

Theatralität als Visualisierungsstrategie in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades
Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

Vorgelegt in der Kunsthochschule Kassel
im Studiengang Kunstwissenschaft
der Universität Kassel
von Nina Cahill
im Mai 2017

Erstgutachterin: Prof. Dr. Martina Sitt
Zweitgutachter: Prof. Dr. Alexis Joachimides

Tag der Disputation: Kassel, 20.12.2017

Danksagung

Diese Arbeit entstand über einen langen Zeitraum an verschiedenen Orten und viele Menschen haben mich dabei begleitet, unterstützt und beraten. Zuallererst möchte ich mich herzlich bei meiner Betreuerin Prof. Dr. Martina Sitt für ihre Unterstützung bedanken. Sie hat mich von Anfang an zu dem Projekt ermutigt und mit konstruktiver Kritik und mit wertvollen Hinweisen geholfen, die Arbeit zu formen und zu entwickeln. Bedanken möchte ich mich auch bei meinem Zweitprüfer Prof. Dr. Alexis Joachimides für sein Interesse an meiner Forschung und für die weiterführenden Denkanstöße in seinem Gutachten.

Verschiedene Personen an Forschungseinrichtungen und Museen in Deutschland, Großbritannien und in den Niederlanden haben mir bei der Recherche geholfen und großzügig ihr Fachwissen geteilt. Ein besonderer Dank gilt auch dem Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD) und der Rudolf und Ursula Lieberum Stiftung, die mir Forschungsaufenthalte in den Niederlanden ermöglicht haben.

Anna Degler, Daria Dittmeyer-Hössl, Natalja Mischenin, Judith Rauser, Magdalena Schulz-Ohm und den vielen anderen Mitdoktoranden und Kollegen in Hamburg, Kassel und London danke ich herzlich für den fachlichen Austausch, die zahlreichen Gespräche und Anregungen sowie für die freundschaftliche Unterstützung.

Den größten Dank möchte ich meiner Familie aussprechen. Meine Eltern haben mich sowohl tatkräftig als auch moralisch unterstützt. Mein Ehemann hatte sicherlich die größte Anteilnahme an meinem Dissertationsprojekt. Ohne seinen Beistand, seine Ermutigung und sein Vertrauen in mich hätte ich dieses Projekt niemals beenden können. Ich widme diese Arbeit unserer Tochter, die durch ihr wundervolles und fröhliches Wesen mich stets aufzumuntern und zu motivieren vermochte.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung

- 1.1. Prolog: Neues Theater – neue Bilder. Amsterdam zu Beginn des 17. Jahrhunderts S. 1
- 1.2. Fragestellungen der Arbeit, Forschung und Methodik S. 15
- 1.3. Theatralität als kunsthistorischer Arbeitsbegriff S. 23

2. Schauspieler – Bildfiguren

- 2.1. Schauspielstil – Gestik und Mimik im Bild
 - 2.1.1. Theatrale Ausdrucksbewegungen in der Malerei S. 29
 - 2.1.2. Theatraler Code und Schauspielstil der Zeit S. 35
 - 2.1.3. Klassische Rhetorik und niederländischer Schauspielstil in der Malerei S. 59
 - 2.1.4. Gegensätzliche Entwicklungen der theatralen Affektdarstellung S. 70
 - 2.1.5. Theatrale Übersetzungen S. 77
- 2.2. Kostüme – Theaterkleidung im Bild
 - 2.2.1. Theaterkostüme in der Malerei? S. 87
 - 2.2.2. Existenz und Beschaffenheit von Theaterkostümen S. 88
 - 2.2.3. Das Komödiantenkostüm S. 100
 - 2.2.4. Kostüme „à l’antique“ S. 125
 - 2.2.5. Sehnsucht nach Arkadien: Das Schäfer/innenkostüm S. 144
 - 2.2.6. Das Fremde: Orientalisierende Kostüme S. 150

3. Bühnenraum – Bildraum

- 3.1. Bühne und Theaterdekorationen als Zeichen des theatralen Codes S. 160
- 3.2. Die Bühne im Bild: Das Podium S. 164
- 3.3. Elemente des Bühnenbildes: Theaterarchitektur, Dekorationen und Kulissen S. 180
- 3.4. Ephemere Bühnenarchitekturen: Temporäre Freilufttheater S. 199

4. Zuschauer – Betrachter

4.1. Kommunikation mit dem Publikum – Betrachteransprache

- 4.1.1. Die theatrale Betrachteransprache in der Malerei S. 210
- 4.1.2. Zuschauer- und Publikumsforschung in der Theaterwissenschaft S. 218
- 4.1.3. Die Betrachteransprache in der Kunsttheorie der Zeit S. 233
- 4.1.4. (Komische) Publikumsansprache in Dramentheorie und Theaterstücken S. 237
- 4.1.5. Komische Vermittlerfiguren als Kommentatoren der Historie S. 243

4.2. Theatervorhänge – Theatrale Textilien

- 4.2.1. Theatrale Textilien in der Malerei S. 254
- 4.2.2. Funktion und Beschaffenheit des Vorhangs im Theater S. 258
- 4.2.3. Der Vorhang in Kunsttheorie und Sammlungspraxis S. 268
- 4.2.4. Verschiedene Funktionen des Vorhangs im Bild S. 275

5. Theatralität als Visualisierungsprinzip

- 5.1. Ein theatraler Bildentwurf für das Amsterdamer Rathaus S. 294
- 5.2. Resümee S. 308

