass Snijders „unico in quella professione“ wäre.¹⁵³ Der Brief zeugt nicht nur von einer frühen hohen Wertschätzung Snijders' durch andere Künstler, sondern verweist gleichzeitig auch auf den grossen Erfolg seiner älteren Werke, zu welchen insbesondere Märkte und Vorratskammern zu zählen sind.¹⁵⁴

Frans Snijders schuf unter anderem Markt- und Vorratskammern, Küchen-, Jagd- und Fabelszenen, Blumenkranzbilder sowie Gemälde mit Vogelkonzerten. Gerne arbeitete er dafür mit anderen Zeitgenossen wie Peter Paul Rubens, Antoon van Dyck oder Cornelis de Vos zusammen.¹⁵⁵ Bei diesen Kollaborationen handelte es sich um das, was Elizabeth Honig überzeugend als „high-level collaborations“ bezeichnet hat: „[S]uch paintings were considered the best, the ultimate, the epitome

ches ausführlich Auskunft über die materielle Kultur seines Haushalts geben könnte. Für die Gemäldesammlung von Snijders, oder zumindest einen Teil davon, ist jedoch eine Quelle von Matthijs Musson aus dem Jahr 1659 überliefert. Für Musson siehe den Verweis und die Erläuterung in Fussnote 166 unten sowie Koslow 1995, S. 27–28 und S. 324, Fussnote 72.

- 153 Crivelli 1868, S. 198. Der Brief datiert vom 25.01.1613 und ist mit „Gio: Brueghel“ gezeichnet, wurde aber wahrscheinlich im Auftrag Brueghels von Rubens verfasst. Theoretisch könnte er also auch Rubens' Ansicht über Snijders wiedergeben. Siehe zum Brief weiterhin auch Koslow 1995, S. 16 und S. 18.
- 154 Siehe hierzu den Katalog von Robels, aus welchem ersichtlich wird, dass Snijders bereits früh und zahlreich Märkte und Vorratskammern malte, wohingegen beispielsweise viele Jagdszenen wohl erst etwas später entstanden, Robels 1989, S. 171 ff. Da Snijders jedoch kaum Werke datierte, gründen Chronologien seines Oeuvres vielfach auf Vermutungen.
- 155 Siehe für Beispiele Koslow 1995, S. 142, 146, 150 und S. 180 sowie für eine systematischere Auflistung Robels 1989, S. 353 ff. Honig beziffert die Anzahl an Kollaborationen in Snijders' Oeuvre auf rund 25 %, siehe hierzu Honig 1998a, S. 177. Für manche Gemälde von Snijders ist bis heute nicht restlos geklärt, wer die Figuren malte und mit wem er somit womöglich zusammengearbeitet hat.

of local art, both comfortably typical and gloriously unique“.¹⁵⁶ Die für Antwerpen äusserst typische Form der Bildherstellung kam dabei nicht zustande, weil ein Künstler wie Snijders nicht auch selbst die Figuren in seinen Marktbildern hätte malen können, sondern vielmehr ging es in solchen Gemeinschaftswerken auch um ein innovationsstiftendes Potenzial, um die Pflege von Freundschaften, und nur sekundär um monetäre Aspekte oder den Umstand, dass ein anderer Künstler etwas besser malen konnte.¹⁵⁷ Es handelte sich hier dementsprechend meist um teure und grossformatige Werke, die von den bekanntesten Künstlern ihrer Zeit und ihrer Genres geschaffen wurden, die neue Bildlösungen hervorbrachten, den Kunstmarkt prägten und von Sammlern wie Künstlern gleichermaßen geschätzt wurden.¹⁵⁸ Bis heute ist jedoch in vielen Fällen solch gemeinschaftlich geschaffener Werke wenig über die konkrete Ausgestaltung der Zusammenarbeit bekannt. Wo oder in welcher Abfolge ein solches Werk geschaffen wurde und wie die Kommunikation zwischen den einzelnen Künstlern vonstattenging, bleibt somit noch ein Feld für Forschungen.¹⁵⁹

156 Honig 1998a, S. 177 und S. 179.

157 Elizabeth Honig spricht davon, dass Snijders in rund der Hälfte seiner Markt- und Vorratskammerbilder die Figuren wohl selbst gemalt hat. Siehe hierzu Honig 1998a, S. 183.

158 Siehe Honig 1998a, S. 178, 182–185 und S. 188. Den „high-level collaborations“ entgegengesetzt standen die „low-level collaborations“, bei welchen Künstler zusammen ein Bild schufen, weil sie beispielsweise nicht alle Teile eines Bildes alleine malen konnten. Hier spielten zuweilen auch Kunsthändler eine wichtige Rolle und besonders dann, wenn ein solcher als Vermittler agierte, blieben die Namen der Hände in den Gemälden oft bewusst im Verborgenen. Siehe hierzu gleichfalls Honig 1998a, S. 180–182. Die Bedeutung und Beliebtheit von „high-level collaborations“ wird dadurch unterstrichen, dass die Stadt Antwerpen selbst auch den Auftrag zu solchen Gemeinschaftswerken gab, so geschehen etwa im Falle einer Serie von Allegorien der Sinne, von denen Kopien im Madrider *Prado* erhalten sind. Siehe hierzu van Suchtelen 2009, S. 28 ff.

159 Siehe ähnlich Honig 1998a, S. 183 mit den entsprechenden Fussnoten. Weitere Ausführungen zu dieser Thematik finden sich auch bei Merriam 2012, S. 48 ff.; Honig 2006 und im Ausst.-Kat. Los Angeles/Den Haag 2006.

Snijders' Werke finden sich relativ zahlreich in den Inventaren unter den Namen „Snijders“, „Snyders“, „Sneyers“ oder auch „Snyers“ und „Snijers“. Bei den meisten Snijders zugeschriebenen Gemälden in den Quellen handelt es sich wahrscheinlich um mittelgrosse ‚Stillleben‘ mit zum Beispiel Früchten. An zweiter Stelle der meistgenannten Bilder folgen Jagdszenen.¹⁶⁰ Doch auch Märkte und die mit ihnen verwandten Vorratssammern, Küchen und Bankette werden erwähnt sowie diverse weitere, anders umschriebene Werke. Ebenso finden sich Gemälde, bei denen es sich wahrscheinlich um Kopien oder Werkstattarbeiten handelt, was den Erfolg von Snijders zusätzlich unterstreicht. So beispielsweise „[e]enen Vogelensanck naer Snijers“.¹⁶¹ Ergänzend finden sich an wenigen Stellen auch Preise für Werke des Künstlers in den Inventaren, die seinen Erfolg hervorheben und bezeugen, dass er seine Gemälde zu beachtlichen Preisen an seine Klientel bringen konnte.¹⁶² Zu Snijders' Kunden aus Antwerpen und Umgebung gehörten unter anderem der Antwerpener Mehrfachbürgermeister Nicolas Rockox, der Kaufmann Nicolaas Cornelis Cheeus, der für den Hof tätige Jacques van Ophem, der Stadtkoch Engelbert Gilleberts, der Pastetenbäcker Osias van de Vysscherye sowie der spanische und der Brüsseler Hof mit den Erzherzögen Albrecht und Isabella.¹⁶³ Snijders' Werke waren somit bei ei-

160 Exemplarisch sei hier auf die Werke, welche sich 1640 im Nachlass von Peter Paul Rubens befanden, verwiesen. So werden „[e]en Mandeken met vrugten en vogelen door Franciscus Snyders“, „[e]en groote Jagt van wilde verkens door Franciscus Snyders op doek“, „[e]en Bloempot door denzelven“ sowie „[e]en ander van Vrugten op pineel door Snijders“ aufgelistet. Siehe Duverger 1989 (Bd. 4), S. 298 und S. 299.

161 Duverger 1992 (Bd. 6), S. 490.

162 Zu den guten Preisen von Snijders' Werken (auch in Zusammenarbeit mit anderen Künstlern) siehe Büttner 2006, S. 112 und Filipczak 1987, S. 147. Bei Duverger 1991 (Bd. 5), S. 58 werden „[d]es Fruits par F. Sneyers“ auf 180 Fl. geschätzt, an anderer Stelle, Duverger 1995 (Bd. 8), S. 309, werden „Frujten van Snijers“ auf 50 Fl. geschätzt.

163 Susan Koslow führt eine ganze Liste von Inventaren auf, welche ein oder mehrere Werke von Snijders beinhalten. Siehe hierzu Koslow 1995, S. 325, Fussnote 3. Siehe weiterhin Koslow 1995, S. 18 sowie S. 23–24 für den Besitz von Albrecht und Isabella und für den Auftrag des spanischen Hofes, der 60 Tierdarstellungen von Snijders für den *Torre de la Parada* wünschte.

ner heterogenen Kundschaft beliebt und fanden Eingang in sowohl aristokratische wie auch bürgerliche Sammlungen. Gerade für letztere ist bemerkenswert, wie sehr Personen wie der Pastetenbäcker van de Vysscherye oder der Koch Gilleberts seine Bilder begehrten:¹⁶⁴ Personen also, die mit dem Kauf von Snijders' Werken ihren persönlichen Geschmack bedienten, zugleich aber auch ein sehr direkt auf die eigene Biografie, auf die eigenen Tätigkeiten bezogenes Statement mit den Gemälden machen konnten.

Snijders verkaufte der städtischen Elite seine Werke jedoch nicht nur, sondern bewegte sich selbst in den höchsten Kreisen Antwerpens. Visuelles Zeugnis davon ist Willem van Haechts Gemälde der *Kunstkammer von Cornelis van der Geest*. Van Haechts Bild porträtiert den Künstler hinter einem Erdglobus mit wissenschaftlichen Instrumenten stehend und aus dem Bild blickend neben zahlreichen anderen Figuren der politischen und kulturellen Elite Antwerpens (Abb. 10).¹⁶⁵ Sowohl der Globus als auch die Instrumente können dabei als vielschichtige Symbole, unter anderem des Wissens, verstanden werden. Snijders war zudem mehrere Jahrzehnte lang Mitglied der kleinen und als äusserst exklusiv zu bezeichnenden Bruderschaft der Antwerpener Romanisten und unterhielt Freundschaften mit Jan Brueghel d. Ä. oder Peter Paul Rubens – letzterer besass mehrere Werke von Snijders, wie auch

164 Zu van de Vysscherye siehe Duverger 1991 (Bd. 5), S. 206–207. Offenbar hat der Bäcker ein Werk von Snijders zur Beseitigung von Erbangelegenheiten erhalten. Auch in den nördlichen Niederlanden scheinen Gemälde mit Naturalien bei Personen, welche ‚berufshalber‘ mit Essen und Lebensmitteln zu tun hatten, besonders beliebt gewesen zu sein. Siehe hierzu ausführlicher Kwak 2014, S. 379 ff. sowie weiterhin Kwak 2015, S. 235.

165 Obgleich die in van Haechts Gemälde abgebildeten Personen nie in dieser Zusammensetzung in van der Geests Sammlung anwesend waren, spricht Snijders' Aufnahme in diese Reihe eines Antwerpener *who is who* von Sammlern, Künstlern und politischen Persönlichkeiten doch für sich. Zur Identifikation der Figuren sowie dem Realitäts- beziehungsweise Imaginationsgrad des Gemäldes siehe van Beneden 2009, hier insbesondere S. 73. Siehe ebenfalls das sich heute in der *Frick Collection* in New York befindende Porträt Antoon van Dycks von Snijders, welches den Künstler in nahezu identischer Ansicht zeigt, [http://collections.frick.org/view/objects/asitem/items\\$0040:155](http://collections.frick.org/view/objects/asitem/items$0040:155) (26.01.2020).

Snijders mehrere Werke von Rubens besass.¹⁶⁶ Schliesslich zählte er in seinem Haus an der Keizerstraat Bürgermeister Rockox zu seinen Nachbarn.¹⁶⁷

An der Keizer- und davor der Korte Gasthuisstraat lebte Snijders nicht nur in wohlhabenden Nachbarschaften, sondern – und durchaus üblich für die städtische Elite –, ebenso in unmittelbarer Nähe zum Marktgeschehen und somit der Möglichkeit zur direkten Auseinandersetzung mit den unterschiedlichsten Gütern.¹⁶⁸ Es kann

166 Zu den Antwerpener Romanisten siehe Koslow 1995, S. 20 und vor allem Timmermans 2008, S. 243–245 und S. 305–306 für eine Auflistung der Mitglieder der Romanisten. Wie Timmermans festhält, war eine Mitgliedschaft in diesem auserlesenen Zirkel gerade für Künstler nicht nur deswegen von Vorteil, weil sich so Beziehungen zur lokalen Elite aufbauen oder verbessern liessen, sondern auch, weil dadurch das Ansehen innerhalb der gerade in Antwerpen sehr grossen und unter Konkurrenzdruck arbeitenden ‚Gruppe‘ der Künstler selbst steigen konnte. Letzteres wird eindrücklich bestätigt, wenn man sich die Liste der in die Bruderschaft eingetragenen Künstler ansieht. So gehörten unter anderem Otto van Veen, Hendrik van Balen, Peter Paul Rubens, Sebastiaan Vrancx, Abraham Janssens und Gerhard Seghers dazu. Siehe hierzu ebenfalls Timmermans 2010, S. 119. Zu Rubens’ Sammlung siehe generell Ausst.-Kat. Antwerpen 2004, für Snijders in dieser Sammlung etwa S. 174 ff. Snijders gehörte zu denjenigen, die nach Rubens’ Tod das Nachlassinventar von dessen Sammlung zusammenstellten. Dies kann ebenfalls als Indiz für deren Freundschaft gelesen werden. Siehe hierzu Büttner 2010 und Muller 2004, S. 11. Über Snijders’ Sammlung ist heute leider weit weniger bekannt, doch führte der Antwerpener Kunsthändler Matthijs Musson bereits 1659 Gemälde an, die offenbar aus der Sammlung von Snijders verkauft wurden. Dieses Dokument zeigt, wie hochkarätig Snijders’ eigene Sammlung gewesen sein muss. Neben Gemälden von Rubens und Snijders selbst sind auch Werke von Antoon van Dyck, Jacob Jordaens, Adriaen van Utrecht und anderen im Wert von mehreren Tausend Gulden zu finden. Siehe hierzu Denucé 1949, S. LXXI und S. 188–190.

167 Siehe Koslow 1995, S. 16 und S. 20–21.

168 Zur Snijders’ Wohnorten siehe Koslow 1995, S. 16 und S. 20 und Baetens 1976, S. 279–280. Zur Bedeutung der Märkte für die städtische Elite siehe Stabel 2000, S. 50 und S. 58, der auf ersterer Seite festhält: „As they were usually located at the heart of the urban settlements, markets became the focus of the urban elites. At the market-place and in the surrounding streets, the economic elites did their businesses, it was here that the well-off town-dwellers preferred to have their residence.“ Für die Entwicklung der Einkaufs*sites*

daher davon ausgegangen werden, dass Snijders viele Anregungen für seine grossformatigen Markt- und die mit ihnen verwandten Bilder von Vorratskammern direkt vor der eigenen Haustüre fand.¹⁶⁹ Anregungen dürfte er aber auch im reichen Antwerpener Bildrepertoire des 16. Jahrhunderts gefunden haben. Als Snijders sich Anfang des 17. Jahrhunderts der grossformatigen Naturaliendarstellung in Form von Küchen, Märkten und Vorratskammern widmete, konnte er mit Pieter Aertsen und Joachim Beuckelaer auf zwei anerkannte Künstlerpersönlichkeiten Bezug nehmen.¹⁷⁰

in Antwerpen, inklusive übersichtlicher Karten, siehe Van Damme/Van Aert 2014, S. 89. Laura Van Aert hat ferner in einer weiteren Publikation aufgezeigt, dass 1636 rund 44.4 % der Güter für den alltäglichen Bedarf sowie 45.4 % der, wie sie es nennt, „(semi)duurzame consumptiegoederen“ an den zentralen ‚Einkaufsstrassen‘ verfügbar waren. Dies unterstreicht das geschäftige Markttreiben im Stadtzentrum und nahe von Snijders’ Wohnorten zusätzlich. Siehe hierzu Van Aert 2009, S. 27, Tabelle 1.

169 Inwiefern bei Snijders Naturalien den Weg vom Markt in sein Atelier beziehungsweise seinen Haushalt gefunden haben, ist nicht bekannt. Auch in der Forschung zu Ernährung und Nahrung werden zumeist die Wege innerhalb eines Haushalts, namentlich von der Küche auf den Esstisch, näher beleuchtet, wohingegen jene zwischen Markt und Haushalt nicht fokussiert werden. Siehe hierzu auch Pennell 2017, S. 185: „The material culture of early modern food have been conventionally explored in two quite specific contexts that only trace one foodway route: from the kitchen and other domestic areas of production to the table, as the key site of household consumption.“

170 Die meisterhafte, naturgetreue und täuschend echte Darstellung von Früchten, Pflanzen, Fischen und dergleichen ist eines der wichtigen Charakteristika, die Karel van Mander im *Grondt der Edel vry Schilderconst* für Pieter Aertsen hervorgehoben hat. In einem seiner zentralen Kapitel, „Van de Reflecty, Reverberaty, teghen-glans oft weerschijn“ betonte er Aertsens Gabe, Farben passend mischen und Reflexionen richtig darzustellen, und damit verknüpft die Kunst, die menschlichen Augen betrügen oder trügen zu können: „Desen Man stelde wonderlijk de pijpen / Met de verwe, dese dinghen aengaende, / Het scheen al te leven, t’groen met den rijpen, / Men soude schier meenen met handen grijpen / [...] Summa, in Const was hy een overvlygher, Lof der Const van den ouden langhen Pier. Om de Reflexy aerdich by te bringen, / Iae een groot behendich listich bedriegher / Van s’Menschen ooghen, oock en cluchtich liegher: / Want men meent te sein alderhande dinghen, /

In vielen Werken von Aertsen und Beuckelaer bilden die Naturalien jedoch nicht das alleinige oder zentrale Bildmotiv. Neben der prominenten Inszenierung von Marktgütern zeigen Aertsens und Beuckelaers Gemälde oft auch frivole Gesten der die Bilder bevölkernden Marktleute und religiöse Narrationen im Bildhintergrund (Abb. 11). Es handelt sich bei diesen Gemälden also um „hybride Werke“,¹⁷¹ welche Küche und Markt als Orte „religiöser und/oder moralischer Handlungen“ inszenieren.¹⁷²

Im Gegensatz zu Aertsens und Beuckelaers Bildern fehlen religiöse Narrationen und anzügliche Darstellungen in Snijders' Oeuvre fast ausnahmslos.¹⁷³ Hinzu kommt, dass Snijders das Format in seinen Marktgemälden nochmals (auf über 2 x 3 Meter) vergrößerte, wie er auch den Bildaufbau, das Bildthema sowie die Bildwirkung entscheidend veränderte. Es sind nun die Naturalien, lebende und tote Tiere, Früchte

Doch ist maer verwe, die hy wist te minghen. / Dat t'effen schijnt rondt, en t'platte verheven, / T'stomme te spreken, en t'doode te leven.“ Siehe van Mander 1604/1969, 33v sowie van Mander 1604/1916, S. 191–193. Siehe weiterhin auch die Lebensbeschreibungen von Aertsen und Beuckelaer in van Mander 1604/1969, 238r–238v und 243v–244v. Auch Carolus Scribanis lobte Joachim Beuckelaer für dessen Fähigkeiten in der Naturnachahmung, siehe hierzu wiederum Held 1996. Für die Nennung von Werken Aertsens und Beuckelaers in Sammlungen des 17. Jahrhunderts als Zeugnis von deren Beliebtheit siehe zum Beispiel Duverger 1984 (Bd. 1), S. 73, 307 und S. 390.

171 Im Original: „hybrid works“, Silver 2006, S. 87.

172 Im Original: „religious and/or moral actions“, Baatsen/Blondé/De Groot 2014, S. 165.

173 Eine Ausnahme ist ein Werk von Snijders, welches sich heute im *Muzeul National de Arta al Romaniei* in Bukarest befindet. Das Bild zeigt im Vordergrund eine weibliche Figur mit verschiedenen Naturalien und im Bildhintergrund die Pilger von Emmaus. Siehe hierzu <https://www.mnar.arts.ro/en/discover/permanent-galleries/113-the-european-art-gallery/discover-the-works-in-the-european-art-gallery/261-snyders-the-pilgrims-at-emmaus>, (08.12.2019). Ebenfalls geht man beim Fischmarkt, der in Zusammenarbeit mit Antoon van Dyck entstanden ist und sich heute in Wien befindet, davon aus, dass er zusätzlich eine religiöse, antike oder mythologische Szene zeigt. Diese konnte jedoch bisher noch nicht schlüssig identifiziert werden. Siehe hierzu ebenfalls Koslow 1995, S. 141–142.

und Gemüse, welche die Hauptrolle spielen und entscheidend für die (affektive) Reaktion des Betrachters und somit dessen Lust an der Bildbetrachtung sind. Snijders lenkt den Blick dabei gekonnt kompositorisch oder farblich auf die Tiere und Pflanzen, wenn er etwa den Berg Fische in einer leicht fallenden Diagonale anlegt oder als Blickfang einen riesigen weissen Schwan über den Tisch hängt (Abb. 12).

Massgeblich mitverantwortlich für diese Entwicklung von Snijders' Marktgemälden war seine Zusammenarbeit mit Rubens für das Gemälde der *Erkennung des Philopoemen* (Abb. 13), das als ein innovatives Beispiel der oben erläuterten „high-level collaborations“ gesehen werden kann.¹⁷⁴ Rubens fertigte die Skizze und lieferte somit die grundlegenden Ideen für die Ausgestaltung des Gemäldes, welches Philopoemen zusammen mit zwei weiteren Figuren neben zahlreichen, auf einem Tisch aufgetürmten Naturalien zeigt (Abb. 14). Snijders' Part wurde von Rubens in der Skizze bereits relativ detailreich angezeigt aber, wie im Vergleich mit dem Gemälde ersichtlich wird, nicht komplett vorgegeben. So hat Snijders entscheidende Änderungen vorgenommen und nicht nur einzelne Motive ausgetauscht, sondern etwa auch den Pfauenschwanz bis beinahe in die linke untere Bildecke – und somit gar die Hauptfigur des Philopoemen überschneidend – verlängert. Wie aus den späteren Märkten und Vorratskammern von Snijders ersichtlich wird, sollte dieser die Dynamisierung in der Komposition mit bis an den Bildrand ausgebreiteten Naturalien und beinahe das gesamte Bild dominierenden massiven Tischen, die Rubens' Skizze vorgibt, beibehalten.¹⁷⁵

Von Sprichwörtern und Friedensallegorien

Obgleich in Snijders' Märkten religiöse Szenerien oder frivol agierende Figuren fehlen, werden sie in der neueren Forschung zuweilen als moralisierend-belehrend oder -belustigend gedeutet. Exemplarisch soll hier die Serie von vier Marktdarstellungen, welche sich heute in der St. Petersburger *Eremitage* befindet und aus welcher der Fischmarkt bereits vorgestellt wurde, kurz herangezogen werden (Abb. 3, 12 und

174 Für eine weitere Zusammenarbeit mit Rubens siehe auch Abb. 21 sowie für eine gut dokumentierte zeitnahe Kooperation der beiden das Gemälde *Prometheus*. Siehe zu diesem Bild Woollett 2006.

175 Siehe Honig 1998a, S. 172 und S. 174 sowie Robels 1989, S. 118–119.

15–16).¹⁷⁶ Die vier Gemälde zeigen auf rund 2 x 3,40 Meter einen Frucht-, einen Gemüse-, einen Wild- und einen Fischmarkt mit jeweils ein bis drei Figuren. Im Frucht- und Gemüsemarkt sind dies eine Verkäuferin und ihre potenzielle Kundin,¹⁷⁷ im Fischmarkt zwei und im Wildmarkt gar nur eine männliche Figur, die den Marktstand vorzubereiten oder zu bedienen scheinen. Besonders im Fisch- und im Fruchtmarkt dominiert der für Snijders typische massive Holztisch mit den darüber, darunter und davor verteilten Naturalien die Bildkomposition. Neben dem reichen Naturalienangebot und den Figuren, welche das Bild bevölkern, malte Snijders in jedem der Gemälde auch lebende Tiere. Diese dynamisieren die Kompositionen und bringen ein humoristisches Moment in die Gemälde, versuchen sie doch ihrem Status als Verkaufsware zu entkommen oder, im Gegenteil, sich Teile des reichen Angebots zu Eigen zu machen. Die vier Bilder konstituieren die einzige Serie dieser Art, welche von Snijders überliefert ist und sie muss nicht zuletzt ihrer Vierzahl und ihres Formats wegen zu den ambitioniertesten Projekten des Antwerpener Künstlers gezählt haben.¹⁷⁸ Hinzu kommt, dass die vier Gemälde Teil einer Gruppe von wenigen Werken aus Snijders' Oeuvre sind, von denen der ursprüngliche Besitzer bekannt ist. Damit sind mutmasslich auch die Gründe benannt, weshalb in der bis heute noch sehr überschaubaren Snijders-Forschung diese vier Gemälde zu den meist diskutierten Werken des Künstlers gehören.¹⁷⁹

176 Die Ausführungen auf den folgenden Seiten stützen sich massgeblich auf die Recherchen zu Wyssenbach 2011.

177 Im Gemüsemarkt ist zusätzlich ein Junge abgebildet, welcher der Kundin des Marktstandes den Geldbeutel stiehlt.

178 Siehe ebenfalls Koslow 1995, S. 116 und Robels 1989, S. 62.

179 Bereits früh hat sich Hella Robels intensiv mit Snijders beschäftigt und Ende der 1980er-Jahre erstmals eine Monografie zum Künstler mit Werkverzeichnis publiziert, siehe Robels 1989 und ebenfalls Robels 1969. Ausführlich hat sich auch Susan Koslow Snijders gewidmet und neben ihrer Monografie, in der sie Snijders' Werke auch im frühneuzeitlichen Antwerpen verortet, vor wenigen Jahren einen weiteren Aufsatz zu den Stillleben des Künstlers publiziert, siehe Koslow 1995 und Koslow 2011. Einen wichtigen, jedoch nicht ganz so zentralen Fokus wie bei Robels und Koslow, bildet das Werk von Snijders auch in Elizabeth Honigs Forschung, insbesondere in Honig 1998a. Mit diesen wenigen Titeln sind jedoch bereits die wichtigsten Publikationen zu

Susan Koslow ist es zu verdanken, dass seit rund 25 Jahren der Besitzer und wahrscheinlich auch Auftraggeber der Serie, Jacques van Ophem (gest. 1647), bekannt ist.¹⁸⁰ Van Ophem gehörte zu einer Gruppe typischer sozialer Aufsteiger und wurde 1625 durch Philip IV. nobilitiert.¹⁸¹ In seinem Besitz befanden sich verschiedene Landgüter und er hatte zeitlebens verschiedene Ämter in Antwerpen und Brüssel inne, wobei er in letzterer Stadt lebte. Van Ophem war unter anderem verantwortlich für den Einzug von Naturalien oder Pachtgeldern für den Gebrauch von Marktständen in und um Brüssel sowie die Erteilung von Transporterlaubnissen und die Konfiszierung von illegal importierten oder exportierten Gütern in Antwerpen. Er musste daher besonders vertraut gewesen sein mit dem südniederländischen Handels- und Marktwesen und es ist vor allem aufgrund dieser Tätigkeiten, dass die Märkte aufs engste mit van Ophems persönlicher Biografie verflochten scheinen.¹⁸² In ihrer Monografie zu Snijders aus dem Jahr 1989 deutet Hella Robels die vier Gemälde vornehmlich als Verbildlichungen von Sprichwörtern, wodurch ihnen eine moralisierend-belehrende Note inhärent wäre.¹⁸³ Auch Elizabeth Honig sieht im Frucht- und Gemüsemarkt ähnlich wie Robels moralische beziehungsweise belustigende Momente verbildlicht, wenn sie von den „comic situations drawing upon common stereotypes“ spricht, welche diese Gemälde dem vornehmlich männlichen Betrachter zeigen würden.¹⁸⁴ Solche Botschaften hätten aber womöglich nicht nur die Betrachterin von Snijders’ Märkten, sondern auch die zentrale Funktion und

Snijders, seinem Leben und Werk genannt. Womöglich wird das *Snijders- & Rockoxhuis*, welches als Erweiterung des *Rockoxhuis* 2018 eröffnete, das Interesse an Snijders zusätzlich stimulieren und neue Erkenntnisse zum umfangreichen und facettenreichen Oeuvre des Künstlers liefern. Siehe zum Museum <https://www.snijdersrockoxhuis.be/> (08.12.2019).

180 Zur Identifikation von van Ophem als Besitzer sowie für die im Abschnitt folgenden biografischen Informationen zu van Ophem siehe Koslow 1995, S. 118–123.

181 Siehe hierzu neben Koslow auch Honig 1998a, S. 158.

182 Darauf hat auch bereits Koslow 1995, S. 119 und S. 123 hingewiesen. Siehe weiterführend Kapitel 2.3.2 der vorliegenden Arbeit.

183 Robels 1989, S. 190–194.

184 Honig 1998a, S. 158.

Bedeutung des Marktes für die Stadt Antwerpen geschwächt. Snijders malte seine grossformatigen Naturaliendarstellungen, die zuweilen wie wahre Enkomien auf die Gaben von Mutter Natur scheinen, nicht um etwaiger versteckter moralisierender oder belustigender Botschaften willen, welche die Freude am Gezeigten auf eine ganz eigene Art beschnitten hätten. Ähnlich der Geschichte um die Verwechslung des unscheinbaren und hässlichen Heerführers, um nochmals auf die für Snijders' Oeuvre zentrale Zusammenarbeit mit Rubens in der *Erkennung des Philopoemen* zurückzukommen,¹⁸⁵ könnte vielmehr auch für Snijders' Werke argumentiert werden, dass der Schein hier zu trügen vermag. Die vermeintlich niederen Sujets haben weitaus mehr zu bieten, als auf den ersten Blick angenommen werden kann.¹⁸⁶ Elizabeth Honig sieht in den Märkten von Snijders weiterhin einen Reichtum der Natur verbildlicht und zur Schau gestellt. Jedoch, so Honig, würde sich dieser ausserhalb eigentlicher Handels-, Verhandels- und Konsumprozesse des Marktes befinden und vielmehr auf den spezifischen (Naturalien-)Besitz der vermögenden Sammler und Betrachter von Snijders' Werken verweisen:

„The objects in Snyder's paintings imply not past or imminent consumption but potential access. [...] Both genres [hier spricht sie von den Marktbildern und den ‚klassischeren‘ Stillleben von Snijders ohne Figuren – S. W.] naturalize the objects they present, transform the remote and costly into the immediate and available. Far from informing anybody about real economic conditions, both genres alter the perception of precisely that reality through their means of representation.“¹⁸⁷

185 Die Episode findet sich bei Plutarch, hier Plutarchus 1580, 141v.

186 Siehe hierzu Balis 1991, der auf S. 251 festhält: „Die Moral von Philopoemen Geschichte – nämlich, dass sich in einem anspruchslosen Äusseren ein wertvolles Inneres verbergen kann – ist perfekt übertragbar auf das Stillleben als Gattung.“ Christine Göttler hat vor wenigen Jahren argumentiert, dass Rubens womöglich das „antike Exemplum von der Täuschungskraft der äusseren Erscheinung dazu benutzt[e] [...], seine eigene und Snyder's [sic!] Malerei als eine dem Philopoemen verwandte ‚silenische‘ Malerei zu empfehlen, die gerade dem scheinbar niedrigen beziehungsweise hässlichen Sujet den Glanz der Neuheit verlieh“. Siehe Göttler 2012, hier S. 269.

187 Honig 1998a, S. 162. Siehe zudem Honig 1998a, S. 161, wo sie exklusiv zu den

Fraglos geht es in Snijders' Markt Bildern um eine Zurschaustellung eines natürlichen Reichtums und dessen potenzielle Verfügbarkeit. Doch ebenso sind die Werke in ihrem historischen Kontext zu sehen und mit dem Markt und Konsumfragen sehr wohl eng verflochten.

Susan Koslow hat die Gemäldeserie schliesslich mit Blick auf ihren einstigen Besitzer, dessen politische Karriere sowie ihrer möglichen Hängung in dessen Haus, ebenfalls als Darstellungen eines natürlichen Reichtums gedeutet und in den Werken das Wiederaufblühen der südlichen Niederlande während des zwölfjährigen Waffenstillstandes (1609–1621), ja gar den Frieden selbst verbildlicht gesehen.¹⁸⁸ Es ist zwar überliefert, dass der Waffenstillstand zu einem Wiederaufschwung der Wirtschaft führte – so nahm unter anderem die Anzahl Fischer zu, welche in dieser Zeit ein grösseres Fanggebiet ihr eigen nennen konnten.¹⁸⁹ Doch sind weder die vier Gemälde aus St. Petersburg die einzigen Märkte, welche Snijders während des Waffenstillstands schuf, noch hörte er nach dem Frieden mit dem Malen von solchen auf. Die Märkte zählten zu den beliebtesten Bildthemen von Snijders und seiner Klientel, welche ausländische Sammler miteinschloss.

Eine umfassende These, die im Folgenden als Hintergrundfolie dienen soll, lautet daher, dass die Märkte eher als Sinnbilder, die den Überfluss, das Panoptikum an Naturalien als etwas durch und durch Positives illustrieren, stehen und in diesem Sinne auch als ein Lob auf Antwerpen verstanden werden können. Sie sind visuelle Zeugnisse sowohl des Reichtums der städtischen Märkte als auch des richtigen, namentlich guten Umgangs mit diesem Reichtum.¹⁹⁰

Marktgemälden festhält: „[I]n the market scenes the goods are posited as collected without human intervention and available without human mediation“. Siehe weiterhin auch Honig 1998b, S. 171, wo sie ähnliches betont.

188 Siehe Koslow 1995, S. 119 ff., für die These etwa S. 123 oder S. 126.

189 Siehe hierzu Limberger 2014a; Koslow 1995, S. 138 und Thijs [1986], S. 262.

190 Ich danke Christine Göttler, die mich darauf aufmerksam gemacht hat, dass auch Guicciardinis *Beschreibungen* nicht nur viele Informationen über Reichtum grundsätzlich enthalten, sondern auch als eine Schrift darüber, wie mit solchem Reichtum umgegangen wurde, gelesen werden kann. Zum Diskurs über Reichtum und Handel bei Guicciardini siehe grundlegend van Dixhoorn 2014. Dass der Naturalienreichtum in Snijders' Werken positiv dargestellt

2.1.2 Antwerpen als Marktstadt

Märkte erfuhren im frühneuzeitlichen Antwerpen eine beachtliche Präsenz. Davon zeugen unterschiedlichste Quellen, die in diesem Kapitel besprochen werden. Sie waren, wie Peter Stabel für flämische Städte herausgearbeitet hat, zentrale Orte für die städtische Identität, sozusagen „the focal points of urban life“ und gehörten folglich zu den wichtigsten *sites* der Städte.¹⁹¹ Für eine Metropole wie Antwerpen, die sich selbst von offizieller Seite als Handels- und Marktstadt definierte, scheint eine solch zentrale Rolle des Marktes wenig erstaunlich.¹⁹² Ihren Status hatten die Märkte aber nicht nur ihrer wirtschaftlichen Bedeutung, sondern insbesondere ihrer Multifunktionalität und dem Umstand zu verdanken, dass sie äusserst verflochtene und vermittelnde Orte waren, an denen Menschen auf Objekte und auf eine grosse Anzahl anderer Menschen trafen. Märkte waren ökonomische, kulturelle und politische Orte,¹⁹³ wobei man sich auf dem Markt als ökonomische *site* zum Zweck des Güterangebots und der -nachfrage traf, aber auch um Informationen zu erhalten oder weiterzugeben. Überdies wurden an den Märkten neben Esskulturen ebenso Sammlungsstrategien und der Transfer von Wissen sichtbar.¹⁹⁴

In den von Duverger transkribierten Quellen werden Märkte demnach in verschie-

wird, hat auch Honig festgehalten: „[F]or when excess is displayed as nature’s excessive bounty, the viewer may enjoy without fear of overindulgence.“ Und wenig später fährt sie fort, dass Snijders’ Gemälde „disarm potential embarrassment about the outlay of riches by proclaiming commodities to be the conveniently lavish gifts of nature“, siehe Honig 1998a, S. 154.

191 Stabel 2000, Zitat S. 43.

192 Wie Ilja Van Damme und Laura Van Aert schreiben, sah man die Märkte auch zu späterer Zeit von offizieller Seite noch als „focus for civic pride“. Siehe Van Damme/Van Aert 2014, S. 85. Siehe zudem auch Kapitel 3.1.1.

193 Siehe Stabel 2000, insbesondere S. 63–64, wo er die unterschiedlichen Funktionen der frühneuzeitlichen Märkte als politische, ökonomische, kulturelle sowie rechtliche *sites* und Orte der Freizeitgestaltung anführt.

194 Zu Naturwissen, dem Sammeln von Tieren und Pflanzen und dem Markt siehe Findlen 1996, S. 208–217. Zur allgemeineren Rolle von Märkten und Plätzen siehe Eamon 2006. Siehe weiterhin Kapitel 2.3.2.

denen Zusammenhängen erwähnt. So erscheinen sie in Verbindung mit Objekten, die man für oder am Markt gebrauchte, oder als Wohn- und Arbeitsorte. Die Beispiele zeigen, wie eng verflochten die ökonomische und materielle Bedeutung der Märkte waren und unterstreichen diese zusätzlich. Auch Snijders' Marktbilder vereinen und akzentuieren unterschiedliche Seiten des Marktes. So wird etwa die materielle Bedeutung der Märkte als Orte des Naturalienreichtums betont. Gleichzeitig jedoch sprechen Snijders' maritime Märkte auch vom Markt als *site* des Lernens und der Sinne.¹⁹⁵

Bis Ende des 15. Jahrhunderts waren für den Handel in Antwerpen die so genannten Jahrmärkte (der „Sinksenmarkt“ sowie der „Bamismarkt“) zentral, die jeweils zu bestimmten Zeiten für einige Wochen im Frühling und Herbst in der Stadt abgehalten wurden und wo vornehmlich Objekte des nichtalltäglichen Gebrauchs, gerade auch Luxusobjekte, ver- und gekauft werden konnten.¹⁹⁶ Mit diesen Jahrmärkten hatte ein wichtiger Teil des Handels in Antwerpen einen temporären Charakter, eine Art Saison, während derer sich Händler mit ihren Gütern von nah und fern in der Stadt trafen. Mit den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts wurde die zeitliche Beschränkung des Handels aufgehoben und die Stadt Antwerpen erlebte, was man heute schlichtweg als „Boom“ bezeichnen würde.¹⁹⁷ Um die Mitte des Jahrhunderts wurden rund Dreiviertel des gesamten niederländischen Exportverkehrs über Antwerpen abgewickelt und in einzelnen Jahren zählte man um die 2500 Schiffe, welche die Stadt an der Schelde beziehungsweise deren Vorhäfen pro Jahr ansteuer-

195 Geld und die Abwicklung von Geschäften sind vor allem ein latentes und selten direkt sichtbares Thema in den Märkten von Snijders. Vgl. dazu ebenfalls Duverger 1999 (Bd. 10), S. 403, wo sich im Besitz eines Jonas Rossons (seinerseits als „facteur van den Visch“ bezeichnet) ein Gemälde, welches als „schilderije affbeeldende een Vismarkt dwelck toen besproken op de vercoopinghe van eene visbancke“ umschrieben wird, findet. Hier schien, als Ausnahme, das Geschäft des Verkaufs direkt im Titel, und damit wahrscheinlich auch im Bild selbst, angesprochen worden zu sein.

196 Siehe hierzu Van Damme/Van Aert 2014, S. 86; Silver 2006, S. 16; Blondé/Limberger 2004, S. 308–309; Vermeylen 2001, S. 48 und Honig 1998a, S. 5.

197 Siehe Honig 1998a, S. 5 und ähnlich Vermeylen 2001, S. 48.

ten.¹⁹⁸ Rund eine Viertelmillion Tonnen an Gütern wurden so pro Jahr in diesen Häfen abgefertigt.¹⁹⁹ Gehandelt wurden im 16. wie auch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts die unterschiedlichsten Güter, von Rohstoffen wie Pigmenten oder Holz und Häuten bis hin zu verarbeiteten (Luxus-)Objekten wie Gemälden, Glas, Büchern und allerlei Textilien in Wolle, Leinen oder Seide, darunter etwa Kleider oder Tapisserien.²⁰⁰ Mitte des 16. Jahrhunderts wird die Anzahl der so genannten *Panden* (eine Art frühneuzeitliche, spezialisierte Einkaufs*site* für beispielsweise Gemälde, Bücher oder Tapisserien) auf rund 15 geschätzt.²⁰¹ Da Antwerpen somit Markt und Drehscheibe für allerlei Waren war, bildeten Handel und Konsum zentrale Komponenten des städtischen Alltags.

Die wichtige Rolle der Stadt in der Produktion und/oder Distribution von insbesondere arbeitsintensiven sowie grosses Geschick und kunsthandwerkliches Können und Wissen erfordernden Luxusobjekten wie Textilien, Möbeln oder Gemälden wird

198 Siehe van der Wee/Materné 1993, S. 23. Auch Carolus Scribanis liefert bezüglich der Anzahl an Schiffen auf der Schelde und in Richtung Antwerpen beachtliche Zahlen. So spricht er etwa von bis zu 400 Schiffen, die während einer Flut nach Antwerpen gesegelt seien. Eine womöglich jedoch beschönigend formulierte Anzahl. Siehe hierzu Asaert [1986], S. 133 und S. 135. Siehe generell Asaert [1986], S. 133 ff. für ausführlichere Zahlen hinsichtlich des Schiffsverkehrs zu und von Antwerpen.

199 Siehe Asaert 1993, S. 34 und Brulez 1979, S. 123.

200 Für eine anschauliche Tabelle, welche das grosse Beschäftigungspotenzial des Textilsektors für ca. 1584 und ca. 1650 aufzeigt, siehe van der Wee/Materné 1993, S. 27. Es ist für beide Zeiten mit weit über 10'000 Beschäftigten zu rechnen. Für das Textilhandwerk in der Stadt siehe auch van der Wee/Materné 1993, S. 28–29. Zu den Lieferanten weiterer Güter, darunter Holz, Getreide aber auch Pech und Teer siehe Asaert 1993, S. 35. Generell für den Handel zwischen den südlichen Niederlanden und der iberischen Halbinsel siehe weiterhin Stols 1971, Bd. 1, etwa für den Handel mit Häuten aus der Neuen Welt S. 184–186. Für einen weiteren Überblick über die Handelssituation im 17. Jahrhundert siehe ebenso Degryse/Everaert 1989 sowie die Auflistung von Gütern, die über Antwerpen im 17. Jahrhundert gehandelt, ein- und ausgeführt wurden in Aerts 2004, hier beispielsweise S. 430.

201 Siehe hierzu Van Damme/Van Aert 2014, S. 87 und ausführlicher Vermeylen 2000.

in der Forschung oft betont und stellt mittlerweile ein immer besser aufgearbeitetes Gebiet dar.²⁰² Die Entwicklungen im Handel mit Alltagsgütern wie Viktualien und der damit verbundene Konsum werden hingegen in der Forschungsliteratur relativ selten erörtert. Dabei nahm die Stadt an der Schelde auch hier eine wichtige Position ein, wie überhaupt der Naturalienmarkt eine zentrale Rolle spielte, die weit über diejenige der Grundversorgung hinausging. Mit diesem Desiderat wird sich Kapitel 2.3 noch ausführlicher befassen.

Wie zentral und gut ausgestattet Lebensmittelmärkte in Antwerpen waren, wird etwa anhand der Unterschrift von Pieter van der Borchts Stich eines Gemüsemarktes deutlich, auf dem zu lesen ist: „De merckten syn seer gherieflyck ende nootlyck voir alle soorten van menschen, / Want soo wel de coopers als de vercoopers hier vinden daer sy naer wenschen“ (Abb. 17).²⁰³ Auch weitere Quellen, so beispielsweise der Tagebucheintrag eines „Signor Marco“, der sich 1622 in den Niederlanden aufhielt, zeichnen ein ähnliches Bild. Der nicht näher identifizierte Schreiber hielt zum Essen in Antwerpen fest, dass dieses im Überfluss vorhanden sei und dass man hier den Luxus hätte, den Kleinkindern gar Kuhmilch geben zu können.²⁰⁴ In ähnlicher Weise vermerkte bereits Guicciardini rund ein halbes Jahrhundert vorher, wie „wol versorgt mit Proviant“ Antwerpen wäre und dies „inmassen das [...] überfluß inn allen sachen zu täglicher narung da vorhanden“ sei.²⁰⁵

Die neuere Forschung zeichnet ein verwandtes Bild. Herman van der Wee und Jan Materné halten für das 15./16. Jahrhundert fest, dass Antwerpen, „vanouds een spil-functie in de interregionale overslag van voedingswaren, drank en bewaringsmid-

202 Siehe hierzu etwa Nadia Groeneveld-Baadjs Forschung zu Antwerpener Kunstschränken, Baadj 2016b.

203 Der Stich und die Unterschrift (in englischer Übersetzung) sind ebenfalls wiedergegeben in Kavalier 1989, S. 79.

204 Zitiert nach van Passen 1993, S. 62 und S. 63. Bei der Quelle handelt es sich gemäss van Passen 1993, S. 66, Fussnote 22 um das Manuskript Nr. 1671 in der *Biblioteca Angelica* in Rom mit dem Titel *Viaggio di un Viterbese per l'Europa*. Allerdings, so van Passen weiter, ist das Manuskript bedeutend später datiert als 1622 und somit wohl nicht das Original des „Signor Marco“.

205 Guicciardini [1580], S. ciii.

delen“ innehatte.²⁰⁶ Für das 16. Jahrhundert hat weiterhin auch Michael Limberger herausgestellt, dass die Stadt eine wichtige Rolle als Verteilzentrum, etwa von Milchprodukten, Getreide oder Hering, einnahm.²⁰⁷ Letzteres spiegelt sich ebenso in der Erwähnung eines gemalten „Heringmarkts“ wider, dem einzigen maritimen Markt in den Duverger-Inventaren, der einen konkreten Fisch benennt.²⁰⁸ Auch nach 1585 blieb Antwerpen der wichtigste südniederländische Hafen für verschiedene Transitgüter und für den generelleren Umschlag sowie die Distribution von Nahrungsmitteln.²⁰⁹ Man verpflegte sich dabei nicht ‚einfach‘ in Antwerpen, sondern konnte hier ganz spezifisch auch spezielle, seltenere und an anderen Orten nicht erhältliche Lebensmittel finden, so etwa Produkte aus und mit Zucker, wie Zuckermanteln oder Trinkschokolade, und die unterschiedlichsten Pilze.²¹⁰ All diese Forschungen und Quellen lassen auf einen nicht nur heterogenen, sondern in seiner Masse auch reichen Markt an Lebensmitteln schließen, der auf Snijders' Bilder einen entscheidenden Einfluss hatte.

Um diese Funktion als wichtiger Umschlagplatz für Naturalien zu halten und um die Stadtbevölkerung sowie Reisende versorgen zu können, mussten in der Stadt gewisse Bedingungen in Form von Märkten, Lager- und Verarbeitungsstätten sowie einem funktionierenden Hafensystem für das Löschen und Laden der Schiffe gegeben sein. Ebenso zentral war es, dass auf dem ruralen, stark bevölkerten und bewirtschafteten Gebiet um Antwerpen herum ein System zur Versorgung der Stadt existierte.

206 van der Wee/Materné 1993, S. 21.

207 Limberger 2012, S. 36–38.

208 Siehe hierzu Duverger 1985 (Bd. 2), S. 213, wo in der „Voorcamer“ eines Willem Diers van Swols „[e]en Harinckmerckt op paneel in lysten“ angeführt wird.

209 Siehe Van Damme 2003, S. 14.

210 Siehe hierzu Stols 2002, S. 51–52. Offenbar gab es in der Nähe der Börse schon seit dem 16. Jahrhundert einen eigenen Markt, auf dem frische und eingelegte Pilze erworben werden konnten. Dies ist umso erstaunlicher, als dass diese Gewächse lange Zeit den (durchaus begründeten) Ruf hatten, ungesund zu sein. Siehe hierzu wiederum auch Schildermans/Sels/Willebrands 2007, S. 73. Für einen Abriss zum Zuckerhandel und der Zuckerverarbeitung in Antwerpen siehe Parmentier/Segers/Vrelust 2016, S. 27–28.

tierte, denn dieses spielte eine grundlegende Rolle für die Ernährung der urbanen Bevölkerung.²¹¹ Gemästetes Vieh, Geflügel, Eier und vor allem auch Früchte und Gemüse gehörten zu den Produkten, die oft aus lokaler Produktion stammten.²¹² Überdies scheint das Gärtnern eine beliebte Beschäftigung und Einnahmequelle gewesen zu sein und so hatte es um die Stadtmauern herum zahlreiche Gärten.²¹³ Es lässt sich somit festhalten, dass die Kultivierung von Gemüse und Früchten offenbar nicht nur von Bauern gepflegt und auf Höfen weiter weg von der Stadt betrieben wurde, sondern dass daran auch so genannte *hoveniers*, Gärtner, beteiligt waren und die fruchtbare Bodenbewirtschaftung äusserst lokal verankert war.²¹⁴

Mit Blick auf Snijders' Marktbilder können nun verschiedene Punkte aufgeführt werden, die in Beziehung stehen zu den Märkten der Stadt. Dem realen Lebensmittelmarkt und dessen offensichtlichem Reichtum ähnlich bilden auch Snijders' Marktbilder eine grosse Fülle verschiedenster Viktualien ab. Es sind Viktualien, die

211 Siehe Limberger 2012, S. 38. Aufgrund politischer Grenzen sowie der dichten Bevölkerungsstruktur in Form anderer Städte um Antwerpen herum war dieses Gebiet, wie Michael Limberger für das 16. Jahrhundert weiterhin festgehalten hat, jedoch eher von bescheidenem Ausmass. Siehe hierzu Limberger 2012, S. 32 und S. 34 und weiterhin auch Van Damme/Van Aert 2014, S. 79. Vgl. weiterhin auch Honig 1998a, S. 104, die ein negativeres Bild für die landwirtschaftliche Situation der letzten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts zeichnet.

212 Siehe Limberger 2012, S. 33, 38 und S. 42. In ähnlicher Weise hält auch Roland Baetens fest, dass Früchte zur Genüge vorhanden waren. Siehe hierzu Baetens 1989, S. 179.

213 Siehe Limberger 2012, S. 38 und S. 41. Limberger führt weiterhin an, dass auch in den um Antwerpen herum liegenden Dörfern professionelle ‚Gärtner‘ am Werk waren und davon ausgegangen werden kann, dass viele Höfe und Häuser einen Garten hatten, der nicht nur der eigenen Versorgung galt. Siehe ähnlich weiterhin Blondé/Limberger 2004, S. 319 und Vandenbroeke/Vandewalle 1980, S. 63, welche zusätzlich schreiben, dass der Gemüse- und Obstanbau in dieser Zeit zunahm. Für konkrete Beispiele im 16. Jahrhundert gehandelter Frucht- und Gemüsesorten, darunter etwa Kirschen, Birnen, Karpfen und Lauch, siehe auch Falkenburg 1996, S. 15.

214 Für den Begriff des „hoveniers“ siehe Limberger 2012, S. 41.

gemeinhin nicht in grösseren Mengen und für alle Gesellschaftsschichten verfügbar waren, jedoch offenbar zu einem grossen Teil tatsächlich gehandelt wurden.²¹⁵ Snijders' Gemälde zeigen diese Vielfalt und diesen Reichtum sowohl auf motivischer – in der Anzahl unterschiedlicher Naturalien – wie auch kompositorischer Ebene, indem der Maler etwa Porzellanschalen und Körbe mit einer grossen Menge derselben Frucht füllt.²¹⁶ Die vier Marktbilder, welche sich heute in der St. Petersburger *Eremitage* befinden (Abb. 3, 12, 15–16), zeigen unter anderem Zitrusfrüchte, Melonen, Birnen, Kirschen, Haselnüsse, Artischocken, Kohlgemüse, Spargel, Pilze, Lachs, Neunaugen, Schildkröten, unterschiedliche Krebstiere, einen Schweinswal, einen Schwan, Rehe, Wildschweine und diverse Wildvögel. In anderen Worten sind von lokal kultivierten und importierten Früchten und Gemüsen über zahlreiche Tierarten aus Salz- oder Süswasser bis hin zu erlegten Wildvögeln und Waldtieren

215 Besonders importierte, exotischere Früchte aber auch Wild, welches mit dem Adel assoziiert wurde, da die Jagd ein dem Adel vorbehaltenes Privileg war, waren nicht für alle Gesellschaftsschichten verfügbar. Siehe für Wilddarstellungen und Jagdstilleben der Zeit Koslow 2011 und Balis 2002. Snijders' Marktbilder zeigen jedoch auch gewöhnlichere Alltagsnaturalien wie Bohnen oder Rüben. Vgl. dazu, was in den unteren sozialen Schichten konsumiert wurde, etwa Abel 1966, S. 138–139, der den ‚Speiseplan‘ von ‚Vorwerksge-sinde‘ in Sachsen gegen Ende des 16. Jahrhunderts auführt. Siehe weiterhin auch Albala 2003 und spezifisch für die alltäglichere Ernährungsweise ‚normaler‘ Antwerpener Bürger Parmentier/Segers/Vrelust 2016, S. 35–36. Für die Marktbilder von Joachim Beuckelaer, die eine ganze Reihe der gleichen Naturalien zeigen, hält Elizabeth Honig ähnlich fest, dass diese in der Darstellung von Gemüse und Früchten, wie etwa Äpfeln, Kirschen, Gurken, grünen Bohnen aber auch Kohl- und Wurzelgemüse, „a fair reflection of local produce“ gäben. Siehe hierzu Honig 1998a, S. 67. Zu den genannten Naturalien stellt sie weiterhin heraus, dass diese „cheap goods for mass consumption“ gewesen wären, siehe Honig 1998a, S. 67. Siehe zudem Falkenburg 1996, S. 17, der insofern ein Stück weiter geht, als dass er gar von einer Art Feldkatalog spricht, welche Beuckelaers Marktbilder zeigen würden. Zu Früchten und Gemüse bei Beuckelaer allgemein sei ebenso auf Vandommele 1986 verwiesen.

216 Siehe auch Falkenburg 1996, S. 17, der argumentiert, dass Pieter Aertsen's Gemälde (im Gegensatz zu jenen von Beuckelaer) ihren zur Schau gestellten Reichtum vor allem auf kompositorischer Ebene erreichen würden, indem Aertsen gewisse Motive immer wieder verwendet.

die verschiedenartigsten Naturalien aus Wasser, Erde und Luft, aus unterschiedlichen Jahreszeiten sowie von nah und fern, dargestellt. Indem Snijders im *Früchtemarkt* verschiedene Früchte in Porzellanschalen präsentiert und dem Bild in der Mitte einen kleinen, vom Tisch stürzenden Affen beifügt, weiss der Künstler darüber hinaus den Grad an Exotik und Exklusivität in seinen Gemälden über die gezeigten Lebensmittel hinweg zusätzlich zu steigern, wie er überhaupt den Wert der gezeigten Naturalien dadurch erhöht. Überdies spielen Papageien in anderen grossformatigen Gemälden von Snijders, die jedoch eher an Vorratskammern erinnern, eine wichtige Rolle.²¹⁷ In der Fülle und Vielfalt der gezeigten Naturalien, den weiteren Objekten wie Porzellanschalen oder gar der Darstellung von exotischen Affen und Papageien, weisen Snijders' Gemälde Ähnlichkeiten zu frühneuzeitlichen Sammlungen auf, die zuweilen in vergleichbarer Weise durch *Varietas* und *Abundantia*,²¹⁸ *Naturalia*, *Artificialia* und *Exotica*, charakterisiert waren.²¹⁹ Für Snijders' Oeuvre ist auffällig, dass die St. Petersburger Marktbilder die Naturalien zu spezifischen Gruppen formiert präsentieren: als Fisch-, Wild-, Gemüse- und Früchtemarkt. Viel öfters, malte Snijders die Naturalien durchmischt in ein und demselbem Bild, was kaum den damaligen Gegebenheiten entsprochen haben dürfte, sondern als zusätzliche Akzentuierung der Künstlichkeit der Arrangements und Snijders' Leistung in der Komposition der Gemälde verstanden werden kann (vgl. dazu Abb. 18).²²⁰ Auch in den von Duverger transkribierten Inventaren finden

217 Siehe hierzu etwa die Abbildungen in Koslow 1995 auf S. 136, 163 und S. 167. Zur Steigerung des Wertes und der Exklusivität siehe auch Bendiner 2004, S. 97–98, der den Papagei in einem Stilleben von Georg Flegel ähnlich interpretiert. Zum Motiv des Papageis siehe ausserdem weiterführend Kapitel 3.2.

218 Siehe Falkenburg 1996, S. 17. Falkenburg führt aus, dass die in Joachim Beuckelaers Marktbildern zahlreich gezeigten Naturalien ähnlich einer „collection of curiosities“ gesehen werden können, in der Fülle und Vielfalt sich gegenüberstehen und konkurrenzieren würden.

219 Siehe hierzu ausführlicher Kapitel 2.2.3.

220 Bei der Betrachtung von Snijders' Werken wird deutlich, dass er sehr oft Gemüse und/oder Früchte und Wild in einem Bild darstellte. Nicht selten gesellen sich zu diesen Motiven aber auch noch Muscheln, einige Fische oder ein prominent platzierter Hummer dazu. Für Abbildungen solcher Art siehe Koslow 1995, beispielsweise Abb. 69–75. Wie Honig für die Werke von Joachim

sich Gemälde von Märkten zumeist spezifisch als Frucht- oder Fischmarkt bezeichnet.²²¹ Weiterhin fällt auf, dass die Märkte mit Gemüse, Früchten, Wildtieren sowie Fischen und anderen Wassertieren fast ausschliesslich unverarbeitete Naturalien zeigen. Sie scheinen gerade erst erlegt, gesammelt oder geerntet und könnten daher in Teilen auch als Gaben der Natur verstanden werden.²²² Gewürze oder Zucker, für die Antwerpen ebenfalls bekannt war, sowie die generell für die südlichen wie nördlichen Niederlande typischen Molkereiprodukte oder auch Gebäck sucht man hingegen nahezu vergebens.²²³ Mit seinen Gemälden bildet Snijders somit zwar zahlreiche, doch gleichzeitig auch ganz spezifische, ausgewählte Naturalien ab.²²⁴ Durch

Beuckelaer festhält, kann dessen „division of [...] farmers according to the goods they sell, [...] [as – S. W.] the way goods were sold at market“ gesehen werden. Siehe hierzu Honig 1998a, S. 67.

221 Für Beispiele von Fruchtmärkten siehe Duverger 1989 (Bd. 4), S. 53 und S. 148. Für Beispiele von Fischmärkten siehe oben, Fussnote 132.

222 Siehe ähnlich Honig 1998b, S. 171.

223 Einzelne Ausnahmen existieren jedoch. So ist in einem frühen Gemälde mit Fisch von Snijders, das sich heute im Moskauer *Puschkin Museum* befindet, neben einem Tisch voller Wassertiere in der linken vorderen Bildecke auch ein Korb mit Gebäck gemalt. Ebenso findet sich in einem Vorratskammerstillleben in der *Gemäldegalerie Alte Meister* in Dresden ein Jagdhund im Bildvordergrund, der eine seiner Pfoten auf einem halben Laib Käse (oder womöglich auch Brot) ruhen lässt. Für die entsprechenden Abbildungen siehe Koslow 1995, S. 140–141 für den Fischstand, S. 164 für das Dresdener Gemälde sowie S. 159 für ein ähnliches weiteres Werk. Das Fehlen von beispielsweise Backwaren lässt sich teilweise auch durch die divergierende Verkaufskultur dieser Waren, welche sich weniger auf zentralen Marktplätzen, sondern mehr in dauerhaften Läden abspielte, erklären, siehe hierzu Van Damme/Van Aert 2014, S. 81.

224 Wie Sybille Ebert-Schifferer in einem Vortrag diskutiert hat, stellt Snijders hier nicht nur ein selektives Nahrungsangebot dar, sondern gleichzeitig auch eines, welches die Essgewohnheiten nur bedingt wiedergeben würde. Was das Fehlen der erwähnten Back- oder Molkereiprodukte betrifft, ist dies sicher zutreffend. Nimmt man jedoch den Markt und dessen Verfügbarkeiten als Referenzpunkt, so scheint das von Snijders gemalte Angebot durchaus realistisch. Siehe Sybille Ebert-Schifferer, „Die Kraft mit den Augen essen: Stilleben als Vitalitätsspeicher“, Tagung *Kraft, Intensität, Energie: Zur Dynamik der Künste zwischen Renaissance und Moderne*, Hamburg, 04.–06.12.2014. Siehe

ihren unverarbeiteten und zugleich das Bild beherrschenden Status erscheinen diese nicht nur direkt der Natur entnommen, sondern ebenso naturalisiert. Dies auch in dem Sinne, als dass sie fast ausnahmslos die Arbeit, die nötig war, um sie überhaupt an den Markt zu bringen, ausklammern und in ihrem unverarbeiteten Status nicht direkt implizieren.²²⁵

Räumlich gesehen lassen sich viele von Snijders' Märkten kaum genau verorten, da sie durch nicht spezifischer umschriebene Raumstrukturen charakterisiert sind. Lediglich die Situierung der gemalten Marktstände draussen sowie in der Nähe eines Gebäudes lässt sich vermuten. Auffallend ist zudem, dass, obwohl die einzelnen Marktstände äusserst bildfüllend sind, im Hintergrund oder an den Bildrändern keine weiteren Stände auszumachen sind. Snijders' maritime Märkte sind hier insofern keine Ausnahme, als dass sie im Allgemeinen als isolierte, einzelne Marktstände gezeigt werden. Dennoch rufen sie konkretere räumliche Assoziationen hervor: Die Marktstände in diesen Gemälden sind nahe am Wasser situiert und geben dabei im Hintergrund den Blick frei auf Schiffe, Fischer oder in einigen Werken sogar verschiedene Gebäude.²²⁶ Susan Koslow hat für den Fischmarkt aus der Serie in St. Petersburg herausgestellt, dass dieser nicht irgendwelche Häuser zeige, sondern dass im Bildhintergrund der so genannte *Bakkerstoren* aus Antwerpen dargestellt sei (Abb. 3). Dieser Turm diene als Gefängnis und markiert überdies den Ort, an welchem sich der erste Fischmarkt der Stadt befand.²²⁷ Derselbe Turm ist ebenfalls in Snijders' Fischmarkt, der heute im *Snijders- & Rockoxhuis* ausgestellt ist, zu sehen (Abb. 19).²²⁸ Das Gemälde zeigt als zentrales Sujet in der linken Bildhälfte einen älteren,

weiterhin auch Ebert-Schifferer 2017, S. 178.

225 Siehe ähnlich das Zitat von Honig am Ende von Kapitel 2.1.1.

226 Ausnahmen hier sind der Fischmarkt im *Kunsthistorischen Museum* in Wien, der in Zusammenarbeit mit van Dyck entstanden ist (Abb. 26), und das anders komponierte Gemälde mit Fischen, welches sich heute im *Puschkin Museum* befindet. Siehe hierzu http://www.arts-museum.ru/data/fonds/europe_and_america/j/1001_2000/5014_Rybnaya_lavka/index.php?lang=en (26.01.2020).

227 Koslow 1995, S. 138.

228 Siehe auch Meijer 2004, S. 215, der die Verbindung zum *Bakkerstoren* ebenfalls macht.

bärtigen Mann beim Ausschütten verschiedener Fische in einen Holzbottich. Dieses Motiv verwendete Snijders in fast jedem seiner maritimen Märkte. Es erinnert nicht nur stark an ein überquellendes Füllhorn beziehungsweise das Ausschütten eines solchen,²²⁹ sondern es ist auch auf ikonografischer wie historischer Ebene mit der städtischen Kunstproduktion und Antwerpen als Stadt verflochten.

Aus dem klassischen Füllhorn quellen üblicherweise Früchte und Gemüse. Doch auch die ausgeschütteten Fische sind ein äusserst treffendes *Cornucopia*-Motiv, ist doch eine der Ursprungslegenden des Füllhorns eng mit der maritimen Welt verbunden.²³⁰ Ovids *Metamorphosen* folgend, handelt es sich beim Füllhorn anfänglich um ein abgebrochenes Horn des Flussgottes Achelous. Die Legende um die Entstehung des Füllhorns bezieht sich somit explizit auf einen Fluss, noch dazu auf einen der mächtigsten und wichtigsten Flüsse der griechischen Mythologie.²³¹ In seinem neunten Buch berichtet Ovid von der Begegnung zwischen Theseus und Achelous, wobei der griechische Flussgott Achelous Theseus von seinem Kampf mit Herakles folgendes erzählt:

„In einen Stier verwandelt, nehme ich den Kampf wieder auf. Er legt von links her die Arme um meine Wamme. Ich will fortstürmen, er aber geht, kräftig ziehend, mit, drückt mir die Hörner nieder, bohrt sie in den harten Boden und streckt mich in den tiefen Sand. [...] Und auch das war ihm nicht genug: Während seine bärenstarke Rechte das starre Horn hielt, brach sie es ab und riss es von der verstümmelten Stirn. Naiaden füllten es mit Obst

229 Für einen anderen Fischmarkt hat Alexander Wied in ähnlicher Weise auf das Füllhornmotiv verwiesen und festgehalten, dass das Motiv des Ausschüttens in jedem maritimen Markt von Snijders vorkommen würde. Im Gemeinschaftswerk von Snijders und van Dyck in Wien findet sich dieses jedoch nicht. Siehe Wied 2002a, S. 192.

230 Ebenfalls bei Ovid, namentlich in den *Fasti*, findet sich eine weitere Legende um die Herkunft des Füllhorns. Dabei handelt es sich um ein Horn der Ziege Amalthea, das von Jupiter an die Nymphen weitergegeben wurde. Siehe hierzu Büttner 2018, S. 126.

231 Siehe hierzu Hülsen 1894.

und duftenden Blumen und weihten es. Und die Göttin der Fülle ist durch mein Horn reich.“²³²

Wie unterschiedliche Gemälde aus der Zeit belegen, gehörten Achelous und das Füllhorn zum festen Bildrepertoire der Antwerpener Künstler und mussten somit im kollektiven Bildgedächtnis der lokalen Bevölkerung stark verankert gewesen sein.²³³ Die Szene unmittelbar nach dem erbitterten Kampf zwischen Achelous und Herakles hat 1649 beispielsweise Jacob Jordaens festgehalten,²³⁴ während Peter Paul Rubens und Jan Brueghel d. Ä. in ihrem zeitnah zu Snijders' maritimen Märkten entstandenen Gemeinschaftswerk *Das Gastmahl des Achelous* den Flussgott als zentrale Figur am Tisch zusammen mit Theseus malten (Abb. 20).²³⁵ Das Gemälde verdeutlicht, wie zentral die maritime Motivik für dieses Bildthema ist. Darauf findet sich zum einen die Höhle, vor der das Festmahl stattfindet und die reich mit Muscheln verziert ist.²³⁶ Zum anderen inszenierten die Künstler eine Tafel, die neben Geflügel und Pastete ebenso prominent einen Teller Muscheln sowie leuchtend rote Krebse zeigt. Von linker Hand folgen durch Nymphen getragene weitere Köstlich-

232 Ovid 2010, S. 465 ff., Zitat S. 471.

233 Das Bildgedächtnis soll hier als soziokulturell geprägt verstanden werden und als etwas, das über eine längere Zeit tradiert wird. Zur Differenzierung von Bildgedächtnis und -repertoire siehe auch Bornemann-Quecke 2016, S. 51–52.

234 Das Bild befindet sich heute im *Statens Museum for Kunst* in Dänemark, siehe <https://collection.smk.dk/#/en/detail/KMSsp233> (26.01.2020).

235 Für weiterführende Angaben zum Bild siehe van Suchtelen 2006. Das Gemälde ist auch prominent in einem Kunstkammerbild von Jan Brueghel d. J., *Allegorie der Malerei*, ca. 1625/1630, Kupfer, 45 x 75 cm, Privatsammlung, wiedergegeben. Dies spricht für den möglichen Bekanntheitsgrad und die breite Rezeption des Werkes. Siehe hierzu van Suchtelen 2009, S. 33–34. Auch weitere Künstler nahmen sich dem Festmahl von Achelous in Gemeinschaft an, so beispielsweise Hendrik van Balen und Jan Brueghel d. J., siehe hierzu wiederum van Suchtelen 2006.

236 Ovid berichtet von einer mit Muscheln und Purpurschnecken verzierten „Halle, die aus löcherigem Bimsstein und rauhem Tuff gebaut war“, Ovid 2010, S. 443.

keiten, darunter das mit Früchten gefüllte Füllhorn, von dem Ovid berichtet.²³⁷ Darüber hinaus werden maritime Delikatessen aus dem Wasser direkt an Land und als Gaben an den Tisch gebracht und schliesslich zieren einige Muscheln und Fische auch den Bildvordergrund, rahmen das Gemälde zusammen mit dem im Bildhintergrund auszumachenden Gewässer somit maritim ein.

Auch Frans Snijders selbst malte klassische, mit Früchten gefüllte Füllhörner. Im Gemälde *Ceres mit zwei Nymphen*, das als Zusammenarbeit mit Rubens entstand, fügte Snijders dem mit zahlreichen Früchten überquellenden Füllhorn gar zwei farbenprächtige Papageien bei (Abb. 21).²³⁸ Es ist denkbar, dass sich Snijders mit seinen maritimen Füllhörnern nicht nur von Darstellungen eines klassischen Füllhorns, wie sie zahlreich existieren, sondern auch von Bildern wie der Zusammenarbeit mit Rubens ein Stück weit emanzipieren und etwas Eigenes, mit seinem Namen Verbundenes schaffen wollte.

Das wohl bekannteste Gemälde eines Füllhorns malte Abraham Janssens im Zuge der Schliessung des zwölfjährigen Waffenstillstandes (1609–1621) zwischen den spanischen Niederlanden und den nördlichen niederländischen Provinzen (Abb. 5). Der Waffenstillstand, der in Antwerpen verhandelt worden war, trat am 9. April 1609 in Kraft.²³⁹ Von Anfang an hatte die Stadt an der Schelde grosse Erwartungen an diesen befristeten Waffenstillstand. Man hoffte auf Frieden und vor allen Dingen auch auf eine mit dem Friedensvertrag einhergehende Rehabilitierung der Stadt als Güter- und Handelszentrum. Kurzum: Man ersehnte die Öffnung der Schelde. Exemplarisch sei hier eine Stelle aus einem Brief von Rubens an Johann Faber angeführt. Der Künstler hielt darin am 10. April 1609, und somit unmittelbar nach Beschluss des Waffenstillstandes, fest: „La pace o per dir meglio tregua per molti anni si fa di sicuro mediante la quale si crede che questi paesi rifioriranno et si crede

237 Ovid 2010, S. 471.

238 Zum Bild und dessen Entstehung siehe Büttner 2018, S. 120–131.

239 Zu den historischen Umständen des Waffenstillstands siehe etwa Długaiczky 2005, S. 21 ff. und S. 180 ff.; Israel 1995, Kapitel 17, S. 399 ff. und Voeten 1958. Für die Publikation des 38 Artikel umfassenden Vertrags siehe die deutsche Übersetzung o. V. 1609.

che per la settimana prossima si publicarà per tutte queste provincie.“²⁴⁰

Eindrücklich wurden die Erwartungen Antwerpens auch in Janssens' Bild *Scaldis und Antverpia* artikuliert. Das Gemälde zeigt den im Bildvordergrund liegenden Flussgott der Schelde, wie er der sich aus dem rechten Bildmittelgrund nach vorne beugenden Personifikation Antwerpens ein mit Früchten und Gemüse überquellendes Füllhorn überreicht. Das Bild veranschaulicht die enge Bindung zwischen Fluss und Stadt und inszeniert diese mit der prominenten Darstellung eines überquellenden Füllhorns auch als höchst funktions- und sinnstiftend.²⁴¹ Janssens' Werk sollte, zusammen mit einer Anbetung der Könige von Peter Paul Rubens, die sich heute im *Museo del Prado* in Madrid befindet, das Antwerpener Rathaus schmücken, in welchem die Verhandlungen des Waffenstillstandes stattfanden.²⁴² Während Rubens' Werk, aufgrund dessen Rückkehr aus Italien im Oktober 1608, womöglich erst nach der feierlichen Verkündigung des Waffenstillstands seinen Weg ins Rathaus gefunden hatte, ist es bei Janssens wahrscheinlicher, dass das Gemälde bereits vor dem Abschluss des Waffenstillstands im Rathaus gehangen hatte.²⁴³ Janssens' Bild ist damit nicht nur auf rein visueller Ebene, sondern auch in seinem ganz konkreten politisch-historischen Entstehungskontext sowie durch seine ursprüngliche Hängung als klarer Appell an die verhandelnden Parteien zu verstehen, die Schelde wieder zu öffnen und frei befahrbar zu machen. Diese Massnahme sollte, wie es ebenfalls aus Rubens' Zitat hervorgeht, in den Augen der Antwerpener zu einem Wiederaufblühen des Handels und damit auch zu wiederkehrendem Reichtum führen.²⁴⁴ Da

240 Rooses/Ruelens 1909, S. 324. Siehe gleichfalls für eine Auswahl ins Deutsche übersetzter Briefe von Rubens Zoff 1918, hier S. 72.

241 Siehe ausführlicher zum Bild Długaiczkyk 2005, S. 186 ff. und van der Auwera 1993.

242 Siehe hierzu Długaiczkyk 2005, S. 185 und van der Auwera 1993, S. 147. Zu Rubens Gemälde siehe Marcaida 2013.

243 Siehe Długaiczkyk 2005, S. 188 und S. 193–194.

244 Siehe ähnlich van der Auwera 1993, S. 147. Interessant ist ferner Martina Długaiczkyks Bemerkung, dass im Bild „die fruchtbare Verbindung zwischen *Antverpia* und *Scaldis* als der Natur entsprechend dargestellt“ wird und dies, wie sie ebenfalls schreibt, obgleich die Schelde bereits mehrere Jahrzehnte ‚blockiert‘ war, siehe Długaiczkyk 2005, S. 187 (Hervorhebung M. D.). Diese

das Füllhorn zudem auch als Symbol des Friedens verstanden werden kann, ist Janssens' Bild als besonders bezeichnend für die Friedensverhandlungen zu sehen, als visuelles Plädoyer für den Frieden. Die Schelde wird im Gemälde so als die zentrale „Lebensader“ der Stadt inszeniert.²⁴⁵ Damit bediente Janssens einen altbekannten Topos, spielte der Fluss doch, wie in der Einleitung erwähnt, seit dem 16. Jahrhundert und dem ‚Aufstieg‘ Antwerpens im städtischen Selbstbild eine zentrale Rolle. In diesen Jahren des Waffenstillstands, die für Antwerpen als Jahre des Hoffens und Verhandelns der Gegenwart – mit gleichzeitig konstantem Blick auf die Vergangenheit – gesehen werden müssen, begann Snijders seine maritimen Märkte zu malen. Es war zudem die Zeit, in der sich die Situation der Fischerei in Antwerpen verbesserte.²⁴⁶ Die Märkte sprechen dabei nicht nur von einem dem Füllhorn ähnlichen (natürlichen) Reichtum und Überfluss der Natur, sondern sie sind ebenso auf übergeordneter Ebene mit Antwerpen verflochten. Vor dem Hintergrund des Ursprungsmythos des Füllhorns, welcher in den Märkten mitschwingt, der generellen maritimen Motivik der Bilder und insbesondere auch mit Blick auf ihren zeitlichen Entstehungskontext werden das Wasser und damit verbunden die Schelde in Snijders' Märkten als von zentralem Wert, als lebens-, funktions- und sinnstiftend inszeniert. Dass der Fisch, der mit dem Wasser in enger Beziehung steht, auch als Symbol für das Leben und Glück verstanden werden kann, unterstreicht diese Deutung, besonders wenn man den politisch-historischen Entstehungskontext be-

natürliche enge Verbindung zwischen Schelde und Antwerpen, die durchaus als symbiotisch gesehen wurde, spiegelte sich später auch in den Ein- und Umzügen wider, wie das Beispiel der in Ketten gelegten Schelde in der *Blijde Inkomst* des Kardinalinfanten Ferdinand von Spanien 1635 gezeigt hat.

245 Der Begriff der „Lebensader“ stammt von van der Auwera 1993, S. 146. In ähnlicher Weise bezeichnet auch Ilja Van Damme die Schelde als „Lebenslinie“ und „Lebensader“ der Stadt. Siehe Van Damme 2010, hier S. 493, 497 und S. 502. Zum Füllhorn als Symbol des Friedens siehe Długaiczky 2005, S. 187.

246 Für die verbesserte Situation der Fischerei und Fischimporte siehe Thijs [1986], S. 262 und Boelmans Kranenburg 1980, S. 171. Siehe ebenfalls Koslow 1995, S. 142, die neben der blühenden Fischerei in dieser Zeit gleichfalls den Waffenstillstand als Zeitpunkt vermerkt, an dem Snijders begann seine maritimen Märkte zu malen.

denkt.²⁴⁷ Die Fischmärkte zeigen die maritime Verbundenheit Antwerpens auf eindrückliche und eng mit der Natur verflochtene Weise. Für den frühneuzeitlichen Antwerpener Betrachter dieser Werke eröffneten diese Gemälde somit wohl Deutungsperspektiven, die weit über ikonografisch-mythologische Interpretationen der Motive oder eine ästhetische Wertschätzung der Gemälde hinausgingen und eine lokal-politische, ja gar auf das städtische Selbstbild bezogene Deutung miteinschlossen. Dass die maritimen Märkte allem Anschein nach auch die beliebtesten Märkte von Snijders waren, unterstützt die Heteroglossie der Werke zusätzlich.

Sowohl im maritimen Markt, der sich heute in der *Eremitage* in St. Petersburg befindet, als auch im Werk des *Snijders- & Rockoxhuis* nimmt Snijders über den *Bakkerstoren* und die maritime Rhetorik des Füllhorns explizit auf seine Heimatstadt Bezug, verortet seine grossformatigen, festlich-preisenden Bilder von Wasserkreaturen sogar in ebendieser. Es ist demnach gut vorstellbar, dass andere Gemälde ähnliche räumliche Referenzpunkte aufweisen, die jedoch vom heutigen Betrachter nicht mehr erkannt werden oder aber, und dies scheint wahrscheinlicher, dass Snijders mit der ausdrücklichen Verortung der maritimen Märkte diese in besonderem Masse hervorheben, ihre Verbindung zu Antwerpen nochmals stärker akzentuieren und den natürlichen Reichtum so für und in Antwerpen lokalisieren wollte. Eine solche Deutung wird dadurch gestärkt, dass Fischmärkte die mit Abstand am meisten genannten Marktbilder in den Inventaren bis um 1650 sind und in den Quellen als einzige Marktbilder zuweilen gar direkt mit Antwerpen als Stadt in Beziehung gesetzt werden.²⁴⁸

Trotzdem lassen sich die realen frühneuzeitlichen Fischmärkte – und dies gilt auch für andere Märkte – nicht mit Snijders' Gemälden gleichsetzen. Neben der bereits erwähnten scheinbaren Isolation von Snijders' Marktständen sowie der durchgän-

247 Zum Fisch als Symbol siehe Kretschmer 2008, S. 133.

248 In den ersten sechs Duverger-Bänden werden einmal „een Antwerpse Vischmerct“ (Duverger 1989 (Bd. 4), S. 16), „[e]en Vismerckt beneffens de Stadt Antwerpen in schilderije lantschap“ (Duverger 1992 (Bd. 6), S. 275) sowie „[e]en Vismerckt met de Stadt Antwerpen in lantschap“ (Duverger 1992 (Bd. 6), S. 286) erwähnt, wobei es sich bei den letzten beiden Einträgen um ein und dasselbe Bild gehandelt haben dürfte.

gigen Präsentation der Waren auf massiven Holztischen, dürfte auch der Fakt, dass sich in seinen Gemälden die Stände immer direkt an und geschützt von Gebäuden befinden, nicht der Realität entsprochen haben. Vielmehr verteilte sich das geschäftige Marktgeschehen mit Waren auf Marktständen und auf dem Boden oft auf offenen Plätzen, in der Nähe von Brücken oder auch in Strassenzügen und vor allem dicht gedrängt.²⁴⁹ Somit kann der Stich eines Fischmarktes aus dem Atelier von Philips Galle nach Hans Bol schon eher als Abbild der damaligen Gegebenheiten gesehen werden, zeigt er die Marktställe doch nah beieinander und die Fische sowohl auf dem Boden wie auch bei den Marktständen (Abb. 22).²⁵⁰ Was Snijders' maritime Märkte an Motiven zeigen, ist zu Teilen ebenso der Imagination des Künstlers geschuldet. Denn während im frühneuzeitlichen Antwerpen beispielsweise verschiedene Märkte für Süß- und Salzwasserfische existierten – der so genannte *Binnenvismarkt* diente dem Verkauf von Salzwasserfisch, der *Buitenvismarkt* jenem von Süßwasserfisch²⁵¹ – zeigen die grossformatigen Kunstwerke einen bunten Mix von Fischen aus unterschiedlichen Gewässern. In ihrer Fülle scheinen Snijders' Bilder dem Betrachter in beinahe enzyklopädischer Weise die Wassercreaturen zu präsentieren, die man damals kaum an ein und demselben

249 Siehe hierzu auch Van Damme/Van Aert 2014, S. 80, die von dem Durcheinander der Märkte schreiben: „Markets could take the form of messy accumulations of stalls and booths in open squares, at crossroads, near bridges, or could be more linear, such as along streets and waterways. Traders presented their wares in baskets or on simple trestles, or spread them on a sheet on the ground.“

250 Siehe auch Wied 2002b, S. 164, der das obige Beispiel in ähnlichem Zusammenhang ebenfalls anführt. Für weitere Beispiele siehe de Jongh/Luijten 1997, S. 149–150.

