

Geld oder Liebe? Theodoor van Thuldens Rückkehr nach Antwerpen im Jahr 1634

Sabrina Lind

Abstract

The painter and etcher Theodoor van Thulden (1606–1669) was documented as a master in Antwerp from 1626, though not long thereafter, at the beginning of the 1630s, he would move to France. The aim of this article is to reconstruct why he chose to return to Antwerp in 1634 by analyzing three possible factors in his relocation: family obligations, a position as churchwarden at the church of St. Jacob, and the Joyous Entry of the Cardinal-Infante Ferdinand of Spain into Antwerp on 17 April 1635.

The investigation includes a reconsideration of the sources that have generally been used to reconstruct his biography, as well as a study of previously unknown archival material. From all these sources it can be deduced that van Thulden was probably in direct contact with Peter Paul Rubens (1577–1640) at the beginning of his career, and that it was Rubens who encouraged him to return to Antwerp.

's-Hertogenbosch – Antwerpen – Paris – Antwerpen

[1] Warum verändern Menschen ihren Lebensmittelpunkt?¹ Diese Frage ist nicht nur Teil des aktuellen europäischen und weltweiten gesellschaftlichen sowie politischen Diskurses rund um Migrationsbewegungen, sondern findet auch in der Beschäftigung mit der Kunstgeschichte der Frühen Neuzeit eine legitime Anwendung. Mehr noch, die Migration, Reise und (soziale) Mobilität von Künstlern werden in der zurecht immer interdisziplinärer ausgerichteten kunsthistorischen Forschung seit geraumer Zeit durch eine stetig wachsende Forschergemeinde studiert.² Auffällig ist, dass zumeist der Aufbruch zu einer Reise oder zu einem neuen Wohn- und Arbeitsort in der Fremde thematisiert wird, und selten die Rückkehr.³ Ziel dieses Beitrags ist es, mögliche Faktoren für Theodoor van Thuldens (1606–1669) Rückkehr nach Antwerpen im Jahr 1634 zu erörtern. Der Begriff der Faktoren wurde ganz bewusst gewählt, da die Quellenlage nicht den Nachweis eines einzelnen Grundes erlaubt. Mithilfe verschiedener Indizien und Faktoren lassen sich jedoch die Umstände der Rückkehr skizzieren, sodass die Forschung zu Theodoor van Thulden um wichtige neue Erkenntnisse ergänzt werden kann.

¹ Aus der Verlegung meines Lebensmittelpunkts nach Antwerpen und dem damit verbundenen Promotionsprojekt an der Universität Gent und der Università degli Studi di Verona (2018–2023) zum feierlichen Einzug des Kardinalinfanten Ferdinand von Spanien in Antwerpen 1635 resultiert dieser Beitrag. Ich danke der Research Foundation – Flanders (FWO) für die Finanzierung des Promotionsprojektes (FWO-Dossiernummern: 11D1919N und 11D1921N) sowie den Gutachtern dieses Beitrags für die konstruktive Kritik. Für wertvolles Feedback danke ich außerdem Koenraad Jonckheere, Nils Büttner, Lieneke Nijkamp, Madeline Delbé, Gitta Bertram und Rudy Jos Beerens, für die Redaktion Véronique Van de Kerckhof und Andrea Lermer. Außerdem möchte ich Dr. Michel Oosterbosch, Archivar des Rijksarchiefs te Antwerpen, ausdrücklich für seine Unterstützung bei der Recherche hinsichtlich der Aufgaben Theodoor van Thuldens in der Sint-Jacobskerk danken.

² Diese konzentriert sich nicht allein auf die Frühe Neuzeit, vgl. u.a. Burcu Dogramaci (Hg.), *Migration und künstlerische Produktion. Aktuelle Perspektiven*, erweiterte Publikation zur gleichnamigen internationalen Tagung, Institut für Kunstgeschichte, LMU München, Center for Advanced Studies, 29.–30.06.2012, Bielefeld 2013 und Uwe Fleckner (Hg.), *Der Künstler in der Fremde. Migration, Reise, Exil*, Berlin 2015. Zur Frühen Neuzeit vgl. besonders Kathrin Wagner, Jessica David und Matej Klemenčič (Hg.), *Artists and Migration 1400–1850. Britain, Europe, and Beyond*, Newcastle upon Tyne 2017, hier besonders Kathrin Wagner, "The Migrant Artist in Early Modern Times", 2-20. Ebenfalls erkenntnisreich sind Frits Scholten, Joanna Woodall und Dulcia Meijers (Hg.), *Art and Migration. Netherlandish Artists on the Move, 1400–1750*, Leiden u.a. 2014 sowie Hans J. Van Miegroet, "New Data Visualizations on the Mechelen Export Industry and Artist Migration Patterns", in: *De Zeventiende Eeuw* 31 (2015), Nr. 1, 179-190 und David van der Linden, "Coping with Crisis: Career Strategies of Antwerp Painters after 1585", in: *De Zeventiende Eeuw* 31 (2015), Nr. 1, 18-54.

³ Beispielhaft zu nennen ist: Uwe Fleckner, Maike Steinkamp und Hendrik Ziegler, "In die Welt geschickt. Künstlerische Mobilität vom Mittelalter bis in die Gegenwart", in: Uwe Fleckner (Hg.), *Der Künstler in der Fremde. Migration, Reise, Exil*, Berlin 2015, 1-23. Der folgende, äußerst relevante, aber erst zum Zeitpunkt der Endredaktion dieses Aufsatzes publizierte Beitrag beschäftigt sich hingegen tatsächlich mit dem Bleiben bzw. dem Verlassen der Stadt Antwerpen: Birgit Ulrike Münch, "Soll ich bleiben, soll ich gehen? Antwerpen als kulturelles (Transfer-)Zentrum. Arbeitsbedingungen und Migrationsbewegungen flämischer Künstler", in: Christoph Stiegemann (Hg.), *Peter Paul Rubens und der Barock im Norden*, Ausst.kat., Petersberg 2020, 44-55.



1 Quirinus van Amelsfoort (tätig 1780–1820), Portrait des Theodoor van Thulden (1606–1669), undatiert, Zeichnung, Bleistift und Pinsel in Braun auf Papier, 170 x 134 mm. RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Collectie Iconografisch Bureau, [Inv.-Nr. 241882](#), aus der Privatsammlung Matthias Adriaan Snoeck (Foto: RKD, Den Haag)

[2] Im Leben des Künstlers Theodoor van Thulden (Abb. 1) kommt der Migration eine besondere Relevanz zu – und das bereits vor seiner Rückkehr nach Antwerpen. Katholisch getauft wurde er am 9. August 1606, als Sohn von Jacobus Gerardsz. van Thulden und Heyltje Dirckxdr. van Meurs, in 's-Hertogenbosch.⁴ Bis 1621 wohnte die Familie dort in der Minderbroederstraat unweit eines Klosters der Franziskaner.⁵ 1621/1622 wurde van Thulden dann in Antwerpen als Schüler des Porträtmalers Abraham Blyenberch (1576–1624) in der St.-Lukasgilde eingeschrieben.⁶ Ebendort wurde ihm 1626/1627 der Titel des *volle meester* verliehen.⁷ Für die sich direkt an die Erlangung der Meisterwürde anschließenden Jahre fehlen archivalische und künstlerische Belege. Erst um die Jahre 1631 bis 1633 lässt sich van Thuldens Spur anhand

⁴ Vgl. Stadsarchief 's-Hertogenbosch, Sint Jan, Taufregister, 1602–1606, fol. 128v, zitiert nach: Alain Roy und Bernard Vermet, "Het leven van Theodoor van Thulden / La vie de Théodore van Thulden", in: *Theodoor van Thulden. Een Zuidnederlandse barokschilder (1606 's-Hertogenbosch – Bois-le-Duc 1669). Un peintre baroque du cercle du Rubens*, hg. v. Alain Roy, Ausst.kat., Zwolle 1991, 25-39, hier 27.

⁵ Vgl. Roy/Vermet, "Het leven van Theodoor van Thulden", 28-29 und genauer zur Lage des Hauses A. F. O. van Sasse van Ysselt, *De voorname huizen en gebouwen van 's-Hertogenbosch, alsmede hunne eigenaars of bewoners in vroegere eeuwen*, 's-Hertogenbosch 1911 (= *Aanteekeningen uit de Bossche Schepenprotocollen, loopende van 1500–1810*, 1), 200.

⁶ Philippe-Felix Rombouts und Theodoor van Lerijs, *De Liggeren en andere historische Archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde*, Bd. 1, Antwerpen 1864, 574: "Dirick van Tulden (Theodoor van Thulden, schilder [...]) by Abraham Blyenberch [...]."

von Aufträgen nach Frankreich, insbesondere nach Paris und Fontainebleau, zurückverfolgen; unter anderem war er beispielsweise für die Pariser Trinitarier tätig.⁸ Von Frankreich führte ihn spätestens 1634 sein Weg erneut nach Antwerpen. Temporäre Migration kann im Falle van Thuldens also als wiederkehrendes Phänomen festgestellt werden. Daher werden hier, und das zum ersten Mal bezüglich des Künstlers van Thulden, neben der Methode der qualitativen Biographieforschung auch Modelle und Erkenntnisse aus der Forschung zur Künstlermigration für die Untersuchung fruchtbar gemacht. Hierbei wird insbesondere das von Kathrin Wagner präsentierte *Artist-Migration-Model* zugrunde gelegt.⁹ Dieses stellt verschiedene Migrationsarten dar, mithilfe derer sich die Migration frühmoderner Künstler klassifizieren lässt.¹⁰

[3] Die Forschungslage zu Theodoor van Thulden ist typisch für einen 'im Schatten von Peter Paul Rubens (1577–1640)' stehenden Künstler: Bisher bilden stilistische und ikonographische Analysen, vor allem im Vergleich zu Rubens, die Mehrheit der Beiträge.¹¹ Rubens galt in der Forschung seit dem 19. Jahrhundert, und gilt teilweise noch immer, als *der* Referenzpunkt für jede Beschäftigung mit flämischer Kunst und Künstlern des 17. Jahrhunderts.¹² Anstatt den anderen Künstlern *a priori* eine untergeordnete Rolle zuzuschreiben, möchte ich der jüngeren Forschung folgen, die ein neues Bild der Künstlerszene und Kunstproduktion in den Südlichen Niederlanden, insbesondere in Antwerpen, skizziert und die sogenannten 'sekundären' Künstler als eigenständige Akteure neben Rubens begreift.¹³ Mein Fokus wird dabei aber auf

⁷ Rombouts/van Lierus, *De Liggeren en andere historische Archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde*, Bd. 1, 637: "Anderen ontfanck van de volle meesters [...] Theodor van Tullen (van Thulden), schilder [...]."

⁸ Vgl. u.a. Roy/Vermet, "Het leven van Theodoor van Thulden", 31.

⁹ Vgl. Wagner, "The Migrant Artist in Early Modern Times", 5-6.

¹⁰ Vgl. Wagner, "The Migrant Artist in Early Modern Times", 3.

¹¹ Beispiele sind: Alain Roy, "Quelques nouvelles œuvres de Théodore van Thulden (1606–1669)", in: *Les cahiers d'histoire de l'art* 12 (2014), 110-118 sowie Roger Adolf D'Hulst, "Enkele aanvullingen bij het oeuvre van Van Uden en Van Thulden", in: *Feestbundel bij de opening van het kolveniershof en het Rubenianum Antwerpen*, hg. von Kunsthistorische Musea (Antwerpen), Antwerpen 1981, 57-68. Einen neuen Ansatz verfolgen Suzanne van de Meerendonk, Margriet van Eikema Hommes, Ester Vink und Ad van Drunen in ihrem Aufsatz "Striving for Unity. The Significance and Original Context of Political Allegories by Theodoor van Thulden for 's-Hertogenbosch Town Hall", in: *Early Modern Low Countries* 1 (2017), Heft 2, 231-272, DOI: <http://doi.org/10.18352/emlc.26> (letzter Zugriff: 25.08.2020).