251 Siehe Meijer 2004, S. 215 und Koslow 1995, S. 138. Für ausführlichere Informationen zu den Fischmärkten siehe zudem Baetens 1989, S. 183–184. Baetens führt unter anderem aus, dass der *Binnenvismarkt* Quellen zufolge als der schönere und gesittetere galt und dass Salzwasserfisch, darunter etwa Störe und Lachse, auch in der so genannten „vismijn“ in Auktionsform verkauft wurde. Diese Art des Verkaufs richtete sich zwar in erster Linie an die Fischverkäufer selbst, jedoch in kleineren Mengen und zuletzt auch an ‚gewöhnliche‘ Einwohner Antwerpens.

Stand angetroffen haben dürfte.²⁵²

Verschiedene Studien stützen, dass Antwerpen ein wichtiges Zentrum für den Fischhandel in den gesamten südlichen Niederlanden war.²⁵³ Bereits 1534 hatte die Stadt beispielsweise den Markt für Salzwasserfische um das Eineinhalbfache, von 50 auf 75 Markställe vergrößert, was deutlich für einen florierenden Fischverkauf in Antwerpen spricht.²⁵⁴ Eindrücklich schildert die Situation einmal mehr auch Guicciardini, der in seiner Beschreibung den Anschein erweckt, dass Antwerpen in der Frühen Neuzeit nicht nur für den Fischhandel, sondern – dem überaus grossen Fischreichtum der Schelde entsprechend – auch für die Fischerei selbst wichtig war, wenn er zahlreiche Süß- und Salzwasserfische sowie andere Meerestiere auflistet:

„So kommen zu zeiten auch in diese Rivier wegen des nahenden Endlauffes der Moß in das Meer: Stör, Salmen, Lächsföhren, grosse Lampräten, Glatbuten, Grawen, Alosen, oder Elften, Meerweyen, Meeräl, und mehrerley sort Rochen, Botten, Meerschalen, Schleyen, Schardellen [...] Gleichermassen kommen auß dem Meer in diesen Fluß viel köstliche Seehund: Deßgleichen auch die grossen unnd liebliche Meerschwein [...] Fehrner so gibt dieser Fluß für sich selbs natürlicher weiß, ohne beystand des Meers durch

252 Agatha Gijzen hat für den sich heute im *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten* in Antwerpen befindlichen Fischmarkt nicht weniger als 27 verschiedene Fischarten und dazu nochmals über zehn weitere Tierarten, wie etwa den Seehund oder diverse Krabben, identifiziert. Siehe hierzu Gijzen 1962–1963, S. 80–81. Auch die Fülle in den anderen Märkten dürfte so nicht an ein und demselben Stand oder zur selben Zeit anzutreffen gewesen sein. Mit dieser beinahe enzyklopädischen Schau an Naturalien und vor allen Dingen der Darstellung einer Natur unterschiedlicher geografischer Herkunft und verschiedener Jahreszeiten in seinen Marktgemälden war Snijders nicht allein. So zeigen auch viele Gemälde von Blumensträussen oder Blumenkränzen Pflanzen, welche unterschiedliche Blütezeiten hatten. Siehe hierzu Ertz 2002 und van Suchtelen/Woollett 2006, hier etwa S. 119.

253 Siehe hierzu Limberger 2012, S. 38; Koslow 1995, S. 138 sowie Asaert [1986], S. 155, der zwar schreibt, dass Antwerpen „never a true fishing port“ gewesen sei, jedoch „a prominent part in the transport of fish“ innehatte.

254 Siehe Baetens 1989, S. 183. Gemäss Baetens sollte diese Zahl erst im 18. Jahrhundert wieder sinken.

das gantz Jar, auch allerley Fische, deren ein theil sehr gut seind, und gepriessen werden, als namlich: Hecht, Barben, sehr grosse Karpfen, deren biß in zwentzig pfundt gewegen, Steinbeissen, mehrerley sort Botten, sampt andere viel sorten grosse und kleine Fischen, mehrerlei Geschlecht grosse Ael, und der kleinen ein unzalbare menge: Darnach viel sorten grosse Krebs und Kraben.²⁵⁵

In Anbetracht der grossen Beliebtheit von Guicciardinis Schrift in der Frühen Neuzeit und seinem Fokus auf Antwerpen, der wie ein Lobgedicht auf die Stadt erscheint, ist anzunehmen, dass Snijders Guicciardinis Werk kannte. Mehr noch hatte der Maler womöglich gar diese spezifische Stelle vor Augen, als er begann seine maritimen Märkte zu malen. Noch direkter als bei Guicciardini wird bei Snijders der maritime Reichtum positiv konnotiert und das Bild Antwerpens als maritime Stadt und besonders Stadt der Fische tradiert.

Der Reichtum an Wasserkreaturen in Snijders' Bildern ist somit nicht seiner Fantasie, im Sinne von erfundenen oder fantastischen Tieren, zu verdanken. Und auch wenn für den heutigen europäischen Betrachter Tiere wie der Schweinswal oder Schildkröten – bedenkt man deren Verwendung für die Küche – fremdartig anmuten mögen, so zeigen die Gemälde durchaus ein realistisches Bild von den Wassertieren, die in der damaligen Zeit durch das Jahr hindurch, mehr oder weniger regelmässig, gefangen und verarbeitet beziehungsweise konsumiert wurden.²⁵⁶ Das gemeinsame und scheinbar gleichwertige Vorkommen der Tiere nebeneinander an ein und demselben Marktstand, das höchst ästhetische Panoptikum mariner Kreaturen, welches Snijders hier als ein zusammengehörendes Bild präsentiert, ist je-

255 Guicciardini [1580], S. XXV. Guicciardini folgert schliesslich ebenda: „Demnach alles betrachtende, so ist dieser Edel Flus die Schelde mit hilff und beystand des Meers so löblich und so Fischreich, als einer in dem gantzen Frankreich, ja etwann in Europa möchte sein.“

256 Für eine Auflistung und kurze Erläuterung einiger Fische und anderer mariner Kreaturen, die in der Frühen Neuzeit auf dem Speiseplan standen, siehe Albala 2007, S. 39 mit dem spezifischen Hinweis, dass exotische Schildkröten, wie sie Snijders' Fischmärkte zeigen, gerne gegessen wurden. Siehe weiterhin van Uytten 1979, etwa S. 144, wo der Autor ausführt, dass sogar Seehunde zu den Nahrungsmitteln zu zählen waren, und Gijzen 1962–1963.

doch der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Thematik des Fischmarktes geschuldet.²⁵⁷

Es lässt sich abschliessend festhalten, dass, obwohl die Gemälde nicht als direkte Abbilder damaliger Marktstände gesehen werden können, die Bezüge auf die frühneuzeitlichen Märkte für den zeitgenössischen vermögenden Betrachter dennoch offensichtlich gewesen sein dürften.²⁵⁸ Snijders' grossformatige Gemälde weisen auf einen auch tatsächlich florierenden Markt und somit Antwerpen als Zentrum für natürliche Rohstoffe hin.²⁵⁹ Dabei müssen gerade die klar lokalisierbaren maritimen Märkte beim städtischen Betrachter einen Wiedererkennungswert stimuliert haben, wodurch er die Gemälde direkt mit seiner Stadt und seinem Markt in Verbindung bringen konnte.²⁶⁰ Denn, so die These, mit der Stadt und ihren Handelsplätzen wa-

257 Siehe hierzu auch Falkenburg 1996, S. 17–18, der schreibt, dass es nicht möglich sei, anhand der Marktbilder Aertsens auf die genauen Verfügbarkeiten von Gemüse oder Früchten zu schliessen. Dies gilt in Teilen auch für Snijders' Werke. Zudem war eine solche Vielfalt an Naturalien, wie sie die Gemälde von Snijders zeigen, wenn überhaupt, dann nur für die vermögende Gesellschaftsschicht erreichbar und weiterhin scheinen gerade die äusserst beliebten Gemüse-, Frucht- und Fischmärkte einem Konsumverhalten sogar entgegenzuwirken, wie im folgenden Abschnitt anhand von Kochbüchern und diätetischen Überlegungen gezeigt wird.

258 Ähnlich hält Honig 1998a, S. 67 für Beuckelaers Gemälde fest: „[T]hough it would be absurd to think that Beuckelaer's images give a realistic depiction of the Antwerp week-market, it is important to recognize that they do hold that resonance“. Sie führt diese nicht „realistische Schilderung“ unter anderem auch auf die in seinen Bildern gezeigten Figuren zurück, welche weder realen Bauern noch Gildemitgliedern entsprechen würden – währenddessen hingegen, wie bereits bemerkt, die gezeigten Naturalien durchaus auch mit den tatsächlich erhältlichen Lebensmitteln übereinstimmen würden. Falkenburg 1996, S. 17 schreibt für die Märkte von Pieter Aertsen in ähnlicher Weise, dass diese „do not portray actual markets or marketplaces [...] they show fictitious locations, which are, however, reminiscent of real market scenes“.

259 Wie insbesondere Kapitel 3 aufzeigt, war Antwerpen gleichzeitig jedoch auch Dreh- und Angelpunkt für hoch artifizielle, arbeitsintensive Luxusobjekte.

260 Siehe demgegenüber auch Honig 1998a, S. 119, welche für die imaginierte,

ren die Besitzer und Betrachter der Gemälde oftmals bestens vertraut. Diese gesellschaftsspezifische Beziehung und Verbundenheit mit dem Marktgeschehen dürfte sich gleichermaßen auf den Erfolg wie die Wahrnehmung von Snijders' Gemälden und somit den „Blick der Zeit“ oder das *period eye*, um Michael Baxandalls Terminologie aufzugreifen, ausgewirkt haben.²⁶¹ Die Bedeutung des Marktes als zentraler städtischer Schau- und Handelsplatz, als existentieller Ort der Grundversorgung, spiegelt sich somit auch in Snijders' gemalten Märkten wider.²⁶²

Inwiefern seine grossformatigen Gemälde aber nicht nur mit den städtischen Märkten, sondern damit eng verbunden auch mit dem Konsum von Naturalien und diätetischen sowie medizinischen Überlegungen verflochten waren, soll im folgenden Teil diskutiert werden. Dabei spielen gerade für die vermeintlich abstossenden, toten Wassertiere in den maritimen Märkten auch künstlerische Fertigkeiten eine besondere Rolle.

nicht in Antwerpen situierte Marktszene von Gillis Mostaert (Bildtafel 10) festhält: „This is not the market of the beholder's experience but an idealized every-market, doubly distanced by virtue of being nonlocal and impersonal.“

261 Baxandall fasst sein Konzept des kultur- und gesellschaftspezifischen Blicks wie folgt zusammen: „Ein Teil der geistigen Ausstattung, mittels derer jemand seine visuellen Erfahrungen strukturiert, ist variabel, und vieles von dieser variablen Ausstattung ist kulturspezifisch in dem Sinne, daß es von der Gesellschaft bestimmt wird, die seine Erfahrungen beeinflusst. Unter diesen Variablen finden sich Kategorien, mit denen er seine visuellen Eindrücke ordnet, das Wissen, das er einsetzen wird, um zu ergänzen, was ihm der unmittelbare Blick bietet, und die Einstellung, die er gegenüber dem gesehene Kunstgegenstand einnehmen wird.“ „Der Blick der Zeit“ ist der Titel des gesamten zweiten Kapitels der hier verwendeten deutschen Übersetzung. Siehe Baxandall 2013 und für das Zitat S. 67.

262 Vgl. hierzu auch das vornehmlich marine Kreaturen zeigende Gemälde von Snijders im Besitz des *Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed*, in Kwak 2015, S. 230, Abb. 16. Das 97 x 126 cm grosse Ölgemälde zeigt verschiedene Fische, Krebstiere und Muscheln. Gerade durch die fehlenden Figuren und die Wiedergabe der Tiere vor einem gänzlich dunklen Hintergrund ist das Werk weit weniger vereinnahmend und suggestiv als die hier besprochenen maritimen Märkte. Hinzu kommt, dass die Identifikation mit der eigenen Stadt hier kaum möglich ist.

2.2 Schön und gesund? Ästhetik und Konsum in Snijders' maritimen Märkten

Snijders' Märkte zeigen keine gedeckten Tische mit fertig zubereiteten oder bereits halb gegessenen Speisen, wie sie in anderen Stillleben oft anzutreffen sind, und ebenso wenig Figuren beim direkten Verzehr der Naturalien. Mit Blick auf den St. Petersburger Fischmarkt wird der gustatorische Konsum der dargestellten Naturalien aber sehr wohl auf unterschiedliche Weise evoziert (Abb. 3): erstens auf rein motivischer Ebene sowohl durch die männliche Figur in der rechten Bildhälfte, welche gerade dabei ist, einen Lachs in Stücke zu zerlegen und ihn somit für den potenziellen Kunden konsumierbar macht, als auch durch die Katze unmittelbar vor der rechten, vorderen Tischecke, welche ein Stück des geschnittenen Lachses ergattern will.²⁶³ Die stehende Katze ist zusätzlich ein Motiv, das Snijders in unterschiedlichen Marktdarstellungen immer wieder verwendete. Zuweilen malte er ebenso Hunde, Affen oder Pferde, die sich ein Stück des überreichen Naturalienangebots der Marktställe zu Eigen machen.

Der Eindruck eines potenziellen Konsums wird zweitens auch kompositorisch erzeugt: einerseits durch die horizontale und bildfüllende Anordnung des massiven Tisches mit den Fischen, vor dem sowohl der Betrachter wie auch der imaginierte Kunde des gemalten Marktstandes stehen, andererseits durch die beinahe die Bildgrenzen sprengenden marinen Kreaturen, die gerade vor dem Tisch in den Betrachtarraum zu reichen scheinen.²⁶⁴

263 Unterstützt wird dieser angesprochene Konsum auf motivischer Ebene durch das nahezu komplette Fehlen der Darstellung der eigentlichen Fischerei. Die anstrengende und gefährliche Arbeit des Fischers ist, wenn überhaupt, lediglich ansatzweise klein im Hintergrund auszumachen und somit kaum wahrnehmbar.

264 Siehe auch Falkenburg 1996, S. 13, der darauf verweist, dass Pieter Aertsen seine Naturalien dem Betrachter bereits in einer ähnlich direkten Weise präsentierte, sowie Honig 1998a, S. 162, die einen unmittelbaren potenziellen Konsum zwar verneint, gleichzeitig jedoch auch festhält, dass die Naturalien in Snijders' Bildern für den Betrachter als verfügbar gezeigt werden und dies sowohl was Besitz als auch Appetit angeht. Der kompositorisch evozierte Konsum wird heute besonders noch in den Sammlungen deutlich, in denen

Schliesslich wird drittens ein Konsum durch die ästhetische und meisterhaft-kunstvolle Art und Weise, wie Snijders die Naturalien malte, angesprochen, ohne die der über Motive und Komposition evozierte Konsum kaum funktionieren könnte. Die naturgetreue Darstellungsweise der Motive darf jedoch nicht als ästhetische Illusion oder *trompe-l'oeil*, verstanden werden, die keineswegs Snijders' Ziel gewesen sein dürfte.²⁶⁵ Vielmehr regte sie zusätzlich einen weiteren Konsum an: namentlich den visuellen Konsum des Gemäldes als gelungenes Kunstwerk durch den Sammler und Kunstliebhaber.²⁶⁶

2.2.1 Die Attraktivität toter Fische

Cornelis de Bie rühmte Frans Snijders in seinem *Gulden Cabinet* für die gekonnte, kunstvolle, geistreiche und lebendig anmutende Art und Weise, in welcher dieser Tiere und Früchte malte.²⁶⁷ Es ist zum einem diesem Können Snijders' zu verdanken, dass gerade tote, nass und glitschig anmutende Wassertiere auf Leinwänden von mehreren Quadratmetern Fläche eine solch grosse Aufmerksamkeit in Antwerpen erfuhren. Ebenso ist die meisterhafte Manier, in welcher Snijders seine Naturalien auf die Leinwand zu bannen vermochte, mitentscheidend dafür, dass die im vorherigen Kapitel diskutierte Identifikation mit dem Antwerpener Markt funktio-

Snijders' Märkte sehr tief hängen. Dies ist etwa in der *Eremitage* in St. Petersburg der Fall.

265 Mit der ästhetischen Illusion ist hier „die Scheinwirkung des Kunstwerkes, die den Betrachter verleiten soll, das bildlich dargestellte [sic!] für konkrete Wirklichkeit zu halten“, gemeint. Siehe Büttner 2011, S. 201.

266 Letzteres ist ähnlich auch bei Falkenburg 1996, S. 13–14 für ein Gemälde Pieter Aertsens festgehalten. Siehe ausserdem für den visuellen Konsum und damit verknüpft das vielschichtige Verständnis von Geschmack beziehungsweise *taste*, das Kapitel 2.3.

267 de Bie 1662, S. 60–62, hier S. 62: „Voorwaer al wat hy heeft ghemaect was seer bisaert / En levendich ghedaen, seer net en cloeck van aert. / [...] Soo dat sijn dieren al soo geestich sijn ghedaen / Dat veele Menschen daer af seer verwondert staen. / [...] De Vissen en het Fruyt wist hy ook naer te treffen / Wie en sou sulcken gheest met loff dan niet verheffen.“

nierte. Zugleich eröffnet Snijders' Kunstfertigkeit jedoch noch weitere Bezüge.

Snijders steigert die visuelle Qualität seiner Fischmärkte und damit verflochten auch deren suggestive Kraft auf unterschiedliche Art. Dies gelingt einerseits durch die kompositorische Verflechtung zwischen dargestelltem Marktgeschehen und Betrachter beziehungsweise Betrachtterraum, andererseits aber auch durch die auffallend lebensnahe Darstellung der Wassertiere. Diese zeigt sich auf eindruckliche Weise in der sorgfältigen Wiedergabe der Farben der Tiere, welche eine grosse Palette unterschiedlichster Grau-, Braun- und Rottöne umfasst und die sich besonders im Vergleich mit anderen Markt- oder Vorratskammergemälden offenbart (vgl. Abb. 23). Sie wird aber ebenso deutlich in der gekonnten Wiedergabe der unterschiedlichsten ‚Oberflächen‘, die einen solchen maritimen Markt besonders kennzeichnen. Bereits Plinius betonte die äusserst divergenten haptischen Charakteristika der Meerestiere:

„Die Bedeckungen der Wassertiere sind verschieden. Einige sind mit Haut und Haar bedeckt, wie die Robben und Flusspferde, andere nur mit Haut, wie die Delphine, mit einer Schale, wie die Schildkröten, mit einer steinharten Hülle, wie die Austern und Muscheln, mit Krusten, wie die Langusten, mit Krusten und Stacheln, wie die Seeigel, mit Schuppen, wie die Fische, mit einer rauhen Haut, wie der Engelhai, [...] mit einer weichen Haut, wie die Muränen oder mit gar keiner, wie die Polypen.“²⁶⁸

Ob glatte und nass-glitschige Fische, harte und uneben-geraute Schildkrötenpanzer, spitz-stechende Schalen und Panzer von Krebstieren oder das weiche und dichte Fell von Robbe und Seeotter – Snijders malte alles in solch technisch-meisterhafter Manier, mit solcher Virtuosität,²⁶⁹ dass nicht nur der antike Autor zitiert scheint,

268 Plinius 1979, S. 39.

269 Siehe für die Zurschaustellung von Virtuosität in Stilleben auch Brusati 2004. Der Begriff wird hier, Brusatis Ausführungen zu einem Prunkstilleben von Jan Davidsz. de Heem folgend, als „the ability to produce valuable surrogates of valued artifacts of human and natural artistry“ verstanden. Siehe Brusati 2004, S. 77.

sondern der Betrachter die marinen Kreaturen vermeintlich greifbar und olfaktorisch wahrzunehmen im Stande ist.²⁷⁰ Zu diesen expressiven optischen, nahezu haptischen Qualitäten gehörte auch die Beherrschung derjenigen Kunst, die Karel van Mander in seinem *Schilder-Boeck* als „reflexy const“ bezeichnete, also die Wiedergabe von Spiegelungen, Reflexlichtern, Glanz und dergleichen.²⁷¹ Wie Walter Melion bereits Anfang der 1990er-Jahre aufgezeigt hat, nimmt die „reflexy const“ in van Manders Schrift eine wichtige Rolle ein.²⁷² Sie ist für die getreue Wiedergabe der

270 Madalina Diaconu hat auf soziologische und kulturhistorische Studien verwiesen, die argumentieren, dass „unsere [heutige – S. W.] Geruchswelt ärmer als früher [...] sei und [...] der Geruchssinn kaum mehr eine praktische Funktion in den modernen Gesellschaften spiele“. Dem folgend könnte nochmals von einer stärkeren olfaktorischen Wahrnehmung der Gemälde im 17. Jahrhundert ausgegangen werden. Siehe hierzu Diaconu 2005, hier S. 240. Zum Geruch und dessen Rolle über die Jahrhunderte hinweg – in der Frühen Neuzeit ging man beispielsweise davon aus, dass schlechte Gerüche auch gesundheitsschädigend waren – siehe Jenner 2011, zu obiger Bemerkung S. 340. Hinsichtlich des fast wahrnehmbaren Geruchs der Süß- und Salzwasserkreaturen ist ferner festzuhalten, dass die Fischmärkte diesbezüglich eine besonders präzente Rolle einnehmen. Im Vergleich mit anderen Marktbildern – wie dies etwa in der St. Petersburger *Eremitage* mit der dortigen Serie von Frucht-, Gemüse-, Wild- und Fischmarkt problemlos möglich ist – nehmen die Fischmärkte unter den Gemälden die den Geruchssinn am stärksten ansprechende und aktivierende Rolle ein. Als Querverweis sei hier angeführt, dass Patrik Süskind in seinem Erfolgswerk *Das Parfum* wohl nicht umsonst den Hauptprotagonisten Jean-Baptiste Grenouille 1738 inmitten eines Fischmarktes beziehungsweise unter einer Fischbude zur Welt kommen lässt und ihn, der übermenschliche Geruchsfähigkeiten besitzt – bei gleichzeitig fehlendem Eigengeruch –, somit von Geburt an mit äusserst starken, eindrucklichen Gerüchen konfrontiert. Siehe hierzu Süskind 1994, S. 7–9 zur Geburt und zum fehlenden Geruch des Kleinkindes S. 14.

271 Genau genommen verhandelt van Mander die folgenden Begriffe: „spiegeling“, „reflectie“, „glans“ oder „luyster“, „weerglans“, „weerschijn“ oder „tegen-glans“ und „reverberatie“. Siehe für kurze Erläuterungen der Begriffe Melion 1991, S. 73–75. Für das entsprechende Kapitel bei van Mander siehe van Mander 1604/1969, 29r–34r, „Van de Reflecty, Reverberaty, teghen-glans oft weerschijn. Het sevend Capittel“.

272 Für eine Diskussion der „reflexy const“ siehe Melion 1991, S. 70 ff. und Dupré 2011, der auf S. 37 ähnlich schreibt: „Van Mander made the study of light and

Natur wie überhaupt die niederländische Malerei wesentlich:

„By exercising *reflexy-const*, the Netherlands shows itself to be heir to the reputation of ancient Sicyon as the preeminent school of art. [...] By claiming the affiliation with Sicyon, Van Mander acknowledges the descriptive aims of Netherlandish art, defining those aims in chapter 7 by grounding the imitation of nature in *reflexy-const*. *Reflexy-const* is a category of pictorial skill that cuts across all subjects.“²⁷³

Fische scheinen für die Ausübung der „reflexy const“ besonders geeignet zu sein, werden sie doch von van Mander explizit als Beispiel angeführt.²⁷⁴ Im maritimen Markt aus St. Petersburg macht es den Anschein, als ob jede Kreatur in solcher Weise schimmert und glänzt, dass die Tiere einander beinahe zu spiegeln und dadurch fast zu verdoppeln scheinen (Abb. 3). Sogar dort, wo lediglich ein einzelnes Auge in der Masse an Meeresbewohnern erkennbar ist – wie beispielsweise gerade oberhalb des Kupferkessels in der Mitte des Tisches –, demonstriert Snijders sein Können in der Kunst der Reflexe und steigert somit nicht nur den visuellen Reiz der Meeres-

its reflection from different surfaces (*reflexy* and *reflexy-const*) foundational to the shaping of the Netherlandish canon of art“ (Hervorhebungen S. D.).

273 Melion 1991, S. 70 und S. 71 (Hervorhebungen W. M.). Die „reflexy const“ wird dabei jedoch nicht nur durch das Können des Künstlers erzeugt, sondern auf materiell-technischer Ebene auch durch die Ölmalerei begünstigt, wie Melion weiterhin festhält, siehe Melion 1991, S. 78. Da die Ölmalerei der Legende nach in den Niederlanden durch Jan van Eyck erfunden wurde, war sie im Verständnis vieler etwas genuin-lokales und zeichnete, wie die „reflexy const“, die niederländische Malerei im Besonderen aus. Siehe hierzu auch Dupré 2011 sowie die Forschungen von Christine Göttler, die im Kapitel 3.2.2, wenn die „reflexy const“ im Zusammenhang mit den Darstellungen von gläsernen Artefakten nochmals Thema ist, zur Sprache kommen.

274 Gegen Ende des siebten Kapitels seiner Vorrede rühmt van Mander Pieter Aertsen für dessen „reflexy const“ und nimmt dabei auch Fische als Beispiel: „Met vlijtighen opmercken is te leeren, / Hoe glansende Visschen, Tennen en eeren, / Malcander de Reverberaty deelen, / Exempel in langhe Piers tafereelen“, siehe van Mander 1604/1969, 33v sowie auch van Mander 1604/1916, S. 191.

tiere,²⁷⁵ sondern ebenso die Dreidimensionalität des Gemäldes sowie seine dynamischen Qualitäten.²⁷⁶ Die Dynamik wird weiterhin durch die beiden männlichen Figuren und das Nebeneinander von lebenden und toten Tieren unterstrichen. Auch wenn Snijders neben wenigen lebenden Tieren vornehmlich bereits tote malte, sind diese immer noch als äusserst frisch und vital dargestellt. Sie scheinen, was für Naturalien aus dem Meer besonders wichtig ist, nicht verdorben.

Ausgehend von im eigentlichen Sinne durchaus abstossenden Objekten schuf Snijders höchst attraktive und kunstvolle Bilder. Es sind Bilder, die aufgrund ihrer dynamischen Komposition, expressiven und naturalistischen Malweise und nicht zuletzt ihrer eindrücklichen Präsenz auf riesigen Leinwänden eine starke visuelle Kraft entfalten und insbesondere eine multisensorische Erfahrbarkeit des Dargestellten ermöglichen. Die Wassertiere lassen sich somit nicht nur optisch begutachten, sondern es werden zusätzlich der Geruchssinn und der Tastsinn des Betrachters stimuliert, der wie ein realer Marktbesucher vor dem riesigen gemalten Marktstand stehen kann.²⁷⁷ Die auch manchen der bereits tot dargestellten Tiere noch inhärent scheinende Vitalität sowie die Tatsache, dass – und dies gilt auch für die anderen Marktbilder von Snijders – sämtliche Naturalien als frisch dargestellt sind,²⁷⁸ tragen zusätzlich zur ästhetischen Wirkung der Bilder bei und steigern ebenfalls eine konkret körperliche Erfahrbarkeit der Gemälde, indem sie mit Assoziationen von Essen

275 Damit ist auch verbunden, dass die Verschiedenartigkeit der Tiere und die Schwierigkeit, diese zu malen, zusätzlich betont werden.

276 Dass der „reflexy const“ dynamisierende Qualitäten immanent sind, wird auch von Melion 1991, S. 72 erwähnt.

277 Mit Blick auf das grosse Format der Gemälde und auf heute noch bekannte Raumhöhen von damaligen Gebäuden (verwiesen sei hier etwa auf das *Rubenshuis* in Antwerpen) muss davon ausgegangen werden, dass Snijders' Gemälde sehr tief hingen. Siehe zudem die Rekonstruktion einer Hängung von Gemälden bei Koslow 1995, S. 118.

278 Eine Ausnahme hier ist getrockneter Fisch, den Snijders in seinen Fischmärkten, zum Beispiel im Gemälde heute im *Snijders- & Rockoxhuis*, zeigt und der bereits auf eine weitere Stufe der Verarbeitung der gezeigten Naturalien auf dem Weg zur Konsumation hinweist.

spielen und so zusätzlich den Geschmackssinn stimulieren.²⁷⁹

Diese Erfahrbarkeit muss den frühneuzeitlichen Betrachter besonders angeregt haben, war dieser doch nicht nur vertraut mit den verschiedenen Sinnen seines Körpers, sondern besonders auch mit deren engen Verflochtenheit und somit den multisensorischen Eigenheiten seines Organismus.²⁸⁰ Die Multisensorialität des Körpers war wiederum eng verbunden mit dem damaligen Marktgeschehen und mit dem bereits erwähnten Kennen von Objekten, sprich einem körper-, sinn- und erfahrungsspezifischen Wissen.²⁸¹ Zwar könnte hier nun der in der Frühen Neuzeit noch verbreiteten, an Aristoteles angelehnten Hierarchisierung der Sinne folgend, bei der das Sehen vor dem Hören, Riechen, Schmecken und schliesslich Tasten stand, argumentiert werden, dass Snijders' Bilder neben dem Sehsinn vornehmlich die niederen Sinne bedienten. Oder man folgt Plinius d. Ä., bei dem mit dem Geschmacks- und Tastsinn in positiver Weise vielmehr diejenigen Sinne angesprochen sind, in denen der Mensch den Tieren, von denen gemäss Plinius ein jedes den Tastsinn

279 In ähnlicher Weise hat Kenneth Bendiner auf die Frische von Lebensmitteln in Marktbildern und damit verbunden den Umstand, dass diese als „appetite stimulators“ wirken, verwiesen, siehe hierzu Bendiner 2004, S. 54 und S. 56. Siehe ferner auch Cherry 2010, S. 31, der ebenfalls die sinnliche Erfahrbarkeit von Stillleben betont. Dass Stillleben wie jene von Snijders wohl körperlich erfahrbar waren und daher mit dem menschlichen Körper in einem engen Wechselverhältnis stehen konnten, hat Sybille Ebert-Schifferer in einem Vortrag in Hamburg (siehe oben) und auch in einem Aufsatz, siehe Ebert-Schifferer 2017, hervorgehoben. Sie folgert in letzterem: „Stillleben mit Lebensmitteln konnten, so meine ich, im Kontext der Frühen Neuzeit nicht nur gesehen, sondern instinktiv *einverleibt* werden, als utopische, aber wissensbasierte Projektionen einer umfassenden Vitalität, die vermutlich nicht primär ästhetisch-rational wahrgenommen wurde, sondern so etwas wie einen *sehenden Bauch* aktivierten, der dadurch zu einem Organ der Kognition wird“, siehe hierzu Ebert-Schifferer 2017, S. 189 (Hervorhebungen S. E. S.).

280 Sophia Rosenfeld hat mit Bezug auf den Anatomen Helkiah Croke festgehalten, dass die Menschen in der Frühen Neuzeit „generally conceived of the body's senses in interconnected, networked terms. And it was widely accepted that all five external senses played vital, complementary roles in human existence.“ Siehe hierzu Rosenfeld 2011, S. 319.

281 Siehe hierzu weiterführend Kapitel 2.3.2.

und in seiner Überzeugung auch den Geschmackssinn besitzt, überlegen ist.²⁸² Die beiden Beispiele illustrieren, dass die Wertung der Sinne keinesfalls einhellige Zustimmung fand. Überhaupt wurde die Sinneswahrnehmung gerade in der Neuzeit erweitert und mit technischen Errungenschaften, wie dem Mikroskop, auch neuen Herausforderungen gegenübergestellt, die nicht nur die Wahrnehmung mittels den eigenen Sinnen, sondern auch das Denken über diese veränderten.²⁸³

Gerade der vermeintlich niedere Geschmackssinn war in der Frühen Neuzeit aber ohnehin nur auf der einen Seite mit ‚klassischen‘ Konsumpraktiken- und Diskursen verflochten und bezog sich so etwa auf die Fähigkeit, verschiedene Duftnoten aus einem Gericht herauszuschmecken oder zu spüren, wie salzig oder bitter ein Essen war. Der Geschmack entwickelte sich auf der anderen Seite auch zum *taste* im Sinne einer „knowledgeable discrimination of any sense impressions“, wie von Harold Cook betont.²⁸⁴ Damit stand er nicht nur in enger Verbindung mit Luxusobjekten wie beispielsweise Gemälden, sondern wurde gleichzeitig auch nobilitiert, er rückte in der Hierarchie vom tief zum höchst platzierten Sinn.²⁸⁵ Die auf verschiedenen Charakteristika fussende Attraktivität der maritimen Märkte, wie sie bis hierher umschrieben wurde, dürfte für den *taste*, die Beliebtheit und den Erfolg von Snijders' Werken, massgeblich mitverantwortlich gewesen sein, wobei mit Blick auf die lange und erfolgreiche Schaffensperiode des Künstlers ebenso von einer wechselseitigen Beeinflussung ausgegangen werden kann.²⁸⁶

282 Plinius 1986, S. 127 und S. 131. Die Stärke des Tastsinns beim Menschen hält auch Aristoteles in *De anima* fest. Siehe hierzu wie auch zu unterschiedlichen Hierarchisierungen der Sinne Jütte 2000, hier S. 81 sowie S. 72 ff. Für eine kurze Darstellung zur Rangfolge der Sinne sei weiterhin auf Sanger/Kulbrandstad Walker 2012, S. 1–16 verwiesen.

283 Zum Mikroskop und damit verbundenen Problemen der Sichtbarkeit und Wahrnehmung siehe Leonhard 2017.

284 Cook 2007, S. 14.

285 Siehe Parkhurst Ferguson 2011, S. 380; Cook 2007, S. 14–15 und Diaconu 2005, S. 369.

286 Damit ist gemeint, dass der Erfolg von (beziehungsweise *taste* für) Snijders' frühe Fischmärkte wiederum einen Einfluss auf die Ausgestaltung späterer Märkte gehabt haben dürfte und dass Snijders' Werke einerseits Ergebnis einer Nachfrage

Wenn sich, wie ein Sprichwort sagt, über Geschmack auch streiten lässt, so traf dies offenbar nicht auf Snijders' Fischmärkte im frühneuzeitlichen Antwerpen zu; oder zumindest nicht auf die Gesellschaftsschichten, in denen man sich eines seiner grossformatigen Gemälde leisten konnte. Dies, so kann hier abschliessend konstatiert werden, lässt den Geschmack auch als ein Charakteristikum distinkter Teile der Gesellschaft erscheinen.²⁸⁷

2.2.2 Von edlen und gesunden Fischen – Nonnius und Snijders

Aus den von Duverger transkribierten Inventaren lassen sich zahlreiche Informationen über die frühneuzeitliche materielle Kultur und, davon abgeleitet, damalige Lebensgewohnheiten gewinnen. Über das Konsumverhalten und die Nahrungsmittel, welche in der damaligen Zeit gegessen und dementsprechend auch in den Häusern aufbewahrt wurden, geben die Inventare jedoch kaum Auskunft. Zu ephemere waren deren Charakter und, damit eng verbunden, oftmals zu gering ihr Wiederverkaufswert, so dass Lebensmittel im Zuge einer Inventarisierung selten aufgeführt wurden.²⁸⁸

Marktbilder wie die Fischmärkte von Snijders hoben die Zeitlichkeit der ansonsten mitunter schnell verderbenden Viktualien auf und konservierten sie visuell für den Betrachter.²⁸⁹ Diese Zeitlosigkeit wird insbesondere durch die frisch und gesund

nach solchen Bildern sind, der Künstler durch sein Schaffen dieser Werke die Nachfrage andererseits auch stimuliert haben dürfte.

287 Siehe hierzu auch Atkinson 2014, besonders S. 31.

288 Siehe ebenso Riello 2013, S. 137.

289 Dies ist auch ein gerne angeführtes Kriterium für die Wertschätzung von Stillleben, wie es bereits das in der Einleitung angeführte Zitat von Jan Brueghel d. Ä. vermittelt. José Ramón Marcaida und Juan Pimentel halten ähnlich fest, dass durch Stillleben die darin abgebildeten Naturalien eine Art „Dauerhaftigkeit“ erhalten würden. Sie argumentieren aber gleichzeitig ebenso, dass durch das Medium der Malerei diese Naturalien ihren „essbaren Charakter“ verlieren würden. Im Original: "permanency" und "edible character", Marcaida/Pimentel 2013, S. 104. Dass dies auf Snijders' Marktbilder nicht oder nur bedingt zutrifft, zeigen die folgenden Seiten auf.

wirkenden Wassertiere, die sich zuweilen noch regelrecht zu winden scheinen, zusätzlich unterstrichen. Abgesehen von wenig getrocknetem Fisch, wie er etwa in einem Korb in der rechten oberen Bildecke im Fischmarkt des *Snijders- & Rockox-huis* zu sehen ist (Abb. 19), erscheinen alle Fische, Krebstiere und Säuger in Snijders' Fischmärkten so, als wären sie gerade erst im Netz aus dem Wasser gezogen worden, ja sie schwimmen zum Teil sogar noch darin; so etwa zu sehen im metallenen Bottich unter dem Tisch des besagten Fischmarktes.

Direkte Informationen über das frühneuzeitliche Konsumverhalten lassen sich zwar kaum über Inventare, jedoch über andere Quellen gewinnen. Rezepte in Kochbüchern geben einen Eindruck davon, welche Lebensmittel vorhanden waren. Darüber hinaus geben sie ebenso Aufschluss darüber, was und wie gewisse Naturalien in spezifischen Gerichten und bei den vornehmlich oberen Gesellschaftsschichten konsumiert wurden.²⁹⁰ Die Bücher geben somit, ähnlich wie Inventare, einen gesellschaftlich stark begrenzten Einblick in das frühneuzeitliche Konsumverhalten, jedoch beleuchten sie den Konsum derjenigen Schichten näher, welche auch im Stande waren, eine der grossformatigen Marktdarstellungen von Snijders zu kaufen.²⁹¹ Flämische Kochbücher der Zeit verraten unter anderem, dass neben vielen einheimischen und vor Ort kultivierten und somit direkt verfügbaren Naturalien insbesondere Lebensmittel aus dem Süden, aus Spanien, Portugal oder Italien, regelmässig gegessen wurden. Darunter fallen etwa Limetten, Orangen, Granatäpfel, Kapern, Mandeln, Oliven und verschiedenste Gewürze, so beispielsweise Safran.²⁹²

290 Siehe auch Braet 2014, S. 37 und S. 70–71, wo die Autorin korrekt festhält, dass man Kochen auch durch das Ausprobieren, Beobachten und über das Hörensagen erlernte. Damals wie heute beruhte die Fähigkeit des Kochens somit nicht nur auf Textwissen und die Kochbücher dürften daher längst nicht alle gängigen Gerichte enthalten haben. Siehe zudem van Winter 1996, S. 303 für den Hinweis, dass nur besser gestellte Gesellschaftsschichten sich Kochbüchern bedienten, was sie auf die Alphabetisierung dieses Teils der Gesellschaft zurückführt, was aber auch durch den Umstand gestützt wird, dass man sich die Bücher leisten können musste.

291 In den Inventaren finden sich jedoch kaum Kochbücher. Dies ist wohl vornehmlich ihrem Status als stark genutzte und auch abgenutzte Bücher zuzuschreiben. Siehe hierzu auch Schildermans/Sels/Willebrands 2007, S. 20.

292 Siehe hierzu Stols 2002, S. 50–51 sowie Schildermans/Sels/Willebrands 2007,

Es erstaunt somit wenig, dass Rosinen, Zitrusfrüchte, Öl aus Spanien oder Zucker aus Brasilien gerade während der politischen und religiösen Unruhen und trotz der ‚Schliessung‘ der Schelde immer noch häufig in sowie über Antwerpen gehandelt wurden.²⁹³ Dabei kann davon ausgegangen werden, dass die Beliebtheit dieser Lebensmittel und ihr Einfluss auf lokale Konsumgewohnheiten auch in besonderem Masse auf die enge Verbundenheit Antwerpens mit der spanischen Krone zurückzuführen ist.

Zum Fischkonsum in der Frühen Neuzeit

Wie bereits dargelegt, sind die in den Inventaren bis ca. 1650 mit Abstand am meisten genannten Marktdarstellungen Fischmärkte, gefolgt von Fruchtmärkten. Während die heutige Ernährungswissenschaft mehrere Portionen Früchte und Gemüse pro Tag postuliert, machten vor allem Früchte lange keinen grossen Teil der täglichen Nahrung aus; sie galten teilweise sogar als ungesund oder zumindest, da sie viel Wasser beinhalten und kalt sind, als wenig nahrhaft.²⁹⁴ Ähnliche Argumente wurden mitunter gegen den Konsum von Fisch ins Feld geführt. Blickt man auf niederländische Kochbücher der Zeit, so scheint es, dass auch Fische keinen grossen

S. 28–31 für den insbesondere mediterranen sowie arabischen Einfluss auf die südniederländische Küche. Bereits Guicciardini nannte Safran, Oliven, Mandeln und Zitrusfrüchte als von Spanien importierte Nahrungsmittel, siehe Guicciardini [1580], S. cxliii.

293 Siehe Stols 1980, S. 134. Wie Johanna Maria van Winter schreibt, gehörten Rosinen zusammen mit Feigen und Datteln sowie pflanzlichem Öl zu wichtigen Bestandteilen und Ersatznahrungsmitteln in der Fastenzeit, siehe van Winter 1996, S. 307–308. Für einen Einblick in den Handel zwischen Antwerpen und Umland mit dem spanischen Königreich im 17. Jahrhundert siehe zudem Degryse/Everaert 1989, S. 116–121.

294 Siehe hierzu Albala 2002, passim, etwa S. 34, 68, 88 und S. 102. Zu heutigen Empfehlungen des Konsums von Früchten und Gemüse siehe exemplarisch die Kampagne des Bundesamts für Lebensmittelsicherheit und Veterinärwesen BLV der Schweiz, <http://www.5amtag.ch/> (26.01.2020). Es sei zudem darauf hingewiesen, dass die Definition oder das allgemeine Verständnis davon, was genau eine Frucht und was ein Gemüse ist, bis heute zuweilen vage ist. So zeigt Snijders' Fruchtmarkt in der St. Petersburger *Eremitage* beispielsweise auch Artischocken oder sein Gemüsemarkt Pilze (vgl. Abb. 15 und 16).

Anteil an der täglichen Nahrung hatten. So führt beispielsweise das in Antwerpen mehrfach herausgegebene Kochbuch des Anthonius Magirus, womöglich ein Pseudonym des Antwerpener Humanisten und Satirikers Peter Scholiers, in der Ausgabe von 1612 von 170 Rezepten lediglich neun Fischrezepte („Maniere om visch te koken“) an.²⁹⁵ Der Autor begründete dies unter anderem damit, dass Fische ihm „te slijmerig“ seien und verglich ihren Konsum gar mit winterlichem Schlittschuhlaufen: „die glibbert door ons lichaam, alsof ie op schaatsen rijdt“.²⁹⁶ Auch im Kochbuch von Karel Baten (Carolus Battus) *Eenen seer schoonen ende excellenten Cocboeck* aus Dordrecht von 1593 finden sich zwar Fischrezepte, allerdings sind diese gegenüber normalen Fleisch- und Saucenrezepten auch hier deutlich in der Unterzahl (25 gegenüber 47 beziehungsweise 62 Rezepten).²⁹⁷ Dieses Fehlen von Rezepten zur Zubereitung von Fischen und anderen See- und Meereskreaturen war nicht (nur) schlechten Fischfängen oder dem zuweilen hohen Preis für Fische geschuldet, sondern gründete insbesondere in diätetischen und medizinischen Überlegungen. Eng verflochten waren die Zubereitung und der Konsum von Naturalien mit Fragen nach deren Wirkungen im Körper, wie überhaupt mit der körperlichen Gesundheit.²⁹⁸ Es erstaunt folglich kaum, dass manche Autoren von Kochbüchern, wie Ba-

295 Magirus 1612, S. 43–44. Vgl. dazu auch Braet 2014, welche auf S. 45 festhält, dass bei Magirus „geen visrecepten terug te vinden“ wären. 1612 erschien das Buch in Leuven, 1655 und 1663 in Antwerpen, siehe hierzu Schildermans/Sels/Willebrands 2007, S. 9–11 sowie S. 19. Zur möglichen Person von Magirus siehe ebenfalls Schildermans/Sels/Willebrands 2007, S. 13–14. Für die Autoren bleibt die Identität des Kochbuchschreibers jedoch schlussendlich unbekannt. Vgl. dazu Timmermans 2008, S. 368, Fussnote 171, der in Scholiers den Autor sieht.

296 Zitiert nach Schildermans/Sels/Willebrands 2007, S. 12.

297 Siehe hierzu die „Inleiding“ zum *Cocboeck* von Baten durch Marleen Willebrands sowie die Transkription des Kochbuchs unter „Transcriptie“ in Willebrands 2002–2015.

298 Diese Verflochtenheit wird auch in einem Inventar ersichtlich, in dem ein medizinisches Buch zusammen mit einem Kochbuch als in einem Band angeführt wird. Siehe hierzu Duverger 1985 (Bd. 2), S. 111: „Medecijnboeck van Christophorus Wirtzung met eenen cockboeck in uno vol.“ Siehe ausserdem zur Diätetik in frühneuzeitlichen Kochbüchern Jansen-Sieben 1996.

ten, selbst Ärzte waren.²⁹⁹

Wie unter anderem der Ernährungshistoriker Ken Albala, aufgezeigt hat, wurde teurer Fisch in der Frühen Neuzeit in aristokratischen Kreisen zwar durchaus gerne konsumiert.³⁰⁰ Michael Limberger präzisiert für Antwerpen im 16. Jahrhundert gar, dass Fische, obgleich nicht günstig und in grossen Mengen verfügbar, für die städtische Versorgung bedeutend waren.³⁰¹ Für diese wichtige Rolle war der Umstand, dass die Wassertiere lange als magere und somit ideale Fastenspeise galten, von Belang und „those who could afford it often incorporated it in a meal on the many days on which flesh meat was forbidden by the church“, wie Johanna Maria van Winter herausstellt.³⁰² Die Verbundenheit mit den Vorschriften der Kirche trug jedoch gleichzeitig nicht unbedingt zur Beliebtheit von Fisch als Mahlzeit bei.³⁰³

Doch das eher negativ gefärbte Bild des Fischkonsums war nicht nur der Fastenzeit und den Regeln der Kirche geschuldet. Medizinisch-diätetische Schriften, allen voran die von Hippokrates und Galen begründete Humoralpathologie oder Vier-säftelehre, trugen ebenfalls zur geringen Wertschätzung des Fisches als Konsumgut bei.³⁰⁴ Die Humoralpathologie sprach sich in der Tendenz gegen „wässrige Lebensmittel“ aus, wozu, ihrem natürlichen Habitat folgend, auch Fische gehörten.³⁰⁵ Weil Fische kalt und feucht waren, glaubte man etwa, dass sie nicht nur schwer

299 Siehe hierzu Schildermans/Sels/Willebrands 2007, S. 30.

300 Albala 2008, S. 38 und ähnlich van Winter 2004, S. 153.

301 Limberger 2012, S. 38.

302 van Winter 2004, S. 153.

303 Siehe hierzu Albala 2008, S. 38 und S. 40. Albala hält auf ersterer Seite fest, dass „[i]t was considered an act of penance, a form of punishment, to consume a meagre meal bereft of flesh and animal products such as butter, cheese and eggs“. Für eine kurze Auflistung der wichtigsten Fastenregeln sei auf van Winter 2004, hier vor allem S. 141 verwiesen.

304 Zu Galen als der Referenzfigur für die frühneuzeitliche Diätetik siehe Albala 2002, S. 4–5, zur Humoralpathologie Albala 2002, Kapitel 2, S. 48 ff.

305 Im Original: „watery foods“, Albala 1998, S. 9. Siehe zudem Albala 1998, S. 12, wo der Autor auch betont, dass Galen sich nicht komplett gegen den Konsum von Fisch aussprach. Siehe weiterhin auch van Winter 2004, S. 142.

zu verdauen wären, sondern dass ihr (übermässiger) Verzehr ebenfalls im Stande wäre, Phlegmatismus zu stimulieren und somit müde und faul zu machen, was besonders für Gelehrte gefährlich wäre. Des Weiteren hielt sich der Gedanke, dass der Fischkonsum zu Krankheiten und körperlichen Gebrechen, wie Rheuma oder Lähmungen, führen könnte.³⁰⁶ Dabei galten Fische aus stehenden, unklaren und verschmutzten Gewässern als speziell gefährlich, da nicht nur ihnen selbst der Gedanke der Fäulnis anhaftete, sondern besonders der Glaube, den menschlichen Körper verderben zu können.³⁰⁷

Wie Albala herausgestellt hat, wandte man sich in dieser Zeit jedoch kaum komplett gegen den Verzehr von Fischen. Vielmehr existierten unter den verschiedenen diätetischen und medizinischen Schriften divergierende Ansichten und gewisse Fische wurden durchaus als essbar oder gar empfehlenswert angesehen.³⁰⁸ Dennoch stand man dem Konsum von Wasserkreaturen oft skeptisch oder ablehnend gegenüber und empfahl zumeist andere Naturalien für den Verzehr. Das ambivalente bis negativ gefärbte Bild von Fischen und anderen Meerestieren hielt sich im 17. Jahrhundert noch länger. Allerdings ist in dieser Zeit gleichfalls ein Wandel in der Auffassung über den Konsum von Fischen feststellbar. Diese wurden zu Naturalien umgedeutet, welche, ähnlich wie es im vorangegangenen Kapitel für Snijders' Fischmärkte argumentiert wurde, die Sinne positiv stimulieren konnten.³⁰⁹

306 Siehe hierzu Albala 2008, S. 38; Schildermans/Sels/Willebrands 2007, S. 165; van Winter 2004, S. 142 und Albala 1998, S. 9–10. Für ein konkretes Quellenbeispiel siehe weiterhin Albala 2002, S. 202 der mit Verweis auf Melchior Sebizius' *De alimentorum facultatibus* von 1650 festhält: „Sebizius explains that Carthusians because of their fish diet become phlegmatic, somnolent, fat – even obese – and oblivious and suffer from numerous diseases such as apoplexy, paralysis, spasms, catarrh, and arthritis.“

307 Siehe hierzu Albala 1998, S. 10. In der Frühen Neuzeit sprach man sich jedoch nicht nur aufgrund ihres Habitats oder ihrer physischen Eigenschaften und Erscheinungen gegen Fische aus, sondern zuweilen ebenso, wie Albala weiter anführt, weil „rare and exotic seafood with sybaritic luxury and gluttony“ in Verbindung gebracht wurde und damit mit einem Verhalten, dass in Zusammenhang mit gesellschaftlichem Zerfall stand. Siehe hierzu Albala 1998, S. 11.

308 Albala 1998, passim, hier etwa S. 11.

309 Zu diesem Wandel siehe Albala 2008, S. 38.

Ein Vorreiter dieses Wandels und Verteidiger des Fischkonsums in Nordeuropa war der Antwerpener Ludovicus Nonnius oder Luis Nuñez (1553–1645).³¹⁰ Im Folgenden soll ein Blick auf die Person von Nonnius und dessen Werk geworfen werden, da beides eng mit Frans Snijders und dessen Fischmärkten verbunden war.

Nonnius' Würdigung der Fische und Snijders' Fischmärkte

Ludovicus Nonnius stammte aus einer angesehenen portugiesisch-stämmigen Familie und war mit der reichen Kaufmannsfamilie der Godines verschwägert. Er trat gleich in mehrfacher Hinsicht in die Fussstapfen seines Vaters Alvarez, der wohl um 1550 nach Flandern gekommen war und zeitlebens nicht nur selbst publiziert hatte, sondern auch als Arzt tätig gewesen war.³¹¹

1616 veröffentlichte Nonnius das Nicolas Rockox gewidmete Werk *Ichtyophagia sive de piscivm esv commentarijs*.³¹² Albala folgend ist es das erste Buch, das den Fischkonsum aus medizinisch-diätetischer Sicht explizit propagiert und worin somit darzulegen versucht wird, dass viele Fische gute und gesunde Nahrungsmittel sind.³¹³ In seiner Schrift, die er unter anderem auf antike Autoren und die Essgewohn-

310 Siehe hierzu generell Albala 2008 sowie für eine kurze Biografie zu Nonnius auch Tricot 1996, hier S. 255–257. Siehe weiterhin Albala 1998, S. 11, wo dieser Nonnius sogar zum einzigen Autor macht, „[who – S. W.] stands out in favor of fish-eating peoples as healthier, more sober and longer lived“.

311 Alvarez war unter anderem als Arzt von Erzherzog Ernst von Österreich, während dessen Zeit als Statthalter der spanischen Niederlande, tätig. Siehe hierzu Raband 2019, S. 18, Fussnote 30. Für die weiteren Angaben siehe Tricot 1996, S. 253; Bruce-Chwatt 1984, S. 938–939 und Pohl 1977, S. 108–109.

312 Nonnius 1616. Das Buch ist auf Latein verfasst und gibt zu Beginn die Namen von insgesamt 37 Meeresbewohnern in verschiedenen Sprachen wieder. Zu Letzterem siehe auch Brys 2008, S. 19.

313 Albala 2008, S. 39. Wie wiederum Florike Egmond herausgestellt hat, beleuchtet Nonnius in seinem Buch „fish and crustaceans as food from every possible humanist and dietary perspective“, siehe hierzu Egmond 2014a. 1627 folgte Nonnius' *Diaeticon, sive de re cibaria*, in dem er seine Position zum Fischkonsum nochmals untermauerte. Das *Diaeticon* erschien dabei nur ein Jahr nach Petrus Castellanus' ebenfalls in Antwerpen veröffentlichtem Buch *ΚΡΕΩΑΦΓΙΑ, sive de esu carniūm*, das sich wiederum explizit für den Fleischkonsum aussprach. Siehe hierzu Albala 2008, S. 39 und Albala 2002, S. 45.

heiten vergangener Gesellschaften stützt, äussert sich der Antwerpener mit iberischen Wurzeln zu verschiedenen Fischarten; so gehören etwa der Lachs oder die Seezunge zu den besten und vornehmsten Fischen.³¹⁴ Darüber hinaus wendet sich Nonnius auch expliziter an den Konsumenten. Mit Rückbezug auf Galen empfiehlt er Fisch insbesondere den Menschen, welche keine schwere körperliche Arbeit ausüben und etwa der Wissenschaft nachgehen oder öffentliche Ämter innehaben.³¹⁵ Nonnius' Fischbuch war somit ausdrücklich an die höheren Gesellschaftsschichten gerichtet.³¹⁶ Es waren damit weiterhin die Teile der Gesellschaft angesprochen, in denen sich Nonnius selbst bewegte. So verkehrte er in den höchsten Kreisen der intellektuellen Antwerpener Elite und war 1620 Mitbegründer des *Collegium Medicum Antverpiense*, dem ersten seiner Art in den katholischen Niederlanden.³¹⁷ J.-P. Tricot beschreibt Nonnius in seiner Kurzbiografie als klassischen „humanistischen Gelehrten“, der vielseitig interessiert und beschäftigt war, darunter auch als Numismatiker und Naturforscher.³¹⁸ Nonnius korrespondierte etwa mit Justus Lipsius, war befreundet mit Balthasar Moretus, Nicolas Rockox, sehr wahrscheinlich auch mit Emmanuel Ximenez und gehörte zu den Ärzten von Peter Paul Rubens. Wie ein heute in der *National Gallery* in London erhaltenes Porträt Nonnius' von Rubens' Hand, Illustrationen von Rubens in Nonnius' Werken sowie Briefe vermuten lassen, ging der Kontakt der beiden Männer weit über eine rein funktionale Arzt-Patienten-

314 Weiterhin empfiehlt Nonnius Steinbutt, wohingegen er etwa gegenüber Tintenfischen oder Neunaugen kritischer eingestellt ist. Siehe hierzu Albala 2008, S. 40 und S. 42. Zu Nonnius' Quellen siehe Albala 2008, S. 39 und auch Brys 2008, etwa S. 20–21.

315 Siehe hierzu Brys 2008, S. 38–39 und Albala 2008, S. 39.

316 Dies wurde auch von Albala 2008, S. 39 bemerkt. Dies wird zusätzlich durch den Umstand, dass das Buch nur in Latein erschien, gestützt.

317 Siehe hierzu Tricot 1996, S. 255

318 Im Original: „humanistische geleerde“, Tricot 1996, S. 257. Dieses Bild wird auch im Aufsatz von Leonard Jan Bruce-Chwatt bestätigt. Der Autor hält zudem fest, dass Nonnius noch weitere Bücher zu römischen und griechischen Münzen sowie zu Spanien publiziert habe. Siehe hierzu Bruce-Chwatt 1984, etwa S. 941.

Beziehung hinaus.³¹⁹ Das Porträt, welches erst 1950 als Bildnis von Nonnius wiedererkannt wurde,³²⁰ zeigt den Arzt und Humanisten zu seiner Linken umgeben von Büchern und zu seiner Rechten neben einer Büste des Hippokrates in einem Stuhl mit aufgeschlagenem Buch in der Hand sitzend (Abb. 24). Die leere Nische im Hintergrund hebt sein Gesicht neben dem steinernen Antlitz des Hippokrates zusätzlich hervor und könnte, wie bereits Hans Vlieghe angemerkt hat, als eine Absicht von Rubens verstanden werden, Nonnius hier als „zweiten Hippokrates“ zu inszenieren – nicht zuletzt, weil gerade Büsten gerne in Nischen platziert wurden.³²¹

Nonnius bewegte sich somit in denselben Kreisen wie Snijders, unterhielt gar Freundschaften mit denselben Personen wie der Künstler. Es ist daher davon auszugehen, dass sich die beiden auch persönlich kannten. Mehr noch, da Nonnius' Buch und Snijders' erste maritimen Märkte in denselben Jahren entstanden sind, wird die These vertreten, dass beide Männer im Austausch miteinander standen und das Erscheinen des Buches mit den Gemälden in einem engen Zusammenhang zu sehen ist. Dies wird durch die Bedeutung, welche die Gesundheit im Leben frühneuzeitlicher Künstler einnehmen konnte und auch durch die singuläre Stellung sowohl der gemalten Fischmärkte als auch von Nonnius' Fischbuch zusätzlich gestützt.³²²

319 Zu Nonnius' Beziehungsnetzwerk generell siehe Egmond 2014a; Tricot 1996; de Ridder 1984, hier S. 228 und Pohl 1977, S. 320. Nonnius entwarf darüber hinaus den Triumphbogen für die portugiesische ‚Natie‘ für den Einzug von Ferdinand von Österreich in Antwerpen von 1635. Es ist gut möglich, dass er hierzu auch mit Rubens in Kontakt stand. Auf alle Fälle unterstreicht dies die wichtige Position, die Nonnius in Antwerpen innehatte. Siehe hierzu Tricot 1996, S. 257 sowie für Abbildungen des Bogens <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-70.249> (26.01.2020) und <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-70.250> (26.01.2020). Siehe des Weiteren für die Bücher von Nonnius im Besitz von Peter Paul Rubens sowie Briefausschnitte, welche die These einer Freundschaft der beiden stützen, Arents 2001, S. 115, 148, 228, 258, 263–264, 281 und S. 304. Zu Rubens' Interesse an und Beschäftigung mit Gesundheitsfragen genereller siehe Heinen 2004.

320 Siehe hierzu Vlieghe 1987, S. 138.

321 Im Original: „second Hippocrates“, Vlieghe 1987, S. 138.

322 Siehe zu neueren Publikationen, welche die Gesundheit des Künstlers in der Frühen Neuzeit, hier mit Fokus auf Peter Paul Rubens, thematisieren auch

Der Konsum von Fisch wird bei Nonnius zu etwas nicht zuletzt durch die Geschichte Legitimiertem, Vorteilhaftem und Positivem. Nonnius erhebt den Fisch gar zu einer nicht nur den Geschmackssinn, sondern potenziell auch den Intellekt stimulierenden Nahrungsquelle.³²³ Ähnliches geschieht in Snijders' Gemälden. Er malt in seinen maritimen Märkten alle möglichen Süss- und Salzwasserbewohner. Darunter solche, welche Nonnius als besonders gut hervorhebt – so spielt der Lachs in den Gemälden, sei es als Ganzes oder insbesondere in Form von zentral platzierten und farblich ins Auge stechenden Lachstranchen mitunter eine prominente Rolle (Abb. 3 und 25).³²⁴ Gleichzeitig zeigen die Stillleben auch jene, die Nonnius eher skeptisch erscheinen, wie beispielsweise Neunaugen und Tintenfische. Snijders scheint hier also, im Gegensatz zu Nonnius, kaum eine Wertung vorzunehmen und das Panoptikum an Wassertieren vielmehr in seiner ganzen Diversität präsentieren zu wollen.³²⁵ Indem Snijders seine Wasserkreaturen nicht nur in Überlebensgrösse, sondern auch in äusserst ästhetischer Weise malt, werden die Tiere bei ihm auf ähnlich positive Weise charakterisiert und dargestellt wie in Nonnius' Text. Sie rücken in den Fokus und das Interesse des Betrachters, werden zu Studien-, Diskussions- und Wissensobjekten. Unter Berücksichtigung des grossen Erfolgs von Snijders' Fischmärkten in der Frühen Neuzeit kann davon ausgegangen werden, dass die Gemälde den Geschmack in gleich doppelter Weise stimulierten: auf der körperlichen sowie der ästhetisch-geistigen, das heisst den Kunstgeschmack stimulierenden, Ebene. Sowohl Nonnius' Text wie auch Snijders' Fischmärkte bezeugen das starke Interesse und die Bedeutung der Gewässer, vornehmlich der Meere, für die frühneuzeitliche Antwerpener Kultur. Die marinen Kreaturen werden von beiden Männern in ihren Werken nobilitiert, jedoch auf unterschiedliche Weise und in unterschiedlichen Medien. Während für das Studium der Fische bei Nonnius vor allem theoretische

Göttler 2016a und Heinen 2004.

323 Für die Diskussion um die Intellektualisierung und den Fischkonsum danke ich Tristan Weddigen.

324 Ähnlich bemerkte das Vorkommen von Lachsen in den Gemälden auch Albalá 2008, S. 40.

325 Siehe generell für die Wertung diverser Fisch- und Meerestierarten in der Frühen Neuzeit auch Albalá 2003, S. 71 ff.

Kenntnisse und Fertigkeiten, insbesondere ausgezeichnete Lateinkenntnisse sowie die Vertrautheit mit antiken Autoren, Voraussetzung waren, üben Snijders' Fischmärkte eine viel direktere Wirkmacht aus. Diese ist einerseits Snijders' Malweise und seinem Können, jedoch auch der Evokation von praktischem, sinnlichem und auf Erfahrung basierendem Wissen geschuldet, worauf nun im Kontext der frühneuzeitlichen Sammlungen und Sammler der Fischmärkte genauer eingegangen wird.

2.3 Maritime Märkte im Kontext frühneuzeitlicher Sammlungen

Der für den Brüsseler Hof tätige Jacques van Ophem, der Stadtkoch Engelbert Gilleberts oder der Herzog von Buckingham – sie alle waren einst im Besitz einer der Fischmärkte Snijders' (Abb. 3 und 26).³²⁶ Zu diesen heute überlieferten Personen müssen in der Frühen Neuzeit jedoch noch zahlreiche weitere Besitzer hinzugekommen sein. Arnold Lunden beispielsweise, Direktor des Antwerpener Münzamts und Schwager von Peter Paul Rubens, hatte in seiner Sammlung ebenfalls einen Fischmarkt. Dieser wurde Rubens zugeschrieben, stammte jedoch mit einiger Wahrscheinlichkeit zumindest in Teilen auch von Snijders' Hand.³²⁷ Verschiedene weitere Namen von Fischmarkt-Besitzern finden sich in den Duverger-Bänden, jedoch leider zumeist ohne Nennung des Künstlers, der den jeweiligen Fischmarkt geschaffen hat. Festhalten lässt sich allerdings, dass äusserst unterschiedliche Menschen im Besitz solcher Fischmärkte waren. Persönlichkeiten, die, wie van Ophem und Gilleberts, nur auf einen ersten Blick keine Gemeinsamkeiten zu haben schienen.

326 Zu van Ophem siehe Koslow 1995, S. 118–123, zu Gilleberts Sammlung Duverger 1987 (Bd. 3), S. 187–188 und zum Fischmarkt, der sich einst im Besitz des Herzogs von Buckingham und heute im *Kunsthistorischen Museum* in Wien befindet, Koslow 1995, S. 149 und Robels 1989, S. 398–399.

327 Aus Rubens' alleinigem Oeuvre sind heute keine Fischmärkte bekannt. Womöglich handelt es sich bei dem erwähnten Exemplar aber um eine Gemeinschaftsarbeit von Rubens und Snijders. Siehe zu Lunden und seiner Sammlung Vlieghe 1977, S. 172–204; der Fischmarkt wird auf S. 194 erwähnt. Zu einer Verortung dieser spezifischen Sammlung in einem breiteren Kontext siehe ebenfalls Timmermans 2010, etwa S. 115, 120 und S. 127.

Wie im Kapitel 2.1.2 erläutert, lassen sich einige von Snijders' gemalten maritimen Märkten visuell direkt in Antwerpen verorten. Wo fanden sich die Kunstwerke jedoch tatsächlich in den damaligen Haushalten? Betrachtet man diesbezüglich die Haushaltsinventare bis um die Jahrhundertmitte oder sogar bis 1658 (und somit bis kurz nach Snijders' Tod), so fällt auf, dass die Fischmärkte sich in sehr unterschiedlichen Räumen, nahezu im gesamten Haus verteilt, befanden – vom Keller bis hin zum Schlafzimmer.³²⁸ Drei Räume stechen jedoch besonders hervor, in denen die Fischmärkte vermehrt aufbewahrt wurden: die so genannte „Neercamer“, die Küche sowie die „Voorcamer“.³²⁹ Während es sich bei der Voorcamer und der Neercamer vielfach um Hauptaufenthaltsräume im vorderen und unteren Bereich des Hauses handelte, die zahlreiche andere Sammlungsobjekte beinhalteten – so fanden sich in der Neercamer oft Porträts und Fruchtstücke –,³³⁰ hatte die Küche unter-

328 Die Analyse bezieht sich hier auf die Bände 1–7 von Duverger und auf jegliche Art von Fischmarkt (und somit auch Fischmärkte unterschiedlicher Künstler, wobei die allermeisten Gemälde ohne Nennung ihres Erschaffers aufgeführt sind). In Duverger 1989 (Bd. 4), S. 16 beispielsweise wird „een Antwerpse Vischmerct“ als „[i]n de Kelders“ befindlich vermerkt und im selben Band von Duverger wird auf S. 253 in der „Slaepcamer“ des Nachlasses eines „wijntavernier“s, das heisst des Besitzers eines Wein- oder Gasthauses, „een groote schilderye op pannel met een gestofferde lyste wesende een Vischmerct“ verzeichnet.

329 Für Beispiele in der Küche siehe Duverger 1992 (Bd. 6), S. 303; Duverger 1991 (Bd. 5), S. 78 (wo zwar nicht direkt von einem „Fischmarkt“, jedoch von einem „Fischverkäufer“ in der Küche die Rede ist); Duverger 1989 (Bd. 4), S. 283 und Duverger 1987 (Bd. 3), S. 297. Beispiele von Fischmärkten in der Voorcamer finden sich etwa in Duverger 1993 (Bd. 7), S. 204 und S. 205; Duverger 1989 (Bd. 4), S. 163 und Duverger 1985 (Bd. 2), S. 213 (hier wird sogar explizit von einem Heringsmarkt gesprochen!). Bei der Voorcamer handelt es sich um einen Raum im vorderen Bereich des Hauses. Für Beispiele in der Neercamer siehe schliesslich: Duverger 1992 (Bd. 6), S. 126 und S. 230; Duverger 1991 (Bd. 5), S. 408 und S. 474 oder Duverger 1989 (Bd. 4), S. 184. Bei der Neercamer handelt es sich um einen Raum im unteren Bereich des Hauses.

330 Siehe hierzu Blondé/De Laet 2006, S. 79–81. Siehe weiterhin auch Baatsen/Blondé/De Caigny/Denis 2016, S. 107, die festhalten, dass die Neercamer zuweilen auch als Raum für die Essenseinnahme genutzt wurde. Es scheint zudem, dass die Voorcamer manchmal ebenso einen eher kleinen Raum mit

schiedlichste Funktionen. Diese reichten von einem Schlafraum über einen Raum für die Essenszubereitung oder -einnahme bis hin zu einem ebenfalls mit prunkvollen weiteren Objekten ausgestatteten Wohnraum.³³¹

Insbesondere in Küchen, welche vornehmlich für das Essen reserviert waren, kann

wenigen Objekten bezeichnen konnte. Demgegenüber existieren jedoch auch Quellen, die auf äusserst prunkvoll ausgestattete Voorcamern schliessen lassen. Siehe hierzu etwa das Inventar von Filip I. van Vackennisse, welches unter anderem zahlreiche exotische *Naturalia* in Form von Muscheln in diesem Raum auflistet in Duverger 1984 (Bd. 1), S. 302 ff. Eine reich ausgestattete Voorcamer fand sich 1601 weiterhin auch im Nachlass von Constantijn de Clerc. Nils Büttner hat diesen Raum gar als den „repräsentativsten Raum des Hauses“ bezeichnet. Siehe hierzu Büttner 2000, S. 37.

- 331 Die Funktion eines Schlafraums hatte die Küche wohl vornehmlich in Haushalten der unteren oder niederen Gesellschaftsschichten. Eine Küche, in der auch die Nacht verbracht wurde, dürfte man, zumindest in den meisten Fällen, in Häusern, in denen sich auch Gemälde von Snijders befanden, kaum gefunden haben. Mit dem Terminus „Küche“ war weiterhin nicht unbedingt eine Küche für die Zubereitung von Essen, sondern oft auch ein mit anderen Sammlungsobjekten ausgestatteter Raum zum Essen gemeint, darauf hat auch bereits Elizabeth Honig hingewiesen. Siehe hierzu Honig 1998a, S. 275, Fussnote 67. Ein konkretes Beispiel eines reich mit Sammlungsstücken ausgestatteten Raums zum Essen behandelt Claudia Goldstein. Sie schreibt über ebendiesen Raum im Haushalt von Jan Noiroot, Meister des Antwerpener Münzamts: „Of all the rooms in Noiroot’s house, the dining room possessed the most impressive combination of paintings, wall decoration, and luxury goods. This was not accidental. Rather, Noiroot’s dining room and its decoration were instrumental to his social and professional advancement, and were the most visible public face of the family within the private space of the Mint Master’s house“, siehe Goldstein 2013, S. 38. Ein weiteres Beispiel bespricht mit dem Nachlass der 1626 in Antwerpen verstorbenen Johanna Greyns Jeffrey Muller, siehe Muller 1993, S. 198–200. Der Raum zum Essen wurde in Greyns’ Haushalt explizit als „Eetkamer“ bezeichnet, ein Terminus, der sich in den Duverger-Inventaren jedoch nur selten findet. Für die Multifunktionalität der Küche im Antwerpen des 16. Jahrhunderts generell siehe Baatsen/Blondé/De Groot 2014. Neben ihrer Studie zum Status und den Funktionen von Küchenräumen halten die Autoren ebenfalls fest, dass im 16. Jahrhundert durchaus auch die Neercamer für prachtvollere Essen genutzt wurde, siehe hierzu Baatsen/Blondé/De Groot 2014, S. 178.

man sich Snijders' Fischmärkte gut im Kontext diätetisch-medizinischer Überlegungen oder Gespräche und somit in direkter Verbundenheit mit Kochbüchern oder Nonnius' Abhandlung über Fische vorstellen. So veranstaltete die Bruderschaft der Romanisten, in der Snijders aber auch Peter Scholiers, der womöglich als Autor des oben erwähnten Kochbuchs gesehen werden kann, Mitglieder waren, jährlich ein grosses Festessen. Dieses galt, so darf angenommen werden, dem sozialen Zusammenhalt innerhalb der Gruppe, wobei aber auch die Freude am gemeinsamen Essen sowie das Wissen über Naturalien eine wichtige Rolle gespielt haben dürften.³³² In den Essensräumen der Zeit existierte somit eine direkte Verbindung zwischen den Gemälden und dem sie umgebenden Raum.³³³ Hier konnte das auf den Bildern dargestellte und in Nonnius' Schrift beschriebene tatsächlich erfahren werden und die Naturalien wurden buchstäblich in den Raum transportiert. Fische wie auch Gemüse, Früchte oder Wild wurden nicht nur visuell wahrgenommen, sondern sie konnten in zumeist transformierter, das heisst in für den Konsum zubereiteter Weise, ebenso angefasst und gekostet werden. Die Sinneswahrnehmung wurde somit gegenüber den Gemälden nochmals erweitert, die gemalten Naturalien konnten wahrhaftig physisch erfahren werden und gerade der Geschmack avancierte im Verzehr der Naturalien zum innigsten und mit dem Körper am engsten verflochtenen Sinn.³³⁴ Während Fische, Gemüse und dergleichen jedoch äusserst ver-

332 Siehe für die frühneuzeitliche Gesprächskultur zu Tisch auch Richardson 2011, Kapitel 2 sowie Loughman 2010. Loughman betont auf S. 63 mit Bezug auf ein holländisches Tagebuch von 1624 die Bedeutung und Multifunktionalität eines gemeinsamen Essens in der damaligen Zeit: „What is clear from his account is that communal meals were not just about the consumption of food but were occasions for social interaction, the swapping of news and ideas, and even the provision of emotional support.“ Auf ähnliche Weise stellt auch Claudia Goldstein fest: „From Antwerp and its suburbs to the palaces of Lombardy and Bavaria, paintings in dining rooms were signs of status, creating active backdrops to the dinner party which augmented or sustained familial reputation, professional standing, and the appearance, if not the substance, of humanist understanding“, siehe Goldstein 2013, S. 145.

333 Siehe auch Stoichita 1998, S. 16.

334 Zum Verhältnis von Geschmack und Körper siehe Priscilla Parkhurst Fergusons Aufsatz zum *taste*, konkret Parkhurst Ferguson 2011, S. 373: „Because it

gänglich waren und durch die Verkostung auch zerstört wurden,³³⁵ blieben Snijders' Bilder erhalten und zeugten so von der Superiorität der Kunst über die Natur – ein für Stilleben gerne angeführtes Kriterium für deren Wertschätzung. Das wohl berühmteste Zeugnis hierfür ist der Briefwechsel zwischen Jan Brueghel d. Ä. und Federico Borromeo, aus dem bereits in der Einleitung zitiert wurde. Borromeo selbst schrieb 1628 über Blumenstilleben, die ihn im Winter, wenn die Natur draussen stillstehe, erfreuen würden:

„[Wenn ich in meinem Studio bin] und es heiß ist, erfreuen mich Blumen und einige Früchte auf dem Tisch. Und am meisten habe ich es genossen, die Früchte des Frühlings und seine Blumen zu haben und stets im Sommer – je nach Unterschiedlichkeit des Wetters – verschiedene Vasen im Zimmer zu haben und diese nach Gelegenheit und Gefallen zu verändern. Wenn der Winter naht und alles mit Eis überzieht, hat mich der Anblick – und ich imaginierte sogar den Geruch –, wenn auch nicht von echten, so doch von künstlichen Blumen [...] erfreut, wie er sich in Malerei ausdrückt, [...] und in diesen Blumen wollte ich die Vielfalt der Farben sehen, die nicht verfliegen wie bei einigen Blumen, die [in der Natur] angetroffen werden, sondern beständig und sehr dauerhaft sind.“³³⁶

Maritime Märkte, welche sich in der Voor- oder Neercamer, mitunter im Kontext zahlreicher anderer Sammlungsobjekte und somit in einem der eigentlichen Sammlungsräume in Antwerpener Häusern befanden, dürften jedoch noch andere Deutungshorizonte eröffnet haben. Snijders' Fischmärkte standen hier konkurrierend oder komplementär zu einer breiter gefächerten Anzahl unterschiedlichster

requires the literal incorporation of the objects consumed, taste is the most intimate of the senses. [...] human body incorporates the food consumed.“
Zur körperlichen Erfahrbarkeit von Snijders' Gemälden siehe zudem Kapitel 2.2.1 der vorliegenden Arbeit.

335 Siehe auch Parkhurst Ferguson 2011, S. 372.

336 Zitiert, inkl. der Auslassungen und Bemerkungen in Klammern, nach König/Küster/Schön/Vöhringer 1996, S. 129. Das Originaldokument befindet sich als *Ms. G. 310, inf.no.8* in der *Biblioteca Ambrosiana* in Mailand.

Gegenstände. Wie die Inventare bei Duverger und auch jüngere Forschungsbeiträge belegen, waren zahlreiche Antwerpener nebst Gemälden lokaler Künstler auch im Besitz verschiedener weiterer Objekte. Darunter fallen *Naturalia*, *Exotica*, *Scientifica* und andere von Menschenhand geschaffene Artefakte, wie etwa Instrumente oder Gläser.³³⁷

Die Fülle und Vielfalt, die Snijders dem Betrachter in all seinen monumentalen Fischmärkten durch die Menge unterschiedlichster Wassertiere präsentiert, akzentuiert er in seinem Fischmarkt heute in Wien (Abb. 26) auf besondere Art und Weise. Im linken Bildvordergrund, gleich unterhalb eines grossen Haufens mariner Kreaturen, aus dem vor allem ein riesiger Stör hervorsticht, malte Snijders auf einem kleinen Tisch eine Ansammlung erlesener Muscheln. Bei genauerer Betrachtung lassen sich über 20 Exemplare erkennen, die feinsäuberlich auf dem Tisch, der zur Hälfte noch von einem weissen Tuch bedeckt wird, drapiert sind. Für den heutigen Betrachter mag mit diesem Bild im Bild in erster Linie die Gattung des Stilllebens virtuos thematisiert werden. Es handelt sich bei dieser *mise en abyme* jedoch nicht nur um eine Selbstreferenz innerhalb des Bilderrahmens.³³⁸ Vielmehr unterstreicht Snijders mit seinem Stillleben im Stillleben den Reichtum der Gewässer dieser Welt zusätzlich und referiert sehr direkt auf den das Bild umgebenden Raum und das lokale Sammlertum. Als *Exotica* und *Naturalia*, die vielfach zu kunstvollen Gefässen umgearbeitet wurden, gehörten Muscheln mit ihren beinahe endlosen Formen und Farben zu den beliebtesten Sammlerobjekten in der Frühen Neuzeit. Nicolas Rockox, Balthasar Moretus, Frans Francken d. Ä. oder Gilis de Kimpe sind nur einige der wenigen Namen, in deren Haushalten sich Muscheln fanden.³³⁹ Dieser Referenz auf die Muschelsammlungen anschliessend, könnte mit Blick auf die maritimen Märkte auch in etwas abstrakterem Sinne von einer *mise en abyme* gesprochen werden. So

337 Siehe hier beispielsweise die Studien von Rijks 2016; Egmond/Dupré 2015 und Dupré 2010.

338 Zum Begriff der *mise en abyme* siehe Wolf 2013, S. 528–529.

339 Zur Sammlung von Rockox und Moretus siehe ebenfalls Kapitel 3. Für die Inventare von Francken d. Ä. und de Kimpe sei auf Duverger 1984 (Bd. 1), S. 398 ff. und Duverger 1985 (Bd. 2), S. 399 ff. verwiesen. Letztere zwei Sammlungen werden weiterhin ausführlicher besprochen in Rijks 2016, *passim*.

spiegelt sich die *Varietas* und *Abundantia* dieser Bilder im Reichtum und der Heterogenität manch Antwerpener Sammlung. Zusätzlich dürfte gerade der maritime Bezug der Gemälde sein Äquivalent in unterschiedlichen Sammlungsräumen der Zeit gefunden haben.³⁴⁰ Der Seidenverkäufer François I. Guiot beispielsweise nannte neben einem nicht näher identifizierbaren Fischmarkt mehr als ein halbes Dutzend Bilder von Seefahrten und Schiffen sein Eigen. Letztere thematisierten in ähnlicher Weise wie der Fischmarkt, aber in ganz anderer Bildsprache, das Maritime, mit dem die Stadt Antwerpen so eng verflochten war.³⁴¹ Auch in Gilis de Kimpes Sammlung manifestierten sich maritime Bezüge nicht nur in der grossen Muschelsammlung des Notars, sondern ebenso in einem Fischmarkt – hier allerdings einem Künstler mit dem Namen Mostaert zugeschrieben – und weiteren Bildern mit Seefahrten, Schiffen oder Objekten wie dem Globus, den er besass. Wenngleich in den Haushalten beider Männer kein Fischmarkt explizit aus Sniijders' Hand nachgewiesen werden kann, zeugen deren Sammlungen davon, dass Fischmärkte aufgrund ihrer mannigfaltigen Bezüge durchaus als wohldurchdachte Bilder in grösseren, ebenso arrangierten ‚Bildern‘, namentlich den Sammlungen als Ganzes, aufgefasst worden sein könnten.³⁴² Eine solche Deutung scheint zumindest für den Antwerpener Betrachter und dessen *period eye* greifbar.

In Sammlungsräumen wie den eben umschriebenen war der Geschmack oder *taste* nun nicht mehr vornehmlich mit dem Körper und der Nahrungsaufnahme verbunden, sondern vielmehr auf das eigene ästhetische und intellektuelle Befinden und Urteilsvermögen ausgerichtet.³⁴³ Diese Neu- oder Umbewertung des Geschmacks, die eng mit einem Wissen der Sinne sowie den eigenen Erfahrungen verflochten war und dadurch ein Kennen der Objekte bezeichnete, war hier besonders wichtig.³⁴⁴ Das mit dem *taste* einhergehende Kennen wird von Harold Cook wie folgt erläutert:

340 Siehe hierzu auch Kapitel 3.

341 Siehe für Guiots Sammlung Duverger 1989 (Bd. 4), S. 426 ff.

342 Ich danke hier Tristan Weddigen für den Austausch.

343 Siehe hierzu auch Parkhurst Ferguson 2011, S. 380, die zur Wandlung des Geschmacks schreibt: „From a corporeal attribute, taste is redefined as an instrument of aesthetic sensitivity and intellectual discernment.“

344 Siehe Cook 2007, S. 14–15.

„The knowledge that comes with taste is [...] very real, but the knower cannot explain *why* he or she knows, only *that* he or she knows. [...] This kind of knowledge is passed on by experience, example, or imitation; it cannot be learned from the giving of reasons. [...] [W]ords like German and Dutch *kennen* rather than *wissen* or *weten*, [...] indicate knowing by acquaintance rather than by reasoning.“³⁴⁵

Für die Deutung der Fischmärkte im Kontext der Antwerpener Sammlungen ist jedoch auch ein weiterer Faktor zentral. Dabei handelt es sich um das in der damaligen Zeit stetig wachsende Interesse an und Wissen über die Natur.

2.3.1 Ein gestiegenes und intensiviertes Naturinteresse

Zu Snijders' Lebzeiten veränderte sich die Welt aufgrund zahlreicher Expeditionen sowie Expansionsbestrebungen der Europäer auf grundsätzliche und ebenso rasante Weise. Stetig wurden neue Orte und Schöpfungen der Natur entdeckt, die in das bestehende Weltbild aufgenommen und eingepasst werden mussten. Doch auch bereits ‚bekannte‘ Pflanzen oder Tiere sollten im Zuge der Entwicklung drucktechnischer Möglichkeiten und neuer Entdeckungen ins bestehende Weltbild eingegliedert und geordnet werden. Die Natur bot in dieser Zeit folglich ein äusserst breites Betätigungsfeld und die frühneuzeitliche Naturkunde war ein Gebiet mit dem sich die verschiedensten Leute beschäftigten.³⁴⁶ Das Studium der Natur und seiner unterschiedlichsten Geschöpfe und Hervorbringungen galt dabei oft als die beste und höchste Form, Wissen zu erlangen.³⁴⁷ In der Erforschung der Natur spielten dabei

345 Cook 2007, S. 15 (Hervorhebungen H. C.).

346 Siehe Findlen 2006, S. 435. Ebenfalls wichtig in dieser Zeit war die enge Verflochtenheit von Naturwissen und Körperverständnis beziehungsweise Körperwissen, wie sie bereits in den diätetischen Überlegungen weiter oben anklang. Siehe hierzu weiterhin auch Findlen 2006, S. 437.

347 Siehe hierzu Cook 2007, S. 20 (Hervorhebung H. C.): „[I]t is possible to say that many early modern people considered the highest kind of knowledge to be the result of study of the objects (*res*) of nature.“

nicht nur die eigenen Erfahrungen und Sinne eine wichtige Rolle,³⁴⁸ sondern auch die *Curiositas*.³⁴⁹

Obgleich die *Curiositas* – im deutschen Sprachgebrauch heute gemeinhin als Neu- und Wissbegierde verstanden³⁵⁰ – in ihrer Geschichte lange Zeit als schlechte Gefühlsregung galt und sogar zu Lust und Lastern, zur Eitelkeit des menschlichen Seins oder als mit der Todsünde Hochmut verbandelt gesehen wurde, erlebte sie im 17. Jahrhundert eine Umdeutung. Sie wurde zunehmend positiv gewertet, zuweilen gar zu einer Tugend stilisiert und als gesellschaftsstiftend beziehungsweise als gewisse Personengruppen speziell auszeichnend charakterisiert.³⁵¹ Die *Curiositas* war eng verbunden mit der Wahrnehmung und der persönlichen Erfahrung der Welt, und nahm dementsprechend auch für das Forschen und die frühneuzeitliche Na-

348 Siehe auch Cook 2007, passim; Findlen 2006, S. 435 und S. 437 sowie Smith/Findlen 2002, S.10.

349 Wie Pamela Smith und Paula Findlen festhalten, war die *Curiositas* oder „curiosity“ selbst wiederum wichtig für die „sensory perception“, siehe Smith/Findlen 2002, S. 18. Der Begriff ist in seinem Ursprung auf das Lateinische „cura“ zurückzuführen, welches wiederum zum Terminus „curiosus“ und dadurch schliesslich zum Begriff *Curiositas* führte. Siehe hierzu Kenny 1998, S. 35 ff.

350 Siehe PONS Redaktion o. J.

351 Zur Tugend und der gesellschaftsstiftenden Funktion der *Curiositas* siehe Findlen 1996, S. 33 und S. 58. In ihrer grundlegenden Studie zur Antwerpener Kunstproduktion und im Besonderen den Antwerpener Kunstkammer- und Galeriebildern hat Zirka Zaremba Filipczak bereits 1987 von der „universal intellectual curiosity“ als „hallmark of a gentleman“ gesprochen und sie auf spezifische Personengruppen bezogen. Siehe hierzu Filipczak 1987, S. 68. Zur Entwicklung und dem Status der *Curiositas* oder Neu- und Wissbegierde in der Frühen Neuzeit sei weiterhin auf die Forschungen von Lorraine Daston verwiesen. Gemäss Daston wurde die *Curiositas* zwar hauptsächlich positiv gesehen, sie wurde, ähnlich wie von Findlen festgehalten, „respektabel, sogar lobenswert“, doch gleichzeitig rutschte sie „auf der europäischen Landkarte der Emotionen, von einer engen Nähe zur Wollust und zum Stolz, [...] hin zu einer ähnlichen Nähe zu Habgier und Geiz“. Siehe hierzu Daston 1994, S. 37–38. Siehe weiterhin auch Daston 2002; Daston 1995 und Harrison 2001.

turkunde eine wichtige Rolle ein.³⁵² Diese ging gar soweit, dass Lorraine Daston und Katherine Park folgern: „Die Neugier [...], jahrhundertlang verteuft als Ausdrucksform niederer Lüste oder des Hochmuts, wurde zum Kennzeichen des vorurteilsfreien und hingebungsvollen Naturforschers.“³⁵³

Thomas Hobbes definierte sie in seinem Werk *Leviathan* bereits Mitte des 17. Jahrhunderts als etwas Erstrebenswertes und Vorteilhaftes, als differenzierendes Kriterium zwischen Mensch und Tier, als den fleischlichen Freuden überlegen und als anhaltende, unermüdliche und Freude bereitende Form, Wissen hervorzubringen:

„*Desire*, to know why, and how, *CURIOSITY*; such as is in no living creature but *Man*: so that Man is distinguished, not onely by his Reason; but also by this singular Passion from other *Animals*; in whom the appetite of food, and other pleasures of Sense, by praedominance, take away the care of knowing causes; which is a Lust of the mind, that by a perseverance of delight in the continuall and indefatigable generation of Knowledge, exceedeth the short vehemence of any carnall Pleasure.“³⁵⁴

Der Wunsch nach Wissen und damit verbunden das Fragen und Forschen dürfen als zentral gewertet werden, gerade auch was die frühneuzeitliche Naturkunde anbelangt. Ähnlich hielten auch Pamela H. Smith und Paula Findlen mit Bezug auf René Descartes fest, dass die *Curiositas* als treibende Kraft für Wissen und das Sammeln von Kunst- wie Naturobjekten gesehen werden kann.³⁵⁵

Folgt man diesen Ausführungen, so muss die Antwerpener Bevölkerung in besonderem Masse neu- und wissbegierig gewesen sein. Wie gerade am Beispiel von Snijders' Fischmarktbildern ersichtlich wird, richtete sich das Interesse vom Künstler

352 Siehe hierzu auch Cook 2007, S. 16, der zur *Curiositas* schreibt: „[I]t was too closely linked to the experience of the world to have a precise definition.“

353 Daston/Park 2002, S. 356.

354 Hobbes 1651, Part 1, Kapitel 6, S. 44 (Hervorhebungen T. H.). Siehe zur Neugier bei Hobbes auch Daston/Park 2002, S. 356 ff.

355 Smith/Findlen 2002, S. 18: „The first of the passions was curiosity, said by Descartes to be the beginning of knowledge, and it was also the engine that drove the collection and trade of the objects of nature and art.“

und den Sammlern nicht nur auf unbekannte, neue oder fremdländische Objekte, sondern auch auf eine Natur, wie sie jeden Tag vor Ort angetroffen werden konnte.³⁵⁶ Die Aufmerksamkeit von Sammlern und Gelehrten galt somit ebenso relativ banalen Alltags- oder zuweilen vielleicht gar ‚niederer‘ Objekten und die Neu- und Wissbegierde wurde so selbst zu einer Art Handelsware auf dem Markt.³⁵⁷ Ähnlich äusserte sich in Teilen auch Michel Foucault in seinen Gedanken zur ‚curiosity‘:

„I like the word [...] It evokes ‚care‘; it evokes the care one takes for what exists and what might exist; a sharpened sense of reality, but one that is never immobilized before it; a readiness to find what surrounds us strange and odd; a certain determination to throw off familiar ways of thought and to look at the same things in a different way; a passion for seizing what is happening now and what is disappearing; a lack of respect for the traditional hierarchies of what is important and fundamental.“³⁵⁸

Antwerpen als wichtige Künstler-, Handels- sowie Druckereistadt nahm im Prozess der Verarbeitung und Verbreitung neuer Erkenntnisse über die Natur und von Objekten aus aller Welt einen wichtigen Platz ein. So wurden Waren von nah und fern und insbesondere auch Informationen und Wissen in der Scheldestadt getauscht sowie weitergegeben. Wie die von Duverger transkribierten Inventare belegen, befanden sich neben den bereits erwähnten Muscheln zahlreiche Bilder und Objekte der Natur in den Sammlungen vor Ort, ganz wie es dem damaligen *taste* in Europa entsprach.³⁵⁹

356 Siehe hierzu auch Egmond/Dupré 2015, S. 225, die auf die Bedeutung des Interesses an der lokalen Flora und Fauna für die südlichen Niederlande verweisen und konkret betonen, dass „[a]n explicit interest in the local habitats of plants and animals seems to have developed in the Southern Netherlands“.

357 Siehe hierzu Findlen 1996, S. 213 und ebenso Kapitel 2.3.2.

358 Foucault 1994, S. 325.

359 Siehe hierzu auch Smith/Findlen 2002, S. 8–9: „Naturalistic images and natural objects became sought-after objects of patronage and commerce among European nobility and wealthy burgers [...] objects and images claiming to portray and describe nature became a desired fashion, hard to obtain.“

Zeugnisse des besonderen Interesses an der Natur und der Erschließung der Welt sind nicht nur überlieferte Haushaltsinventare oder Sammlungsobjekte, sondern auch zahlreiche Publikationen, die in Antwerpen gedruckt worden sind beziehungsweise in der Stadt erwerbbar waren.³⁶⁰ Das im Zuge des Todes seiner Frau Isabel da Vega erstellte Inventar des Haushalts des Handelsbankiers Emmanuel Ximenez soll hier als konkretes Beispiel angeführt werden. Das Inventar war in den vergangenen Jahren Teil eines interdisziplinären Forschungsprojekts und wurde in diesem Zusammenhang intensiv analysiert und kontextualisiert.³⁶¹ Das Beispiel von Ximenez ist weiterhin insofern relevant, als dass dieser sich in denselben Kreisen wie einige der hier fokussierten Figuren bewegte und eine heterogene und anschauliche Sammlung besass. Deshalb wird seine Person auch im nachfolgenden Kapitel als Referenzfigur dienen.

Im Inventar aus dem Jahr 1617 sind verschiedenste Bücher aufgeführt, die sich der Naturgeschichte, der Neuen Welt, Reisen und hiermit verwandten Themen widmen.³⁶² Die stattliche Anzahl naturhistorischer Werke aus dem 16. und 17. Jahrhundert, die Ximenez und seine Frau besaßen, verhandeln Tiere und Pflanzen dabei nicht nur auf deskriptiv-illustrierende Weise, hinsichtlich der Ernährung oder medizinisch-diätetischer Aspekte, sondern etwa auch mit Blick auf die Jagd und den

³⁶⁰ Siehe hierzu auch López-Terrada/Pardo-Tomás 2012, S. 57–58. Zu den gedruckten Werken über die Neue Welt in den südlichen Niederlanden siehe auch Pieper 2009, S. 321–332. Überhaupt wurden unterschiedlichste naturhistorische, zoologische oder auch botanische Werke in Antwerpen hergestellt. Bei Plantin beispielsweise erschienen Werke von Carolus Clusius, Rembert Dodoens und Mathieu de l’Obel. Siehe hierzu auch Ogilvie 2006, S. 44–45. Zur Produktion von Druckerzeugnissen in Antwerpen sowie den Zirkulationsprozessen von Antwerpener Büchern ins Ausland und gar in die Neue Welt siehe weiterhin Thomas/Stols 2009; Waterschoot 2001 und de Nave 1993. Ab 1620 erschien ausserdem die erste Zeitung der spanischen Niederlande in Antwerpen, siehe hierzu wiederum Arblaster 2010, S. 194. Die Vielfalt von verfügbaren Zeitungen in Antwerpen wird ferner bereits von Guicciardini erwähnt: „Hierauß volgt nun das Antorff wegen soviel frembder Nationen allezeit von der gantzen Welt neue Zeitungen hat“, siehe Guicciardini [1580], S. cxxxvi.

³⁶¹ Siehe hierzu auch die Ausführungen in Kapitel 3.1.1.

³⁶² Siehe hierzu auch Göttler 2014b und für das Inventar selbst Inventory 2014.

Gartenanbau. Das durch die Publikationen vermittelte Naturbild war somit durchaus breit gefächert. Beispiele, die sich in Ximenez' Bibliothek befanden, sind drei der zwischen 1551 bis 1558 in vier Teilen erschienen Bücher von Conrad Gessners Standardwerk *Historia animalium*, das *Kruydtboeck* des Flamen Rembert Dodoneus von 1583 in lateinischer Übersetzung oder gleich zwei Bücher, die sich Fischen widmen: Guillaume Rondelets *L'histoire entière des poissons* von 1558 und Nonnius Werk *Ichthyophagia* von 1616.³⁶³

Ximenez' hier skizziertes Interesse an diesen und weiteren Büchern war gewiss durch das weitverzweigte Handelsnetzwerk bedingt, in welchem seine Familie beschäftigt war und in dem unter anderem mit Zucker, Textilien oder Färbstoffen gehandelt wurde.³⁶⁴ Die Vorliebe für solche Bücher muss jedoch ebenso in den gesellschaftlichen Kreisen gesehen werden, in denen Ximenez verkehrte und schliesslich wurde das Interesse wohl zusätzlich durch das Angebot an solchen Büchern in der Stadt an der Schelde stimuliert. Auch wenn mit den politischen und religiösen Unruhen im späteren 16. und frühen 17. Jahrhundert die Produktion verschiedener Druckerzeugnisse in Antwerpen teilweise zurückging, blieb das persönliche Interesse an und das Studium mittels gedruckter Medien in weiten Kreisen der Antwerpener Elite bestehen, wie gerade das Beispiel Ximenez deutlich werden lässt. Auch die zahlreich in Antwerpen gefertigten Gemälde zeugen, ähnlich wie die in den Büchern befindlichen Stiche, von einem gesteigerten Naturinteresse und Antwerpens wichtiger Rolle in der Produktion und Zirkulation von Naturwissen. Bilder wurden von den Naturforschern der Zeit dabei nicht nur als „Bürgen“³⁶⁵ für die geschriebenen Wörter der Bücher gesehen, sondern nahmen für Sammler zuweilen sogar eine Stellvertreterfunktion ein.³⁶⁶

Viele Antwerpener Künstler dürften sich ebenso nicht nur auf visueller Ebene, wäh-

363 Siehe Egmond 2014b sowie Inventory 2014, mit Nonnius' Werk auf Fol. 11r. Es ist davon auszugehen, dass sich Nonnius und Ximenez persönlich kannten.

364 Siehe Göttler 2014c.

365 Im Original: „guarantor of words“, Findlen 2006, S. 457.

366 Von Rudolf II. etwa ist überliefert, dass er Tiere malen liess, wenn er sie nicht anderweitig für seine Sammlung anschaffen konnte. Siehe hierzu Rauch 2006, S. 13.

rend des Malvorgangs, mit der Natur und ihren Kreationen intensiv beschäftigt haben. Wie José Ramón Marcaida hervorhebt, waren Objekte der Natur und das damit verbundene Naturwissen gerade im Kreis um Peter Paul Rubens, zu dem auch Frans Snijders gehörte, „common currency“.³⁶⁷ Auch wenn kein Sammlungsinventar von Snijders und seiner Ehefrau überliefert ist, kann davon ausgegangen werden, dass sich Snijders als Sohn erfolgreicher Wirtsleute im praktischen Sinne mit vielen Naturalien auskannte – beispielsweise mit Zubereitungsarten –, dass er aber ebenso durch die Kreise, in denen er sich bewegte, sowie durch seinen Status als erfolgreicher frühneuzeitlicher Künstler ein breites theoretisches Naturwissen besass. Er dürfte somit sowohl über medizinisch-körperliche Wirkungen von gewissen Früchten oder Gemüse als auch die Lebensräume oder Herkunftsorte spezifischer Tierarten informiert gewesen sein und dieses Wissen im Austausch mit anderen Künstlern, Sammlern und Gelehrten erweitert und diskutiert haben, ganz so wie es auch durch sein Porträt im Gemälde der *Kunstkammer des Cornelis van der Geest* vermittelt wird (Abb. 10).³⁶⁸ Was das Gemälde von van der Geest jedoch nicht zum Ausdruck bringt, ist, dass viele der Antwerpener Gelehrten und Künstler ihr Naturwissen nicht nur mittels des Studiums von Büchern, über Bilder oder in Gesprächen unter ‚ihresgleichen‘ in Sammlungen erwarben und erweiterten, sondern hier der Markt mit seinem sehr gemischten Publikum eine wichtige Rolle einnahm.³⁶⁹

367 Marcaida 2013, S. 125. Siehe zudem Baadj 2016a, welche mit Jan van Kessel I. ebenfalls einen Künstler und dessen Interesse an und Wissen über die Natur in Antwerpen in den Fokus rückt.

368 Ein anschauliches Beispiel für das mögliche diätetisch und medizinische Wissen von Snijders liefert der St. Petersburger Fruchtmarkt (Abb. 15), in welchem eine ältere Marktfrau einer jüngeren Kundin Aprikosen anbietet, die von letzterer begutachtet werden. In Quellen aus dem 18. Jahrhundert, aber auch in der jüngeren Forschung, wurde die junge Frau zuweilen als Schwangere gesehen, die ihrem Appetit nachgeben würde. An anderer Stelle, siehe Wyssenbach 2011, wurde aufgrund der damaligen Mode und der speziellen Wölbung des Bauches bereits argumentiert, dass es sich hier sehr wahrscheinlich nicht um eine schwangere Frau handelt. Diese Annahme wird, so ist an dieser Stelle zu ergänzen, zusätzlich durch das von Snijders gewählte Motiv der Aprikose gestützt, galten die kleinen orangefarbenen Früchte doch als gefährlich für Schwangere. Siehe hierzu Albala 2002, S. 152.

369 Zum Personenkreis auf dem Markt siehe auch Eamon 2006, S. 215.

2.3.2 Der Markt und die Sinne: Lernen für das Leben und die Kunstkammer

„Nature was for sale in many marketplaces throughout Europe. It was a commodity bought, sold, bartered, and exchanged – the centrepiece of a series of transactions that connected the world of commerce to the study of nature. [...] Buying nature in the marketplace was a commonly accepted practice among naturalists, a necessity to increase and replenish the storehouse of knowledge.“³⁷⁰

Wie von Paula Findlen treffend beschrieben, war auch die Natur ein Gut des Handels. Lebensmittelmärkte waren Orte des Naturalienaustauschs, des Austauschs von Informationen und ebenso der Generierung von Wissen. Damit eng verknüpft war die Zurschaustellung von Wissen oder, genauer gesagt, der eigenen Kennerschaft. Auf dem Markt ging es somit auch darum, Naturobjekte zu erkennen, zu benennen, zu wissen, woher die Marktwaren stammten, was bekömmlich ist und was nicht, was alltäglich oder was kostbar und selten ist. Entsprechend standen Märkte den frühnezeitlichen Sammlungen in nichts nach. Während man in den Sammlungen der Zeit vom *period eye* sprechen kann, so lassen die folgenden Ausführungen gar vermuten, dass Baxandalls Konzept des gesellschafts- und kulturspezifischen Blicks für die damaligen lokalen Lebensmittelmärkte durchaus ausgeweitet werden könnte auf die *period nose*, das *period ear*, die *period skin* oder vielleicht gar die *period tongue*.³⁷¹

Die enge Verflochtenheit von Märkten und Sammlungen sowie die Bedeutung ersterer für das damalige Naturwissen werden in der Person des italienischen Gelehrten

370 Findlen 2002, S. 299 sowie S. 302–303. Siehe generell auch zum Naturwissen und der Rolle des Marktes Findlen 1996, S. 208 ff.

371 Die Frage, warum nicht auch von einer *period nose*, einer *period skin* etc. gesprochen werden könnte, warf bereits Herman Roodenburg auf, siehe Roodenburg 2014, S. 7. Eine dahingehende Untersuchung zöge jedoch Studien nach sich, die den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen würden. Für einen allgemeinen Eindruck des Gebrauchs sowie der Reizung der verschiedenen Sinne auf frühnezeitlichen Märkten siehe Welch 2014.

und Sammlers Ulisse Aldrovandi (1522–1605) deutlich.³⁷² In seiner Autobiografie verknüpft Aldrovandi sein Interesse an und sein sinnlich-praktisches Kennen der Natur gar unmittelbar mit seinen Besuchen der lokalen Fischmärkte.³⁷³ Auch von Michelangelo wird durch Ascanio Condivi und Giorgio Vasari berichtet, dass er die lokalen Fischmärkte besucht habe, um sich vermutlich für sein Gemälde *Die Versuchungen des Heiligen Antonius* inspirieren zu lassen.³⁷⁴ Während für Michelangelo die optischen Charakteristika, die ganz spezifischen Farben sowie ungewöhnlichen oder gar verblüffenden Formen und ‚Oberflächen‘ der marinen Kreaturen auf den Fischmärkten von besonderem Interesse gewesen sein dürften, ging Aldrovandi zwar ebenso auf den Markt, um das Aussehen der Fische zu studieren oder um seltene Fische zu sehen. Doch er tat dies vor allen Dingen auch, um mehr über die Bewohner der Meere zu lernen, um seine theoretischen Kenntnisse mit einem praktisch vor Ort gewonnen und getesteten Wissen zu ergänzen und schliesslich wohl auch, um weitere Objekte für seine Sammlung zu erwerben.³⁷⁵ Aldrovandi sprach sich für eine Erforschung der Natur basierend auf den eigenen Erfahrungen, der eigenen physischen wie visuellen Wahrnehmung aus und räumte den Sinnen damit einen hohen Stellenwert für dieses Unterfangen ein.³⁷⁶

Mit dieser Art Wissensdrang war Aldrovandi nicht allein. Im Zuge des gestiegenen Naturinteresses und der stetigen Erweiterung der bekannten Welt nahmen Beobachtungen und eigene Forschungen einen wichtigen Stellenwert ein. Zunehmend begnügte man sich nicht mehr mit dem Blick in alte Quellen. Viel zentraler war es,

372 Für die Lebensdaten Aldrovandis siehe Findlen 1996, S. 17.

373 Siehe hierzu die Wiedergabe in Findlen 1996, S. 213: „In the same time that [Guillaume Rondelet, P. F.] was in Rome, I began to be interested in the sensory knowledge of plants, and also dried animals, particularly the fish that I saw often in the fishmarkets.“ Findlen hebt an dieser Stelle weiterhin hervor, dass Aldrovandi durch Paolo Giovios Buch *De Romanis Piscibus* zu Fischen für seine eigenen Marktgänge inspiriert worden sei.

374 Das Werk basiert auf einem Stich von Martin Schongauer und befindet sich heute im *Kimbell Art Museum* in Texas. Für eine ausführlichere Wiedergabe dieser Episode zu Michelangelo sei auf Swan 2015, S. 217–219 verwiesen.

375 Siehe auch Findlen 1996, S. 213.

376 Siehe Fischel 2008, S. 216.

die Welt nun mit eigenen Augen zu ‚erfahren‘.³⁷⁷ Das bei Aldrovandi angesprochene praktisch-sinnliche Kennen von Dingen wurde gegenüber dem theoretisch-diskursiven Wissen wichtiger, und hierfür boten Naturalienmärkte ideale Plattformen.³⁷⁸ Wohl noch viel stärker als heute konnte man auf ihnen alle möglichen Objekte sehen, ertasten, fühlen, riechen oder gar schmecken und dies war – um sich nicht täuschen zu lassen, um die Natur erkennen und kennen zu können – oftmals auch erforderlich. Denn wo heute nahezu alle Waren mit Preisen und Gewichten etikettiert oder gar bis ins kleinste Detail, zum Beispiel die Zusammensetzung und Herkunft betreffend, beschrieben sind, standen früher nur die vom Verkauf getriebenen Worte des Verkäufers und die eigenen Sinne für die Beurteilung von Produkten zur Auswahl. Die einzelnen Sinne wurden so permanent geschult und geschärft, wobei man auf dem Markt oft Herr all seiner Sinne sein musste. Das Einkaufen wurde dadurch zum multisensorischen Erlebnis, den Sinnen kam in ihrer Mehrzahl und ihren unterschiedlichen Funktionen eine zentrale Rolle zu.³⁷⁹ Genau so propagierte es auch der englische Händler Lewes Roberts (1596–1641) in seiner Publikation *The merchants mappe of commerce* von 1638: „[F]or experience tels us that all *commodities* are not learned by one *sense* alone, though otherwise never so perfect; nor yet by two, but sometimes by three, sometimes by foure, and sometimes by all.“³⁸⁰ Wenngleich Roberts dem Sehsinn einen speziellen Platz und den grössten Nutzen einräumt, hält er ebenso konkret fest, für welche Art Güter die weiteren Sinne unabdingbar sind:

377 Siehe auch Ausst.-Kat. Cambridge 2011.

378 Zum Kennen gegenüber dem Wissen siehe auch Cook 2007, Kapitel 1.

379 Siehe ähnlich Welch 2014, S. 68: „[S]hopping was a multisensory experience where sight, sound, touch, taste, and smell all competed for the buyer’s attention.“

380 Roberts 1638, S. 41 (Hervorhebungen L. R.). Zu Roberts und seinem Werk siehe Anderson 2004. Das Buch kann als eine Art Ratgeber und Handbuch gesehen werden. Es umfasst unter anderem Informationen zu unterschiedlichsten Städten, Handelswaren oder auch technischeren Aspekten wie den lokalen Währungen und wurde nach 1638 mehrfach neu herausgegeben.

„Some are noted againe to require the sence of *feeling* to be assistfull to the *eye*, as where the *hand* is of necessity to be employed, as is seen in *cloth* and such *commodities*. Some require the *sence* of *hearing*, as where the *eare* giveth a help to the *eye*, as is seen in some *mettals*, *minerals* and such like: and some againe require the *sence* of *smelling*, as where the *nose* helpeth the *eye*, as is seen in some *drugges*, *perfumes* and the like; and lastly, some requireth the *sence* of *tasting*, as where the *palate* giveth the helpe, as is seen in *spices*, *wines*, *oyles*, and many such *commodities*.“³⁸¹

Nur wenig später präzisiert Roberts sein Verständnis der erwähnten „experience“ und fährt unter dem Gesichtspunkt, wie „a *Merchant* may have knowledge in all commodities“, fort:

„Now the last point resting to conclude this *Chapter*, is to shew briefly how this *knowledge* first spoken of in *commodities* may be gained and acquired, which doubtlesse is best done by *experience*, the true mother of *knowledg*; and this *experience* is best gotten by often viewing the same, and heedfully marking the qualitie and properties thereof, and especially the best and principall of each sort, that a man would be expert in; to which end, it is ever good to procure and keepe *patterns*, and *samples*, and thereby so to imprint the very *Idea* thereof in a mans minde, that at sight of the like or equall, the same may instantly be knowne and discerned, and the sooner to obtaine this *knowledge*, a man that would learne, must be very inquisitive of men of *experience* that are able to instruct in the *commodities* required, and learne from such what is the principall *notes* requisite thereunto, either in their *colours*, *goodnesse*, *substance*, *vertue*, *taste*, *seeing*, or *feeling*.“³⁸²

381 Roberts 1638, S. 42 (Hervorhebungen L. R.). Siehe weiterhin Welch 2014, S. 66, wo die Autorin mit John Brownes *The Marchant's Avizo* von 1587 eine weitere Quelle zitiert, welche etwa für den Einkauf von Salz und Wein auf die grundlegende Nutzung verschiedener Sinne weist. Browne gibt dabei zudem an, wie sich gute Qualität jeweils anzufühlen beziehungsweise zu schmecken habe.

382 Roberts 1638, S. 45 (Hervorhebungen L. R.).

Sowohl die Sinne, ihre enge Verflochtenheit und Interaktivität, als auch die „experience“, der praktische Kontakt, die Kenntnis und Erfahrung von Objekten auf dem Markt, waren also explizit für Händler selbst zentral.³⁸³ Der Markt entwickelte sich so zur *site*, an der „empirical knowledge and sensory governance“ präsentiert werden konnten, und als solcher hatte er entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung der Sammlungen und Wissenschaften in der Frühen Neuzeit.³⁸⁴ Gerade an diese Wissenschaftsentwicklung anknüpfend, muss der Markt nicht nur als eigentlicher Verkaufs- und Arbeitsplatz für zum Beispiel Ladenbesitzer, Bauern oder Fischer gesehen werden, sondern als eben jene facettenreiche und wichtige *site*, mit der sich auch die urbanen Eliten eingehend auseinandersetzten. Antwerpen bildete hier keine Ausnahme. Dies wird erstens durch alte Antwerpener Haushaltsbücher bezeugt,³⁸⁵ zweitens aber auch durch eine 1649 anonym publizierte Schrift mit dem Titel *Antwerpsche Merckten, Waer in de handel van Vis-merckt, Vleesch-huys ende andere, claer ende duydelijck wordt uytghebelde*, bei der es sich um eine Art praktisch ausgelegtes „Handbuch“ für den Markt handelt.³⁸⁶ Die Existenz dieser Publikation verweist nicht nur auf die Bedeutung von Märkten generell und auf die Beschäfti-

383 „Experience“ definiert das *Oxford Dictionary of English* als: „Practical contact with and observation of facts or events“, siehe OUP 2019.

384 Welch 2014, S. 86. Welch führt weiterhin aus: „[T]he sensory skills of visual observation and tangible testing, and the ability to distinguish between the valuable and the fraudulent, so long associated with commerce, now became part of elite understanding and scientific knowledge“, siehe Welch 2014, S. 86.

385 Ilja Van Damme und Laura Van Aert halten hierzu fest, dass „surviving household accounts of wealthy Antwerp families indicate [...] [that – S. W.] knowing the daily and weekly market suppliers was at least as important for the head of the household“, siehe Van Damme/Van Aert 2014, S. 85. In ähnlicher Weise hat Siv Tove Kulbrandstad Walker für Italien geschrieben, dass „selecting food was a sign of civilized life and [...] it did not compromise the status of the aristocratic purchaser“, siehe Kulbrandstad Walker 2012, S. 117.

386 Siehe auch Van Damme/Van Aert 2014, S. 84, die betonen, dass es sich dabei um ein „educational manual [...] [that – S. W.] promised sound advice on how ,the youth could learn the practice of going to markets, and be acquainted with buying and selling manners“ handelt. Für die Quelle selbst siehe o. V. 1649.

gung der bessergestellten Antwerpener Bevölkerung mit diesen. Im Text bestätigt sich ferner einmal mehr die Wichtigkeit von Fischmärkten – der Autor widmet sich ihnen über mehrere Seiten hinweg – sowie der Sinne beim Kauf von Naturalien, die gleich zu Beginn des folgenden Zitats betont werden:

„Siet, en rieckt, en voelt wat is, / Ick sal dan u ghelt wel krijghen, / Draeght maer kennis vanden Vis, / Hoort een, ‘kbid u doet hem haelen, / Op mijn woordt en proeft ghewis, / En gh’en sult hem niet betaelen, / Voor eer dat hy gheten is.“³⁸⁷

Wie in diesem Kapitel bereits verschiedentlich deutlich wurde, werden das Interesse und die Bedeutung des Marktes, hier besonders des Fischmarktes, ebenso durch Snijders’ monumentale Marktbilder und ihre einstigen Besitzer unterstrichen. Snijders maritime Märkte können jedoch nicht als direkte Abbilder des Antwerpener Marktes verstanden werden. Vielmehr handelt es sich bei ihnen um höchst kunstvoll komponierte Gemälde. Dennoch soll abschliessend die These aufgestellt werden, dass das Interesse an der Natur oder Natursammlungen sowie insbesondere am Fischmarkt, in dem sich die Natur in ihren zahlreichen Formen und Farben besonders eindrücklich und für alle Sinne fassbar manifestierte, für Snijders’ Klientel, als einer mit diesem Markt und den europäischen Gewässern vertrauten Klientel, von besonderer Wichtigkeit war und den Wert der Gemälde erheblich steigerte.

So kann davon ausgegangen werden, dass George Viliers, Herzog von Buckingham, den Fischmarkt von Snijders und Antoon van Dyck, der sich heute im *Kunsthistorischen Museum* in Wien befindet (Abb. 26), wahrscheinlich anlässlich seiner Ernennung zum *Lord High Admiral* 1619 bestellt hatte und damit seine maritimen Interessen auch auf materieller (und nicht nur politischer) Ebene unterstreichen wollte.³⁸⁸ Buckingham war zudem als Patron von Francis Bacon bekannt, der mit seiner Naturphilosophie wegweisend war.³⁸⁹ Auch Jacques van Ophem dürfte ein

387 o. V. 1649, unpaginiert.

388 Siehe hierzu auch Graham 2014, S. 365 und Koslow 1995, S. 149.

389 Siehe Graham 2014, S. 365. Zu Bacons Person siehe auch Krohn 2006 und Peltonen 2004. Bacon war aktiver Verfechter der ‚neuen‘ Wissenschaften und

besonders persönlich geprägtes Interesse an seinem Fischmarkt und den weiteren Marktbildern, die er besass, gehabt haben (Abb. 3, 12, 15–16). Van Ophem muss als eine Person gesehen werden, die bestens vertraut war mit den Waren, welche importiert und exportiert wurden, die genau wusste, wie die städtische Infrastruktur der Märkte aussah, und auch, wie das Marktgeschehen reguliert wurde. Dieses Wissen wurde durch Sniijders' Marktbilder in seine Sammlung projiziert.

Obgleich uns heute kein Haushaltsinventar aus der Zeit von van Ophem selbst überliefert ist, kann davon ausgegangen werden, dass die vier Marktbilder Prunkstücke seiner Sammlung, womöglich in ihrer Vierzahl und Monumentalität sogar die zentralen Werke in seinem Haus waren. Es ist somit denkbar, dass die Gemälde ihn auch ganz konkret als Herr der Märkte, als deren Fürsprecher und Verwalter, inszenieren sollten – eine Deutungsperspektive, die ihn von anderen Besitzern von Marktbildern unterscheidet, die jedoch die vielfältigen Deutungsmöglichkeiten und somit die Vielstimmigkeit der Bilder unterstreicht.

Weniger mit den technischen, als vielmehr mit den alltäglich-praktischen Aspekten des Marktgeschehens und mehr noch der abgebildeten Naturalien muss schliesslich der Antwerpener Stadtkoch Engelbert Gilleberts vertraut gewesen sein.³⁹⁰ Gilleberts

einer „Philosophie der Forschung“, siehe Krohn 2006, S. 9. Zu Bacon und der Naturphilosophie siehe weiterhin auch Blair 2006.

390 Die Funktion des Stadtkochs im frühneuzeitlichen Antwerpen konnte soweit nicht näher definiert werden. Jedoch kann nicht zuletzt aufgrund von Gilleberts Besitztümern und der genannten Anzahl an Räumen im Inventar davon ausgegangen werden, dass es sich dabei um eine höhere Position handelte. Im Auszug aus dem Nachlassinventar von Gilleberts bei Duverger werden sechs Räume aufgeführt und mit der Küche ein siebter Raum benannt. Gemäss den Forschungen und Kategorisierungen von Bruno Blondé handelte es sich bei Gilleberts demzufolge um eine Person aus der (gehobenen) Mittelschicht, die unter anderem auch Händler und vor allen Dingen erfolgreiche Meister wie zum Beispiel Brauer oder Hutmacher umfasste. Siehe hierzu Blondé/De Laet 2006, S. 72–73 und Blondé 2002 sowie für weitere Forschungsergebnisse mit denselben Kategorisierungen unterschiedlicher Gesellschaftsschichten Baatzen/Blondé/De Groot 2014. Für die Rolle von Köchen in der Frühen Neuzeit siehe Pennell 2012 und Albala 2007, S. 139 ff. Dass sich Köche besonders mit den praktischen Aspekten von Naturalien, zum Beispiel ihrer Verwendung und Geniessbarkeit, ihrem Äusserem oder ihren Herkunftsorten ausgekannt

kann als passionierter Sammler von Snijders' Gemälden bezeichnet werden – in seinem Besitz befanden sich mindestens fünf Werke des Künstlers: „[e]en Vischmerct van Snyers“, „[e]en Schotel met Fruyt van Snyers“, „[e]en Mandeken [das heisst wohl ein Korb ebenfalls mit Früchten – S. W.] van Snyers“, „[e]en cleyn stucxken van Vogelkens van Snyers“ sowie „[e]en Kiemtken (?) van Snyders“.³⁹¹ Im Vergleich zu anderen Werken, die der Koch besass, handelte es sich beim Fischmarkt mit grosser Wahrscheinlichkeit um eines der grössten und ambitioniertesten Gemälde im Haus.³⁹² Die enge Verbundenheit von Gilleberts' Beruf und den Motiven in Snijders' Bildern ist dabei als explizit persönliches Statement zu deuten.

Möglicherweise strebte Gilleberts mit den Gemälden von Snijders' danach, Parallelen zwischen seinem und dem Beruf des Künstlers zu unterstreichen oder mit dessen Werken gar in einen freundschaftlichen Paragone zu treten. Koch und Maler verband nicht nur die Beschäftigung mit Naturalien, sondern beide waren auch im Stande, diese zu einer neuen Komposition zusammenzubringen und so aus verschiedenen Einzelteilen ein neues harmonisches und vor allen Dingen konsumierbares Ganzes zu schaffen. Beide können somit als Verwandlungskünstler gesehen werden, deren Kreationen die Sinne beeinflussen und täuschen konnten. Vergleichbar mit der multisensorischen Wahrnehmung von Snijders' Fischmärkten konnte der Koch mit seinen Gerichten den Seh-, den Geruchs- und den Tastsinn stimulieren. Beide bedienten sie zudem den Geschmackssinn, wobei jedoch nur Gilleberts im Stande war, dies durchwegs auf doppelte Weise zu tun und damit die Superiorität seiner Kunstform unter Beweis stellen konnte. Seine Schöpfungen waren gleichermassen

haben müssen, wird auch von Albala 2007, S. 145 angedeutet, wenn er über Bartolomeo Scappi, unter anderem Koch verschiedener Päpste, schreibt: „The cook must, first of all, know intimately the quality and proper season for every ingredient entrusted to him. This can only be learned through long and direct experience.“ Zu Scappi siehe auch Albala 2007, S. 17.

391 Duverger 1987 (Bd. 3), S. 187–188.

392 In seinem Besitz befanden sich unter anderem auch „[e]enen Sampson van Rubbens“, „[e]en schouwstuk zynde een Alfoeninghe van 't Cruys van Janssens“ sowie eine „Maria-Magdalena van Rubbens ende Bruegel“. Mit fünf Werken ist jedoch kein anderer Künstler so stark von Gilleberts gesammelt worden wie Snijders, was den zentralen Charakter des Fischmarktes für die Sammlung unterstreicht.

auf intellektueller und ästhetischer Ebene (appetit-)anregend, wie auf körperlicher appetitstillend und so letzten Endes der Stärkung und Erhaltung des Körpers dienlich. Als Koch dürfte Gilleberts weiterhin vertraut gewesen sein mit der Haltbarmachung von Lebensmitteln. Snijders' gemalte Fische sind hier jedoch Exempel der Überwindung von Zeitlichkeit, hielten sich die in Pigmente und Öl auf Leinwand gebundenen Fische doch länger als die möglicherweise in Salz eingelegten Meeresbewohner von Gilleberts. An dieser Stelle wäre daher wiederum die Überlegenheit der Malerei gegenüber der Kochkunst bezeugt.³⁹³

Vier der fünf Werke von Snijders befanden sich in der „Camer op de Pletse“, ein dem Innenhof zugewandter Raum.³⁹⁴ Dem von Duverger transkribierten Inventar kann entnommen werden, dass in diesem Zimmer die meisten Gemälde im Haus des Stadtkochs präsentiert wurden, darunter Arbeiten von Rubens, Hendrick van Balen oder Brueghel (wahrscheinlich Jan Brueghel d. Ä.). Somit waren in diesem Raum mit Snijders zusammen Werke der bekanntesten und begehrtesten Künstler ihrer Zeit ver-

393 Zu teilweise ähnlichen Überlegungen der Verwandtschaft von Malerei und Kochkunst beziehungsweise Koch und Maler siehe auch McFadden 2014. Siehe weiterhin Kwak 2014, S. 41–42, der verschiedene frühneuzeitliche Quellen anführt, welche die Verbindung zwischen Koch- und Malkunst herstellen. Weiterhin sei auf die Ausführungen von Jennifer Rabe zu Aletheia Howards *Tart Hall* in London, einem luxuriös ausgestatteten, auch mit verschiedenen Markt- und Küchenbildern sowie Stillleben geschmückten Anwesen der Countess, verwiesen. In *Tart Hall* schien Howard nicht nur selbst Experimente durchzuführen und Rezepte herzustellen – oder diese zumindest zu leiten und zu überwachen –, sondern sie war weiterhin Gastgeberin opulenter Bankette, mittels derer sie, so Rabe, auch mit den das Anwesen schmückenden Bildern in Konkurrenz trat, siehe Rabe 2016. Weitere Überlegungen zum Verhältnis von Malen und Kochen oder Maler und Koch könnten neben der Künstlerwerkstatt und Küche auch die Ausstattung dieser und ähnlicher Räume miteinschließen. So wurde in der Forschung bereits auf die Verflechtung der Tafel als Tisch, um Essen vorzubereiten oder daran sitzend bei einem Bankett Essen zu sich zu nehmen, sowie der Tafel als Malgrund, und somit letzten Endes Grundlage für die Herstellung von Bildern, eingegangen, siehe hierzu Woodall 2012. Nicht auf Küche und Koch, sondern auf den Tisch im Künstleratelier und das Bild bezogen hat an anderer Stelle Karin Leonhard auf die Verzahnung von Tafel und Gemälde verwiesen, siehe hierzu wiederum Leonhard 2015, S. 108.

394 Hilfreich für die Identifikation der Lage des Raums war die Transkription des Inventars von Emmanuel Ximenez, siehe Inventory 2014.

sammelt, die, typisch für Antwerpen, alle aus der Stadt an der Schelde stammten.³⁹⁵ Van Ophem und Gilleberts müssen zu der gehobenen Bevölkerungsschicht gehört haben, die mit den Märkten persönlich bestens vertraut war. Wenngleich beide Männer unterschiedliche Leben führten und verschiedenen Berufen nachgingen, war das Interesse am und Wissen über den Markt und die Natur, wie es sich auch in den maritimen Märkten von Snijders widerspiegelt, ein bedeutender gemeinsamer Nenner, der sie über ihre unterschiedlichen Biografien hinweg verband.

Zusammenfassend betrachtet, zeigen die maritimen Marktbilder von Snijders keine beliebigen maritimen Fiktionen oder Fantasien des Künstlers, sondern eine Natur, wie sie der Betrachter im 17. Jahrhundert selbst in der Stadt auf dem Markt oder in Sammlungen erfahren und beobachten konnte. Es ist somit auch eine konkrete und greifbare Natur, die gezeigt wird – eine Natur, die in der Zeit von Snijders an Bedeutung gewann und die Neu- und Wissbegierde zahlreicher Menschen stimulierte, ähnlich wie bereits Peter Parshall argumentiert hat:

„Snyders’ painting not only represents, but also constitutes the very condition of curiosity: an encounter with the unexpected, and, not unimportantly, the additional option of being able to acquire it. The *Fish Market* offers us an engagement with the prodigious capacity of nature made manifest – not as a fiction, but something fully present and empirically verified. Snyders’ market stall filled with sea life and exotic shells is, after all, not another world [...] but a spectrum of nature in its newly acknowledged plenitude.“³⁹⁶

Snijders’ gemalte Fische wirken äusserst präsent, gar fass- und riechbar und haben daher auf weit mehr als der ästhetisch-geistigen Ebene die Sinne des frühneuzeitlichen Betrachters stimuliert. Die marinen Kreaturen beherrschen in ihren unterschiedlichen Formen und Stoffen das Bild und in ihrer ‚Erhebung‘ zu solch monu-

395 Die weiteren im selben Raum genannten Gemälde umfassen unter anderem:

„[e]n schilderye zynde de Kinderen van Ysraël van Henrick van Bale“, „[e] en cleyn Lantschapken van Bruegel“ und eine Darstellung Maria Magdalenas von Rubens und Brueghel. Siehe hierzu Duverger 1987 (Bd. 3), S. 187–188.

396 Parshall 1995, S. 328 (Hervorhebung P. P.).

mentalen und kunstvollen Bildmotiven geht es in den Gemälden nicht zuletzt auch darum, die Meeresbewohner auf eine neue, andere Art und Weise sehen zu können, was die visuelle Wahrnehmung der Tiere aus unterschiedlichsten, auch unkonventionellen Blickwinkeln miteinschliesst. So sind etwa bereits zerlegte Fische und offene Muscheln (Abb. 3), Fische mit weit aufgerissenen Mäulern und auf dem Rücken liegende Schildkröten oder Rochen (Abb. 25), sich ein über einen Pfeilschwanzkrebs windendes Neunauge oder gar eine Ansammlung erlesener Muscheln als Bild im Bild zu sehen (Abb. 26).³⁹⁷ Die Erkenntnisse Parshalls weiterdenkend handelt es sich hier ebenfalls um ein „unerwartetes“ Moment. Denn, wie dargelegt wurde, kannten viele der Besitzer von Snijders' maritimen Märkten die dargestellten Kreaturen wohl ganz genau und dies mit all ihren Sinnen. Es ist also viel mehr die Art und Weise, wie die Tiere dargestellt wurden, die neu für die Betrachter war und die zum ungewöhnlichen, ausgefallenen Charakter von Snijders' Märkten beitrugen, so dass man schon fast von einer den Bildern eigenen, heimischen Exotik sprechen könnte.³⁹⁸ Nie zuvor wurden Fische und andere marine Kreaturen in einem solchen Format, mit einer solchen Ausdruckskraft und optischen Präsenz dargestellt. Die Wassertiere, welche sich auf dem Markt normalerweise schnell und ruckartig winden und wenden, wurden von Snijders in seinen Gemälden festgehalten, zu immobilen Objekten transferiert und vom Markt als einem der wichtigsten Orte im frühneuzeitlichen Antwerpen in die Haushalte und Sammlungen der gehobenen Bürgerschicht transportiert, die eine nicht minder wichtige und gesellschaftsstiftende Funktion innehatten. Dass die Fische in den Bildern dabei nie zu verfaulen begannen und Tag für Tag betrachtet oder diskutiert werden konnten, zeugt schliesslich von einer Superiorität der Kunst über die Natur. Dies weiterdenkend sprechen die maritimen Märkte auch von einer Superiorität der Menschen über die Meeresgeschöpfe. Im spezifischen Kontext Antwerpens reflektieren sie ein städtisches Selbstbild, das auch im 17. Jahrhundert noch stark maritim geprägt war und in dem besonders das fluide Element des Wassers eine zentrale Rolle einnahm.

397 Zur Identifikation des Pfeilschwanzkrebses siehe Hoekenga 2010 und Heunisch 2003.

398 Zum Begriff der „Exotik“ beziehungsweise dem Adjektiv „exotisch“, was neben „fremd“ auch Bedeutungen wie „aussergewöhnlich“, „ungewöhnlich“, „selten“ oder „speziell“ umfasst, siehe DWDS 2019a und DWDS 2019b.

3 Global vernetzt – lokal verankert: Prunkstillleben von Adriaen van Utrecht und Jan Davidsz. de Heem

Ein in kräftigem Rot und Blau sowie zurückhaltenderem Grün gemalter südamerikanischer Grünflügelara blickt auf einen reich gedeckten Tisch (Abb. 4). Beinahe wie ein Wächter scheint der Vogel auf den in einer Porzellanschale präsentierten Hummer, auf Trauben, Zitronen, eine angeschnittene Pastete, Beeren in einer zweiten Porzellanschale sowie verschiedene weitere kostbare Gefässe und Delikatessen – darunter ein äusserst langes, filigranes Flötenglas und eine zu einem in Gold gefassten Trinkpokal umfunktionierte Muschel – hinabzublicken. Unterhalb des Papageis sind auf einem Stuhl eine goldene Prunkschale und ein weiteres luxuriöses Gefäss platziert, davor und darunter liegen diverse Musikinstrumente. Vor dem opulent gedeckten Tisch finden sich abermalig Naturalien und mit Flüssigkeiten gefüllte Flaschen sowie eine kleine afrikanische Meerkatze und ein maltesischer Terrier.³⁹⁹ Beinahe entsteht der Eindruck einer leichten Unordnung. Doch die zahlreichen Objekte sind sorgfältig ausgewählt und das Gemälde durchdacht komponiert. Der Maler Adriaen van Utrecht hat in seinem grossformatigen Prunkstillleben von 1644 nicht nur die unterschiedlichsten Esswaren und potenzielle Haustiere, sondern auch teure *Exotica* und von Menschenhand geschaffene Artefakte von nah und fern vereint, genau genommen aus fast jedem Teil der damals bekannten Welt: Asien, Afrika, Amerika und Europa.

Ähnlich der im vorhergehenden Kapitel analysierten Marktgemälde können auch die heute oft als „Prunkstillleben“ bezeichneten Bilder, wie dasjenige von van Utrecht, als ein für Antwerpen charakteristischer Bildtyp gesehen werden. Nirgends sonst sind insbesondere im zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts ähnlich opulente, üppige und in ihren Farben leuchtende Stillleben geschaffen worden. Bereits im Rahmen der grossen Wiener und Essener Ausstellung *Das flämische Stillleben* vor fast 20 Jahren wurde daher gefolgert: „Im Vergleich zum typisch holländischen Frühstück- oder Bankettstillleben erscheint uns das großformatige Prunkstillleben als die flämische Ausprägung des Stilllebens schlechthin.“⁴⁰⁰

399 Für die Identifikation des Glases sowie von Meerkatze und Malteser siehe Ausst.-Kat. Amsterdam/Cleveland 1999, S. 200 und weiterhin Brakensiek 2002, S. 258.

400 o. V. 2002, S. 33. Karl Schütz betonte auf ähnliche Weise, dass das Prunk-

3 Global vernetzt – lokal verankert:

Prunkstillleben von Adriaen van Utrecht und Jan Davidsz. de Heem

Verwandt mit den Prunkstillleben sind die Gemälde von Kunstkammern wie jenes von de Baeilleur (Abb. 1). Es handelt sich hierbei um einen weiteren Bildtyp, der spezifisch für die Antwerpener Malerei war und der offenbar an keinem anderen Ort einen ähnlichen Erfolg genoss.⁴⁰¹ Obgleich die Prunkstillleben zahlreiche essbare Naturalien zeigen, welche man in den Gemälden der Kunstkammern fast ausnahmslos vergeblich sucht,⁴⁰² präsentieren beide Bildtypen dem Betrachter ebenso zahlreiche luxuriöse Sammlungsobjekte aus verschiedenen Bereichen – in den Kunstkammerbildern sind dies am prominentesten die Gemälde selbst. In der Einleitung des Katalogs zu der bisher einzigen Ausstellung, welche exklusiv den Kunstkammergemälden gewidmet wurde – *Room for Art* im *Rubenshuis* Antwerpen und dem *Mauritshuis* in Den Haag – charakterisiert Ariane van Suchtelen die Gemälde der Kunstkammern als Bilder, die „objects too numerous and diverse to name“ zeigen würden.⁴⁰³ Diese Aussage ist auch für die Prunkstillleben sehr passend. Ähn-

stillleben „sowohl in der abundanten Fülle des Dargestellten wie im äußeren Format [das heisst in seiner Monumentalität – S. W.] als spezifisch flämisch erscheint“, siehe Schütz 2002, S. 28.

401 Für einen Überblick zur Forschungsliteratur, möglichen Gruppierungen und Entwicklungen innerhalb dieses Genres, Hauptfiguren im Malen der Kunstkammern, wie überhaupt zu möglichen Gründen für den Ursprung und die Konzentration der Bilder in Antwerpen siehe Marr 2010a und van Suchtelen 2009 sowie die weiteren Artikel im Katalog und der Zeitschrift, von welchen beide Aufsätze Teil sind. Hier und im Folgenden wird vornehmlich auf die frühen Kunstkammerbilder Bezug genommen, welche ganz unterschiedliche Objekte zeigen, wohingegen ab ca. 1650 fast nur noch Gemälde abgebildet wurden.

402 Ein Beispiel eines Kunstkammerbildes, das ebenfalls einen reich gedeckten Tisch zeigt, ist Abb. 28.

403 van Suchtelen 2009, S. 18. Für einen real und körperlich-sinnlich erfahrbaren Einblick und Eindruck davon, wie eine frühneuzeitliche Kunstkammer oder schlicht eine solch heterogene Sammlung ausgesehen und auf den Besucher gewirkt haben könnte, sei auf die in Kooperation mit dem *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten* in Antwerpen entstandene Dauerausstellung *Het Gulden Cabinet* im *Snijders- & Rockoxhuis* in Antwerpen verwiesen, die während mehrerer Jahre bis zum 2. Juli 2017 lief, <https://www.snijdersrockoxhuis.be/wat-is-er-te-zien/tentoonstelling-afgelopen> (23.09.2019).

lich wie Sniijders' grossformatige Panoptiken von Meerestieren erweckt auch van Utrechts Gemälde den Anschein, als sei der Betrachter gar nicht im Stande, das Bild von Anfang an in seiner ganzen Komplexität zu erfassen. Vielmehr kann er mit jedem Blick immer wieder etwas Neues entdecken. Während der motivische Fokus bei Sniijders' Gemälden jedoch schnell erkennbar wird, scheint in van Utrechts Werk ein buntes Mit- und Durcheinander von Naturalien sowie Gebrauchs- und luxuriösen Sammlungsobjekten zu herrschen. Die Prunkstillleben sind den Gemälden von Kunstkammern aber nicht nur auf motivischer Ebene verwandt. So wie der Künstler die überreich gedeckten Tische der prunkvollen Stillleben nicht realiter vor sich gehabt hat, bilden auch die Kunstkammergegemälde zum Grossteil keine realen Sammlungen und Begegnungen ab.⁴⁰⁴ Dennoch zeigen beide Bildtypen Objekte, die in Antwerpen gesucht, gehandelt und gesammelt wurden. Sie ermöglichen so einen ganz eigenen Blick auf die damalige Sammlungs-, Handels- und Wissenskultur der Stadt.

In Bezug auf Naturalien wurden verschiedene dieser Aspekte bereits im vorangegangenen Kapitel besprochen. Obgleich auch in den Prunkstillleben zahlreiche Fische, Muscheln, Früchte, Gemüse und dergleichen dargestellt sind, gilt den Lebensmitteln hier nicht mehr das Hauptaugenmerk. Es sind oft die kostbar gearbeiteten Goldpokale, Musikinstrumente, Papageien, Porzellanschalen oder gläsernen Artefakte, die prominenter ins Bild gerückt sind. Dies wird besonders in einem etwas älteren Werk van Utrechts augenscheinlich. In diesem Gemälde fehlen Naturalien gänzlich – der Papagei sowie die kostbaren Glas-, Porzellan- und Goldgefässe bilden hier den Mittelpunkt (Abb. 27). Im Folgenden wird daher eine Auswahl dieser Luxus- und Sammlungsobjekte eingehender analysiert.

Wie die Kunstkammerdarstellungen, die fast immer diskutierende Figuren abbilden und so eine reiche Diskussionskultur in Antwerpener Sammlungen des 17. Jahrhunderts inszenieren, müssen auch die Prunkstillleben selbst im Kontext ebensolcher Gespräche betrachtet werden. Die damaligen Sammlungen sollten nicht als je separate, einzelne Einheiten und somit kaum zugängliche, private Räume verstanden werden – dafür waren eher das *Cantoor* oder *Studiolo* gedacht –,⁴⁰⁵ sondern

404 Siehe auch van Suchtelen 2009, S. 18.

405 Rubens' *Cantoor* oder *Studiolo* diente dem Künstler beispielsweise explizit für

3 Global vernetzt – lokal verankert:

Prunkstillleben von Adriaen van Utrecht und Jan Davidsz. de Heem

als Orte der Interaktion, des Austauschs und der Freundschaft, die massgeblich von den Menschen, welche hier ein- und ausgingen, beeinflusst wurden.⁴⁰⁶ Damit verbunden ist auch die Ansicht, dass die damaligen Sammlungen mehr als die Summe ihrer Einzelteile waren und die Objekte darin nicht für sich allein und losgelöst von den anderen Dingen in der Sammlung betrachtet werden konnten.⁴⁰⁷ Diese Beobachtung weiterdenkend geht es in den Kunstkammerbildern und den Prunkstillleben auch um das Betrachten von Objekten, um den Austausch über und die Bewertung von diesen.⁴⁰⁸ Neben der Fähigkeit und Lust, sich über die dargestellten Motive, welche sich teilweise tatsächlich in den Antwerpener Sammlungen befanden, zu unterhalten, sprechen die Prunkstillleben wie auch die Kunstkammerbilder gleichzeitig von der Kunstfertigkeit ihrer Erschaffer und den vielseitigen Möglichkeiten der Malerei. Sie zelebrieren die mimetischen und künstlerischen Fähigkeiten der Antwerpener Maler.⁴⁰⁹

Die ikonologisch-moralisierende Interpretation von Stillleben wurde in den letzten Jahren stark aufgebrochen, so beispielsweise von Celeste Brusati, Christine Göttler oder Karin Leonhard, um einige der für die folgenden Ausführungen wichtigen Au-

das Studium und die Aufbewahrung von Objekten privater oder geheimer Natur. Siehe hierzu Muller 2004.

406 Siehe ähnlich Timmermans 2010, S. 120 und Dupré 2010, S. 69, der die damaligen Sammlungen sogar als „places where friendship was celebrated“ bezeichnet. Weiterhin hat auch Marlise Rijks in ihrer Dissertation auf Sammlungen und die Kunstkammergemälde als „conversation pieces“ verwiesen und dabei passend festgehalten, dass auch viele Gelehrtenbücher in der Frühen Neuzeit in Form von Konversationen veröffentlicht wurden. Siehe hierzu Rijks 2016, S. 29 ff. Diese Funktion gilt es in Kapitel 3.3 noch ausführlicher zu diskutieren.

407 Siehe Bleichmar 2011, S. 16–17 und S. 30.

408 Siehe auch Göttler/Ramakers/Woodall 2014b, S. 23, welche für die Kunstkammergemälde und die hierin abgebildeten Gemälde von Antwerpener Künstlern festhalten: „[T]he *constcamer* is most explicitly associated with the viewing, judging and evaluating of ‚local‘ objects of value and virtue.“

409 Siehe Marr 2010b, S. 2–3.

torinnen zu nennen.⁴¹⁰ Dennoch sind Deutungen, welche die Bilder, und dazu zählen gerade oft Prunkstillleben, als Mahnungen für die Vergänglichkeit des Lebens verstehen oder die Gemälde als auf eine negativ zu lesende Verschwendungssuchtweisend interpretieren, in der Forschung weiterhin präsent.⁴¹¹ In ihrem Buch *Still Life and Trade in the Dutch Golden Age* ist Julie Berger Hochstrasser auf überzeugende Weise den Objektbiografien, sprich der Herkunft, den Handelswegen und dem Konsum der in den Gemälden dargestellten Objekte – darunter Porzellan und Pfeffer – nachgegangen. Ihre Wirtschaftsgeschichte dieser Gegenstände war auch für die vorliegende Arbeit wertvoll und ebenso erscheint Berger Hochstrassers These, dass die Stilleben auf das Goldene Jahrhundert der nördlichen Niederlande und somit auf eine Art nordniederländischen Nationalstolz bezogen werden können, durchaus schlüssig.⁴¹² Gleichzeitig hält die Autorin jedoch auch fest: „More important to this study than the mere celebration of accumulation is that notion of ‚present absence‘[...]: still life presents this bounty without accounting for its true social costs.“⁴¹³

Tatsächlich stellt sich hier die Frage, ob sich postulieren lässt, dass die Prunkstillleben vornehmlich auf eine zu vermeidende Akkumulation weltlicher Güter verweisen, oder gar auf die Ausbeutung anderer Länder und Menschen im Zuge von Kolo-

410 Celeste Brusati hat bereits 1991 darauf verwiesen, dass den Stilleben nicht nur Vanitasgedanken immanent seien, sondern es in den Bildern auch um Besitztümer und die Freude daran, wie ebenso um das Selbstverständnis der Maler und ihrer Kunst ginge. Siehe hierzu Brusati 1990–1991.

411 Siehe etwa Grimm 2008, S. 63: „Sowohl die Prunkstillleben wie die bescheidenen Mahlzeitenbilder dürften in ihrer Primärbedeutung nicht ostentative Besitzdokumente, sondern Anschauungsbeispiele weltlichen Luxus gewesen sein, die zur Besonnenheit mahnten.“ Siehe ebenfalls Ausst.-Kat. Frankfurt/Basel 2008.

412 Es sei hier darauf hingewiesen, dass Jan Davidsz. de Heem und seine Werke, auf die im Folgenden noch ausführlicher eingegangen wird, in Berger Hochstrassers Buch im Kontext der nördlichen Niederlande diskutiert werden. In der vorliegenden Arbeit jedoch werden die Gemälde von de Heem im Kontext der Antwerpener Malerei analysiert, dies aufgrund de Heems Biografie und dem Umstand, dass er Zeit seines Lebens lange in Antwerpen gelebt hat.

413 Berger Hochstrasser 2007, S. 248.

nialisierungs- und Handelsbestrebungen. Für Antwerpen und die hier entstandenen Stillleben scheint dies wenig plausibel, wenn man bedenkt, dass sich viele Antwerpener nach einer ‚Wiederöffnung‘ der Schelde sehnten und dass die Stadt hoffte, baldmöglichst wieder zum zentralen nordalpinen Handels- und Zirkulationszentrum zu werden. Zudem waren verschiedene grosse Sammler beziehungsweise deren Familien immer noch auf die eine oder andere Weise im internationalen Handel mit den neu kolonisierten Gebieten aktiv. Manche von ihnen strebten dabei gar nach einer Nobilitierung.⁴¹⁴ Sprechen ausserdem nicht gerade die opulenten Prunkstillleben mit ihrer Vielzahl unterschiedlichster Objekte von einer Freude am Sammeln (und damit verbunden am Besitzen), Konsumieren sowie über das Medium der Kunst besonders auch von einem Wunsch nach dem Erhalten von Objekten?⁴¹⁵

Es scheint naheliegend, dass in manchen Bildern vereinzelt Elemente moralisierend verstanden werden können und auch ist aufgrund des hier argumentierten heterogenen Charakters dieser Bilder von divergierenden Lesearten und Deutungen im 17. Jahrhundert auszugehen. Dennoch wird im Folgenden argumentiert, dass die Gemälde weit weniger auf eine moralisierende Weise, als vielmehr von einem positiven Interesse an den gemalten Objekten und den Gemälden selbst sprechend verstanden werden können. Mehr noch muss gar konstatiert werden, dass diesen Bildern, wie den maritimen Märkten von Snijders, ein zentraler Stellenwert in frühneuzeitlichen Sammlungen zukam.

414 Bert Timmermans schreibt zum Sammeln von Kunst im 17. Jahrhundert in Antwerpen: „Indeed, collecting was closely connected with aristocratic aim. The collector, in his role of patron of the arts, engaged in a noble activity, even though he often had a mercantile background.“ Wenig später fährt er mit Verweis auf Philip le Roy und Antoon van Leyen fort: „Apparently, such people were hardly led by neo-stoic treatises, which advised avoiding explicit displays of luxury and opting for subtle interior decoration“, siehe Timmermans 2010, S. 114. Ein Beispiel einer bedeutenden Sammlung eines im internationalen Handel aktiven Sammlers ist diejenige von Emmanuel Ximenez. Für die Nobilitierungsbestrebungen vermögender Bürger in den südlichen Niederlanden siehe auch das Beispiel von Jacques van Ophem weiter oben, der ebenfalls nobilitiert wurde.

415 Siehe ähnlich Brusati 1990–1991, S. 175. Siehe zudem auch Timmermans 2010, S. 122.

Ähnlich dem vorangegangenen Kapitel folgt in diesem Teil zunächst eine Heranführung und historische Kontextualisierung der motivreichen Werke mit besonderem Blick auf Antwerpens Sammlungswesen zur Zeit der Entstehung der Gemälde. Antwerpen entwickelte sich insbesondere im 17. Jahrhundert zu einem Zentrum für die Produktion, Distribution sowie den Konsum von Luxusobjekten, was, so eine These, für diese Bilder eine wichtige Rolle spielte. Des Weiteren wird ein Blick auf die Biografien der im Fokus stehenden Künstler geworfen und schliesslich werden auch der Terminus des „Prunk“ sowie Alternativen zu diesem Begriff kurz erläutert und somit eine Arbeitsdefinition für die nachfolgenden Analysen formuliert.

Im zweiten Unterkapitel folgt eine Fokussierung auf konkrete Motive, namentlich Papageien und Glas. Obschon diese Auswahl zunächst heterogen scheint, müssen beide als Schlüsselmotive der Prunkstilleben begriffen werden, welche es erlauben, die visuell-historischen Verbindungen zwischen den Gemälden und Antwerpen kondensiert zu behandeln und pointierter auf bildimmanente Aspekte und Diskurse einzugehen. Da beides bereits früh in Antwerpen verfügbar war beziehungsweise im Falle von Glas auch eine florierende lokale Produktion existierte, werden Aspekte der jeweiligen Handels- und Sammlungstradition und damit auch der Aneignung dieser Objekte in den damaligen Haushalten zentral sein. Weiter geht es in diesem Teil um Fragen der malerischen Vergleichbarkeit und in zweifacher Hinsicht um Fragen nach dem Verhältnis von Natur und Kunst: von Papagei und gläsernen Artefakten einerseits sowie von den Objekten und ihrer Wiedergabe im Gemälde andererseits. In diesem Teil des Kapitels rückt zudem die Bedeutung der Schelde beziehungsweise des Meeres als Kontaktzone und Wirtschaftsraum in den Fokus, implizieren doch insbesondere die farbenprächtigen Vögel eine spezifisch transkulturelle und transnationale Perspektive gegenüber dem oft lokal hergestellten Glas. Das letzte Unterkapitel schliesslich spannt einen Bogen zu den frühneuzeitlichen Antwerpener Sammlungen. Dabei spielt einerseits der Wandel der Sammlungen in dieser Zeit und andererseits, wie bei Snijders' Gemälden, der Wissensdiskurs anhand der und über die Gemälde eine wichtige Rolle. Die Heterogenität der dargestellten Objekte in den Prunkstilleben prädestinierte diese Art von Gemälden dazu, das eigene Interesse oder Wissen um diese Dinge zu verhandeln oder zur Schau zu stellen. Wie Sven Dupré überzeugend dargelegt hat, waren Luxusgüter – wozu die nachfolgend analysierten Gemälde selbst wie auch viele der darin dargestellten Motive zählen – nicht nur beliebte Sammlerobjekte, weil sie Reichtum verbildlichten.

3 Global vernetzt – lokal verankert:

Prunkstillleben von Adriaen van Utrecht und Jan Davidsz. de Heem

Sie waren ebenfalls besonders begehrt, weil sie als Wissensobjekte galten, das heisst als Objekte, über welche Wissen transportiert wurde:

„Just as wealthy merchants in the period took lessons in drawing from artists to develop a good eye to judge paintings, collectors were also interested in acquiring the bodies of knowledge – mathematical, natural, alchemical, medical – that would allow them to understand and judge other objects in their collections.“⁴¹⁶

Das Prunkstillleben bot, so die These, eine ideale Plattform, um unterschiedlichste Objekte und das mit ihnen verflochtene Wissen zu diskutieren. In Anlehnung an Peter Galison können diese Bilder womöglich gar als eine objektzentrierte und visualisierte Kontaktsprache in der *trading zone* verstanden werden.⁴¹⁷

Im Folgenden stehen daher erneut Fragen nach der Wertschätzung der Gemälde und ihrer Verflochtenheit mit Diskursen um Antwerpens Sammlungs-, Handels- und Wissenskultur im Zentrum. Die Diskussion der ganz eigenen Qualitäten, welche diese Gemälde auszeichneten, und zwar sowohl aus der Perspektive des Künstlers als Schaffer der Werke als auch aus der Perspektive des Betrachters, soll dabei wiederum mitberücksichtigt werden.

3.1 Akkumulieren, produzieren und zur Schau stellen

3.1.1 Antwerpens Sammlungswesen

Weitverzweigte Netzwerke, begabte Hände und kreative Köpfe

„Gemeinlichen aber legen sich die Burger zu Antorff und Landtleut auff die Gewerb unn Kauffmanschafft, und seind, in der wahrheit zu melden, grosse Kauffleut und sehr Reich [...] Seind freundlich, sittlich und versten-

416 Dupré 2010, S. 69.

417 Siehe hierzu ausführlicher Kapitel 3.3.

dige Personen, geschwind dem frembden nach zuhengen, unnd bereit mit ihme freundschaftt zu machen. Seind hin und wider in der Welt erfahrne leut, unnd der mehrertheils von ihnen, ja so gar die Weibspersonen [...] mit drey oder vier Sprachen begabt [...]. So hat es allerley kunstlich unnd fürtreffentliche Handtwercken: dann ihre werck seind verkaufft ehe sie es vollenden, derwegen dann und mit soviel ubung, wie menigklich bewußt, die Künsten unnd Handtwercken desto mehr zu der vollkommenheit gelangen. Was dann die anzal unnd eigenschafft der täglich übenden Künsten und Handtwercken betrifft, kan man schier mit einem wort allein außsprechen, namlich zu sagen, alle.⁴¹⁸

Neben den Inventaren ist Gucciardini die wohl reichhaltigste Quelle, wenn es darum geht, ein Bild von Antwerpens materieller Kultur im 16. Jahrhundert zu gewinnen. Ausführlich listet er die in Antwerpen gehandelten oder hergestellten Güter, wobei er nicht müde wird zu betonen, welch Können und Qualität letztere auszeichnet. Die Versiertheit im Handel und der daraus resultierende Reichtum werden ebenso hervorgehoben wie der Umstand, dass die lokale Bevölkerung nicht nur offen gegenüber Fremden ist, sondern auch äusserst sprach- und weltgewandt. Diese Offenheit und Sprachbegabung mögen kaum erstaunen, wenn man bedenkt, wie kosmopolitisch Antwerpen im 16. Jahrhundert war. Die Stadt war Heimat oder Zwischenstation für Menschen unterschiedlichster geografischer und kultureller Herkunft und bereits früh Schauplatz für den Handel und die Inszenierung fremder Objekte und Artefakte.⁴¹⁹ Im Tagebuch Albrecht Dürers, das von seinem Aufenthalt in den Niederlanden 1520/1521 erzählt, finden sich äusserst anschauliche Beispiele für die Präsenz und Inszenierung exotischer Gegenstände in der südniederländischen Stadtkultur. So sah Dürer in Brüssel Objekte der königlichen Sammlung, die ursprünglich als Geschenke des aztekischen Königs Moctezuma an Hernán Cortés

418 Gucciardini [1580], S. cxxxiii. Unter den Gütern, die Gucciardini danach anführt und die hier mit „alle“ summarisch bezeichnet sind, befinden sich unter anderem auch „Glesern geschirr auff die Venedische gattung“ sowie Farben allgemein und Zinnober im Spezifischen. Auf beides wird später im Kapitel noch explizit eingegangen.

419 So beispielsweise in Sammlungen, Gemälden oder auch Ein- und Umzügen.

3 Global vernetzt – lokal verankert:

Prunkstillleben von Adriaen van Utrecht und Jan Davidsz. de Heem

aus der Neuen Welt in die Niederlande gebracht worden waren und hielt dazu voller Be- und Verwunderung über die Gegenstände, aber ebenso die Fähigkeiten und Begabung ihrer Erschaffer fest:⁴²⁰

„Auch hab ich gesehen die dieng, die man dem könig [Karl V. – S. W.] auß dem neuen gulden land [Mexiko – S. W.] hat gebracht: ein ganz guldene sonnen, [...] deßgleichen ein ganz silbern mond [...] deßgleichen zwo kamern voll derselbigen rüstung, desgleichen von allerley ihrer waffen, harnisch, geschucz, wunderbahrlich wahr, selczamer klaidung, pettgewandt und allerley wunderbahrlicher ding zu maniglichem brauch [...] Diese ding sind alle köstlich gewesen, das man sie beschäczt vmb hundert tausent gulden werth. Und ich hab aber all mein lebtag nichts gesehen, das mein hercz also erfreuet hat als diese ding. Dann ich hab darin gesehen wunderliche künstliche ding und hab mich verwundert der subtilen jngenia der menschen jn frembden landen.“⁴²¹

Die Offenheit Antwerpens und seiner Bevölkerung gegenüber Neuem und Fremden sowie die besondere Verbundenheit der Stadt mit der Neuen Welt werden in der Forschung auch heute hervorgehoben.⁴²² Wie das Kapitel aufzeigen wird, galt diese

420 Siehe zu Cortés und den Geschenken auch Russo 2011; Jones 2002; Feest 1992 und Lach 1970, S. 17.

421 Dürer 1956, S. 155, die Angaben in Klammern entstammen Lach 1970, S. 17. Siehe generell zu Problemen und Eigenheiten frühneuzeitlicher Beschreibungen von Kunst beziehungsweise Kunsthandwerk aus der Neuen Welt am Beispiel der von Cortés mitgebrachten Objekte Feest 1992. Feest hat richtigerweise darauf hingewiesen, dass Dürers Bewunderung dieser Objekte im Kontext der im Tagebuch vorangehenden und nachfolgenden Stellen bereits relativiert wird, findet sich da doch geradezu eine „Häufung emphatischer Begeisterung für heterogene Dinge“, siehe Feest 1992, unpaginiert.

422 Siehe hierzu etwa Göttler/Ramakers/Woodall 2014a und spezifisch beispielsweise Göttler/Ramakers/Woodall 2014b, S. 14–15. Konkret zu den Beziehungen zwischen Antwerpen und der Neuen Welt, hier Brasilien, siehe Kellenbenz 1968. Erst kürzlich wurde gar argumentiert, dass Amerika in der südniederländischen öffentlichen Stadtkultur womöglich präsenter war als in

Offenheit und Weltverbundenheit nicht nur für das 16., sondern ebenso für die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts. Neben Guicciardini zeichnen weitere Quellen ein ähnlich güterreiches, vermögendes und weltoffenes Bild von Antwerpen. So sprachen die Stadtväter 1577 von Antwerpen als wichtigster Handelsstadt des Kontinents und zentraler Stätte für eigentlich alles und jeden, als:

„nyet alleenlyck de eerste ende principaelste coopstadt van geheel Europa, maer oyck de fontaine, oorspronck ende schuyre van alle goeden, ryckdommen ende coopmanschappen, ende een toevlucht ende voestersse van alle consten, scientien, ende natien, ende deuchden?“⁴²³

Das Bild der Stadt als Marktplatz war, wie bereits erläutert, ein zentrales. Zu der Fülle an (Handels-)Gütern und Reichtümern stösst in der Aussage der Stadtväter zusätzlich die fördernde (sowie schützende) Rolle der Stadt für die Künste, Wissenschaften und gegenüber den anderen, auch fremden Nationen dazu – Aspekte die das städtische Sammlungswesen ebenfalls massgeblich prägten.

Ein ausdrücklicher Fokus auf die Herstellung von Objekten, die Künste sowie dem damit verbundenen Können und Wissen, welches in den Städten Flanderns zirkulierte (und worunter Antwerpen einen besonders prominenten Platz einzunehmen vermochte), findet sich in Giovanni Boteros (1544–1617) 1588 erstmals publizierter Schrift *Delle cause della grandezza e magnificenza delle città*:⁴²⁴

„[L]a Fiandra ancor essa non hà vene di metalli: è nondimeno mentre, ch’ella è stata in pace, per le molte, e varie, è mirabili opere, che vi si fabricauano con arte, è con sottigliezza inestimabile, non ha havuto inuidia alle minere

Madrid in derselben Zeit. Siehe hierzu Egmond/Dupré 2015, S. 207 mit Rückbezug auf Amelang 2008.

423 Zitiert nach Marnef 1996, S. 23. Auch ausländische Quellen sahen Antwerpen ähnlich. So war die Stadt Clé Lesger zufolge auch in England 1587 der ehemals „famous place of the world for all precious commodities & store of all nations“. Siehe Lesger 2006, S. 100.

424 Ich danke Christine Göttler für den Hinweis zu Botero. Zu Boteros Leben siehe die Einleitung von Geoffrey Symcox in Botero 1588/2012, S. XIV ff.

3 Global vernetzt – lokal verankert:

Prunkstillleben von Adriaen van Utrecht und Jan Davidsz. de Heem

d’Ongaria, o di Transilvania e non era paese in Europa, ne piu splendido, ne piu douitioso, ne piu habitato, non parte d’Europa, non del mondo, oue fossero tante città, e tanto grandi, e cosi frequentate da’ forastieri. Si che meritamente, per gli incomparabili tesori, che l’Imperatore Carlo ne cauaua, alcuni chiamauano quei paesi, l’Indie disua Maestà.⁴²⁵

In einer Zeit, in der man in der Neuen Welt fieberhaft nach Edelmetallen sucht, sind es gemäss Botero nicht die(se) Schätze der Natur, welche den wahren Reichtum einer Stadt ausmachen würden, sondern Können und Kunstfertigkeit in der Herstellung von Objekten und damit verbunden die Beherrschung der natürlichen Ressourcen und der Natur überhaupt.⁴²⁶ Obgleich Botero explizit von den ‚Friedenszeiten‘ spricht und mit der Nennung Karls V. auf die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts referiert, war Antwerpen auch nach 1585 ein äusserst wichtiges Kunst- und Kulturzentrum. So erlebte in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts nicht nur die Malerei eine Blüte, sondern die Stadt konnte auch die Produktion sowie den Handel von Luxusgütern, unter anderem Glas, Möbel, Bücher, Tapisseries oder verarbeitete Diamanten, stärken.⁴²⁷

Bei fast all diesen Luxusgütern handelt es sich um Objekte, deren Herstellung arbeitsintensiv war und teilweise sehr kostbare Rohstoffe bedingte. Darüber hinaus verlangte sie ein hohes Mass an Kunstfertigkeit und (Handwerks-)Wissen. Es erstaunt somit wenig, dass der Fokus auf die bereits bei Gucciardini angesprochene, bei Botero jedoch explizit betonte, Bedeutung der Kunstfertigkeit gleichfalls in der

425 Botero 1588, S. 41. Siehe weiterhin auch die englische Übersetzung in Botero 1588/2012, S. 45.

426 Siehe hierzu auch Göttler 2016b, S. 102.

427 Eine Ausnahme bildete die Majolikaproduktion. Zu konkreten Zahlen für verschiedene Luxusgüterindustrien in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts siehe Thijs 1993, insbesondere S. 111; für die Diamantenverarbeitung nach 1585 siehe de Bie 2014, die unter anderem herausstellt, dass gerade die ‚Schliessung‘ der Schelde und die dominante Position Amsterdams im Handel mit Rohdiamanten die in Antwerpen verbliebenen Diamantschneider dazu veranlasste, ihre Kunstfertigkeit zur Ausserordentlichkeit zu entwickeln. Siehe weiterhin auch Göttler/Ramakers/Woodall 2014b; Dupré 2010; Blondé 2002 und Thijs 1988.