¹² Vgl. Marie-Louise Hairs, *Dans le sillage de Rubens. Les peintres d'histoire anversois au XVIIe siècle*, Lüttich 1977 und Peter C. Sutton (Hg.), *The Age of Rubens*, Ausst.kat., Gent 1993, aber auch Beiträge wie Patrick Ramade und Paul Huys Janssen (Hg.), *Dans la lumière de Rubens. Peintres baroques des Pays-Bas du Sud*, Ausst.kat., Paris 2000 sowie Paul Huys Janssen und Marc de Beyer (Hg.), *Meesters van het Zuiden. Barokschilders rondom Rubens*, Ausst.kat., Gent 1999 oder Anne-Marie Logan-Saegesser, "The Prodigal Son Series: by Rubens or Van Thulden?", in: *Rubens and His World*, hg. v. Arnout Balis und Frans Baudouin, Antwerpen 1985, 207-214. Auch Roy beschreibt diese "monopoliepositie", siehe Alain Roy, "Het werk van Van Thulden", in: *Theodoor van Thulden. Een Zuidnederlandse barokschilder (1606 's-Hertogenbosch – Bois-le-Duc 1669)*, hg. v. Alain Roy, Ausst.kat., Zwolle 1991, 49-77, hier 54, wenn auch im Zusammenhang mit van Thuldens Aufbruch nach Frankreich, um dieser Situation in Antwerpen zu entfliehen. Vgl. auch Nils Büttner, "Die Firma Rubens", in: *Himmlich – Herrlich – Höfisch. Peter Paul Rubens, Johann Wilhelm von der Pfalz, Anna Maria Luisa de' Medici*, hg. v. Bettina Baumgärtel, Ausst.kat., Leipzig 2008, 62-65, hier 62.

¹³ Bereits die Autoren und die Autorin des Ausstellungskatalogs *Theodoor van Thulden. Een Zuidnederlandse barokschilder*, von 1991/1992, hg. v. Roy, verfolgten das Ziel, van Thulden aus Rubens' kunsthistorischem Schatten zu befreien; vgl. besonders Jacques Foucart, "Bij wijze van lofrede op Van Thulden", 13-24. Die Forschung der letzten

sozioökonomischen Aspekten liegen, sodass die bis dato raren Informationen zu van Thuldens Biographie und Karriere – auch im Zusammenhang mit Rubens – weiter aufgearbeitet werden.¹⁴ Die hier präsentierten Ergebnisse speisen sich aus Recherchen im Stadsarchief Antwerpen (FelixArchief) sowie im Rijksarchief te Antwerpen, wobei Quellen unterschiedlicher Art konsultiert wurden: zum Beispiel städtische Verwaltungsdokumente zu Finanzen und Beschlüssen sowie Register der Taufen und Trauungen, aber auch Dokumente zu verschiedenen Funktionen in der Sint-Jacobskerk und den beteiligten Gemeindemitgliedern. So gelingt es, van Thuldens Rückkehr nach Antwerpen zeitlich enger einzugrenzen als dies in der bisherigen Forschung geschehen ist. Wenn der Zeitpunkt der Rückkehr bekannt ist, treten auch die Faktoren für ebendiese deutlicher zu Tage.

[4] In der bisherigen Forschung wurde van Thuldens Übersiedelung nach Antwerpen um das Jahr 1634 sowohl mit der Gründung einer Familie in Verbindung gebracht als auch beruflich interpretiert, insbesondere im Zusammenhang mit van Thuldens Position als *kerkmeester* (Kirchenvorsteher) der Antwerpener Sint-Jacobskerk sowie seiner Beteiligung an der Herstellung der Dekorationen für den feierlichen Einzug des Kardinalinfanten Ferdinand von Spanien in Antwerpen am 17. April 1635.¹⁵ Alle drei Aspekte werden im Folgenden einer kritischen Analyse unterzogen.

Familiengründung in Antwerpen

[5]kehrte van Thulden nach Antwerpen zurück, um eine Familie zu gründen? Einige Forscher gehen davon aus.¹⁶ In der Tat schloss van Thulden eine Ehe in Antwerpen und zwar mit Maria van Balen am 24. Juli 1635 in der Sint-Jacobskerk. Dabei handelte es sich um keine Geringere als die Tochter des Malers Hendrick van

Jahre hat weiter an diesem Weg festgehalten und südniederländischen Künstlern aus der Zeit von Rubens eigene Ausstellungen gewidmet; siehe z.B. *Theodoor van Loon – een caravaggist tussen Rome en Brussel*, hg. v. Sabine van Sprang, Ausst.kat., Brüssel 2018.

¹⁴ Wichtige Ausgangspunkte zu van Thuldens Biographie und Karriere bieten Alain Roy, *Théodore van Thulden. 1606–1669*, unpublizierte Dissertation, Université des Sciences Humaines de Strasbourg 1974, v.a. 10-26; Roy/Vermet, "Het leven van Theodoor van Thulden"; Rombouts/van Leries, *De Liggeren en andere historische Archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde*, Bd. 1, 594; F. J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, Antwerpen 1883, 771-777; Hairs, *Dans le sillage de Rubens*, 144-147 und Sutton (Hg.), *The Age of Rubens*.

¹⁵ Hinsichtlich der Annahme einer Position als Kirchenvorsteher vgl. vor allem Roy/Vermet, "Het leven van Theodoor van Thulden", 31 und Hairs, *Dans le sillage de Rubens*, 145. Beide verweisen dabei auf Rombouts/van Leries, *De Liggeren en andere historische Archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde*, Bd. 1, 594. Keinerlei diesbezügliche Erwähnung hingegen findet sich bei Sutton (Hg.), *The Age of Rubens*, 361 und Jeffrey M. Muller, *St Jacob's Antwerp: Art and Counter Reformation in Rubens's Parish Church*, Leiden/Boston 2016.

¹⁶ Roy benennt diesen Faktor; vgl. Roy, "Het werk van Van Thulden", 58. Roy verweist dabei auf Alfred Michiels (1869) und J. B. Descamps (1754). Vgl. Alfred Michiels, *Histoire de la peinture flamande depuis ses débuts jusqu'en 1864*, 2. Aufl., Bd. 8, Brüssel u.a. 1869, 119. Schon vor Michiels, im Jahr 1754, äußerte sich Descamps zu van Thuldens Eltern als treibende Kraft für seine Rückkehr nach Antwerpen. Entgegen der Aussage Roys nennt Descamps jedoch keine expliziten familiären Gründe; er vermutet lediglich, dass sich der Künstler damals auf Anraten seiner Eltern gegen einen Aufenthalt in Rom entschieden habe, welcher sonst im Anschluss an einen Frankreich-Aufenthalt nahegelegen habe. Vgl. J. B. Descamps, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais, avec des portraits gravés en taille-douce, une indication de leurs principaux ouvrages, & des réflexions sur leurs différentes manières*, Bd. 2, Paris 1754, 112-113 [nach der fehlerhaften Seitenzählung des von mir konsultierten Exemplars im Rubenianum: 112, 111, 112, 113]. Roy überzeugte diese Vermutung schlussendlich nicht, vgl. Roy, *Théodore van Thulden. 1606–1669*, 16.

Balen dem Älteren (ca. 1573–1632) und das Patenkind Peter Paul Rubens'.¹⁷ Van Thulden war zum Zeitpunkt der Hochzeit bereits seit einigen Monaten, offiziell seit dem 7. Dezember 1634, wieder in Antwerpen wohnhaft.¹⁸ Möglicherweise hatte van Thulden Maria van Balen schon während seines ersten Aufenthalts in Antwerpen kennengelernt. Vielleicht aber war er auch mit der Absicht zurückgekehrt, in dieser Stadt eine Frau zur Eheschließung zu suchen.¹⁹

[6] Das Ermitteln des Zeitpunkts, zu dem sich ein Paar, oder generell Personen, in der Frühen Neuzeit kennenlernten, ist ein schwieriges Unterfangen; entsprechend groß sind die Diskussionen um angemessene Methoden.²⁰ Nur selten sind konkrete archivalische Quellen überliefert, die das Zusammentreffen mit der Nennung beider Namen dokumentieren. In unserem Fall liegt keine solche Quelle vor. Zwei biographische Aspekte sind jedoch aus den Archivalien bekannt: Die gemeinsame Tochter van Thuldens und Maria van Balens, Maria Anna, wurde am 7. Mai 1636 getauft.²¹ Außerdem ist eine Zusammenarbeit van Thuldens mit den Brüdern Maria van Balens bei der Herstellung der Dekorationen für den feierlichen Einzug des Kardinalinfanten belegt.²² Dass van Thulden Rubens' Patenkind vielleicht bei einer etwaigen Mitarbeit in dessen Werkstatt vor seinem Frankreichaufenthalt kennengelernt hatte, bleibt spekulativ. Gleiches gilt für die Überlegung, ob van Thulden sie über gemeinsame Freunde oder Bekannte oder bei Besuchen der Sint-Jacobskerk kennenlernte – der Pfarrei, der sowohl die Familie van Balen als auch die Familie Rubens angehörten.²³ In der Regel wohnten die Mitglieder einer Pfarrgemeinde in den Bereichen der Stadt, die ihr zugerechnet wurden. Das Haus, das van Thulden 1634 anmietete ('Jan Balbani Suyckerhuys'), lag jedenfalls

¹⁷ Vgl. *Musée d'Anvers*, hg. v. Conseil d'Administration de l'Académie royale des Beaux-Arts, Neudruck der 2. Aufl. von 1857 und des Sonderdrucks von 1863, Antwerpen 1874, 506; genauer zur Hochzeit am 24.07.1635 siehe Stadsarchief Antwerpen (FelixArchief), Sint Jacob, Register der Trauungen, 1629–1639, Inv.-Nr. 355#209, fol. 136r. Zu Maria van Balens familiären Beziehungen vgl. Théodore van Leries, *Biographies d'artistes anversois*, Bd. 2, Antwerpen 1881, 241–244, hier 244 und Stadsarchief Antwerpen (FelixArchief), Sint Jacob, Taufregister, 1607–1627, Inv.-Nr. PR#48, fol. 170v. Getauft wurde sie am 8. März 1618 in der Sint-Jacobskerk in Antwerpen.

¹⁸ Vgl. Stadsarchief Antwerpen (FelixArchief), *Processen schepenbank*, Inv.-Nr. 7#4959: *Process D 5113 Medio 1636*, Melchior und Diego De Villegas versus Theodoor van Thulden, 07.12.1634. Eine frühere Ehe ist nicht dokumentiert.

¹⁹ Bis dato fehlt es an einer größeren Untersuchung zur Migration von Künstlern der Frühen Neuzeit aus Anlass der Eheschließung. Ein Beispiel ist Gillis van Coninxloo, vgl. Karel van Mander, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1604, fol. 268r, Z. 11–13, zitiert in: Hessel Miedema, "Kinship and Network in Karel van Mander", in: *Family Ties. Art Production and Kinship Patterns in the Early Modern Low Countries*, hg. v. Koenraad Brosens, Leen Kelchtermans und Katlijne Van der Stighelen, Turnhout 2012, 11–23, hier 14. Filip Vermeulen, "Antwerp Beckons. The Reasons for Rubens' Return to the Netherlands in 1608", in: *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 55 (2004), 16–33, hier 19.

²⁰ Für die derzeit aktuellste, allerdings nicht archivbasierte und damit nicht vollständige Rekonstruktion des familiären und sozialen Netzwerks van Balens und van Thuldens, vgl.

<http://www.vondel.humanities.uva.nl/ecartico/networks/index.php?ego=7387> und

<http://www.vondel.humanities.uva.nl/ecartico/networks/index.php?ego=7387&types=all&level=3> (letzter Zugriff: 01.04.2020). Zu einer Methode, soziale Netzwerke zu erfassen und zu visualisieren, vgl. Koenraad Brosens et al., "MapTap and Cornelia. Slow Digital Art History and Formal Art Historical Social Network Research", in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 79 (2016), 315–330.

²¹ Vgl. Stadsarchief Antwerpen (FelixArchief), Sint Jacob, Taufregister, 1627–1637, Inv.-Nr. PR#49, fol. 142r.

²² Vgl. Pieter Génard, *Antwerpsch Archievenblad*, Bd. 7, Antwerpen 1870, S. 47, Dok. CXC VII vom 13.06.1635.