Forschung zu Antwerpen einen wichtigeren Platz eingenommen hat. Hugo Soly hielt bereits zu Beginn der 1990er-Jahre fest, dass bei der Herstellung der Luxusobjekte „kwaliteit en artistieke creativiteit“, also eine hohe Qualität sowie Einfallsreichtum und Erfindungsgabe besonders wichtig waren und die Antwerpener Produkte auszeichneten, wobei er hier explizit auf die Zeit nach 1585 Bezug nimmt.⁴²⁸ Vor wenigen Jahren haben Christine Göttler, Bart Ramakers und Joanna Woodall in ihrer Einleitung zum Band *Trading Values in Early Modern Antwerp* hervorgehoben, dass „[r]ecent studies [...] have questioned the ‚thesis of decline‘, by focusing on the long tradition of expert knowledge and highly skilled craftsmanship“.⁴²⁹ Expertenwissen und hohe Kunstfertigkeit zeichneten die Metropole an der Schelde also im Besonderen aus und beides war für das lokale Sammlungswesen sowie für die Prunkstillleben als konkrete Luxusobjekte von grosser Bedeutung. Mit den zahlreichen Objekten in dem eingangs beschriebenen Prunkstillleben zeigt Adriaen van Utrecht seine Fähigkeit in der Herstellung, sprich dem Malen unterschiedlichster Objekte, sowie sein Wissen um die äussere Erscheinung und optischen Eigenheiten von diesen (Abb. 4). In seinen Motiven reflektiert er die Natur und konkurriert gleichzeitig mit dieser sowie anderen, für diese Zeit wichtigen und angesehenen Industriezweigen. So soll die weitere Analyse herausstellen, dass van Utrecht beispielsweise mit seiner feinstofflichen Wiedergabe des roten Gefieders des Papageis auf die zeitgenössische Kunsttheorie und zusätzlich auf Antwerpen als Zentrum für den Handel und die Verarbeitung von Pigmenten verwies.

Wichtig für das Sammlungswesen in Antwerpen war weiterhin der florierende Handel mit unterschiedlichen Roh- und Werkstoffen, darunter etwa tropischen Farben.⁴³⁰ Nicht zuletzt aufgrund der politisch-religiös bedingten Emigration zahlreicher Bekannter und Verwandter konnten die in Antwerpen verbliebenen Kaufleute weiterhin rege am internationalen Handel partizipieren und neben den bereits genannten Farbstoffen unter anderem auch mit Gewürzen, tropischem Holz oder

428 Soly 1993, S. 43.

429 Göttler/Ramakers/Woodall 2014b, S. 15 und siehe generell den gesamten Buchband Göttler/Ramakers/Woodall 2014a.

430 Für den Hinweis auf den Handel mit Farben siehe Arblaster 2010, S. 200.

3 Global vernetzt – lokal verankert:

Prunkstillleben von Adriaen van Utrecht und Jan Davidsz. de Heem

Exotica handeln.⁴³¹ Flämische Agenten oder Handelsniederlassungen fanden sich nicht nur auf der iberischen Halbinsel, sondern ebenso auf Madeira, den Kanaren oder im fernerem Mexiko, Lima, Recife und Goa und somit ähnlich den Objekten in van Utrechts Prunkstillleben beinahe in jeder Ecke der bekannten Welt.⁴³² Wie weitreichend die potenziellen Handelsnetzwerke oder Geldströme der Antwerpener Kaufleute waren, wird anhand der nordniederländischen Handelskompanien ersichtlich. So stammte bei der Gründung der niederländischen Ostindienkompanie, der VOC, 1602 ein Grossteil des Geldes für die Amsterdamer Kammer der Unternehmung von südniederländischen Immigranten und bereits ab 1600 versuchte der gebürtige Antwerpener Willem Usselinx in den Niederlanden eine westindische Handelskompanie zu initiieren.⁴³³ Beiderorts kann daher von Beziehungen in oder Impulsen aus der Stadt an der Schelde ausgegangen werden. Zu guter Letzt konnten Antwerpener Sammler und Händler auch auf aristokratischer und diplomatischer Ebene bedeutende Beziehungen zum Ausland aufweisen, was für den Austausch von Objekten und Wissen ebenfalls förderlich war.⁴³⁴

Ein vielseitig interessiertes und heterogenes Sammlertum

Viele der in Antwerpen hergestellten Güter und Luxusobjekte wurden europaweit gehandelt und manchmal gar nach Übersee exportiert.⁴³⁵ Die Antwerpener Luxusindustrien bedienten aber ebenso einen florierenden lokalen Konsum, da das Sam-

431 Siehe hierzu Stols 1998 sowie Degryse/Everaert 1989.

432 Siehe Stols 1998, S. 294–295.

433 Zur VOC siehe Gelderblom 1999, S. 246–247 und Stols 1998, S. 296. Zu Usselinx und der WIC, welche schliesslich 1621 gegründet wurde, siehe Schmidt 2006, S. 176 ff. Für weitere wichtige aus Antwerpen stammende Figuren in der Anfangszeit der Handelskompanien siehe auch Baetens 1996, S. 64.

434 Siehe Egmond/Dupré 2015, S. 213.

435 1613 beispielsweise kamen als mögliche Geschenke des spanischen Königs an den japanischen Kaiser Antwerpener Karten und flämische Textilien in Frage. Auch in Flandern verarbeitete Edelsteine wurden gerne nach Übersee, speziell Indien, exportiert. Siehe hierzu Stols 1998, S. 291–292.

men in der Stadt einen hohen Stellenwert besass.⁴³⁶ Die Bedeutung und Heterogenität dieses Konsum- und Sammlungswesens spiegelt sich auf eindrückliche Weise in den opulenten Prunkstillleben und den Kunstkammerbildern wider. Des Weiteren listen auch die Nachlassinventare bisweilen hunderte von Objekten. Obgleich diese in der Mehrheit heute nicht mehr exakt identifizierbare Gegenstände anführen – dies gilt für Bücher oder Gemälde wie ebenso für *Naturalia*, Instrumente, Karten etc. –,⁴³⁷ lassen sich mit ihrer Hilfe Aussagen über das Sammlungs- oder Konsumverhalten sowie über Verfügbarkeiten, Wertzuschreibungen und mögliche Nutzungen von Objekten in Antwerpen treffen. Aus den Inventaren geht die Verschiedenheit und Masse an Objekten hervor und sie zeigen, wie vielfältig die Gemeinde von Sammlern war. Zwar hatte die Stadt wie viele andere Städte eine reiche Elite, gleichzeitig lebte in Antwerpen aber auch eine vermögende Mittelklasse, die nicht weniger zum Aufschwung vieler Luxusindustrien beitrug.⁴³⁸ So umfasste der Sammlerkreis mit dem vermögenden Kaufmann oder dem geadelten Politiker, gut verdienenden Künstlern und Kunsthandwerkern bis hin zum Koch oder kleinen Ladenbesitzer eine Vielzahl unterschiedlicher Personen.⁴³⁹

Neben den von Duverger transkribierten und veröffentlichten Inventaren werden seit wenigen Jahrzehnten stetig mehr Forschungsarbeiten publiziert, welche beispielsweise die Entwicklung der Anzahl an Gemälden in Antwerpener Haushalten untersuchen, expliziter auf Glasobjekte, Luxusmöbel und die Edelschmiedekunst in Sammlungen eingehen, oder die Diamantindustrie in der Stadt näher beleuchten.⁴⁴⁰

436 Siehe auch Göttler/Ramakers/Woodall 2014b, S. 18.

437 Die Problematik der Identifizierbarkeit ist einerseits den teilweise äusserst kurzen und ungenauen Beschreibungen in den Inventaren, jedoch auch dem Umstand geschuldet, dass heute kaum mehr flämische Sammlungen aus dem 17. Jahrhundert komplett erhalten sind, mit Ausnahme etwa der Kunstsammlung von Erzherzog Leopold Wilhelm, die sich heute zu einem grossen Teil in Wien befindet. Siehe hierzu Watteeuw 2013, S. 96.

438 Siehe Limberger 2001, S. 51.

439 Siehe nebst den Ausführungen zu den Besitzern der maritimen Märkte von Snijders auch Blondé/De Laet 2006 und Blondé 2002.

440 Siehe für die Gemäldesammlungen etwa Blondé/De Laet 2006 und Blondé

3 Global vernetzt – lokal verankert:

Prunkstillleben von Adriaen van Utrecht und Jan Davidsz. de Heem

Studien, welche breit gefächert unterschiedliche Objektgruppen in den Fokus rücken und somit umfassendere Schlüsse, Tendenzen oder Verflechtungen innerhalb der materiellen Kultur Antwerpens aufzeigen und zulassen würden, sind jedoch immer noch relativ selten. Eine Ausnahme ist die Arbeit von Annelies Janssens, die verschiedene Objekte ferner oder ‚exotischer‘ Herkunft und deren Vorkommen in Antwerpener Haushalten im 17. Jahrhundert (mit Fokus auf die Zeit von 1600 bis 1659) untersucht hat.⁴⁴¹ Sie hat dabei nicht nur generell festgestellt, dass viele Antwerpener Sammlungen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wuchsen,⁴⁴² sondern etwa auch für Porzellan und Tiere aufgezeigt, dass ihre Anzahl in den Sammlungen für eine lange Zeit zunahm.⁴⁴³ Gerade für die Figur des Papageis, als ein solches ‚gesammeltes‘ und domestiziertes Tier, spielte dabei die bereits erläuterte enge Verbundenheit Antwerpens mit dem spanischen Reich und darüber hinaus mit der Neuen Welt eine wichtige Rolle. Florike Egmond und Sven Dupré halten mit Blick auf überlieferte Inventare ähnlich fest, dass der Fall Antwerpens 1585 und die Kontrolle der Schelde durch die nördlichen Provinzen auf das Sammeln von Naturalien nahezu keinen Einfluss hatte.⁴⁴⁴ Was bedeutete dies jedoch konkret? Wie und wo befanden sich exotische Tiere wie der Papagei in den Sammlungen? Im Kapitel 3.2.1 wird dies eingehender analysiert und dabei auch herausgestellt, wie multimedial das ‚Sammeln‘ des Papageis sich dabei ausgestalten konnte. Zuvor soll jedoch erneut ein Blick auf die Sammlung des Kaufmanns Ximenez geworfen werden, da diese die engen Verbindungen der materiellen Güter mit ihren einstigen Besitzern und der urbanen Konsum- und Wissenskultur in der Stadt an der Schelde veranschaulicht.

2002; für Glas Dupré 2010 und Veeckman 2002a; zu Luxusmöbeln wie den Antwerpener Kunstschränken Baadj 2016b; für die Edelschmiedkunst in Antwerpen Ausst.-Kat. Antwerpen 1988 und für die Diamantindustrie Kockelbergh/Vleeschdrager/Walgrave 1992.

441 Janssens 1994–1995.

442 Siehe Janssens 1994–1995, S. 97.

443 Siehe Janssens 1994–1995, passim, zum Beispiel S. 65 und S. 77.

444 Egmond/Dupré 2015, S. 211.

Die Onlinepublikation *Reading the Inventory: The Possessions of the Portuguese Merchant-Banker Emmanuel Ximenez (1564–1632) in Antwerp* fasst und analysiert ebenso verschiedene Objektgruppen. Ausgehend von dem nach dem Tod von Ximenez' Frau Isabel da Vega 1617 erstellten Nachlassinventar wurden der Besitz der beiden sowie die weitreichenden persönlichen und geschäftlichen Beziehungen von Ximenez im Geflecht der frühneuzeitlichen städtischen Kultur Antwerpens untersucht.⁴⁴⁵

Ximenez' Familie gehörte mit einem internationalen Handelsnetzwerk von Indien über Afrika bis in die Neue Welt zu den reichsten portugiesischen Kaufmannsfamilien in Antwerpen.⁴⁴⁶ Dies spiegelt sich auch in der reichen Büchersammlung von Ximenez wider, die zu den grössten der Stadt gezählt haben dürfte. Neben einer stattlichen Anzahl Bücher, die sich mit Tieren, Pflanzen oder Ernährung beschäftigen, fanden sich darin auch einige Bücher über fremde Länder und Gegenden, die unter dem Begriff der „Reiseliteratur“ subsumiert werden können.⁴⁴⁷ Die Bibliothek brachte somit einerseits das heterogene und breite Interesse von Ximenez zum Ausdruck, andererseits reflektiert sie auch die Verfügbarkeit eines breiten Wissensspektrums zu dieser Zeit in Antwerpen.⁴⁴⁸ Das in den Büchern Geschriebene war eng mit anderen Sammlungsobjekten verflochten, so etwa mit den wissenschaftlichen Instrumenten. Ximenez besass beispielsweise zwei Astrolabien, wovon einer

445 Siehe o. V. 2014.

446 Siehe Göttler 2014c.

447 Verschiedene dieser Werke wurden auch lokal gedruckt und herausgegeben. So beispielsweise die 1610 erschienenen *Relaciones de Pedro Teixeira del origen, descendencia y succession de los Reyes de Persia, y de Harmuz, y de un viage hecho por el mismo dende la India Oriental hasta Italia por tierra*, welche das breite Wissensspektrum über Pflanzen, Gesteine bis hin zu den Nahrungsgewohnheiten von in anderen Ländern lebenden Menschen des weitgereisten Antwerpener Portugiesen wiedergibt. Die Familie Teixeiras gehörte zu den Handelspartnern der Ximenez', so dass davon ausgegangen werden kann, dass sich Emmanuel Ximenez und Pedro Teixeira persönlich kannten. Siehe hierzu Göttler 2014b und Stols 1998, S. 295.

448 Siehe auch Göttler 2014b.

3 Global vernetzt – lokal verankert:

Prunkstillleben von Adriaen van Utrecht und Jan Davidsz. de Heem

explizit als vom Antwerpener Michiel Coignet gemacht beschrieben wird.⁴⁴⁹ Weiterhin befand sich im Haus eine so genannte „Distilleer- oft Alchimiecamer“, das heisst ein Raum, in welchem sich eine heterogene Auswahl an Werkzeugen für und Erzeugnissen von Experimenten befanden. Das Inventar nennt hier unter anderem verschiedene Instrumente und gläserne Behältnisse sowie flüssige Substanzen.⁴⁵⁰ Die Bezeichnung als „Alchemiekammer“ ist allerdings irreführend. Wie Lawrence Principe feststellt, lässt der Umstand, dass Instrumente für die Arbeit mit Metallen oder Mineralien fehlen und sich im Raum zudem zahlreiche (wohl auch wertvolle) Waffen befanden, darauf schliessen, dass er wahrscheinlich vornehmlich der Destillation und Herstellung von Ölen, Spirituosen oder Arzneien diene, hingegen kaum mit Metallen experimentiert worden sein dürfte.⁴⁵¹ Bemerkenswert ist schliesslich die Existenz einer (kleinen) Porzellankammer („Porceleynkamerken“) im Haus, in welcher das Paar Porzellan, Glas, Majolika sowie wenige weitere Behältnisse und Objekte, darunter drei „Indiaensche nootschelpen“ (vielleicht Kokosnüsse), aufbewahrte.⁴⁵² Während Ximenez eine stattliche Menge Porzellan und zahlreiche Glasobjekte sein eigen nennen konnte, besass er, entgegen dem von Janssens allgemein festgestellten Trend der steigenden Anzahl exotischer und fremder Objekte in den Sammlungen des frühen 17. Jahrhunderts, verhältnismässig wenige weitere *Exotica*.⁴⁵³ Die Forschungsergebnisse zu Ximenez zeigen dennoch exemplarisch, wie reich Antwerpens Sammlungskultur im 17. Jahrhundert war. Gerade einzelne Objekte wie die wissenschaftlichen Instrumente, Glas- oder Porzellengefässe richten den Fokus nicht nur auf ein potenzielles Expertenwissen des Sammlers, sondern ebenso auf die hohe Kunstfertigkeit ihrer Erschaffer.

449 Siehe Van Cleempoel 2014a und für den Astrolaben von Coignet Van Cleempoel 2014b. Das Paar besass auch noch weitere Instrumente, die Coignet zugeschrieben werden.

450 Konkret werden etwa genannt: „diverse gelasen, pottekens ende fleskens met verscheyden gedistilleerde oliën, watern ende ander substantiën“, „[e]en coperen distilleerbat“ oder „[e]en yseren weeghballeken met coperen schalen“, siehe hierzu Inventory 2014, Fols. 28r–28v.

451 Principe 2014.

452 Siehe Inventory 2014, Fol. 27r und ausführlicher dazu auch Gerritsen 2014.

453 Siehe Gerritsen 2014; Karl 2014 und von Kerssenbrock-Krosigk 2014a.

Die Sammlung von Emmanuel Ximenez ist insofern paradigmatisch, als dass der Kaufmann zur städtischen Elite gehörte und in denselben Kreisen verkehrt haben dürfte wie Frans Snijders oder Ludovicus Nonnius.⁴⁵⁴ Das Beispiel Ximenez zeugt jedoch auch davon, wie weit das Kontakt- und Handelsnetzwerk spezifischer Antwerpener Familien reichte. Solche Netzwerke beeinflussten das lokale Sammlungs- und Konsumverhalten ebenso und spiegeln sich indirekt auch in den Gemälden wider.

Van Utrechts eingangs beschriebenes Prunkstillleben weist mit der Darstellung von Objekten aus allen möglichen Ecken der Erde in ganz ähnlicher Weise auf die weitverzweigten Netzwerke Antwerpens und eine in der Frühen Neuzeit scheinbar immer enger verflochtene Welt. Ebenso spricht das Gemälde nicht nur von der kunstfertigen Hand und Kreativität van Utrechts, sondern in den gekonnten und ästhetischen Darstellungen der Gold- und Glasgefäße auch von der Virtuosität der zeitgenössischen Goldschmiede und Glasmacher, von deren Faszination gerade Ximenez' Sammlung in besonderem Masse zeugt.

3.1.2 Adriaen van Utrecht und Jan Davidsz. de Heem

Anders als bei den Marktbildern mit Frans Snijders lässt sich für die Prunkstillleben kein einzelner Künstler in ähnlich singulärer Position nennen und hervorheben. Deshalb stehen in diesem Kapitel mit Adriaen van Utrecht und Jan Davidsz. de Heem Werke von zwei Künstlern im Fokus. Adriaen van Utrecht war gebürtiger Antwerpener und verbrachte ebenfalls den Grossteil seines Lebens an seinem Geburtsort.⁴⁵⁵

454 Überdies gehörte er mit der urbanen Elite zu einer Gruppe, in der das Streben nach dem Adelsstand für viele ein zentrales Anliegen war. Siehe zu den Nobilitierungsbestrebungen Stols 2002, S. 47 und Timmermans 2006, S. 345, der weiterhin festhält, dass bis zur Jahrhundertmitte noch zahlreiche Kaufmänner in der Stadt international aktiv waren und die gewöhnlichen Handelsaktivitäten erst danach und auch dann nicht durchwegs eingestellt wurden. Vgl. zu letzterem auch Honig 1998a, S. 105–106.

455 Zu dieser und den nachfolgenden biografischen Angaben zu van Utrecht siehe die Datenbank des RKD, <https://rkd.nl/explore/artists/78854> (26.01.2020); van der Willigen/Meijer 2003, S. 198 und Robels 1992, S. 477.

3 Global vernetzt – lokal verankert:

Prunkstillleben von Adriaen van Utrecht und Jan Davidsz. de Heem

Eine Italienreise in den 1620er-Jahren ist jedoch bekannt.⁴⁵⁶ 1627 oder 1628 heiratete van Utrecht Constanca van Nieulandt (1611–1657), die Tochter des ebenfalls aus Antwerpen stammenden, zum Ende seiner Lebenszeit nach Amsterdam emigrierten Künstlers Willem van Nieulandt II. (1584–1635). Constanca war Poetin und hat mit grosser Wahrscheinlichkeit auch gemalt. Zahlreiche weitere familiäre oder freundschaftliche Beziehungen und Zusammenarbeiten van Utrechts sind heute überliefert, jedoch bleibt sein weiteres Leben weitgehend im Dunkeln.⁴⁵⁷

Die von Duverger transkribierten Dokumente erwähnen van Utrecht beziehungsweise van „Vytrecht“, „Vuytrecht“, „Vuijtrecht“, „Wtrecht“ oder „Wtrecht“ verschiedentlich als Schöpfer von Gemälden in unterschiedlichen Räumen – darunter auch in den prunkvollsten und öffentlichsten Zimmern eines Hauses.⁴⁵⁸ Zwei überlieferte

456 Womöglich weilte van Utrecht auch noch in Frankreich und Deutschland, darüber scheint die Forschung jedoch geteilter Meinung. Genauere Angaben hierzu liegen nicht vor.

457 Zu Constanca van Utrecht als Künstlerin siehe Meijer 1995; zu van Nieulandt siehe die Datenbank des RKD, <https://rkd.nl/explore/artists/59518> (26.01.2020). Über die Heirat seiner Schwester Catharina van Utrecht war Adriaen darüber hinaus mit dem ebenfalls als Maler tätigen Simon de Vos verschwägert. Des Weiteren ist auch der Kontakt, womöglich sogar eine Zusammenarbeit mit dem ebenfalls in Antwerpen tätigen Maler Thomas Willemboirts Bosschaert überliefert, ebenso mehrere Kollaborationen mit Theodoor van Thulden. Weitere Werke van Utrechts werden heute als in Zusammenarbeit entstanden betrachtet. Zu de Vos siehe van Mulders 2007–2015, zu Bosschaerts Kontakt mit van Utrecht Kwak 2014, S. 326 sowie die wiedergegebenen Briefe van Utrechts bei Unger 1891, S. 198–200. Für die Zusammenarbeit mit Theodoor van Thulden siehe Duverger 1995 (Bd. 8), S. 346–347, in welchem ein Dokument transkribiert ist, das festhält, dass van Thulden Adriaen van Utrecht einst ein Marienbild inmitten eines Blumen- und Früchtekranzes sowie „eene Vanitas“ geschickt habe, damit dieser „eenige bywercken“ darin malen konnte. Siehe für weitere Angaben zu de Vos und Bosschaert sowie Zusammenarbeiten van Utrechts ebenfalls die Datenbank des RKD, <https://rkd.nl> (07.03.2020).

458 Siehe beispielsweise Duverger 1997 (Bd. 9), S. 475 mit „[e]n Keucken van Van Vuijtrecht op doeck“ in einer „tweede Camer“; Duverger 1993 (Bd. 7), S. 321 oder Duverger 1991 (Bd. 5), S. 165 und S. 166, wo „[e]n stuck voor de schouwe van Van Vuytrecht“ (möglicherweise ein Prunkstillleben) und „[e]n

Briefe van Utrechts an den Dichter, Komponisten und für die niederländische Krone tätigen Constantijn Huygens bezeugen weiter, dass der Künstler auch im Ausland Erfolg hatte und für seine Werke äusserst hohe Preise bezahlt wurden.⁴⁵⁹ Den einstigen Wohlstand des Ehepaars bestätigt weiterhin der Umstand, dass die beiden zeit lebens offenbar drei Häuser und ein Lusthaus besaßen, von welchen jedoch keine Inventare bekannt sind. Gleichzeitig hatte van Utrecht aber offenbar auch finanzielle Schwierigkeiten, was ebenfalls durch Dokumente bei Duverger gestützt wird.⁴⁶⁰ Nichtsdestotrotz scheinen seine Werke sehr gefragt gewesen zu sein, wie ebenfalls aus de Bies Lobrede auf den Antwerpener Maler hervorgeht. So schreibt de Bie, dass van Utrechts Werke bei „den grössten Monarchen der Welt“ zu sehen seien.⁴⁶¹ Weiterhin führt er an, wofür van Utrecht im 17. Jahrhundert offensichtlich am meisten bewundert und gesammelt wurde, nämlich für das Malen von „Früchten, lebenden und toten Tieren und insbesondere indianischer Vögel und anderem Federvieh“.⁴⁶²

„Om dat Adriaen van Uytrecht was een Schilder seer vermaert door de natuerelijcke Const die hy wist uyt te wercken in vruchten, soo levende als doode Beesten, ende besonder: Indiaense Vogels en ander Pluygmhediert.“⁴⁶³

stuck *Fruijten van Van Utrecht*“ in „de Salette oft Neercamere“ sowie in „de Voorcamere“ genannt werden.

459 Zu Huygens siehe die Homepage der *Koninklijke Bibliotheek* in Den Haag, die dem gebürtigen Den Haager gewidmet ist, <https://www.kb.nl/themas/nederlandse-poezie/dichters-uit-het-verleden/constantijn-huygens-1596-1687> (26.01.2020). Für die Briefe und die hierin erwähnten Summen – insbesondere die im zweiten Brief erwähnten 400 Gulden – siehe Unger 1891, S. 198–200, nachfolgend S. 199–200: „Mon's WILLEBORTS heeft my geseyt, dat syn Doorlu(chtige) Hoocheyt geordoneert heeft datmen my 400 guldens soude geven.“ Diese Episode findet ebenfalls in Kwak 2014, S. 326 Erwähnung.

460 Siehe Robels 1992, S. 477, ohne weitere Quellenangaben sowie etwa Duverger 1992 (Bd. 6), S. 445.

461 Im Original: „grooste Monarchen vande wereldt“, de Bie 1662, S. 106.

462 Zur Bedeutung und Verwendung des Begriffes „indianisch“ beziehungsweise „indisch“ siehe auch Kapitel 3.2.1.

463 de Bie 1662, S. 106.

3 Global vernetzt – lokal verankert:

Prunkstillleben von Adriaen van Utrecht und Jan Davidsz. de Heem

Ogbleich der Terminus „Indiaense Vogels“ eine genauere Spezifizierung vermischen lässt, die Bezeichnung somit theoretisch Papageien wie Truthähne bezeichnen könnte und in van Utrechts Oeuvre beide Vögel mehrfach vorkommen, kann mit Blick auf deren Nennung in den Inventaren davon ausgegangen werden, dass Papageien (zumindest in der Stadt) häufiger anzutreffen waren, wie überhaupt auch deren bildliche Wiedergabe öfters überliefert ist.⁴⁶⁴

Mit Rückbezug auf de Bie lobte auch Joachim von Sandrart in seiner *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste* wenige Jahre später van Utrecht besonders für dessen Fähigkeit, die unterschiedlichsten Vögel in einer solch gekonnten und lebensechten Weise wie niemand vor ihm („vorhin niemalen [in] dieser Profession“) zu malen, „daß jederman glaubte/ sie wären lebhaftig zugegen“.⁴⁶⁵ Der im Amster-

464 „Indianische Vögel“ finden sich in den Duverger-Inventaren lediglich an zwei Stellen, wobei ersterer Eintrag womöglich einen asiatischen Kakadu bezeichnet. Siehe Duverger 1993 (Bd. 7), S. 97: „[e]en Fruytiën met witten Indiaenschen vogel“ und Duverger 1984 (Bd. 1), S. 175: „[e]en schilderye van eenen Indiaenschen Vogel“. Truthähne sind in den Inventaren kaum öfters, namentlich an drei Stellen als Bildsujets zu finden: Duverger 1993 (Bd. 7), S. 376: „[e]en schilderye van Calcooten ende Cauwen“ und „[e]en schilderye Calcooten ende Hanen“ und Duverger 1985 (Bd. 2), S. 90: „[e]en schilderyken van eenen Calcoenschen Haen“. Zu Papageien in der materiellen Kultur Antwerpens siehe Kapitel 3.2 der Arbeit. Siehe weiterhin Göttler 2013b, S. 499, welche die Verbindung von de Bies Passage zum Papagei ebenfalls herstellt. Zum Truthahn beziehungsweise, wie er oft genannt wurde, „Indianische Hahn“ in der visuellen Kultur siehe Möller 1981. Truthähne wurden bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts in der Küche verarbeitet, waren also offenbar weniger Sammlungsobjekte oder Gesellschafts-, sondern Nutztiere. Dies könnte ihr geringeres Vorkommen in Inventaren erklären. Siehe hierzu auch Janssens 1994–1995, S. 133 ff. Zu Variationen und frühneuzeitlichen Benennungen des Truthahns als zum Beispiel „Indianisch han“ oder „Kalekuttisch hun“ siehe auch Bertau 2014, S. 113 und die Zusammenstellung von Bezeichnungsmöglichkeiten und Wortbedeutungen von Philippa et al. 2003–2009. Einige Bezeichnungsmöglichkeiten des Truthahns werden weiterhin auch in Silver 2014, S. 304 angeführt.

465 „[E]r machte allerley Feder-Wildbrät/ ausgezogene Hünen/ ganze Pfauen/ sonderlich aber Indianische Hanen/ und deren gewöhnliche actiones, dermaßen natürlich in LebensGröße/ daß jederman glaubte/ sie wären lebhaftig zugegen“, von Sandrart 1675–1680/2008–2012, II, Buch 3, S. 299. Der Begriff

damer Prunkstillleben prominent platzierte, farblich besonders akzentuierte und in seinem Gefieder kunstvoll gemalte südamerikanische Papagei scheint somit zu den besonderen Spezialitäten van Utrechts gehört zu haben.

Van Utrechts Oeuvre umfasst neben den näher zu analysierenden Prunkstillleben auch grossformatige Markt- und Vorratskammerbilder,⁴⁶⁶ kleinere Früchte-, Gemüse- oder Fischstillleben sowie insbesondere auch die von de Bie und Sandrart angesprochenen Werke mit Vögeln. Hierunter fallen etwa Gemälde mit Hühnern, Truthähnen, Pfauen oder Enten neben einer Scheune oder einem Hof.⁴⁶⁷ Gemälde mit Früchten, Hühnern und Küchen werden auch in den Duverger-Dokumenten van Utrecht zugeschrieben. Erstaunlicherweise fehlen dabei aber Werke, welche die von van Utrecht so meisterhaft gemalten „Indianischen Vögel“ oder Papageien zeigen. Dem ist nicht so, wenn man die Werke von Jan Davidsz. de Heem in den Quellen recherchiert. So listet das Nachlassinventar von Anna Jordaens 1668 neben unterschiedlichsten Stillleben, darunter mehrere von Snijders, in der „Neercamer aen den Hoff“ (also in einem der unteren Haupträume gegenüber der Hofseite), ein „Fruijtagie van d’heer De Heem met eenen papegaeij daerinne“ auf.⁴⁶⁸ Ebenso ist

„Indianische Hanen“ spricht hier nun expliziter für Truthähne.

466 In diesen war er allem Anschein nach durch Frans Snijders beeinflusst. Siehe hier beispielsweise den im *Museum voor Schone Kunsten* in Ghent befindlichen Fischmarkt, <https://www.mskgent.be/en/featured-item/fishmongers-stall> (26.01.2020), oder die den Werken von Snijders überaus ähnliche Komposition einer üppigen Vorratskammer, welche sich heute im *Museo del Prado* in Madrid befindet, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/una-despensa/7acc653-df21-4f14-b0a1-3aa92dd81ede> (26.01.2020). Frans Snijders besass offenbar auch Werke von van Utrecht. Siehe hierzu Koslow 1995, S. 28 und Denucé 1949, S. 188–190 für ein 1659 erstelltes, aber sehr wahrscheinlich unvollständiges Inventar von Gemälden im einstigen Besitz von Snijders.

467 Siehe hier beispielsweise das sich heute im *Kunstmuseum Basel* befindliche Bild, <http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=2905&viewType=detailView> (26.01.2020).

468 Duverger 1997 (Bd. 9), S. 119. Streng genommen könnte es sich bei „De Heem“ hier auch um den Sohn von Jan Davidsz., Cornelis de Heem handeln, von dem heute auch verschiedenste Gemälde mit Früchten, Blumen und weiteren

3 Global vernetzt – lokal verankert:

Prunkstillleben von Adriaen van Utrecht und Jan Davidsz. de Heem

ein Gemälde mit einem oder mehreren Papageien von de Heem im „groot Sallet aen den Hof“, das heisst dem der Hofseite zugewandten grossen Wohnzimmer, im 1685 erstellten Nachlassinventar des Kaufmanns und Münzmeisters Jacques Hoomis (Homes) erwähnt.⁴⁶⁹

Unter den weiteren, in den Inventaren mit „de Heem“ bezeichneten Werken, sind solche, welche aufgrund der Nennung des Vornamens, der Erwähnung des Gemäldes vor ca. 1660 oder der Bezeichnung „alter de Heem“ mit sehr grosser Wahrscheinlichkeit als Werke von Jan Davidsz. de Heem gesehen werden können.⁴⁷⁰ Andere Erwähnungen könnten jedoch Gemälde bezeichnen, die von der Hand von Jan Davidsz.’ Sohn Cornelis de Heem stammen. Aufgrund der längeren Schaffensperiode von Jan Davidsz. insgesamt und vor allem in Antwerpen sowie aufgrund seiner Popularität kann aber auch bei den anderen, ‚nur‘ mit de „Heem“, „Hem“, „Heim“ oder „Heme“ spezifizierten Werken in der Mehrheit von Gemälden des Jan Davidsz. de Heem ausgegangen werden.

Bei den in den Inventaren zu findenden Werken handelt es sich zumeist um solche, die Früchte zeigen, jedoch werden ebenso Blumenstücke, so genannte „Schaustücke“ oder sonstige „grosse Stücke“ mit diversen Motiven genannt.⁴⁷¹ Früchte, so

Objekten überliefert sind. Papageien scheinen jedoch vor allem von Jan Davidsz. gemalt worden zu sein. Darüber hinaus war Jan Davidsz. auch weitaus länger in Antwerpen aktiv. Siehe zu Cornelis de Heem die Datenbank des RKD, <https://rkd.nl/en/explore/artists/36837> (01.02.2020).

469 Siehe hierzu Duverger 2001 (Bd. 11), S. 315: „*Noch twee stucken van De Heem: d’een Blomkens ende d’ander Papegaeij.*“

470 Für ein Beispiel siehe etwa Duverger 1997 (Bd. 9), S. 281: „*[e]n groot stuck schilderije wesende Fruijten ende andere Instrumenten geschildert van den ouden De Heme geschildert.*“ Siehe weiterhin auch Duverger 2001 (Bd. 11), S. 162, wo im Inventar von Gemälden aus dem Besitz der Sammlung des Portugiesen Diego Duarte unter dem Namen „*[v]an den Ouden Joannes de Heem*“ zwei Gemälde, namentlich „*[e]enen seer curieusen blompot, vruchten en andere aerdigheden vol wercx synde de Vier Elementen*“ und „*[e]n stuck met Vruchten heel curieus*“ für die hohen Summen von 350 beziehungsweise 150 Fl. angeführt werden. Zu Diego Duarte siehe auch Timmermans 2010, S. 116.

471 Neben den bereits genannten Beispielen siehe für „Schaustücke“ und „grosse Stücke“ etwa Duverger 1995 (Bd. 8), S. 334: „*[e]n schouwstuck van De Heem*“

erfährt man wiederum bei Joachim von Sandrart, seien es auch gewesen, die den Künstler ursprünglich nach Antwerpen gelockt hätten:

„Der berühmte Künstler Johann de Heem begabe sich aus seiner Geburtst-
Stadt Utrecht darum nach Antorf/ weil ihn nicht unbillich bedunket/ daß
man alldorten die seltsame Früchte von allerley großen Pflaumen/ Pfer-
singen/ Marillen/ Pomeranzen/ Citronen/ Weintrauben/ und andere/ in bā-
ßerer perfection und Zeitigung haben könnte/ selbige nach dem Leben zu
contrafäten/ als die er mit allen Blumen/ und andern stillstehenden natürli-
chen Sachen uberaus fürtreflich und so nachmahlete; daß er hierinnen/ wie
männiglich bekannt/ in Niderland alle andere weit übertroffen/ und dadurch
großes Lob/ Ehr und Nutzen erhalten hat.“⁴⁷²

Die Quellen geben Sandrarts Aussage über den Erfolg von de Heem Recht. Mit Blick auf die Duverger-Inventare scheint Jan Davidsz. de Heem von den in dieser Arbeit fokussierten Künstlern am meisten genannt zu werden, was zusammen mit dem monetären Wert seiner Werke auf den beachtlichen Erfolg des Malers in Antwerpen und dessen hohes Ansehen in der Stadt schliessen lässt.⁴⁷³ Die heutige Forschungsliteratur zu de Heem stützt dieses Bild eines erfolgreichen, hochangesehenen Künstlers. Julie Berger Hochstrasser nannte den Maler beispielsweise den „probably [...]

geschildert met een geil lynwaete gordijn“ sowie Duverger 2002 (Bd. 12), S. 210, wo gleich drei „grosse Stücke“ de Heems angeführt werden, darunter „[e]en groot stuck geschildert door den Ouden De Heem ve(r)beldende Differente Fruijten sijnde daerinne oock geschildert eenen Moor“. Zur Erläuterung des Begriffs „Schaustück“ sei auf das nachfolgende Kapitel verwiesen.

472 von Sandrart 1675–1680/2008–2012, II, Buch 3, S. 313. Auf den zentralen Stellenwert von Früchten in de Heems Werk und die meisterhafte Manier, in welcher er diese zu malen wusste, ging bereits de Bie ein, indem er den Künstler nicht nur als „Fruyt-Schilder“ vorstellte, sondern in seinem Künstlerlob gleich zu Beginn auch besonders de Heems Kunst im Malen von Früchten betonte. Siehe hierzu de Bie 1662, S. 216 und für eine Übersetzung König/Küster/Schön/Vöhringer 1996, S. 115.

473 Dies wird zusätzlich dadurch gestützt, dass auch verschiedentlich Werke nach oder Kopien von de Heem in den Inventaren erscheinen.

3 Global vernetzt – lokal verankert:

Prunkstillleben von Adriaen van Utrecht und Jan Davidsz. de Heem

most highly acclaimed of all still-life artists of his time“ und von Karl Schütz wurde de Heem im Kontext einer Ausstellung zur flämischen Stilllebenmalerei als „der niederländische Stilllebenmaler des 17. Jahrhunderts schlechthin“ bezeichnet.⁴⁷⁴ Im Kontext dieser zwei Beispiele wird deutlich, dass de Heem in der Forschung seiner Biografie folgend sowohl der nord- wie der südniederländischen Stilllebenmalerei zugeordnet wird. Geboren wurde er 1606 als Johannes van Antwerpen in Utrecht.⁴⁷⁵ Die Quellen schweigen über seine Ausbildung, wobei von einem Einfluss Balthasar van der Asts auf das Frühwerk auszugehen ist.⁴⁷⁶ Nach einigen Jahren in Leiden ab 1625, in welche auch seine erste Heirat und die Geburt seines Sohnes Cornelis (1631–1695) fällt, ist de Heem ab 1636 in Antwerpen nachweisbar, das Jahr, in welchem er der Lukasgilde der Stadt beitrug.⁴⁷⁷ Er kam also zu einer Zeit in die Stadt an der Schelde als Rubens und Rockox noch lebten und Antwerpen sich einer blühenden Kunstproduktion erfreute.

Adriaan van der Willigen und Fred G. Meijer sprechen von den Antwerpener Jahren nach 1640 als de Heems „most productive [years – S. W.], heralding his great reputation“.⁴⁷⁸ Es war vornehmlich in dieser Zeit, in welcher de Heem seine opulent gedeckten Tische malte. Andries Benedetti und Alexander Coosemans gehörten in Antwerpen zu seinen Lehrlingen und 1644 heiratete de Heem in zweiter Ehe Anna Ruckers, die aus der Instrumentenbauerfamilie von Andreas Ruckers stammte. Da Jacob Jordaens als Zeuge des Ehevertrages bekannt ist, kann ein engerer Kontakt zu diesem angenommen werden. Es ist bis heute nicht ganz klar, wann und für wie lange de Heem Antwerpen in Richtung Utrecht verliess – wahrscheinlich ab Anfang oder Mitte der 1660er-Jahre bis zum Beginn der 1670er-Jahre. Danach scheint er wieder in Antwerpen ansässig gewesen zu sein.

474 Berger Hochstrasser 2000b S. 92; Schütz 2002, S. 30.

475 Für diese und die nachfolgenden Angaben zum Leben de Heems siehe Meijer 2016; Meijer 2011; van der Willigen/Meijer 2003, S. 105–106 und Segal 1991, S. 57–63 sowie den Katalog ab S. 123.

476 Zu van der Ast siehe van der Willigen/Meijer 2003, S. 28.

477 Zu Cornelis de Heem siehe Segal 1991, S. 63–65 und die Datenbank des RKD, <https://rkd.nl/en/explore/artists/36837> (01.02.2020).

478 van der Willigen/Meijer 2003, S. 105.

De Heems Oeuvre kann ähnlich denjenigen von Snijders und van Utrecht als reichhaltig und heterogen beschrieben werden, was sich auch in den Quellen widerspiegelt. Neben den Prunkstillleben malte er unter anderem kleinere Bankettstillleben, Blumengirlanden, Bücherstillleben sowie Szenerien in Scheuneninterieurs.⁴⁷⁹ Ähnlich breit gefächert wie sein Oeuvre scheint sein Einfluss auf andere Künstler gewesen zu sein. So führen van der Willigen und Meijer de Heem an unterschiedlichsten Stellen als Referenzkünstler in ihrem Lexikon zu flämischen und niederländischen Stilllebenmalern auf.⁴⁸⁰

Sowohl bei Adriaen van Utrecht als auch bei Jan Davidsz. de Heem handelte es sich um erfolgreiche und in ihrem Schaffen äusserst vielseitige Künstler, die aufgrund ihrer familiären und den heute bekannten privaten Beziehungen ein weit verzweigtes persönlich-kulturelles Netzwerk besessen haben dürften. Man kann zudem davon ausgehen, dass sich die beiden ebenso persönlich kannten, doch Quellen hierzu fehlen bisher. Die Vielseitigkeit ihrer Stilllebenmotive demonstriert jedoch den breiten Wissensschatz und die hohe Kunstfertigkeit beider Künstler.

3.1.3 Zum Begriff des „Prunk“

Während im vorangegangenen Kapitel mit Snijders' maritimen Märkten eine relativ klar eingrenzbar Gruppe von Bildern im Fokus stand, sind die Gemälde, welche heute vielfach unter dem Begriff des „Prunkstilllebens“ gefasst werden, äusserst heterogener Natur. Sie zeigen ähnlich dem eingangs beschriebenen Amsterdamer Bild van Utrechts in grosser Fülle mit Essen belegte Tische, kostbare Silber- und Goldschmiedearbeiten, Porzellan- und Glasgeschirr, exotische Papageien und Affen, weitere Luxusobjekte wie teure Muscheln, Musikinstrumente sowie Textilien und zuweilen auch Ausblicke auf Landschaften oder wissenschaftliche Instrumente wie Globen. In den Inventaren findet sich der Terminus „Prunkstillleben“ oder jener des Prunkbilds nicht. Die Gemälde werden vielmehr als Bankette, grosse Fruchtstücke

479 Eine anschauliche Werkauswahl de Heems ist zu finden in Segal 1991, S. 69–102. Siehe zudem auch den Oeuvrekatalog in Meijer 2016.

480 van der Willigen/Meijer 2003, *passim*.

3 Global vernetzt – lokal verankert:

Prunkstillleben von Adriaen van Utrecht und Jan Davidsz. de Heem

oder Bilder mit Papageien umschrieben. Somit werden ein oder manchmal auch einige wenige Motive besonders hervorgehoben, wohingegen ein generalisierender Überbegriff in der Mitte des 17. Jahrhunderts noch fehlt. Die Anzahl an diesen so genannten Bankett- und Fruchtstücken stieg in den Haushalten insbesondere ab den 1630er-Jahren und erreichte in den 1650er-Jahren ihren Höhepunkt.⁴⁸¹ Auch die in diesem Kapitel analysierten Gemälde fallen in diesen Entstehungszeitraum.

Es ist gut möglich, dass die opulenten Bankette in den Inventaren ferner auch als „Schouwstuk“ bezeichnet worden sind. So beispielsweise als „[e]en schouwstuk wesende een Maeltijt“ oder als „[e]en schouwstuk van De Heem geschildert met een geil lynwaete gordijn“.⁴⁸² Der Begriff des „Schouwstucks“ verweist hier aber nicht unbedingt auf das Motiv, sondern die räumliche Situierung des Gemäldes, meinte „Schouwstuk“ doch ein „Kamingemälde“.⁴⁸³ Solcherart umschriebene Bilder wurden in den Inventaren dadurch besonders akzentuiert, weil die Bezeichnung als „Schouwstuk“ gemäss Muller als „sign of the conventional and major role they played in the visual order of a room“ gesehen werden kann.⁴⁸⁴

Mit ‚Schouwstücken‘ dürften jedoch ebenso Werke bezeichnet worden sein, die spezifisch mit dem Anschauen und eingehenden Betrachten assoziiert wurden, denn diese Bedeutung ist dem Begriff ebenfalls inhärent. „[L]aten schouwen“ schliesslich, konnte in der Frühen Neuzeit seltener auch „vorzeigen“ oder „vorführen“ meinen.⁴⁸⁵ Gerade in dieser Bedeutung scheint der Terminus äusserst treffend für die reichhal-

481 Siehe Janssens 1994–1995, S. 106.

482 Duverger 1997 (Bd. 9), S. 279; Duverger 1995 (Bd. 8), S. 334.

483 Siehe Muller 1993, S. 202.

484 Muller 1993, S. 202. Muller führt weiter aus: „Inventories do provide examples of rooms where only the chimney piece was framed in gold, while all the other paintings were in simple black or brown wood frames, although this was by no means a hard and fast rule. Dimensions and, to a large extent, subject matter also were prescribed for the pictures that hung along the narrow strip of wall between cornice molding and ceiling“, Muller 1993, S. 202–203.

485 Siehe für die Begriffserläuterungen von „schouwe“ und „schouwen“ INT 2020c und INT 2020d. Für „laten schouwen“ siehe ebenfalls INT 2020d, besonders Punkt 1., „[i]n de verbinding LATEN SCHOUWEN, laten zien, toonen, vertoonen“ (Hervorhebung wurde übernommen).

tigen Bilder van Utrechts und de Heems, die sich mit ihrer Vielzahl an Objekten nur durch eingehendes Betrachten und Studieren erschlossen. Da aber auch Gemälde mit anderen Motiven als ‚Schouwstücke‘ bezeichnet wurden und darüber hinaus weitere verwandte Begrifflichkeiten wie „voor de schouwe“ oder die Bezeichnung „schouwdoek“ existieren, soll an dieser Stelle auf die ausschliessliche Verwendung dieses Begriffs verzichtet werden.⁴⁸⁶

Der Begriff des „Prunk“ oder im Niederländischen „Pronk“ ist im 17. Jahrhundert für die hier analysierten Gemälde ebenso wenig geläufig und in den Inventaren nicht nachweisbar. Dennoch soll im Folgenden darauf zurückgegriffen werden. Dies nicht nur, weil bereits van Mander treffend von den prunkenden Papageien sprach oder der Begriff gegenüber Bezeichnungen wie „Schaustücke“, „grosse Stücke mit Früchten“, „Bankette“ oder „grosse Fruchtstücke“ eine einheitliche und heute in der Forschung gängige Umschreibung und Fassung dieser Werke bietet,⁴⁸⁷ sondern insbesondere weil „Prunk“ auch Bedeutungen wie „zur Schau stellen“, „zeigen“, „Extravaganz“, „Fülle“, „Glanz“, „Luxus“, „Reichtum“, „Opulenz“, „Überfülle“ oder „Spektakel“ umfasst und eine Nähe zu Begriffen wie „rar“ und „schön“ aufweist.⁴⁸⁸ Somit vereint der Terminus ein vielschichtiges Deutungsspektrum, das diese Bilder charakterisiert und im Folgenden im Fokus stehen wird.

486 Für Gemälde mit anderen Motiven, die eben womöglich Kamingemälde bezeichnen, siehe etwa Duverger 1995 (Bd. 8), S. 158: „[e]en schouwstick Sacrificie van Salomon“ und für weitere Verwendungen des Begriffs „schouw“, S. 113: „[e]en schilderije voor de schouwe van Fruytagie“ oder S. 397: „[e]enen schouwdoeck van Blommen voor de schouwe“.

487 Es ist anzunehmen, dass es sich bei den in den Inventaren unter diesen Begriffen und mit bestimmten Künstlernamen oder weiteren Motiven umschriebenen Werken – zumindest grösstenteils – um Prunkstillleben handelt. Zu van Manders erwähnter Stelle siehe die Ausführungen in Kapitel 3.2.2.

488 Siehe hierzu Grimm/Grimm 1854–1961; DWDS 2020; Dudenredaktion o. J. sowie für den Verweis, dass das niederländische Äquivalent „pronk“ auch „schön“ und „rar“ bedeuten kann, Kat. Boston 1994, S. 71. Für die niederländische Wortherkunft und Bedeutung, die in der Frühen Neuzeit auch „maulen“ oder „schmollen“ einschliessen konnte, siehe INT 2020e.

3.2 Schillernde Exotik und glänzende Artefakte: Papageien und Glas in Antwerpen und im Prunkstillleben

Die eingangs als Referenzbeispiel hinzugezogenen Kunstkammerbilder inszenieren oftmals fiktive Begegnungen und dürfen, wie bereits betont, nicht als wirklichkeitsgetreue Abbildungen von Antwerpener Sammlungen gesehen werden. Dennoch sind diese Gemälde nicht komplett der Fantasie des Künstlers geschuldet. So präsentiert Frans Franckens d. J. *Gastmahl im Hause des Bürgermeisters Rockox* mit dem über dem Kamin gezeigten Gemälde nach Rubens' *Samson und Delila* an prominenter Stelle ein Werk, welches sich im 17. Jahrhundert tatsächlich in Rockox' Sammlung befunden hat (Abb. 28).⁴⁸⁹ Des Weiteren sind auf dem Tisch in der linken vorderen Bildecke neben ein paar Büchern und einer kleinen liegenden Skulptur einige exotische Muscheln dargestellt. Aus Rockox' Inventar ist bekannt, dass dieser unter anderem „[t]wee caskens met diversche soorten van schelpen van alderhande couleuren“, also eine Sammlung unterschiedlicher Muscheln, besass.⁴⁹⁰ Prunkstillleben zeigen ebenso fiktive Arrangements, doch ist auch ihnen ein dokumentarisches Moment inhärent. Dies weniger, weil sich in den Bildern noch heute konkret zuweisbare oder identifizierbare Objekte finden. Vielmehr müssen sie auf einer Metaebene, so die hier vertretene These, als visueller Ausdruck der lokalen Handels-, Sammlungs- und Konsumkultur gesehen werden. Die Prunkstillleben bieten dabei – im Gegensatz zum realen (Sammlungs-)Objekt per se – ebenso eine neue Plattform für die gemalten Gegenstände, sie erlauben, andere Blicke auf diese zu werfen und eröffnen neue Möglichkeiten der Interaktion zwischen ihnen. Indem die Gemälde die Objekte auf der Leinwand als gemalte Motive zusammen zeigen, wird eine künstlerische Verflechtung, zum Beispiel in der Farbigkeit der Objekte, evident. Elizabeth Honig argumentiert in diesem Zusammenhang für nordniederländische Stillleben:

489 Das Werk wird bei Duverger gleich als erstes im „groote Saleth“ aufgeführt als: „[e]ene schilderye oliverwe op panneel in zyne lyste beteekenende Sampsom ende Dalida van d'maexsel van den heere Rubbens“, siehe Duverger 1989 (Bd. 4), S. 383. Zu Rockox und dem Bild siehe zudem Van de Velde 2013, hier vor allem S. 26–27 sowie van Suchtelen 2009, S. 23–24.

490 Duverger 1989 (Bd. 4), S. 384 und zu *Naturalia* in Rockox' Sammlung siehe auch Van de Velde 2013, S. 36.

„Like the collection, the painting establishes a space that isolates objects from their prior meanings and uses and allows for their interplay with one another outside of those contexts. It is this interplay that generates surprise, interest, and what we might call ‚novelty‘; but it also allows for making sense of novel things through their new connections.“⁴⁹¹

Honig betont somit nicht nur die neuen Verbindungen, sondern hebt ebenso hervor, dass der „Raum“, den das Bild schafft, die in den Bildern dargestellten Objekte von ihren „vorherigen Bedeutungen und Nutzungen“ lösen beziehungsweise „isolieren“ würde. Demgegenüber argumentiert das folgende Kapitel, dass zwischen diesen unterschiedlichen Perspektiven auf und Nutzungen der Objekte – das heisst zwischen den gemalten Objekten in den Bildern und ihrer dreidimensionalen Präsenz in der materiellen Kultur Antwerpens – sehr wohl Verflechtungen existierten. Gewiss sind die Prunkstillleben selbst Sammlungsgegenstände, die vom Künstler konstruiert wurden, womöglich Wünsche eines Auftraggebers wiedergeben und die gemalten Motive und nicht die realen Objekte zeigen. Doch die materielle Kultur der Haushalte oder konkreter der frühneuzeitlichen Antwerpener Sammlungen und die dargestellten Objekte in den Prunkstillleben lassen sich nicht losgelöst voneinander analysieren. Die Gemälde waren selbst Sammlungsstücke, gleichzeitig kommentieren sie aber auch die sie umgebende materielle Kultur. Das folgende Kapitel soll diesen Verflechtungen im Gemälde aber auch zwischen dem Gemälde und den Antwerpener Sammlungen anhand von zwei konkreten Beispielen nachgehen, namentlich Papageien und Glas. Beide Objekte sind nicht nur in besonderem Masse mit Antwerpen verbunden, sie eignen sich gleichfalls aufgrund ihrer Wohlstands- und Handelsrhetorik sowie ihrer Vergleichbarkeit auf malerischer Ebene sehr gut für die folgenden Analysen.⁴⁹²

491 Honig 1998b, S. 183.

492 Der Begriff der „Handelsrhetorik“ taucht auch bei Ilja Van Damme auf. Siehe hierzu Van Damme 2010, S. 493.

3 Global vernetzt – lokal verankert:

Prunkstillleben von Adriaen van Utrecht und Jan Davidsz. de Heem

3.2.1 Internationale Zirkulation, nationale Produktion und Konsum: Papageien und Glas im frühneuzeitlichen Antwerpen

Es sind nicht die Güter, mit denen Antwerpen ursprünglich zu Erfolg gelangte und die daher eine lange Zeit in grossen Mengen vorhanden waren, welche am prominentesten in den opulenten Prunkbildern figurieren.⁴⁹³ Vielmehr prägen unterschiedlichste, mehr oder weniger verarbeitete Naturalien, kostbare Gefässe aus Gold, Glas oder Porzellan, Musikinstrumente, Muscheln sowie oft lebende Tiere die Bilder. Obgleich der Papagei nicht zu den am häufigsten dargestellten Motiven in diesen Gemälden gehört, bietet er sich aus drei Gründen für die Ausführungen in diesem Kapitel an. Erstens waren die exotischen Vögel bereits früh in Antwerpen verfügbar und verweisen somit auf den regen und sehr wichtigen internationalen Handel der Stadt bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts. In der Figur des Papageis eröffnet sich eine transnationale Perspektive, welche auf die neue Globalität der Welt in der Frühen Neuzeit zeigt und damit verbunden auch auf ihre neue Verflochtenheit. Hierbei spielte „das Meer als kulturelle Kontaktzone“ und nicht mehr nur grenzziehende Unbekannte eine zentrale Rolle.⁴⁹⁴ Zweitens bieten sie sich aufgrund ihres Status als *Naturalia* und *Exotica* – hier ist vor allem ihr Bezug auf die Neue Welt hervorzuheben – besonders an, um Verflechtungen, Verbindungen und Bezüge zwischen Maler, Gemälde und der materiellen Kultur der Stadt aufzuzeigen. Mit einem exotischen Vogel wie dem Papagei wurden nicht nur eigene (wissenschaftliche) Interessen oder die persönliche Neugier gestillt, sondern er konnte auch der Festigung oder gar Steigerung des persönlichen Status dienen. Im Falle des Künstlers, drittens, können Papageien als überaus geeignete Beispiele für die Präsentation der eigenen künstlerischen Fähigkeiten gesehen werden.

Die Handels- und Sammlungstradition von Papageien in Antwerpen soll im Folgenden umschrieben werden, um die Funktion und Deutungsmöglichkeiten, welche diese Vögel in den Prunkstillleben eröffnen, eingehender analysieren zu können.

493 Dies wären vielmehr die ab 1501 exklusiv von den Portugiesen über Antwerpen gehandelten exotischen Gewürze, englische Wolle oder etwa auch italienische Seide. Siehe hierzu auch Limberger 2001.

494 Zum „Meer als kulturelle Kontaktzone“ siehe Klein/Mackenthun 2003a sowie die Einleitung.

Der Indianische Rabe

Zeugnis der bereits frühen Verfügbarkeit von Papageien in der Scheldestadt erhalten wir durch Albrecht Dürers Tagebuch seines Antwerpen-Aufenthaltes von 1520/1521. Am 20.08.1520 notierte er darin: „Der Ruderigo [Rodrigo Fernandez d’Almada – S. W.] hat meinem weib geschenckt ein klein grünen papagai.“⁴⁹⁵ Es sollte nicht der einzige Papagei bleiben, den Dürer in Antwerpen erhielt. So hat er mindestens zwei weitere Vögel, darunter offenbar einen aus Malakka, von Fernandez d’Almada geschenkt bekommen.⁴⁹⁶ Nur wenig später, am 03.09.1520, schrieb Dürer über weitere Geschenke eines Portugiesen: „Und ich aß frühe mit dem Portugales [Konsul Brandão – S. W.]; der schencket mir dreÿ porcolona [Porzellan – S. W.], und der Ruderigo schencket mir etlich federn, calecutisch ding.“⁴⁹⁷ Bei den kalkuttischen Federn könnte es sich durchaus um Papageienfedern (aus der Neuen Welt) handeln, die bereits von Amerigo Vespucci als wertvoll beschrieben wurden und in Europa äusserst begehrt waren.⁴⁹⁸ „Kalkuttisch“ ist jedoch nicht nur ein Begriff, den Dürer in seinem Tagebuch verschiedentlich für geschenkte Objekte verwendete,⁴⁹⁹ sondern die Bezeichnung ist ebenso stellvertretend für exotische, fremde Länder und Objekte überhaupt zu lesen. Somit könnte der Terminus hier „ebensogut indisch, wie brasilianisch oder afrikanisch bedeuten“, wie Christian Feest mit Rückbezug

495 Dürer 1956, S. 154. Für die Identifizierung von Ruderigo als Rodrigo Fernandez d’Almada siehe Dürer 1956, S. 183, Fussnote 169, wo ferner steht, dass dieser zuerst Sekretär von João Brandão war, danach, ab 1521, Faktor Portugals in Antwerpen. Bei dem grünen Papagei könnte es sich um ein asiatisches Exemplar handeln, wie sie etwa von den Molukken importiert wurden, siehe hierzu Lach 1970, S. 180, oder womöglich auch um eine Amazone, wie sie heute etwa noch in der Karibik anzutreffen sind.

496 Siehe Dürer 1956, S. 157 und S. 175.

497 Dürer 1956, S. 156. Für die Identifizierung von Brandão siehe Dürer 1956, S. 185, Fussnote 220.

498 Zur Episode um Vespucci siehe Silver 2014, S. 304. Der Wert der Federn wird auch dadurch unterstrichen, dass sie in der höfischen Mode begehrt waren, siehe hierzu gleichfalls Silver 2014, S. 304. Für weitere Anekdoten zu Federn und deren Wertschätzung sei auf Boehrer 2004, S. 53–54 verwiesen und zum Sammeln von Federn, konkreter Federbildern, siehe Gallori 2013, S. 61–81.

499 Siehe auch Massing 1991, S. 118.

3 Global vernetzt – lokal verankert:

Prunkstillleben von Adriaen van Utrecht und Jan Davidsz. de Heem

auf Dürer schreibt.⁵⁰⁰

Porzellan und Papageien waren nur einige wenige der zahlreichen exotischen Objekte, die Dürer während seines Aufenthaltes in Antwerpen erhielt oder erwarb.⁵⁰¹ Zweifelsohne jedoch wurde beides gesucht und hoch geschätzt. Renate Pieper führt an, dass amerikanische Papageien schon „in den 1520er-Jahren [...] nicht nur [für – S. W.] amerikanische Ureinwohner und Exotik, sondern [...] gleichermaßen europäischen Wohlstand und Einfluß“ standen.⁵⁰²

Mit der zunehmenden Entdeckung und Kolonialisierung Amerikas avancierten amerikanische Papageien mit zu den beliebtesten Exportobjekten und zu Symbolen der Neuen Welt, was auch Erdteilallegorien, beispielsweise von Adriaen Collaert nach Maerten de Vos, bezeugen (Abb. 29).⁵⁰³ Die tiefgreifende Assoziation mit dem neu entdeckten Kontinent ist wenig erstaunlich, wenn man bedenkt, dass bereits Kolumbus auf die grosse und heterogene Anzahl sowie die Andersartigkeit der dort vorgefundenen Papageien verwies.⁵⁰⁴ Divergenz, Vielzahl und in dieser Vielzahl

500 Feest 1992, unpaginiert.

501 Siehe hierzu auch Lach 1970 S. 17, der eine kurze Auflistung der von Dürer erhaltenen *Exotica* macht.

502 Pieper 2000, S. 265. 1514 schenkte der portugiesische König Manuel I. Papst Leo X. „zahlreiche“ Papageien zusammen mit dem Elefanten Hanno, was den Stellenwert der Vögel als Luxusgeschenke und Symbole für Wohlstand und Einfluss unterstreicht. Siehe hierzu Silver 2014, S. 302 und Boehrer 2004, S. 55. Jean Michel Massing hat in seinem Aufsatz zu Dürers Aufenthalt in den Niederlanden wiederum zum Porzellan festgehalten: „Although Chinese porcelain is occasionally mentioned in fourteenth- and fifteenth-century inventories, it was extremely rare until the opening of the Portuguese sea route to India in 1498 [...] [and] it appeared in large quantities only at the beginning of the seventeenth century.“ Siehe Massing 1991, S. 117.

503 Siehe hierzu auch Silver 2014, S. 304; Boehrer 2004, S. 51; Pieper 2000, S. 245–246 und generell zum Papagei und anderen amerikanischen Tieren in der Frühen Neuzeit de Asía/French 2005.

504 Siehe hierzu Silver 2014, S. 304 und Boehrer 2004, S. 50. Renate Pieper bemerkt ferner, dass „Kolumbus und seine Begleiter [...] 40 verschiedene Papageien“ von ihrer ersten Reise mit nach Europa gebracht hatten, was seine schriftlichen Beobachtungen massgeblich stützte, siehe Pieper 2000, S. 248.

wiederum Heterogenität waren Charakteristika, die man gleich von Beginn an mit Papageien verband.⁵⁰⁵ Explizit sprach man ab der Mitte des Jahrhunderts von Brasilien als „Papageienland“. So hielt René Laudonnière Ende des 16. Jahrhunderts fest: „This Countrey is named by some, the land of Bresill, and the lande of Parots.“⁵⁰⁶ Auch auf Karten wurden Papageien früh visualisiert und mit der Neuen Welt in Beziehung gesetzt. So sind etwa auf der Cantino-Weltkarte von 1502 zum ersten Mal drei Papageien in den leuchtenden Farben Rot, Gelb und Blau prominent am Küstengebiet der neu entdeckten Länder – notabene mit dem Jahr 1502 früher als manch anderes Tier, welches später dezidiert mit der Neuen Welt in Verbindung gebracht wurde – dargestellt.⁵⁰⁷ Obgleich afrikanische Graupapageien bereits länger in Europa bekannt waren und ebenso wie die asiatisch-stämmigen Kakadus in den Gemälden zu finden sind, so etwa bei de Heem und van Utrecht (Abb. 30),⁵⁰⁸ sind es die weitaus farbenprächtigeren und grossen südamerikanischen Aras, die man ungleich öfters in der Kunstproduktion der Zeit antrifft und zwar sowohl in Stillleben, Werken mit religiöser oder mythologischer Motivik wie auch in Porträts – hierzu sei etwa auf Rubens’ Bildnis

505 Auch andere frühe Quellen sprechen ähnliche Punkte an. Siehe hierzu auch Kapitel 3.2.2.

506 Hakluyt 1904, S. 449. Siehe weiterhin auch Boehrer 2004, S. 51–52. Weitere Beispiele der Bezeichnung als Land der Papageien sind zu finden in Pérez de Tudela/Jordan Gschwend 2007, S. 422 und Pieper 2000, S. 250. Benjamin Schmidt hat darauf hingewiesen, dass Papageien erst ab den 1550er-Jahren exklusiv auf Brasilien bezogen wurden. Siehe hierzu Schmidt 1995, S. 36, Fussnote 43.

507 Siehe hierzu George 1969, S. 56–60. Wilma George führt auf S. 60 ausserdem weitere frühe Karten Südamerikas mit Papageien an. Siehe weiterhin Pieper 2000, S. 246 und S. 262–264 für Karten „[a]ls wichtige Form der Verbreitung von Nachrichten über amerikanische Papageien“. Für eine zoombare Version der Cantino-Weltkarte siehe den Katalog der *Biblioteca Estense Universitaria*, <http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/geo/i-mo-beu-c.g.a.2.html> (03.05.2020).

508 Siehe hierzu auch Silver 2014, S. 302 und für den Verweis auf ein Bild de Heems mit einem Graupapagei Abb. 35 der vorliegenden Arbeit. Siehe weiterhin Boehrer 2004, spezifischer zum Auftauchen der Graupapageien etwa S. 51.

3 Global vernetzt – lokal verankert:

Prunkstillleben von Adriaen van Utrecht und Jan Davidsz. de Heem

von sich, seiner Frau Helena Fourment und dem gemeinsamen Sohn Frans verwiesen (Abb. 31). Sogar in reinen Vogelgemälden, wie den beliebten Vogelkonzerten von Frans Snijders (Abb. 32 und 1), stechen gerade die roten Aras besonders hervor und rücken so in den Fokus des Betrachters. Aufgrund der Beliebtheit der Aras in der Antwerpener Bildproduktion, der besonderen Verbundenheit der Stadt mit der Neuen Welt und dem generellen Status des Papageis als teures *Exotica* kann davon ausgegangen werden, dass sich der amerikanische Ara ebenso in den Sammlungen der Zeit einer besonderen Beliebtheit erfreute.⁵⁰⁹

Wie Renate Pieper herausgearbeitet hat, war Antwerpen für den Tierhandel (sie blickt hier vornehmlich auf Süddeutschland) lange der zentrale Umschlagplatz, so dass die Fugger, Herwarth oder Welsler die Tiere für ihre Sammlungen, Gärten und wohl auch ihre tierischen Geschenke über Antwerpen bezogen.⁵¹⁰ Es ist denn nicht verwunderlich, dass Papageien in unterschiedlicher ‚Form‘ Eingang in die materielle Kultur der Stadt an der Schelde fanden. So etwa als (Haus-)Tiere in Käfigen wie beispielsweise im 1637 erstellten Nachlassinventar des Ritters und Bürgermeisters Pauwels van Lyere, der offenbar einen grünen und einen blauen Papagei mit dazugehörigem Käfig besass: „[e]en groen papegayken met sijnen gaiole“ und in der Küche „[e]enen blauwen papegaeij mette geole“.⁵¹¹ In der so genannten „Lipsiuskammer“ von Balthasar Moretus befand sich ebenfalls ein Käfig mit mehreren Papageien neben zahlreichen anderen Sammlungsobjekten – darunter Gemälden, Porzellan, Muscheln und Skulpturen (unter anderem wiederum von Papageien).⁵¹² Die Bei-

509 Eine weitere Begründung für das häufigere Vorkommen von amerikanischen Aras könnte neben deren Grösse und Farbigkeit auch im Umstand liegen, dass ihr Transport auf den europäischen Kontinent gemäss Renate Pieper einfacher war. Wie genau sich dieser Transport jedoch gestaltete, bleibt offen. Siehe hierzu Pieper 2000, S. 252. Siehe hierzu auch das Beispiel de Lérays weiter unten. Dieses zeugt davon, dass sich der Transport von Papageien aus Amerika durchaus als schwierig und beinahe lebensgefährlich gestalten konnte.

510 Pieper 2000, S. 251–254.

511 Duverger 1989 (Bd. 4), S. 86. Aus heutiger Perspektive lässt sich nicht mehr sagen, ob die Papageien lebendig oder doch eher tot und präpariert waren.

512 Duverger 1991 (Bd. 5), S. 83– 84. Unklar ist, ob es sich hier um Balthasar I.

spiele bestärken die These, dass die Antwerpener Sammlungen auch mit der eigentlichen ‚Schliessung‘ der Schelde immer noch reich an exotischen *Naturalia* waren.⁵¹³ Papageien tauchen weiterhin als Verzierungen, so von Medaillen („[e]en medaille wesende eenen papegay met drye peerlen“),⁵¹⁴ Tischdecken („[e]en tafelleet van papegayken“),⁵¹⁵ oder Kissen („[s]es nieuwe tapytte sittecussen met Papegayen ende onder met groen laken becleet“), auf.⁵¹⁶ Mit Blick auf Antwerpens zentrale Rolle als Druckereistadt und den verhältnismässig hohen Alphabetisierungsgrad muss ferner ebenso davon ausgegangen werden, dass zahlreiche gut situierte Antwerpener sich mittels Büchern über die exotischen Tiere schriftlich wie visuell zu informieren vermochten.⁵¹⁷ Weiterhin kann auch bei einigen in den Inventaren als „indianisch“ be-

(1574–1641) oder Balthasar II. (1615–1674) Moretus handelt. Das von Duverger transkribierte Dokument stammt von 1643 und ist somit zwei Jahre nach dem Tod von Balthasar I. entstanden. Im Dokument ist explizit von den Dingen, die sich in der (Vergangenheit) in der Lipsiuskammer befunden hätten die Rede, wobei gleichzeitig ein zweiter Balthasar Moretus genannt wird, in dessen Beisein das Dokument erstellt worden ist. Siehe hierzu Duverger 1991 (Bd. 5), S. 83. Zur Familie Moretus siehe die Homepage des Museums *Plantin-Moretus*, <http://www.museumplantinmoretus.be/en/content/plantin-and-moretuses> (01.02.2020). Auch am Brüsseler Hof schienen Papageien sehr beliebt gewesen zu sein. So hielt man 1612 ganze 19 Exemplare, drei Jahre später immer noch 12 Vögel. Siehe hierzu Stols 1998, S. 298. Tom De Roo hat ebenfalls Haushaltsinventare hinsichtlich des Vorkommens von Papageien analysiert und herausgestellt, dass sie, zumindest im Vergleich mit anderen Vögeln, zwischen Ende des 16. und 18. Jahrhunderts nicht besonders oft in den Quellen auftauchen, wobei es, so De Roo weiter, wahrscheinlich ist, dass die Anzahl Papageien durch die Quellen „unterschätzt“ wird. Siehe hierzu De Roo 2007, hier S. 31.

513 Siehe hierzu auch die Ausführungen oben sowie den Aufsatz von Egmond/Dupré 2015.

514 Duverger 1984 (Bd. 1), S. 477.

515 Duverger 1985 (Bd. 2), S. 294.

516 Duverger 1985 (Bd. 2), S. 434.

517 Siehe hierzu auch Pieper 2000, besonders S. 259–261. Pieper führt verschiedene (auch in Antwerpen) gedruckte Werke an, welche Informationen über Papageien wiedergeben und schreibt auf S. 261, dass „[d]ie häufigsten Erwäh-

3 Global vernetzt – lokal verankert:

Prunkstillleben von Adriaen van Utrecht und Jan Davidsz. de Heem

zeichneten Objekten davon ausgegangen werden, dass es sich um Objekte handelte, die mit dem exotischen Vogel in Zusammenhang standen, so zum Beispiel bei den „Indiaensche pluymen“ in der Sammlung von Frans Francken d. Ä., bei welchen es sich mit einiger Wahrscheinlichkeit um Papageienfedern handelte.⁵¹⁸ Zu guter Letzt finden sich auch Papageienkulpturen, so 1625 bei Jan van den Hove, der zwei „steenen Papegaeykens“ besass und Gemälde von Papageien, die mit Abstand am häufigsten genannte ‚Form‘, in der Papageien in den Haushalten auftauchen.⁵¹⁹ Bereits Renate Pieper hat darauf hingewiesen, dass „Gemälde amerikanischer Papageien [...] neben dem Versand lebender Tiere wohl die eindrucksvollste Form der Informationsweitergabe über diese Vögel dar[stellen]“.⁵²⁰ Neben den weiter oben bereits angeführten Beispielen findet sich ein weiteres Gemälde mit Papagei im Nachlassinventar von Catharina Andriessen, die als Witwe des Malers Daniël de Ryckere bezeichnet wird. Die beiden besaßen 1615 ein Papageiengemälde auf Leinwand, namentlich „[e]n Indiaensche rave op een doeck“.⁵²¹ Insgesamt zeugt nicht nur die Anzahl, sondern vor allen Dingen auch die Heterogenität der Nennung von Papageien, welche vom lebenden Tier, über das Motiv auf unterschiedlichsten Artefakten bis hin zum (leeren) Vogelkäfig geht, von der Verfügbarkeit und Wertschätzung dieser Vögel in Antwerpen.⁵²²

nungen amerikanischer Papageien [...] sich [...] in der Tradierung und Kompilation von Reiseberichten“ finden würden. Zur Visualisierung von Wissen über die Neue Welt in Büchern siehe ebenso Thomas/Verberckmoes 2015, S. 188 ff., zur Alphabetisierung siehe Marnet/Blondé 2004, S. 347. Weiterhin sei hier nochmals auf die reiche Büchersammlung von Emmanuel Ximenez verwiesen.

518 Siehe hierzu Rijks 2016, S. 84.

519 Zu den Skulpturen von van den Hove siehe Duverger 1985 (Bd. 2), S. 446.

520 Pieper 2000, S. 265.

521 Duverger 1984 (Bd. 1), S. 338. Für die Identifikation von indianischen Raben als Papageien siehe Janssens 1994–1995, S. 57–58 und Noordegraaf/Wijzenbeek-Olthuis 1992, S. 45, Abb. 24, welche eine um 1700 entstandene Zeichnung eines „Rave uyt Westindia“, allem Anschein nach eine Art Ara, zeigt.

522 Für weitere Beispiele von Papageien als Motive oder lebende Tiere siehe auch Janssens 1994–1995, passim. Papageien konnten zudem um die Mitte des 17.

Die Bezeichnung der Vögel als „indianische Raben“ findet sich dabei weitaus seltener in den Quellen als jene als „Papageien“ und wenn, dann eher in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.⁵²³ Dies könnte darauf hinweisen, dass sich der Terminus „Papagei“ als Eigenname ab ca. der Jahrhundertmitte durchgesetzt hatte, wie es auch als Indiz dafür gedeutet werden kann, dass die Neue Welt mit deren fortschreitender Entdeckung als eigenständiger und nicht mehr ganz so unbekannter Kontinent wahrgenommen wurde und eine Bezeichnung, welche die ferne Herkunft und Exotik (indianisch) mit lokal bekanntem (Rabe) verband, überflüssig machte.⁵²⁴ Wie Jessica Keating und Lia Markey in ihrem Artikel zum Terminus „indisch“ beziehungsweise „indianisch“ hervorheben, konnte dieser Begriff sowohl auf Reichtum und das Exotische, wie auch – ähnlich dem Terminus „kalkuttisch“ – auf eine ferne, fremde Herkunft generell hindeuten, wies aber darüber hinaus selbst ebenso auf die Schwierigkeiten in der Bestimmung und Benennung neuer Dinge.⁵²⁵ Wie in der heterogenen Erscheinung der Figur des Papageis in Antwerpener Haushalten ersichtlich wird, waren diese Vögel zierende Sujets von Nutzobjekten des Alltags, Motive von Gemälden sowie lebende ‚Hausgenossen‘ und wurden somit auf ganz unterschiedliche Art und Weise domestiziert und angeeignet. Auch die Bedeutungszuschreibungen dürften somit je nach Kontext und Betrachter divergent gewesen sein. Dennoch müssen sich gewisse Bezüge und Verflechtungen des Papageis besonders erschlossen haben.

Jahrhunderts durchaus um die 60 Gulden kosten, siehe hierzu van Gelder 1999, S. 40.

523 So beispielsweise bei Duverger 1989 (Bd. 4), S. 73 als wahrscheinlich lebendes Tier („[e]n Indiaensche raeve op 1 ysere kruck“) im 1637 erstellten Nachlassinventar von Anna Lambrechts und bei Duverger 1993 (Bd. 7), S. 251 wiederum als Motiv eines Gemäldes in der Auflistung der Haushaltsobjekte von Balthazar de Groot 1656.

524 Siehe hierzu auch Feest 1992. Feest hielt zur Problematik gewisser Beschreibungen und Begriffsbildungen im Hinblick auf amerikanische Objekte anschaulich fest: „Wollte man vor dem Fremden ob seiner Fremdheit nicht in Sprachlosigkeit verharren, musste man das Unbekannte in bekannten Begriffen zu fassen suchen“, siehe Feest 1992, unpaginiert.

525 Keating/Markey 2011b, S. 297.

3 Global vernetzt – lokal verankert:

Prunkstillleben von Adriaen van Utrecht und Jan Davidsz. de Heem

Was bei Deutungen von Papageien in Bildern in der Forschung auffällt, ist deren enge Bezugnahme auf die Sprechfähigkeit der Vögel und der damit einhergehenden Aufnahme- und Hörfähigkeit von Papageien. Diese machte sie etwa zum Symbol für Maria und deren jungfräuliche Empfängnis, aufgrund der Fähigkeit des Papageis, die menschliche Sprache zu imitieren, zum Symbol für die Gelehrsamkeit oder zum Sinnbild des Gehörs. In diesem Zusammenhang tauchen verschiedene Papageien im Gemälde *Der Gehörsinn* von Jan Brueghel d. Ä. und Rubens auf (Abb. 33).⁵²⁶ Das Vermögen unterschiedlichste Laute zu produzieren, gar die menschliche Sprache nachahmen oder auf eine gewisse Art und Weise erlernen zu können, muss auch einen besonderen Reiz für den frühneuzeitlichen Besitzer eines lebenden Vogels ausgemacht haben. Portugals Königin Katharina von Kastilien etwa hielt sich nicht nur selbst Papageien zur Unterhaltung, sondern versprach auch ihrem Enkel Carlos ein sprechendes Exemplar.⁵²⁷ Damit ging einher, dass man den Vögeln eine gewisse Intelligenz zuschrieb und sie als unterhaltsame Gesellschaftstiere verstand, wie es gleichfalls ein Gedicht von Martin Opitz aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts verdeutlicht:

„Du schöner Papagey, dem alle Vögel weichen, / Der tausend Stimmen lernt, dem kein Gesang zu gleichen, / Wann frey zu sagen ist (als wie ich denck es sey) / So wohnt dir der verstandt deß Menschen etwas bey. [...]

526 Siehe hierzu ausführlicher (und ebenfalls zu weiteren Deutungsmöglichkeiten des Papageis) De Roo 2007 sowie Dittrich/Dittrich 2005. Zum Papagei und seiner vielfältigen Deutung in der Literatur siehe Lindemann 1994. Auf S. 18 hält Klaus Lindemann zum Zeitalter des Barock fest: „Da der Papagei zudem in diesem literarischen Zeitalter der Emblemik – im Unterschied zum übrigen ‚Bestiarium‘ – ein noch unbeschriebenes Blatt ist, eignet er sich vorzüglich für unterschiedlichste, ja sich geradezu widersprechende Bedeutungszuschreibungen in den ‚Florilegien‘ der Literatur dieser dichtungsfrohen Zeit.“ Diese unterschiedlichen allegorischen oder emblematisch-ikonologischen Deutungsmöglichkeiten sind jedoch im Folgenden nicht weiter Thema, da in der Arbeit andere Aspekte fokussiert werden.

527 Siehe hierzu Pérez de Tudela/Jordan Gschwend 2007, S. 424 und für weitere Tiere von Katharina an ihren Enkel, S. 428. Zum Sprachvermögen des Papageis und dessen Auswirkungen siehe zudem auch De Roo 2007, S. 37.

Du tanzest, und vermagst den Tantz auch selbst zu machen; / Du kannst so wol als wir mit heller Stimme lachen. [...] / Du prangst an Farben hoch, jedoch willst du sie lieben. / Vernunfft was meinst du das uns zu thun gehört? / Der Freundschaft Name wird bey Vögeln auch geehrt. / Von deines HERren art ist deine her genommen, / Drumb hast du, Papagey, die Trew und Witz bekommen. / Gott friste dich und ihn bey langer Fröligkeit / Dich aller Vögel Zier, und ihn die Zier der Zeit.“⁵²⁸

Opitz preist den Papagei nicht nur für seine Sprachfähigkeiten, Farbenvielfalt oder seinen Verstand, sondern hebt gleichzeitig auch die enge Verbundenheit des Papageis mit dem Menschen hervor.⁵²⁹

Die Rolle des wertvollen Gesellschaftstieres scheinen die Papageien auch in den prunkvollen Banketten und Kunstkammergemälden einzunehmen, wenn sie, einzeln oder zu zweit, auf einer Stange sitzend neben zahlreichen anderen Sammlungsobjekten oder Naturalien gezeigt werden. In van Utrechts zu Beginn des Kapitels beschriebenen Gemälde scheint es gar, als würde der amerikanische Ara eine Art Wachfunktion über den reich gedeckten Tisch ausüben (Abb. 4). Im Gegensatz zum Äffchen, das sich einige Kirschen schmecken lässt, blickt der Ara ruhig und beherrscht von oben auf den opulent gedeckten Tisch hinunter und scheint dadurch zusätzlich – nun auch im Unterschied zum Malteser – räumlich separiert und gegenüber den restlichen Objekten besonders akzentuiert. Eine ähnliche Rolle ist dem Papagei ebenso in van Utrechts *Stilleben mit Papagei* von 1636 immanent (Abb. 27). Es ist der farbenprächtige Grünflügelara, der hier im Vordergrund eines in einer Werkstatt mit Feuer arbeitenden Mannes und neben zahlreichen Porzellan-, Gold-, Silber- und Glasobjekten den Kontakt mit dem Betrachter aufnimmt, indem er die-

528 Opitz 1644, S. 38. Siehe auch Silver 2014, S. 304, der anführt, dass bereits André Thevet auf den Status des Papageis innerhalb der indigenen ‚Gesellschaft‘ Brasiliens als „Familienmitglied“ und somit als Gesellschaftstier verwiesen hat. Siehe weiterhin De Roo 2007, S. 37, der festhält, dass das Sprachvermögen den Papagei gewissermassen nobilitierte. Für ein teilweise gegenteiliges, das heisst auch die negative Seite des Papageis als Heuchler betonendes Gedicht aus derselben Zeit vgl. Lindemann 1994, S. 23–24.

529 In Teilen ähnlich festgehalten von Lindemann 1994, S. 20.

3 Global vernetzt – lokal verankert:

Prunkstillleben von Adriaen van Utrecht und Jan Davidsz. de Heem

sen direkt aus dem Bild hinaus anzuschauen scheint.⁵³⁰

In den Kunstkammerngemälden sind die Papageien visuell nochmals direkter auf den Menschen bezogen und zuweilen in unmittelbarer Nähe von diesem gezeigt, so beispielsweise in Frans Franckens d. J. *Kunstsammlung von Sebastiaan Leerse* (Abb. 34). Zwar wurden Papageien in Kunstkammern bereits als Symbole für die menschliche Unvernunft, sich nicht den wichtigen Dingen im Leben zu widmen, gedeutet, gleichzeitig wurde in ihnen aber ebenso bereits die Gelehrsamkeit verbildlicht gesehen.⁵³¹ Wie das Kapitel noch aufzeigen wird, waren mit der Gelehrsamkeit eng verbunden auch die exotischen Vögel selbst Studien- und Wissensobjekte.

Sigrid und Lothar Dittrich halten in ihrer Studie zu Papageien, Affen und Hunden in gemalten Kunstkammern fest, dass sich die farbenfrohen Tiere in Wirklichkeit nicht in den Sammlungsräumen befunden hätten.⁵³² Die Kunstkammerbilder wären also diesbezüglich der reinen Komposition durch den Künstler geschuldet. Mit Blick auf die Antwerpener Nachlassdokumente erschliesst sich jedoch ein anderes Bild. Wie bereits angeführt, notierte man in der Lipsiuskammer in Balthasar Moretus' Haus einen Käfig mit Papageien neben unterschiedlichsten anderen Sammlungsobjekten. Auch im Laden des Silberschmieds Hendrik Smits befand sich 1627 zumindest ein Papageienkäfig („[e]n papegaeyenhuysken van coperdraet“) neben zahlreichen weiteren, auch wertvollen Objekten. Natürlich könnte es sein, dass Smits als Schmied den Käfig als Auftragsarbeit gefertigt hatte und dieser leer war. Ebenso denkbar ist jedoch, dass er sich, gerade mit Blick auf die Aufmerksamkeit seiner Kunden, einen Papagei in seinem Laden hielt.⁵³³ Einen lebenden Papagei kaufen zu

530 Scheinbar eine Kopie dieses Papageis malte van Utrecht weniger prominent inszeniert auch in seinem grossformatigen Gemälde einer opulenten Vorratskammer, das sich heute im *Museo del Prado* in Madrid befindet. Siehe hierzu <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/una-despen-sa/7acc653-df21-4f14-b0a1-3aa92dd81ede> (26.01.2020). Weitere Gemälde aus der Zeit zeigen Papageien direkt auf den Händen von Bediensteten oder wie diese sie füttern, was die obige Deutung des Papageis als geschätztes Gesellschaftstier unterstützt.

531 Siehe hierzu Dittrich/Dittrich 2004/2005 S. 144 und S. 146.

532 Dittrich/Dittrich 2004/2005, S. 149–150.

533 Duverger 1987 (Bd. 3), S. 71 ff. mit der Nennung des Käfigs auf S. 74.

können, war eine Sache, ihn am Leben erhalten, geschweige denn noch trainieren zu können, eine ganz andere. Wer es schaffte, einen solch exotischen Vogel zu erwerben, älter werden zu lassen und ihm womöglich gar einige Worte oder Sätze beizubringen, konnte mit ihm durchaus sein eigenes Ansehen steigern.⁵³⁴ Was beide Beispiele nahelegen, ist, dass davon ausgegangen werden kann, dass die Vögel – und hier würde die Darstellung in den Kunstkammergemälden von der Wirklichkeit abweichen – sich normalerweise in Käfigen befanden, durch die hindurch man sie ohne Gefahr studieren und in denen sie keinen Schaden an anderen Objekten anrichten konnten.

Auch die Farbigkeit der Papageien, insbesondere der amerikanischen Aras, war ein anziehendes, stimulierendes wie herausforderndes Charakteristikum des Vogels. Die Besitzer der Tiere interessierten sich dafür und die vielfältige Farbenpracht der Federn bereitete nicht nur ein ästhetisches Vergnügen, sondern war zuweilen gar Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen. Damit erhält der Bedeutungshorizont des Papageis nochmals eine Erweiterung. Der unter anderem als Textilhändler, Weinprüfer und Mikroskopist tätige Delfter Antoni van Leeuwenhoek (1632–1723) berichtete am 15.10.1693 der *Royal Society* in London nicht nur, dass er einst einige Jahre im Besitz eines grossen Papageis gewesen sei, sondern auch, wie speziell die Farben von dessen Federn (womöglich meinte er hier die Flügeldecken oder Schwingfedern),⁵³⁵ gewesen seien, nämlich rot, gelb, grün, blau und schwarz und dass er vergeblich versucht habe herauszufinden, wie die Farben dieser Federn zustande kamen:⁵³⁶

534 Siehe hierzu Egmond 2010, S. 52, wo sie zu lebenden Kreaturen, Pflanzen und Tieren schreibt: „The fact that they were very difficult to keep probably even added to their charm and value. Such prized possessions required expert assistants to care for them [...] which only added to the display of grandeur of the owner.“ Siehe weiterhin zum Training von Papageien auch Boehrer 2004, S. 5 sowie generell zum Status von exotischen Tieren in königlichen Sammlungen Pérez de Tudela/Jordan Gschwend 2007. Dass die Vögel meistens nicht lange lebten, hält Pieper 2000, S. 247 fest.

535 Zu den verschiedenen Federpartien von Papageien siehe Robiller 1990, S. 14–15.

536 Zu van Leeuwenhoek siehe van Berkel 2006. Van Leeuwenhoek ist es mit seinen selbstgebauten Mikroskopen unter anderem gelungen, als erster rote

3 Global vernetzt – lokal verankert:

Prunkstillleben von Adriaen van Utrecht und Jan Davidsz. de Heem

„Ik moet hier op seggen, dat ik een groote groene Papegaey, al eenige jaren in mijn huys hebbe gehad, welkers slagvederen met bysondere couleuren sijn versien; soo dat eene veder of pluym, voor een gedeelte, schoon root, geel, groen, blaeuw en ook swart is. Dese pluymen heb ik veel maal, soo nu als dan beschout, om was het mogelijk, de oorszaak van der selver bysondere couleuren te ontdekken, maer ik hebbe daar in niet kunnen sien, waer uyt ik een vast besluyt, ontrent de verschillende couleuren konde maken. Alleen schijnt my dit naaste ontrent het swart, dat hoe minder de deelen doorschijnende sijn, hoe swarter die ons voorkomen.“⁵³⁷

Das Zitat ist als weiterer Beleg dafür zu sehen, wie kostbar Papageien in der Frühen Neuzeit waren. Dabei unterstrich die Farbigkeit der Vögel in besonderem Masse ihre ferne Herkunft und schien für van Leeuwenhoek gar einen grossen Teil der Faszination für sein ‚Haustier‘ auszumachen.⁵³⁸

Auch als dekorativ-ästhetisch verzierendes Objekt, als welches sich der Papagei im Antwerpener Haushalt immer wieder findet, muss gerade das farbenfrohe, exotische und fremd anmutende Äussere des Vogels eine Rolle gespielt haben. Aspekte die, wie im nächsten Kapitel zu zeigen sein wird, auch für den Maler solcher Vögel von Belang gewesen sind und die darüber hinaus noch ganz andere Deutungen eröffnen.

Der höchästhetische Papagei, der, selbst Nachahmer des Menschen, von diesem wiederum in Stein, auf Stoffen oder Gemälden nachgeahmt wurde, stand nicht

Blutkörperchen zu beschreiben und Kapillaren nachzuweisen, siehe hier van Berkel 2006, S. 250.

537 Siehe hierzu die unter anderem von den Universitäten Utrecht und Amsterdam betriebene Korrespondenzdatenbank des Projekts *Circulation of Knowledge and Learned Practices in the 17th-century Dutch Republic*, <http://ckcc.huygens.knaw.nl/epistolarium/> (01.02.2020, Suchbegriff „Papegaey“). Zu van Leeuwenhoek als Wegbereiter der Mikroskopie sowie der Problematik der ‚Sichtbarkeit‘ von Farbe und Details unter dem Mikroskop siehe weiterhin Leonhard 2017.

538 Interessant ist hier ferner, dass van Leeuwenhoek als Textilhändler mit Farben, ihren Erscheinungsformen und wohl sogar mit dem Färben von Textilien vertraut gewesen sein muss.

zuletzt auch sinnbildlich für den Wohlstand und die globalen Verflechtungen der sich rasch verändernden Welt in der Frühen Neuzeit sowie, besonders als lebendes Tier, für das gute Beziehungsnetzwerk seines Besitzers.⁵³⁹ Diese Verflechtungen werden in den Prunkstillleben besonders ersichtlich, wird der grosse Vogel darin doch meist inmitten anderer teurer Objekte von nah und fern inszeniert. Exemplarisch wird dies in Jan Davidsz. de Heems *Stillleben mit Papageien* verbildlicht (Abb. 35). Neben exotischen Muscheln und Früchten, wahrscheinlich lokal produzierten Gläsern und womöglich ebensolchen Schmiedearbeiten malte de Heem einen südamerikanischen Grünflügelara und einen afrikanischen Graupapagei. Die beiden Vögel können als anschauliche Beispiele für die Beziehungen zu und Reichtümer der Neuen Welt (unter anderem Pigmente, Holz und Gold) sowie jene der alten Welt Afrika (vornehmlich Sklaven) gesehen werden.⁵⁴⁰ Die Figur des Papageis ist somit ein wichtiger Teil einer in den Prunkstillleben artikulierten Wohlstandsrhetorik und gerade für Antwerpen zentrales Zeugnis der globalen Handels- und Informationsnetzwerke der Stadt. Mehr noch verkörpern insbesondere die amerikanischen Papageien das Antwerpener Interesse an Neuem und Fremden sowie die enge Bindung der Stadt an das iberische Weltreich, die gerade mit der Kontrolle der Schelde durch die nördlichen Provinzen als besonders wichtig erscheint. Womöglich stand der Papagei in diesem Sinne nicht nur für ein steigendes Interesse an der Natur und dem Exotischen, sondern wirkte ebenso auf einer handels- und verflechtungstechnischen Ebene sinnstiftend.

Kristalline Handwerkskunst

In einer Steinnische stehen drei hohe Gläser (Abb. 36). Ein jedes scheint auf seine eigene Weise kunstvoll gearbeitet, jedoch stechen besonders der Stiel und der verzierte, lichtreflektierende Kelch des mittigen *façon de Venise*-Glases heraus. Während das linke und mittlere Glas jeweils mit einer Flüssigkeit gefüllt sind – wohl rotem und weissem Wein – bleibt das Glas rechter Hand leer. Wurde es bereits ausgetrunken? Oder noch gar nicht gefüllt? Vor den drei Gläsern liegen wenig Zuckerkonfekt

539 Siehe auch Pieper 2000, S. 245.

540 Siehe auch Boehrer 2004, S. 73, der den Ara ebenfalls als Grünflügelara identifiziert und auf ähnliche Weise auf die Verflechtung zwischen alter und neuer Welt, welche sich im Bild durch die beiden Papageien artikuliert, weist.

3 Global vernetzt – lokal verankert:

Prunkstillleben von Adriaen van Utrecht und Jan Davidsz. de Heem

und drei Haselnüsse sowie eine matt erscheinende Frucht, womöglich eine Orange. Über dieser hat sich ein Schmetterling am Rand der Nische niedergelassen. Gekonnt spielt Osias Beert d. Ä. (ca. 1580–1623) hier und mit dem über den Nischenrand hinausragenden Zuckerkonfekt mit den Bildgrenzen. Der klare Fokus des Bildes liegt jedoch ganz auf der Wiedergabe der drei filigranen Gläser. In Beerts Oeuvre sind noch einige weitere Werke zu finden, welche Gläser ähnlich prominent inszenieren.⁵⁴¹ Zusammen mit der ebenfalls aus Antwerpen stammenden Clara Peeters (geboren um 1580/1589) gehörte Beert damit zu den wohl frühesten Malern, welche Glasobjekte so zentral in den Blickpunkt rückten.⁵⁴²

Auch in den Werken von Adriaen van Utrecht und Jan Davidsz. de Heem ist Glas häufig anzutreffen. Jedoch seltener auf solch pointierte Weise wie bei Beert, der sich in seinen Gemälden meist auf eine geringere Anzahl Objekte als van Utrecht und de Heem beschränkte. Wo sich bei Beert die Artefakte und Naturalien darüber hinaus meist nebeneinander, mit klar voneinander abgegrenzten Bildräumen zeigen, werden diese in den späteren Werken de Heems und van Utrechts getürmt, sich überlappend und kreuzend dem Betrachter präsentiert.

Während Papageien die Beziehungen Antwerpens mit den iberischen Reichen und der Neuen Welt, ein Interesse am Exotischen und der Natur symbolisieren sowie als geschätzte Gesellschaftstiere inszeniert werden, stehen die luxuriösen Glasgefäße wiederum für von Menschenhand geschaffene Objekte, also für eine höchst menschliche Kunstfertigkeit sowie, damit verbunden, für ein Wissen um Stoffe, Materialien und deren Veränderbarkeiten. Die gemalten Gläser sind Artefakte, die zwar wie der Papagei auf den internationalen Handel, jedoch gleichzeitig noch stärker als der Papagei auf die *site* Antwerpen, auf lokales Handwerk und Wissen weisen.⁵⁴³ Hierin sind sie eng mit den zahlreichen See-, Fluss- und Meereskreaturen in Frans Sniijders' Fischmärkten verwandt.

Gerade im Vergleich mit dem exotischen Vogel wird offensichtlich, dass gläserne

541 Siehe zu Beert sowie weiteren Abbildungen aus seinem Oeuvre die Datenbank des RKD, <https://rkd.nl/nl/home/artists/5896> (01.02.2020).

542 Zu Peeters siehe gleichfalls die Datenbank des RKD, <https://rkd.nl/en/explore/artists/62356> (01.02.2020) und weiterführend Hibbs 1992.

543 Im Folgenden gilt der Fokus vornehmlich Trinkgefäßen aus Glas.

Artefakte aufgrund ihrer ‚Farblosigkeit‘ oder vielmehr ihrer Transparenz weit weniger auffallen. Dennoch scheinen sie in der Antwerpener Malerei – im Gegensatz etwa zur venezianischen Malerei – bereits früh und lange eine besondere Aufmerksamkeit erfahren zu haben.⁵⁴⁴

Andere Quellen zeugen ebenso von der Bedeutung von Glas im frühneuzeitlichen Antwerpen. So hebt Guicciardini das Glashaus mit den darin hergestellten Gläsern „in der venezianischen Art“, das heisst in der bereits genannten Art *à la façon de Venise*, durch den aus Brescia stammenden Jacomo Pasquetti (gest. 1578) hervor: „Het wonderlijck Forneys, daer allerley cristalyne glasen op de Veneetsche maniere ghemaect worden, door Jacob Pasquet van Bressen, met grooten cost, ende met verscheyden privilegien van den Koninck ende van de stad.“⁵⁴⁵ Guicciardini betont damit einerseits die imitativen Fähigkeiten der Antwerpener Glasmacher, andererseits aber auch die Konkurrenz zu gläsernen Artefakten aus der italienischen Lagunenstadt. Sven Dupré hat vor wenigen Jahren argumentiert, dass Glas von Guicciardini gar als „one of the artistic goods that formed the basis of Antwerp’s fame as a centre of the circulation of goods, knowledge and cultural translation“ präsentiert wird.⁵⁴⁶ Glas wird somit zum Artefakt, welches nicht nur für Prozesse des Austauschs geschätzt wurde, sondern gleichfalls für die hohe Kunstfertigkeit und das Wissen, das gläserne Objekte vereinten und welche sie weitaus kostbarer machten, als das Ursprungsmaterial, aus dem sie stammten.⁵⁴⁷ Daran anknüpfend lässt sich argumentieren, dass Kunstfertigkeit und (künstlerisches) Wissen wichtiger waren in der Wertzuschreibung als teure Materialien. Im Folgenden gilt es herauszustellen, dass van Utrecht und de Heem im Malen gläserner Artefakte in den 1630er- und

544 Ich danke Christine Göttler für den Hinweis auf die fehlende Präsenz und Bedeutung von Glas in der venezianischen Malerei. Exemplarisch sei hier zudem auf den Katalog Ausst.-Kat. Düsseldorf 2008 verwiesen, der die Prominenz von Glas in der nordalpinen Malerei anschaulich illustriert.

545 Guicciardini 1612, S. 89. Es wird hier die niederländische Ausgabe von Guicciardini zitiert, da die deutsche Ausgabe diese Anekdote nicht in dieser Weise wiedergibt.

546 Dupré 2014a, S. 156.

547 Siehe Dupré 2014a, S. 140. Dupré bezieht dies jedoch weniger auf Guicciardini, als auf frühneuzeitliche Rezepte zum Glasmachen.

3 Global vernetzt – lokal verankert:

Prunkstillleben von Adriaen van Utrecht und Jan Davidsz. de Heem

1640er-Jahren visuell direkt an Antwerpens goldenes Zeitalter anknüpften und dass sie die künstlerischen Fähigkeiten der Glasmaler dabei selbst reflektierten, womöglich gar überboten.

Obgleich Gucciardini für das 16. Jahrhundert spricht, blühte die Glasindustrie in Antwerpen auch in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts noch.⁵⁴⁸ Dabei änderte sich in dieser Zeit der Antwerpener Geschmack für Trinkgläser zu Gunsten der bereits bei Gucciardini erwähnten und besonders geschätzten *façon de Venise*-Gläser, wie sie noch heute in unterschiedlichsten Formen erhalten sind (Abb. 37).⁵⁴⁹ Es ist jedoch, wie Johan Veeckman klarstellt, heute nicht möglich, visuell oder anhand von Bildern zu unterscheiden, bei welchem Glas es sich um venezianisches Importgut und bei welchem es sich um in Antwerpen oder anderswo in den Niederlanden produzierte Gläser *à la façon de Venise* handelt.⁵⁵⁰ Dies ist sogar bei Glasobjekten oder archäologischen Funden schwierig, da das Äussere der Gläser und die Produktionsmethoden sehr ähnlich waren.⁵⁵¹ Unklarheiten existieren auch bei der Identifikation anderer Glasarten, wie Veeckman weiter schreibt: „Although the Italian influence or origin is clear, the exact date of introduction is not known for any of the glass types presumed to have been produced in Antwerp, nor is the overall period of production.“⁵⁵² Dennoch ist gerade für die luxuriösen, transluziden und filigranen *façon de Venise*-Gläser überliefert, dass mit der Übernahme der Antwerpener Glasproduktion 1558 durch Jacomo Pasquetti sowie danach der Grossteil der Gläser im venezianischen Stil in Antwerpen hergestellt wurde und nur wenige Importe aus der italienischen Lagunenstadt den Weg nach Antwerpen fanden – für welche die Antwerpener Glasmacher darüber hinaus das Monopol besaßen.⁵⁵³ Nach

548 Siehe hierzu Veeckman 2002b, hier S. 88.

549 Siehe Veeckman 2002b, S. 81 sowie für eine Definition von *façon de Venise* das „Glass Dictionary“ des *Corning Museum of Glass*, <http://www.cmog.org/glass-dictionary/fa-de-venise> (01.02.2020).

550 Veeckman 2002b, S. 79.

551 Siehe hierzu De Raedt/Janssens/Veeckman/Adams 2000, S. 346.

552 Veeckman 2002b, S. 89.

553 Siehe hierzu Veeckman 2002b, S. 79 und S. 84 sowie De Raedt/Janssens/Veeckman 2002, S. 96. Der Erfolg Pasquettis beruhte gemäss den drei Auto-

Pasquetti war es ab 1598 Phillippo Gridolphi (gest. 1623), der als wichtigster Glasmacher Antwerpens bezeichnet werden kann und aufgrund dessen Geschick die lokale Glaskunst, darunter auch die Produktion von *façon de Venise*-Gläsern, eine Blüte erlebte.⁵⁵⁴ Somit kann insbesondere für diese Art Gläser in den Gemälden davon ausgegangen werden, dass sie zu einem guten Teil die lokale Produktion widerspiegeln und sich die Künstler von dieser inspirieren liessen.

Façon de Venise-Gläser, darunter beispielsweise Flügel- oder Flötengläser, finden sich in unterschiedlichen Ausführungen in den Prunkstillleben. So etwa mit figurativen Hinzufügungen (Abb. 38) oder mit Goldrändern (Abb. 27), was nicht nur den Wert der realen Gläser steigerte, sondern diese Wertsteigerung und Kostbarkeit auf ähnliche Weise im Gemälde suggeriert.⁵⁵⁵ Daneben sind auch oft Trinkgefässe aus Waldglas wie Römer und die ihnen ähnlichen, jedoch in ihrer Öffnung trichterförmigen Berkemeier sowie weitere Glasobjekte, beispielsweise Vasen oder so genannte Kellerflaschen, die entweder zur Aufbewahrung von Schnaps oder zur direkten Weinentnahme aus den Fässern genutzt wurden, dargestellt.⁵⁵⁶ Berkemeier und Römer finden sich überdimensioniert gross gemalt in de Heems Prunkstillleben in Wien, Kellerflaschen sind im metallenen Bottich in van Utrechts opulentem Bankett im *Rijksmuseum* dargestellt (Abb. 4 und 39).

In den Nachlassinventaren, die an dieser Stelle bis Mitte der 1670er-Jahre konsultiert wurden, kommt Glas äusserst zahlreich und in mannigfaltiger Form vor. Das Material scheint im Alltag der Menschen tief verwurzelt gewesen und vom Trinkglas über den Spiegel bis hin zum wissenschaftlichen Instrument für die unterschied-

ren auch auf dem Umstand, dass er gewisse Exklusivrechte besass: „[H]e obtained the exclusive right to sell glassware in the city while upon his request, all import into Antwerp of Venetian-like glass was prohibited“, siehe hierzu De Raedt/Janssens/Veeckman 200, S. 96.

554 Siehe Dupré 2014a, S. 144 und De Raedt/Janssens/Veeckman 2002, S. 96.

555 Zu Verzierungen als wertsteigerndem Element bei Gläsern siehe Syson/Thornton 2001, S. 189 ff., hier S. 190 und S. 191.

556 Zur Definition beziehungsweise Unterscheidung von Römer und Berkemeier siehe das Lexikon des *Corning Museum of Glass*, <https://www.cmog.org/content/berkemeyer> (01.02.2020) sowie Ausst.-Kat. Rotterdam 1994, S. 16–17. Zu den Kellerflaschen siehe ebenfalls Ausst.-Kat. Rotterdam 1994, S. 8–9.

3 Global vernetzt – lokal verankert:

Prunkstillleben von Adriaen van Utrecht und Jan Davidsz. de Heem

lichsten Zwecke genutzt worden zu sein. Gläserne Artefakte werden in den Inventaren einerseits nach ihrer Materialität beziehungsweise Qualität unterschieden,⁵⁵⁷ viel stärker jedoch nach ihrem Gebrauch und damit verbunden oft nach ihrer Form und ihrem äusseren Erscheinungsbild.⁵⁵⁸ Darüber hinaus scheint das fragile Material bereits als möglicher Schutz von Gemälden angeführt und wird als Motiv in verschiedenen Bildtypen genannt.⁵⁵⁹ Obgleich Glas aus Venedig oder in venezianischer Art als das beste angesehen wurde, finden sich in den Inventaren auch Gläser anderer Herkunft, so beispielsweise aus den nördlichen Niederlanden.⁵⁶⁰ Ähnlich den Gold- und Silberschmiedearbeiten, die in Antwerpen ebenfalls äusserst begehrt waren, charakterisiert sich das Material Glas durch eine nahezu grenzenlose Form- und Veränderbarkeit. Diese spiegelt sich in den Inventaren nicht nur in der Beschreibung unterschiedlicher Formen von Trinkgläsern wider, sondern besonders

557 Siehe hierzu beispielsweise Duverger 1984 (Bd. 1), S. 300, wo ein „cristallynen wyngelas met blau knopkens“ genannt wird, bei dem es sich wohl um ein verziertes Flügelglas ähnlich Abb. 37 handelt.

558 Dies wird schon in dem Beispiel der letzten Fussnote deutlich, weitere Beispiele finden sich etwa in Duverger 1985 (Bd. 2), S. 211, wo „[t]wee groote gelasen fluyten“ sowie „[e]en gelasen urinael“ aufgeführt werden oder bei Duverger 1987 (Bd. 3), S. 366, wo „[t]wee gelasen blompotten“ erwähnt werden.

559 Für Glas, das womöglich bereits als eine Art Schutz von Gemälden genutzt wurde, siehe Duverger 1985 (Bd. 2), S. 210: „[e]en beeldeken met een gelas daervoore in lystken“. „Daervoore“ konnte dabei sowohl „wogegen“, „(als Ausgleich) für“, „zwecks/zugunsten (da)von“, „im Beisein von“ oder auch „davor“ (im örtlichen wie im zeitlichen Sinne) meinen. Daraus lässt sich ableiten, dass es sich womöglich eben um „ein (kleines) Bild mit Glas davor“ handelte oder um „ein (kleines) Bild mit Glas [als Motiv], zum Ausgleich in [einem] Rahmen“ oder „ein (kleines) Bild mit Glas, im Beisein [eines] Rahmens“. Siehe für das Bedeutungsspektrum von „daervoore“ INT 2020f. Zur Nennung von Glas als Motiv siehe beispielsweise Duverger 1985 (Bd. 2), S. 218: „[e]en Vroukenstronie met een wyngelas in de hant op panneel in lystken“. Im Inventar von Gillis de Kimpe befand sich mit einiger Wahrscheinlichkeit zudem ein Glasstillleben, siehe hierzu Duverger 1985 (Bd. 2), S. 405: „[a]cht geschilderde ronde gelasen“.

560 Bei Duverger 1995 (Bd. 8), S. 269 werden etwa „[s]even Hollantsche gelaesen schotelken“ genannt.

auch in Artefakten, welche das imitative Potenzial von Glas artikulieren. So werden etwa gläserne „Figuren“ von Blumen oder Früchten sowie farbiges Glas genannt, das möglicherweise in Nachahmung von kostbaren anderen Materialien wie Steinen angefertigt wurde.⁵⁶¹ In dieser Nachahmungsfähigkeit wiesen gläserne Objekte eine Parallele zu dem Papagei auf. Auf die Wertschätzung von Glas in diesem Zusammenhang soll nachfolgend nochmals eingegangen werden.

Der hohe Stellenwert von gläsernen Artefakten wird in den Inventaren bereits in der Beschreibung einzelner, als besonders kostbar angesehener Glasobjekte deutlich, jedoch ebenso im Umstand, dass sich zuweilen ganze Glaskammern in den Antwerpener Haushalten finden liessen. So besass Jan Damant, „amman van Antwerpen“ 1610 ein „Gelaascamerken“, worin sich diverse Arten von Gläsern befanden. Darunter beispielsweise Biergläser, Weingläser, Kristallschalen, gläserne Tassen, ein gläserner Topf sowie drei gläserne Blumenvasen („[d]rye gelasen bloempottekens“).⁵⁶² Im Haus von Emmanuel Ximenez und seiner Frau fand sich ebenfalls eine Kammer, in welcher Trinkgläser hauptsächlich aufbewahrt wurden. Allerdings war diese, wie bereits weiter oben erläutert, nach einem anderen Luxusobjekt benannt, namentlich Porzellan.⁵⁶³

Dass die Antwerpener Elite Glas nicht nur sammelte, sondern gleichfalls aktiv an

561 Für figurative Objekte aus Glas siehe beispielsweise Duverger 1991 (Bd. 5), S. 325: „[e]n houte doosken met gelase figuerkens van Bloemen, Vruchten, etc.“. Zum Potenzial von Glas, andere Materialien nachzuahmen, sei auf die Ausführungen zu Chalzedonglas auf den nachfolgenden Seiten verwiesen. Beispiele von farbigem Glas finden sich bei Duverger 1995 (Bd. 8), S. 340: „een groen gelaesen schaeltken met een silveren vergult voetken, eenen blauwen gelaesen blompot met eenen silveren voet ende voorts met silver beslaegen“. Zwar könnte die genannte grüne Schale auch auf das lange Zeit typische grünliche Waldglas verweisen, doch ebenso könnte es sich, zumal direkt danach noch eine blaue Blumenvase genannt wird, um Imitationen von anderen Materialien handeln. Ein anderes Beispiel findet sich bei Duverger 1985 (Bd. 2), S. 211, wo „[e]n schelpgelas“, womöglich eine Muschel mit gläsernen Zusätzen oder ein gläsernes Artefakt in Imitation einer Muschel, gelistet wird. Siehe für Bildbeispiele auch Hess/Husband 1997, S. 91, 93 und S. 171.

562 Duverger 1984 (Bd. 1), S. 222 und S. 224.

563 Zu Glas im Haushalt von Ximenez siehe auch von Kerssenbrock-Krosigk 2014a.

3 Global vernetzt – lokal verankert:

Prunkstillleben von Adriaen van Utrecht und Jan Davidsz. de Heem

dessen Handel, Herstellung und dem mit Glas verbundenen Wissen interessiert war, wird ebenfalls anhand der Person Ximenez' deutlich. So war Ximenez zusammen mit Antonio de' Medici der wichtigste Förderer von Antonio Neri (1576–1614). Von Ximenez und Neri sind heute nicht nur Teile ihrer Korrespondenz überliefert, der italienische Alchemist verbrachte auch rund acht Jahre in Antwerpen bei Ximenez. 1612 publizierte Neri in Florenz mit *L'arte vetraria* das erste Buch zur Kunst des Glasmachens.⁵⁶⁴ Das Werk Neris, so Christine Göttler und Sven Dupré, war dabei auch durch seine Erfahrungen und Experimente in Antwerpen, bei Gridolphi und Ximenez, geprägt.⁵⁶⁵ So schrieb Neri in seinem Kapitel über die Herstellung von Chalzedon- oder Achatglas:⁵⁶⁶

„Questo modo terzo di fare la Calcidonia io lo feci in Anuersa Citta di Brabant e l'Anno 1609 del mese di Gennaro, nel qual tempo stauo, e per molti anni ero stato in casa il Signor Emanuel Ximenes Cauallier dell' inclita Religione di Santo Stefano nobil Portugnese, e Cittadino Auuersano, spirito gentile, & uniuersale in ogni scienza [...] Con questa poluere feci una Calcidonia nella fornace de i uetri di Anuersa, che all'hora faceua lauorare il Sig. Filippo Ghiridolfi [...] laqual Calcidonia uenne tanto bella, e uaga, che imitaua la uera Agata Orientale, & in bellezza, e uaghezza di colori di gran lunga la superaua: molti Signori Portughesi pratici di gioie l'ammirarono dicendo; che la natura non potrebbe fare d'auuantaggio. Questa fù la più bella Calcidonia, che io habbi fatto mai in uita mia, che se bene è laboriosa, e lunga di operatione, tuttauia fa una cosa reale.“⁵⁶⁷

564 Siehe hierzu Dupré 2014a, S. 145 und S. 147; Dupré 2014b und ebenfalls Göttler 2012, S. 289.

565 Dupré 2014a, S. 147; Göttler 2012, S. 289.

566 Zu Achatgläsern generell siehe Schneider 1993. Der Begriff „Achatglas“ wird offenbar gerne als Synonym für Chalzedonglas verwendet, obgleich ein Chalzedonglas auch andere Steinarten imitieren konnte, siehe hierzu Dupré 2014a, S. 155.

567 Neri 1612, S. 48. Für weitere Ausgaben sowie Übersetzungen von Neris Werk siehe Schneider 1993, S. 55. Neri erwähnt Antwerpen im Zusammenhang mit seinen Experimenten noch einige weitere Male. So etwa in seinen Ausführun-

Verständlicherweise lobt Neri Ximenez als einen seiner wichtigsten Förderer. Gleichzeitig spricht er aber auch davon, dass er im Stande war, in Antwerpen wunderschönes Glas herzustellen, das echten Achat nicht nur imitierte, sondern sogar übertrumpfte. Es sei, so Neri, das beste Chalzedonglas gewesen, welches er jemals fertigen konnte. Womöglich war dies mit ein Grund, weshalb Neri nach Antwerpen gezogen ist.⁵⁶⁸ Jahrzehnte nach Guicciardini zeugt auch Neris Schrift von der Kunstfertigkeit, dem Können und Wissen sowie den ausgezeichneten Voraussetzungen in der Stadt an der Schelde für die Herstellung dieser Luxusobjekte.⁵⁶⁹

Eine hohe Kunstfertigkeit zeigen auch de Heem und van Utrecht im Malen gläserner Artefakte. Dabei treten diese in Konkurrenz zu den farbigen Papageien und anderen Objekten im Bild. Auf einer übergeordneten Ebene konkurrieren sie zudem mit der lokalen Herstellung von Glas in Antwerpen. Die Gemeinsamkeiten wie Unterschiede, welche Papageien und gläserne Objekte, allen voran Trinkgläser, charakterisieren und die Deutungsmöglichkeiten, welche ihre gemalte Darstellung in Prunkstillleben eröffnen, sollen im Folgenden diskutiert werden.

3.2.2 Natur und Kunst

In van Utrechts Amsterdamer Gemälde kann der Papagei aufgrund seiner erhöhten Position auf alles andere herunterblicken (Abb. 4). Auf seiner Augenhöhe befinden sich lediglich zwei Gläser: ein filigranes, durch seine Länge besonders hervorgehobenes Flötenglas sowie ein überdimensioniert erscheinender, von Blättern umrankter Berkemeier.

gen über die Herstellung von „orientalischen Smaragden“. Siehe hierzu Neri 1612, zum Beispiel S. 73.

568 Siehe hierzu auch Dupré 2014a, S. 155–156. Die Anekdote ist auch bei Göttler 2012, S. 292–293, wiedergegeben. Auf die imitative Kraft von Glas wird im nächsten Kapitel noch eingegangen werden.

569 Auch in Carolus Scribanis Schrift *Origenes Antverpiensium* wird 1610 die Glasmanufaktur in Antwerpen erwähnt und, wie Christine Göttler festgehalten hat, „die Erfindungsgabe (das *ingenium*) [Filippo – S. W.] Gridolphis in der Alchemie des Glases“ betont, siehe hierzu Göttler 2012, S. 289 (Hervorhebung C. G.).

3 Global vernetzt – lokal verankert:

Prunkstillleben von Adriaen van Utrecht und Jan Davidsz. de Heem

Bereits zeitgenössische Quellen lobten van Utrecht und de Heem für ihre Begabung, die Natur und von Menschenhand geschaffene Artefakte in kaum vergleichbarer Weise malen zu können. Cornelis de Bie beispielsweise schrieb in seiner Vita zu de Heem, dass die Natur über de Heems gemalte Früchte erstaunt sei und, dass dessen Kunst Leben zum Vorschein brächte, wie auch Geschmack und Lust erzeugen würde.⁵⁷⁰ Jean-Baptiste Descamps formulierte ähnliches rund hundert Jahre später noch pointierter. Er sprach davon, dass de Heem die Natur perfekt zu kopieren, zu verschönern und mit seinen gemalten Objekten sogar die Augen des Connoisseurs zu täuschen im Stande wäre. Darüber hinaus verwies er auf de Heems Fähigkeiten im Malen unterschiedlicher Oberflächen und deren Reaktionen auf Licht, womit er auf van Manders „reflexy const“ Bezug zu nehmen schien:

„[L]a nature est embellie, quoique copiée fidèlement; la vérité, la parfaite imitation, l’intelligence, l’union des couleurs aussi fraîches que naturelles, fixent l’admiration. Quand il a voulu [...] représenter des vases d’or, d’argent, de marbre ou de cristal, il l’a fait à tromper les yeux des Connoisseurs: Il distinguoit les lumieres de corps polis, mats ou transparents jusqu’ à éblouir. Il sçavoit empêcher le choc des ombres dures contre des corps lumineux, par des corps opposés qui réfléchissoient.“⁵⁷¹

Im Folgenden werden mit dem exotischen Papagei und dem fragilen Glas zwei heterogene Motive des Prunkstilllebens bewusst gegenübergestellt. Vornehmlich geht es dabei um den Künstler, der im Malen von Glas und Papageien nicht nur sein Können artikulierte, sondern auch sein persönliches Wissen zur Schau stellte. Gerade

570 de Bie 1662, S. 219: „D’Heem pingit, Natura stupet sua poma potenter Vinci“ sowie: „Om dat hun edel Const soo op het leven treckt Die menich mensch tot lust en oock to smaeck verweckt.“ Für ersteres Zitat siehe auch Silver 2014, S. 306, der ähnlich festhielt: „Cornelis de Bie praised de Heem, suggesting how nature’s own brilliance is rivaled in art: ‚D’Heem paints, nature is asthounded.‘“ Siehe weiterhin de Bie 1662, S. 106–107 zu van Utrecht und S. 216–219 zu de Heem sowie von Sandart 1675–1680/2008–2012, II, Buch 3, S. 299 zu van Utrecht und S. 313 zu de Heem. Für die Bedeutung von „trecken“ siehe INT 2020g.

571 Descamps 1754, S. 38–39.

das Wissen um Formen und Farben von Glas oder Papagei, um optische Charakteristika wie Oberflächenbeschaffenheiten und deren Reaktionen auf Licht sowie schliesslich Kenntnisse von Materialien und Techniken sind wesentliche Kriterien, weshalb sich ein Vergleich dieser beiden Objektgruppen anbietet. Können und Wissen, so soll hier zentral argumentiert werden, nutzten van Utrecht und de Heem, um nicht nur mit der Natur (beim Malen des Papageis), sondern auch ihren Zeitgenossen (beim Malen von Glas) zu konkurrieren. Auf einer übergeordneten Ebene verweist die Virtuosität dieser Prunkstillleben aber auch auf die am Anfang des Kapitels bereits herausgestellte hohe Kunstfertigkeit in Antwerpen. Die künstlerischen Qualitäten der Bilder bilden dabei eine wichtige Voraussetzung für ihre Beliebtheit in den damaligen Sammlungen und ihre aktiv-vermittelnde Rolle.

Von Federn und Farben oder von der Schwierigkeit, „einen Papagei zu schiessen“⁵⁷²

Im Unterschied zu ‚farblosem‘ Glas fällt der Papagei durch sein Kolorit auf und im Gegensatz zu vornehmlich weissen Kakadus oder Graupapageien tun dies südamerikanische Aras mit einer ganzen Palette an intensiv strahlenden Farben (Abb. 40). Auf ein leuchtendes Rot folgt ein ebensolches Grün, auf Blau folgt ein nahezu diametrales Gelb. Das Gefieder der Aras scheint mit Komplementär- und Primärfarben regelrecht zu spielen und so sind auch die Papageien in den Prunkstillleben durch eine gekonnte Mischung aus Rot-, Blau-, Grün- und Gelbtönen charakterisiert, die das Federkleid der Papageien zwischen den verschiedenen Farben changieren und oszillieren lässt. Wie kann man sich nun die Wahrnehmung der Farbigkeit von Papageien in der Frühen Neuzeit vorstellen?

Der italienisch-spanische Chronist Pietro Martire d’Anghiera, dessen Schriften, obgleich er selbst nie in der Neuen Welt war, wohl zu den ausführlichsten Quellen über die Entdeckung und Exploration Südamerikas gehören, gibt ein anschauliches Beispiel für die Wahrnehmung der und Freude an den Farben eines Papageis in dieser Zeit.⁵⁷³ Bei der Beschreibung von Tieren, die Kolumbus und seine Mitreisenden auf der Karibikinsel *Hispaniola* an einem Fluss, dessen Sand Gold enthält, angetroffen

572 Das Zitat entstammt van Mander 1604/1916, S. 21.

573 Seine Informationen bezog er aus verschiedenen Gesprächen, darunter auch mit Kolumbus. Siehe hierzu Iacona/George 2012, S. ix.

3 Global vernetzt – lokal verankert:

Prunkstillleben von Adriaen van Utrecht und Jan Davidsz. de Heem

haben, schrieb er in seinen *Dekaden* über die Neue Welt:⁵⁷⁴

„Also Popiniaies, of the whiche some are greene, some yelowe, and some lyke them of *India*, with yellow rynges about theyr neckes, as Plinie describeth them. Of these they broughte fortie with them, of moste liuely and delectable coloures, hauyng theyr fethers entermengled with greene, yelowe, and purple, whiche varietie, deliteth the sense not a litle.“⁵⁷⁵

Wenig später fährt Martire d'Anghiera in seinen Erzählungen zu einer Insel namens *Guadalupea*, welche die Hauptinsel („chiefe habitation“) der Kannibalen ist, fort:

„They brought from this Iland. vii. Poppingayes, bygger then phesantes, muche differynge from other in coloure: hauynge theyr backes, brestes, and bealies of purple coloure, and theyr wynges of other variable coloures.“⁵⁷⁶

574 Bei der beschriebenen Karibikinsel *Hispaniola* handelt es sich wahrscheinlich um die heutige Insel der Dominikanischen Republik und Haiti. Unmittelbar vor dem oben angeführten Zitat schreibt Martire d'Anghiera: „A lyttell beyonde this place, our men wente a lande for fresshe water, where they chaunced vpon a Ryuer whose sande was myxed with muche golde. They founde there no kindes of foure foted beastes excepte three kyndes of lyttell conyes. These Ilandes also nourishe serpents [...] Lykewise wylde geese, turtle doues, and duckes, much greater then ours, and as whyte as swannes, with heads of purple coloure“, Martyr of Angleria 1555/1885, S. 66–67.

575 Martyr of Angleria 1555/1885, S. 67 (Hervorhebung P. M. A.). Zu Plinius' Darstellung eines solchen Papageis siehe Plinius 1986, S. 85: „Diesen Vogel [den Papagei – S. W.] sendet (uns) Indien, wo er *siptace* heisst; er ist am ganzen Körper grün und nur am Hals durch einen roten Ring ausgezeichnet“ (Hervorhebung P. S.).

576 Martyr of Angleria 1555/1885, S. 69. Beide Zitate zu den Papageien wurden in Teilen auch wiedergegeben von Christine Göttler. Sie verweist zudem auf eine weitere spanische Quelle, welche sich den Farben von Papageien widmet. Dabei handelt es sich um die Beschreibung eines hellroten Aras im *Florentiner Codex*, welche im Vergleich mit dem Originaltext in Náhuatl die Farbbeschreibung akzentuiert und verdichtet. Siehe hierzu Göttler 2013b, S. 511.

Der Chronist betont an diesen Stellen nicht nur die Grösse und Vielfarbigkeit der Vögel, wie sie schon bei Kolumbus anklang, sondern umschreibt die Farben der Papageien auch als lebhaft-schillernd und als ein grosses Vergnügen für die Augen. Die Besonderheit und Wertschätzung der Tiere wird dabei zusätzlich durch die Kontextualisierung der Zitate im weiteren Text unterstrichen. Einerseits erscheinen die Papageien in direkter Verbindung mit Goldfunden und andererseits im Land der Kannibalen, die man jedoch, wie Martire d'Anghiera weiter ausführt, erfolgreich in die Flucht schlagen konnte. Da zum Speiseplan der Kannibalen nicht nur Menschen, sondern ebenso die farbigen Vögel gehörten, werden mit ihrer Vertreibung gleichfalls sie gerettet und zugleich nobilitiert, wenn nicht gar vermenschlicht.⁵⁷⁷ Eine andere ausführliche Quelle zur Wahrnehmung der Farbigkeit von Papageien und deren Wertschätzung verfasste der einst im schweizerischen Genf lebende Jean de Léry. Zwischen März 1557 und Januar 1558 weilte de Léry im Zuge einer Mission in Brasilien und hielt in seinem Reisebericht zu zwei Aras, wobei es sich beim zweiten wahrscheinlich um einen Gelbbrustara handelt, fest:

„The first one, which the savages call *arat*, has wing and tail feathers about a foot and a half long, one half of each feather as red as fine scarlet, and the other half a sparkling sky-blue (the colors are divided from each other along the quill), with all the rest of the body the color of lapis lazuli; when this bird is in the sunlight, where it is ordinarily to be seen, no eye can weary of gazing upon it.“⁵⁷⁸

Kurz danach fährt er fort:

„The other, named *canidé*, has all the plumage under the belly and around the neck as yellow as fine gold; the upper part of the back, the wings and the tail are of a blue as clear as can be. You would think that he was dressed

577 Siehe hierzu auch die Episode bei Jean de Léry, in de Léry 1580/1990, S. 213, der seinen Papagei, den er von Amerika nach Europa nehmen wollte, kaum töten und essen konnte, als eine Hungersnot die Besatzung seines Schiffs bedrohte. Zur Person de Lérys siehe Fornerod 2009.

578 de Léry 1580/1990, S. 87 (Hervorhebung J. d. L.).

3 Global vernetzt – lokal verankert:

Prunkstillleben von Adriaen van Utrecht und Jan Davidsz. de Heem

in golden cloth below, and clad in a mantle of violet damask above; one is enraptured by his beauty.“⁵⁷⁹

Nicht nur wird das Auge nicht müde, die farbigen Papageien anzusehen, auch de Léry spricht die spezielle „funkelnde“ und „klare“ Farbigkeit der Papageien an, die er in direkte Verbindung mit kostbaren Pigmenten, Materialien und Stoffen und somit einer für den europäischen Leser greifbaren Materialität stellt.⁵⁸⁰ Wie bereits Paula Findlen herausgestellt hat, stehen die Papageien hier für eine ganz eigene Form von „material worth“.⁵⁸¹

Dieses visuelle Vergnügen nun gekonnt auf die Leinwand zu bannen, dem Papagei somit eine, im Gegensatz zu den oft kurzen Leben der echten Vögel in Europa, dauerhafte Form und Präsenz zu verleihen, scheint aus damaliger Sicht eine nicht geringe Herausforderung gewesen zu sein. Der Autor des Berichtes *Mundus Novus*, möglicherweise Amerigo Vespucci, schrieb an Lorenzo di Pierfrancesco de Medici 1503:

„Und ich glaube, daß unser Plinius sicherlich nicht einmal ein Tausendstel der verschiedenen Papageienarten und übrigen Vögel und Tiere beschrieben hat, die es in jenen Ländern gibt. Sie sind so unterschiedlich in ihrer Gestalt und Färbung, daß selbst Polyklet, der Meister der perfekten Malerei (sic!), bei ihrer Darstellung versagt hätte.“⁵⁸²

Natürlich verwechselte der Autor den Bildhauer Polyklet an dieser Stelle, doch der Brief ist ein eindrücklicher früher Nachweis für die Schwierigkeit, einen Papagei

579 de Léry 1580/1990, S. 88 (Hervorhebung J. d. L.).

580 Bei der scharlachroten Farbe könnte er auf ein Cochenillerot Bezug nehmen, das nicht nur teuer war, sondern wie die Papageien direkt aus der Neuen Welt stammte. Siehe hierzu Brachert 2001, S. 220 sowie S. 65–66. Zur Bedeutung von Lapislazuli siehe Leonhard 2013b, S. 244–245.

581 Findlen 2016, S. 242.

582 Zitiert nach Pieper 2000, S. 251, Fussnote 25.

nach dem Leben malen zu können.⁵⁸³ Wenn also van Utrecht gerade für dieses Motiv gerühmt wurde, so ist dies als besondere Wertschätzung durch seine Zeitgenossen zu werten.

Wie Karin Leonhard in ihrem Aufsatz zu Farbtheorien und dem Verständnis von Farbe im 17. Jahrhundert gezeigt hat, sollte der Papagei später einen festen Platz in farbtheoretischen Abhandlungen bekommen. So führt sie aus, dass die vielfarbigen Papageien beliebte Motive waren, wenn es „in den Traktaten [...] um die Leuchtkraft der Farben sowie den natürlichen Farbwechsel“ oder die „colores apparentes“, das heisst die Erscheinung von Farben, ging, was „alles was spiegelt und glänzt oder Farbe für einen Moment annimmt, ohne sie tatsächlich zu besitzen“ umfasste.⁵⁸⁴

Im spezifischen Kontext der Niederlande führte bereits Karel van Mander in seinem *Grondt des Schilder-Boecks* Papageien mehrfach als Beispiele an, insbesondere in seinen Kapiteln zur Farbe. Im Teil „van het sorteren / en bye en schicken der verwen“ wies van Mander explizit auf die Natur als Lehrmeisterin für die Kombination von Farben und sprach, ähnlich wie Martire d'Anghiera, von der Freude, welche Papageien mit ihrem vielfarbigen Äusseren böten und wie diese den Sehsinn anregten:

„Dat Natuer ons aenwijst t'sorterich saeyen, Natuere wijst het sorteren der verwen. / Is aen alle dinghen wel te betrapen, / Welck gheeft den ooghen een lustich verfraeyen, / Exempel de bespraecte Papegaeyen, / Voghels, schelpen, en meer dinghen gheschapen.“⁵⁸⁵

583 Den Hinweis zur Verwechslung beziehungsweise fälschlichen Nennung von Polyklet gibt auch Pieper 2000, S. 251, Fussnote 25.

584 Leonhard 2013a, Zitate S. 62 und S. 66.

585 van Mander 1604/1969, 45v und van Mander 1604/1916, S. 259. Joachim von Sandrart hob in Anlehnung an van Mander den Papagei diesbezüglich ebenso hervor: „Die Natur lehret uns/ die rechte Vertheilung der Farben/ auch in Vögeln/ Papegoyen und Meermuscheln; welches bei den Amsterdamer Liebhabern/ in verwunderlichen Unterschied zu ersehen“, siehe von Sandrart 1675–1680/2008–2012, I, Buch 3, S. 84. Karin Leonhard sieht in dieser Quelle „eine niederländische Vorliebe für Farbe und Oberflächengestaltung“ durch von Sandrart betont, siehe hierzu Leonhard 2011, S. 131–132.

3 Global vernetzt – lokal verankert:

Prunkstillleben von Adriaen van Utrecht und Jan Davidsz. de Heem

Im Kapitel „van der verwen oorsprong / natuere / cracht en werckinghe“ fuhr van Mander fort:

„Die den voghel *Phoenix*, nae t'coloreren Exempel van den Phoenix. / Van *Pliny*, oock saghe, t'waer een verfraeyen, / Ghelijck als men den paeuw siet glorieren, / Makende t'wiel met zijn lustighe veren, / En om den glanse naer de Son hem draeyen, / Hoe schoon sietmen proncken de Papegaeyen, / En de Duyven, wiens halsen gulden schijnen.“⁵⁸⁶

Auch an dieser Stelle ist das Freude bereitende Äussere der Papageien und anderer Vögel wieder zentrales Argument und wird von van Mander nun gar explizit mit den Reaktionen der Federn im Licht verknüpft. Dabei kann das „Prunken“ des Papageis sowohl als „Strahlen“ oder „Scheinen“ wie auch „Prahlen“ oder eben „Prunken“ und somit, ganz ähnlich dem gemalten Papagei im Stillleben, „zur Schau stellen“, verstanden werden. Schliesslich führt van Mander den Papagei ebenfalls im Zusammenhang mit der Perfektionierung der eigenen Malweise an und wertet dieses Ziel gleich zu Beginn seines *Grondt der Edel vry Schilder-const* als ähnlich schwierig zu erreichen, wie einen „Papagei zu schiessen“:

„Doch geenen arbeydt laet u verdrieten, / Die aenhoudt, mach op verwinninghe hopen, / nae t'besueren machmen t'soete ghenieten: / Want t'is hier eenen Papegaey te schieten, / Die van hondert nauw een can recht ghenopen, Van hondert comt nauw een tot volcomenheyt. / Dus blijft de Const als eenen Ethiopen / Orientalischen Peerel op eerden, / Altijts verheven in seer grooter weerden.“⁵⁸⁷

Der Papagei galt also einerseits als unterhaltsames Gesellschaftstier und exotisches,

586 van Mander 1604/1969, 51r (Hervorhebungen K. v. M.) sowie van Mander 1604/1916, S. 291.

587 van Mander 1604/1969, 2r sowie van Mander 1604/1916, S. 21. Siehe zudem Göttler 2013b, S. 512, Fussnote 36, die darauf verweist, dass mit dem Schiessen des Papageis auch ein Holzvogel, auf den von Schützen geschossen wurde, gemeint war.

auf die Neue Welt weisendes Sammlungsobjekt. Zugleich war er aber auch eines der Exempel, die in der Natur zu finden waren, welche die Diversität, Kreativität, die Möglichkeiten sowie die Wirkung und Macht von Farben demonstrierten und erfahrbar machten.⁵⁸⁸ Mit der feinstofflichen Wiedergabe dieser Vögel in ihren Werken treten van Utrecht und de Heem somit in direkte Konkurrenz zur Natur. Die Fähigkeit des Papageis, die menschliche Sprache wahrnehmen und nachahmen oder vortäuschen zu können, lässt diese Konkurrenz gar zu einem wechselseitigen Wettbewerb werden.⁵⁸⁹ In manchen Prunkstillleben, wie etwa im Werk van Utrechts, welches sich heute in Amsterdam befindet (Abb. 4), wird dies besonders ersichtlich. Im Platzieren von Instrumenten in unmittelbarer Nähe und direkter Achse des Vogels betont der Maler die auditiven Fähigkeiten des Papageis. Er unterstreicht damit nicht nur den Paragone zwischen Natur und Mensch zusätzlich, sondern akzentuiert auch die multisensorischen Qualitäten des exotischen Vogels als höchst ästhetisches wie auch hör- und sprechfähiges Geschöpf.⁵⁹⁰

Als Maler von Papageien stellen die beiden Künstler jedoch besonders ihr Können und ihre menschliche Kunstfertigkeit in der Handhabung von Farben zur Schau. Der gemalte Vogel stimuliert dabei besonders den visuellen Sinn und avanciert in den Gemälden zu einem der optischen Anschauungsobjekte. Er steht so, zusammen

588 Siehe auch Silver 2014, S. 306, der einige ähnliche Auffassungen für exotische Vögel generell festhält.

589 Anfügen könnte man hier neben der Wahrnehmungs- und Nachahmungsfähigkeit von sowohl Maler wie auch Papagei überdies die Fähigkeit zu täuschen, wobei diese für den Vogel etwas spekulativ bleibt. Siehe hierzu ebenfalls Karin Leonhards Anmerkung zu de Heems Bild (Abb. 39): „Derart feiert De Heems Stillleben die Nachahmung der Natur durch die Kunst auf dem Gebiet der Farben“, Leonhard 2013a, S. 62.

590 Siehe ebenfalls Pieter Boels *Stillleben mit Globus, Prunkgarnitur und Kakadu* in der Gemäldegalerie der *Akademie der bildenden Künste* in Wien, wo dies ähnlich inszeniert wird, [http://www.akademiegalerie.at/media/documents/Pieter_Boel_Stillleben_mit_Globus_Prunkgarnitur_und_Kakadu_\(c\)_Gem%C3%A4ldegalerie_der_Akademie_der_bildenden_K%C3%BCnste_Wien.jpg](http://www.akademiegalerie.at/media/documents/Pieter_Boel_Stillleben_mit_Globus_Prunkgarnitur_und_Kakadu_(c)_Gem%C3%A4ldegalerie_der_Akademie_der_bildenden_K%C3%BCnste_Wien.jpg) (01.02.2020). Weiterhin sei auf Jan Brueghel d. Ä. und Peter Paul Rubens' Serie der Sinne, in welcher im Gemälde *Der Gehörsinn* ebenso Papageien in unmittelbarer Nähe verschiedener Instrumente dargestellt sind, hingewiesen (Abb. 33).

mit seiner Nachahmungsfähigkeit, womöglich gar sinnbildlich für die Malerei. Mit dem für die beliebten roten Aras so charakteristischen Zinnober verweist die Figur des Papageis darüber hinaus, wie Christine Göttler herausgestellt hat, auf Antwerpen als Produktions- und Distributionsstätte von Pigmenten,⁵⁹¹ wobei bereits Guicciardini die Farbe als Antwerpener Exportgut anführte.⁵⁹² Zinnober gehörte zu den in Antwerpen mit importiertem süddeutschen Sulfur und Quecksilber hergestellten und danach wieder exportierten Farbstoffen.⁵⁹³ Théodore Turquet de Mayerne schrieb diesbezüglich in seiner zwischen 1620 und 1646 datierten Abhandlung *Pictoria, sculptoria, tinctoria et quae subalternarum artium spectantia*, dass „[e]n Anvers vn homme fait vermillon trois fois plus rouge que l'ordinaire“, was einmal mehr ein Beispiel für das in der Stadt vorhandene Können und Wissen, aber auch die Qualität der Antwerpener Produkte ist.⁵⁹⁴ Obgleich roter Farbstoff auch aus der Wurzel von Krapp, aus Brasilholz und aus amerikanischen Schildläusen (Cochenille) gewonnen werden konnte – vom Import und Wert von Letzterem berichtet abermals Guicciardini – war Zinnober sehr geschätzt.⁵⁹⁵ Dies neben seiner Farbintensi-

591 Göttler 2013b, S. 511. Die Rolle Antwerpens im Handel und der Herstellung von Pigmenten hat Filip Vermeylen eingehender untersucht. Vermeylen zeigt in seiner Studie, wie wichtig Antwerpen für die Pigmentproduktion und -distribution war. Weiterhin geht er davon aus, dass die florierende Textilindustrie das Interesse, Können und die Position Antwerpens im Handel und der Produktion von Pigmenten massgeblich beeinflusst hat, siehe hierzu Vermeylen 2010, hier S. 357.

592 Guicciardini [1580], S. cxliiii.

593 Siehe hierzu Vermeylen 2010, S. 361 sowie für Beispiele frühneuzeitlicher Rezepte für Zinnober Vandamme 1974, hier S. 115. Für eine Übersicht historischer Herstellungsverfahren von Zinnober inklusive Literaturliste sei auf Brachert 2001, S. 278 verwiesen.

594 de Mayerne 1620–1646, die Stelle findet sich auf f.94v des digitalisierten Manuskripts unter http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=sloane_ms_2052_f094v (01.02.2020). Für die Wiedergabe des Zitats wurde Vermeylen 2010, S. 361 herangezogen. Auch Vermeylen verweist auf die „Expertise“ Antwerpens, welche in diesem Beispiel ersichtlich wird.

595 Siehe Guicciardini [1580], S. cxxxix.

tät besonders auch aufgrund der alchemistischen Verflechtungen des Farbstoffs.⁵⁹⁶ Nicht nur wurde der Stein der Weisen ebenfalls mit der Farbe Rot assoziiert, sondern auch galt Rot in der Alchemie als vollkommene Farbe.⁵⁹⁷

In diesem Sinne wird mit dem Papagei auf einer weiteren, stärker materiellen und stofflich-wissenschaftlichen Ebene auf das in Antwerpen vorhandene Können und die Kunstfertigkeit verwiesen, wie sie schon bei Giovanni Botero anklang und wie sie für die Stadt gerade als Ort der Produktion von Luxusobjekten besonders charakteristisch war. Künstler wie Kunsthandwerker galten, ähnlich der Natur, als Experten im Umgang mit Materialien, in der Transformation von verschiedenen einzelnen Stoffen zu einem neuen, harmonischen Ganzen. Dazu zählten auch alchemistische Prozesse und Vorgänge.⁵⁹⁸ Das Können und die Fähigkeiten in der Handhabung und Verarbeitung von Rohstoffen nahm dabei seit der Renaissance eine stetig wichtigere Rolle ein. Zwar hatten in der Malerei auch gewisse Künstlermaterialien, allen voran einige Pigmente, einen hohen Preis, doch die eigentliche Wertschätzung und Wertzuschreibung an Gemälde definierte sich immer stärker über die Kunstfertigkeit des Künstlers im Malen der Objekte.⁵⁹⁹ Indem van Utrecht und

596 Siehe hierzu Primeau 2002, hier S. 57. Thomas Primeau führt weiterhin an, dass Zinnober „the most expensive of the reds“ gewesen sei, wohingegen Vermeulen mit Verweis auf andere Untersuchungen von einem „medium-priced pigment“ spricht. Siehe Primeau 2002, S. 57 und Vermeulen 2010, S. 361.

597 Zu Zinnober und seinen alchemistischen, metallurgischen Verflechtungen siehe Leonhard 2013b, S. 287 ff., hier S. 292 und Smith 2010. Pamela Smith hebt ähnlich heraus, dass „[r]ed components, such as the pigment vermilion, were often added to processes related to gold [...] [t]his would indicate that red was seen as an essential ingredient in processes that sought to generate or transform“, Smith 2010, S. 42.

598 Siehe auch Rijks 2016, S. 124, die Ähnliches in Zusammenhang mit Bildern von Kunstkammern beziehungsweise Kabinetten festhält. Für die Fähigkeiten des Malers in der Transformation und Kombination von verschiedenen Materialien im Vergleich zum Kochen sei auf McFadden 2014 und die Ausführungen in Kapitel 2.3.2 der vorliegenden Arbeit hingewiesen. Zum „Maler als Alchemist“ siehe auch Leonhard 2013b, S. 319 ff.

599 Siehe auch Dupré 2014a, S. 140 ff. sowie die Ausführungen in Kapitel 3.1.1, in denen darauf verwiesen wird, dass Einfallsreichtum, Erfindungsgabe und künstlerische Qualität die Antwerpener Luxusindustrien besonders auszeichneten.

3 Global vernetzt – lokal verankert:

Prunkstillleben von Adriaen van Utrecht und Jan Davidsz. de Heem

de Heem mit dem Papagei ein aus zeitgenössischer Perspektive besonders schwer zu malendes und noch dazu vielfach durch seine rote Farbe charakterisiertes ‚Objekt‘ auf die Leinwand brachten, inszenierten sie sich als fähige und bewusste ‚Transformierer‘ der Pigmente. Diese Rolle des Künstlers spielte gleichfalls in der Wiedergabe von Glas eine wichtige Rolle. Denn diese sind in den Gemälden nicht nur als Nutzobjekte oder Instrumente zum Trinken dargestellt. Vielmehr werden auch sie als höchst nachahmungsfähige sowie Imitation und Wahrnehmung stimulierende Objekte präsentiert.⁶⁰⁰

Farblos und durchsichtig, oder: wie Glas die Natur übertrifft

Im Hinblick auf das Malen des Papageis standen van Utrecht und de Heem nicht nur mit der Natur in Wettstreit, sondern ebenso mit einer immer noch relativ fremden, fernen und damit in Europa oft noch imaginierten Natur. Mit der Darstellung von Glas hingegen traten die beiden in Konkurrenz zu einer anderen höchst lokalen, jedoch international geprägten Kunstfertigkeit. Da die Antwerpener Lukasgilde Maler und Glasmacher zu ihren Mitgliedern zählte, kann von zuweilen engen Kontakten zwischen den beiden ‚Berufsgruppen‘ ausgegangen werden – auch wenn gerade die Herstellung von *façon de Venise*-Glas durch italienische Kunsthandwerker geprägt war, die nicht den Gilden angehörten.⁶⁰¹ Die Glaskunst genoss dabei ein solch hohes Ansehen, dass der italienische Metallurge Vanoccio Biringuccio gar argumentierte, dass in dieser die Natur übertroffen werde.⁶⁰²

600 Siehe auch Bettina Baumgärtel, die in ihrem Aufsatz zu Reflexen und (Selbst-)Reflexionen in der Stillebenmalerei noch etwas weiter geht: „Nicht die Funktion des Glases als Mittel der Nahrungsaufnahme, des Stillens von Hunger und Durst ist vorrangiges Thema dieser Malerei [...], sondern das Wahrnehmen im Sinne von ‚Ein-Sicht-Nehmen‘ und ‚Für-wahr-nehmen-Können‘ der Dinge“, Baumgärtel 2008, S. 25.

601 Siehe Dupré 2014a, S. 142.

602 „Et certo in questa parte l’aere auanza la natura, quale anchor che habbi prodotto il cristallo, & tutte l’altre spetie delle gioie affai piu belle di questo, non s’è trouato anchor modo di poter far di loro, come si fa del uetro“, Biringuccio 1559, 98v. Zur Genese des Bergkristalls sei hier Plinius d. Ä. angeführt, der in seiner Naturkunde festhielt: „Er [der Kristall] wird durch eine heftigere Kälte verfestigt; man findet ihn wenigstens nur dort, wo die winterlichen Schnee-

Die Antwerpener Elite konnte sich zu Beginn des 17. Jahrhunderts an einer äusserst florierenden lokalen Glasproduktion erfreuen. Dazu gehörte auch Kristall- oder *façon de Venise*-Glas, welches oft in den Gemälden anzutreffen ist, so beispielsweise in van Utrechts Amsterdamer Werk, und das aufgrund seiner ‚Farblosigkeit‘ und Transparenz hochgeschätzt war (Abb. 4).⁶⁰³ Lange Zeit war man nicht im Stande, farbloses Glas herzustellen, geschweige denn filigranste Kelche oder Flügelgläser, die eine abermals gesteigerte Kunstfertigkeit und ebensolches Wissen erforderten.⁶⁰⁴ De Heem und van Utrecht kontrastieren diese Gläser in ihren Gemälden nicht nur mit Objekten unterschiedlichster Farbe, sondern stellen einem dünnwandigen und langen Flötenglas beispielsweise auch einen hohen Buckelpokal aus Metall in unmittelbarer Nachbarschaft gegenüber (Abb. 38). Die beiden Künstler akzentuieren damit nicht nur die Transparenz, sondern gleichfalls die Fragilität von *façon de Venise*-Glas. Gegenüber dem Malen von grünlichem Waldglas, wie es etwa in der rechten Bildhälfte von de Heems prunkvollem Bankett in Wien dargestellt ist (Abb. 39), barg das Malen von ‚farblosem‘ Glas eine besondere Herausforderung – namentlich die Schwierigkeit, etwas scheinbar Farbloses und Lichtdurchlässiges auf einer Lein-

massen am meisten starren, und es ist sicher, dass er aus Eis besteht, woher ihm die Griechen den Namen gegeben haben“, Plinius 1994, S. 29.

603 Siehe hierzu wiederum Biringuccio, der über die Produktion solcher Gläser in Murano schrieb: „Quel che hoggi ne i tempi nostri di tal opera di uetro si lauora, & quel che piu che in altro luoco di eccellente bellezza di uarietà di colori, & d’artificio mirabile si fa à Morano, che oltre al tegnerle de que colori che trouar si possono li fanno chiarissimo, et transparente come il proprio, & natruale cristallo, & l’ornano di pitture & d’altri finissimi smalti. Talche à me pare che per bellezza ceder gli debbino tutti e metalli,“ Biringuccio 1559, 102v. Siehe zudem Syson/Thornton 2001, S. 186, wo die Autoren auf die enge Verbundenheit (im Namen und der Optik) von *cristallo*-Glas und dem Bergkristall hinweisen, einem ebenfalls teuren und hoch geschätzten, jedoch natürlichen Material. Auch aus Bergkristall wurden lange Zeit Gefässe hergestellt. Zur Bedeutung und Verwendung des Bergkristalls durch die Jahrhunderte hinweg siehe auch Richter 2015, S. 66–81. Siehe weiterhin Dupré 2014a, S. 142–144 und Göttler 2012, S. 289.

604 Siehe Syson/Thornton 2001, S. 186.

3 Global vernetzt – lokal verankert:

Prunkstillleben von Adriaen van Utrecht und Jan Davidsz. de Heem

wand mit Farbe adäquat formen und darstellen zu können.⁶⁰⁵ Die Wiedergabe von ‚farblosem‘ Glas scheint damit, ähnlich dem Malen eines Papageis, eine spezielle künstlerische Aufgabe gewesen zu sein. Dabei kann diese hier auch als diametral entgegengesetzt wahrgenommen werden, da gerade das *façon de Venise*-Glas dem nahezu in allen Farben leuchtenden Papagei gegenteilig scheint.

Auf einer anderen Ebene jedoch verhält sich das Malen von Glas sehr ähnlich zum Malen von Papageien. So wie die Darstellung des Papageis in den roten Pigmenten eine gewisse künstlerische Lokalität unterstreicht, tut dies auch das Malen von Glas. Konkret geschieht dies durch die in den Gläsern ersichtlichen Spiegelungen, Widerscheine und Reflexionen, die den Sehsinn des Betrachters ähnlich angeregt haben dürften wie die farbigen Federn des Papageis. Wie Christine Göttler aufgezeigt hat, gab es in der Antwerpener Malerei ein besonders starkes Interesse an der Wiedergabe dieser optischen Erscheinungen, was nicht zuletzt der Jan van Eyck zugeschriebenen Erfindung der Ölmalerei geschuldet war:⁶⁰⁶

„Die mit Öl untermengten Farben [...] eigneten sich durch ihre ‚Lebendigkeit‘ und ihren ‚Glanz‘ in besonderer Weise für jenen zentralen Teil der Malerei, den van Mander im Schilder-Boeck ‚reflexy const‘ nennt [...]. In der ‚reflexy const‘, so van Mander, zeichneten sich die Niederländer vor den Italienern aus.“⁶⁰⁷

605 Siehe auch Baumgärtel 2008, S. 22, die ähnlich auf die Schwierigkeiten beim Malen von Glas verweist.

606 Die Episode der Erfindung der Ölmalerei durch van Eyck findet sich bei van Mander 1604/1969, 199v, davor jedoch auch bereits bei Vasari. Letzterer berichtet ebenfalls von der Leuchtkraft von Ölfarben und dass die Ölmalerei Figuren besonders „plastisch“ erscheinen liesse. Siehe hierzu Vasari 1568/2006, S. 114–116.

607 Göttler 2012, S. 293 und siehe weiterhin auch Göttler 2014a sowie Melion 1991, S. 70–71. Für die Verbundenheit der „reflexy const“ mit van Eyck sei auf Dupré 2011, hier vor allem S. 52–54 verwiesen. Das Interesse an der Wiedergabe der Reaktion von Objekten auf Licht wird zuweilen auch auf die gesamte Stilllebenmalerei der Niederlande übertragen, siehe hierzu etwa Grimm 2008, S. 62.

Mit seinem Kapitel „Van de Reflecty, Reverberaty, teghen-glans oft weerschijn“ widmete Karel van Mander diesen Lichterscheinungen und -reaktionen, beziehungsweise der „reflexy const“, ein ganzes Kapitel in seinem *Grondt des Schilder-Boecks*.⁶⁰⁸ Wie im Zusammenhang mit Sniijders' Marktbildern bereits besprochen, scheinen nicht nur Fische besonders geeignete Motive für die „reflexy const“ gewesen zu sein, sondern van Mander hebt in seiner Schrift am Beispiel Pieter Aertsens hervor, welche gute Motive die Natur liefere, um diese optischen Erscheinungen zu malen und erläutert, dass Aertsen nicht zuletzt durch die „reflexy const“ im Stande war, die Augen des Betrachters zu täuschen.⁶⁰⁹ Doch auch metallene Gegenstände aus Gold oder Silber sowie befüllte Gläser, die Licht auf Tischtücher reflektieren, sind van Mander folgende Motive, auf die der Maler in der Kunst der Reflexionen „zu achten“ habe und die somit die Wahrnehmung des Bildes massgeblich beeinflussen können.⁶¹⁰ Die „reflexy const“ wird also zu einem der künstlerischen Mittel, um das Gemälde von einer rein nachahmenden Kopie abzuheben, den Realismus des Gemäldes zu steigern und die dargestellten Objekte täuschend echt erscheinen zu lassen. Es ist nicht zuletzt die „reflexy const“, welche das Interesse am Gemälde und den Kunstgenuss des Bildes steigert.

Wie schon die Figur des Papageis mit seiner Sprachfähigkeit auf eine wechselseitige Nachahmung zwischen Natur und Mensch anzuspüren vermochte, ist ein solches Potenzial auch Glasobjekten inhärent. Denn auch Glas wurde zuweilen in Imitation anderer Materialien, vor allen Dingen farbigen (Edel-)Steinen, wie dem Achat oder dem durchsichtig bis milchig-weiss scheinenden Bergkristall, hergestellt (Abb. 41).⁶¹¹ In der Imitation von Steinen war die Glaskunst, ähnlich wie die Farbe Zinno-

608 van Mander 1604/1969, 29r–34r beziehungsweise van Mander 1604/1916, S. 169 ff. Siehe zudem Melion 1991, hier zur „reflexy const“ S. 70–77.

609 Siehe auch oben, Fussnote 170 und Melion 1991, S. 72.

610 van Mander 1604/1969, 33v: „Oock gulden, oft silveren schalen, vanden dat de Schilders op veelderley reflectien te letten hebben. / Claer doorschijnich ijs, en gheschoncken glasen / Met wijn, die t'amlaken weerschijnich smetten.“ Siehe weiterhin auch van Mander 1604/1916, S. 191.

611 Siehe Syson/Thornton 2001, S. 186 zu *crystallo*-Glas und Bergkristall sowie S. 187–188 zur Imitation anderer Steine. Auch im Haushalt von Emmanuel

3 Global vernetzt – lokal verankert:

Prunkstillleben von Adriaen van Utrecht und Jan Davidsz. de Heem

ber, in der Herstellung mit alchemistischen Praktiken verknüpft, was den Wert einzelner Glasobjekte zusätzlich steigern konnte.⁶¹² So verband Antonio Neri in seinen Worten an den „curioso lettore“ die Erfindung von Glas direkt mit der Imitation von Edelsteinen: „Vogliono molti, & forse con qualche ragione; che l'inuention del vetro sia stata trouata dalli Alchimisti: che volendo loro imitare le gioie, trouaßero il vetro, cosa forse non molto lontana dal vero.“⁶¹³

In der Nachahmung anderer kostbarer Materialien loteten die Glasmacher die Möglichkeiten von Glas sowohl auf optischer, materieller, wie auch alchemistisch-assoziativer Ebene aus und hoben ihre Fähigkeiten in besonderer Weise hervor. Ohne sich selbst der körperlichen Arbeit des Glasmachens auszusetzen, vereinten und konkurrenzten die Heem und van Utrecht im Malen von Glas (wie auch von Gold- und Silberschmiedearbeiten) nicht nur die Arbeit von meist mehreren Händepaaren,⁶¹⁴ sondern vollführten gleichzeitig ebenso eine Art „pictorial alchemy“.⁶¹⁵ In der Form- und Gestaltbarkeit noch flexibler als die Glasmacher schufen die Maler aus

Ximenez und seiner Frau Isabel da Vega befanden sich wahrscheinlich gläserne Imitate von Steinen. Siehe hierzu von Kerssenbrock-Krosigk 2014b. Zu Achat- oder Chalzedongläsern als eine spezifische Form imitierenden Glases siehe Schneider 1993.

612 Siehe hierzu Dupré 2014a, S. 142 ff. Natürlich war Glas in seiner Herstellung mit Feuer bereits mit der Alchemie verbunden.

613 Neri 1612, unpaginiert. Die Episode ist auch bei Dupré 2014a, S. 155 wiedergegeben. Wie Sven Dupré zudem jüngst hervorgehoben hat, hat bereits Vannoccio Biringuccio die Erfindung des Glases den Alchemisten zugeschrieben. Siehe hierzu Dupré 2018, S. 214.

614 Während bei *Naturalia* wie dem Papagei mit der Natur ein einzelner Erschaffer oder Schöpfer rivalisiert wird, wurden zahlreiche *Artificialia* von mehreren Personen gefertigt. Siehe hierzu auch Brusati 1990–1991, S. 174, die dies mit Blick auf Stillleben von Clara Peeters festhält.

615 Der Ausdruck der „pictorial alchemy“ ist Celeste Brusati entlehnt, die zu den golden scheinenden Gegenständen in einem Werk Clara Peeters schreibt: „In her *Still life*, Peeters invites us to consider the value of such artistry when she uses what amounts to pictorial alchemy to fashion collectables out of paint, turning base pigment into gold“, Brusati 1990–1991, S. 175 (Hervorhebung C. B.).

dem Zusammenlaufen, aus dem ineinander Verschmelzen von verschiedenen Rohstoffen, namentlich Pigmenten und Bindemitteln, transluzide, vermeintlich farblose und zugleich äusserst kunstvolle und sichtbare Objekte.⁶¹⁶ Dies wird besonders in van Utrechts grossem Prunkstillleben in Brüssel akzentuiert (Abb. 27). Während im Vordergrund neben dem grossen südamerikanischen Ara zahlreiche Porzellan-, Gold- und Silberschmiedearbeiten sowie in der rechten oberen Bildecke Glasobjekte ausgemacht werden können, malte van Utrecht im Bildhintergrund einen Mann bei der Arbeit an einem mit Feuer beheizten Ofen in einer Werkstatt. Diese Szenerie kann einerseits, wie Christine Göttler aufgezeigt hat, als direkter Hinweis auf die mit Hilfe des Feuers geschaffenen Artefakte im Bildvordergrund verstanden werden, welche der Maler wiederum gekonnt nachahmt. Andererseits kann diese *site* der Herstellung auch als Referenz auf die geschätzten künstlerischen Technologien und Herstellungsprozesse in Antwerpen im Allgemeinen gelesen werden.⁶¹⁷

Wie bei der Herstellung von Glas waren die beim Malen verwendeten Rohstoffe meist von weit weniger grossem Wert als das Endprodukt und dem fertigen Artefakt optisch und materiell relativ fremd.⁶¹⁸ Hieran anknüpfend mutet es an, dass die Maler gerade durch die für Glas so typischen mannigfachen Reflexionen und Widerscheine auch ein gewisses Selbstverständnis ihrer Kunst artikulierten.⁶¹⁹ Dieses schien, wie Sven Dupré dargelegt hat, bereits bei van Mander mit alchemistischen Prozessen verknüpft zu sein, schloss darüber hinaus aber ebenso Wissen über Ma-

616 Siehe ebenfalls Claus Grimm, der auf die Bedeutung des Schmelzprozesses und der Transparenz für die Wahrnehmung von Glas verweist, was sich auch auf die Wahrnehmung von Glas in Gemälden ausgewirkt haben dürfte: „Der Werkstoff Glas wurde aus der Deutung der im Schmelzprozess zusammengeführten und verwandelten Rohstoffe verstanden und zugleich als neue und besondere, weil lichtdurchlässige und in verschiedenen Farben strahlende Materie bewundert“, Grimm 2008, S. 55.

617 Für eine ausführlichere Analyse der Verflechtungen des Laboratoriums im Hinter- und den zahlreichen Luxusobjekten im Vordergrund siehe Göttler 2013b.

618 Siehe auch Syson/Thornton 2001, S. 182–183.

619 Siehe auch Baumgärtel 2008, S. 35, die in der „reflexy const“ gar die Superiorität der Malerei verbildlicht sieht.

3 Global vernetzt – lokal verankert:

Prunkstillleben von Adriaen van Utrecht und Jan Davidsz. de Heem

terialbeschaffenheiten und Optik mit ein.⁶²⁰ Zwar bieten auch Trauben oder, wie im Kapitel zu Snijders argumentiert wurde, Fische und vor allem Gold- und Silberschmiedearbeiten die Möglichkeit, das eigene Können in der Kunst der Reflexe zu demonstrieren. Glas jedoch ist aufgrund seiner glatten und harten Oberfläche im Stande, besonders starke und auf andere Gegenstände scheinende Reflexe hervorzu- bringen, scheinbar flüchtiges Licht zu bündeln oder zu brechen.⁶²¹ Darüber hinaus lassen sich nur im Glas als zuweilen durch und durch transluzides Objekt diese optischen Erscheinungen an der Schwelle zwischen Opazität und Transparenz malen. Gerade im Glas wird daher der Sehsinn mittels der „reflexy const“ auf besondere Art und Weise stimuliert, ähnlich den leuchtenden und glänzenden Farben des gemalten Papageis. Es lässt sich sogar argumentieren, dass Glas mit seinen spiegelnden und somit imitativen Eigenschaften hier sinnbildlich für die Malerei steht, womit die ‚Ebenbürtigkeit‘ von Glas und Papagei in van Utrechts Amsterdamer Werk einen neuen Deutungshorizont erhält: Beide könnten als exemplarische Symbole für die Malkunst interpretiert werden.