²³ Bezüglich der Zugehörigkeit von Rubens und Hendrick van Balen dem Älteren zur Gemeinde von Sint Jacob, vgl. Muller, *St Jacob's Antwerp: Art and Counter Reformation*, 14.

nicht im Pfarrbezirk dieser Kirche.²⁴ Die Möglichkeit, dass sich beide in der Sint-Jacobskerk kennenlernten, ist damit eher gering, kann aber nicht vollends ausgeschlossen werden.

[7] Folglich ist es nicht möglich, die Hochzeit van Thuldens als die Antriebsfeder für seine Rückkehr zu bezeichnen. Warum Forscher diese Verbindung hergestellt haben, mag vor allem damit zusammenhängen, dass seine Ehefrau in den Antwerpener Künstlerkreisen sehr gut vernetzt war. Nichtsdestotrotz mögen andere familiäre Gründe eine Rolle gespielt haben. – Zum Beispiel war für Rubens' Rückkehr nach Antwerpen 1608 vermutlich seine im Sterben liegende Mutter ausschlaggebend.²⁵ – Auch van Thulden konnte sich einer familiären Einbindung in Antwerpen gewiss sein: Zwar waren seine Eltern nicht in Antwerpen wohnhaft, jedoch zwei seiner Brüder, sein Onkel sowie sein Großonkel.²⁶ Über eine etwaige familiäre Verknüpfung mit Paris ist hingegen bisher nichts bekannt.²⁷

[8] Wie wahrscheinlich ein Wechsel zu Orten war, an denen noch keine sozialen Kontakte bestanden, wurde in Bezug auf Karrierestrategien von Künstlern in Antwerpen am Ende des 16. Jahrhunderts untersucht:²⁸ Trotz der viel beschworenen Krise um 1585 blieben Antwerpener Künstler damals

²⁴ Vgl. ausführlich Muller, *St Jacob's Antwerp: Art and Counter Reformation*, 13-19.

²⁵ Vgl. Vermeulen, "Antwerp Beckons", 17 und auch Nils Büttner, "'Herr Pietro Paulo Rubens, Ritter': Anmerkungen zur Biographie", in: *Peter Paul Rubens: barocke Leidenschaften*, hg. v. Nils Büttner und Ulrich Heinen, Ausst.kat., München 2004, 13-27, hier 15-16; Nils Büttner, *Herr P. P. Rubens. Von der Kunst, berühmt zu werden*, Göttingen 2006, 37-53 und Nils Büttner, *Pietro Paolo Rubens. Eine Biographie*, Regensburg 2015, 57-72. Zu Vermeulens Argumentation für familiäre Gründe, die Rubens zur Rückkehr und zum Bleiben in Antwerpen bewegt haben könnten, vgl. Vermeulen, "Antwerp Beckons", 17-18. Für Rubens' Rückkehr gab es auch ökonomische Gründe; vgl. dazu Büttner, *Pietro Paolo Rubens*, 57-59. Zwei aktuelle Beiträge zu Rubens als Künstler auf Reisen sind Nils Büttner, "Rubens auf Reisen", in: *Künstler unterwegs. Wege und Grenzen des Reisens*, hg. v. Harald Pechlaner und Elisa Innerhofer, Baden-Baden 2018, 129-147 und Madeline Delbé, "Rubens am Scheideweg. Seine Italienreise im Spiegel (neo)stoischer Vorstellungen des Reisens und frühneuzeitlicher Reiseliteratur", in: *Künstlerreisen. Fallbeispiele vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, hg. v. Andreas Tacke et al., Petersberg 2020, 65-78.

²⁶ Zur Familie van Thuldens vgl. Roy, *Theodoor van Thulden*, 282. Die Verwandten in Antwerpen hatten geistliche Positionen inne, die gute Kontakte für van Thulden bedeutet haben mögen; vgl. Sylvie Béguin, "Theodoor van Thulden en de kunst van Fontainebleau", in: *Theodoor van Thulden. Een Zuidnederlandse barokschilder (1606 's-Hertogenbosch – Bois-le-Duc 1669)*, hg. v. Alain Roy, Ausst.kat., Zwolle 1991, 99-110, hier 104; Hairs, *Dans le sillage de Rubens*, 144; Roy/Vermet, "Het leven van Theodoor van Thulden", 27-28.

²⁷ Jedoch bedarf es noch weiterer Forschung zum Aufenthalt in Frankreich. Roy ist sich sicher, dass sich van Thulden ab 1631 in Paris aufhielt – ohne eine archivalische Quelle dafür zu nennen; vgl. Alain Roy, "Un peintre flamand à Paris au début du XVIIe siècle: Théodore van Thulden", in: *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français 1977 (1979)*, 67-76, hier 68. Béguin geht von einer Reise nach Frankreich vor 1632 aus, aber auch dafür sind keine archivalischen Belege bekannt – anders als zum Beispiel bezüglich Abraham van Diepenbeeck; Béguin, "Theodoor van Thulden en de kunst van Fontainebleau", 99-100. Jeremy Wood befasst sich vornehmlich mit Zuschreibungsfragen und weniger mit archivalischer Recherche, um van Thulden in Frankreich nachweisen zu können. Obwohl er konstatiert, dass "Van Thulden's [activities in Paris] are quite well documented", führt er keine solchen Dokumente an; vgl. Jeremy Wood, "Padre Resta's Flemish Drawings: Van Diepenbeeck, Van Thulden, Rubens, and the School of Fontainebleau", in: *Master Drawings* 28 (1990), 3-53, hier 16. Vgl. außerdem Alexis Merle Du Bourg, *Peter Paul Rubens et la France. 1600–1640*, Villeneuve d'Ascq 2004.

²⁸ Vgl. Van der Linden, "Coping with Crisis". Seine Untersuchung ist zeitlich früher angesiedelt und konzentriert sich auf die Auswirkungen der Krise des Kunstmarkts in den 1580er Jahren auf die Künstler und auf deren Umgang damit. Vgl. außerdem Nils Büttner, "Antwerpen 1585: Künstler und Kenner zwischen Krieg und Neubeginn", in: *Rekonstruktion der Gesellschaft aus Kunst. Antwerpener Malerei und Graphik in und nach den Katastrophen des späten 16. Jahrhunderts*,

mehrheitlich in Antwerpen. Dies sei darauf zurückzuführen, dass Menschen eher den Weg in eine ungewisse Zukunft scheuten und auf bewährte Netzwerke an einem bekannten Ort vertrauten.²⁹ Entsprechend ließe sich auch van Thuldens Rückkehr nach Antwerpen so deuten, denn hier hatte er bereits während seiner Ausbildung Kontakte knüpfen können und waren ihm die Stadt und ihre Netzwerke vertraut. Schließlich wird auch die Heirat dazu beigetragen haben, sich (zunächst) in Antwerpen zu festigen.

Theodoor van Thulden, Kirchengvorsteher?

[9] In der Forschung wird für van Thulden durchgängig die Position des *kerkmeesters* (Kirchengvorstehers) der Sint-Jacobskerk im Jahre 1634 angeführt – was gewissermaßen als beruflicher Grund für seine Rückkehr nach Antwerpen gewertet werden könnte.³⁰ Doch hatte van Thulden tatsächlich eine solche Position inne? Die Anstellung wird aus einer Angabe in den *Liggeren*, einer Edition von Quellen zur Antwerpener St.-Lukasgilde, hergeleitet.³¹ Bei der ersten Nennung van Thuldens in der Gruppe der Schüler für das Gildenjahr 1621/1622 fügen die Herausgeber folgendes Zitat an: "1634. 'Per memori, dat dese bequaem personen seyn om kercmeesters te kiesien (om kerkmeesters gekozen te worden): van Tulden'."³² Verwiesen wird für die Herkunft des Zitats auf das Archiv der Sint-Jacobskerk, jedoch ohne genaue Quellenangabe. Meine Nachforschungen im Rijksarchief te Antwerpen, welches heute das Archiv der Sint-Jacobskerk bewahrt, haben leider bislang keine solche Quelle zum Vorschein gebracht.

[10] Für die Klärung, ob van Thulden Kirchengvorsteher war oder nicht, lohnt sich dennoch eine genauere Analyse des Zitats. Zwischen der Nennung der Jahreszahl und dem Namen heißt es, frei übersetzt, dass diese Personen das Recht haben, "Kirchengvorsteher zu wählen (als Kirchengvorsteher gewählt zu werden)". Dies wirft Fragen auf; zum Beispiel, weil "personen" den Plural meint und im Folgenden nur ein Name ("van Tulden") aufgeführt ist. Es scheint sich eher um einen Ausschnitt aus einem längeren Text oder einer Liste zu handeln, in der mehrere Personen nach "van Tulden" oder vor "1634" genannt werden. Zum anderen fallen die beiden, in unterschiedlicher Schreibweise ("kercmeesters" und "kerkmeesters") genannten, Möglichkeiten auf, zu wählen und gewählt zu werden. Ob es sich bei den beiden Schreibweisen um die tatsächlichen Bezeichnungen aus der ursprünglichen Quelle handelt oder einmal ein orthografischer Fehler seitens Rombouts' und van Leries' vorliegt, ist unklar. Denkbar wäre auch, dass die in der Klammer

hg. v. Eckhard Leuschner, Petersberg 2016, 45-55.

²⁹ Vgl. Van der Linden, "Coping with Crisis", 24.

³⁰ Vgl. vor allem Roy/Vermet, "Het leven van Theodoor van Thulden", 31 und Hairs, *Dans le sillage de Rubens*, 145. Zur Sint-Jacobskerk vgl. Muller, *St Jacob's Antwerp: Art and Counter Reformation in Rubens's Parish Church*.

³¹ Bei den *Liggeren* handelt es sich um die im 19. Jahrhundert von Philipp Félix Rombouts und Théodore François Xavier van Leries durchgeführte Zusammenstellung, Kommentierung und Ergänzung der Mitgliederlisten und Buchhaltungsdokumente der St.-Lukasgilde von Antwerpen unter Hinzuziehung anderer archivalischer Quellen. Vgl. Rombouts/van Leries, *De Liggeren en andere historische Archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde*.

³² Siehe Rombouts/van Leries, *De Liggeren en andere historische Archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde*, Bd. 1, 574, mit dem Hinweis "Archieven van Sint-Jacobskerk". Nur Willy Laureyssens zitierte in seiner Abschlussarbeit an der Rijksuniversiteit Gent (heute: Universität Gent) Rombouts und van Leries, ohne daraus zu schließen, dass van Thulden *kerkmeester* war; vgl. Willy Laureyssens, *Theodoor van Thulden. Zijn Leven en zijn werk*, unpublizierte Abschlussarbeit, Rijksuniversiteit Gent 1960, 7.

angegebene Möglichkeit eine Art Interpretation der Quelle und folglich die Schreibweise des 19. Jahrhunderts ist.

[11] In der französischen Version der Anmerkungen in den *Liggeren* heißt es wiederum: "1634. 'Pour mémoire, que les personnes suivantes possèdent les qualités requises pour être élues marguilliers: van Tulden.[']".³³ Hier spezifizieren Rombouts und van Lerius zwar, dass es darum gehe, zum Kirchenvorsteher gewählt zu werden, aber dennoch: Es ist nicht konkret formuliert, dass van Thulden auch tatsächlich zum Kirchenvorsteher gewählt wurde.

[12] Außerdem lebten in Antwerpen mehrere Verwandte Theodoor van Thuldens, die denselben Nachnamen trugen und sogar geistliche Ämter besetzten und daher eventuell besser für diese Position geeignet waren. Es besteht hier also die Möglichkeit, dass es sich nicht um Theodoor van Thulden, den Künstler, handelte, sondern um einen anderen Mann gleichen Nachnamens. Hierzu fällt ein Simon van Tulden ins Auge, der 1645, 1649, 1650 und 1652 *schepen* (Schöffe) in Antwerpen war.³⁴ Simon van Tulden war entfernt verwandt mit Theodoor van Thulden und der Sohn Joannes van Thuldens, welcher die Ämter eines *schepen* und *pensionaris* in 's-Hertogenbosch und eines Rats Herrn im *Raad van Brabant* bekleidete.³⁵ Es ist also durchaus vorstellbar, dass es sich bei "van Tulden" um Simon van Tulden handelte.³⁶

[13] Im Kurzinventar des Alten Archivs der Sint-Jacobskerk, dem *Beknopte Inventaris des Oud Archief van de Sint-Jacobskerk te Antwerpen*, wird der Name Theodoor van Thuldens nicht erwähnt, auch nicht in anderen Namensvarianten.³⁷ Auch eine historische Liste von Kirchenvorstehern für das Jahr 1634 führt keinen van Thulden an. Für das Jahr 1634 ist dort einzig der Name "Carolus Batkin"/"carlo batkin" verzeichnet.³⁸ Ein anderes aus Archivalien zusammengestelltes und maschinenschriftlich vorliegendes Inventar verweist ebenfalls auf die Kirchenvorsteher. Allerdings ist hier für das Jahr 1634 wiederum niemand namentlich

³³ Vgl. erneut Rombouts/van Lerius, *De Liggeren en andere historische Archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde*, Bd. 1, 574.

³⁴ Vgl. Bert Timmermans, *Patronen van patronage in het zeventiende-eeuwse Antwerpen: een elite als akteur binnen een kunstwereld*, Amsterdam 2008, 285 (Anhang 1: "Carrièreverloop van de wethouders 1585–1699", 267-287).

³⁵ Roy nennt den Namen in leicht veränderter Weise Simon van Thulden, vgl. Roy, *Theodoor van Thulden*, 282: "Stamboom/Arbre généalogique".

³⁶ Vgl. Timmermans, *Patronen van patronage in het zeventiende-eeuwse Antwerpen*, 83 für eine Übersicht über die Zusammensetzung des Magistrats (22 stimmberechtigte *wethouders* [eine Art Ratsherr oder Beigeordneter], davon ein Außenbürgermeister, 18 Schöffen [inklusive eines Innenbürgermeisters], zwei Schatzmeister sowie ein *rentmeester* [eine Art Verwalter]; vgl. Timmermans, *Patronen van patronage in het zeventiende-eeuwse Antwerpen*, 83 und Muller, *St Jacob's Antwerp: Art and Counter Reformation in Rubens's Parish Church*, 19-22.

³⁷ Vgl. Maarten Coppens und J. Van den Nieuwenhuizen, *Beknopte inventaris van het oud archief van de Sint-Jacobskerk te Antwerpen*, Antwerpen 2012. Theodoor van Thuldens Name wird unterschiedlich geschrieben, zum Beispiel "Dirick van Tulten" bei seiner Einschreibung als Schüler von Blyenberch in die St.-Lukasgilde; vgl. Rombouts/van Lerius, *De Liggeren en andere historische Archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde*, Bd. 1, 574.

³⁸ Vgl. Rijksarchief te Antwerpen, Archiv Sint-Jacobskerk Antwerpen, Inv.-Nr. 2: *Lijst van de schatbewaarders. 1413–1834*, o. S. (chronologisch notiert): "Carolus Batkin", und Inv.-Nr. 1, *Lijst van de kerkmeesters. 1404–1725*, o. S. (chronologisch notiert): "carlo baktin". Dass die erstgenannte Liste (Inv.-Nr. 2) laut Titel eigentlich Auskunft über die *schatbewaarders* (Schatzmeister) gibt, mag verwirren. Jedoch stand ursprünglich auf der an zweiter Stelle genannten Liste (Inv.-Nr. 1) auch *schatbewaarders*, was jedoch durchgestrichen und mit *kerckmeesters* ersetzt wurde. Außerdem findet sich zu Beginn der erstgenannten Liste der Vermerk "Catalogue der kerckmeesters van Sint-Jacobskerk".

erwähnt. Für andere Jahre hingegen, zum Beispiel 1639, finden sich darin mehrere Kirchenvorsteher, wobei die handschriftliche Quelle der *Lijst van de kerkmeesters* erneut nur einen Namen nennt, nämlich Cornelis van Bommel.³⁹

[14] Interessanterweise verfügte die Sint-Jacobskerk im 17. Jahrhundert jedoch über sechs Kirchenvorsteher: zwei obere und vier diesen unterstellte gewöhnliche Kirchenvorsteher.⁴⁰ Grundsätzlich bestünde also die Möglichkeit, dass van Thulden einer der fünf anderen Kirchenvorsteher neben Carolus Batkin war. Bei allen Kirchenvorstehern der Sint-Jacobskerk handelte es sich tatsächlich um nicht-klerikale Personen. Aber die beiden oberen Kirchenvorsteher wurden aus den Reihen der Stadtverwaltung, das heißt Schöffen oder *oud-schepenen* (ehemaligen Schöffen), berufen. Ihre Ernennung erfolgte durch die Stadtverwaltung. Schöffen stammten in der Regel aus den einflussreichsten Familien der Stadt. Die zwei oberen Kirchenvorsteher vermittelten zwischen der Kirche, der Pfarrgemeinde und der Stadtverwaltung und waren auch ein wichtiges Bindeglied zur Wirtschaft. Sie hatten beispielsweise eine leitende Funktion hinsichtlich der Bauvorhaben oder finanziellen Angelegenheiten der Pfarrkirche.⁴¹ Theodoor van Thulden war niemals Schöffe in Antwerpen, kann also nicht einer der beiden oberen Kirchenvorsteher gewesen sein. Er ist auch nicht als Mitglied der Stadtverwaltung belegt, weshalb auch die andere Möglichkeit, dass er diese beiden Kirchenvorsteher gewählt habe, entfällt.

[15] Nicht weniger exklusiv war die Gruppe der vier gewöhnlichen Kirchenvorsteher, die mit der gesamten Verwaltung der Pfarrkirche betraut waren. Sie stammten zumeist aus den Riegen der Händler, zu denen die Gemeinde gute Kontakte pflegte. Eine Amtszeit entsprach vier Jahren, wobei jedes Jahr eine Wahl stattfand, bei der die durch das Ende der Amtszeit vakanten Positionen neu besetzt wurden. Diese Wahl erfolgte durch die Kirchenvorsteher, die sich im Amt befanden, in Absprache mit dem Pastor und unter Vorbehalt einer Bestätigung der Wahl durch die Stadtverwaltung.⁴² Sogar die jährliche Bilanz der Ausgaben und Einnahmen, die sie erstellten, musste der Stadtverwaltung vorgelegt werden.⁴³ Alle Kirchenvorsteher verfügten über enormen Einfluss innerhalb der Kirchenverwaltung.⁴⁴ Oftmals führte die einflussreiche Position als Kirchenvorsteher zu weiteren Beschäftigungen in der Stadtverwaltung.⁴⁵

[16] An der Sint-Jacobskerk – mehr noch als in den anderen Pfarrkirchen der Stadt – war die Gruppe der Kirchenvorsteher von elitärer Herkunft.⁴⁶ Auch bei der Familie Batkin, aus welcher der einzig für das Jahr 1634 genannte Kirchenvorsteher Carolus Batkin vermutlich stammte, handelte es sich um eine solche

³⁹ Vgl. Maarten Coppens und J. Van den Nieuwenhuizen, *Beknopte inventaris van het oud archief van Sint-Jacobskerk en -kapittel te Antwerpen* (maschinenschriftlich), Antwerpen 2012, 19 und *Lijst van de kerkmeesters. 1404–1725*, Inv.-Nr. 1, o. S. (chronologisch notiert) für die Erwähnung von "cornelis van bommel".

⁴⁰ Vgl. Muller, *St Jacob's Antwerp: Art and Counter Reformation in Rubens's Parish Church*, 20.

⁴¹ Vgl. für die Ausführungen zu den Kirchenvorstehern Muller, *St Jacob's Antwerp: Art and Counter Reformation in Rubens's Parish Church*, 20.

⁴² Vgl. erneut Muller, *St Jacob's Antwerp: Art and Counter Reformation in Rubens's Parish Church*, 20.

⁴³ Vgl. erneut Muller, *St Jacob's Antwerp: Art and Counter Reformation in Rubens's Parish Church*, 22.

⁴⁴ Vgl. Muller, *St Jacob's Antwerp: Art and Counter Reformation in Rubens's Parish Church*, 19.

⁴⁵ Vgl. Timmermans, *Patronen van patronage in het zeventiende-eeuwse Antwerpen*, 110-112.

⁴⁶ Vgl. Timmermans, *Patronen van patronage in het zeventiende-eeuwse Antwerpen*, 110 und Muller, *St Jacob's Antwerp: Art and Counter Reformation in Rubens's Parish Church*, 1 und 20.

einflussreiche Familie.⁴⁷ Van Thulden hingegen kann nicht als aus gehobenen Verhältnissen stammend beschrieben werden.⁴⁸ Er besaß zu dieser Zeit außerdem nicht einmal das Bürgerrecht Antwerpens, sondern erst ab dem 18. November 1636.⁴⁹ Daher erscheint es geradezu ausgeschlossen, dass van Thulden einer der vier gewöhnlichen Kirchenvorsteher war oder diese mitwählen durfte.

[17] Bleibt dennoch zu klären, warum für das Jahr 1634 nur Carolus Batkin in den Listen der Kirchenvorsteher aufgeführt wurde und welche anderen Personen damals dem sechsköpfigen Gremium angehörten. Hier lohnt es sich, den Blick auf die Rechnungsprüfung der Sint-Jacobskerk zu werfen: Die für die Finanzen der *kerkfabriek* (in etwa: Kirchenverwaltung) zuständigen Kirchenvorsteher mussten alle zwei Jahre eine Zahlenaufstellung zur Überprüfung vorlegen. Die Rechnung, die sich auf das Jahr 1634 bezieht, gibt eigentlich eine Übersicht über den Zeitraum vom 1. Januar 1633 bis zum 31. Dezember 1634.⁵⁰ Das bedeutet, dass sich schon allein zeitlich van Thuldens angebliche Position als Kirchenvorsteher nicht herleiten lässt. Dafür hätte der Maler im Grunde bereits zum 1. Januar 1633 wieder in Antwerpen sein müssen. Das letzte datierte für Frankreich produzierte Werk van Thuldens stammt aber aus dem Jahr 1633.⁵¹ Zudem ist er in Antwerpen erst wieder am 7. Dezember 1634 anlässlich der Anmietung eines Hauses nachweisbar.⁵² Genau auf das Jahr 1634 sind keine Werke datiert oder datierbar.⁵³ Damit ist also nicht belegbar, ob und wann van Thulden Frankreich genau verlassen hat. Eine Rückkehr vor dem 1. Januar 1633 ist aber höchst unwahrscheinlich.

[18] In der Rechnung für die Jahre 1633 und 1634 treten vier Namen auf: Cornelis Cornelissens, Carolo Batkin, Nicolaes Cassiers und Goyvaert van Kerckhoven.⁵⁴ Sie waren die Kirchenvorsteher, die die Rechnung aufstellten und unter anderem den beiden Oberkirchenvorstehern zur Buchprüfung vorlegen mussten. Der Grund, weshalb in den Listen der Kirchenvorsteher nur ein Name, hier Carolus Batkin beziehungsweise Carolo Batkin, genannt wird, mag damit zusammenhängen, dass in dem betreffenden Jahr nur ein neuer

⁴⁷ Vgl. Timmermans, *Patronen van patronage in het zeventiende-eeuwse Antwerpen*, 267 (Anhang 1: "Carrièreverloop van de wethouders 1585–1699", 267-287): Jan Baptist Batkin (1616–1672) war u.a. 1653 *schepen*.

⁴⁸ Vgl. Roy/Vermet, "Het leven van Theodoor van Thulden", 27-28. Mütterlicherseits sind Silberschmiede zu verzeichnen; sein Vater war ursprünglich ein *lakenkoopman*; vgl. Roy/Vermet, "Het leven van Theodoor van Thulden", 27.

⁴⁹ Vgl. Stadsarchief Antwerpen (FelixArchief), *Antwerpse Poortersboeken* (maschinenschriftlich), Bd. 4 (14.01.1609–16.04.1712), o. J., 80.

⁵⁰ Vgl. Coppens/Van den Nieuwenhuizen, *Beknopte inventaris van het oud archief van Sint-Jacobskerk en -kapittel te Antwerpen*, 19 und Rijksarchief te Antwerpen, Archiv Sint-Jacobskerk Antwerpen, Rechnungen der *Kerkfabriek*, 1629–1634, Inv.-Nr. R 8 (vorläufig Inv.-Nr. 4822): Rechnung der *Kerkfabriek*, 1633–1634, undatiert, circa 1633–1634, fol. 1r-14v, hier fol. 1r.