Mittels der „reflexy const“ perfektionieren die Maler die kopierten Glasobjekte nicht nur, sondern sie betonen und erarbeiten damit auch deren vermeintliche Materialität und heben gerade die Oberflächenstruktur der gläsernen Artefakte in besonderem Masse hervor, ja machen sie zuweilen erst durch diese künstlerische Arbeit sichtbar. Mittels feiner farblicher Tonabstufungen zwischen Blatt und Glas, vor allem jedoch durch die Spiegelungen im Glas in de Heems Wiener Prunkstillleben, wird dieses erst konkret materialisiert und dem Betrachter verständlich, dass er hier partiell durch das Glas hindurch auf einen Brief blickt (Abb. 39). In ähnlicher Weise erkennt der Betrachter erst durch die feinen Widerscheine das lange Flöten- glas, welches in van Utrechts Prunkstillleben zusammen mit dem Ara den vertikalen Akzent im grossformatigen Gemälde setzt (Abb. 4).

Die Reflexionen haben jedoch nicht nur einen materialisierenden Effekt auf das

620 Dupré 2011, S. 55: „Van Mander brought out the painter’s knowledge of reflections, which he likened to the alchemical transformation of materials through light and fire.“ Siehe weiterhin auch Rijks 2016, S. 112.

621 Siehe auch Baumgärtel 2008, S. 24.

Glas, sondern vom Glas ausgehend auch eine raumbildende Wirkung.⁶²² Indem in vielen Gläsern der Raum gespiegelt wird, werden die opulenten Arrangements zusätzlich verortet. Bereits Samuel van Hoogstraten bezeichnete die Spiegelung als „volmaekste weerglans“ und Walter Melion argumentiert in seiner Analyse von van Manders *Schilder-Boeck*, dass gerade Spiegelungen „the threshold at which reflection becomes representation“ kennzeichneten.⁶²³ Dieser Repräsentationseffekt offenbart sich in seinem äussersten und wortwörtlichen Sinn besonders in denjenigen Bildern, in welchen sich in den Spiegelungen von Trinkgefässen sogar Selbstporträts der Maler wiederfinden, wie in einem Kelch und gar einem Nagelkopf in einem weiteren Prunkstillleben von de Heem.⁶²⁴ Die imitative Kraft dieser Reflexionen wird durch die Selbstporträts zusätzlich unterstrichen: Neben der schriftlichen wird eine zweite Unterschrift des Künstlers ins Bild gesetzt, welche seine Anwesenheit selbstbewusst direkt zu bezeugen und dadurch den „Wirklichkeitsanspruch des Bildes“ zu steigern scheint.⁶²⁵

Ähnlich wie beim Malen des Papageis verband sich somit in der „reflexy const“ des Glases optisches mit materiell-technischem Wissen.⁶²⁶ Die Figur des Papageis erlaubte das Spiel mit und die Perfektionierung von Farben, Glasmotive wiederum standen für eine Art optische, gemalte Alchemie und boten eine Plattform für, wie von Bettina Baumgärtel festgehalten, „jede Spielart der Wahrnehmung: Den Blick auf, in und durch etwas hindurch sowie auch auf ein Gegenüber mittels Spiege-

622 Auf die „Volumen und Raum konstituierende Kraft“ der Gläser hat ebenso Baumgärtel 2008, S. 24 hingewiesen.

623 van Hoogstraten 1678/1969, S. 262 und Melion 1991, S. 73. Die Stelle von van Hoogstraten wird auch bei Leonhard 2013a, S. 68, Fussnote 29 zitiert.

624 Zur Analyse von gespiegelten Selbstporträts in den glänzenden Oberflächen von Glas-, Silber- oder Goldobjekten siehe Brusati 1990–1991. Zu den Selbstbildnissen in de Heems Bild siehe Hochstrasser 2013, S. 118. Für eine Abbildung des genannten Gemäldes sei auf Meijer 2016, S. 93, Abb. A 065 verwiesen.

625 Baumgärtel 2008, S. 32. Siehe weiterhin auch Brusati 1990–1991.

626 Siehe hierzu auch Dupré 2011.

3 Global vernetzt – lokal verankert:

Prunkstillleben von Adriaen van Utrecht und Jan Davidsz. de Heem

lung“.⁶²⁷ Beide Motive scheinen ideal gewesen zu sein, um visuelle Eigenschaften zu studieren und in all ihren Möglichkeiten in der Malerei zu veranschaulichen, und um damit verbunden das eigene Können und Selbstverständnis als Künstler zu demonstrieren oder zu artikulieren. Gleichzeitig traten van Utrecht und de Heem so in Wettstreit mit der Natur und der zeitgenössischen lokalen wie internationalen Glasproduktion. Ob durch das Malen von Papageien und lichtreflektierenden Gläsern von den Antwerpener Malern gar ein Paragone mit anderen Maltraditionen, allen voran der venezianischen, angestossen wurde, muss an dieser Stelle offenbleiben, ist allerdings durchaus denkbar. So betont van Mander im Leben des Jacopo Bassano den guten Gebrauch von Farbe der venezianischen Maler, der sie besonders auszeichnen würde: „Ghelijck als de Schilder-const voor haer wel bevallijcke wooninghe eyndelinghe om het wel verwen Venetien hadde vercoren [...] wasser die wel naemweerdigh is eenen *Iacob van Bassano*.“⁶²⁸ Während van Mander in diesem Beispiel die venezianische Malerei lobt, tritt er nicht zuletzt mit seinen Ausführungen zur „reflexy const“ sehr stark für die niederländische Malerei ein.⁶²⁹ In ihrem besonders lokal angelegten Kanon bezeugen die Antwerpener Sammlungen der Zeit ebenso ihre Vorliebe für lokale Kunst, wobei gleichzeitig festgehalten werden muss, dass es trotz aller Kontakte und Verbindungen nicht einfach war, in Antwerpen an italienische Meister zu kommen.⁶³⁰ Wenn also ein Paragone mit der venezianischen Malerei angedacht war, dann wäre dieser in den Sammlungen wohl nur indirekt sichtbar gewesen. Der Wettstreit mit Natur und Glasmacherkunst wurde durch Papagei und Glas dagegen viel offensichtlicher artikuliert, insbesondere auch, weil beide Motive auf den in Antwerpen vorhandenen Reichtum verweisen, der in den Prunkstillleben in höchst positiver und ästhetisierter Weise ins Bild übersetzt wird.

Als verbindendes Charakteristikum von Papagei und Glas müssen sicherlich die ihnen inhärenten mimetischen Qualitäten gesehen werden, die beide Objekte zu Sinnbildern der Malerei werden lassen. Des Weiteren ist ihre körperliche Fragilität

627 Baumgärtel 2008, S. 24.

628 van Mander 1604/1969, 180r (Hervorhebung K. v. M.).

629 Siehe Melion 1991, S. 125.

630 Siehe hierzu auch van Beneden 2009, S. 65.

hier anzuführen. In Europa meist nicht lange lebensfähig oder äusserst zerbrechlich werden die farbenfrohen Vögel und die gläsernen Artefakte im Medium der Malerei festgehalten und konserviert. In diesem Sinne stellt das Gemälde als Erzeugnis des Künstlers aus einer produktions- oder handelstechnischen Perspektive hier einen gewissen Endpunkt dar. Von ihrer realen Präsenz in den Sammlungen der Zeit werden Papagei und Glas in das repräsentative Bildmedium überführt und bleiben somit in denselben ‚neuen‘ Materialien, namentlich Pigmenten und Öl, künstlich erhalten. Nicht nur dürfte die ‚Materialverschiebung‘ per se das Interesse an den Bildern gesteigert haben, auch dürfte sich der frühneuzeitliche Betrachter, besonders der Antwerpener Betrachter, der um die schwierige politisch-merkantile Situation seiner Stadt wusste, dieser erhaltenden Funktion der Bilder bewusst gewesen sein und könnte in den Prunkstillleben einen imaginierten, jedoch auch konservierten oder gar fortgeführten Reichtum erkannt haben. Dies lässt abschliessend die Selbstreflexivität dieser Gemälde erkennen, die nicht nur der Figur des Papageis oder dem Glas inhärent war, sondern auf einer übergeordneten Ebene womöglich der ganzen Komposition als solches. Von diesem Standpunkt aus betrachtet wären die Gemälde gar ein eine Form von Metamalerei.⁶³¹

3.3 Das Prunkstillleben in der *trading zone*

Aufgrund des lokal geprägten Sammlungskanons in Antwerpen finden sich Gemälde von Antwerpener Malern nicht selten in den Kunstkammer- und Sammlungsbildern. In Willem van Haechts *Kunstkammer von Cornelis van der Geest* (Abb. 10) beispielsweise sind Werke von Pieter Aertsen, Quinten Matsys, Peter Paul Rubens, Frans Snijders, Sebastian Vranckx oder Jan Wildens wiedergegeben.⁶³² In diesem Aspekt bezeugt das Gemälde van Haechts die lokale Sammlerkultur. Anders jedoch

631 Zur Metamalerei siehe grundlegend Stoichita 1998, wo der Autor metapikturale Prinzipien etwa für Gemälde von Kunstkammern diskutiert.

632 Siehe hierzu Ausst.-Kat. Antwerpen/Den Haag 2009, S. 128–129. Siehe ebenfalls die nachfolgenden Seiten im Katalog für weitere Identifikationen von Bildern und Skulpturen in Kunstkammergemälden.

3 Global vernetzt – lokal verankert:

Prunkstillleben von Adriaen van Utrecht und Jan Davidsz. de Heem

als es van Haechts Gemälde vermuten lassen lässt, waren in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts viele Antwerpener Sammlungen noch relativ heterogener Natur und umfassten eine breite Palette an unterschiedlichsten Objekten. Dies änderte sich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zusehends. So wuchsen insbesondere die Gemäldesammlungen und, wie Bert Timmermans festgehalten hat, „[t]he usual discourse related connoisseurship less than before with an encyclopaedic collection of globes, coins and curios“.⁶³³ Die Prunkstillleben van Utrechts und de Heems entstanden somit in einer Übergangsphase, in welcher die vermehrte Konzentration auf Gemäldesammlungen an ihrem Beginn stand. Im folgenden Kapitel sollen die Gemälde nun in diesen heterogenen, sich jedoch verändernden Sammlungen kontextualisiert werden. Dabei dient das von dem Physiker und Wissenschaftshistoriker Peter Galison erstellte Konzept der *trading zone* als Arbeitsbegriff.⁶³⁴

Das Stillleben als „intellektuelle Unterhaltung“⁶³⁵

In mehreren Studien analysiert und diskutiert Galison die Rahmenbedingungen und Voraussetzungen für mögliche Kollaborationen sowie die Koordination zwischen unterschiedlichen, hoch spezialisierten Fachgebieten, so etwa der theoretischen und

633 Timmermans 2010, S. 122. Siehe auch Timmermans 2006, S. 347. Für die zunehmende Bedeutung von Gemäldesammlungen andernorts, hier konkret Spanien, zu dessen Reich Antwerpen gehörte, siehe Marcaida/Pimentel 2013.

634 Im Unterschied zu Snijders' Fischmärkten, welche fast ausschliesslich Fische und andere Viktualien aus verschiedenen Gewässern zeigen, setzen die Prunkstillleben eine grössere Anzahl unterschiedlicher Objekte in Szene. Aus diesem Grund, so soll im Folgenden ausgeführt werden, eignen sie sich besser, um mit Galisons Konzept analysiert zu werden.

635 Ich entlehne den Begriff der „intellektuellen Unterhaltung“ einem Vortrag von Koenraad Van Cleempoel, in welchem dieser die Darstellung von Instrumenten in Gemälden als „objects of intellectual entertainment“ bezeichnet hat. Koenraad Van Cleempoel, „Mathematical Instruments in Ximenez's Library“, *Reading the Inventory: The Collection of the Portuguese Merchant-Banker Emmanuel Ximenez in Early Seventeenth-Century Antwerp*, internationaler und interdisziplinärer Workshop organisiert durch das *Institut für Kunstgeschichte* der Universität Bern, das *Max Planck Institut für Wissenschaftsgeschichte* Berlin und das *Rubonianum* Antwerpen, Antwerpen, 29.–30. November 2012.

experimentellen Physik.⁶³⁶ Seine Intention liegt dabei nicht darin, universalwissenschaftliche Prinzipien oder allgemeine Schlüsse für solche Kollaborationen aufzeigen zu können. Vielmehr ist Galisons Anliegen darzulegen, wie eine Zusammenarbeit unterschiedlicher Physiker und ihre Verständigung auf konkret lokaler Ebene aussehen und stattfinden kann.⁶³⁷ Die *trading zone* definiert Galison dabei als „[d]ie Domäne solcher Interaktionen“, einen „teils symbolisch, teils räumlich konstituierten Ort, an dem die lokale Koordination von Überzeugungen und Handeln stattfindet“.⁶³⁸ Es handelt sich bei der *trading zone* im Verständnis Galisons also nicht unbedingt um einen klar umrandeten, realen Ort oder Raum, sondern um eine (zuweilen bindende) *site*, die sich ebenso im übertragenen Sinne konstituieren kann.⁶³⁹ Zentral ist, dass in der *trading zone* Kommunikation und Austausch stattfinden und zwar „trotz aller Unterschiede in Klassifikation, Bedeutung und Standards der Beweisführung“.⁶⁴⁰ Dass trotz grundlegender Unterschiede eine Zusammenarbeit möglich ist, ist einerseits auf „ausgeklügelte Kontaktsprachen“, welche sich innerhalb der *trading zone* bilden, zurückzuführen.⁶⁴¹ Dabei meint Galison mit Sprache nicht nur eine „natürliche“, das heißt gesprochene Sprache, sondern auch formale, auf Zeichen und Symbolen beruhende Sprachen:

„Meine Intention ist ganz im Gegenteil eine *Erweiterung* des Konzeptes der natürlichen Sprachen um den Bereich strukturierter symbolischer Systeme“

636 Siehe etwa Galison 2004, S. 41: „Ich wollte wissen wie eine begrenzte Verknüpfung aussehen könnte. Das heißt, was würde es für zwei Kulturen, zwei Wissenschaftssprachen oder zwei Formen von Laborpraktiken bedeuten, eine spezifische und begrenzte Verbindung zu besitzen, eine, die weder unbeschränkt wäre (beide reduziert auf eine bestimmte ‚Protokollsprache‘) noch eine Leerstelle [...]? Diese Frage zu behandeln heißt nichts anderes, als sich der Möglichkeit heterogener wissenschaftlicher Kooperation zuzuwenden.“
Siehe weiterhin auch Galison 1997, Kapitel 9.

637 Siehe hierzu Galison 2004, S. 29.

638 Galison 2004, S. 29.

639 Zum bindenden Charakter siehe Galison 1997, S. 810.

640 Galison 2004, S. 42, siehe weiterhin auch Galison 1997, S. 817.

641 Galison 2004, S. 29.

3 Global vernetzt – lokal verankert:

Prunkstillleben von Adriaen van Utrecht und Jan Davidsz. de Heem

me, die üblicherweise gerade *nicht* zum Bereich der ‚natürlichen‘ Sprache gezählt werden.“⁶⁴²

Andererseits gründet die Kommunikation und Kooperation auch auf dem Umstand, dass sich die Beteiligten in der *trading zone* nicht über jeden Einzelaspekt einig sein müssen.⁶⁴³ Anders ausgedrückt müssen zwei Parteien in der *trading zone* ihre Ansichten über bestimmte Vorgänge nicht in jeglichen Details komplett teilen: „[I]t is possible to share a local understanding of an entity *without* sharing the full apparatus of meanings, symbols, and values in which each of us might embed it.“⁶⁴⁴

Bereits Pamela O. Long hat das Konzept der *trading zone* für die Frühe Neuzeit fruchtbar gemacht.⁶⁴⁵ Long untersucht insbesondere Arsenalen, Minen und die Stadt Rom gegen Ende des 16. Jahrhunderts als *trading zones*. Während bei Galison die mögliche Koordination und daraus folgend die Zusammenarbeit verschiedener hoch spezialisierter Gruppen von Physikern in der *trading zone* im eigentlichen Blickpunkt steht, ist es bei Long eher der Wissensaustausch an sich, der sie interessiert. Die Entwicklung und Ausbreitung von *tradings zones* in der Frühen Neuzeit

642 Galison 2004, S. 51–52 (Hervorhebungen P. G.). Siehe ebenfalls Galison 2010, S. 42 und S. 43, wo er mit Beispielen konkretisiert: „I am interested in language in an expanded sense that would embrace such symbol languages – whether computer codes, abstract algebra, formal logic, or the calculations of quantum physics. Each carries with it its own form of syntax, its own rules of simplification, generalization, and composition.“

643 Siehe hierzu Galison 2004, S. 29 und Galison 2010, S. 32.

644 Galison 2010, S. 44. Siehe auch Galison 2010, S. 35–36 (beziehungsweise S. 36 für das nachfolgende Zitat), wo der Autor diese partielle Einigkeit oder Übereinkunft als „thin description“ bezeichnet: „It is thin insofar as we do not need to refer to some universal currency of rationality or value. And thin in a second sense: we can bypass the presupposition that there is any agreement among the people exchanging things about the full signification (or thick description) of the objects exchanged.“ Das Konzept der *thick* beziehungsweise *thin description* wurde maßgeblich vom Anthropologen Clifford Geertz etabliert, um das Verhalten von Kulturen zu untersuchen. Siehe Geertz 2003.

645 Long 2015 und Long 2012.

sieht Long dabei gerade dadurch begünstigt, dass in dieser Zeit noch keine klar durch ihre spezifischen Expertisen voneinander abgrenzbaren Berufsgruppen, wie wir sie heute kennen, existierten.⁶⁴⁶ Die *trading zone* war ihr zufolge als Ort des Austauschs von Wissen auch mitkonstituierend und fördernd für die sich in der Frühen Neuzeit etablierenden neuen Wissenschaften, für die Symbiose von text- oder theoretischem Wissen und praktischem, erfahrungsbasiertem Wissen beziehungsweise ebensolchen Fertigkeiten:

„[I]n a trading zone, what is traded is substantive knowledge or expertise. Early modern trading zones consisted of arenas in which the learned [beispielsweise Humanisten oder Universitätsgelehrte – S. W.] taught the skilled [bei Long etwa Künstler oder Navigatoren – S. W.], and the skilled taught the learned, and in which the knowledge involved in each arena was valued by both kinds of ‚traders‘ [...] The proliferation of trading zones [...] helped influence an approach to the investigation of the natural world that valued hands-on experience, accurate measurement and empirical approaches.“⁶⁴⁷

Dieses praktische Wissen oder, um wieder auf Cook zurückzukommen, Kennen war, wie zuletzt am Beispiel von Glas und Papagei aufgezeigt, in höchstem Masse mit Objekten und mit Sinnen verflochtenes Wissen.

Abschliessend soll an dieser Stelle die These aufgestellt werden, dass auch bestimmte frühneuzeitliche Antwerpener Sammlungen *trading zones* waren und dass Prunkstillleben darin die Rolle einer visuell begründeten, jedoch hiervon ausgehend multimedialen Austausch und „lokale Koordination“ ermöglichenden Kontaktsprache

646 Long 2015, S. 842–843 und Long 2012, S. 7 und S. 20.

647 Long 2012, S. 7 und S. 19. In ihrem Aufsatz von 2015 nennt sie als konkrete Beispiele dafür, was ausgetauscht wurde und worüber somit ein Wissensaustausch stattfand, etwa „the meaning of an ancient Latin or Greek text“ oder „practical skill[s], such as measurement, or drawing, or ceramics“, siehe Long 2015, S. 843.

3 Global vernetzt – lokal verankert:

Prunkstillleben von Adriaen van Utrecht und Jan Davidsz. de Heem

einnehmen konnten.⁶⁴⁸

Zu Beginn des Kapitels wurde bereits argumentiert, Sammlungen nicht als gegen aussen verschlossene Räume, sondern als Orte der Interaktion zu verstehen. Im Gegensatz zu einem klassischen Inventar, in dem fast alle Objekte einzeln und für sich alleine stehend aufgelistet werden,⁶⁴⁹ geht diese Arbeit davon aus, dass die Antwerpener Sammlungen des 17. Jahrhunderts Orte waren, in denen man sich austauschte, in denen man sich gemeinsam theoretischen Fragestellungen und gleichfalls dem Studium von Objekten widmete.⁶⁵⁰ Als solche werden die Sammlungen denn auch in den Kunstkammerbildern in Szene gesetzt, auf denen zahlreiche miteinander diskutierende und sich den unterschiedlichsten Objekten widmende Figuren dargestellt sind. Zu den Treffen, wie sie beispielhaft in van Haechts *Kunstkammer des Cornelis van der Geest* inszeniert werden, schreibt Jeffrey M. Muller: „The kind of gathering depicted by Van Haecht actually took place frequently in Antwerp, although of course on a smaller scale.“⁶⁵¹ Rubens' Sammlung und Haus war dabei wohl einer der bekanntesten und meistfrequentierten Orte für Zusammenkünfte dieser Art, wie Muller weiter ausführte: „Rubens's house more than any other private residence in Antwerp became an almost public ornament of the city, open to visitors who could demonstrate their citizenship in the international Republic of Letters.“⁶⁵² In den städtischen Sammlungen traf sich zwar vornehmlich die urbane Elite, doch mit ranghohen Politikern, wie dem von der spanischen Krone eingesetzten Erzherzogspaar aus Brüssel, dem zum Katholizismus konvertierten, in Antwerpen lebenden portugiesischen Händler über den weitgereisten ausländischen Sammler

648 Explizit soll an dieser Stelle nur ein Teil der damaligen Sammlungen angesprochen werden. Als Orientierung dient Long, die in ihren Beispielen ähnlich festhält, dass diese *trading zones* sein können, jedoch nicht durchweg sein müssen, siehe Long 2015, S. 844. Zur „lokalen Koordination“, siehe Galison 2004, S. 29.

649 Siehe Bleichmar 2011, S. 16–17.

650 Siehe auch Göttler 2013b, S. 507 die auf ähnliche Weise betont hat, dass Bilder von Kunstkammern die Antwerpener Sammlungen als Orte „for learning, consumption and recreation“ inszenieren würden.

651 Muller 2004, S. 65.

652 Muller 2004, S. 65.

bis zum erfolgreichen Antwerpener Künstler oder Kunsthandwerker waren es Menschen mit unterschiedlichstem geografischen, politischen, ökonomischen und kulturellen Hintergrund.

Zwar können, Long folgend, verschiedene frühneuzeitliche *sites* als *trading zones* verstanden werden,⁶⁵³ doch die Antwerpener Sammlungen mit ihren zahlreichen Objekten boten, so die These, eine ideale Plattform, um zu kommunizieren und sich über verschiedenste Themen, Aspekte und besonders die Objekte selbst auszutauschen, dabei das eigene Wissen zur Schau zu stellen, zu teilen sowie neue Dinge zu lernen. In diesem Aspekt standen die Sammlungen Werkstätten von Künstlern oder Kunsthandwerkern in nichts nach. Hier, wie Pamela Smith in ihrer Studie zur Werkstatt eines Goldschmieds und dem Wissen von Kunsthandwerkern überzeugend argumentiert, „knowledge was gained by doing; it was transmitted through observation and the imitation of bodily gestures; it was accumulated in and demonstrated by objects, which were judged and compared by experts“.⁶⁵⁴ Bei den von Smith angesprochenen Experten handelte es sich dabei verständlicherweise nicht um die bei Galison hoch spezialisierten Experten, sondern vielmehr um *Connaissseurs*. Die Objekte in den Antwerpener Sammlungen und Haushalten sind dabei als grundlegend, um überhaupt den möglichen Status als Experte oder *Connaissseur* erreichen zu können, zu sehen: Denn als solcher musste man sich mit unterschiedlichen Gebieten auskennen und ebenfalls im Besitz von „Wissen über zahlreiche Objekte“ sein.⁶⁵⁵ Der Austausch über diese Objekte diente dabei nicht nur persönlichen Interessen, sondern wirkte auch auf einer übergeordneten Ebene gesellschaftsstiftend und somit womöglich in einem Galison'schen Sinne bindend. Sven Dupré argumentiert nicht nur, dass Luxusobjekte auch als Wissensobjekte gesehen wurden, mittels denen somit weit mehr als nur Reichtum zur Schau gestellt werden konnte, sondern, dass der Konsum von Wissen über diese Objekte gleichfalls als „Vehikel

653 Long führt neben den von ihr konkret untersuchten Beispielen auch Höfe sowie etwa Läden von Instrumentenbauern und Druckereistätten als *trading zones* auf. Siehe Long 2012, S. 8.

654 Smith 2007, S. 40–41.

655 Im Original: „knowledge of numerous objects“, Gage 2010, S. 137. Siehe weiterhin Gage 2010, S. 139. Zur Bedeutung von objektbasiertem Wissen siehe auch Rijks 2016, *passim*, zum Beispiel S. 149.

3 Global vernetzt – lokal verankert:

Prunkstillleben von Adriaen van Utrecht und Jan Davidsz. de Heem

für sozialen Zusammenhalt und Mobilität“ gesehen werden muss.⁶⁵⁶

In den frühneuzeitliche Sammlungen kann man nicht von eigentlichen, sich in den Sammlungen konstituierenden und spezifisch dort existierenden Kontaktsprachen sprechen, doch muss der Austausch, ähnlich einer Sprache, oftmals trotzdem bestimmten Regeln oder Abläufen gefolgt sein,⁶⁵⁷ ähnlich wie es für den Aufbau einer Sammlung und deren Betrachtung überliefert ist.⁶⁵⁸ Galison folgend sind die Sprachen in der *trading zone* äusserst heterogener Natur und sogar Zeichen oder Symbole können die Verständigung ermöglichen und anregen – weshalb also nicht Objekte wie Gemälde? Es soll an dieser Stelle argumentiert werden, dass Gemälde dies sehr wohl konnten und dass gerade Prunkstillleben mit ihren zahlreichen und heterogenen aber auch äusserst detailgetreu und naturalistisch gemalten Objekten in besonderem Masse dazu geeignet waren, in den Sammlungsräumen Diskussionen und Austausch zu ermöglichen und somit als eine Art Kontaktsprache dienen. Erst vor wenigen Jahren hat Marlise Rijks Sammlungen und Gemälde ähnlich den Prunkstillleben als „conversation pieces“ bezeichnet und die vielseitigen Deutungsmöglichkeiten, welche diesen Gemälden inhärent sind, sowie den Austausch über diese Werke und in den Sammlungen generell betont.⁶⁵⁹ Die Sammlungen explizit als *trading zones* und die Gemälde darin (und damit von der *trading zone* differenziert) als eine Art Kontaktsprache zu sehen, unterstreicht zusätzlich das mannigfaltige Potenzial der Gemälde, Austausch zu stimulieren, was gleichzeitig als etwas klar Aktives verstanden wird. Darüber hinaus wird mit dem Terminus „Sprache“, wie bereits angedeutet, auch auf eine gewisse Systematik oder eine Art Ablauf eines solchen Austauschs verwiesen und zu guter Letzt ist mit Sprache ein System von Zeichen gemeint,⁶⁶⁰ ähnlich wie in den Bildern einzelne Objekte als wiederkehrende Zeichen(systeme) verstanden werden können. Gerade im Papagei als ein solches Zeichen oder Symbol artikuliert sich dabei die für die *trading zone* zentrale Sprache

656 Im Original: „a vehicle of social cohesion and mobility“, Dupré 2010, S. 69.

657 Siehe hierzu auch Galison 2010, S. 44: „[L]anguage, as I want to use it, is a regular yet flexible apparatus that may take many forms.“

658 Siehe hierzu Gage 2010.

659 Rijks 2016, passim hier etwa S. 29 ff.

660 Siehe hier auch die allgemeine Definition von „Sprache“ in DWDS 2019c.

auf doppelte Weise, ist der Vogel doch einerseits sprechfähiges Haus- und Sammlungstier, andererseits wiederum gemaltes Motiv, dass zu Gesprächen anregt in der Diskussion der Stilleben. Es ist jedoch die Breite der motivischen Vielfalt welche, zusammen mit der wirklichkeitsnahen Malweise, als grundlegendes Charaktersituum und als entscheidende Stärke der Prunkstilleben gesehen werden muss. Mehr noch kann gar argumentiert werden, dass diese Vielfalt die Funktion der Bilder als „Kontaktsprachen“ in den Sammlungen konstituierte.

Mit Blick auf die sich verändernde Sammlungskultur – von der breit gefächerten Kunstkammer hin zur konkreten Gemäldesammlung – können die Prunkstilleben auf verschiedene Weise eine vermittelnde Rolle eingenommen haben. Einerseits konnten sie, wie in Kapitel 3.2 argumentiert, die sich tatsächlich in den Sammlungen befindlichen Objekte nicht nur rivalisieren,⁶⁶¹ sondern im Bild gleichfalls kondensieren und in einen anderen Zusammenhang stellen, wodurch neue Bezüge und Verflechtungen zwischen den dargestellten Objekten im Bild aber auch zwischen Bild und Sammlung entstanden. Andererseits konnten die kunstvoll komponierten Gemälde, insbesondere im Fokus auf spezifische Objekte wie gläserne Artefakte oder teure und in ihrem Unterhalt nicht unproblematische Papageien, gar eine Art Stellvertreterfunktion einnehmen und den Blick auf diese Objekte somit überhaupt erst ermöglichen.⁶⁶²

Anhand eines Prunkstillebens wie demjenigen von van Utrecht im *Rijksmuseum* war es dem frühneuzeitlichen Connaisseur möglich, sich über exotische Tiere, gläserne oder goldene Artefakte, Instrumente und Musik, allerlei lokale und exotische Naturalien oder über die ganz eigenen malerischen Qualitäten des Gemäldes und seine visuelle Kraft, zum Beispiel in der Farbgebung des Papageis, zu unterhalten (Abb. 4). Damit konnten Diskussionen über Geografien, Materialien, Geschmäcker, Verwendungsarten, optische Eigenheiten oder allenfalls weitergehende, symboli-

661 Siehe auch Brusati 1990–1991, S. 174, die ähnlich zu den Stilleben von Clara Peeters schreibt: „These pictures, [...] could rival in cost some of the valuables they depicted. Because of the imitative virtuosity they displayed and the surrogate possession they offered, they also formed a key element in these collections of art and rarities.“

662 Zur „Stellvertreterfunktion“ siehe auch oben Kapitel 2.3.1.

3 Global vernetzt – lokal verankert:

Prunkstillleben von Adriaen van Utrecht und Jan Davidsz. de Heem

sche Deutungsmöglichkeiten der dargestellten Gegenstände geführt werden. Wie sich jedoch heute die Forschung in der Deutung der opulenten Gemälde von de Heem, van Utrecht und anderen Stilllebenmalern nicht einig ist, dürften Meinungsverschiedenheiten auch beim heterogenen Publikum frühneuzeitlicher Sammlungen existiert haben. Je nach Kontext und Betrachter variierte die Deutung eines Gemäldes.

Dem heteroglotten Charakter der Stillleben folgend kann grundsätzlich nicht von allgemein gültigen Deutungszuschreibungen der Gemälde in den Sammlungen ausgegangen werden. Mit Bezug auf Galison soll abschliessend vielmehr auf die lokal koordinierende Funktion der Bilder verwiesen werden. Koordinierend wirkten diese dabei insofern, als dass sie Personen verbanden und eine Kommunikation zwischen diesen stimulierten und nicht all ihre individuellen Ansichten synchronisierten. Um einen tradierten Topos aus der Stilllebenforschung aufzugreifen, konnte ein Betrachter sehr wohl in einem Prunkstillleben eine Aufforderung zur Mässigung oder eine Mahnung an die Vergänglichkeit allen menschlichen Seins sehen, wohingegen ein zweiter Betrachter eine positiv konnotierte Referenz auf die Antwerpener Luxusindustrien verbildlicht sah. Wenn sich die beiden schliesslich über malerische Qualitäten des Gemäldes, wie die Handhabung der „reflexy const“, auf konstruktive Weise austauschten, spielten weitere divergierende Deutungen der beiden Betrachter nur eine nebengeordnete Rolle. In der frühneuzeitlichen *trading zone* als Knotenpunkt (bei Galison „intersection“) konnte sich verschiedenes Wissen artikulieren und verdichten. Ein Stimulus, ein Objekt „intellektueller Unterhaltung“ im doppelten Wortsinn, waren Prunkstillleben.⁶⁶³

663 Unterhaltung ist hier als Gespräch und Vergnügen begriffen. Für die Entlehnung des Begriffs bei Koenraad Van Cleempoel siehe die Ausführungen oben.

4 Ausblick: Urbane Enkomien – Maritime Stilleben in Antwerpen

„Magna civitas – magna solitudo“⁶⁶⁴

Mit diesen Worten umschrieb Dudley Charlton Antwerpen während seines Besuchs in der Stadt 1616. Das Bild der grossen, jedoch verlassen oder gefallenen Stadt war lange prägend. Die vorliegende Arbeit konnte jedoch aufzeigen, dass diese Wahrnehmung zu kurz greift. Anhand der Untersuchung zweier für Antwerpen typischer Bildgruppen der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurde nicht nur dargestellt, wie eng verflochten die Stilleben mit der materiellen Kultur Antwerpens, insbesondere den Haushalten der urbanen Elite sowie zeitgenössischen Diskursen waren, sondern auch anschaulich herausgestellt, wie wichtig für die Deutung dieser Bilder das aus dem 16. Jahrhundert tradierte Selbstbildnis der Stadt als Marktstadt und *world city* weiterhin war. Die Arbeit rückte ebenso die damit verknüpfte zentrale Rolle von Handel und Luxusindustrien in den Fokus. Hier kann, wie die jüngere Forschung bereits verdeutlicht hat, durchaus nicht nur von einem Fall Antwerpens nach 1585 gesprochen werden. Im Gegenteil blühten zahlreiche Bereiche des wirtschaftlichen sowie kulturellen Lebens in der Stadt an der Schelde bis um die Mitte des 17. Jahrhunderts weiter, manche erreichten in diesen Jahrzehnten gar einen nie zuvor gesehenen Höhepunkt. Ebenso wenig wurden Stilleben als niedere oder rein deskriptive Gemälde gesehen. Vielmehr wurden die heute unter diesem Terminus subsumierten Gemälden schon damals als höchst heterogene und heteroglotte Werke aufgefasst.

Mit Frans Snijders und Adriaen van Utrecht wurden zwei Künstler in den Fokus gerückt, die als durch und durch Antwerpener ‚Kinder‘ gesehen werden können. Jan Davidsz. de Heem hingegen kann als einer der Künstler gesehen werden, welcher, um auf das ganz zu Beginn der Arbeit angeführte Zitat van Manders zurückzukommen, von der Stadt an der Schelde „angelockt“ wurde. Während Snijders’ Marktstilleben in den 1610er- und 1620er-Jahren ihren Höhepunkt hatten, erlebten die Prunkstilleben Adriaen van Utrechts und Jan Davidsz. de Heems diesen wesentlich im zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts. Insgesamt müssen diese Jahrzehnte als sehr erfolgreich für den gesamten Antwerpener Kunstmarkt betrachtet werden und es lässt sich gar bis um ca. 1680 eine im Durchschnitt steigende Anzahl an Gemälden

664 Dudley Charlton an John Chamberlain 1616. Zitiert nach Sainsbury 1859, S. 11.

in den Sammlungen der Mittel- und Oberschicht nachweisen.⁶⁶⁵

Eingehende, breiter gefasste Forschungen zur kulturellen Situation im Antwerpen der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts existieren jedoch, nicht zuletzt aufgrund der nicht unproblematischen Quellenlage, bisher kaum.⁶⁶⁶ Dennoch lässt sich festhalten, dass der Höhepunkt der Produktion von Marktgemälden und Prunkstillleben nach den 1650er-Jahren vorüber war und viele der urbanen Luxusindustrien in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ihren Zenit überschritten hatten.⁶⁶⁷ Ähnlich ging die Einwohnerzahl der Stadt nach einem starken Anstieg bis um 1660 zurück beziehungsweise stagnierte längere Zeit.⁶⁶⁸ Vielleicht ist hierin ein Grund zu sehen, weshalb Jan Davidsz. de Heem Antwerpen wohl ab Anfang der 1660er-Jahre in Richtung Utrecht verliess und erst 1672 wieder in die Stadt an der Schelde zurückkehren sollte, wo er rund 10 Jahre später verstarb.

Das letzte Kapitel dient weniger einer Zusammenfassung der bereits vorhandenen Erkenntnisse. Vielmehr sollen anhand eines zentralen frühneuzeitlichen Sammlungsobjekts, namentlich dem Globus, einige abschliessende Überlegungen formuliert werden. In der Antwerpener Malerei finden sich Globen verschiedentlich abgebildet, darunter auch in Stillleben. Die gemalten Globen ermöglichen dabei nicht nur einen Blick auf die Welt, sondern der Globus steht gewissermassen auch als Symbol für die Welt im Bild. In diesem Sinne ermöglicht es der Globus als viel-

665 Siehe hierzu Timmermans 2010, S. 111 und Blondé 2002, S. 383. Zum Kunstmarkt in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts siehe Van der Stichelen/Vermeylen 2006.

666 Vgl. jedoch als Beispiel Baadj 2016a und ihre Studie zu Jan van Kessel I. (1626–1679).

667 Siehe Blondé 2002, S. 384 und van der Wee 1988, S. 356–357. Siehe weiterhin Van Damme 2003, S. 22, der für das Ende der 1660er-Jahre herausstellt: „Niet enkel werden Antwerpse luxeproducten minder gekocht, ze genoten ook minder aantrekkingskracht. De smaakvolle Antwerpse luxe-artikelen [...] werden in toenemende mate als *démodé* bestempeld“ (Hervorhebung I. V. D.).

668 Siehe hierzu Thijs [1986], S. 184 ff. 1645 verzeichnete man rund 62'000 Einwohner, gegen 1660 73'000, bevor am Ende des Jahrhunderts die Zahl wieder auf rund 65'000 zurückging. Siehe ebenso van der Wee/Materné 1993, S. 21, Grafik 2.

schichtiges (wissenschaftliches) Instrument und ästhetisches wie luxuriöses Sammlungsobjekt gleichermaßen einen Blick auf die Stadt an der Schelde zu werfen.⁶⁶⁹ Dabei handelt es sich bei den folgenden Ausführungen nicht um eine vertiefende Analyse weiterer Stillleben. Vielmehr wird mit dem Globus ein Objekt zentriert, welches aus einer weiteren Perspektive den Blick auf Antwerpen und zeitgenössische Diskurse ermöglicht.

4.1 Die ‚Welt‘ im Bild: Der Globus als Motiv und Sammlungsobjekt

In seiner Verbindung von mathematischem, geografischem, kartografischem, politisch-historischem oder druckgrafischem Wissen sowie handwerklichem Geschick wie gleichwohl von politisch-merkantilen bis zu religiösen Ansprüchen ist der Globus ein Objekt, das wie kaum ein anderes die Verflechtung unterschiedlichster menschlicher Kenntnisse, Fertigkeiten und Vorstellungen zu bündeln vermag.⁶⁷⁰ Globen fanden sich dementsprechend verschiedentlich in Antwerpener Sammlungen, allerdings weit weniger zahlreich als andere Objekte. Dies dürfte einerseits daran gelegen haben, dass sie relativ arbeitsintensiv in der Produktion und zuweilen auch sehr teuer waren, was insbesondere für Manuskriptgloben galt, die von Hand gemalt oder gezeichnet wurden.⁶⁷¹ Andererseits war ihre Handhabung nicht einfach.⁶⁷² Der Buchhändler, Drucker und Stadtrat Jan van Meurs jedoch besass neben Gemälden (darunter von Snijders oder de Heem) gleich drei Globen und ebenso Porzellangefäße, *Exotica* und weitere „indianische“ Objekte.⁶⁷³ Gleichfalls befanden

669 Für Preise von Globen siehe Dekker 2007, S. 141; van der Krogt 1993, S. 72–74 und Welu 1991, S. 109. Besonders kupferne Globen waren teuer.

670 Siehe auch Mokre 2013 und Mokre 1997 für symbolische Bedeutungen und funktionale Nutzungen von Globen über die Jahrhunderte hinweg.

671 Siehe hierzu und generell zur Herstellung von Globen Schmidt 1997.

672 Siehe hierzu van der Krogt 1993, S. 218, der festhält, dass Globen ohne Anleitung kaum genutzt werden konnten.

673 Siehe Duverger 1992 (Bd. 6), S. 264 ff. Die Globen sind mit „twee spera mundi

sich in der Sammlung von Emmanuel Ximenez zwei Globen, die in einem dem Hof zugewandten Raum oberhalb des Wohnraums aufbewahrt wurden.⁶⁷⁴ Kein dreidimensionaler, sondern ein zweidimensionaler Globus fand sich schliesslich im Haushalt von Maria Savers. Als diese 1665 verstarb wurde im Inventar „[e]en schilderije wesende eenen Spera Mundi voor de schouwe op doeck in een swertte lijst“, also ein schwarz gerahmtes Gemälde mit Globus aufgeführt.⁶⁷⁵

In Kunstkammerbildern ist der Globus ebenso anzutreffen, was zusätzlich von dessen Status und potentieller Verfügbarkeit in den Sammlungen der Antwerpener Elite zeugt. Das wohl bekannteste Gemälde hier ist Willem van Haechts bereits erwähnte *Kunstkammer von Cornelis van der Geest*, das Frans Sniijders zusammen mit anderen Figuren in unmittelbarer Nähe zu einem grossen Erdglobus porträtiert (Abb. 10). Während Sniijders mit einem zweiten Mann etwas hinter dem Globus steht, scheinen die vier weiteren männlichen Figuren direkt mit Berechnungen auf eben diesem beschäftigt zu sein.⁶⁷⁶

Was die Stillebenmalerei angeht, fällt auf, dass in Stilleben Globen meist wenig prominent und gleichartig im Hintergrund, oftmals sogar halb verdeckt von anderen Gegenständen, dargestellt sind. Besondere Aufmerksamkeit erfuhr der Globus jedoch durch den Antwerpener Künstler Carstian Luyckx (geb. 1623). In einer ganzen Serie von Gemälden rückte dieser den Globus ins Zentrum des Interesses, so

met twee bollen“ sowie „eenen globus van coper“ im Inventar bezeichnet.

674 Siehe hierzu den Eintrag in Inventory 2014, Iv: „Twee globen oft spheramundi.“ Womöglich handelte es sich bei diesem Globenpaar um einen Erd- und einen Himmelsglobus, denn diese wurden gerne gemeinsam produziert, wie James A. Welu festhält. Siehe hierzu Welu 1991, S. 109. Weitere Beispiele von Globen in Antwerpener Sammlungen finden sich etwa in Duverger 1995 (Bd. 8), S. 38–39, S. 358 und S. 409 sowie Duverger 1993 (Bd. 7), S. 310.

675 Siehe Duverger 1995 (Bd. 8), S. 451–452.

676 Weitere Kunstkammergemälde mit Globen sind zum Beispiel: Willem van Haecht, *Apelles malt Campaspe*, ca. 1630, 104.9 x 148.7 cm, Den Haag, *Mauritshuis*; Jan Brueghel d. Ä. und Peter Paul Rubens, *Sehsinn*, 1617, 65 x 109 cm, Madrid, *Prado* sowie auch Cornelis de Baellieus *Das Innere einer Galerie von Gemälden und Kunstobjekten* (Abb. 1).

dass bis heute kein anderer Maler bekannt ist, der um die Mitte des 17. Jahrhunderts diesem Objekt ähnlich viel Aufmerksamkeit gewidmet hat.⁶⁷⁷ Globen in Stilleben lassen sich auf vielfältige Weise verstehen und eröffnen ganz eigene Deutungsmöglichkeiten.

Die Werke von Luyckx sind sehr ähnlich aufgebaut. Mittig oder leicht in die rechte Bildhälfte verschoben ist prominent ein Erd- oder Himmelsglobus platziert. Dieser wird zumeist von kostbar schimmernden Stoffen hinterfangen und steht vielfach auf oder direkt hinter einem aufgeschlagenen Buch. Um den Globus herum finden sich sodann weitere Objekte: Schmetterlinge, Korallen, Muscheln und Schädel lassen sich als Konstanten in den Bildern ausmachen. Besonders letztere drei Mo-

677 Das RKD in Den Haag schreibt Carstian Luyckx über zehn Stilleben mit Globus zu. Lange jedoch wurden einige der Werke als aus der Hand von Rénard de Saint-André oder einem distinkten Künstler mit dem Namen Lux stammend gesehen, was mit erklären dürfte, warum Gemälde wie Künstler in der Forschung bisher kaum Beachtung fanden. Der Zuschreibungsdiskurs um Werke von Luyckx dauert zudem mitunter bis heute an. So ist im *Birmingham Museum of Art* in Alabama erst kürzlich ein Gemälde, welches in Den Haag Luyckx zugeschrieben wurde und dort noch unter seinem Namen geführt wird, dem Künstler zugeschrieben worden (Abb. 42). Das *Vanitasstilleben* mit dem alternativen Titel *Allegorie von Charles I. von England und Henrietta von Frankreich in einem Vanitasstilleben* wird aktuell als „unbekannter Künstler“ beziehungsweise „flämisch“ geführt. Da die Komposition des Bildes jedoch stark an andere Stilleben mit Globus von Luyckx erinnert und sich ganz konkret mehrere Motive aus dem Gemälde in diversen weiteren Werken des Künstlers wiederfinden, so zum Beispiel die Korallen, verschiedene der Muscheln oder alle Skulpturen, wird hier argumentiert, dass es sich beim Bild in Birmingham um ein Werk von Luyckx handelt. Für die unterschiedliche Zuschreibung vgl. die Bilddatenbank des RKD, <https://rkd.nl/explore/images/21498> (14.03.2020) und den Onlinekatalog des *Birmingham Museum of Art*, <https://www.artsbma.org/collection/vanitas-still-life/> (16.11.2019). Siehe zudem näher zum Bild die nachfolgenden Seiten. Für eine Auflistung der Stilleben mit Globen von Luyckx siehe die Bilddatenbank des RKD, [https://rkd.nl/en/explore/images#query=luyckx%20carstian&start=0&filters\[kunstenaar_status\]\[\]=Luyckx%2C%20Carstian%20\(huidig\)](https://rkd.nl/en/explore/images#query=luyckx%20carstian&start=0&filters[kunstenaar_status][]=Luyckx%2C%20Carstian%20(huidig)) (16.11.2019) und für die Zuschreibung an Rénard de Saint-André van der Willigen/Meijer 2003, S. 135 und Meijer 2008, S. 153 sowie für eine frühere Zuschreibung an einen anderen Künstler mit dem Namen Lux Ausst.-Kat. Wausau 1989, S. 94.

tive scheint Luyckx in verschiedenen seiner Gemälde in identischer oder nahezu übereinstimmender Weise gemalt zu haben. Bei den Globen hingegen werden dem Betrachter mehrere Modelle und verschiedene Kartenausschnitte präsentiert. Die Ausschnitte sind insofern ungewöhnlich, als dass man in vielen anderen Gemälden mit Globus die abgebildeten Land- und Wassermassen gar nicht wirklich zu erkennen, geschweige denn zu lesen vermag.⁶⁷⁸ Zudem zeigen sie, im Gegensatz zu den meisten anderen gemalten Globen, weniger Europa oder den Nordatlantik, sondern ganz unterschiedliche Regionen der Welt – von Teilen der heutigen Türkei oder des Irans bis hin zum nördlichen Afrika.⁶⁷⁹ Auch in dem sich heute im *Birmingham Museum of Art* befindlichen Stillleben sind mit den südlichen Gebieten Nordamerikas, welche durch die deutlich lesbare Globusinschrift „AMERICA SEPTENTRIONALIS“ bezeichnet sind, nicht europäische Landmassen abgebildet (Abb. 42). Um einige abschliessende Überlegungen zum Globus als spezifisches Sammlungs-, Luxus- und Wissensobjekt in der Frühen Neuzeit aufzustellen, soll auf den nachfolgenden Seiten dieses Bild näher betrachtet werden.⁶⁸⁰

Der vierbeinige Globus ist auf einem grossen Atlas platziert, was sogleich an eine Neuinterpretation der Darstellung der gleichnamigen allegorischen Figur denken lässt. Der Atlas hebt den Globus nicht nur empor, so dass er von keinem anderen Objekt verdeckt wird, sondern ist ebenso eng mit diesem verflochten. Direkt vor Globus und Atlas sind eine umgestürzte Kerze sowie ein umgekippter, mit einem Lorbeerkranz bekrönter Schädel zu sehen. In der linken Bildhälfte wiederum do-

678 Vgl. hierzu beispielsweise die etwas später entstandenen Gemälde von Edwaert Collier, in welchen die Globen weit weniger detailreich gemalt sind, zum Beispiel im *Rijksmuseum* Amsterdam, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-3471> (23.11.2019) oder dem *Metropolitan Museum of Art* in New York, <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/435918> (23.11.2019).

679 Für die gewöhnlich anzutreffende Ausrichtung von Globen in Gemälden siehe Lippincott 1999, S. 83.

680 Im Rahmen dieses Ausblicks wird gezielt nur eine der Globendarstellungen von Luyckx näher betrachtet. Eine eingehende Analyse dieser Werkgruppe und eine umfassende Kontextualisierung würden, nicht zuletzt, weil die Bilder wie auch Luyckx bisher wenig erforscht sind, den Rahmen dieser Studie sprengen und einer eigenständigen Untersuchung bedürfen.

miniert ein aufgeschlagenes Buch mit zwei Porträts die Szenerie. Es handelt sich dabei um Bildnisse der englischen Königin Henrietta Maria (1609–1669) und des englischen Königs Charles I. (1600–1649).⁶⁸¹ Vor dem Buch sind kunstvoll einige Muscheln sowie eine mit roten Korallen verzierte Schatulle platziert, während dahinter drei kleine Steinskulpturen stehen. Das ganze Ensemble wird von verschiedenen schimmernden und glänzenden roten und blauen Stoffen umfassen, wobei der blaue Stoff mit den darauf liegenden Muscheln eine sinnliche Erfahrbarkeit des Meeres evoziert. Oberhalb der Inschrift „AMERICA SEPTENTRIONALIS“ ist in einer Kartusche ein Verweis auf die Entdeckung und Benennung Amerikas durch Kolumbus und Vespucci erkennbar, womit der Begriff „America“ historisch verortet und dem Betrachter eingehender vermittelt wird. Über dem Äquator sind weiterhin prominent die Worte „MAR DEL ZUR“ zu lesen. Stellenweise lassen sich weitere, kleinere Beschriftungen entziffern oder Fische und Schiffe als typische, Erdgloben verzierende Elemente ausmachen.

Ogleich der Globus einem real existierenden Exemplar nachempfunden scheint und ersichtlich wird, dass Luyckx die visuellen Eigenheiten von Globen studiert und gekannt haben muss, konnte ein direktes Vorbild nicht eruiert werden. Ausgehend von der Kartusche zur Entdeckung Amerikas wäre es möglich, dass es sich bei diesem Globus um ein Exemplar von Willem Jansz. Blaeu handelt, der ab 1602 in verschiedenen Versionen publiziert wurde.⁶⁸² Denkbar ist jedoch ebenso, dass Luyckx keinen Globus eins zu eins kopierte, sondern diesen vielmehr selbst variierte und formte oder gar verschiedene Modelle kombinierte.⁶⁸³ Bei einer heutigen Datierung

681 Die Porträts sind womöglich Stichen von Jonas Suyderhoef nachempfunden, die dieser wiederum nach Porträts von Antoon van Dyck geschaffen hat. Siehe hierzu den Onlinekatalog der *National Portrait Gallery* in London, <http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw81264/Henrietta-Maria?LinkID=mp68007&role=art&rNo=1> (01.02.2020) und <http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw78294/King-Charles-I> (01.02.2020).

682 Siehe zu diesem Globus, inklusive einer Abbildung, van der Krogt 1993, S. 501–502 sowie zu Leben und Werk Blaeus, van der Krogt 1993, S. 140 ff. Zur Offizin Blaeu siehe weiterhin auch Koller 2014.

683 Für die meisten anderen Gemälde mit Globus von Luyckx konnten bisher ebenso wenig Vorbilder identifiziert werden. Referenzgloben könnten sowohl diejenigen des Niederländers Willem Janszoon Blaeu als auch der Familie

des Werkes nach 1649 kann jedoch zweifelsfrei festgestellt werden, dass der Globus anachronistisch wirkt und vielmehr an ein Exemplar aus den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts erinnert, der Zeit zahlreicher europäischer Expansionsbestrebungen.⁶⁸⁴

Interessant ist weiterhin die Verbindung zwischen dem Globus und dem aufgeschlagenen Buch mit den Bildnissen von Charles I. und seiner Frau Henrietta Maria. So ist mit Nordamerika ein Teil der Welt fokussiert, in dem sich England um 1600 und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts aktiv um eine koloniale Expansion bemühte. Das auf dem Globus erkennbare „Nova Albion“ beispielsweise wurde von Sir Francis Drake für die englische Krone besetzt und weiter östlich ist mit Virginia ein weiterer Landesteil erkennbar, an dessen Formung sich auch Charles I. aktiv beteiligte.⁶⁸⁵ Nicht zuletzt wurde Maryland, das jedoch nicht mehr direkt sichtbar ist und im nicht beleuchteten Teil des Globusses liegen muss, nach der Königin Henrietta Maria benannt.⁶⁸⁶ Aufgrund der spärlichen Quellenlage kann an dieser

Hondius gewesen sein. Ich danke Thomas Horst und Peter van der Krogt für diese Informationen. Einzig beim Stilleben mit Globus, welches sich heute im Budapester *Szépművészeti Múzeum* befindet, könnte es sich um ein Abbild von einem Globus von Jodocus Hondius handeln, wie zumindest die Kartusche vermuten lässt. Edward Luther Stevenson hat die Inschrift einer Kartusche auf einem Erdglobus von Hondius von 1600 transkribiert und übersetzt. Soweit das Bildmaterial eine Beurteilung zulässt, handelt es sich hierbei um dieselbe Inschrift und eine ganz ähnlich gestaltete Kartusche, wie sie auf dem gemalten Globus in Budapest zu finden ist. Siehe hierzu Stevenson 1921, S. 5 und die Abbildung Nr. 90 sowie für das Gemälde in Budapest <https://www.mfab.hu/app/uploads/2018/11/287.jpg> (24.11.2019).

684 Mein Dank gilt Ariane Koller und Peter van der Krogt für diesen Hinweis, der sich durch den Vergleich mit heute noch existierenden Globen bestätigt hat.

685 Zu Drake und seiner Entdeckungsfahrt siehe Thrower 1984, zu Virginia siehe Roper 2006 und generell auch MacMillan 2006.

686 Auch hier danke ich Ariane Koller für den Hinweis. Eine weitere interessante Verbindung ist jene zwischen dem Gemälde selbst als Objekt und Charles I. So ist bekannt, dass der englische König nicht nur eine grosse eigene Gemäldesammlung besass, sondern gerade Stilleben gerne sammelte – in seinem Besitz befanden sich unter anderem Gemälde von Jan Davidsz. de Heem, Jan Brueghel d. Ä. und Daniel Seghers. Siehe hierzu Loughman 1999, S. 89.

Stelle letzten Endes jedoch nur spekuliert werden, wie die Porträts im Stillleben zu deuten sind. Offensichtlich scheint, dass der Künstler König und Königin in einen grösseren, wortwörtlich weltumspannenden Kontext stellen und dem Betrachter somit auch die geografische Imagination der englischen Expansionsbestrebungen ermöglichen wollte. Es ist denkbar, dass das Gemälde dabei für jemanden aus den nördlichen Niederlanden gemalt wurde. Hier sind Gemälde von Luyckx in verschiedenen Sammlungen nachweisbar und viele Niederländer verurteilten den Tod des englischen Königs scharf.⁶⁸⁷ Auf dessen Tod könnten ferner die Seifenblasen, die erloschene Kerze sowie der umgekippte Schädel deuten, wobei dessen Lorbeerkranz wiederum nicht nur auf das ewige Leben, sondern ebenso auf glorreiche Taten des Königs bezogen werden könnte.⁶⁸⁸ Eine allgemeine Interpretation des Gemäldes als moralisierendes oder mahnendes Vanitasbild ist jedenfalls mit Vorbehalten behaftet. Wie bereits Paul Barolsky festhielt, können Vanitasstillleben durchaus auch als positive Kommentare auf das Leben und die (materielle) Kunst gelesen werden.⁶⁸⁹ Zudem widerspricht einer solchen Deutung gerade das zentrale Objekt im Bild – der Globus.

Die Produktion eines Globus war oft sehr zeit- und kostenintensiv und die Handhabung sowie der Gebrauch dieses Instruments nicht ganz einfach. Aus diesem Grund sollten Globen nicht nur als „blosse Repräsentationen von bestehenden natürlichen Räumen verstanden werden“, wie es der Literaturwissenschaftler und Romanist Jörg Dünne für Karten allgemein festgehalten hat.⁶⁹⁰ Vielmehr waren Globen multivalente Symbole und Instrumente im Dienste von Fürsten, Händlern, Geografen, Ast-

687 Siehe zu den zahlreichen Exil-Royalisten, die in den nördlichen Niederlanden lebten und den Königstod verurteilen Baadj 2009, S. 24. Zu Gemälden von Luyckx in den nördlichen Niederlanden siehe die Einträge unter „Luycks“ in der Montias Database, <https://research.frick.org/montias/advancedSearchInventoriesResult> (01.02.2020).

688 Siehe zur Interpretation des Lorbeerkranzes Baadj 2009, S. 26.

689 Barolsky 2007, S. 38. Siehe zudem auch Silver 2012, S. 1025–1026, der herausgestellt hat, dass Vanitasgemälde auch auf die Superiorität der Kunst, die überdauert, weisen. Ähnliches hat Chong 1999, S. 14 festgehalten.

690 Dünne 2011, S. 31.

ronomen, Seefahrern, Geistlichen und Gelehrten, was sich auch direkt in Gemälden der Zeit widerspiegelt.⁶⁹¹ In einem der wohl populärsten Handbücher zu Globen, aus der Feder des in Löwen tätigen Gemma Frisius (1508–1555), wurde die allumfassend scheinende Nützlichkeit eines Globus besonders hervorgehoben, wobei der Autor gleichzeitig die Freude an der Materialität eines solchen Objektes betonte, die mitunter nicht weniger wichtig gewesen sein dürfte:

„De l’vsage du Globe en general.

L’vtilité, les delices, & le plaisir prouenant du Globe dressé, & composé par tel artifice, sont mal-aisez à croire : à ceux lesquels au parauant n’en ont gousté quelque douceur d’experiece. Car certainement entre tous instrumens, c’est le singulier, duquel l’ample vsage resiouyt les Astronomes, conduit les Geographes, confirme les historiens, enrichit & rend copieux les legistes, est admiré des grammariens, gouerne les pilots, & bref outre la beauté, & forme d’iceluy, est à chacun indiciblement commode, & necessaire.“⁶⁹²

Natürlich gilt es dieses Zitat kritisch zu betrachten, gerade aufgrund der Tatsache, dass Frisius selbst Globen hergestellt hat. Ob und wie Globen beispielsweise wirklich zur Navigation auf Schiffen genutzt wurden, ist heute nicht restlos geklärt und die Nützlichkeit der Globen für die Navigation wurde bereits in der Frühen Neuzeit

691 Siehe hierzu beispielsweise Rubens’ Porträt von Abraham Ortelius im Museum *Plantin-Moretus* in Antwerpen, <https://search.museumplantinmoretus.be/details/collect/149330> (01.02.2020) oder Johannes Vermeers *Geograf* heute im *Städel Museum* in Frankfurt, <http://www.staedelmuseum.de/de/sammlung/der-geograf-1669> (01.02.2020).

692 Frisius 1582, S. 26. Die erste Ausgabe des Handbuchs erschien bereits 1530 in Latein, verschiedene weitere Ausgaben, unter anderem in Antwerpen gedruckt, folgten. Siehe zu Frisius’ Globen und zu seiner Person generell van der Krogt 1993, S. 48 ff. und S. 75 ff. sowie Dekker 2007, welche Frisius’ Handbuch gar als das „most interesting early globe manual“ betitelt, hier Dekker 2007, S. 143. Andere Quellen betonten die vielfältige Nützlichkeit von Globen auf ähnliche Weise. Siehe für ein weiteres Beispiel von Claes Pietersz. zu den Globen von Jacob Floris van Langren ebenfalls van der Krogt 1993, S. 221–223.

kontrovers diskutiert.⁶⁹³ Dennoch ist die Funktion des Globus als Instrument für unterschiedliche Gebiete und seine Rolle als Wissens- sowie ästhetisches Statusobjekt hervorzuheben. Als wissenschaftliche Instrumente waren Globen dabei nicht nur Medien zum Abbilden der Erde und ihrer Topografien, sondern ebenso der Vermessung und Imagination der Welt.⁶⁹⁴

Antwerpen nahm im 16. sowie zu Beginn des 17. Jahrhunderts eine wichtige Rolle in der Produktion und der Distribution unterschiedlichster Druckerzeugnisse ein, worunter auch Karten und Globen zu subsumieren sind. So war es bekanntermaßen Abraham Ortelius (1527–1598), der 1570 in Antwerpen den, wie Ariane Koller schreibt, „ersten Atlas im modernen Sinne“, das *Theatrum orbis terrarum* herausgab. Dieser war so erfolgreich, dass bis 1612 noch über 40 Auflagen folgten, was das Werk zu einem der populärsten der Frühen Neuzeit machte.⁶⁹⁵ Auch Gerhard Mercator (1512–1594), der neben Karten und dem ersten als ebensolchen bezeichneten Atlas auch Globen produzierte, residierte zeitweilig in der Stadt an der Schelde. Er stand nicht nur mit Abraham Ortelius im Austausch, sondern seine Werke wurden auch in grossen Teilen über Plantin in Antwerpen verkauft.⁶⁹⁶

693 Siehe zum Globengebrauch in der Navigation und der Schifffahrt Dekker 2007, S. 151–153; van der Krogt 2001/2002, S. 57 ff. und van der Krogt 1993, S. 224–240.

694 Siehe auch Mukerji 2006, S. 661 und S. 664 sowie Dünne 2011, S. 47 mit Rückbezug auf Denis Cosgrove und S. 51–52, wo der Autor schreibt: „Es geht dabei nicht darum, die Imagination ganz auf ein mediales Apriori zu reduzieren, sondern darum, anzuerkennen, dass erst die mediale Artikulation es ermöglicht, Raumvorstellungen als Positivität zu begreifen.“ Siehe weiterhin Welu 1991, S. 108 und zum Globus als Symbol und seinen Verwendungszwecken wiederum Mokre 2013 und Mokre 1997.

695 Koller 2014, S. 50–51, Zitat S. 51. Siehe zudem auch Büttner 2000, S. 54 ff.

696 Siehe hierzu Koller 2014, S. 51, zum Globenverkauf über Plantin van der Krogt 1993, S. 72 ff. und zu Mercator allgemein auch Duisburg 2006, zum Beispiel S. 19, 21, 31 und S. 38 zur Mercator-Projektion, ein winkeltreuer Entwurf von Gradnetzen, der es erlaubte, den Kurs eines Schiffes auf Karten vereinfacht wiederzugeben. Gerade für Globen nahm Antwerpen ab Ende des 16. und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts vornehmlich die Rolle eines Verteil-

Als kosmopolitisches Zentrum war die Stadt im 16. Jahrhundert nicht nur für den Handel, sondern generell für den Austausch unterschiedlichster Informationen wichtig. Für die Herstellung sowie den Vertrieb von kartografischem Material nahm Antwerpen gar eine führende Rolle ein.⁶⁹⁷ Dabei wurden ganz spezifisch praktisches Wissen und ebensolche Informationen nachgefragt, wie Geert Vanpaemel betont:

„In the metropolis, a new kind of science emerged which differed in many respects from the academic traditions dominating the Leuven university. Antwerp science was aimed at a public of merchants, entrepreneurs, sailors and travellers, and was primarily based on practical, useful knowledge. It enlisted the cooperation of a large number of artists, printers and scholars, and it could be made to sell on the market.“⁶⁹⁸

Neben dem Fokus auf die praktische Anwendbar- und Nützlichkeit ist hervorzuheben, wie eng die Verbindungen zwischen Künstlern und Kartografen beziehungs-

zentrums ein, da Amsterdam in der Herstellung dieser Objekte führend war. Zwar wurden einige innovative und gegenüber den Modellen aus Amsterdam durchaus modernere Globen in den südlichen Niederlanden produziert, sie gingen jedoch in der grossen Masse an Exemplaren aus dem Norden nahezu unter. Siehe hierzu van der Krogt 1993, S. 253 ff. Van der Krogt schliesst sein Kapitel zur Globenproduktion in den südlichen Niederlanden dementsprechend auf S. 277 mit: „The modernized globes from the south were ‚snowed under‘ by the large number of Amsterdam globes which determined the character of globe production in the first half of the seventeenth century. Commerce very clearly won out over scholarship.“

697 Siehe ähnlich hierzu Dünne 2011, S. 55: „Dabei macht die geographische Lage am Schnittpunkt zwischen spanischem Einflussbereich, aus dem die meisten Informationen über neu eroberte Territorien zu gewinnen waren, und nord-europäischer Blüte der Buchdruckerkunst Antwerpen zum idealen Ort für den Druck von Kartenwerken.“ Auf vergleichbare Weise wurde Antwerpen bereits von Nils Büttner als „Zentrum der Geographie“ bezeichnet, und als „auf dem Gebiet der Erdbeschreibung führend“, insbesondere was den Vertrieb kartografischer Erzeugnisse anbelangt. Siehe hierzu Büttner 2000, S. 57.

698 Vanpaemel 2001, S. 288.

weise „zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Produktion“ in der Stadt waren, wie wiederum Nils Büttner schreibt.⁶⁹⁹ Hieran schliesst an, dass Globen auch aufgrund ihres ästhetischen Äusseren und, wie zahlreiche andere Objekte in Antwerpen, aufgrund ihres künstlerischen Anspruchs, der im Globus verschiedene Hände vereint, begehrte waren.⁷⁰⁰

Indem Luyckx seinen Globus individualisiert, mit zusätzlichen Instrumenten wie dem Meridian- und Horizonttring und gar mit Details wie verzierten Kartuschen, Schiffen oder Fischen in den Gewässern der Erdkugel zeigt, weist er auf diese enge Verflechtung zwischen Kunst und Wissenschaft hin und präsentiert sogleich sein Wissen um diese Instrumente sowie seine eigene Kunstfertigkeit im Malen von diesen.⁷⁰¹ Während Karten oftmals nur einen kleinen Teil der Erde zeigen und diesen daher mitunter sehr detailliert ausweisen können, geben Globen die Erdoberfläche sehr vereinfacht wieder.⁷⁰² Dies gilt gleichermassen für die gemalten wie die Exemplare realiter. Dennoch wird bei Luyckxs gemaltem Globus mit dem Fokus auf nichteuropäische Gebiete die Imagination des Betrachters in besonderem Masse stimuliert. In einer sich stetig verändernden, nahezu täglich erweiternden Welt stand der Globus in der Frühen Neuzeit wie kaum ein anderes Objekt exemplarisch für ein Zeitalter der Entdeckungen und der Expansion. Zwar waren unterschiedlichste Menschen im Besitz eines Globus doch, wie Peter van der Krogt mit Bezug auf die nördlichen Niederlande mutmasset, waren Händler und mit Handelsgeschäften reich gewordene Personen die Hauptkonsumentengruppe von Globen im 17. Jahrhundert. Insgesamt haben wohl auch die Expansionsbestrebungen der Niederländer und ihr daraus resultierendes Selbstbild als Seefahrernation einen entscheidenden Einfluss auf die Globenverkäufe in den nördlichen Niederlanden gehabt.⁷⁰³

699 Büttner 2000, S. 58.

700 Siehe Welu 1991, S. 109 und das Zitat von Frisius oben, welches diese Aussage ebenso stützt.

701 Zum Aufbau eines Globus und den zusätzlichen Instrumenten siehe Mokre 2013, S. 278, Abb. 11.

702 Siehe hierzu Mokre 2013, S. 266 und für kartografisch-geografische Informationen, die sich sonst noch von Globen ablesen lassen, S. 267.

703 van der Krogt 1993, S. 250–252.

Van der Krogt's Aussage dürfte gleichfalls auf viele einstige Globenbesitzer in Antwerpen zutreffen, wie die Beispiele von Emmanuel Ximenez oder, etwas später im Jahrhundert, von Melchior della Faille belegen. Beide Männer waren im Besitz von Globen und gehörten zu den grossen international agierenden Antwerpener Handelsfamilien.⁷⁰⁴ Gerade mit Blick auf Emmanuel Ximenez scheint die Verbindung zwischen Globus und Seefahrt besonders plausibel, war ein wichtiger Teil des Handels der Familie doch durch Aktivitäten in Übersee geprägt.⁷⁰⁵ Somit können die Globen im Haushalt von Ximenez durchaus als Verweis auf das weltumspannende Handelsnetz der Familie gesehen werden. Sie waren Objekte, welche die langen Handelsrouten und das damit verbundene geografische Wissen der Ximenez nicht nur visualisierten, sondern darüber hinaus womöglich gar eine weitgreifende raumgebundene Identität der Familie artikulierten.⁷⁰⁶ So gesehen sind die Globen auch als Symbole der Weltoffenheit und der Macht zu verstehen, da sie neben dem geografischen Wissen gleichsam (politisch-)wirtschaftliche Interessen und Errungenschaften bezeugten.⁷⁰⁷

Globen beziehungsweise die darauf gezeigten Karten geben immer auch eine „zeitgebundene Wahrnehmung von Raum“ wieder.⁷⁰⁸ Daher stellt sich umso mehr die Frage, weshalb Luyckx in seinem Stilleben mit der Allegorie von Charles I. und Henrietta Maria einen älteren Globus malte. Eine mögliche Erklärung liegt im Angebot der Globen selbst, da die Produktion neuer Globen in der zweiten Hälfte des

704 Zur Familie della Faille siehe auch Timmermans 2008.

705 Siehe hierzu auch Göttler 2014c.

706 Siehe Dupré 2010, S. 65, der ähnlich zu den Globen in Kunstkammerbildern festhält, dass diese „also reflect the involvement of Antwerp's merchant-collectors in global trade networks and refer to the navigational and cartographic knowledge on which their commercial activities depended“. Zu Karten als „Bestandteile räumlicher Identitäten“ siehe Schneider 2004, S. 9.

707 Siehe hierzu Schneider 2004, S. 16; Kugel/Van Cleempoel/Sabrier 2002, S. 45 und Mokre 1997, S. 83.

708 Schneider 2004, S. 7.

17. Jahrhunderts in den Niederlanden zurückging.⁷⁰⁹ Ebenso könnte es jedoch eine bewusste Entscheidung von Luyckx gewesen sein, einen älteren Globus in seinem Bild zu integrieren, da damit nicht nur ein direkt an den Globus geknüpftes, spezifisches Weltbild verbunden war,⁷¹⁰ sondern der Maler über die Historizität des Globus den Deutungshorizont des Bildes selbst erweitern konnte. So ist denkbar, dass damit konkret auf die ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts Bezug genommen werden sollte. Der Globus wäre somit als (Erinnerungs-)Symbol zu sehen, welches den Rückblick auf die Welt und spezifisch auch auf Antwerpen ermöglicht.⁷¹¹ Gerade in den Jahren nach dem Friedensschluss von Münster 1648, als für die Antwerpener Bevölkerung definitiv klar wurde, dass die Schelde ‚geschlossen‘ bleiben würde, stärkte dies bei den Bürgern den nostalgischen Blick auf die einst so glorreiche Zeit der Stadt im 16. Jahrhundert, wie wohl auch auf die Blütezeit zu Beginn des 17. Jahrhunderts.⁷¹² Überhaupt bedeuteten die Jahrzehnte nach 1648 keinesfalls eine friedliche Zeit, sondern weitere Kriege und damit einhergehende Verluste, die weit über territoriale Gebietsverschiebungen hinausgingen. Erzherzog Leopold Wilhelm beispielsweise, der eine grosse Kunstsammlung besass und dessen Sammlung David Teniers d. J. in seinen Galeriebildern auf gekonnte Art verewigt hat, verliess die südlichen Niederlande 1656.⁷¹³ Die einst fruchtbare Bindung Antwerpens an die spanische Krone erwies sich nun als nachteilig.

709 Siehe van der Krogt 1993, S. 214.

710 Siehe auch Schneider 2004, S. 9.

711 Siehe hierzu auch Schneider 2004, S. 9, die zur Funktion von Karten in Bezug auf Räume schreibt: „Zum einen stellen Karten selbst Orte der Erinnerung dar, sie dienen aber ebenso zur Schaffung von Erinnerungsräumen.“ In weiteren Forschungen wäre interessant zu prüfen, ob sich solche „Rückblicke“ auch für andere Stillleben der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts argumentieren lassen, so wie der positive Blick auf die Sammlungs-, Handels- und Konsumkultur hier für verschiedene Stillleben herausgestellt wurde

712 Siehe Deseure/Marnef/Verhoeven 2010, S. 483 sowie auch Van Damme 2010, S. 499.

713 Siehe hierzu auch Philipp 2010b. Zu David Teniers Galeriebildern siehe van Suchtelen 2009, S. 39 ff. und zu Leopold Wilhelms Sammlung Swoboda 2008, S. 40 ff.

Es scheint daher durchaus plausibel, dass man sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wehmütig an vergangene Zeiten erinnerte, als Antwerpen das offene, belebte nordalpine Zentrum für den Kolonialhandel oder zahlreiche Luxusindustrien war. In diesem Sinne wäre einem Gemälde wie jenem in Birmingham durchaus ein Aspekt der Vergänglichkeit oder Zeitlichkeit immanent. Das Kunstwerk könnte als Bild gesehen worden sein, das weniger an die Vergänglichkeit des einzelnen Menschen, als an die vergangene Zeit eines Ortes erinnerte und damit gleichfalls ein Bewusstsein für die Geschichte der Stadt verbildlichte.⁷¹⁴ Da der Globus ein höchst multivalentes Objekt war, schloss dies weitere Deutungsmöglichkeiten eines solchen Gemäldes nicht aus. Man konnte sich über ihn somit immer noch als, wie es Guicciardini für die Antwerpener Bevölkerung formuliert hat, „in der Welt erfahrene leut“ inszenieren.⁷¹⁵

4.2 Eine Stadt, ein Fluss

Ähnlich wie der Globus einen vielfältigen Blick auf die Welt ermöglicht, eröffnen auch die in dieser Arbeit analysierten Fischmärkte und prunkvollen Bankette eine Perspektive, die weit über das eigentliche Bild hinausgeht. Anhand verschiedener Fallbeispiele wurde veranschaulicht, wie sehr diese Gemälde mit der materiellen Kultur Antwerpens und darüber hinaus ganz spezifisch mit lokalen (natur-)historischen, diätetischen, wirtschaftlichen, gesellschaftlichen oder politischen Diskursen verflochten waren. Weit mehr als nur dekorativ-beschreibende Abbildungen von Objekten ist den Bildern dabei ein vermittelndes und somit aktiv erkenntnisstiftendes Potenzial immanent.

Untersucht wurden nicht nur die Motive in den Gemälden, sondern ebenso wurden die in den Bildern inszenierten Objekte realiter in den Fokus gerückt. Des Weiteren wurden die Gemälde als ganz spezifische Luxusobjekte in den Sammlungen

714 Dies wird im Bild mit der Allegorie von Charles I. und Henrietta Maria auch durch den Atlas unterstrichen.

715 Guicciardini [1580], S. cxxxiii, siehe zudem oben Kapitel 3.1.1.

der urbanen Elite des 17. Jahrhunderts verortet. Unter Berücksichtigung sowohl kunsthistorischer als auch historischer und wissenschaftshistorischer Konzepte sowie Forschungen zur materiellen Kultur konnten die Gemälde so breit abgestützt kontextualisiert und die vielfältigen Bezüge, welche die Bilder eröffnen sowie die Diskurse, mit denen sie verflochten waren, aufgezeigt werden. Die Argumentation stützte sich dabei nicht nur auf die analysierten Werke selbst, sondern ebenso auf zahlreiche weitere zeitgenössische Bild- und Textquellen.

Anhand der in der Arbeit aufgezeigten multiplen Verflechtungen der Bilder kann als zentraler Erkenntnisgewinn herausgestellt werden, dass es sich bei den hier in den Fokus gerückten Stilleben um heteroglotte Werke handelt, die je nach Kontext unterschiedliche Funktionen besaßen und Deutungshorizonte eröffnen konnten. Weder wurden daher andere Forschungsansätze komplett negiert, noch wurde hier der Anspruch auf eine allumfassende Deutung der Gemälde erhoben. Vielmehr hatte die Arbeit zum Ziel, das vielstimmige und in zentraler Weise Austausch stimulierende Potenzial der Gemälde zu betonen, dass sie im Besonderen auszeichnet.⁷¹⁶ Aller Vielstimmigkeit und der unterschiedlichen Motive der Bilder zum Trotz lassen sich verschiedene Berührungspunkte benennen, welche die Werke verbinden. So sprechen die Stilleben in je ganz spezifischer Weise von der immer noch reichen Sammlungs-, Handels- und Wissenskultur im Antwerpen der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Die Gemälde artikulieren diesen Reichtum auf äusserst positive Art und Weise, so dass hieran anknüpfend eine letzte These formuliert werden soll: Namentlich, dass die Gemälde nicht nur die Lust und Freude an den gezeigten Objekten vermitteln, sondern dass sie als Enkomien, als Lob auf die Reichtümer und Erzungenschaften der Stadt gesehen werden können, wobei die Stilleben dabei selbst als Teil wie Zeuge dieses Reichtums fungieren.

Wie die Arbeit herausgestellt hat, wurde Antwerpen besonders für die in der Stadt vorhandene Kunstfertigkeit, sprich das Können wie die hohe Qualität der hier hergestellten Güter bewundert. Dies schloss Rohstoffe wie Pigmente mit ein, zeichnete jedoch gerade auch die Luxusindustrien der Stadt aus. Frans Snijders, Adriaen van

716 Siehe hierzu auch Brusati 1997, S. 156: „The ambiguity of the image is not simply a matter of our inability to retrieve the ‚correct‘ original meaning or the artist’s intention but is rather a function of the ways in which still-life pictures are capable of producing meanings.“

Utrecht und Jan Davidsz. de Heem stellten mit den von ihnen gemalten Objekten auf je eigene Weise ihr Können und Wissen zur Schau. Im Malen von Glas traten sie dabei nicht nur in eine zeitweilige Konkurrenz mit den realen Objekten, sondern ebenso mit Freunden und Bekannten. Gleichzeitig können die Gemälde auch als Lob auf ebenjene Objekte, ihren Status sowie ihre Verfügbarkeit in Antwerpen gesehen werden.

Auch wenn Fische, Papageien oder Glas in der Stadt an der Schelde nicht so zahlreich vorhanden gewesen wären, hätten diese wahrscheinlich den Weg ins Medium des Bildes gefunden. Ohne die erfolgreichen und hoch spezialisierten urbanen Luxusindustrien, wozu gleichfalls die Malerei zählt, wären die Objekte jedoch, so die Annahme, kaum in solch meisterhafter Manier ins Bild und als Bilder wiederum zahlreich in die Haushalte der Zeit transferiert worden. In ihrer Virtuosität zeugen die Stilleben somit nicht nur vom Können ihrer Erschaffer, sondern ebenso vom Reichtum der Stadt. Dieser städtische Reichtum führt abschliessend zu einem weiteren gemeinsamen Aspekt der Gemälde.

Den hier näher besprochenen Bildern ist auf übergeordneter Ebene ihr Bezug zum Wasser und, damit eng verflochten, zum Fluss Schelde gemein. Obgleich die Schelde im 17. Jahrhundert durch die nordniederländischen Provinzen kontrolliert wurde, war das städtische Selbstbild in Antwerpen im 17. Jahrhundert noch lange durch die Verbundenheit mit dem Fluss und über diesen mit den Meeren der Welt geprägt. Beinahe sehnsüchtig wartete man auf die Wiedererlangung der Souveränität auf dem beziehungsweise über den Fluss und man blickte zuweilen nostalgisch auf das 16. Jahrhundert zurück, in dem Antwerpen die weltverbundene und -offene Stadt nördlich der Alpen war. Indem die Gemälde direkt dem Wasser entstammende Objekte wie Fische oder Muscheln oder explizit mit dem Handel über die Meere assoziierte Objekte wie amerikanische Papageien zeigen, inszenierten die Künstler ihre Heimatstadt als immer noch im Geflecht internationaler Handelsgeschäfte und europäischen Expansions- und Kolonialbestrebungen aktive *world city*.⁷¹⁷

Die maritime Verbundenheit spielt auch heute noch eine zentrale Rolle im städtischen Selbstbild und Marketing Antwerpens. Dies mag wenig erstaunen, wenn man

717 Siehe hierzu auch Göttler 2013a, S. 100, die zu Gemälden von Kunstkammern ähnlich schreibt, dass diese Antwerpen als „Weltstadt“ erklärt hätten.

bedenkt, dass der Antwerpener Hafen mit einer Fläche von rund 12'000 Hektaren, rund 150'000 für den Hafenbetrieb beschäftigten Personen und über 200 Millionen Tonnen Warenumsatz pro Jahr zu den grössten Häfen der Welt gehört.⁷¹⁸ Dabei wird man auch heute nicht müde zu betonen, wie wichtig die Schelde ist, und schreibt auf der Homepage des Hafens von Antwerpen: „Louter door de ligging aan deze rivier is Antwerpen kunnen uitgroeien tot wat het vandaag is: een wereldstad met een wereldhaven.“⁷¹⁹ Die Schelde wird somit noch heute als „Lebensader“ der Stadt inszeniert.⁷²⁰ Das maritim geprägte Selbstverständnis zieht sich ebenso durch den Stadtkern, der einige Kilometer vom Hafen entfernt ist. So sind viele Stromkästen mit Schifferknoten und Schiffstypen verziert und unlängst fand im MAS (*Museum aan de Stroom*) eine Ausstellung mit dem Titel „Istanbul – Antwerpen. Twee Havens. Twee steden“ statt – notabene also mit dem primären Fokus auf den Hafen, die Stadt folgt erst an zweiter Stelle.⁷²¹ Auch die Internetpräsenz der Stadt Antwerpen steht dem in nichts nach, rückt sie doch die Schelde auf verschiedenen Kanälen prominent ins Bild.⁷²² Es zeigt sich so, dass Antwerpen noch heute eine Stadt am und, damit verbunden, im Fluss ist.

718 Siehe hierzu <https://www.portofantwerp.com/nl/de-haven-cijfers> (01.02.2020).

719 <https://www.portofantwerp.com/nl/hoe-de-port-antwerp-geografisch-de-grootste-van-europa-geworden> (01.02.2020).

720 Zum Begriff der „Lebensader“ siehe van der Auwera 1993 und Van Damme 2010.

721 Siehe <http://www.mas.be/nl/activiteit/istanbul-antwerpen-twee-havens-twee-steden> (01.02.2020). Das Museum versteht sich selbst in erster Linie als Museum zu „Antwerpen in der Welt und der Welt in Antwerpen“. Schifffahrt, Hafen und Schelde nehmen somit eine prominente Rolle ein. Siehe hierzu <http://www.mas.be/nl/pagina/het-mas-een-notendop> (01.02.2020) und ebenso <http://www.portofantwerp.com/nl/museum-aan-de-stroom> (01.02.2020).

722 Siehe beispielsweise <https://www.antwerpen.be/nl/home> (26.3.2017); https://twitter.com/Stad_Antwerpen (01.02.2020) und <https://www.linkedin.com/company/stad-antwerpen> (01.02.2020).

Archivalien, gedruckte und edierte Quellen

APRONII 1723

Auli Apronii (Aulus Apronius), *Reise-Beschreibung, von Villa Franca der Chur-Brandenburg durch Teutschland, Holland und Braband, England, Franckreich; von Dünkirchen an den gantzen Oceanischen Frantzösischen Strand bis Bourdeaux [...]*, Frankfurt an der Oder: Conradi 1723.

BIRINGUCCIO 1559

Vanoccio Biringuccio, *Pirotechnia*, Venedig: P. Gironimo Giglio 1559.

BOTERO 1588

Giovanni Botero, *Della cause della grandezza delle citta libri III*, Rom: Giovanni Martinelli 1588.

BOTERO 1588/2012

Giovanni Botero, *On the Causes of the Greatness and Magnificence of Cities*, übers. und eingel. von Geoffrey Symcox, Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press 2012 (Original als *Delle cause della grandezza delle città*, 1588).

CRIVELLI 1868

Giovanni Crivelli, *Giovanni Brueghel pittor fiammingo o sue lettere e quadretti esistenti presso l'Ambrosiana*, Mailand: Boniardi-Pogliani di Ermeneg. Besozzi 1868.

DE BIE 1662

Cornelis de Bie, *Het gulden cabinet vande edel vry schilder const inhoudende den lof vande vermarste schilders, architecte, beldthowers, ende plaetsnyders, van dese eeuw*, Antwerpen: Ian Meyssens 1662.

DE LÉRY 1580/1990

Jean de Léry, *History of a Voyage to the Land of Brazil*, übers. und eingel. von Janet Whatley, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 1990 (Original als *Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil, avtrement dire Amerique*, [Genf]: Antoine Chuppin 1580).

DE MAYERNE 1620–1646

Theodore Turquet de Mayerne, *Pictoria, sculptoria et quae subalternarum artium*, als *Sloane MS 2052* in der British Library, London 1620–1646, in: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Sloane_MS_2052 (25.04.2020).

DESCAMPS 1754

Jean-Baptiste Descamps, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandois, avec des portraits gravés en taille-douce, une indication de leurs principaux ouvrages, & des réflexions sur leur différentes manières*, 4 Bde., 2, Paris: Charles-Antoine Jombert 1754.

DÜRER 1956

Dürer: Schriftlicher Nachlass, hrsg. von Hans Rupprich, 1, *Autobiographische Schriften, Briefwechsel, Dichtungen, Beischriften, Notizen und Gutachten, Zeugnisse zum persönlichen Leben*, Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft 1956.

DUVERGER 1984–2009

Erik Duverger, *Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw*, 14 Bde., Brüssel: Paleis der Academiën 1984–2009.

FRISIUS 1582

Gemma Frisius (Frizon), *Les Principes d'Astronomie et Cosmographie: avec*

723 Die Ergänzungen in eckigen Klammern stammen von der Autorin.

l'vsage du Globe [...], Paris: Hieronsme de Marnef 1582.

GUICCIARDINI 1612

Lodovico Guicciardini, *Beschryvinghe van alle de Nederlanden anderssins ghenoeemt Neder-Dvytslandt*, übers. von Cornelium Killianum und angem. von Petrum Montanum, Amsterdam: Willem Jansz. 1612.

GUICCIARDINI [1580]

Lodovico Guicciardini, *Niderlands Beschreibung in welcher aller darinn begriffnen Landtschafften, Fuerstenthumben, Graueschafften, Herrschafften, Bisthumben, Abteyen, Stetten, Schloessern, Vestungen, Flecken und nammhaftigsten Oertern Ursprung und Auffgang eigentlich erclaert wirt [...]*, übers. von Daniel Federmann, Basel: Sebastian Henricpetri [1580].

HAKLUYT 1904

Richard Hakluyt, *The Principal Navigations, Voyages, Traffiques & Discoveries of the English Nation [...]*, 12 Bde., 8, Glasgow: James MacLehose 1904.

HOBBS 1651

Thomas Hobbes, *Leviathan, or The Matter, Forme, & Power of a Common-Wealth Ecclesiasticall and Civill*, London: Green Dragon 1651.

INVENTORY 2014

„Inventory of Moveable Marital Property, Made on the Occasion of the Death of Isabel da Vega, Wife of Emmanuel Ximenez, Antwerp, June 13–28, 1617 (Antwerp, Stadsarchief (FelixArchief), N 1489 (1615–1617), fols 1–31“, übers. und komment. von Sarah Joan Moran, in: *Reading the Inventory: The Possessions*

of the Portuguese Merchant-Banker Emmanuel Ximenez (1564–1632) in Antwerp, hrsg. von Christine Göttler und Sarah Joan Moran, 2014, in: <http://ximenez.unibe.ch/inventory/reading/> (25.04.2020).

MAGIRUS 1612

Antonius Magirus, *Kooocboek oft familieren keukenboec*, Leuven: Joannes Christophorus Flavius 1612, zus.gestellt von Marleen Willebrands, transkribiert von Hilde Sels, 2007, in: <https://www.magirus.net/wp-content/uploads/2007/09/magirus-1612-transcriptie.pdf> (24.04.2020).

MARTYR OF ANGLERIA 1555/1885

Peter Martyr of Angleria, „The Decades of the newe worlde or west India, conteynyng the nauigations and conquestes of the Spanyardes, with the particular description of the moste ryche and large landes and llandes lately founde in the west Ocean perteynyng to the inheritaunce of the kinges of Spayne [...]“, übers. von Richard Eden, London: Guilhelmi Powell 1555. Ediert in: *The first Three English Books on America: Being chiefly Translations, Compilations, & c., by Richard Eden*, hier hrsg. von Edward Arber, Birmingham: Montague Road 1885.

NERI 1612

Antonio Neri, *L'arte vetraria distinta in libri sette [...]*, Florenz: Giunti 1612.

NONNIUS 1616

Ludovius Nonnius (Lvdovici Nonni), *Ichtyophagia sive de piscivm esv commentarijs*, Antwerpen: Petrum & Ioannem Belleros 1616.

o. V. 1649

o. V., *Antwerpsche Merckten, Waer in de handel van Vis-merckt, Vleesch-huys*

ende andere, clear ende duydelijck wordt uytgheheldt, Antwerpen: Jacob van Ghelen 1649.

o. V. 1609

o. V., *Articul dess Friedens und Anstands in Niderland / beschlossen in der Statt Antorff / den 9. Aprillis 1609 [...]*, Frankfurt a. M.: Sigismundum Latomum 1609.

OPITZ 1644

Martin Opitz, *Florilegvvm Variorvm Epigrammatvm*, Frankfurt: Typis excusum Wolffgangi Hoffmanni, impendio Thomae Matthiae Götzii 1644.

OVID 2010

Ovid (P. Ovidius Naso), *Metamorphosen*, hrsg. und übers. von Michael von Albrecht, Stuttgart: Reclam 2010.

PLINIUS 1994

C. Plinius Secundus d. Ä., *Naturkunde*, 37: *Steine: Edelsteine, Gemmen, Bernstein*, hrsg. und übers. von Roderich König und Joachim Hopp, Zürich: Artemis & Winkler 1994.

PLINIUS 1986

C. Plinius Secundus d. Ä., *Naturkunde*, 10: *Zoologie: Vögel; Weitere Einzelheiten aus dem Tierreich*, hrsg. und übers. von Roderich König und Gerhard Winkler, München/Zürich: Artemis 1986.

PLINIUS 1979

C. Plinius Secundus d. Ä., *Naturkunde*, 9: *Zoologie: Wassertiere*, hrsg. und übers. von Roderich König und Gerhard Winkler, München: Heimeran 1979.

PLUTARCHUS 1580

Plutarchus, *Von den herrlichsten, löblichsten, namhaftsten Historien, Leben, Handlungen und Ritterlichen thaten der*

mannlichsten Helden, und herrlichsten Männern [...], übers. von Guilielmum Xylandrum und Jonas Löchinger, Frankfurt a. M.: [Feyrabendt] 1580.

ROBERTS 1638

Lewes Roberts, *The Merchants Mappe of Commerce wherein, The Vniversall Manner and Matter of Trade, is compendiously handled [...]*, London: R.O. for Ralph Mabb 1638.

ROMBOUTS/VAN LERIUS [1874]

Ph. Rombouts und Th. Van Leries, *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde, 4de Aflevering 1587–1598/Les Liggeren et autres archives historiques, 4me Livraison 1587–1598*, Antwerpen: [F. Baggerman 1874].

ROOSES/RUELENS 1909

Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses œuvres, 6 Bde., hrsg. von Max Rooses und Ch. Ruelens, 6, Antwerpen: J.-E. Buschmann 1909.

SAINSBURY 1859

W. Noël Sainsbury, *Original Unpublished Papers Illustrative of the Life of Sir Peter Paul Rubens as an Artist and a Diplomatist*, London: Bradbury & Evans 1859.

TAFUR 1926

Pero Tafur, *Travels and Adventures 1435–1439*, übers. und hrsg. von Malcolm Letts, London: George Routledge & Sons 1926.

VAN HOOGSTRATEN 1678/1969

Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst: Anders de zichtbaere werelt*, Rotterdam: Fransois van Hoogstraeten 1678 (fotografischer

Nachdruck), Utrecht: Davaco Publishers 1969, dbnl 2009, in: http://www.dbnl.org/tekst/hoog006inle01_01/ (25.04.2020).

VAN MANDER 1604/1969

Karel van Mander, *Het schilder-Boeck waer in Voor eerst de leerlustighe lueght den grondt der Edel Vry Schilderconst in Verscheyden deelen Wort Voorghedraghen. Daer nae in dry deelen t' Leuen der vermaerde doorluchtighe Schilders des ouden, en nieuwen tyds. Eyntlyck d'wtleggginghe op den METAMORPHOSEN [...]* (Faksimile der Erstausgabe, Haarlem 1604), Utrecht: Davaco Publishers 1969, dbnl 2004, in: http://www.dbnl.org/tekst/mand001schi01_01/ (25.04.2020).

VAN MANDER 1604/1916

Karel van Mander, *Das Lehrgedicht des Karel van Mander*, übers. und komment. von Rudolf Hoecker, Haag: Martinus Nijhoff 1916 (Teil der Erstausgabe Haarlem, 1604).

VASARI 1568/2006

Giorgio Vasari, *Einführung in die Künste der Architektur, Bildhauerei und Malerei: Die künstlerischen Techniken der Renaissance als Medien des ‚disegno‘*, hrsg., komment. und eingel. von Matteo Burioni, übers. von Victoria Lorini, Berlin: Klaus Wagenbach 2006 (Nach der Ausgabe 1568).

VON SANDRART 1675–1680/2008–2012

Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Nürnberg: Christian Sigismund Froberger 1675–1680, komment. Online-Edition, hrsg. von Thomas Kirchner, Alessandro Nova, Carsten Blüm, Anna Schreurs

und Thorsten Wübbena, 2008–2012, hier 1675, I, 3, S. 84, <http://ta.sandrart.net/text-171> (25.04.2020); 1675, II, 3, S. 299 und S. 313, <http://ta.sandrart.net/text-524> (25.04.2020); <http://ta.sandrart.net/text-539> (25.04.2020).

ZOFF 1918

Otto Zoff, *Die Briefe des P. P. Rubens*, übers. und eingel. von Otto Zoff, Wien: Anton Schroll & Co. 1918.

Sekundärliteratur

ABEL 1966

Wilhelm Abel, *Agrarkrisen und Agrarkonjunktur: Eine Geschichte der Land- und Ernährungswirtschaft Mitteleuropas seit dem hohen Mittelalter*, Hamburg/Berlin: Paul Parey 1966.

ADRIAANS-VAN SCHAİK 2011

Ank Adriaans-van Schaik, „Triumph in Antwerp: Rubens's Oil Sketch *The Triumphal Chariot of Kallo*“, in: *Rubensbulletin*, 3, 2011, S. 40–65.

AERTS 2004

E. Aerts, „Welvaart en welzijn in de zogenaamde Ongelukseeuw“, in: *Geschiedenis van Brabant van het hertogdom tot heden*, hrsg. von Raymond van Uytven et al., Zwolle/Leuven: Waanders/Davidsfonds 2004, S. 421–443.

AGO 2013

Renata Ago, *Gusto for Things: A History of Objects in Seventeenth-Century Rome*, übers. von Bradford Bouley, Corey Tazzara und Paula Findlen, Chicago/

London: University of Chicago Press 2013 (Erstausgabe als *Gusto della cose*, Rom: Donzelli Editore 2006).

ALBALA 2008

Ken Albala, „Ludovicus Nonnius and the Elegance of Fish“, in: *La noblesse à table: Des ducs de Bourgogne aux rois des Belges/The Dining Nobility: From the Burgundian Dukes to the Belgian Royalty*, hrsg. von Paul Janssens und Siger Zeischka, Brüssel: VUBPress 2008, S. 38–43.

ALBALA 2007

Ken Albala, *The Banquet: Dining in the Great Courts of Late Renaissance Europe*, Urbana/Chicago: University of Illinois Press 2007.

ALBALA 2003

Ken Albala, *Food in Early Modern Europe*, Westport/London: Greenwood Press 2003.

ALBALA 2002

Ken Albala, *Eating Right in the Renaissance* (= California Studies in Food and Culture, 2), Berkeley, LA/London: University of California Press 2002.

ALBALA 1998

Ken Albala, „Fish in Renaissance Dietary Theory“, in: *Fish: Food from the Waters* [Beiträge im Rahmen des Symposiums „Food and Cookery“, Oxford, 1997], hrsg. von Harlan Walker, Totnes: Prospect Books 1998, S. 9–19.

ALPERS 1983

Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago: The University of Chicago Press 1983.

AMELANG 2008

James S. Amelang, „The New World in the Old? The Absence of Empire in Early Modern Madrid“, in: *Cuadernos de historia de España*, 82, 2008, in: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0325-1195200-8000100006 (25.04.2020).

ANDERSON 2004

Sonia P. Anderson, „Roberts, Lewes (1596–1641)“, in: *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford: Oxford University Press 2004, Online-Ausgabe 2008, in: <http://www.oxforddnb.com/view/article/23766> (25.04.2020).

APPADURAI 2011

Arjun Appadurai, „Introduction: Commodities and the Politics of Value“, in: *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, hrsg. von Arjun Appadurai, Cambridge: Cambridge University Press 2011, S. 3–63 (Erstausgabe 1986).

ARBLASTER 2010

Paul Arblaster, „Antwerp and Brussels as Inter-European Spaces in News Exchange“, in: *The Dissemination of News and the Emergence of Contemporaneity in Early Modern Europe*, hrsg. von Brendan Dooley, Farnham: Ashgate 2010, S. 193–205.

ARENTS 2001

Prosper Arents, *De Bibliotheek van Pieter Pauwel Rubens: Een reconstructie*, Antwerpen: Vereniging der Antwerpse Bibliofielen 2001.

ASAERT 1993

Gustaaf Asaert, „Antwerpen en de zee“,

in: *Antwerpen, verhaal van een metropool (16de–17de eeuw)*, Ausst.-Kat. Antwerpen, Hessenhuis, 25.06.–10.10.1993, hrsg. von Jan van der Stock, Gent: Snoeck-Ducaju & Zoon 1993, S. 33–35.

ASAERT [1986]

Gustaaf Asaert, „From Wharf to Commercial Metropolis“, in: *Antwerp, a Port for All Seasons*, hrsg. von F. Suykens, Antwerpen/Brüssel: MIM [1986], S. 16–164.

ATKINSON 2014

Niall Atkinson, „The Social Life of the Senses: Architecture, Food, and Manners“, in: *A Cultural History of the Senses in the Renaissance* (= A Cultural History of the Senses, 3), hrsg. von Herman Roodenburg, London et al.: Bloomsbury 2014, S. 19–41.

AUSST.-KAT. AMSTERDAM/CLEVELAND 1999

Still-Life Painting from the Netherlands: 1550–1720, Ausst.-Kat. Amsterdam/Cleveland, Rijksmuseum/The Cleveland Museum of Art, 19.06.–19.09.1999/13.10.1999–09.01.2000, hrsg. von Alan Chong und Wouter Kloek, Zwolle: Waanders 1999.

AUSST.-KAT. ANTWERPEN/DEN HAAG 2009

Room for Art in Seventeenth-Century Antwerp, Ausst.-Kat. Antwerpen/Den Haag, Rubenshuis/Mauritshuis, 28.11.2009–28.02.2010/25.03.–27.06.2010, hrsg. von Ariane van Suchtelen und Ben van Beneden, Zwolle: Waanders 2009.

AUSST.-KAT. ANTWERPEN 2004

A House of Art: Rubens as Collector, Ausst.-Kat. Antwerpen, Rubenshuis, 06.03.–13.06.2004, hrsg. von Kristin Lohse

Belkin und Fiona Healy, Antwerpen: Rubenshuis & Rubenianum 2004.

AUSST.-KAT. ANTWERPEN 1993

Antwerpen, verhaal van een metropool (16de – 17de eeuw), Ausst.-Kat. Antwerpen, Hessenhuis, 25.06.–10.10.1993, hrsg. von Jan van der Stock, Gent: Snoeck-Ducaju & Zoon 1993.

AUSST.-KAT. ANTWERPEN 1988

Antwerps huizilver uit de 17e en 18e eeuw, Ausst.-Kat. Antwerpen, Rubenshuis, 10.11.1988–15.10.1989, hrsg. von Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, Administratie voor Kunst und Dienst Beeldende Kunsten en Musea, Antwerpen: Rubenshuis 1988.

AUSST.-KAT. CAMBRIDGE 2011

Prints and the Pursuit of Knowledge in Early Modern Europe, Ausst.-Kat. Cambridge, MA/Evanston, Harvard Art Museum/Block Museum of Art, 06.09.–10.01.2011/17.01.–08.04.2012, hrsg. von Susan Dackerman, New Haven/London: Yale University Press 2011.

AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 2008

Zerbrechliche Schönheit – Glas im Blick der Kunst, Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunst Palast, 19.04.–31.08.2008, hrsg. von Museum Kunst Palast Düsseldorf, Düsseldorf: Hatje Cantz 2008.

AUSST.-KAT. FRANKFURT/BASEL 2008

Die Magie der Dinge: Stillebenmalerei 1500–1800, Ausst.-Kat. Frankfurt/Basel, Städel Museum/Kunstmuseum Basel, 20.03.–17.08.2008/05.09.2008–04.01.2009, hrsg. von Jochen Sander, Ostfildern: Hatje Cantz 2008.

AUSST.-KAT. LOS ANGELES/DEN HAAG 2006

Rubens & Brueghel: Een artistieke vriendschap, Ausst.-Kat. Los Angeles/Den Haag, J. Paul Getty Museum/Mauritshuis, 05.07.–24.09.2006/21.10.–28.01.2006, hrsg. von Anne T. Woollett und Ariane van Suchtelen, Zwolle: Waanders 2006.

AUSST.-KAT. ROTTERDAM 1994

Gebruiksglas in beeld en verbeelding – Utility Glass in Image and Imagination, Ausst.-Kat. Rotterdam, o. D., hrsg. von A. G. A. van Dongen und H. E. Henkes, Rotterdam: Museum Boymans-van Beuningen 1994.

AUSST.-KAT. WAUSAU 1989

Delights for the Senses: Dutch and Flemish Still-Life Paintings from Budapest, Ausst.-Kat. Wausau Wisconsin u. a., Leigh Yawkey Woodson Art Museum, 04.03.–16.04.1989, hrsg. von Ildikó Ember, Wausau: Leigh Yawkey Woodson Art Museum 1989.

AUSST.-KAT. WIEN/ESSEN 2002

Das Flämische Stilleben: 1550–1680, Ausst.-Kat. Wien/Essen, Kunsthistorisches Museum/Villa Hügel, 18.03.–21.07.2002/01.09.–08.12.2002, hrsg. Christa Nitze-Ertz, Ute Kleinmann und Stephan Brakensiek, Lingen: Luca Verlag 2002.

BAADER/WOLF 2014

Hannah Baader und Gerhard Wolf, *Littoral and Liminal Spaces: The Early Modern Mediterranean and Beyond* (= Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 56, 1), hrsg. von Hannah Baader und Gerhard Wolf, Florenz: Centro Di edizioni 2014.

BAADER/WOLF 2010

Hannah Baader und Gerhard Wolf,

Das Meer, der Tausch und die Grenzen der Repräsentation, hrsg. von Hannah Baader und Gerhard Wolf, Zürich/Berlin: Diaphanes 2010.

BAADJ 2016A

Nadia Baadj, *Jan van Kessel I (1626–1679): Crafting a Natural History of Art in Early Modern Antwerp*, London/Turnhout: Harvey Miller 2016.

BAADJ 2016B

Nadia Baadj, „Collaborative Craftsmanship and Chimeric Creation in Seventeenth-Century Antwerp Art Cabinets“, in: *Sites of Mediation: Connected Histories of Places, Processes, and Objects in Europe and Beyond, 1450–1650* (= Intersections, 47), hrsg. von Christine Göttler, Susanna Burghartz und Lucas Burkart, Leiden: Brill 2016, S. 270–296.

BAADJ 2009

Nadia Baadj, „Hendrick Andriessen’s ‚Portrait‘ of King Charles I“, in: *The Burlington Magazine*, 151, 2009, 1270, S. 22–27.

BAATSEN/BLONDÉ/DE CAIGNY/DENIS 2016

Inneke Baatsen, Bruno Blondé, Sofie De Caigny und Britt Denis, „In de keuken. Een venster op samenleving en wereld“, in: *Antwerpen à la carte. Eten en de stad, van de middeleeuwen tot vandaag*, hrsg. von Leen Beyers und Ilja Van Damme, Kontich: BAI, S. 102–127.

BAATSEN/BLONDÉ/DE GROOT 2014

Inneke Baatsen, Bruno Blondé und Julie De Groot, „The Kitchen between Representation and Everyday Experience: The Case of Sixteenth-Century Antwerp“, in: *Trading Values in Early*

Modern Antwerp/Waarde en Waarden in Vroegmodern Antwerpen (= Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 64), hrsg. von Christine Göttler, Bart Ramakers und Joanna Woodall, Leiden/Boston: Brill 2014, S. 162–185.

BAETENS 1996

Roland Baetens, „Le rôle d'Anvers dans la transmission de valeurs culturelles au temps de son apogée (1500–1650)“, in: *La ville et la transmission des valeurs culturelles aux bas moyen âge et aux temps modernes/Die Städte und die Übertragung von kulturellen Werten im Spätmittelalter und in die Neuzeit/Cities and the Transmission of Cultural Values in the Late Middle Ages and Early Modern Period* [Beiträge des 17. internationalen Kolloquiums, Spa, 16.–19.05.1994], Brüssel: Crédit Communal 1996, S. 37–72.

BAETENS 1989

Roland Baetens, „De lokale markten te Antwerpen (16e–18e eeuw)“, in: *Antwerpen in de XVIIIde eeuw*, hrsg. von Genootschap voor Antwerpse geschiedenis, [Antwerpen]: Genootschap voor Antwerpse geschiedenis 1989, S. 169–202.

BAETENS 1976

Roland Baetens, *De nazomer van Antwerpens welvaart: De diaspora en het handelshuis De Grootte tijdens de eerste helft der 17de eeuw*, 2 Bde., Brüssel: Gemeentekrediet van België 1976.

BALIS 2010

Arnout Balis, „De stroom en de zee: De iconografie van Scaldis en Neptunus in de Antwerpse kunst“, in: *Tijdschrift voor Geschiedenis: Themanummer; Stad en*

Stroom; Antwerpse identiteit(en) en vijf eeuwen discours rond de sluiting van de Schelde, 123, hrsg. von Brecht Deseure, Guido Marnef und Gerrit Verhoeven, 2010, 4, S. 504–519.

BALIS 2002

Arnout Balis, „Das Jagdstilleben“, in: *Das Flämische Stillleben: 1550–1680*, Ausst.-Kat. Wien/Essen, Kunsthistorisches Museum/Villa Hügel, 18.03.–21.07.2002/01.09.–08.12.2002, hrsg. von Christa Nitze-Ertz, Ute Kleinmann und Stephan Brakensiek, Lingen: Luca Verlag 2002, S. 196–200.

BALIS 1992

Arnout Balis, „Het lot van Antwerpen: Halfmenselijke zeewezens in de kunst der Nederlanden van de middeleeuwen tot de barok“, in: *Van sirenen en meerminnen*, Ausst.-Kat. Brüssel, ASLK-Galerij, 20.11.1992–14.02.1993, hrsg. von Arnout Balis, Brüssel: ASLK-Galerij 1992, S. 112–131.

BALIS 1991

Arnout Balis, „Die neuen Kunstgattungen und das bürgerliche Mäzenat“, in: *Stadtbilder in Flandern: Spuren bürgerlicher Kultur 1477–1787*, Ausst.-Kat., Brüssel, Galerie des Gemeindekredits, 06.03.–28.04.1991, hrsg. von Jan van der Stock, Brüssel: Gemeindekredit 1991, S. 237–254.

BAROLSKY 2007

Paul Barolsky, „Vanitas Painting and the Celebration of Life“, in: *Notes in the History of Art*, 26, 2007, 2, S. 38–39.

BAUMGÄRTEL 2008

Bettina Baumgärtel, „Von Reflexen und (Selbst-)Reflexionen des Künstlers im

Glas“, in: *Zerbrechliche Schönheit: Glas im Blick der Kunst*, Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunst Palast, 19.04.–31.08.2008, hrsg. vom Museum Kunst Palast Düsseldorf, Düsseldorf: Hatje Cantz 2008, S. 22–39.

BAXANDALL 2013

Michael Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance*, übers. von Hans Günter Holl, Berlin: Wagenbach, 2013 (Erstausgabe als *Painting and Experience in 15th Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford: Oxford University Press 1972).

BERGER HOCHSTRASSER 2007

Julie Berger Hochstrasser, *Still Life and Trade in the Dutch Golden Age*, New Haven/London: Yale University Press 2007.

BERGER HOCHSTRASSER 2005

Julie Berger Hochstrasser, „The Conquest of Spice and the Dutch Colonial Imaginary: Seen and Unseen in the Visual Culture of Trade“, in: *Colonial Botany: Science, Commerce, and Politics in the Early Modern World*, hrsg. von Londa Schiebinger und Claudia Swan, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2005, S. 169–186 sowie S. 310–314.

BERGER HOCHSTRASSER 2000A

Julie Berger Hochstrasser, „Imag(in)ing Prosperity: Painting and Material Culture in the 17th-Century Dutch Household“, in: *The Art of Home in the Netherlands/ Wooncultuur in de Nederlanden 1500–1800* (= *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 51) hrsg. von Jan de Jong et al., Zwolle: Waanders 2000, S. 194–235.

BERGER HOCHSTRASSER 2000B

Julie Berger Hochstrasser, „Seen and Unseen in the Visual Culture of Trade: The Conquest of Pepper“, in: *The Low Countries and the New World(s): Travel, Discovery, Early Relations* (= *Publications of the American Association for Netherlandic Studies*, 13), hrsg. von Johanna C. Prins et al., Lanham/New York/Oxford: University Press of America 2000, S. 90–111.

BERTAU 2014

Peter Bertau, *Die Bedeutung historischer Vogelnamen: Nichtsingvögel*, 1, Berlin/Heidelberg: Springer 2014.

BLAIR 2006

Ann Blair, „Natural Philosophy“, in: *The Cambridge History of Science*, 11 Bde., 3: *Early Modern Science*, hrsg. von Katharine Park und Lorraine Daston, Cambridge: Cambridge University Press 2006, S. 365–406.

BLEICHMAR/MANCALL 2011

Daniela Bleichmar und Peter C. Mancall, *Collecting Across Cultures: Material Exchanges in the Early Modern Atlantic World*, hrsg. von Daniela Bleichmar und Peter C. Mancall, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2011.

BLEICHMAR 2011

Daniela Bleichmar, „Seeing the World in a Room: Looking at Exotica in Early Modern Collections“, in: *Collecting Across Cultures: Material Exchanges in the Early Modern Atlantic World*, hrsg. von Daniela Bleichmar und Peter C. Mancall, Philadelphia: University of Philadelphia Press 2011, S. 15–30 und S. 289–292.

BLONDÉ/DE LAET 2006

Bruno Blondé und Veerle De Laet, „Owning Paintings and Changes in Consumer Preferences in the Low Countries, Seventeenth-Eighteenth Centuries“, in: *Mapping Markets for Paintings in Europe 1450–1750*, hrsg. von Neil De Marchi und Hans J. Van Miegroet (= *Studies in European Urban History (1100–1800)*, 6), Turnhout: Brepols 2006, S. 69–84.

BLONDÉ/LIMBERGER 2004

Bruno Blondé und Michael Limberger, „De gebroken welvaart“, in: *Geschiedenis van Brabant van het hertogdom tot heden*, hrsg. von Raymond van Uytven et al., Zwolle/Leuven: Waanders/Dauidsfonds 2004, S. 307–330.

BLONDÉ 2002

Bruno Blondé, „Art and Economy in Seventeenth- and Eighteenth-Century Antwerp: A View from the Demand Side“, in: *Economia e arte secc. XIII–XVIII* [Beiträge der Tagung „Trentatreesima Settimana di Studi“, Prato, 30.04.–04.05.2000], hrsg. von Simonetta Cavaciocchi, Florenz: Le Monnier 2002, S. 380–391.

BLONDÉ/GREEFS 2001

Bruno Blondé und Hilde Greefs, „Werk aan de winkel: De Antwerpse meerseniers; Aspecten van de kleinhandel en het verbruik in de 17de en 18de eeuw“, in: *Bijdragen tot de geschiedenis: De lokroep van het bedrijf; Handelaars, ondernemers en hun samenleving van de zestiende tot de twintigste eeuw – Liber Amicorum Roland Baetens*, 84, 2001, S. 207–229.

BOEHME 2006

Oliver Boehme, „Lode Craeybeckx: Vlaams socialisme en identiteit (1914–1940)“, in: *Revue belge d'Histoire contemporaine*, XXXVI, 2006, 3–4, S. 373–407.

BOEHRER 2004

Bruce Thomas Boehrer, *Parrot Culture: Our 2,500-Year-Long Fascination with the World's Most Talkative Bird*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2004.

BOELMANS KRANENBURG 1980

A. H. Boelmans Kranenburg, „Visserij in de Zuidelijke Nederlanden 1580–1650“, in: *Algemene Geschiedenis der Nederlanden: Nieuwe Tijd; Socio-economische geschiedenis 1490–1650, overzeese geschiedenis circa 1590–1680, socioculturele geschiedenis 1500–1800*, 7, Haarlem: Fibular-Van Dishoeck 1980, S. 170–171.

BORNEMANN-QUECKE 2018

Sandra Bornemann-Quecke, *Heilige Szenen. Räume und Strategien des Sakralen im Theater der Moderne* (= *Szene & Horizont, Theaterwissenschaftliche Studien*, 3), Stuttgart: J. B. Metzler 2018, zugleich Dissertation Universität Bern, Bern 2016.

BORSCHBERG 2011

Peter Borschberg, *Hugo Grotius, the Portuguese, and Free Trade in the East Indies*, Singapur: NUS Press 2011.

BRACHERT 2001

Thomas Brachert, *Lexikon historischer Maltechniken: Quellen – Handwerk – Technologie – Alchemie* (= Veröffentlichung des Instituts für Kunsttechnik und Konservierung im

Germanischen Nationalmuseum, 5), München: Georg D. W. Callwey GmbH & Co. 2001.

BRAET 2014

Griet Braet, *Edelike spijsse en cock boucken: Een vergelijkende studie van kookboeken in de Zuidelijke Nederlanden 1450–1650*, Masterarbeit, Universiteit Gent, Gent 2014, in: http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/162/506/RUG01-002162506_2014_0001_AC.pdf (25.04.2020).

BRAKENSIEK 2002

Stephan Brakensiek, „Adriaen van Utrecht: Ein festliches Mahl, 1644“, in: *Das Flämische Stillleben: 1550–1680*, Ausst.-Kat. Wien/Essen, Kunsthistorisches Museum/Villa Hügel, 18.03.–21.07.2002/01.09.–08.12.2002, hrsg. von Christa Nitze-Ertz, Ute Kleinmann und Stephan Brakensiek, Lingen: Luca Verlag 2002, S. 258.

BRUCE-CHWATT 1984

Leonard Jan Bruce-Chwatt, „Ludovicus Nonnius, M. D., 1553–1645“, in: *Bulletin of the New York Academy of Medicine*, 60, 1984, 9, S. 938–943.

BRULEZ 1979

W. Brulez, „Scheepvaart in de Zuidelijke Nederlanden“, in: *Algemene Geschiedenis der Nederlanden: Nieuwe tijd; Sociaal-economische geschiedenis 1490–1580, politieke geschiedenis 1555–1648, religiegeschiedenis 1517–1648*, 6, Haarlem: Fibula-Van Dishoeck 1979, S. 123–128 und S. 415.

BRUSATI 2004

Celeste Brusati, „Pictura’s Excellent Trophies: Valorizing Virtuous Artisanship

in the Dutch Republic“, in: *Virtue: Virtuoso, Virtuosity in Netherlandish Art 1500–1700/ Virtus. Virtuositeit en kunstliefhebbers in de Nederlanden 1500–1700* (= Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 54), hrsg. von Jan de Jong et al., Zwolle: Waanders 2004, S. 60–88.

BRUSATI 1997

Celeste Brusati, „Natural Artifice and Material Values in Dutch Still Life“, in: *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art: Realism Reconsidered*, hrsg. von Wayne Franits, Cambridge: Cambridge University Press 1997, S. 144–157 und S. 233–234.

BRUSATI 1990–1991

Celeste Brusati, „Stilled Lives: Self-Portraiture and Self-Reflection in Seventeenth-Century Netherlandish Still-Life Painting“, in: *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 20, 1990–1991, 2/3, S. 168–182.

BRYs 2008

Melissa Brys, *De Ichtyophagia van Ludovicus Nonnius (1553–1645): Het vis-diaeteticon van een literair-humanistisch medicus uit de Nederlanden*, unveröffentlichte Masterarbeit, Katholieke Universiteit Leuven, Leuven 2008.

BÜTTNER 2011

Frank Büttner, „Illusion (ästhetische)“, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe*, hrsg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2011, S. 201–204.

BÜTTNER 2018

Nils Büttner, *Rubens: Allegories and Subjects from Literature* (= Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, 12, 1), London/Turnhout: Harvey Miller 2018.

BÜTTNER 2010

Nils Büttner, „Antwerpener Maler: Zwischen Ordnung der Gilde und Freiheit der Kunst“, in: *Kunstgeschichte: Open Peer Reviewed Journal*, 2010, in: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2012/1880> (24.04.2020).

BÜTTNER 2006

Nils Büttner, *Herr P. P. Rubens: Von der Kunst, berühmt zu werden* (= Rekonstruktion der Künste, 7), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006.

BÜTTNER 2000

Nils Büttner, *Die Erfindung der Landschaft: Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels* (= Rekonstruktion der Künste, 1), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000.

BURGHARTZ/BURKART/GÖTTLER 2016

Susanna Burghartz und Lucas Burkart, Christine Göttler, „Introduction: ‚Sites of Mediation‘ in Early Modern Europe and Beyond: A Working Perspective“, in: *Sites of Mediation: Connected Histories of Places, Processes, and Objects in Europe and Beyond, 1450–1650* (= Intersections, 47), hrsg. von Susanna Burghartz, Lucas Burkart und Christine Göttler, Leiden/ Boston: Brill 2016, S. 1–20.

BURGHARTZ 2011

Susanna Burghartz, „Vermessung der Differenz: Die Magellanstrasse als europäischer Projektionsraum um 1600“, in: *Historische Anthropologie*, 2011, 1, S. 4–30.

CHERRY 2010

Peter Cherry, „In the Presence of Things: Two Centuries of Still-Life Painting“, in: *In the Presence of Things. Four Centuries*

of European Still-Life Painting, 1: 17th–18th Centuries, Ausst.-Kat. Lissabon, Calouste Gulbenkian Museum, 12.02.–02.05. 2010, [Koordination: João Castel-Branco Pereira et al.], Lissabon: Fondation Calouste Gulbenkian 2010, S. 12–43.

CHONG 1999

Alan Chong, „Contained under the Name of Still Life: The Associations of Still-Life Painting“, in: *Still-Life Painting from the Netherlands: 1550–1720*, Ausst.-Kat. Amsterdam/Cleveland, Rijksmuseum/ The Cleveland Museum of Art, 19.06.–19.09.1999/13.10.1999–09.01.2000, hrsg. von Alan Chong und Wouter Kloek, Zwolle: Waanders 1999, S. 10–37.

COOK 2007

Harold J. Cook, *Matters of Exchange: Commerce, Medicine, and Science in the Dutch Golden Age*, New Haven/London: Yale University Press 2007.

DASTON/PARK 2002

Lorraine Daston und Katharine Park, *Wunder und die Ordnung der Natur 1150–1750*, übers. von Sebastian Wohlfeil und Christa Krüger, Berlin: Eichborn 2002 (Erstausgabe als *Wonders and the Order of Nature*, New York: Zone Books 1998).

DASTON 2002

Lorraine Daston, „Die Lust an der Neugier in der frühneuzeitlichen Wissenschaft“, in: *Curiositas: Welterfahrung und ästhetische Neugierde in Mittelalter und früher Neuzeit* (= Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, 15), hrsg. von Klaus Krüger, Göttingen: Wallstein Verlag 2002, S. 147–175.

DASTON 1995

Lorraine Daston, „Curiosity in Early

Modern Science“, in: *Word & Image*, 11, 1995, 4, Oktober–Dezember, S. 391–404.

DASTON 1994

Lorraine Daston, „Neugierde als Empfindung und Epistemologie in der frühmodernen Wissenschaft“, in: *Macrococosmos in Microcosmo: Die Welt in der Stube: Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800* (= Berliner Schriften zur Museumskunde, 10), hrsg. von Andreas Grote, Opladen: Leske + Budrich 1994, S. 35–59.

DE ASÚA/FRENCH 2005

Miguel de Asúa und Roger French, *A New World of Animals: Early Modern Europeans on the Creatures of Iberian America*, Aldershot: Ashgate 2005.

DE BIE 2014

Annelies de Bie, „The Paradox of the Antwerp Rose: Symbol of Decline or Token of Craftsmanship?“, in: *Innovation and Creativity in Late Medieval and Early Modern European Cities*, hrsg. von Karel Davids und Bert de Munck, Farnham: Ashgate 2014, S. 269–293.

DEGRYSE/EVERAERT 1989

Karel Degryse und John Everaert, „De handel“, in: *Antwerpen in de XVIIde eeuw*, hrsg. von Genootschap voor Antwerpse geschiedenis, [Antwerpen]: Genootschap voor Antwerpse geschiedenis 1989, S. 111–129.

DE JONGH 2000

Eddy de Jongh, „The Interpretation of Still-Life Paintings: Possibilities and Limitations“, in: *Eddy de Jongh, Questions of Meaning: Theme and Motif in Dutch Seventeenth-Century Painting*, übers. und hrsg. von Michael Hoyle,

Leiden: Primavera Pers 2000, S. 129–148 (Erstausgabe als *Kwesties van Betekenis: Thema en Motief in de Nederlandse Schilderkunst van de Zeventiende Eeuw*, Leiden: Primavera Pers 1995).

DE JONGH 1997

Eddy de Jongh, „Realism and Seeming Realism in Seventeenth-Century Dutch Painting“, in: *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art: Realism Reconsidered*, hrsg. von Wayne Franits, Cambridge: Cambridge University Press 1997, S. 21–56 (Erstausgabe als „Realisme en schijnrealisme in de Hollandse schilderkunst van de zeventiende eeuw“, in: *Rembrandt en zijn tijd*, Brussels: Paleis voor Schone Kunsten 1971).

DE JONGH/LUIJTEN 1997

Eddy de Jongh und Gert Luijten, *Mirror of Everyday Life: Genreprints in the Netherlands 1550–1700*, Amsterdam/Ghent: Rijksmuseum Amsterdam/Snoeck-Ducaju & Zoon 1997.

DEKKER 2007

Ely Dekker, „Globes in Renaissance Europe“, in: *The History of Cartography*, 3: *Cartography in the European Renaissance*, 1, hrsg. von David Woodward, Chicago: University of Chicago Press 2007, S. 135–173.

DELBOURGO/DEW 2008

James Delbourgo und Nicholas Dew, *Science and Empire in the Atlantic World*, New York/London: Routledge 2008.

DE NAVE 1993

Francine de Nave, „Een typografische hoofdstad in opkomst, bloei en verval“, in: *Antwerpen verhaal van een metropool 16de–17de eeuw*, Ausst.-Kat. Antwerpen,

Hessenhuis, 25.06.–10.10.1993, hrsg. von Jan van der Stock, Gent: Snoeck-Ducaju & Zoon 1993, S. 86–95.

DENUCÉ 1949

Jan Denucé, *Na Peter Pauwel Rubens: Documenten uit den Kunsthandel te Antwerpen in de XVIIe eeuw van Matthijs Musson* (= Bronnen voor de Geschiedenis van de Vlaamsche Kunst, 5), Antwerpen: De Sikkel 1949.

DE PAUW-DE VEEN 1969

Lydia de Pauw-de Veen, *De begrippen ‚schilder‘, ‚schilderij‘ en ‚schilderen‘ in de zeventiende eeuw*, Brüssel: Paleis der Academiën 1969.

DE RAEDT/JANSENS/VEECKMAN 2002

Ine De Raedt und Koen Janssens und Johan Veeckman, „On the Distinction between 16th and 17th Century Venetian and Façon de Venise Glass“, in: *Majolica and Glass: From Italy to Antwerp and Beyond; The Transfer of Technology in the 16th–Early 17th Century*, hrsg. von Johan Veeckman, Antwerpen: Stad Antwerpen 2002, S. 95–122.

DE RAEDT/JANSENS/VEECKMAN/ADAMS 2000

Ine De Raedt, Koen Janssens, Johan Veeckman und Freddy Adams, „Composition of *façon-de-venise* and Venetian glass from Antwerp and the Southern Netherlands“, in: *Annales du 14e Congrès de l'Association Internationale pour l'Histoire du Verre*, Venedig-Mailand, 1998, Amsterdam: L'association internationale pour l'histoire du verre 2000, S. 346–350.

DE RIDDER 1984

Juliaan H.A. de Ridder, „De Vierschaar van de Brabantse Munt de Antwerpen,

een Gerechtigheidsstafereel door Maarten de Vos“, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1984, S. 219–251.

DE ROO 2007

Tom de Roo, „Vreemde vogels: de papegaai en de kanarie als uitheemse gezelschapsdieren in Antwerpen van de zestiende tot de achttiende eeuw“, in: *Wonderlycke dieren op papier in de tijd van Plantin*, Ausst.-Kat. Antwerpen, Museum Plantin-Moretus, Prentenkabinet, 05.05.–05.08.2007, hrsg. von Hans Devisscher, Antwerpen: Museum Plantin-Moretus 2007, S. 29–47.

DE ROO 2004–2005

Tom De Roo, *Dierlijk gezelschap, menselijke reflectie: Gezelschapsdieren en hun culturele betekenis in de Moderne Tijd*, Lizentiatsarbeit, Universiteit Antwerpen, Antwerpen 2004–2005, in: http://www.tomderoo.eu/doc/tomderoo_thesis_gezelschapsdieren_2005.pdf (25.04.2020).

DESEURE/MARNEF/VERHOEVEN 2010

Brecht Deseure, Guido Marnef und Gerrit Verhoeven, „Een pot vol mosselen: De Schelde en de stedelijke identiteit van Antwerpen (zestiende-twintigste eeuw)“, in: *Tijdschrift voor Geschiedenis: Themanummer; Stad en Stroom; Antwerpse identiteit(en) en vijf eeuwen discours rond de sluiting van de Schelde*, 123, hrsg. von Brecht Deseure, Guido Marnef und Gerrit Verhoeven, 2010, 4, S. 480–485.

DIACONU 2005

Mădălina Diaconu, *Tasten – Riechen – Schmecken: Eine Ästhetik der*

anästhesierten Sinne, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.

DIEZ DEL CORRAL CORREDOIRA 2017

Pilar Diez del Corral Corredoira, CFP: „Water and Gods in the Iconography of Power (Lisbon, 12–15 Jul 2017)“, in: *H-ArtHist*, 13.01.2017, <https://arthist.net/archive/14456> (25.04.2020).

DITTRICH/DITTRICH 2005

Sigrid Dittrich und Lothar Dittrich, *Lexikon der Tiersymbole: Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.–17. Jahrhunderts* (= Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 22), Petersberg: Michael Imhof 2005.

DITTRICH/DITTRICH 2004/2005

Sigrid Dittrich und Lothar Dittrich, „Affen, Papageien und Hunde in gemalten Kunstkammer-Interieurs“, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, 2004/2005, 43/44, S. 135–152.

DLUGAICZYK 2005

Martina Długaiczky, *Der Waffenstillstand (1609–1621) als Medienereignis: Politische Bildpropaganda in den Niederlanden* (= Niederlande-Studien, 39), Münster/New York/München/Berlin: Waxmann 2005.

DÜNNE 2011

Jörg Dünne, *Die Kartographische Imagination: Erinnern, Erzählen und Fingieren in der Frühen Neuzeit*, München: Wilhelm Fink 2011.

DUDENREDAKTION O. J.

Dudenredaktion o. J., „Prunk“ auf *Duden online*, in: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Prunk> (01.02.2020).

DUISBURG 2006

Die Welt des Gerhard Mercator: Karten, Atlanten und Globen aus Duisburg, hrsg. vom Kultur- und Stadthistorischen Museum der Stadt Duisburg, Duisburg: Mercator Verlag 2006.

DUPRÉ 2018

Sven Dupré, „The Art of Glassmaking and the Nature of Stones: The Role of Imitation in Anselm De Boodt’s Classification of Stones“, in: *Steinformen: Materialität, Qualität, Imitation*, hrsg. von Isabella Augart, Maurice Sass und Iris Wenderholm (= *Naturbilder / Images of Nature*, 8), Berlin: De Gruyter 2018, S. 207–220.

DUPRÉ 2014A

Sven Dupré, „The Value of Glass and the Translation of Artisanal Knowledge in Early Modern Antwerp“, in: *Trading Values in Early Modern Antwerp/Waarde en Waarden in Vroegmodern Antwerpen* (= *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 64), hrsg. von Christine Göttler, Bart Ramakers und Joanna Woodall, Leiden/Boston: Brill 2014, S. 138–161.

DUPRÉ 2014B

Sven Dupré, „The Correspondence between Ximenez and Neri“, in: *Reading the Inventory: The Possessions of the Portuguese Merchant-Banker Emmanuel Ximenez (1564–1632) in Antwerp*, hrsg. von Christine Göttler und Sarah Joan Moran, 2014, in: <http://ximenez.unibe.ch/laboratory/neri/> (25.04.2020).

DUPRÉ 2011

Sven Dupré, „The Historiography of Perspective and Reflexy-Const in Netherlandish Art“, in: *Art and Science*

in the Early Modern Netherlands/Kunsten wetenschap in de vroegmoderne Nederlanden (= Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 61), hrsg. von Eric Jorink und Bart Ramakers, Zwolle: WBooks 2011, S. 34–61.

DUPRÉ/LÜTHY 2011

Sven Dupré und Christoph Lüthy, „Introduction: Silent Messengers; The World of Goods and the Circulation of Knowledge in the Early Modern Netherlands“, in: *Silent Messengers: The Circulation of Material Objects of Knowledge in the Early Modern Low Countries* (= Low Countries Studies on the Circulation of Natural Knowledge, 1), hrsg. von Sven Dupré und Christoph Lüthy, Berlin: LIT Verlag 2011, S. 1–12.

DUPRÉ 2010

Sven Dupré, „Trading Luxury Glass, Picturing Collections and Consuming Objects of Knowledge in Early Seventeenth-Century Antwerp“, in: *Intellectual History Review*, 20, 2010, 1, S. 53–78.

DWDS 2020

„Prunk“, in: *DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. Das Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, in: <https://www.dwds.de/wb/Prunk> (01.02.2020)

DWDS 2019A

„Exotik“, in: *DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. Das Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von der Berlin-Brandenburgischen

Akademie der Wissenschaften, in: <https://www.dwds.de/wb/Exotik> (28.09.2019).

DWDS 2019B

„exotisch“, in: *DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. Das Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, in: <https://www.dwds.de/wb/exotisch> (28.09.2019).

DWDS 2019c

„Sprache“, in: *DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. Das Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, in: <https://www.dwds.de/wb/Sprache> (03.11.2019).

EAMON 2006

William Eamon, „Markets, Piazzas, and Villages“, in: *The Cambridge History of Science*, 11 Bde., 3: *Early Modern Science*, hrsg. von Katharine Park und Lorraine Daston, Cambridge: Cambridge University Press 2006, S. 206–223.

EGMOND/DUPRÉ 2015

Florike Egmond und Sven Dupré, „Collecting and Circulating Exotic Naturalia in the Spanish Netherlands“, in: *Embattled Territory: The Circulation of Knowledge in the Spanish Netherlands*, hrsg. von Sven Dupré, Bert de Munck, Werner Thomas und Geert Vanpaemel, Gent: Academia Press 2015, S. 199–227.

EGMOND 2014A

Florike Egmond, „Ludovicus Nonnius’s Book on the Consumption of Fish (Antwerp, 1616)“, in: *Reading the Inventory: The Possessions of the*

Portuguese Merchant-Banker Emmanuel Ximenez (1564–1632) in Antwerp, hrsg. von Christine Göttler und Sarah Joan Moran, 2014, in: <http://ximenez.unibe.ch/library/natural/fish/> (25.04.2020).

EGMOND 2014B

Florike Egmond, „Books on Natural History“, in: *Reading the Inventory: The Possessions of the Portuguese Merchant-Banker Emmanuel Ximenez (1564–1632) in Antwerp*, hrsg. von Christine Göttler und Sarah Joan Moran, 2014, in: <http://ximenez.unibe.ch/library/natural/> (25.04.2020).

EGMOND 2010

Florike Egmond, „Precious Nature: Rare *Naturalia* as Collector’s Items and Gifts in Early Modern Europe“, in: *Luxury in the Low Countries: Miscellaneous Reflections on Netherlandish Material Culture, 1500 to the Present*, hrsg. von Rengenier C. Rittersma, Brüssel: Pharo 2010, S. 48–65.

ERTZ 2002

Klaus Ertz, „Blumenstillleben“, in: *Das Flämische Stillleben: 1550–1680*, Ausst.-Kat. Wien/Essen, Kunsthistorisches Museum/Villa Hügels, 18.03.–21.07.2002/01.09.–08.12.2002, hrsg. von Christa Nitze-Ertz, Ute Kleinmann und Stephan Brakensiek, Lingen: Luca Verlag 2002, S. 278–285.

FALKENBURG 1996

Reindert Falkenburg, „Matters of Taste: Pieter Aertsen’s Market Scenes, Eating Habits, and Pictorial Rhetoric in the Sixteenth Century“, in: *The Object as Subject: Studies in the Interpretation of Still Life*, hrsg. von Anne W. Lowenthal,

Princeton NJ: Princeton University Press 1996, S. 13–27, Tafeln 1–15.

FEEST 1992

Christian F. Feest, „„Selzam ding von gold da von vill ze schreiben were‘: Bewertungen amerikanischer Handwerkskunst im Europa des frühen 16. Jahrhunderts“, in: *ResearchGate*, 1.1992, in: http://www.researchgate.net/publication/236584769_Selzam_ding_von_gold_da_von_vill_ze_schreiben_were_Bewertungen_amerikanischer_Handwerkskunst_im_Europa_des_frhen_16._Jahrhunderts (25.04.2020).

FILIPCZAK 1987

Zirka Zaremba Filipczak, *Picturing Art in Antwerp 1550–1700*, New Jersey: Princeton University Press 1987.

FINDLEN 2016

Paula Findlen, „Afterword: How (Early Modern) Things Travel“, in: *The Global Lives of Things: The Material Culture of Connections in the Early Modern World*, hrsg. von Anne Gerritsen und Giorgio Riello, London/New York: Routledge 2016, S. 241–246.

FINDLEN 2013

Paula Findlen, „Early Modern Things: Objects in Motion, 1500–1800“, in: *Early Modern Things: Objects and their Histories, 1500–1800*, hrsg. von Paula Findlen, London/New York: Routledge 2013, S. 3–27.

FINDLEN 2006

Paula Findlen, „Natural History“, in: *The Cambridge History of Science*, 11 Bde., 3: *Early Modern Science*, hrsg. von Katharine Park und Lorraine Daston, Cambridge:

Cambridge University Press 2006, S. 435–468.

FINDLEN 2002

Paula Findlen, „Inventing Nature: Commerce, Art, and Science in the Early Modern Cabinet of Curiosities“, in: *Merchants & Marvels: Commerce, Science, and Art in Early Modern Europe*, hrsg. von Pamela H. Smith und Paula Findlen, New York/London: Routledge 2002, S. 297–323.

FINDLEN 1996

Paula Findlen, *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 1996 (Erstausgabe 1994).

FISCHEL 2008

Angela Fischel, „Zeichnung und Naturbeobachtung: Naturgeschichte um 1600 am Beispiel von Aldrovandis Bildern“, in: *Das Technische Bild: Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*, hrsg. von Horst Bredekamp, Birgit Schneider und Vera Dünkel, Berlin: Akademie Verlag 2008, S. 212–223.

FORNEROD 2009

Nicolas Fornerod, „Jean de Léry“, in: *Dictionnaire Historique de la Suisse DHS*, Version vom 19.03.2009, in: <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/015871/2009-03-19/> (12.10.2019).

FOUCAULT 1994

Michel Foucault, „The Masked Philosopher“, Interview mit Christian Delacampagne, erstmals erschienen in: *Le Monde*, 06.–07.04.1980, in: *Michel Foucault: Ethics; Subjectivity and Truth*, hrsg. von Paul Rabinow, übers. von Robert

Hurley et al. (The Essential Works of Michel Foucault 1954–1984, 1), New York: The New Press 1994.

FREIST 2015

Dagmar Freist, „Materielle Praktiken in der Frühen Neuzeit: Zur Einführung“, in: *Praktiken der Frühen Neuzeit: Akteure, Handlungen, Artefakte* (= Frühneuzeit-Impulse, 3), hrsg. von Arndt Brendecke, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2015, S. 268–274.

FRITZSCHE 2016

Claudia Fritzsche, „Stillleben in den Fürstlichen Sammlungen“, in: *Liechtenstein: Die Fürstlichen Sammlungen*, Ausst.-Kat. Bern, Kunstmuseum Bern, 12.11.2016–19.3.2017, hrsg. von Regula Berger, Matthias Frehner und Rainer Lawicki, München: Hirmer 2016, S. 290–299.

FRITZSCHE 2010

Claudia Fritzsche, *Der Betrachter im Stillleben: Raumerfahrung und Erzählstrukturen in der niederländischen Stilllebenmalerei des 17. Jahrhunderts*, Weimar: VDG 2010.

GAGE 2010

Frances Gage, „„Some Stirring or Changing of Place’: Vision, Judgement and Mobility in Pictures of Galleries“, in: *Intellectual History Review*, 20, 2010, 1, S. 123–145.

GALISON 2010

Peter Galison, „Trading with the Enemy“, in: *Trading Zones and Interactional Expertise: Creating New Kinds of Collaboration*, hrsg. von Michael E. Gorman, London/Cambridge: The MIT Press 2010, S. 25–52.

GALISON 2004

Peter Galison, „Heterogene Wissenschaft: Subkulturen und Trading Zones in der modernen Physik“, in: *Kooperation im Niemandsland: Neue Perspektiven auf Zusammenarbeit in Wissenschaft und Technik*, hrsg. von Jörg Strübing, Ingo Schulz-Schaeffer, Martin Meister und Jochen Gläser, Opladen: Leske + Budrich 2004, S. 27–57.

GALISON 1997

Peter Galison, *Image and Logic: A Material Culture of Microphysics*, Chicago/London: The University of Chicago Press 1997.

GALLORI 2013

Corinna Tania Gallori, „Collecting Feathers: A Journey from Mexico into Italian Collections (16th–17th Century)“, in: *Collecting East and West*, hrsg. von Susan Bracken, Andrea M. Gáldy und Adriana Turpin, Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2013, S. 61–81.

GEERTZ 2003

Clifford Geertz, *Dichte Beschreibung: Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Suhrkamp: Frankfurt 2003 (Erstausgabe als *Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture*, in: *The Interpretation of Culture: Selected Essays*, New York: Basic Books 1973).

GELDERBLOM 2000

Oscar Gelderblom, „Antwerp Merchants in Amsterdam after the Revolt (1578–1630)“, in: *International Trade in the Low Countries (14th–16th Centuries): Merchants, Organisation, Infrastructure* [Beiträge der internationalen Konferenz, Gent-Antwerpen, 12.–13.01.1997], hrsg. von Peter Stabel, Bruno Blondé

und Anke Greve (= *Studies in Urban Social, Economic and Political History of the Medieval and Early Modern Low Countries*, 10), Leuven/Apeldoorn: Garant 2000, S. 223–241.

GELDERBLOM 1999

Oscar Gelderblom, „De deelname van Zuid-Nederlandse kooplieden aan het openbare leven van Amsterdam (1578–1650)“, in: *Ondernemers & bestuurders: Economie en politiek in de Noordelijke Nederlanden in de late middeleeuwen en vroegmoderne tijd*, hrsg. von Clé Lesger und Leo Noordegraaf, Amsterdam: NEHA 1999, S. 237–258.

GEORGE 1969

Wilma George, *Animals and Maps*, London: Secker and Warburg 1969.

GERRITSEN/RIELLO 2015A

Writing Material Culture History, hrsg. von Anne Gerritsen und Giorgio Riello, London/New Delhi/New York/Sydney: Bloomsbury 2015.

GERRITSEN/RIELLO 2015B

Anne Gerritsen und Giorgio Riello, „Introduction: Writing Material Culture History“, in: *Writing Material Culture History*, hrsg. von Anne Gerritsen und Giorgio Riello, London/New Delhi/New York/Sydney: Bloomsbury 2015, S. 1–13.

GERRITSEN/RIELLO 2015C

Anne Gerritsen und Giorgio Riello, „Introduction: The Global Lives of Things“, in: *The Global Lives of Things: Material Culture in the First Global Age*, London: Routledge 2015, S. 1–28.

GERRITSEN 2014

Anne Gerritsen, „Ceramics in the

Ximenez-Da Vega Inventory“, in: *Reading the Inventory: The Possessions of the Portuguese Merchant-Banker Emmanuel Ximenez (1564–1632) in Antwerp*, hrsg. von Christine Göttler und Sarah Joan Moran, 2014, in: <http://ximenez.unibe.ch/material/ceramics/> (25.04.2020).

GIJZEN 1962–1963

Agatha Gijzen, „Schilderkunst, Biologie, Voedingsleer en Gastronomie“, in: *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 1962–1963*, S. 75–113.

GÖTTLER 2016A

Christine Göttler, „Kunst der Diätetik – Diätetik der Kunst“, in: *UniPress*, 2016, 167, S. 23–26.

GÖTTLER 2016B

Christine Göttler, „‘Indian Daggers with Idols’ in the Early Modern Constcamer: Collecting, Picturing, and Imagining ‘Exotic’ Weaponry in the Netherlands and Beyond“, in: *Netherlandish Art in its Global Context/De mondiale context van Nederlandse kunst* (= *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 66), hrsg. von Tijs Weststeijn, Leiden/Boston: Brill 2016, S. 80–111.

GÖTTLER 2014A

Christine Göttler, „Wit in Painting, Color in Words: Gillis Mostaert’s Depictions of Fires“, in: *Trading Values in Early Modern Antwerp/Waarde en Waarden in Vroegmodern Antwerpen* (= *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 64), hrsg. von Christine Göttler, Bart Ramakers und Joanna Woodall, Leiden/Boston: Brill 2014, S. 214–246.

GÖTTLER 2014B

Christine Göttler, „Books on Travel,

Geography, and Navigation“, in: *Reading the Inventory: The Possessions of the Portuguese Merchant-Banker Emmanuel Ximenez (1564–1632) in Antwerp*, hrsg. von Christine Göttler und Sarah Joan Moran, 2014, in: <http://ximenez.unibe.ch/library/travel/> (25.04.2020).

GÖTTLER 2014C

Christine Göttler, „The Ximenez Family in Antwerp, Lisbon, Florence, and the Wider World“, in: *Reading the Inventory: The Possessions of the Portuguese Merchant-Banker Emmanuel Ximenez (1564–1632) in Antwerp*, hrsg. von Christine Göttler und Sarah Joan Moran, 2014, in: <http://ximenez.unibe.ch/historical/> (25.04.2020).

GÖTTLER 2014D

Christine Göttler, „Paintings in the Ximenez House on the Meir“, in: *Reading the Inventory: The Possessions of the Portuguese Merchant-Banker Emmanuel Ximenez (1564–1632) in Antwerp*, hrsg. von Christine Göttler und Sarah Joan Moran, 2014, in: <http://ximenez.unibe.ch/material/paintings/> (25.04.2020).

GÖTTLER/RAMAKERS/WOODALL 2014A

Trading Values in Early Modern Antwerp/Waarde en Waarden in Vroegmodern Antwerpen (= *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 64), hrsg. von Christine Göttler, Bart Ramakers und Joanna Woodall, Leiden/Boston: Brill 2014.

GÖTTLER/RAMAKERS/WOODALL 2014B

Christine Göttler, Bart Ramakers, Joanna Woodall, „Trading Values in Early Modern Antwerp: An Introduction“, in: *Trading Values in Early Modern Antwerp/Waarde en Waarden in Vroegmodern Antwerpen* (= *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*,

64), hrsg. von Christine Göttler, Bart Ramakers und Joanna Woodall, Leiden/ Boston: Brill 2014, S. 8–37.

GÖTTLER 2013A

Christine Göttler, „The Place of the ‚Exotic‘ in Early-Seventeenth-Century Antwerp“, in: *Looking East: Rubens’s Encounter with Asia*, hrsg. von Stephanie Schrader, Los Angeles: J. Paul Getty Museum 2013, S. 88–107.

GÖTTLER 2013B

Christine Göttler, „The Alchemist, the Painter and the ‚Indian Bird‘: Joining Arts and Cultures in Seventeenth-Century Antwerp: Adriaen van Utrecht’s *Allegory of Fire* in the Royal Museums of Fine Arts in Brussels“, in: *Synergies in Visual Culture: Bildkulturen im Dialog; Festschrift für Gerhard Wolf*, hrsg. von Manuela DeGiorgi, Annette Hoffmann und Nicola Suthor, München: Wilhelm Fink 2013, S. 499–512.

GÖTTLER 2012

Christine Göttler, „‚Bootsicheyt‘: Malerei, Mythologie und Alchemie im Antwerpen des frühen 17. Jahrhunderts; Zu Rubens’ *Silen* in der Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien“, in: *Erosionen der Rhetorik? Strategien der Ambiguität in den Künsten der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Valeska von Rosen, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2012, S. 259–301.

GOLDSTEIN 2013

Claudia Goldstein, *Pieter Bruegel and the Culture of the Early Modern Dinner Party*, Farnham/Burlington: Ashgate 2013.

GORIS 1940

Jan-Albert Goris, *Lof van Antwerpen: Hoe*

reizigers Antwerpen zagen, van de XVe tot de XXe Eeuw, Brüssel: N. V. Standaard-Boeckhandel 1940.

GRAHAM 2014

Elspeth Graham, „Ways of Being, Ways of Knowing: Fish, Fishing and Forms of Identity in Seventeenth-Century English Culture“, in: *Animals and Early Modern Identity*, hrsg. von Pia F. Cuneo, Farnham: Ashgate 2014, S. 351–373.

GREINDL 1983

Edith Greindl, *Les peintres Flamands de nature morte au XVIIIe siècle*, Paris et al.: Editions Vilo et al. 1983.

GRIMM 2008

Claus Grimm, „Die symbolische Wahrnehmung von Glasobjekten“, in: *Zerbrechliche Schönheit: Glas im Blick der Kunst*, Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunst Palast, 19.04.–31.08.2008, hrsg. vom Museum Kunst Palast Düsseldorf, Düsseldorf: Hatje Cantz 2008, S. 54–67.

GRIMM/GRIMM 1854–1961

Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, „Prunken“, in: *Deutsches Wörterbuch*, 16 Bde., in 32 Teilbänden, Leipzig: Hirzel 1854–1961, Online-Ausgabe, in: <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&hitlist=&patternlist=&le-mid=GP08096#XGP08096> (25.04.2020).

GROOTENBOER 2005

Hanneke Grootenboer, *The Rhetoric of Perspective: Realism and Illusionism in Seventeenth-Century Dutch Still-Life Painting*, Chicago/London: The University of Chicago Press 2005.

HÄRTING 1989

Ursula Härting, *Frans Francken der*

Jüngere (1581–1642): Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog, Freren: Luca 1989.

HAHN/WEISS 2013

Mobility, Meaning and the Transformations of Things, hrsg. von Hans Peter Hahn und Hadas Weiss, Oxford/Oakville: Oxbow Books 2013.

HALLYN 1991

Fernand Hallyn, „Guicciardini et la topique de la topographie“, in: *Lodovico Guicciardini (1521–1589)* [Beiträge des internationalen Kolloquiums, 28.–30.03.1990], hrsg. von Pierre Jodogne, Louvain: Peeters 1991, S. 151–161.

HARRELD 2004

Donald J. Harreld, *High Germans in the Low Countries: German Merchants and Commerce in Golden Age Antwerp*, Leiden/Boston: Brill 2004.

HARRELD 2000

Donald J. Harreld, „German Merchants and their Trade in Sixteenth-Century Antwerp“, in: *International Trade in the Low Countries (14th–16th Centuries): Merchants, Organisation, Infrastructure* [Beiträge der internationalen Konferenz, Gent-Antwerpen, 12.–13.01.1997], hrsg. von Peter Stabel, Bruno Blondé und Anke Greve (= Studies in Urban Social, Economic and Political History of the Medieval and Early Modern Low Countries, 10), Leuven/Apeldoorn: Garant 2000, S. 169–191.

HARRISON 2001

Peter Harrison, „Curiosity, Forbidden Knowledge, and the Reformation of Natural Philosophy in Early Modern

England“, in: *Isis*, 92, 2001, 2, Juni, S. 265–290.

HAVEN & GOED 2019

Haven & Goed. Een uitgave van Havenbedrijf Antwerpen NV van publiek recht, 7, 2019, 1, Februar, in: https://www.portofantwerp.com/sites/portofantwerp/files/HAVEN-025-H%26G_2019_Q1_web.pdf (12.01.2020).

HAVEN & GOED 2017

Haven & Goed. Een uitgave van Havenbedrijf Antwerpen NV van publiek recht, 5, 2017, 4, Dezember, in: https://www.portofantwerp.com/sites/portofantwerp/files/HAVEN-014-magazine_loresVersie2.pdf (12.01.2020).

HEINEN 2004

Ulrich Heinen, „Rubens’ Garten und die Gesundheit des Künstlers“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 65, 2004, S. 71–182.

HELD 1996

Julius S. Held, „Carolus Scribanius’s Observations on Art in Antwerp“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 59, 1996, S. 174–204.

HESS/HUSBAND 1997

European Glass in the J. Paul Getty Museum, hrsg. von Catherine Hess und Timothy Husband, Los Angeles: The J. Paul Getty Museum 1997.

HEUNISCH 2003

Carmen Heunisch, „09/03: Der Schwertschwanz Limulus; Ein lebendes Fossil; Das Sammlungsobjekt des Monats“, in: *Bundesanstalt für Geowissenschaften und Rohstoffe: Sammlungen, Geologische Grundlagen*, in: <https://www.bgr.bund.de/DE/>

Themen/Sammlungen-Grundlagen/
GG_Sammlungen/Objekt_Monat/0903_
limulus.html (09.08.2016).

HIBBS 1992

Pamela Hibbs Decoteau, *Clara Peeters 1594–ca. 1640 and the Development of Still-Life Painting in Northern Europe* (= Flemish Painters in the Circle of the Great Masters, 5), Lingen: Luca 1992.

HILFIKER 2019

Franziska Hilfiker, *Sea Spots. Perzeption und Repräsentation maritimer Räume im Kontext englischer und niederländischer Explorationen um 1600*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2019.

HILLMANN 1994

Karl-Heinz Hillmann, *Wörterbuch der Soziologie*, Stuttgart: Kröner 1994.

HOCHSTRASSER 2013

Julie Hochstrasser, „*Stil-Staende Dingen: Picturing Objects in the Dutch Golden Age*“, in: *Early Modern Things: Objects and their Histories, 1500–1800*, hrsg. von Paula Findlen, London/New York: Routledge 2013, S. 105–124.

HOEKENGA 2010

Christine Hoekenga, „This Flu Season, Thank a Horseshoe Crab“, in: *Smithsonian National Museum of Natural History: The Ocean Blog*, in: <http://ocean.si.edu/blog/flu-season-thank-horseshoe-crab> (25.04.2020).

HONIG 2006

Elizabeth Honig, „Paradise Regained. Rubens, Jan Brueghel, and the Sociability of Visual Thought“, in: *Rubens and the Netherlands/Rubens en de Nederlanden* (=Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek,

55, 1, 2004), hrsg. von Jan de Jong et al., Zwolle: Waanders 2006, S. 270–301.

HONIG 1998A

Elizabeth Honig, *Painting and the Market in Early Modern Antwerp*, New Haven/London: Yale University Press 1998.

HONIG 1998B

Elizabeth Honig, „Making Sense of Things: On the Motives of Dutch Still Life“, in: *RES: Anthropology and Aesthetics*, 34, 1998, S. 166–183.

HONIG 1995

Elizabeth Honig, „The Beholder as Work of Art: A Study in the Location of Value in Seventeenth-Century Flemish Painting“, in: *Beeld en zelfbeeld in the Nederlandse kunst, 1550–1750/Image and Self-Image in Netherlandish Art, 1550–1750* (= Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 46), hrsg. von Reindert Falkenburg, Jan de Jong, Herman Roodenburg und Frits Scholten, Zwolle: Waanders 1995, S. 252–297.

HÜLSEN 1894

Chr. Hülsen, „Acheloos“, in: *Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, 1, hrsg. von Georg Wissowa, Stuttgart: J. B. Metzlerscher Verlag 1894, Sp. 213–217.

IACONA/GEORGE 2012

Columbus' First Voyage: Latin Selections from Peter Martyr's 'De Orbe Novo', hrsg. von Constance P. Iacona und Edward V. George, Mundelein: Bolchazy-Carducci 2012.

INT 2020A

„HAVE“, in: *Instituut voor de Nederlandse taal – Historische woorden-*

boeken Nederlands en Fries, in: http://gtb.inl.nl/iWDB/search?actie=article&wdb=WNT&id=M024618&lemmodern=have&Betekenis_id=M024618.bet.19 (26.01.2020).

INT 2020B

„VISCH“, in: *Instituut voor de Nederlandse taal – Historische woordenboeken Nederlands en Fries*, in: <http://gtb.inl.nl/iWDB/search?actie=article&wdb=WNT&id=M080391&lemma=visch> (26.01.2020).

INT 2020c

„SCHOUWE VI“, in: *Instituut voor de Nederlandse taal – Historische woordenboeken Nederlands en Fries*, in: <http://gtb.inl.nl/iWDB/search?actie=article&wdb=MNW&id=50333&lemma=schouwe> (01.02.2020).

INT 2020D

„SCHOUWEN I“, in: *Instituut voor de Nederlandse taal – Historische woordenboeken Nederlands en Fries*, in: <http://gtb.inl.nl/iWDB/search?actie=article&wdb=WNT&id=M063015.re.3&lemma=schouw> (01.02.2020).

INT 2020E

„PRONKEN I“, in: *Instituut voor de Nederlandse taal – Historische woordenboeken Nederlands en Fries*, in: http://gtb.inl.nl/iWDB/search?actie=article&wdb=WNT&id=M056278&lemmodern=pronken&Betekenis_id=M056278.bet.1 (01.02.2020).

INT 2020F

„DAERVORE“, in: *Instituut voor de Nederlandse taal – Historische woordenboeken Nederlands en Fries*, in: <http://gtb.inl.nl/iWDB/search?actie=artic->

[le&wdb=VMNW&id=ID88392&lemma=daervore](http://gtb.inl.nl/iWDB/search?actie=article&wdb=VMNW&id=ID88392&lemma=daervore) (01.02.2020).

INT 2020G

„TRECKEN II“, in: *Instituut voor de Nederlandse taal – Historische woordenboeken Nederlands en Fries*, in: <http://gtb.inl.nl/iWDB/search?actie=article&wdb=VMNW&id=ID16623&lemma=trecken> (01.02.2020).

ISRAEL 1995

Jonathan Israel, *The Dutch Republic: Its Rise, Greatness, and Fall 1477–1806*, Oxford: Clarendon 1995.

JANSEN-SIEBEN 1996

R. Jansen-Sieben, „De diëtetiek in zestiende-eeuwse kookboeken“, in: *Nonnius en de ‚diëtetiek‘* [Beiträge des Symposiums, Brüssel, 02.12.1995], hrsg. von der Koninklijke Academie voor Geneeskunde van België, LVIII, 1996, 1, Brüssel: Paleis der Academiën, S. 285–300.

JANSSSENS 1994–1995

Annelies Janssens, *Exotische invloeden in het Antwerpen van de zeventiende eeuw. Rariteiten, voeding, grondstoffen*, unveröffentlichte Lizentiatsarbeit Katholieke Universiteit Leuven, Leuven 1994–1995.

JENNER 2011

Mark S. R. Jenner, „Follow Your Nose? Smell, Smelling, and Their Histories“, in: *American Historical Review*, 2011, April, S. 335–351.

JONES 2002

Julie Jones, „Gold of the Indies“, in: *The Met: Heilbrunn Timeline of Art History*,

10.2002, in: http://www.metmuseum.org/toah/hd/ingd/hd_ingd.htm (25.04.2020).

JONES 1988

Pamela M. Jones, „Federico Borromeo as a Patron of Landscapes and Still Lifes: Christian Optimism in Italy ca. 1600“, in: *The Art Bulletin*, 70, 1988, 2, S. 261–272.

JÜTTE 2000

Robert Jütte, *Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace*, München: C.H. Beck, 2000.

KAT. BOSTON 1994

Still-Life Painting in the Museum of Fine Arts, Boston, Katalog hrsg. von Karyn Esielonis, Boston: Museum of Fine Arts 1994.

KARL 2014

Barbara Karl, „Exotic Artifacts in the Ximenez Household“, in: *Reading the Inventory: The Possessions of the Portuguese Merchant-Banker Emmanuel Ximenez (1564–1632) in Antwerp*, hrsg. von Christine Göttler und Sarah Joan Moran, 2014, in: <http://ximenez.unibe.ch/material/exotica/> (25.04.2020).

KAVALER 1989

Ethan Matt Kavalier, „Pieter Aertsen’s Meat Stall: Divers Aspects of the Market Piece“, Sonderdruck aus: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 40, 1989, S. 67–92.

KEATING/MARKEY 2011A

Jessica Keating und Lia Markey, „Introduction: Captured Objects; Inventories of Early Modern Collections“, in: *Journal of the History of Collections*, 23, 2011, 2, S. 209–213.

KEATING/MARKEY 2011B

Jessica Keating und Lia Markey, „„Indian’ Objects in Medici and Austrian-Habsburg Inventories: A Case-Study of the Sixteenth-Century Term“, in: *Journal of the History of Collections*, 23, 2011, 2, S. 283–300.

KELLENBENZ 1968

Hermann Kellenbenz, „Die wirtschaftlichen Beziehungen zwischen Antwerpen und Brasilien in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts“, in: *Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte*, 55, hrsg. von Otto Brunner, Hermann Kellenbenz und Wolfgang Zorn, 1968, S. 449–463.

KENNY 1998

Neil Kenny, *Curiosity in Early Modern Europe: Word Histories* (= Wolfenbütteler Forschungen, 81), Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 1998.

KINT 2000

An Kint, „The Ideology of Commerce: Antwerp in the Sixteenth Century“, in: *International Trade in the Low Countries (14th–16th Centuries): Merchants, Organisation, Infrastructure* [Beiträge der internationalen Konferenz, Gent-Antwerpen, 12.–13.01.1997], hrsg. von Peter Stabel, Bruno Blondé und Anke Greve (= Studies in Urban Social, Economic and Political History of the Medieval and Early Modern Low Countries, 10), Leuven/Apeldoorn: Garant 2000, S. 213–222.

KLEIN/MACKENTHUN 2004

Sea Changes: Historicizing the Ocean, hrsg. von Bernhard Klein und Gesa

Mackenthun, New York/London:
Routledge 2004.

KLEIN/MACKENTHUN 2003A

Das Meer als kulturelle Kontaktzone: Räume, Reisende, Repräsentationen (= Konflikte und Kultur – Historische Perspektiven, 7), hrsg. von Bernhard Klein und Gesa Mackenthun, Konstanz: UVK 2003.

KLEIN/MACKENTHUN 2003B

Bernhard Klein und Gesa Mackenthun, „Einleitung: Das Meer als kulturelle Kontaktzone“, in: *Das Meer als kulturelle Kontaktzone: Räume, Reisende, Repräsentationen* (= Konflikte und Kultur – Historische Perspektiven, 7), hrsg. von Bernhard Klein und Gesa Mackenthun, Konstanz: UVK 2003, S. 1–16.

KNAAP 2013

Anna C. Knaap, „Introduction“, in: *Art, Music, and Spectacle in the Age of Rubens: The Pompa Introitus Ferdinandi*, hrsg. von Anna C. Knaap und Michael C. J. Putnam, London/Turnhout: Harvey Miller 2013, S. 3–34.

KOCKELBERGH/VLEESCHDRAGER/WALGRAVE 1992

Iris Kockelbergh, Eddy Vleeschdrager und Jan Walgrave, *The Brilliant Story of Antwerp Diamonds*, Antwerpen: MIM 1992.

KÖNIG 1996A

Eberhard König, „Begriffsgeschichtlicher Teil“, in: *Stilleben* (= Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 5), hrsg. von Eberhard König und Christiane Schön, Berlin: Reimer 1996, S. 17–36.

KÖNIG 1996B

Eberhard König, „Stilleben zwischen Begriff und künstlerischer Wirklichkeit“, in: *Stilleben* (= Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 5), hrsg. von Eberhard König und Christiane Schön, Berlin: Reimer 1996, S. 13–92.

KÖNIG/KÜSTER/SCHÖN/VÖHRINGER 1996

Eberhard König, Bärbel Küster, Christiane Schön und Christian Vöhringer, „Hauptthemen in den Quellentexten“, in: *Stilleben* (= Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 5), hrsg. von Eberhard König und Christiane Schön, Berlin: Reimer 1996, S. 107–255.

KOLLER 2014

Ariane Koller, *Weltbilder und die Ästhetik der Geographie: Die Offizin Blaeu und die niederländische Kartographie der Frühen Neuzeit* (= Studien zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, 13), Affalterbach: Didymos-Verlag 2014, zugleich Dissertation, Universität Augsburg, Augsburg 2011.

KOPYTOFF 2011

Igor Kopytoff, „The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process“, in: *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, hrsg. von Arjun Appadurai, Cambridge: Cambridge University Press 2011, S. 64–91 (Erstausgabe 1986).

KOSLOW 2011

Susan Koslow, „Frans Snyders and the Seigneurial Still Life: Venison Breath and Swearing on a Swan“, in: *New Studies on Old Masters: Essays in Renaissance*

Art in Honour of Colin Eisler, hrsg. von John Garton und Diane Wolfthal, Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies 2011, S. 125–141.

KOSLOW 1995

Susan Koslow, *Frans Snyders: Stilleven- en dierenschilder*, 1579–1657, Antwerpen: Mercatorfonds 1995.