⁵¹ Es handelt sich um einen Kupferstich mit dem Titel *Le Roi David jouant de la harpe*, der im unteren Bereich mit der gestochenen Jahreszahl 1633 versehen ist. Van Thulden ist als Stecher in der Beischrift erwähnt; vgl. Roy, *Théodore van Thulden. 1606–1669*, 158.

⁵² Vgl. Stadsarchief Antwerpen (FelixArchief), *Processen schepenbank*, Inv.-Nr. 7#4959: *Process D 5113 Medio 1636*, Melchior und Diego De Villegas versus Theodoor van Thulden, 07.12.1634.

⁵³ Vgl. hierzu Roy, *Théodore van Thulden*, 159-169.

⁵⁴ Vgl. Rijksarchief te Antwerpen, Archiv Sint-Jacobskerk, Antwerpen, Rechnungen der *Kerkfabriek*, 1629–1634, Inv.-Nr. R 8 (vorläufig Inv.-Nr. 4822): Rechnung der *Kerkfabriek*, 1633–1634, undatiert, circa 1633–1634, fol. 1r-14v, hier fol. 1r.

Kirchenvorsteher gewählt werden musste – im Einklang mit der zuvor beschriebenen Systematik der Wahlvorgänge. Es war folglich dieser eine Name, der in den Listen dokumentiert wurde. Die Prüfung der besagten Rechnung erfolgte am 12. Februar 1636 durch Aubertus Miraeus, *koordeken* (Chordekan), Zegerus van Houtven, *provisor* (Generalvikar) und *gecommitteerde* (Vertreter) des Bischofs, Peeter Daems, *heer van Dion und Noirmont* und Schöffe der Stadt Antwerpen sowie dem ehemaligen Schöffen Hendrick de Clerck.⁵⁵ Da es nur zwei Oberkirchenvorsteher gab, die Mitglieder der Stadtverwaltung, meist Schöffen oder ehemalige Schöffen, waren, ist davon auszugehen, dass es sich bei Peeter Daems und Hendrick de Clerck um die beiden Oberkirchenvorsteher handelte.

[19] Zu einem späteren Zeitpunkt ist van Thulden hingegen tatsächlich an der Sint-Jacobskerk nachweisbar, und zwar als Vorsteher der Kapelle des Heiligen Sakraments. – Die Vorsteher dieser Kapelle waren insbesondere mit deren künstlerischen Ausstattung betraut und stammten daher meist aus dem künstlerischen Berufsfeld.⁵⁶ Angesichts van Thuldens Ausbildung als Künstler erschließt sich seine Tätigkeit hierfür folglich bei weitem besser als die eines Kirchenvorstehers. – Für das Jahr 1638/39 stellte van Thulden die Rechnung zur Prüfung zusammen, die hier dem Pastor und dem *onderpastoor* (Kaplan) vorgelegt wurde, wobei mehrere Mitbrüder, darunter David Teniers der Jüngere, als Zeugen das Dokument mit ihrer Unterschrift versahen.⁵⁷

[20] Die Revision der Archivmaterialien konnte, unter Einbeziehung der Aufgaben eines Kirchenvorstehers an der Sint-Jacobskerk sowie nach dem Abgleich mit der gesellschaftlichen Position van Thuldens, entgegen der etablierten Forschungsmeinung und entgegen der Angabe in den *Liggeren* Folgendes zeigen: Es ist nicht davon auszugehen, dass van Thulden im Jahre 1634 das Amt eines Kirchenvorstehers an der St. Jakobskerk ausübte. Damit scheidet eine solche Amtsübernahme als Grund für seine Rückkehr nach Antwerpen aus.

Ein vielversprechender Auftrag

[21] Wie Wagner jüngst erarbeitet hat, können am häufigsten berufliche Veränderungen als Grund für die Migration von Künstlern in der Frühen Neuzeit aufgezeigt werden.⁵⁸ Der Beruf, den van Thulden nachweislich erlernt hatte, war der des Malers. Deshalb sind für meine Fragestellung besonders daran gebundene Tätigkeiten von Interesse. Ob van Thulden in Paris keine berufliche Zukunft mehr hatte, bleibt angesichts des derzeitigen Forschungsstands Spekulation und soll darum an dieser Stelle nicht weiter

⁵⁵ Rijksarchief te Antwerpen, Archiv Sint-Jacobskerk, Antwerpen, Rechnungen der *Kerkfabriek*, 1629–1634, Inv.-Nr. R 8 (vorläufig Inv.-Nr. 4822): Rechnung der *Kerkfabriek*, 1633–1634, undatiert, circa 1633–1634, fol. 1r-14v, hier fol. 14v.

⁵⁶ Vgl. Muller, *St Jacob's Antwerp: Art and Counter Reformation in Rubens's Parish Church*, 185.

⁵⁷ Vgl. Rijksarchief te Antwerpen, Archiv Sint-Jacobskerk Antwerpen, Rechnungen der Kapelle des Heiligen Sakraments (*Venerabel kapel*), 1621–1692, Inv.-Nr. B 8: Rechnung der Kapelle des Heiligen Sakraments (*Venerabel kapel*), 1638–1639, undatiert, circa 1638–1639, fols. 58r und 60r. Im darauffolgenden Jahr übernahm David Teniers der Jüngere diese Aufgabe, vgl. Muller, *St Jacob's Antwerp: Art and Counter Reformation in Rubens's Parish Church*, 193 und Rijksarchief te Antwerpen, Archiv Sint-Jacobskerk Antwerpen, Rechnungen der Kapelle des Heiligen Sakraments (*Venerabel kapel*), 1621–1692, Inv.-Nr. B 8: Rechnung der Kapelle des Heiligen Sakraments (*Venerabel kapel*), 1639–1640, undatiert, circa 1639–1640, fol. 61r und fol. 64r. Vgl. ferner ebd., undatiertes Dokument (circa 1636–1637), fol. 50v zu van Thulden als Mitbruder.

⁵⁸ Vgl. Wagner, "The Migrant Artist in Early Modern Times", 17.

behandelt werden.⁵⁹ Antwerpen hingegen war eine Stadt, die in dieser Zeit neben Rubens eine Vielzahl anderer aktiver Künstler beheimatete.⁶⁰ Eine hohe Anzahl von Künstlern indiziert zum einen zwar eine mögliche Konkurrenzsituation – mehr Rivalität ist in den Orten zu erwarten, in denen mehr Künstler tätig waren und ein direkter Vergleich durch Käufer, Auftraggeber (wie beispielsweise aus wohlhabenden Kaufmannsfamilien oder Mitglieder der städtischen und klerikalen Elite) und *kunstliefhebers* möglich war.⁶¹ Zum anderen kann aber eine derart starke Situation von Angebot und Nachfrage auch über die Stadtgrenzen hinaus Aufmerksamkeit erzeugt haben, im Sinne einer Umgebung, in der Weiterbildungsmöglichkeiten sowie Kooperationen, neue Aufträge und Absatzmärkte und damit letztlich eine Verbesserung der eigenen wirtschaftlichen sowie sozialen Situation lockten.⁶² Was Antwerpen 1634 jedoch vor allem zu bieten hatte, war ein prestigeträchtiger städtischer Großauftrag.

[22] Die Südlichen Niederlande und damit auch die Stadt Antwerpen wurden in den ersten drei Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts von Erzherzog Albrecht von Österreich (gest. 1621) und dessen Gemahlin, Infantin Isabella Clara Eugenia von Spanien (gest. 1633), als Statthalter des spanischen Königs regiert. 1632 entschied König Philipp IV., den Kardinalinfanten Ferdinand, seinen jüngeren Bruder, in die Südlichen Niederlande zu entsenden, wo er 1634 eintraf.⁶³ Wie auch in anderen Fällen des Einzugs von neuen Regenten und Statthaltern üblich, wurde zu Ehren des Kardinalinfanten ein reich dekoriertes feierliches Einzug – auch *Blijde Inkomst* oder *Blijde Intrede* genannt – zelebriert (Abb. 2).⁶⁴

⁵⁹ Für diese Überlegung vgl. Roy/Vermet, "Het leven van Van Thulden", 58.

⁶⁰ Vgl. Philippe-Felix Rombouts und Theodoor van Leries, *De Liggeren en andere Historische Archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde*, Bd. 2, Antwerpen 1871, 58-70 für Maler, die im Gildensjahr 1634/1635 in die St.-Lukasgilde eingeschrieben waren. Zur Situation der Kunstproduktion in Antwerpen zu dieser Zeit vgl. besonders Katlijne Van der Stighelen und Filip Vermeulen, "The Antwerp Guild of Saint Luke and the Marketing for Paintings, 1400–1700", in: Neil De Marchi und Hans J. Van Miegroet (Hg.), *Mapping Markets for Paintings in Europe 1450–1750*, Turnhout 2006, 189-208, hier 191 sowie Bruno Blondé und Veerle De Laet, "Owning Paintings and Changes in Consumer Preferences in the Low Countries, Seventeenth–Eighteenth Centuries", in: De Marchi/Van Miegroet (Hg.), *Mapping Markets for Paintings in Europe 1450–1750*, 69-86 sowie Ann Diels, *The Shadow of Rubens. Print Publishing in 17th-Century Antwerp. Prints by the History Painters Abraham van Diepenbeeck, Cornelis Schut and Erasmus Quellinus II*, Turnhout 2009, hier vor allem 37-52. Blondé und De Laet untersuchen neben Antwerpen auch 's-Hertogenbosch, was angesichts der Herkunft van Thuldens und seines Wohnorts nach 1643 ebenso interessant ist.

⁶¹ Vgl. Eric Jan Sluijter, *Rembrandt's Rivals. History Painting in Amsterdam 1630–1650*, Amsterdam u.a. 2015, 16-17.

⁶² Für eine Übersicht über die sozioökonomische Struktur – mit ihren Verflechtungen in die klerikalen Netzwerke – vgl. Timmermans, *Patronen van patronage in het zeventiende-eeuwse Antwerpen*. Zur Künstlerkonkurrenz vgl. u.a. Caprice Jakumeit-Pietschmann, *Künstlerkonkurrenz in Antwerpen zu Beginn des 17. Jahrhunderts: Janssen, Jordaens & Rubens*, Weimar 2010 (zugl. Diss., Universität Kassel 2008); Ulrich Pfisterer und Gabriele Wimböck (Hg.), *Novità. Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600*, Zürich 2011 und Renate Prochno, *Konkurrenz und ihre Gesichter in der Kunst. Wettbewerb, Kreativität und ihre Wirkungen*, Berlin 2006.

⁶³ Zu diesem kurzen historischen Abriss vgl. Anna C. Knaap, "Introduction", in: *Art, Music and Spectacle in the Age of Rubens. The Pompa Introitus Ferdinandi*, hg. v. Anna C. Knaap und Michael C. J. Putnam, London u.a. 2013, 3-34, hier 3-4 oder ausführlicher auch John Rupert Martin, *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi*, Brüssel 1972 (= *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, 16), 21.

⁶⁴ Für den feierlichen Einzug des Kardinalinfanten Ferdinand in Antwerpen im Jahre 1635 vgl. unter anderem Jane Elizabeth McGrath, *Rubens' Pompa Introitus Ferdinandi and the Traditions of Civic Pageantry*, unveröffentlichte Dissertation, University of London 1971; Knaap/Putnam, *Art, Music and Spectacle in the Age of Rubens*, 2013 und Martin, *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi*, hier vor allem 19-34 für die Organisation und Realisierung



2 "De Blijde Intrede van kardinaal-infant Ferdinand van Oostenrijk in Antwerpen door de Keizerspoort", Kupferstich, 550 x 364 mm (Blatt), gezeichnet und gestochen von Theodor van Thulden, in: *Pompa introitus honori Serenissimi Principis Ferdinandi Austriaci Hispaniarum infantis ... a S. P. Q. Antverp[iae] decreta et adornata: ... 15 kal. maii ann. 1635 / arcus, pegmata, iconesq. a Pet. Paulo Rubenio ... inventas et delineatas inscriptionibus et elogiis ornabat, libroq., commentario illustrabat Casperius Gevartius*, Antverpiae: Meursius, 1641, S. 9. Collectie Stad Antwerpen, Museum Plantin-Moretus, [PK.OPB.0208.005](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:nl:ui:25-PK.OPB.0208.005) (Foto: Public Domain)

[23] Für die praktische Umsetzung des feierlichen Einzugs in Antwerpen am 17. April 1635 waren Nicolaes Rockox, Peter Paul Rubens und Jan Gaspar Gevaerts (Gevartius) im Auftrag und unter Aufsicht des Magistrats gemeinsam zuständig. Die Verantwortung für die künstlerische Gestaltung durch mindestens 18 Maler, darunter auch van Thulden, wurde Rubens übertragen, insbesondere über die acht von der Stadt in Auftrag gegebenen Holzkonstruktionen.⁶⁵ Nicht minder entscheidend für diese ephemeren, beispielsweise

des Einzugs sowie 35-221 für eine präzise Beschreibung des Dekorationsprogramms. Für eine allgemeine Einführung in das Thema der feierlichen Einzüge vgl. u.a. Anne-Laure Van Bruaene, "Vorstellijk onthaald. Blijde Intredes in de Zuidelijke Nederlanden tussen 1400 en 1800", in: *Heemkunde en lokaal-erfgoedpraktijk in Vlaanderen* 6 (2016), Heft 1, 7-21; Ivo Raband, *Vergängliche Kunst und fortwährende Macht: Die "Blijde Inkomst" für Erzherzog Ernst von Österreich in Brüssel und Antwerpen, 1594*, Merzhausen 2019 (Online-Ausgabe <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.449> [letzter Zugriff: 01.04.2020]); Tamar Cholcman, *Art on Paper: Ephemeral Art in the Low Countries. The Triumphal Entry of the Archdukes Albert and Isabella into Antwerp, 1599*, Turnhout 2014; Stijn Bussels, *Rhetoric, Performance and Power: The Antwerp Entry of Prince Philip in 1549*, Amsterdam/New York 2012; und Margit Thøfner, *A Common Art: Urban Ceremonials in Antwerp and Brussels During and After the Dutch Revolt*, Zwolle 2007.

⁶⁵ Zur genauen Rekonstruktion von der Einladung des Kardinalinfanten über detaillierte Verträge mit den beteiligten Handwerkern und Malern und genauen Beschreibungen der zu verwendenden Materialien, der vorgegebenen Größe und dem gewünschten Tag der Fertigstellung bis zur Entlohnung nach dem *Introitus* und abschließenden Verwaltungsaufgaben, vgl. die von Pieter Génard zusammengetragenen Archivadokumente in: Pieter Génard, *Antwerpsch Archievenblad*, Bd. 6, Antwerpen 1869, Bd. 7, Antwerpen 1870 und Bd. 13, Antwerpen 1876. Zur

mit Skulpturen, Gemälden, Kerzen und Flaggen reich geschmückten Großdekorationen, an denen der Zug entlang geleitet wurde, waren auch die wenigstens zehn Zimmerleute und neun Bildhauer.⁶⁶ Gevaerts wurde zum Verfassen sowohl von Inschriften für die Dekorationen als auch von beschreibenden Texten, die das Dekorationsprogramm in einem Festbuch mit dem (Kurz-)Titel *Pompa introitus [...] Ferdinandi* erläutern sollten, angeworben (Abb. 3).⁶⁷



3 Titelblatt des Festbuchs *Pompa Introitus Ferdinandi*, Antwerpen 1641, nach einem Entwurf von Peter Paul Rubens herausgegeben von Theodoor van Thulden und gestochen von Jacob Neefs, 1635–1641, Kupferstich, 550 x 364 mm

Beteiligung van Thuldens vgl. Martin, *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi*, 30 und den Zahlungsauftrag vom 13.06.1635, transkribiert in: Génard, *Antwerpsch Archievenblad*, Bd. 7, S. 47-48, Dok. CXCVII und CXCVIII vom 13.06.1635 (und s.u., Anhang). Für die vier Dekorationen, die nicht von der Stadt, sondern von Gilden und der portugiesischen Handelsnation organisiert und produziert wurden, vgl. Martin, *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi*, 28.

⁶⁶ Zur Route und den einzelnen Dekorationselementen sowie auch den Geschehnissen in den nachfolgenden Tagen vgl. erneut Knaap, "Introduction", 9-29.

⁶⁷ Vgl. Génard, *Antwerpsch Archievenblad*, Bd. 6, S. 400 für die erste Nennung von Rubens und Gevaerts sowie Martin, *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi*, 25-26 und 32. Gevaerts' Aufgabe findet auch Erwähnung in einem Brief, den Rubens am 18. Dezember 1634 an Nicolas-Claude Fabri de Peiresc schrieb; siehe Max Rooses und Charles Ruelens (Hg.), *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses œuvres*, Antwerpen 1909 (= *Codex Diplomaticus Rubenianus*, 6), 81-85, hier 82 für die Originalversion und für die deutsche Übersetzung Otto Zoff, *Die Briefe des P. P. Rubens*, Wien 1918, 441: "[...] und vielleicht werden Sie das Ganze eines Tages mit schönen Inskriptionen und Versen unseres lieben Gevaerts [...] veröffentlicht sehen."

(Blatt). Collectie Stad Antwerpen, Museum Plantin-Moretus, PK.OPB.0208.001 (Foto: [Collectie Museum Plantin-Moretus Online](#))

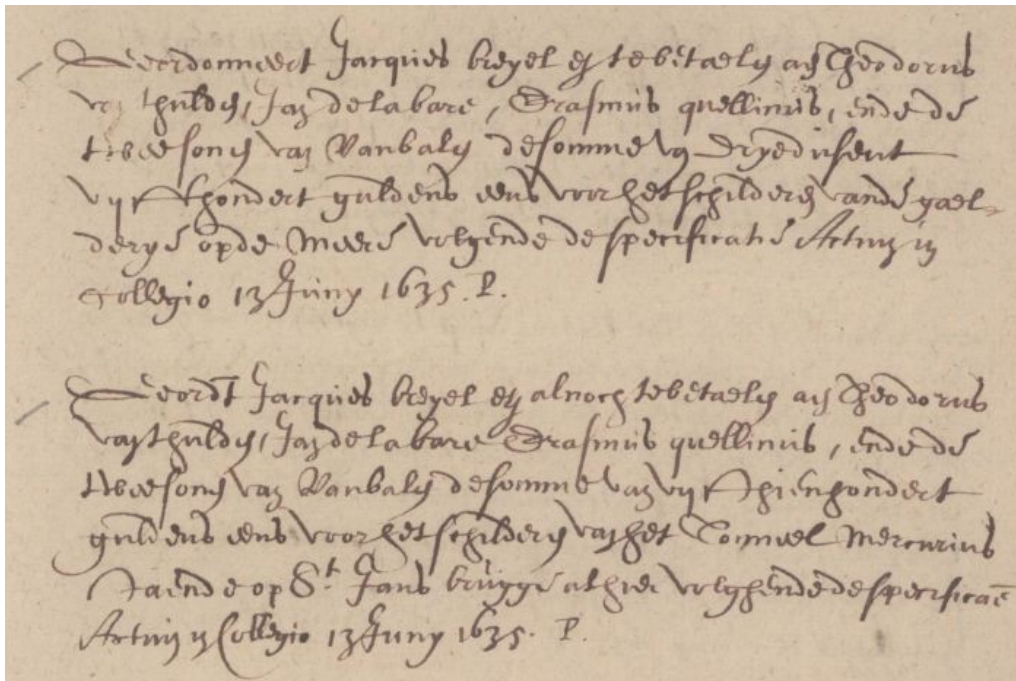
[24] Zunächst einmal liegt es nahe, dass van Thulden, ebenso wie andere Bewohner Antwerpens, die Hoffnung hegte, der Kardinalinfant Ferdinand könne eine Verbesserung der Situation des wirtschaftlich und politisch entkräfteten Antwerpens herbeiführen, sodass eine Rückkehr in eine womöglich aufstrebende Stadt gewinnbringend erschienen sein könnte.⁶⁸ Für Künstler mag aber besonders eine berufliche Beteiligung an einem solchen Projekt reizvoll gewesen sein; und zwar vor allem zur Fortentwicklung der eigenen Karriere sowie aus wirtschaftlichen und sozialen Überlegungen. Für die Frage, ob van Thulden eigens zum Zweck der Mitarbeit am Dekorationsprogramm nach Antwerpen zurückkehrte, ist wie bei den zuvor behandelten Faktoren eine zeitliche Koinzidenz zwischen seinem Umzug und seiner Beauftragung zu überprüfen.

[25] Wann van Thulden nach Antwerpen zurückkehrte, ist durch ein Archivdokument belegt: Sein Mietvertrag nennt den 7. Dezember 1634 als Mietbeginn.⁶⁹ Schwieriger stellt sich die Bestimmung des Zeitpunkts seiner Beauftragung dar: Es liegt weder der originale Vertrag zwischen den Malern und der Stadt, noch die durch Stadtnotar Gaspar de Witte aufgesetzte und von selbigem sowie von van Thulden und seinen Kollegen unterschriebene Vertragsabschrift vor. Der Zeitpunkt der Beauftragung kann damit nur über die zeitliche Rekonstruktion der ursprünglichen Frist zur Lieferung der Dekorationen abgeleitet werden. Wenngleich der feierliche Einzug des Kardinalinfanten am 17. April 1635 stattfand, datiert die erste Erwähnung der malerischen Tätigkeit van Thuldens erst vom 13. Juni 1635 (Abb. 4): Die im *Brede Raad* während einer Sitzung veranlasste Auszahlung der Vergütung für die gemeinsam mit Erasmus Quellinus dem Älteren (1607–1678), Jean de la Barre (1603–1668) sowie den beiden Söhnen Hendrick van Balens des Älteren angefertigten Dekorationen wurde im *Collegial Actenboek* dokumentiert. Zu erfahren ist dort auch, dass es sich um Gemälde für zwei Stationen des Einzugs handelte: den *Mercurius abituriens* und den *Porticus Cæsareo-Austriaca*.⁷⁰

⁶⁸ Vgl. Knaap, "Introduction", 4 und Martin, *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi*, besonders 19-22 sowie Büttner, *Pietro Paolo Rubens*, 169.

⁶⁹ Vgl. Stadsarchief Antwerpen (FelixArchief), *Processen schepenbank*, Inv.-Nr. 7#4959: *Process D 5113 Medio 1636*, Melchior und Diego De Villegas versus Theodoor van Thulden, 07.12.1634.

⁷⁰ Der sog. *Brede Raad* der Stadt Antwerpen war für die Verwaltung der städtischen Finanzen zuständig, vgl. Jenny Vanroelen, "Het stadsbestuur", in: *Antwerpen in de XVIe eeuw. Genootschap voor Antwerpse Geschiedenis*, Antwerpen 1975, 37-54, hier 49-51 und Timmermans, *Patronen van patronage in het zeventiende-eeuwse Antwerpen*, 83. Zur Entlohnung für die Arbeit am Mercurbogen vgl. Génard, *Antwerpsch Archievenblad*, Bd. 7, S. 48, Dok. CXCVIII vom 13.06.1635. Die Arbeit für den *Porticus Cæsareo-Austriaca* ist durch einen Zahlungsbeleg über die "somme van drye dusent vyff honder guldens eens, voor het schilderen vande gaelderye opde Meere" belegt, siehe Génard, *Antwerpsch Archievenblad*, Bd. 7, S. 47, Dok. CXCVII vom 13.06.1635, denn "opde Meere" war der *Porticus Cæsareo-Austriaca* platziert (s. Génard, *Antwerpsch Archievenblad*, Bd. 13, S. 225, Dok. ohne Nummer und Datum). Vgl. auch Génard, *Antwerpsch Archievenblad*, Bd. 6, S. 416-419, Dok. XII, undatiert.