KRETSCHMER 2008

Hildegard Kretschmer, *Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst*, Stuttgart: Reclam 2008.

KROHN 2006

Wolfgang Krohn, *Francis Bacon*, München: C. H. Beck 2006 (Erstausgabe 1987).

KUGEL/VAN CLEEMPOEL/SABRIER 2002

Spheres: The Art of the Celestial Mechanic, Katalog von Alexis Kugel, Koenraad Van Cleempoel und Jean-Claude Sabrier, Paris: J. Kugel 2002.

KULBRANDSTAD WALKER 2012

Siv Tove Kulbrandstad Walker, „Appetites: Food, Eating and the Senses in Sixteenth-Century Italian Art“, in: *Sense and the Senses in Early Modern Art and Cultural Practice*, hrsg. von Alice E. Sanger und Siv Tove Kulbrandstad Walker, Farnham: Ashgate 2012, S. 109–128.

KWAK 2015

Zoran Kwak, „Taste Making Southerners and Northern Innovators: Artistic Dialogue Between Painters of Kitchen Scenes in the Republic and the Southern Netherlands, c. 1590–1630“, in: *De Zeventiende Eeuw*, 31, 2015, 1, S. 211–239.

KWAK 2014

Zoran Kwak, *„Proeft de kost en kauftse met uw’ oogen“: Beeldtraditie,*

betekenis en functie van het Noord-Nederlandse keukentafereel (ca. 1590–1650), Dissertation, Universiteit van Amsterdam, Amsterdam 2014, in: <https://hdl.handle.net/11245/1.417337> (08.07.2020).

LACH 1970

Donald F. Lach, *Asia in the Making of Europe II: A Century of Wonder, 1: The Visual Arts*, Chicago/London: The University of Chicago Press 1970.

LACH 1965

Donald F. Lach, *Asia in the Making of Europe I: The Century of Discovery, 1*, Chicago/London: The University of Chicago Press 1965.

LEONHARD 2017

Karin Leonhard, „Verlorene Farben – gewonnene Einsichten: Systematisches Sehen in der Mikroskopie Antoni van Leeuwenhoeks“, in: *GesprächsStoff Farbe: Beiträge aus Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft*, hrsg. von Konrad Scheurmann, André Karliczek, Köln: Böhlau 2017, S. 182–195.

LEONHARD 2015

Karin Leonhard, „Stille Stil(l)leben. Ein Versuch, nicht zuletzt über Stoskopff“, in: *Silence. Schweigen. Über die stumme Praxis der Kunst* (= Passagen/Passages, 47), hrsg. von Andreas Beyer und Laurent Le Bon, Berlin/München: Deutscher Kunstverlag 2015, S. 101–117.

LEONHARD 2013A

Karin Leonhard, „*verf, kleur*: Farbtheorie und Stilleben im 17. Jahrhundert“, in: *Ad Fontes! Niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts in Quellen*, hrsg. von Claudia Fritzsche, Karin Leonhard und Gregor

J. M. Weber, Petersberg: Michael Imhof 2013, S. 54–81.

LEONHARD 2013B

Karin Leonhard, *Bildfelder: Stilleben und Naturstücke des 17. Jahrhunderts*, Berlin: Akademie-Verlag 2013.

LEONHARD 2012

Karin Leonhard, „Weisse Erde. Blume. Frucht: Zur Kultivierung von Farbe im barocken Stilleben“, in: *Die sichtbare Welt: Visualität in der niederländischen Literatur und Kunst des 17. Jahrhunderts* (= Niederlande-Studien, 52), hrsg. von Maria-Theresia Leuker, Münster/New York/München/Berlin: Waxmann 2012, S. 241–260.

LEONHARD 2011

Karin Leonhard, „Die Muschel als symbolische Form, oder: Wie Rembrandts *Conus marmoreus* nach Oxford kam“, in: *Vom Objekt zum Bild: Pikturale Prozesse in Kunst und Wissenschaft, 1600–2000*, hrsg. von Bettina Gockel, Berlin: Akademie Verlag 2011, S. 122–155.

LESGER 2006

Clé Lesger, *The Rise of the Amsterdam Market and Information Exchange: Merchants, Commercial Expansion and Change in the Spatial Economy of the Low Countries c. 1550–1630*, übers. von J. C. Grayson, Aldershot: Ashgate 2006 (Erstausgabe als *Handel in Amsterdam ten tijde van de Opstand*, Hilversum: Verloren 2001).

LIMBERGER 2014A

Michael Limberger, „Trade and War in the North Sea: Antwerp’s Struggle Concerning Trade Tariffs During and After the Dutch Revolt“, unpaginierte

Manuskriptversion in: <http://hdl.handle.net/1854/LU-5803841> (25.04.2020), später publiziert in: *Tribute, Trade and Smuggling: Commercial, Scientific and Human Interaction in the Middle Period and Early Modern World/Tributo, Comercio y Contrabando: Interacciones Comerciales, Científicas y Humanas en el Mundo de la Edad Media y Moderna* (= East Asian Maritime History, 12) hrsg. von Angela Schottenhammer, Wiesbaden: Harrassowitz 2014, S. 95–108.

LIMBERGER 2014B

Michael Limberger, „Lodovico Guicciardini’s *Descrittione di tutti i Paesi Bassi* als bron voor de economische geschiedenis van Antwerpen“, in: *HistoriANT*, 2014, 2, S. 59–79.

LIMBERGER/VIELLE 2013

Michael Limberger und Christophe Vielle, „Het land waar de peper groeit: De eerste Zuid-Nederlandse contacten met India“, in: *Het wiel van Ashoka: Belgisch-Indiase contacten in historisch perspectief*, hrsg. von Idesbald Goddeeris, Leuven: Universitaire Pers Leuven 2013, S. 19–34.

LIMBERGER 2012

Michael Limberger, „Feeding Sixteenth-Century Antwerp: Food Imports, Local Supply, and the Agrarian Structure of the Town’s Rural Surroundings“, in: *Food Supply, Demand and Trade: Aspects of the Economic Relationship between Town and Countryside (Middle Ages–19th Century)* (= Comparative Rural History of the North Sea Area, 14), hrsg. von Piet van Cruyningen und Erik Thoen, Turnhout: Brepols 2012, S. 31–47.

LIMBERGER 2001

Michael Limberger, „No Town in the World Provides more Advantages': Economies of Agglomeration and the Golden Age of Antwerp“, in: *Urban Achievement in Early Modern Europe: Golden Ages in Antwerp, Amsterdam and London*, hrsg. von Patrick O'Brien et al., Cambridge: Cambridge University Press 2001, S. 39–62.

LINDEMANN 1994

Klaus Lindemann, *Der Papagei: Seine Geschichte in der Deutschen Literatur* (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, 395), Bonn: Bouvier 1994.

LIPPINCOTT 1999

Kristen Lippincott, „Globes in Art: Problems of Interpretation and Representation“, in: *Globes at Greenwich: A Catalogue of the Globes and Armillary Spheres in the National Maritime Museum*, hrsg. von Elly Dekker, Oxford: Oxford University Press 1999, S. 75–86.

LONG 2015

Pamela O. Long, „Trading Zones in Early Modern Europe“, in: *Isis*, 106, 2015, 4, S. 840–847.

LONG 2012

Pamela O. Long, „Trading Zones: Arenas of Exchange during the Late-Medieval/ Early Modern Transition to the New Empirical Sciences“, in: *History of Technology, Special Issue: Conceptualising the Production and Diffusion of Useful and Reliable Knowledge in Early Modern Europe*, 31, hrsg. von Ian Inkster, London/ New Dehli/New York/Sydney: Bloomsburg 2012, S. 3–25.

LÓPEZ-TERRADA/PARDO-TOMÁS 2012

Marialuz López-Terrada und José Pardo-Tomás, „Reading about New World Nature in the Low Countries: The Edition of *Crónicas De Indias*, 1493–1600“, in: *Translating Knowledge in the Early Modern Low Countries* (= Low Countries Studies on the Circulation of Natural Knowledge, 3), hrsg. von Harold J. Cook und Sven Dupré, Zürich/Berlin: Lit 2012, S. 53–77.

LOUGHMAN 2010

John Loughman, „Delicacies that Enrapture the Eye and the Mind': Still-Life Painting in the Netherlands of the Seventeenth Century“, in: *In the Presence of Things: Four Centuries of European Still-Life Painting, 1: 17th–18th Centuries*, Ausst.-Kat. Lissabon, Calouste Gulbenkian Museum, 12.02.–02.05.2010, hrsg. von João Castel-Branco Pereira et al., Lissabon: Fondation Calouste Gulbenkian 2010, S. 44–67.

LOUGHMAN 1999

John Loughman, „The Market for Netherlandish Still Lives, 1600–1720“, in: *Still-Life Paintings from the Netherlands 1550–1720*, Ausst.-Kat. Amsterdam/Cleveland, Rijksmuseum/ Cleveland Museum of Art, 19.06.–19.09.1999/31.10.1999–09.01.2000, hrsg. von Alan Chong und Wouter Kloek, Zwolle: Waanders 1999, S. 86–102.

MACMILLAN 2006

Ken MacMillan, *Sovereignty and Possession in the English New World: The Legal Foundation of Empire, 1576–1640*, Cambridge: Cambridge University Press 2006.

MARCAIDA 2013

José Ramón Marcaida, „Rubens and the Bird of Paradise: Painting Natural Knowledge in the Early Seventeenth Century“, in: *Renaissance Studies*, 28, 2013, 1, S. 112–127.

MARCAIDA/PIMENTEL 2013

José Ramón Marcaida und Juan Pimentel, „Dead Natures or Still Lives? Science, Art, and Collecting in the Spanish Baroque“, in: *Collecting Across Cultures: Material Exchanges in the Early Modern Atlantic World*, hrsg. von Daniela Bleichmar und Peter C. Mancall, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2013, S. 99–115.

MARNEF/BLONDÉ 2004

Guido Marnef und Bruno Blondé, „Een gebroken cultureel elan?“, in: *Geschiedenis van Brabant van het hertogdom tot heden*, hrsg. von Raymond van Uytven et al., Zwolle/Leuven: Waanders/Davidsfonds 2004, S. 343–357.

MARNEF 1996

Guido Marnef, *Antwerpen in de tijd van de Reformatie. Ondergronds protestantisme in een handelsmetropool 1550–1577*, Amsterdam/Antwerpen: Meulenhoff/Kritak 1996, dbnl 2007, in: http://www.dbnl.org/tekst/marn002antw01_01/ (25.04.2020).

MARR 2010A

Alexander Marr, „The Flemish ‚Pictures of Collections‘ Genre: An Overview“, in: *Intellectual History Review*, 20, 2010, 1, S. 5–25.

MARR 2010B

Alexander Marr, „Picturing Collections in Early Modern Europe“, in: *Intellectual History Review*, 20, 2010, 1, S. 1–4.

MARTIN 1972

John Rupert Martin, *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi* (= Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, 16), Brüssel: Arcade 1972.

MASSING 1991

Jean Michel Massing, „The Quest for the Exotic: Albrecht Dürer in the Netherlands“, in: *Circa 1492: Art in the Age of Exploration*, Ausst.-Kat. Washington, D.C., National Gallery of Art, 12.10.1991–12.01.1992, hrsg. von Jay A. Levenson, New Haven/London: Yale University Press 1991, S. 115–119.

McFADDEN 2014

Elizabeth McFadden, „Food, Alchemy, and Transformation in Jan Brueghel’s The Allegory of Taste“, in: *Rutgers Art Review: The Journal of Graduate Research in Art History*, 30, 2014, S. 35–55, in: <https://rar.rutgers.edu/> (03.05.2020).

MEIJER 2016

Fred. G. Meijer, *Jan Davidsz. de Heem 1606–1684*, Dissertation, Universiteit van Amsterdam, Amsterdam 2016, in: <https://hdl.handle.net/11245/1.532985> (08.07.2020).

MEIJER 2011

Fred G. Meijer, „Heem, Jan Davidsz. de“, in: *Allgemeines Künstlerlexikon: Internationale Künstlerdatenbank*; Online, Berlin/Boston: K.G. Saur 2011, in: http://www.degruyter.com/view/AKL/_00070762T5 (25.04.2020).

MEIJER 2008

Fred G. Meijer, „Vanitas- und Bankettstillleben“, in: *Die Magie der Dinge: Stilllebenmalerei 1500–1800*, Ausst.-Kat. Frankfurt a. M./Basel, Städel Museum/Kunstmuseum Basel, 20.03.–17.08.2008/05.09.2008–04.01.2009, hrsg.

von Jochen Sander, Ostfildern: Hatje Cantz 2008, S. 149–155.

MEIJER 2004

Fred G. Meijer, „A Fish Seller at his Stall on the Antwerp Quay c. 1620“, in: *Fish: Still Lives by Dutch and Flemish Masters 1550–1700*, Ausst.-Kat. Utrecht/Helsinki, Centraal Museum/Amos Anderson Art Museum, 07.02.–09.05.2004/26.05.–08.08.2004, hrsg. von Liesbeth M. Helmus, Utrecht: Centraal Museum 2004, S. 214–215.

MEIJER 1995

Fred G. Meijer, „Some Flowerpaintings by Adriaen van Utrecht (1599–1652), a Still Life of Fruit by Constanca van Utrecht (after 1606–after 1647) and a Portrait of Adriaen and Constanca“, in: *Oud Holland*, 109, 1995, 3, S. 164–169.

MELION 1991

Walter S. Melion, *Shaping the Netherlandish Canon: Karel van Mander's Schilder-Boeck*, Chicago/London: University of Chicago Press 1991.

MERRIAM 2012

Susan Merriam, *Seventeenth-Century Flemish Garland Paintings. Still Life, Vision and the Devotional Image*, (= Visual Culture in Early Modernity) Farnham: Ashgate 2012.

MÖLLER 1981

Lise Lotte Möller, „Der Indianische Hahn in Europa“, in: *Art the Ape of Nature: Studies in Honor of H.W. Janson*, hrsg. von Moshe Barasch und Lucy Freeman Sandler, New York: Harry N. Abrams Inc. Publishers 1981, S. 313–340.

MOKRE 2013

Jan Mokre, „Globen als Speicher von Wissen“, in: *Geographische Kenntnisse und ihre konkreten Ausformungen* (=Morphomata, 5), hrsg. von Dietrich Boschung, Thierry Greub und Jürgen Hammerstaedt, München: Wilhelm Fink 2013, S. 263–283.

MOKRE 1997

Jan Mokre, „Immensum in parvo: Der Globus als Symbol“, in: *Modelle der Welt: Erd- und Himmelsgloben; Kulturerbe aus österreichischen Sammlungen*, hrsg. von Peter E. Allmayer-Beck, Wien: Brandstätter 1997, S. 70–87.

MONTIAS 2003

John Michael Montias, „How Notaries and Other Scribes Recorded Works of Art in Seventeenth-Century Sales and Inventories“, in: *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 30, 2003, 3/4, S. 217–235.

MORAN 2014

Sarah Joan Moran, „The Right Hand of Pictura's Perfection: Cornelis de Bie's Het Gulden Cabinet and Antwerp Art in the 1660s“, in: *Trading Values in Early Modern Antwerp/Waarde en Waarden in Vroegmodern Antwerpen* (= Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 64), hrsg. von Christine Göttler, Bart Ramakers und Joanna Woodall, Leiden/Boston: Brill 2014, S. 370–399.

MUKERJI 2006

Chandra Mukerji, „Printing, Cartography and Conceptions of Place in Renaissance Europe“, in: *Media Culture Society*, 28, 2006, 5, S. 651–669.

MULLER 2004

Jeffrey M. Muller, „Rubens’s Collection in History“, in: *A House of Art: Rubens as Collector*, Ausst.-Kat. Antwerpen, Rubenshuis, 06.03.–13.06.2004, hrsg. von Kristin Lohse Belkin und Fiona Healy, Antwerpen: Rubenshuis & Rubenianum 2004, S. 10–85.

MULLER 1993

Jeffrey M. Muller, „Private Collections in the Spanish Netherlands: Ownership and Display of Paintings in Domestic Interiors“, in: *The Age of Rubens*, Ausst.-Kat. Boston/Toledo, Museum of Fine Arts/Toledo Museum of Art, 22.09.1993–02.01.1994/02.02.–24.04.1994, hrsg. von Peter C. Sutton, Boston/Gent: Museum of Fine Arts/Ludion Press 1993, S. 195–206.

NOORDEGRAAF/WIJSENBEEK-OLTHUIS 1992

Leo Noordegraaf und Thera Wijsenbeek-Olthuis, „De wereld ontsloten: Aanvoer van rariteiten naar Nederland“, in: *De wereld binnen handbereik: Nederlandse kunst- en rariteitenverzamelingen, 1585–1735*, Ausst.-Kat. Amsterdam, Amsterdam Historisch Museum, 26.06.–01.10.1992, hrsg. von Ellinoor Bergvelt und Renée Kistenmaker, Zwolle: Waanders 1992, S. 39–50 und S. 294.

o. V. 2014

o. V., „The Project“, in: *Reading the Inventory: The Possessions of the Portuguese Merchant-Banker Emmanuel Ximenez (1564–1632) in Antwerp*, hrsg. von Christine Göttler und Sarah Joan Moran, 2014, in: <http://ximenez.unibe.ch/project/> (25.04.2020).

o. V. 2002

o. V., „Gattung und Grenzen“, in: *Das*

Flämische Stilleben: 1550–1680, Ausst.-Kat. Wien/Essen, Kunsthistorisches Museum/Villa Hügel, 18.03.–21.07.2002/01.09.–08.12.2002, hrsg. von Christa Nitze-Ertz, Ute Kleinmann und Stephan Brakensiek, Lingen: Luca Verlag 2002, S. 33.

O’BRIEN ET AL. 2001

Urban Achievement in Early Modern Europe: Golden Ages in Antwerp, Amsterdam and London, hrsg. von Patrick O’Brien et al., Cambridge: Cambridge University Press 2001.

OGILVIE 2006

Brian W. Ogilvie, *The Science of Describing: Natural History in Renaissance Europe*, Chicago/London: The University of Chicago Press 2006.

OUP 2019

Oxford University Press, „Experience“, in: *Oxford Dictionary of English*, heute *Lexico.com*, in: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/experience> (26.01.2020).

PARKHURST FERGUSON 2011

Priscilla Parkhurst Ferguson, „The Senses of Taste“, in: *American Historical Review/AHR Forum*, 2011, April, S. 371–384.

PARMENTIER/SEGERS/VRELUST 2016

Jan Parmentier, Yves Segers und Jef Vrelust, „Naar de stad. Productie- en aanvoercircuits van voedsel en drank“, in: *Antwerpen à la carte. Eten en de stad, van de middeleeuwen tot vandaag*, hrsg. von Leen Beyers, Ilja Van Damme, Kontich: BAI 2016, S. 18–59.

PARSHALL 1995

Peter Parshall, „Introduction: Art and Curiosity in Northern Europe“, in: *Word*

& *Image*, 11, 1995, 4, Oktober–Dezember, S. 327–331.

PELTONEN 2004

Markku Peltonen, „Bacon, Francis, Viscount St Alban (1561–1626)“, in: *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford: Oxford University Press 2004, Online-Ausgabe 2007, in: <http://www.oxforddnb.com/view/article/990> (03.11.2016).

PENNELL 2017

Sara Pennell, „Getting Down from the Table: Early Modern Foodways and Material Culture“, in: *The Routledge Handbook of Material Culture in Early Modern Europe*, hrsg. von Catherine Richardson, Tara Hamling, David Gaimster, London/New York: Routledge 2017, S. 185–195.

PENNELL 2012

Sara Pennell, „Professional Cooking, Kitchens, and Service Work: *Accomplisht Cookery*“, in: *A Cultural History of Food in the Early Modern Age* (= A Cultural History of Food, 4), hrsg. von Beat Kümin, London/New York: Berg 2012, S. 103–121.

PÉREZ DE TUDELA/JORDAN GSCHWEND 2007

Almudena Pérez de Tudela und Annemarie Jordan Gschwend, „Renaissance Menageries: Exotic Animals and Pets at the Habsburg Courts in Iberia and Central Europe“, in: *Early Modern Zoology: The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts* (= Intersections, 7), hrsg. von Karl A.E. Enenkel und Paul J. Smith, 2 Bde., Leiden/Boston: Brill 2007, 1, S. 419–447.

PHILIPP 2010A

Michael Philipp, „Kunst in der Krise: Malerei im Antwerpen des 17.

Jahrhunderts“, in: *Rubens, van Dyck, Jordaens: Barock aus Antwerpen*, Ausst.-Kat. Hamburg/Oslo, Bucerius Kunst Forum/Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 11.06.–19.09.2010/10.02.–22.05.2011, hrsg. von Michael Philipp und Ortrud Westheider, München: Hirmer 2010, S. 10–22.

PHILIPP 2010B

Michael Philipp, „Politik und Kunst in Antwerpen 1585–1685: Eine Chronologie“, in: *Rubens, van Dyck, Jordaens: Barock aus Antwerpen*, Ausst.-Kat. Hamburg/Oslo, Bucerius Kunst Forum/Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 11.06.–19.09.2010/10.02.–22.05.2011, hrsg. von Michael Philipp und Ortrud Westheider, München: Hirmer 2010, S. 184–223.

PHILIPP 2010C

Michael Philipp, „Kirchen, Klöster, Künstlerhäuser: Der Stadtplan von Antwerpen im 17. Jahrhundert“, in: *Rubens, van Dyck, Jordaens: Barock aus Antwerpen*, Ausst.-Kat. Hamburg/Oslo, Bucerius Kunst Forum/Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 11.06.–19.09.2010/10.02.–22.05.2011, hrsg. von Michael Philipp und Ortrud Westheider, München: Hirmer 2010, S. 172–183.

PHILIPPA ET AL. 2003–2009

M. Philippa, F. Debradandere, A Quak, T. Schoonheim, N. van der Sijs, „kalkoen“, in: *Etymologisch Woordenboek van het Nederlands*, 4 Bde., Amsterdam, in: [etymologiebank.nl](http://www.etymologiebank.nl), in: <http://www.etymologiebank.nl/trefwoord/kalkoen1> (25.04.2020).

PIEPER 2009

Renate Pieper, „De Nieuwe Wereld in

het Zuid-Nederlandse drukwerk uit de zestiende eeuw“, in: *Een wereld op papier: Zuid-Nederlandse boeken, prenten en kaarten in het Spaanse en Portugese Wereldrijk (16de–18de eeuw)*, hrsg. von Werner Thomas und Eddy Stols, Den Haag/Leuven: Acco 2009, S. 321–332.

PIEPER 2000

Renate Pieper, *Die Vermittlung einer neuen Welt: Amerika im Nachrichtennetz des Habsburgischen Imperiums 1493–1598* (= Veröffentlichungen des Instituts für europäische Geschichte Mainz, Abteilung für Universalgeschichte, 163), Mainz: Philipp von Zabern 2000.

POHL 1977

Hans Pohl, *Die Portugiesen in Antwerpen (1567–1648): Zur Geschichte einer Minderheit* (= Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, 63), Wiesbaden: Franz Steiner 1977.

PONS REDAKTION O. J.

PONS Redaktion o. J., „curiositas“, auf *Pons online*, in: <http://de.pons.com/%C3%BCbersetzung/latein-deutsch/curiositas> (26.01.2020).

PRIMEAU 2002

Thomas Primeau, „The Materials and Technology of Renaissance and Baroque Hand-Colored Prints“, in: *Painted Prints: The Revelation of Color in Northern Renaissance & Baroque Engravings, Etchings & Woodcuts*, Ausst.-Kat. Baltimore/St. Louis, Baltimore Museum of Art/Saint Louis Museum of Art, 06.10.2002–05.01.2003/14.02.–18.05.2003, hrsg. von Susan Dackerman, University Park, PA: The Pennsylvania State University Press 2002, S. 48–78.

PRINCIPE 2014

Lawrence Principe, „The Laboratory“, in: *Reading the Inventory: The Possessions of the Portuguese Merchant-Banker Emmanuel Ximenez (1564–1632) in Antwerp*, hrsg. von Christine Göttler und Sarah Joan Moran, 2014, in: <http://ximenez.unibe.ch/laboratory/> (25.04.2020).

RABAND 2019

Ivo Raband, *Vergängliche Kunst & fortwährende Macht. Die Blijde Inkomst für Erzherzog Ernst von Österreich in Brüssel und Antwerpen, 1594*, Merzhausen: Ad Picturam 2019, zugleich Dissertation, Universität Bern, Bern 2016.

RABE 2016

Jennifer Rabe, „Mediating between Art and Nature: The Countess of Arundel at Tart Hall“, in: *Sites of Mediation: Connected Histories of Places, Processes, and Objects in Europe and Beyond, 1450–1650* (= Intersections, 47), hrsg. von Christine Göttler, Susanna Burghartz und Lucas Burkart, Leiden: Brill 2016, S. 183–210.

RAUCH 2006

Margot Rauch, „Gesammelte Wunder: Die Naturobjekte in den Kunstkammern und Naturalienkabinetten des 16. und 17. Jahrhunderts“, in: *Die Entdeckung der Natur: Naturalien in den Kunstkammern des 16. und 17. Jahrhunderts*, Ausst.-Kat. Innsbruck/Wien, Schloss Ambras/Kunsthistorisches Museum Wien, 22.06.–31.10.2006/12.02.–20.05.2007, hrsg. von Wilfried Seipel, Wien: Kunsthistorisches Museum 2006, S. 10–15.

RICHARDSON 2011

Todd M. Richardson, *Pieter Bruegel the*

Elder: Art Discourse in the Sixteenth-Century Netherlands, Farnham/Burlington: Ashgate 2011.

RICHTER 2015

Jörg Richter, „Claritas, Puritas, Splendor: Bergkristall und kristalline Formen in der Kunst vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert“, in: *Stein aus Licht: Kristallvisionen in der Kunst*, Ausst.-Kat. Bern, Kunstmuseum Bern, 24.04.–06.09.2015, hrsg. von Matthias Frehner und Daniel Spanke, Bielefeld: Kerber Verlag 2015, S. 66–81.

RIELLO 2013

Giorgio Riello, „‘Things Seen and Unseen’: The Material Culture of Early Modern Inventories and their Representation of Domestic Interiors“, in: *Early Modern Things: Objects and their Histories, 1500–1800*, hrsg. von Paula Findlen, London/New York: Routledge 2013, S. 125–150.

RIJKS 2016

Marlise Rijks, *Catalysts of Knowledge: Artists’ and Artisans’ Collections in Early Modern Antwerp*, Dissertation, Universiteit Gent, Gent 2016, in: <http://hdl.handle.net/1854/LU-7138589> (03.05.2020).

ROBELS 1992

Hella Robels, „Adriaen van Utrecht“, in: *Von Bruegel bis Rubens: Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei*, Ausst.-Kat. Köln/Antwerpen/Wien, Wallraf-Richartz-Museum/Koninklijk Museum voor Schone Kunsten/Kunsthistorisches Museum, 04.09.–22.11.1992/12.12.1992–08.03.1993/02.04.–20.06.1993, hrsg. von Ekkehard Mai und Hans Vlieghe, Köln: Locher 1992, S. 477.

ROBELS 1989

Hella Robels, *Frans Snyders: Stilleben- und Tiermaler 1579–1657*, München: Deutscher Kunstverlag 1989.

ROBELS 1969

Hella Robels, „Frans Snyders’ Entwicklung als Stillebenmaler“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 31, 1969, S. 43–94.

ROBILLER 1990

Franz Robiller, *Papageien. Handbuch der Vogelpflege. Über die Papageien der Welt in drei Bänden. Mit den Haltungs- und Zuchterfahrungen aus dem Vogelpark Walsrode, 3: Mittel- und Südamerika*, Berlin/Stuttgart: Deutscher Landwirtschaftsverlag/Verlag Eugen Ulmer 1990.

ROMANO/VAN DAMME 2009

Antonella Romano und Stéphane van Damme, „Science and World Cities: Thinking Urban Knowledge and Science at Large (16th–18th Century)“, in: *Intinerario*, 33, 2009, 1, S. 79–95.

ROODENBURG 2014

Herman Roodenburg, „Introduction: Entering the Sensory Worlds of the Renaissance“, in: *A Cultural History of the Senses in the Renaissance* (= A Cultural History of the Senses, 3), hrsg. von Herman Roodenburg, London et al.: Bloomsbury 2014, S. 1–17.

ROPER 2006

L.H. Roper, „Charles I, Virginia, and the Idea of Atlantic History“, in: *Intinerario*, 30, 2006, 2, S. 33–53.

ROSENFELD 2011

Sophia Rosenfeld, „On Being Heard: A Case for Paying Attention to the Historical

Ear“, in: *American Historical Review*, 2011, April, S. 316–334.

RUSO 2011

Alessandra Russo, „Cortés’s Objects and the Idea of New Spain: Inventories as Spatial Narratives“, in: *Journal of the History of Collections*, 23, 2011, 2, S. 229–252.

SANGER/KULBRANDSTAD WALKER 2012

Alice E. Sanger, Siv Tove Kulbrandstad Walker, „Introduction: Making Sense of the Senses“, in: *Sense and the Senses in Early Modern Art and Cultural Practice*, hrsg. von Alice E. Sanger und Siv Tove Kulbrandstad Walker, Farnham: Ashgate 2012, S. 1–16.

SCHILDERMANS/SELS/WILLEBRANDS 2007

Jozef Schildermans, Hilde Sels und Marleen Willebrands, *Lieve schat, wat vind je lekker? Het Koochoec van Antonius Magirus (1612) en de Italiaanse keuken van de renaissance*, Leuven: Davidsfonds 2007.

SCHILLING 2014

Ruth Schilling, „Wahrnehmung des Meeres“, in: *H-Soz-Kult: Kommunikation und Fachinformation für die Geschichtswissenschaften*, in: <http://www.hsozkult.de/event/id/termine-26523> (25.04.2020).

SCHMIDT 2006

Benjamin Schmidt, *Innocence Abroad: The Dutch Imagination and the New World, 1570–1670*, Cambridge u. a.: Cambridge University Press 2006 (Erstausgabe 2001).

SCHMIDT 1995

Benjamin Schmidt, „O Fortunate Land! Karel van Mander, ‘A West Indies Landscape’, and the Dutch Discovery of

America“, in: *NWIG: New West Indian Guide/Nieuwe West-Indische Gids*, 69, 1995, 1/2, S. 5–44.

SCHMIDT 1997

Rudolf Schmidt, „Die Herstellung und Verwendung von Globen“, in: *Modelle der Welt: Erd- und Himmelsgloben: Kulturerbe aus österreichischen Sammlungen*, hrsg. von Peter E. Allmayer-Beck, Wien: Brandstätter 1997, S. 30–47.

SCHNEIDER 1993

Albrecht Schneider, „„Glas so schön und anmutig, daß es den orientalischen Achat übertrifft“: Zur Geschichte der Achatgläser“, in: *Kultur & Technik*, 1993, 4, S. 50–57.

SCHNEIDER 1979

Norbert Schneider, „Wirtschafts- und sozialgeschichtliche Aspekte des Früchtestilllebens“, in: *Stilleben in Europa*, Ausst.-Kat. Münster/Baden-Baden, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte/Staatliche Kunsthalle, 25.11.1979–24.02.1980/15.03.–15.06.1980, hrsg. von Gerhard Langemeyer und Hans-Albert Peters, Münster: Aschendorff 1979, S. 266–292.

SCHNEIDER 2004

Ute Schneider, *Die Macht der Karten: Eine Geschichte der Kartographie vom Mittelalter bis heute*, Darmstadt: Primus Verlag 2004.

SCHÜTZ 2002

Karl Schütz, „Die Geschichte des Stilllebens“, in: *Das Flämische Stillleben: 1550–1680*, Ausst.-Kat. Wien/Essen, Kunsthistorisches Museum/Villa Hügel, 18.03.–21.07.2002/01.09.–08.12.2002, hrsg. von Christa Nitze-Ertz, Ute Kleinmann und

Stephan Brakensiek, Lingen: Luca Verlag 2002, S. 16–31.

SEGAL 1991

Sam Segal, *Jan Davidsz de Heem en zijn kring*, Ausst.-Kat. Utrecht/Braunschweig, Centraal Museum/Herzog Anton Ulrich-Museum, 16.02.–14.04.1991/09.05.–07.07.1991, 's-Gravenhage: SDU Uitgeverij 1991.

SEGAL 1988

Sam Segal, *A Prosperous Past: The Sumptuous Still Life in the Netherlands 1600–1700*, Den Haag: SDU 1988.

SILVER 2014

Larry Silver, „World of Wonders: Exotic Animals in European Imagery, 1515–1650“, in: *Animals and Early Modern Identity*, hrsg. von Pia F. Cuneo, Farnham: Ashgate 2014.

SILVER 2012

Larry Silver, „Art/Matter(s)“, in: *Art History*, 35, 2012, 5, November, S. 1024–1035.

SILVER 2006

Larry Silver, *Peasant Scenes and Landscapes: The Rise of Pictorial Genres in the Antwerp Art Market*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2006.

SMITH 2010

Pamela H. Smith, „Vermilion, Mercury, Blood and Lizards: Matter and Meaning in Metalworking“, in: *Materials and Expertise in Early Modern Europe: Between Market and Laboratory*, hrsg. von Ursula Klein und E. C. Spary, Chicago/London: University of Chicago Press 2010, S. 29–49.

SMITH 2007

Pamela H. Smith, „In a Sixteenth-Century

Goldsmith's Workshop“, in: *The Mindful Hand: Inquiry and Invention from the late Renaissance to Early Industrialisation* (= History of Science and Scholarship in the Netherlands, 9), hrsg. von Lissa Roberts, Simon Schaffer und Peter Dear, Amsterdam: Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen 2007, S. 32–57.

SMITH/FINDLEN 2002

Pamela H. Smith und Paula Findlen, „Introduction: Commerce and the Representation of Nature in Art and Science“, in: *Merchants & Marvels: Commerce, Science, and Art in Early Modern Europe*, hrsg. von Pamela H. Smith und Paula Findlen, New York/London: Routledge 2002, S. 1–25.

SOLY 1993

Hugo Soly, „Sociale relaties in Antwerpen tijdens de 16de en 17de eeuw“, in: *Antwerpen, verhaal van een metropool (16de–17de eeuw)*, Ausst.-Kat. Antwerpen, Hessenhuis, 25.06.–10.10.1993, hrsg. von Jan van der Stock, Gent: Snoeck-Ducaju & Zoon 1993, S. 37–47.

STABEL 2000

Peter Stabel, „The Market-Place and Civic Identity in Late Medieval Flanders“, in: *Shaping Urban Identity in Late Medieval Europe/L'apparition d'une identité urbaine dans l'Europe du bas moyen âge* (= Studies in Urban Social, Economic and Political History of the Medieval and Early Modern Low Countries, 11), hrsg. von Marc Boone und Peter Stabel, Leuven-Apeldoorn: Garant 2000, S. 43–64.

STEVENSON 1921

Edward Luther Stevenson, *Terrestrial*

and Celestial Globes: Their History and Construction Including a Consideration of their Value as Aids in the Study of Geography and Astronomy, New Haven: Yale University Press 1921.

STOICHITA 2010

Victor I. Stoichita, „How to Taste a Painting“, in: *Intermedien: Zur kulturellen und artistischen Übertragung* (= Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen: Historische Perspektiven, 14), hrsg. von Alexandra Kleihues, Barbara Naumann und Edgar Pankow, Zürich: Chronos 2010, S. 313–325.

STOICHITA 1998

Victor I. Stoichita, *Das selbstbewusste Bild: Vom Ursprung der Metamalerei*, übers. von Heinz Jatho, München: Fink 1998 (Erstausgabe als *L'instauration du tableau*, Paris: Méridiens Klincksieck et Cie 1993).

STOLS 2002

Eddy Stols, „Mercurius met een exotische maraboet: De Antwerpse koloniale handelsmetropool in de zestiende en zeventiende eeuw“, in: *Vreemden vertoond: Opstellen over exotisme en spektakelcultuur in de Spaanse Nederlanden en de Nieuwe Wereld*, hrsg. von Johan Verberckmoes, Leuven: Peeters 2002, S. 3–66.

STOLS 1998

Eddy Stols, „De triomf van de exotica of de bredere wereld in de Nederlanden van de aartshertogen“, in: *Albert & Isabella 1598–1621: Essays*, hrsg. von Werner Thomas und Luc Duerloo, Turnhout: Brepols 1998, S. 291–301.

STOLS 1980

Eddy Stols, „Handel-, geld- en bankwesen in de Zuidelijke Nederlanden 1580–1650“, in: *Algemene Geschiedenis der Nederlanden: Nieuwe Tijd; Socio-economische geschiedenis 1490–1650, overzeese geschiedenis circa 1590–1680, socioculturele geschiedenis 1500–1800*, 7, Haarlem: Fibular-Van Dishoeck 1980, S. 128–136.

STOLS 1971

Eddy Stols, *De spaanse brabanters of de handelsbetrekkingen der zuidelijke Nederlanden met de iberische wereld 1598–1648*, 1, Brüssel: Paleis der Academiën 1971.

SÜSKIND 1994

Patrick Süskind, *Das Parfum: Die Geschichte eines Mörders*, Zürich: Diogenes 1994 (Erstausgabe 1985).

SUTHERLAND 2012

John Sutherland, *50 Schlüsselideen Literatur*, übers. von Martina Wiese, Heidelberg: Spektrum 2012.

SUYKENS [1986]

Antwerp: A Port for All Seasons, hrsg. von F. Suykens, Antwerpen/Brüssel: MIM [1986].

SWAN 2015

Claudia Swan, „Counterfeit Chimeras: Early Modern Theories of the Imagination and the Work of Art“, in: *Vision and its Instruments: Art, Science, and Technology in Early Modern Europe*, hrsg. von Aline Payne, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press 2015, S. 216–237.

SWAN 2002

Claudia Swan, „From Blowfish to Flower

Still Life Paintings: Classification and its Images, circa 1600", in: *Merchants & Marvel: Commerce, Science, and Art in Early Modern Europe*, hrsg. von Pamela H. Smith und Paula Findlen, New York/London: Routledge 2002, S. 109–136.

SWOBODA 2008

Gudrun Swoboda, *Die Wege der Bilder. Eine Geschichte der kaiserlichen Gemäldesammlungen von 1600 bis 1800*, Wien: Christian Brandstätter Verlag, 2008.

SYSON/THORNTON 2001

Luke Syson und Dora Thornton, *Objects of Virtue: Art in Renaissance Italy*, London: British Museum Press 2001.

THIJS 1993

Alfons Thijs, „De Antwerpse luxenijverheid: Winstbejag en kunstzin“, in: *Antwerpen, verhaal van een metropool (16de–17de eeuw)*, Ausst.-Kat. Antwerpen, Hessenhuis, 25.06.–10.10.1993, hrsg. von Jan van der Stock, Gent: Snoeck-Ducaju & Zoon 1993, S. 105–113.

THIJS 1988

Alfons Thijs, „Structural Changes in the Antwerp Industry from the Fifteenth to Eighteenth Century“, in: *The Rise and Decline of Urban Industries in Italy and in the Low Countries: Late Middle Ages – Early Modern Times*, hrsg. von Herman van der Wee, Leuven: Universitaire Pers 1988, S. 207–212.

THIJS [1986]

Alfons Thijs, „The River Scheldt Closed for two Centuries 1585–1790“, in: *Antwerp, a Port for All Seasons*, hrsg. von F. Suykens, Antwerpen/Brüssel: MIM [1986], S. 165–273.

THOMAS/VERBERCKMOES 2015

Werner Thomas und Johan Verberckmoes, „The Southern Netherlands as a Centre of Global Knowledge Concerning the Iberian Empires in the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries“, in: *Embattled Territory: The Circulation of Knowledge in the Spanish Netherlands*, hrsg. von Sven Dupré, Bert de Munck, Werner Thomas und Geert Vanpaemel, Gent: Academia Press 2015, S. 161–197.

THOMAS 2011

Werner Thomas, „The Southern Netherlands, New Spain and the Atlantic Networks of the Spanish Monarchy (1500–1700)“, in: *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 2011, S. 63–117.

THOMAS/STOLS 2009

Een wereld of papier: Zuid-Nederlandse boeken, prenten en kaarten in het Spaanse en Portugese wereldrijk (16de–18de eeuw), hrsg. von Werner Thomas und Eddy Stols, Leuven/Den Haag: Acco 2009.

THOMAS/DUERLOO 1998

Albert & Isabella, 1598–1621: Essays, hrsg. von Werner Thomas und Luc Duerloo, Turnhout: Brepols 1998.

THROWER 1984

Sir Francis Drake and the Famous Voyage, 1577–1580, hrsg. von Norman J.W. Thrower, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 1984.

TIMMERMANS 2010

Bert Timmermans, „Networkers and Mediators in the 17th-Century Antwerp Art World: The Impact of Collectors-Connoisseurs on Artistic Processes of Transmission and Selection“, in: *Luxury*

in the Low Countries: Miscellaneous Reflections on Netherlandish Material Culture, 1500 to the Present, hrsg. von Rengenier C. Rittersma, Brüssel: Pharo 2010, S. 109–133.

TIMMERMANS 2008

Bert Timmermans, *Patronen van patronage in het zeventiende-eeuwse Antwerpen*, Amsterdam: Aksant 2008.

TIMMERMANS 2006

Bert Timmermans, „The Elite as Collectors and Middlemen in the Antwerp Art World of the Seventeenth Century“, in: *Munuscula Amicorum: Contributions on Rubens and his Colleagues in Honour of Hans Vlieghe*, (= *Pictura Nova: Studies in 16th and 17th Century Flemish Painting and Drawing*, 10), hrsg. von Katlijne van der Stighelen, 2, Turnhout: Brepols 2006, S. 343–362.

TRICOT 1996

J.-P. Tricot, „Ludovicus Nonnius (1553–1645), marraanse arts te Antwerpen, auteur van het ‚Diaeteticon‘“, in: *Nonnius en de ‚diëtetiek‘* [Beiträge des Symposiums, Brüssel, 02.12.1995], hrsg. von der Koninklijke Academie voor Geneeskunde van België, LVIII, 1, Brüssel: Paleis der Academiën 1996, S. 251–269.

UNGER 1891

J. H. W. Unger, „Brieven van eenige schilders aan Constantin Huygens“, in: *Oud Holland*, 9, 1891, S. 187–206.

VAN AERT 2009

Laura Van Aert, „Buurtwinkels en winkelstraten: De evolutie van het Antwerpse winkelbedrijf in de nieuwe tijd“, in: *Stadsgeschiedenis*, 4, 2009, 1, S. 21–44.

VAN BENEDEN 2009

Ben van Beneden, „Willem van Haecht: An Erudite and Talented Copyist“, in: *Room for Art in Seventeenth-Century Antwerp*, Ausst.-Kat. Antwerpen/Den Haag, Rubenshuis/Mauritshuis, 28.11.2009–28.02.2010/25.03.–27.06.2010, hrsg. von Ariane van Suchtelen und Ben van Beneden, Zwolle: Waanders 2009, S. 56–92.

VAN BERKEL 2006

Klaas van Berkel, „The Unexpected Popularity of Antoni van Leeuwenhoek“, in: *The Low Countries*, 14, übers. von Nancy Forest-Flier, 2006, in: http://www.dbnl.org/tekst/_low001200601_01/_low001200601_01_0038.php (25.04.2020).

VAN CLEEMPOEL 2014A

Koenraad Van Cleempoel, „Scientific Instruments in the Ximenez Household“, in: *Reading the Inventory: The Possessions of the Portuguese Merchant-Banker Emmanuel Ximenez (1564–1632) in Antwerp*, hrsg. von Christine Göttler und Sarah Joan Moran, 2014, in: <http://ximenez.unibe.ch/material/scientific/> (25.04.2020).

VAN CLEEMPOEL 2014B

Koenraad Van Cleempoel, „An Astrolabe by Michiel Coignet“, in: *Reading the Inventory: the Possessions of the Portuguese Merchant-Banker Emmanuel Ximenez (1564–1632) in Antwerp*, hrsg. von Christine Göttler und Sarah Joan Moran, 2014, <http://ximenez.unibe.ch/material/scientific/astrolabe/> (25.04.2020).

VAN DAMME/VAN AERT 2014

Ilja Van Damme und Laura Van Aert, „Antwerp Goes shopping! Continuity and

Change in Retail Space and Shopping Interactions from the Sixteenth to the Nineteenth Century”, in: *The Landscape of Consumption: Shopping Streets and Cultures in Western Europe, 1600–1900*, hrsg. von Jan Hein Furnée und Clé Lesger, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2014, S. 78–103.

VAN DAMME 2010

Ilja Van Damme, „Scaldis geketend: Percepties van het economische welvaren van de stad Antwerpen of de genese van een handelsideologie (zestiende-negentiende eeuw)”, in: *Tijdschrift voor Geschiedenis: Themanummer; Stad en Stroom; Antwerpse identiteit(en) en vijf eeuwen discours rond de sluiting van de Schelde*, hrsg. von Brecht Deseure, Guido Marnef und Gerrit Verhoeven, 123, 2010, 4, S. 486–503.

VAN DAMME 2003

Ilja Van Damme, „Het vertrek van Mercurius: Historiografische en hypothetische verkenningen van het economisch wedervaren van Antwerpen in de tweede helft van de zeventiende eeuw”, in: *NEHA-Jaarboek voor economische, bedrijfs- en techniekgeschiedenis*, 66, hrsg. vom Nederlandsch Economisch-Historisch Archief, Utrecht 2003, S. 6–39.

VANDAMME 1974

E. Vandamme, „Een 16e – eeuws Zuidnederlands receptenboek”, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1974, S. 101–137.

VAN DEN BRANDEN 1883

F. Jos. van den Branden, *Geschiedenis der*

Antwerpsche Schilderschool, Antwerpen: J.-E. Buschmann 1883.

VANDENBROEKE/VANDEWALLE 1980

C. Vandenbroeke und P. Vandewalle, „Landbouw in de Zuidelijke Nederlanden 1490–1650”, in: *Algemene Geschiedenis der Nederlanden: Nieuwe Tijd; Sociaal-economische geschiedenis 1490–1650, overzeese geschiedenis circa 1590–1680, socioculturele geschiedenis 1500–1800*, 7, Haarlem: Fibular-Van Dishoeck 1980, S. 44–65.

VAN DER AUWERA 1993

Joost van der Auwera, „Scaldis en Antverpia”, in: *Antwerpen verhaal van een metropool 16de–17de eeuw*, Ausst.-Kat. Antwerpen, Hessehuis, 25.06.–10.10.1993, hrsg. von Jan van der Stock, Gent: Snoeck-Ducaju & Zoon 1993, S. 146–147.

VAN DER KROGT 2001/2002

Peter van der Krogt, „Globenproduktion in den Niederlanden und ihre Auswirkung auf Europa (1525–1650)”, in: *Der Globusfreund: Wissenschaftliche Zeitschrift für Globenkunde*, Sonderausgabe zum Globensymposium am Stewart-Museum Montreal, 19.–22.10.2000, hrsg. von Edward H. Dahl et al., 49/50, 2001/2002, S. 4–65.

VAN DER KROGT 1993

Peter van der Krogt, *Globi Neerlandici: The Production of Globes in the Low Countries*, Utrecht: HES 1993.

VAN DER STIGHELEN/VERMEYLEN 2006

Kathlijne Van der Stighelen und Filip Vermeylen, „The Antwerp Guild of Saint Luke and the Marketing of Paintings, 1400–1700”, in: *Mapping Markets for Paintings in*

Europe 1450–1750 (=Studies in European Urban History (1100–1800), 6), hrsg. von Neil De Marchi und Hans J. Van Miegroet, Turnhout: Brepols 2006, S. 188–208.

VAN DER WEE/MATERNÉ 1993

Herman van der Wee und Jan Materné, „De Antwerpse wereldmarkt tijdens de 16de en 17de eeuw“, in: *Antwerpen, verhaal van een metropool (16de–17de eeuw)*, Ausst.-Kat. Antwerpen, Hessenhuis, 25.06.–10.10.1993, hrsg. von Jan van der Stock, Gent: Snoeck-Ducaju & Zoon 1993, S. 18–31.

VAN DER WEE 1988

Herman van der Wee, „Industrial Dynamics and the Process of Urbanization and De-Urbanization in the Low Countries from the Late Middle Ages to the Eighteenth Century: A Synthesis“, in: *The Rise and Decline of Urban Industries in Italy and in the Low Countries: Late Middle Ages – Early Modern Times* (= Studies in Social and Economic History, 1), hrsg. von Herman van der Wee, Leuven: Leuven University Press 1988, S. 307–381.

VAN DER WILLIGEN/MEIJER 2003

Adriaan van der Willigen und Fred G. Meijer, *A Dictionary of Dutch and Flemish Still-Life Painters Working in Oils 1525–1725*, Leiden: Primavera Press in cooperation with the Netherlands Institute or Art History (RKD) 2003.

VAN DE VELDE 2013

Hildegard Van de Velde, „Nicolaas Rockox (1560–1640), connaisseur, patroon en verzamelaar“, in: *500 jaar verzamelen in Antwerpen: Een passioneel verhaal*, [hrsg. von KBC Groep], Leuven: Davidsfonds 2013, S. 24–39.

VAN DIXHOORN 2014

Arjan van Dixhoorn, „The Value of Antwerp and the Prosperity of Belgica: Political Economy in Guicciardini’s *Descrittione di tutti i Paesi Bassi* (1567)“, in: *Trading Values in Early Modern Antwerp/ Waarde en Waarden in Vroegmodern Antwerpen* (= Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 64), hrsg. von Christine Göttler, Bart Ramakers und Joanna Woodall, Leiden/Boston: Brill 2014, S. 76–106.

VANDOMMELE 1986

Herman Vandommele, „Groenten en fruit in de Nederlanden in de zestiende eeuw“, in: *Joachim Beuckelaer: Het markt- en keukenstuk in de Nederlanden 1550–1650*, Ausst.-Kat. Gent, Museum voor Schone Kunsten, 12.12.1986–08.03.1987, [hrsg. von Paul Verbraeken], Gent: Gemeentekrediet 1986, S. 71–77.

VAN GELDER 1999

Roelof van Gelder, „Arken van Noach: Dieren op de schepen van de VOC“, in: *Kometen, monsters en muilezels: Het veranderende natuurbbeeld en de natuurwetenschap in de zeventiende eeuw*, hrsg. von Florike Egmond, Eric Jorink und Rienk Vermij, Haarlem: Arcadia 1999, S. 35–51.

VANPAEMEL 2001

Geert Vanpaemel, „Science for Sale: The Metropolitan Stimulus for Scientific Achievements in Sixteenth-Century Early Antwerp“, in: *Urban Achievement in Early Modern Europe: Golden Ages in Antwerp, Amsterdam and London*, hrsg. von Patrick O’Brien et al., Cambridge: Cambridge University Press 2001, S. 287–304.

VAN PASSEN 1993

Anne-Marie van Passen, „Antwerpen goed bekeken: Een bloemlezing“, in: *Antwerpen, verhaal van een metropool (16de–17de eeuw)*, Ausst.-Kat. Antwerpen, Hessenhuis, 25.06.–10.10.1993, hrsg. von Jan van der Stock, Gent: Snoeck-Ducaju & Zoon 1993, S. 59–67.

VAN MULDER 2007–2015

Christine van Mulders, „Vos, Simon de“, in: *Grove Art Online*, Oxford University Press, in: <http://www.oxfordartonline.com:80/subscriber/article/grove/art/T090187> (03.08.2015).

VAN SUCHTELEN 2009

Ariane van Suchtelen, „Room for Art in Seventeenth-Century Antwerp: An Introduction“, in: *Room for Art in Seventeenth-Century Antwerp*, Ausst.-Kat. Antwerpen/Den Haag, Rubenshuis/Mauritshuis, 28.11.2009–28.02.2010/25.03.–27.06.2010, hrsg. von Ariane van Suchtelen und Ben van Beneden, Zwolle: Waanders 2009, S. 18–50.

VAN SUCHTELEN 2006

Ariane van Suchtelen, „Het feestmaal van Achelouïs“, in: *Rubens & Brueghel een artistieke vriendschap*, Ausst.-Kat. Los Angeles/Den Haag, J. Paul Getty Museum/Mauritshuis, 05.07.–24.09.2006/21.10.2006–28.01.2007, hrsg. von Anne T. Woollett und Ariane van Suchtelen, Zwolle: Waanders 2006, S. 60–63.

VAN SUCHTELEN/WOOLLETT 2006

Ariane van Suchtelen und Anne T. Woollett, „Jan Brueghel the Elder and Peter Paul Rubens: Madonna and Child

in a Garland of Fruit and Flowers, ca. 1620“, in: *Rubens & Brueghel: A Working Friendship*, Ausst.-Kat. Los Angeles/Den Haag, J. Paul Getty Museum/Mauritshuis, 05.07.–24.09.2006/21.10.2006–28.01.2007, hrsg. von Anne T. Woollett und Ariane van Suchtelen, Zwolle: Waanders 2006, S. 116–121.

VAN UYTEN 1979

R. van Uyten, „Visserij in de Zuidelijke Nederlanden“, in: *Algemene Geschiedenis der Nederlanden*, 6: *Nieuwe Tijd*, hrsg. von D. P. Blok et al., Haarlem: Fibula-Van Dishoeck 1979, S. 138–144.

VAN WINTER 2004

Johanna Maria van Winter, „Fish Recipes in Late-Medieval and Early-Modern Cookbooks“, in: *Fish: Still Lives by Dutch and Flemish Masters 1550–1700*, Ausst.-Kat. Utrecht/Helsinki, Centraal Museum/Amos Anderson Art Museum, 07.02.–09.05.2004/26.05.–08.08.2004, hrsg. von Liesbeth M. Helmus, Utrecht: Centraal Museum 2004, S. 139–153.

VAN WINTER 1996

Johanna Maria van Winter, „Nahrungsmittel in den Niederlanden im 15. und 16. Jahrhundert: Anhang; Speiseordnungen der Johanniter-Kommende Haarlem 1570–1572 (Übersetzung)“, in: *Nahrung und Tischkultur im Hanseraum* (= Beiträge zur Volkskultur in Nordwestdeutschland, 91), hrsg. von Günter Wiegelmann und Ruth E. Mohrmann, Münster/New York: Waxmann 1996, S. 303–318.

VEECKMAN 2002A

Majolica and Glass: From Italy to Antwerp and Beyond: The Transfer of Technology

in the 16th–Early 17th Century, hrsg. von Johan Veeckman, Antwerpen: Stad Antwerpen 2002.

VEECKMAN 2002B

Johan Veeckman, „Production and Consumption of Glass in 16th and Early 17th Century Antwerp: The Archaeological Evidence“, in: *Majolica and Glass: From Italy to Antwerp and Beyond; The Transfer of Technology in the 16th–Early 17th Century*, hrsg. von Johan Veeckman, Antwerpen: Stad Antwerpen 2002, S. 79–93.

VERHUYCK/KISLING 1987

Paul Verhuyck und Corine Kisling, *Het Mandement van Bacchus, Antwerpse kroegentocht in 1580*, Antwerpen/Amsterdam: C.De Vries-Brouwers P.V.B.A. 1987.

VERMEYLEN 2010

Filip Vermeylen, „The Colour of Money: Dealing in Pigments in Sixteenth-Century Antwerp“, in: *Trade in Artists' Materials: Markets and Commerce in Europe to 1700*, hrsg. von Jo Kirby, Susie Nash und Joanna Cannon, London: Archetype 2010, S. 356–365.

VERMEYLEN 2003

Filip Vermeylen, *Painting for the Market: Commercialization of Art in Antwerp's Golden Age* (= Studies in European Urban History (1100–1800), 2), Turnhout: Brepols 2003.

VERMEYLEN 2001

Filip Vermeylen, „The Commercialization of Art: Painting and Sculpture in Sixteenth-Century Antwerp“, in: *Early Netherlandish Painting at the Crossroads: A Critical Look at Current Methodologies*,

hrsg. von Maryan Ainsworth, New York: Metropolitan Museum of Art/Yale University Press 2001, S. 46–61.

VERMEYLEN 2000

Filip Vermeylen, „Marketing Paintings in Sixteenth-Century Antwerp: Demand for Art and the Role of the Panden“, in: *International Trade in the Low Countries (14th–16th Centuries): Merchants, Organisation, Infrastructure* [Beiträge der internationalen Konferenz, Gent-Antwerpen, 12.–13.01.1997], hrsg. von Peter Stabel, Bruno Blondé und Anke Greve (= Studies in Urban Social, Economic and Political History of the Medieval and Early Modern Low Countries, 10), Leuven/Apeldoorn: Garant 2000, S. 193–212.

VLIEGHE 1987

Hans Vlieghe, *Rubens Portraits of Identified Sitters Painted in Antwerp* (= Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, 19: Portraits II: Antwerp – Identified Sitters), übers. von P. S. Falla, London/New York: Harvey Miller/Oxford University Press 1987.

VLIEGHE 1977

Hans Vlieghe, „Une grande collection anversoise du Dix-Septième Siècle: Le cabinet d'Arnold Lunden, beau-frère de Rubens“, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 19, 1977, S. 172–204.

VOET 1993

Leon Voet, „Antwerpen, de metropool en haar verhaal“, in: *Antwerpen, verhaal van een metropool (16de–17de eeuw)*, Ausst.-Kat. Antwerpen, Hessenhuis, 25.06.–10.10.1993, hrsg. von Jan van der

Stock, Gent: Snoeck-Ducaju & Zoon 1993, S. 13–17.

VOET 1969–1972/2008

Leon Voet, *The Golden Compasses: The History of the House Plantin-Moretus*, 2 Bde., Amsterdam/London/ New York: Vangend & Co/Routledge & Kegan Paul/Abner Schram, 1969–1972, dbnl 2008, in: http://www.dbnl.org/tekst/voet004gold01_01/colofon.php (25.4.2020).

VOETEN 1958

P. Voeten, „Antwerpse reacties op het twaalfjarig bestand“, Sonderdruck aus: *Bijdragen tot de geschiedenis inzonderheid van het oud hertogdom Brabant*, 41, 10. Teil, 1958, S. 202–231.

VOLKMANN 2013

Laurenz Volkmann, „Heteroglossie“, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hrsg. von Ansgar Nünning, Stuttgart: Metzler 2013, S. 302–303.

VON KERSSENBROCK-KROSIGK 2014A

Dedo von Kerssenbrock-Krosigk, „Glass in the Ximenez Inventory in: *Reading the Inventory: The Possessions of the Portuguese Merchant-Banker Emmanuel Ximenez (1564–1632) in Antwerp*, hrsg. von Christine Göttler und Sarah Joan Moran, 2014, in: <http://ximenez.unibe.ch/material/glass/> (25.04.2020).

VON KERSSENBROCK-KROSIGK 2014B

Dedo von Kerssenbrock-Krosigk, „Glass Jewelry“, in: *Reading the Inventory: The Possessions of the Portuguese Merchant-Banker Emmanuel Ximenez (1564–1632) in Antwerp*, hrsg. von Christine Göttler

und Sarah Joan Moran, 2014, in: <http://ximenez.unibe.ch/material/glass/jewelry/> (25.04.2020).

WATERSCHOOT 2001

Werner Waterschoot, „Antwerp: Books, Publishing and Cultural Production before 1585“, in: *Urban Achievement in Early Modern Europe: Golden Ages in Antwerp, Amsterdam and London*, hrsg. von Patrick O’Brien et al., Cambridge: Cambridge University Press 2001, S. 233–248.

WATTEEUW 2013

Bert Watteeuw, „Een neus voor kunst: Giacomo de Cachiopin (1591/92–1659), Amator Artis Pictoriae Antverpiae“, in: *500 jaar verzamelen in Antwerpen: Een passioneel verhaal*, [hrsg. von KBC Groep], Leuven: Davidsfonds 2013, S. 88–101.

WELCH 2014

Evelyn Welch, „The Senses in the Marketplace: Sensory Knowledge in a Material World“, in: *A Cultural History of the Senses in the Renaissance* (= A Cultural History of the Senses, 3), hrsg. von Herman Roodenburg, London et al.: Bloomsbury 2014, S. 61–86.

WELU 1991

James A. Welu, „Strange New Worlds: Mapping the Heavens and Earth’s Great Extent“, in: *The Age of the Marvelous*, Ausst.-Kat. Hanover, NH et al., Hood Museum of Art, 21.09.–24.11.1992, hrsg. von Joy Kenseth, Chicago: University of Chicago Press 1991, S. 102–112.

WERNER/ZIMMERMANN 2002

Michael Werner und Bénédicte Zimmermann, „Vergleich, Transfer, Verflechtung: Der Ansatz der *Histoire croisée* und die Herausforderung des

Transnationalen“, in: *Geschichte und Gesellschaft*, 28, 2002, 4, S. 607–636.

WIED 2002A

Alexander Wied, „Frans Snyders, Cornelis de Vos: Fischmarkt, um 1620/30“, in: *Das Flämische Stillleben: 1550–1680*, Ausst.-Kat. Wien/Essen, Kunsthistorisches Museum/Villa Hügel, 18.03.–21.07.2002/01.09.–08.12.2002, hrsg. von Christa Nitze-Ertz, Ute Kleinmann und Stephan Brakensiek, Lingen: Luca Verlag 2002, S. 192.

WIED 2002B

Alexander Wied, „Markt- und Küchenstillleben“, in: *Das Flämische Stillleben: 1550–1680*, Ausst.-Kat. Wien/Essen, Kunsthistorisches Museum/Villa Hügel, 18.03.–21.07.2002/01.09.–08.12.2002, hrsg. von Christa Nitze-Ertz, Ute Kleinmann und Stephan Brakensiek, Lingen: Luca Verlag 2002, S. 160–167.

WIGEN 2007

Kären Wigen, „Introduction“, in: *Seascapes: Maritime Histories, Littoral Cultures, and Transoceanic Exchanges*, hrsg. von Jerry H. Bentley, Renate Bridenthal und Kären Wigen, Honolulu: University of Hawaii Press 2007, S. 1–18.

WILLEBRANDS 2002–2015

Marleen Willebrands, „Inleiding Cocboeck“ und „Transcriptie“ von Carolus Battus, Cocboeck, Dordrecht, 1593, in: *Kookhistorie.nl*, 2002–2015, in: <http://www.kookhistorie.nl/index.htm> (25.04.2020).

WILLIAMS 2009

Bridging the Early Modern Atlantic World: People, Products, and Practices on the Move, hrsg. von Caroline A. Williams, Farnham: Ashgate 2009.

WOLF 2013

Werner Wolf „Mise en abyme“, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hrsg. von Ansgar Nünning, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2013, S. 528–529 (Erstausgabe 1998).

WOODALL 2012

Joanna Woodall, „Laying the Table: The Procedures of Still Life“, in: *Art History*, 35, 2012, 5, November, S. 976–1003.

WOOLLETT 2006

Anne T. Woollett, „Peter Paul Rubens en Frans Snyders: Prometheus“, in: *Rubens & Brueghel een artistieke vriendschap*, Ausst.-Kat. Los Angeles/Den Haag, J. Paul Getty Museum/Mauritshuis, 05.07.–24.09.2006/21.10.2006–28.01.2007, hrsg. von Anne T. Woollett und Ariane van Suchtelen, Zwolle: Waanders 2006, S. 166–173.

WYSSENBACH 2016

Stefanie Wyssenbach, „Riches of the Sea: Collecting and Consuming Frans Snyders’s Marine Market Paintings in the Southern Netherlands“, in: *Sites of Mediation: Connected Histories of Places, Processes, and Objects in Europe and Beyond, 1450–1650* (=Intersections, 47), hrsg. von Susanna Burghartz, Lucas Burkart und Christine Göttler, Leiden/Boston: Brill 2016, S. 328–352.

WYSSENBACH 2011

Stefanie Wyssenbach, *Frans Snyders’ Marktserie aus St. Petersburg: Friedensallegorie und Bildenzyklopädie*, unveröffentlichte Masterarbeit, Universität Bern, Bern 2011.

Internetquellen

<http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/geo/i-mo-beu-c.g.a.2.html> (03.05.2020)
<http://ckcc.huygens.knaw.nl/epistolarium/> (01.02.2020)
<http://collectie.kmska.be/> (26.01.2020)
[http://collections.frick.org/view/objects/asitem/items\\$0040:155](http://collections.frick.org/view/objects/asitem/items$0040:155) (26.01.2020)
<http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=ExternalInterfa- ce&module=collection&objectId=2905&viewType=detailView> (26.01.2020)
<http://ximenez.unibe.ch/> (26.01.2020)
<http://www.5amtag.ch/> (26.01.2020)
[http://www.akademiegalerie.at/media/documents/Pieter_Boel_Stilleben_mit_Globus_Prunkgarnitur_und_Kakadu_\(c\)_Gem%C3%A4ldegalerie_der_Akademie_der_bildenden_K%C3%BCnste_Wien.jpg](http://www.akademiegalerie.at/media/documents/Pieter_Boel_Stilleben_mit_Globus_Prunkgarnitur_und_Kakadu_(c)_Gem%C3%A4ldegalerie_der_Akademie_der_bildenden_K%C3%BCnste_Wien.jpg) (01.02.2020)
http://www.arts-museum.ru/data/fonds/europe_and_america/j/1001_2000/5014_Ryb-naya_lavka/index.php?lang=en (26.01.2020)
http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=sloane_ms_2052_f094v (01.02.2020)
<http://www.cmog.org/glass-dictionary/fa-de-venise> (01.02.2020)
<http://www.getty.edu/research/scholars/years/2013-2014.html> (26.01.2020)
<http://www.janbrueghel.net/> (26.01.2020)
<http://www.mas.be/nl/activiteit/istanbul-antwerpen-twee-havens-twee-steden> (01.02.2020)
<http://www.mas.be/nl/pagina/het-mas-eeen-notendop> (01.02.2020)
<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/435918> (23.11.2019)
<http://www.museumplantinmoretus.be/en/content/plantin-and-moretuses> (01.02.2020)
http://www.nieuwsblad.be/cnt/dmf20121009_00328001 (26.01.2020)
<http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw78294/King-Charles-I> (01.02.2020)
<http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw81264/Henrietta-Maria?LinkID=mp68007&role=art&rNo=1> (01.02.2020)
<http://www.portofantwerp.com/nl/museum-aan-de-stroom> (01.02.2020)
<http://www.sitesofmediation.ch/prodoc/am-sites-of-mediation/> (26.01.2020)
<http://www.staedelmuseum.de/de/sammlung/der-geograf-1669> (01.02.2020)
<https://collection.smk.dk/#/en/detail/KMSsp233> (26.01.2020)
<https://research.frick.org/montias/advancedSearchInventoriesResult> (01.02.2020)
<https://rkd.nl> (07.03.2020)
<https://rkd.nl/en/explore/artists/3485> (04.04.2017)
<https://rkd.nl/en/explore/artists/36837> (01.02.2020)
<https://rkd.nl/en/explore/artists/62356> (01.02.2020)
<https://rkd.nl/en/explore/artists/81925> (26.01.2020)
[https://rkd.nl/en/explore/images#query=luyckx%20carstian&start=0&filters\[kunstenaar_status\]\[\]=Luyckx%2C%20Carstian%20\(huidig\)](https://rkd.nl/en/explore/images#query=luyckx%20carstian&start=0&filters[kunstenaar_status][]=Luyckx%2C%20Carstian%20(huidig)) (16.11.2019)
<https://rkd.nl/explore/artists/29002> (12.01.2020)

<https://rkd.nl/explore/artists/52262> (12.01.2020)
<https://rkd.nl/explore/artists/59518> (26.01.2020)
<https://rkd.nl/explore/artists/78854> (26.01.2020)
<https://rkd.nl/explore/artists/81876> (26.01.2020)
<https://rkd.nl/nl/explore/artists/605> (01.02.2020)
<https://rkd.nl/nl/explore/artists/7836> (01.02.2020)
<https://rkd.nl/explore/images/21498> (14.03.2020)
<https://rkd.nl/nl/explore/images/245957> (09.05.2017)
<https://rkd.nl/nl/home/artists/5896> (01.02.2020)
<https://search.museumplantinmoretus.be/details/collect/149330> (01.02.2020)
<https://stadantwerpen.prezly.com/en#> (06.10.2019)
https://twitter.com/Stad_Antwerpen (01.02.2020)
<https://www.antwerpen.be/nl/home> (26.3.2017)
<https://www.artsbma.org/collection/vanitas-still-life/> (16.11.2019)
<https://www.cmog.org/content/berkemeyer> (01.02.2020)
<https://www.iaaw.hu-berlin.de/de/region/suedasien/veranstaltungen/archiv/international-workshop> (26.01.2020)
<https://www.kb.nl/themas/nederlandse-poezie/dichters-uit-het-verleden/constantijn-huygens-1596-1687> (26.01.2020)
<https://www.khi.fi.it/de/forschung/senior-research-scholar-baader/hannah-baader-icologies-and-iconospheres-of-the-sea.php> (26.01.2020)
<https://www.linkedin.com/company/stad-antwerpen> (01.02.2020)
<https://www.mfab.hu/app/uploads/2018/11/287.jpg> (24.11.2019)
<https://www.mnar.arts.ro/en/discover/permanent-galleries/113-the-european-art-gallery/discover-the-works-in-the-european-art-gallery/261-snyders-the-pilgrims-at-emmaus> (08.12.2019)
<https://www.mskgent.be/en/featured-item/fishmongers-stall> (26.01.2020)
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/una-despensa/7acc653-df21-4f14-b0a1-3aa92dd81ede> (26.01.2020)
<https://www.portofantwerp.com/nl/de-haven-cijfers> (01.02.2020)
<https://www.portofantwerp.com/nl/hoe-de-port-antwerp-geografisch-de-grootste-van-europa-geworden> (01.02.2020)
<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-3471> (23.11.2019)
<https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-70.249> (26.01.2020)
<https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-70.250> (26.01.2020)
<https://www.snijdersrockoxhuis.be/> (08.12.2019)
<https://www.snijdersrockoxhuis.be/wat-is-er-te-zien/tentoonstelling-afgelopen> (23.09.2019)
<https://www.visitantwerpen.be/en/dit-was-antwerpen-barok-2018-en> (06.10.2019)

Abbildungsverzeichnis

ABB. 1

Cornelis de Baellieur, *Das Innere einer Galerie von Gemälden und Kunstobjekten*, 1637, 93 x 123 cm, Paris, Musée du Louvre, MI699.

Bild: © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Hervé Lewandowski.

ABB. 2

Frans Francken d. J., *Der Triumph von Neptun und Amphitrite*, 1630er-Jahre, Öl auf Kupfer, auf Holz montiert, 23.5 x 30.9. cm, Cleveland, Ohio, The Cleveland Museum of Art. Bild: The Cleveland Museum of Art, gift of Mrs.

Noah L. Butkin 1982.245.

ABB. 3

Frans Snijders, *Fischmarkt*, zwischen 1618 und 1621, Öl auf Leinwand, 207 x 341 cm, St. Petersburg, The State Hermitage Museum, GE-604.

Bild: © The State Hermitage Museum. Photo by Vladimir Terebenin, Leonard Kheifets, Yuri Molodkovets.

ABB. 4

Adriaen van Utrecht, *Bankettstilleben*, 1644, Öl auf Leinwand, 185 x 242.5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, SK-C-301. Bild: Rijksmuseum, Amsterdam, bruikleen van de gemeente Amsterdam (legaat A. van der Hoop).

ABB. 5

Abraham Janssens, *Scaldis und Antverpia*, 1609, Öl auf Tafel, 174 x 308 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen.

Bild: Royal Museum of Fine Arts Antwerp. Photo: Hugo Maertens.

ABB. 6

Pieter van der Borcht, *Bühne mit der Befreiung der Schelde*, 1594–1595, Radierung, 32.6 x 20.6 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, BI-1953-0546B-28.

Bild: Rijksmuseum, Amsterdam.

ABB. 7

Theodoor van Thulden nach Peter Paul Rubens, *Merkurbühne, Einzug von Ferdinand in Antwerpen 1635*, 1639–1641, Radierung/Kupferstich, 40.3 x 50 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-70.273.

Bild: Rijksmuseum, Amsterdam.

Abbildungsverzeichnis

ABB. 8

Joachim Beuckelaer, *Fischmarkt*, 1568, Öl auf baltischer Eiche, 128 x 174.9 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.
Bild: The Metropolitan Museum of Art, New York, Purchase, Lila Acheson Wallace Gift and Bequest of George Blumenthal, by exchange, 2015.

ABB. 9

Pieter de Jode II. nach Antoon van Dyck, *Porträt von Frans Snijders*, 1628–1670, Radierung/Kupferstich, 16.4 x 11.7 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-7916. Bild: Rijksmuseum, Amsterdam.

ABB. 10

Willem van Haecht, *Die Kunstkammer von Cornelis van der Geest*, 1628, 102.5 x 137.5 cm, Antwerpen, Rubenshuis, RH.S.171.
Bild: Collectie Rubenshuis Antwerpen.

ABB. 11

Joachim Beuckelaer, *Fischmarkt mit Ecce Homo*, 1570, Öl auf Holz, 151 x 202 cm, Stockholm, Nationalmuseum, NM 324. Bild: Public domain.

ABB. 12

Frans Snijders, *Wild-Marktstand*, zwischen 1618 und 1621, Öl auf Leinwand, 207 x 341 cm, St. Petersburg, The State Hermitage Museum, GE-602.
Bild: © The State Hermitage Museum. Photo by Vladimir Terebenin, Leonard Kheifets, Yuri Molodkovets.

ABB. 13

Peter Paul Rubens und Frans Snijders, *Die Erkennung des Philopoemen*, ca. 1609, Öl auf Leinwand, 201 x 313.5 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, P001851. Bild: © Photographic Archive Museo Nacional del Prado.

ABB. 14

Peter Paul Rubens, *Philopoemen, General der Acheaner, wird von seinen Gastgebern in Megara erkannt*, ca. 1609–1610, 50 x 67 cm, Paris, Musée du Louvre, MI967. Bild: © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Michel Urtado.

ABB. 15

Frans Snijders, *Frucht-Marktstand*, zwischen 1618 und 1621, Öl auf Leinwand, 206 x 342 cm, St. Petersburg, The State Hermitage Museum, GE-596.
Bild: © The State Hermitage Museum. Photo by Vladimir Terebenin, Leonard Kheifets, Yuri Molodkovets.

ABB. 16

Frans Snijders, *Gemüse-Marktstand*, zwischen 1618 und 1621, Öl auf Leinwand, 208 x 341 cm, St. Petersburg, The State Hermitage Museum, GE-598. Bild: © The State Hermitage Museum. Photo by Vladimir Terebenin, Leonard Kheifets, Yuri Molodkovets.

ABB. 17

Pieter van der Borcht, *Gemüsemarkt (aus der Serie Fleisch- und Gemüsemarkt)*, ca. 1575–1608, Radierung, 25.6 x 35.5. cm, New York, The Metropolitan Museum of Art. Bild: The Metropolitan Museum of Art, New York, The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1964.

ABB. 18

Frans Snijders, *Stilleben mit totem Wild, Früchten und Gemüse an einem Markt*, 1614, Öl auf Leinwand, 212 x 308 cm, Chicago, The Art Institute of Chicago. Bild: The Art Institute of Chicago, Chicago, Charles H. and Mary F. S. Worcester Collection.

ABB. 19

Frans Snijders, *Fischmarkt*, 1628, Öl auf Leinwand, 171.5 x 148.5 cm, Antwerpen, Snijders&Rockoxhuis. Bild: © KBC Bank Antwerpen, Museum Snijders&Rockox House.

ABB. 20

Peter Paul Rubens und Jan Brueghel d. Ä., *Das Gastmahl des Achelous*, ca. 1615, Öl auf Holz, 108 x 163.8 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art. Bild: The Metropolitan Museum of Art, New York, gift of Alvin and Irwin Untermyer, in memory of their parents, 1945.

ABB. 21

Peter Paul Rubens und Frans Snijders, *Ceres mit zwei Nymphen*, 1615–1617, Öl auf Leinwand, 224.5 x 166 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, P001664. Bild: © Photographic Archive Museo Nacional del Prado.

ABB. 22

Philipp Galle (Atelier) nach Hans Bol, *Fischmarkt (aus der Serie Jagd und Fischfang)*, 1582 und/oder 1582–1633, Kupferstich, 8.1 x 21.5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-6725. Bild: Rijksmuseum, Amsterdam.

Abbildungsverzeichnis

ABB. 23

Frans Snijders (Figuren Jan Boeckhorst zugeschrieben), *Küchenstillleben mit Dienstmädchen und Junge*, Mitte 17. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 152.4 x 240 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 78.PA.207.
Bild: Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.

ABB. 24

Peter Paul Rubens, *Porträt von Ludovicus Nonnius*, um 1627, Öl auf Holz, 124.4 x 92.2 cm, London, The National Gallery, NG6393.
Bild: © The National Gallery, London.

ABB. 25

Frans Snijders und Cornelis de Vos (Figuren), *Fischmarkt*, um 1620/1630, Leinwand, 225 x 365 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.
Bild: © KHM-Museumsverband.

ABB. 26

Frans Snijders und Antoon van Dyck (Figuren), *Fischmarkt (Zinsgroschen?)*, um 1621, Leinwand, 253 x 375 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.
Bild: © KHM-Museumsverband.

ABB. 27

Adriaen van Utrecht, *Stillleben mit Papagei*, 1636, Leinwand, 117 x 154 cm, Brüssel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Inv. 4731. Bild: © Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel / foto: J. Geleyns - Art Photography.

ABB. 28

Frans Francken d. J., *Gastmahl im Hause des Bürgermeisters Rockox*, um 1630–1635, Eichenholz, 62.3 x 96.5 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek.
Bild: © bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

ABB. 29

Adriaen Collaert nach Maerten de Vos, *America (aus der Serie der vier Kontinente)*, Kupferstich, 21 x 25.7 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art. Bild: The Metropolitan Museum of Art, New York, The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1949.

Abb. 30

Adriaen van Utrecht, *Stilleben mit Wild, Gemüse, Früchten und einem Kakadu*, 1650, Öl auf Leinwand, 120 x 250.5 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 69.PA.13. Bild: Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.

Abb. 31

Peter Paul Rubens, *Rubens, seine Frau Helena Fourment (1614–1673) und ihr Sohn Frans (1633–1678)*, ca. 1635, Öl auf Holz, 203.8 x 158.1 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art. Bild: The Metropolitan Museum of Art, New York, gift of Mr. and Mrs. Charles Wrightsman, in honor of Sir John Pope-Hennessy, 1981.

Abb. 32

Frans Sniijders, *Vogelkonzert*, 17. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 79 x 151 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, P001761. Bild: © Photographic Archive Museo Nacional del Prado.

Abb. 33

Peter Paul Rubens und Jan Brueghel d. Ä., *Der Gehörsinn*, 1617–1618, Öl auf Tafel, 64 x 109.5 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, P001395. Bild: © Photographic Archive Museo Nacional del Prado.

Abb. 34

Frans Francken d. J., *Die Kunstsammlung von Sebastian Leerse*, 1628–1629, Öl auf Tafel, 78 x 115.2 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. Bild: Royal Museum of Fine Arts Antwerp. Photo: Hugo Maertens.

Abb. 35

Jan Davidsz. de Heem, *Stilleben mit Papageien*, späte 1640er-Jahre, Öl auf Leinwand, 150.5 x 117.5 cm, Sarasota, The John & Mable Ringling Museum of Art, SN289. Bild: Bequest of John Ringling, 1936, Collection of The John and Mable Ringling Museum of Art, a division of Florida State University.

Abb. 36

Osias Beert, *Stilleben mit drei Weingläsern in einer Nische*, ca. 1610, Öl auf Kupfer, 22.6 x 18 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Bild: Royal Museum of Fine Arts Antwerp. Photo: Hugo Maertens.

Abbildungsverzeichnis

ABB. 37

Anonym, Venedig, *Flügelglas mit sechslappigem Kelch*, ca. 1550–1650, Höhe 15.5 cm, Durchmesser 12 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, BK-KOG-1637.

Bild: Rijksmuseum, Amsterdam, bruikleen van het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap.

ABB. 38

Jan Davidsz. de Heem, *Früchte und reichhaltiges Geschirr auf einem Tisch, ehemals bezeichnet als: Ein Dessert*, 1640, 149 x 203 cm, Paris, Musée du Louvre, INV1321. Bild: © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Franck Raux.

ABB. 39

Jan Davidsz. de Heem, *Prunkstillleben*, Öl auf Leinwand, 115 x 170 cm, Wien, Akademie der Bildenden Künste, Inv.-Nr. GG-612.

Bild: © Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien.

ABB. 40

Gelbbrustara auf Guadeloupe. Foto: Stefanie Wyssenbach, 2016.

ABB. 41

unbekannt, Murano, Venedig, *Gefusste Schale (Coppa)*, um 1500, Chalzedonglas, 12.4 x 19.7 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum,

84.DK.660. Bild: Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.

ABB. 42

Unbekannter Künstler, möglicherweise Flämisch [Carstian Luyckx – S. W.], *Allegorie von Charles I. von England und Henrietta von Frankreich in einem Vanitasstillleben*, nach 1649, Öl auf Leinwand, 146.1 x 120 cm, Birmingham AL, Birmingham Museum of Art. Bild: Courtesy Birmingham Museum of Art. Museum purchase with funds provided by Martee Woodward Webb; Mr. and Mrs. Edmund England; Dr. and Mrs. Rex Harris; Mrs. William McDonald, Jr.; Mr. and Mrs. Stewart M. Dansby; and Ms. Pauline Tutwiler, 1988.28.