4 Collegial Actenboek der Stadt Antwerpen für die Jahre 1635–1637, fol. 20r, Eintrag vom 13.06.1635, Detail. Antwerpen, Stadsarchief Antwerpen (FelixArchief), Inv.-Nr. PK#580 (Foto: Stadsarchief Antwerpen)

[26] Der Prozess von der Einladung des Kardinalinfanten bis zum tatsächlichen Einzug hatte sich komplex gestaltet, insbesondere hinsichtlich der Terminfindung. Der tatsächliche Termin wurde erst nach mehreren Verschiebungen relativ kurzfristig festgelegt.⁷¹ Die Rekonstruktion der Abläufe wird dadurch erschwert, dass nur wenige Schritte tatsächlich dokumentiert sind: Zunächst wurde am 13. November 1634 beschlossen, dem Kardinalinfanten zu raten, über den Seeweg nach Antwerpen zu reisen.⁷² Am 27. November 1634 traf sich eine Gruppe von Delegierten aus Antwerpen mit dem Kardinalinfanten in Brüssel, wo sich dieser nach seinem dortigen feierlichen Einzug (am 4. November 1634) aufhielt, um den Termin für seinen *Introitus* in Antwerpen zu bestimmen.⁷³

[27] Dann folgen chronologisch Dokumente, die die Auftragsvergabe näher beleuchten, woraus der mögliche Zeitpunkt von van Thuldens Beauftragung abgeleitet werden kann.⁷⁴ Die Beauftragung der Zimmerleute mit der Herstellung aller hölzernen Triumphbögen, inklusive der teilweise von Bildhauern zu schaffenden dekorativen Architekturelemente, sowie der Bildhauer zur Anfertigung der Steinskulpturen erfolgte im Zuge einer öffentlichen Ausschreibung. Das belegen Anweisungen und Zahlungen im Rahmen des Ausschreibungsprozesses sowie Dokumente, die in mehrfacher Ausführung die Produktionsbedingungen (unter anderem "conditie ende besteck" und "conditie ende voorwaerde"

⁷¹ Vgl. Martin, *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi*, 25 und Génard, *Antwerpsch Archievenblad*, Bd. 7, S. 14, Dok. LXXXVIII vom 07.04.1635.

⁷² Vgl. Génard, *Antwerpsch Archievenblad*, Bd. 6, S. 401, Dok. I vom 13.11.1634. Für eine Beschreibung des Ablaufs von der Entscheidung zur Einladung des Kardinalinfanten bis zur endgültigen Festlegung des Ankunftsdatums vgl. Martin, *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi*, 23-25.

⁷³ Génard, *Antwerpsch Archievenblad*, Bd. 6, S. 407, Dok. V vom 27.11.1634.

⁷⁴ In meiner Dissertation gehe ich ausführlich auf den Prozess der Auftragsvergabe ein.

genannt) beschreiben.⁷⁵ Im Gegensatz zu den Vertragsabschriften der Zimmerleute enthalten die Vertragsabschriften der Maler keinerlei Hinweise auf eine Ausschreibung oder weitere offizielle Absprachen, sodass davon auszugehen ist, dass diesbezüglich eine offizielle Ausschreibung nicht stattgefunden hat und die Produktionsbedingungen mündlich – oder zumindest nicht offiziell von der Stadtverwaltung dokumentiert – festgelegt wurden.⁷⁶

[28] Der früheste datierte Beleg für die Herstellung der beiden Bögen, für die dann auch van Thulden als Maler tätig wurde, ist die vom 7. Dezember 1634 stammende Abschrift des Vertrags für den Mercurbogen zwischen dem hauptverantwortlichen Zimmermann Cornelis van Mol und der Stadt.⁷⁷ In dieser Vertragsabschrift ist der 5. Dezember als Tag der Auftragsannahme genannt; die öffentliche Ausschreibung muss damit vor dem 5. Dezember 1634 erfolgt sein. Maler sowie Bildhauer finden darin keine Erwähnung.⁷⁸

[29] Die Vertragsabschrift der Zimmerleute vom 7. Dezember 1634 gibt auch ein Datum für die Fertigstellung der Bögen vor: "[...] diese Arbeiten müssen innerhalb der kommenden 13 Tage angefertigt sein [...]"⁷⁹ Ausgehend von dem in der Vertragsabschrift erwähnten Datum der Auftragsannahme am 5. Dezember ergibt sich der 18. Dezember 1634. Ein Protokoll des *Brede Raad* vom 7. Dezember 1634 nennt den ins Auge gefassten Zeitraum für den feierlichen Einzug: "[...] [dass] Seine Hoheit der Kardinalinfant beschlossen hatte, als General-Gouverneur dieses Landes, seinen Einzug zu tun in dieser Stadt, gegen ungefähr Mitte des nächstkommenden Januars [...]"⁸⁰ Zum Zeitpunkt der Vertragsunterzeichnung, der offiziellen Auftragsannahme für den Mercurbogen, sollte der feierliche Einzug also ungefähr Mitte Januar 1635 stattfinden. Angesichts des in wenigen Wochen anstehenden Einzugs und der Größe des Auftrags dürfte eine unmittelbar darauf folgende Beauftragung der Maler ratsam gewesen sein.

[30] Mit Blick auf die beiden einzigen überlieferten Vertragsabschriften der Maler, und zwar für die Stationen, die dem spanischen König und dem Kardinalinfanten gewidmet waren, lässt sich Folgendes feststellen: Die Maler, Jacob Jordaens und Cornelis de Vos (Philippsbogen) sowie Gaspar und Jan van den Hoecke (Ferdinandsbogen), unterschrieben diese Vertragsabschriften am 28. November 1634 und damit nur einen Tag, nachdem die dafür verantwortlichen Zimmerleute Jaspas Vervoort (Philippsbogen) und Hans Wandelaers (Ferdinandsbogen) ihre Vertragsabschriften am 27. November unterzeichnet hatten.⁸¹ Die

⁷⁵ Vgl. u.a. für den Philippsbogen Génard, *Antwerpsch Archievenblad*, Bd. 6, S. 404-407, Dok. IV, undatiert.

⁷⁶ Vgl. hierzu Génard, *Antwerpsch Archievenblad*, Bd. 6, S. 410-411, Dok. VIII vom 28.11.1634 und S. 412-413, Dok. IX vom 28.11.1634.

⁷⁷ Vgl. Génard, *Antwerpsch Archievenblad*, Bd. 6, S. 421-422, Dok. XIV vom 07.12.1634.

⁷⁸ Zu den verschiedenen Berufsgruppen, besonders der der Bildhauer, ihrer Abgrenzung und ihren jeweiligen Arbeitsbedingungen vgl. u.a. Zirka Zaremba Filipczak, *Picturing Art in Antwerp 1550–1700*, Princeton 1987, insbesondere 15-18 und Valérie Herremans, "'Mingling with Artless Crafts': the Corporative Context of Antwerp Sculpture after 1585", in: *Antwerp Royal Museum Annual 2012 (2014)*, 123-144.

⁷⁹ Meine Übersetzung; Originalzitat: "[...] dese wercken moeten voldoen wesen tegen derthien dagen toecomende [...]", siehe Génard, *Antwerpsch Archievenblad*, Bd. 6, S. 416-419, Dok. XII, undatiert, hier 419.

⁸⁰ Meine Übersetzung; Originalzitat: "[...] Zyne Hoocheyt den Cardinael Infante geresolveert hadde, als Gouverneur-Generael van desen lande, syn incompste te doen binne dese stadt, tegens omtrent halff Januarius naestcomende [...]", siehe Génard, *Antwerpsch Archievenblad*, Bd. 6, S. 423-425, Dok. XVI vom 07.12.1634, hier 423.

⁸¹ Vgl. Génard, *Antwerpsch Archievenblad*, Bd. 6, S. 410-411, Dok. VIII vom 28.11.1634; S. 412-413, Dok. IX vom 28.11.1634 für die Vertragsabschriften der Maler; sowie für die Vertragsabschriften der Zimmerleute S. 407-410, Dok.

Maler mussten laut Übereinkunft die Gemälde bis zum 8. Januar 1635 liefern, hatten also sechs Wochen für die Herstellung Zeit.⁸²

[31] Voraussetzung dafür waren aber Rubens' Entwürfe, zum Großteil Ölskizzen des gesamten Triumphbogens oder Podiums und vereinzelt Skizzen für einzelne Gemälde und Skulpturen, nach denen die Dekorationen angefertigt wurden. Rubens beklagte jedoch noch am 18. Dezember 1634 in einem Brief an Nicolas-Claude Fabri de Peiresc:

*Der Magistrat unserer Stadt hat mir die ganze schwere Last dieses Festes aufgebürdet, welches Ihnen, wie ich glaube, durch die Konzeption und Verschiedenheit der Sujets, die Neuheit der Kompositionen und deren glückliche Anwendung nicht mißfallen würde [...]. All diese Beschäftigungen zwingen mich, Sie um Nachsicht zu bitten, es ist mir unter den herrschenden Umständen wirklich nicht möglich, die nötigen Anstrengungen zu machen, um meinen Verpflichtungen Ihnen gegenüber nachzukommen.*⁸³

Wann Rubens genau die Entwürfe fertigstellte, ist nach derzeitigem Stand nicht abschließend zu klären.⁸⁴ Rubens' Mitteilung an de Peiresc spricht jedoch dafür, dass er kurz vor Weihnachten 1634 noch mit diesen beschäftigt war.

[32] Wenn van Thulden und seine Malerkollegen möglicherweise ebenfalls einen Tag nach den Zimmerleuten mit den Gemälden für den *Mercurius abiturians* und den *Porticus Cæsareo-Austriaca* beauftragt wurden, dann wäre dies am 6. beziehungsweise 8. Dezember 1634 geschehen. (Wie oben geschildert, hatte der Zimmermann Cornelis van Mol den Auftrag am 5. Dezember angenommen und am 7. Dezember die Vertragsabschrift erhalten.) Die Produktionszeit bis Mitte Januar hätte sich dann bereits auf viereinhalb Wochen verkürzt. Möglicherweise ein Grund, mehr als zwei Maler anzustellen? Die Aufgabe, in diesem Fall drei überdurchschnittlich große Gemälde anzufertigen – zusätzlich zu den umfangreichen malerischen Dekorationen für den *Porticus Cæsareo-Austriaca* – war dennoch eine Herausforderung, nicht zuletzt auch angesichts der schwierigen Arbeitsbedingungen, die ein besonders strenger Winter mit sich brachte.⁸⁵

[33] In Anbetracht der Bedeutung der beiden Stationen, für die van Thulden mit seinen Kollegen herangezogen wurde, ist es wahrscheinlich, dass Rubens schon früh wusste, wem er die Aufgabe übertragen sollte und dies bald an van Thulden herangetragen hatte. Aus dem bereits zitierten Protokoll vom 7. Dezember geht die Funktion der verschiedenen Dekorationselemente am Mercurbogen und dem *Porticus Cæsareo-Austriaca* hervor:

*[...] mit vier anderen Podien, am meisten dazu dienend, den derzeitigen armen Zustand des Landes und der Stadt aufzuzeigen und Seine Hoheit dazu zu bewegen, dort für einige Milderung zu sorgen [...].*⁸⁶

VI und VII vom 27.11.1634.

⁸² Vgl. Génard, *Antwerpsch Archievenblad*, Bd. 6, S. 412-413, Dok. IX vom 28.11.1634, hier 412.

⁸³ Rooses/Ruelens (Hg.), *Correspondance de Rubens et documents épistolaires*, Bd. 6, 82; für die deutsche Übersetzung: Zoff, *Die Briefe des P. P. Rubens*, 440-441.

⁸⁴ Vgl. v.a. Martin, *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi*, 28.

⁸⁵ Vgl. Génard, *Antwerpsch Archievenblad*, Bd. 6, S. 470-471, Dok. LVII vom 21.01.1635.

⁸⁶ Meine Übersetzung; Originalzitat: "[...] met vier andere thoonelen, dienende meest om te thoonen den tegenwoordighen armen staet van het landt ende vande stadt, ende die selve Syne Hoocheyt te bewegen daer eenige

Der Kardinalinfant sollte vor allem auf den schlechten wirtschaftlichen Zustand Antwerpens aufmerksam gemacht werden, damit er sich zukünftig für die Stadt einsetzen möge. Der Merkurbogen (Abb. 5) eignete sich dafür in besonderem Maße, verwies er doch auf die wichtigste Antriebskraft der Stadt, den über den Hafen betriebenen Handel, der durch die Blockade der Schelde – ein Resultat des noch immer anhaltenden Krieges mit den Nördlichen Niederlanden – erschwert und eingebrochen war.⁸⁷



5 "Merkurbogen", Kupferstich, 560 x 415 mm (Blatt), nach einem Entwurf von Peter Paul Rubens, gezeichnet und gestochen von Theodoor van Thulden, in: *Pompa Introitus Ferdinandi*, Antwerpen 1641–1642, S. 147 A. Collectie Stad Antwerpen, Rubenshuis, Inv.-Nr. RH.BK.001 (Foto: Michel Wuyts & Louis De Peuter)

Besonders das von van Thulden ausgeführte zentrale Gemälde, *Merkur verlässt Antwerpen*, demonstriert dieses Anliegen.⁸⁸ Rubens hat hier nicht wie bei vorherigen feierlichen Einzügen in Antwerpen ein Bild der

remedie in te stellen[...]“, siehe Génard, *Antwerpsch Archievenblad*, Bd. 6, S. 423-425, Dok. XVI vom 07.12.1634, hier 424. McGrath hat die Stationen jeweils zugeordnet; vgl. McGrath, *Rubens' Pompa Introitus Ferdinandi and the Traditions of Civic Pageantry*, 25.

⁸⁷ Vgl. Martin, *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi*, 178. Dass es sich bei der Blockade um eine Erhebung von Zöllen gehandelt haben könnte, durch die der Handel nicht völlig einbrach, sondern nur finanziell erschwert wurde, wird unter anderem von Raband diskutiert; vgl. Raband, *Vergängliche Kunst und fortwährende Macht*, 134-136.

⁸⁸ Für eine Herleitung der Autorschaft van Thuldens vgl. Martin, *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi*, 185.

Befreiung der Schelde entworfen. Hier wird vielmehr der Niedergang des Handels angeprangert, indem Merkur, der Gott des Handels, die Stadt Antwerpen verlässt.⁸⁹

[34] Van Thuldens Gemälde wurde 1731 bei einem Brand im Brüsseler Coudenberg-Palast zerstört.⁹⁰ Dessen Gestaltung ist infolgedessen nur noch über Rubens' Ölskizze (Abb. 6) und die Radierung nach dem Gemälde zu rekonstruieren, die ebenso von van Thulden für das Festbuch angefertigt wurde (Abb. 7).⁹¹



6 Peter Paul Rubens, *Mercurius abituriens*, 1634, Ölskizze, 76 x 79 cm. Staatliche Eremitage, St. Petersburg, Inv.-Nr. GE-501 (Foto: <https://www.hermitagemuseum.org>, courtesy of The State Hermitage Museum, St. Petersburg, Russia)

⁸⁹ Vgl. Martin, *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi*, 178-179.

⁹⁰ Vgl. Martin, *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi*, 184 (Nr. 47).

⁹¹ Zur kompletten Beschreibung und Deutung des Merkurboogens vgl. Martin, *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi*, 177-189.



7 *Mercurius abiturians*, Kupferstich, nach einem Entwurf von Peter Paul Rubens, gezeichnet und gestochen von Theodoor van Thulden, in: *Pompa Introitus Ferdinandi*, Antwerpen 1641–1642, S. 147 B. Collectie Stad Antwerpen, Rubenshuis, Inv.-Nr. RH.BK.001 (Foto: Michel Wuyts & Louis De Peuter)

[35] Die Relevanz des Themas zeigt sich auch darin, dass dieses Gemälde dem Kardinalinfanten zum Geschenk gemacht wurde – was nicht bei jedem Gemälde aus dem Dekorationsprogramm der Fall war;⁹² ein klares Indiz, dass Rubens diese Aufgabe wohl kaum willkürlich und kurzfristig an den Maler van Thulden übertragen hatte. Demnach ist eine zeitliche Koinzidenz zwischen van Thuldens Mietbeginn am 7. Dezember 1634 und seiner Beauftragung nicht von der Hand zu weisen. Da die Zeit für die Herstellung bis zu dem – zu diesem Zeitpunkt noch für Mitte Januar vorgesehenen – feierlichen Einzug knapp wurde, erscheint es schlüssig, dass Rubens auf die Mitarbeit eines ihm vermutlich bereits gut bekannten Malers vertraute.

[36] Noch wissen wir allerdings zu wenig über die beruflichen Beziehungen zwischen Rubens und van Thulden. Van Thulden war von 1621/1622 bis zum 11. April 1624 Schüler bei Blyenberch; letzterer bestätigte am 11. April 1624 notariell, dass van Thulden bis zu diesem Zeitpunkt bei ihm in die Lehre gegangen war.⁹³ Bis zu van Thuldens Einschreibung als *volle meester* in die St.-Lukasgilde 1626/1627, welcher eine abgeschlossene Ausbildung vorausgehen musste, verblieben knapp zweieinhalb Jahre, für die bislang Informationen fehlen.⁹⁴ Es besteht also durchaus die Möglichkeit, dass van Thulden in dieser Zeit

⁹² Vgl. McGrath, *Rubens' Pompa Introitus Ferdinandi and the Traditions of Civic Pageantry*, 9.

⁹³ Vgl. Erik Duverger, "Abraham van Blyenberch leermeester van Dierik van Thulden", in: *Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis en oudheidkunde* 30 (1995), 228-331, hier 229.

⁹⁴ Vgl. Nils Büttner, "Antwerpener Maler – zwischen Ordnung der Gilde und Freiheit der Kunst", in: *Kunstgeschichte: Open Peer Reviewed Journal* (2010), DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00001880> (letzter Zugriff: 01.04.2020), 8.

Schüler oder Mitarbeiter bei Rubens war. Dies könnte erklären, weshalb er nach einer mehrjährigen Abwesenheit anlässlich der Vorbereitungen für die Festdekorationen zum Einzug des Kardinalinfanten nach Antwerpen gerufen und ihm ein wichtiger Teil der Arbeit übertragen wurde. Dies gilt umso mehr, als er weder aus Antwerpen gebürtig war noch zu diesem Zeitpunkt das Bürgerrecht der Stadt besaß.⁹⁵

Zusammenfassung

[37] Theodoor van Thulden hatte Antwerpen, den Ort seiner Lehre und ersten Arbeitsjahre, zu Beginn der 1630er Jahre gen Frankreich verlassen, im Jahre 1634 kehrte er in die Stadt an der Schelde zurück. Dieser Beitrag stellt nun erstmals, ausgehend von seiner Biographie, van Thuldens Migration in den Mittelpunkt. Bislang konzentriert sich die Forschung vor allem auf das Œuvre des Malers und Radierers, besonders in Abgrenzung zu Peter Paul Rubens. Um die Faktoren zu bestimmen, die vermutlich für seine Rückkehr nach Antwerpen ausschlaggebend waren, diskutierte ich die drei bisher in der Forschung genannten Gründe hinsichtlich ihrer Wahrscheinlichkeit: die Heirat (und Familiengründung) in Antwerpen, seine Tätigkeit als Kirchenvorsteher der Sint-Jacobskerk im Jahre 1634 sowie die Beteiligung an der Herstellung der Dekorationen für den feierlichen Einzug des Kardinalinfanten Ferdinand von Spanien in Antwerpen im Jahr 1635.

[38] Van Thulden heiratete tatsächlich nach seiner Rückkehr nach Antwerpen, und zwar Maria van Balen, die Tochter Hendrick van Balens des Älteren und zugleich Patenkind von Peter Paul Rubens. Dass die Rückkehr in eine ihm bekannte Stadt, in der er auch über eine familiäre Anbindung verfügte, nahelag, eignete sich jedoch nur teilweise zur Begründung seiner Rückkehr beziehungsweise hätte eher ein Faktor für den dortigen Verbleib sein können. Eine Tätigkeit als Kirchenvorsteher der Sint-Jacobskerk in Antwerpen 1634 hätte tatsächlich einen überzeugenden Grund für seine Rückkehr darstellen können. Jedoch konnte erstmals erarbeitet werden, dass van Thulden dieses Amt nie bekleidete. Van Thuldens Beruf als Künstler und ein in diesem Kontext zu verortender Grund zur Rückkehr wurde deshalb als wahrscheinlicher angenommen und konnte mit dem Nachweis eines zeitlichen Zusammenhangs zwischen dem Beginn seines Mietvertrags und seiner Beauftragung mit der Anfertigung von Dekorationen für den feierlichen Einzug des Kardinalinfanten belegt werden.

[39] Damit ist auch deutlich geworden, dass die Rekonstruktion einer Migration oder Rückkehr und deren Gründe sowie Faktoren von komplexer Natur ist und deren Beurteilung knapp vierhundert Jahre später auf Basis von Quellen mit Vorsicht betrieben werden muss. Nicht zuletzt steht auch noch immer eine allgemeingültige und damit auf Künstlerbiographien anwendbare Definition von Migration und Reise aus:

Zum Abschluss seiner Tätigkeit bei Blyenberch vgl. Duverger, "Abraham van Blyenberch leermeester van Dierik van Thulden", 229 (mit Quellenzitat 230-231). Van der Stighelen und Vermeylen verweisen darauf, dass für die Antwerpener St.-Lukasgilde nicht eindeutig geklärt sei, wie lange eine Ausbildung als Maler in der Regel dauerte, jedoch häufig ein Zeitraum von vier Jahren überliefert sei; vgl. Van der Stighelen/Vermeylen, "The Antwerp Guild of Saint Luke and the Marketing for Paintings, 1400–1700", 191. Zur Organisation der Antwerpener St.-Lukasgilde und vor allem zur Frage nach den Voraussetzungen für die Erlangung der Meisterwürde, vgl. Büttner, "Antwerpener Maler".

⁹⁵ Vgl. zum Thema der Bürgerschaften in der Frühen Neuzeit u.a. Maarten Prak, *Citizens without Nations. Urban Citizenship in Europe and the World, c. 1000–1789*, Cambridge, GB 2018.

Aus Sicht einer eventuell von Beginn an geplanten (Dienst-)Reise nach Paris und Fontainebleau würde van Thuldens Rückkehr wiederum in einem anderen Licht erscheinen.

Anhang

Antwerpen Stadsarchief (FelixArchief), Collegiale actenboeken 1635–1637, PK#580, fol. 20r, Absatz 2 und 3

Geordonneert Jacques Breyel etc. te betaelen aen Theodorus van Thulden, Jan de Labare, Erasmus Quellinus, ende de twee sonen van Vanbalen de somme van drye dusent vyff hondert guldens eens voor het schilderen vande gael-derye opde Meere volgende de specificatie. Actum in Collegio 13 Juny 1635. P.

Geordonneert Jacques Breyel etc. alnoch te betaelen aen Theodorus van Thulden, Jan de Labare, Erasmus Quellinus, ende de twee sonen van Vanbalen de somme van vyfthien hondert guldens eens voor het schilderen van het tonneel Mercurius staende op St Jans brugge alhier volghende de specificatie. Actum in Collegio 13 Juny 1635. P.

Über die Autorin

Sabrina Lind studierte Kunstgeschichte und Philosophie an der Universität Hamburg, der Université de Bourgogne in Dijon und der Ludwig-Maximilians-Universität München. Ihr Promotionsprojekt im International Joint Doctoral Programme in Art History an der Universiteit Gent und der Università degli Studi di Verona wird von der Research Foundation – Flanders (FWO) finanziert (2018–2023). Darin untersucht sie das 'Projektmanagement' für die Realisierung der Festdekorationen für den feierlichen Einzug des Kardinalinfanten Ferdinand von Spanien in Antwerpen (1635). Tätig war sie unter anderem an der ABK Stuttgart (Lehrstuhl Nils Büttner sowie Sammlung und Archiv). Seit 2019 ist sie Visiting Scholar am Rubenshuis/Rubenianum in Antwerpen.

Gutachter

Paul Huys Janssen
Ivo Raband

Redaktion

Lieneke Nijkamp und Véronique Van de Kerckhof, Rubenianum, Antwerpen

Lizenz

The text of this article is provided under the terms of the Creative Commons License CC-BY-NC-ND 4.0.