6. Anhang

- 6.1. Literaturverzeichnis S. 316
- 6.2. Abbildungsverzeichnis S. 360

1. Einleitung

1.1. Prolog: Neues Theater – neue Bilder. Amsterdam zu Beginn des 17. Jahrhunderts

Der heute nur wenig bekannte aber zu Lebzeiten berühmte Amsterdamer Historienmaler Pieter Lastman (1583–1633) war um die Mitte des 17. Jahrhunderts ungewöhnlich stark in den Texten der Zeitgenossen präsent.¹ Kein geringerer als Hollands bekanntester Dichter Joost van den Vondel (1587–1679) schrieb etwa zu einem von Thomas de Keyser gemalten Porträt ein Lobgedicht über den zu dem Zeitpunkt bereits verstorbenen Maler, das Lastman mit Apelles und Rubens vergleicht.²

Auf ein Porträt des Peter Lastman, dem Apelles unseres Zeitalters.
Der Geist des Peter ergötzte sich im komponieren,
und folgte Frau Natur auf Leinwänden und Tafeln,
die Zeugen seiner Kunst. Doch wer kann das Urteil fällen,
ob Lastman der Phoenix war oder Rubens, sein Namensvetter. [...]³

Die Würdigung Lastmans durch den Literaten hat in der Kunstgeschichtsforschung einige Aufmerksamkeit erfahren.⁴ Wenig Bedeutung wurde aber bisher der Tatsache beigemessen, dass Joost van den Vondel auch einer der wichtigsten Theaterautoren seiner Zeit war, dessen Interesse für den Historienmaler auf ganz bestimmte theatrale Qualitäten in dessen Bildern gründete.⁵ Ein weiteres, längeres Gedicht Vondels auf Lastmans Gemälde *Paulus und Barnabas in Lystra*⁶ zeigt, dass der Dichter sich sehr

¹ Anders als in der Kunstliteratur, in der Lastman mit Ausnahme kurzer Erwähnungen als Lehrer

² Dudok van Heel hält die Identifizierung eines 1926 bei Christie's in London versteigerten Porträts eines Mannes mit dem Porträt Thomas de Keyzers für möglich. Vgl. Sebastien A. C. Dudok van Heel, *De Jonge Rembrandt onder Tijdgenoten: Godsdienst en schilderkunst in Leiden en Amsterdam: een wetenschappelijke proeve op het gebied van de Letteren*, Rotterdam 2006, S. 54 f., S. 52, Abb. 25.

³ „Op d'afbeeldinge van Peter Lastman, / Den Apelles onzer eeuwe. / De geest van Peter voer in 't ordineeren spelen, / En volghde vrou Natuur op doecken en panneelen, / Zyn kunstgetuigen. Toon, wie 't oordeel strycken kan, / Of Lastman fenix was, of Rubens, zyn genan.“ *De Werken van Vondel. Volledige en geillustreerde tekstuitgave in tien deelen*, hrsg. v. J.F.M. Sterck [u.a.], 10 Bde., Amsterdam 1927-1940, Bd. 9, S. 290. Wenn nicht anders angegeben stammen die deutschen Übersetzungen von der Verfasserin.

⁴ Siehe Anm. 1 und 2; zuletzt Christian Tico Seifert, Pieter Lastman als Leser. Eine Künstlerbibliothek und ihre Nutzung, in: Heiko Damm, Michael Thimann u. Claus Zittel (Hg.), *The Artist as Reader: On Education and Non-Education of Early Modern Artists*, Boston 2013 (Intersections; 27), S. 155-193.

⁵ Golahny hat auf Vondels Affinität für Gemälde hingewiesen, die ihn wie eine Theateraufführung bewegten und nach ähnlichen dramatischen Gesichtspunkten wie seine Stücke aufgebaut sind. Vgl. Amy Golahny, Pieter Lastman: moments of recognition, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 60, 2010, S.181 f. (S. 178-201).

⁶ 1614, Holz, 89,6 x 123,6 cm, Verbleib unbekannt.

genau mit dieser Komposition des Malers auseinandergesetzt hat.⁷ Das Gemälde gilt als verschollen, aber eine zweite Version des Themas mit einer abweichenden Komposition gibt einen Eindruck von der Farbenpracht des heute nur durch eine alte Fotografie bekannten Bildes (Abb. 1 und 2).⁸ Vondel schrieb das Gedicht wohl 1647 für das *album amicorum* des Jan Six, dem späteren Bürgermeister Amsterdams und damaligen Besitzer des Gemäldes. Zuerst veröffentlicht wurde das Gedicht in Vondels Drama *Salomon* von 1648⁹ – eine Tatsache, die in der kunsthistorischen Forschung bisher unbeachtet blieb.¹⁰ In der zweiten Strophe macht Vondel Gebrauch von der Analogie des Gemäldes mit einer Bühne:

Dieses zeigt eure himmlische Szene,
 Auf der unser Apelles seine Bühne
 Und den Hintergrund¹¹ mit solcher Kenntnis baut,
 Und so diesen Opferzug aufbaut,
 Dass selbst der Geist von Rom und Griechenland
 Nicht höher schwebt mit seinen Flügeln.¹²

Auch wenn der Vergleich von Malerei mit dem Theater als ein gängiger Topos der Literatur angesehen werden muss,¹³ so scheint Vondel doch besonders empfänglich für die Wechselwirkungen der beiden Medien gewesen zu sein. Berühmt ist etwa die Vorrede zu seinem Stück *Joseph in Dothan* (1640), in dem Vondel auf Jan Pynas' Gemälde *Joseph wird der blutige Rock gezeigt* (1618) als seine Inspiration für das Stück verweist.¹⁴ Und in der Vorrede seines Stückes *Gebroeders* von 1639 (gedruckt

⁷ Siehe hierzu ausführlich Golahny 1996a.

⁸ 1617, Holz, 76 x 115 cm, Amsterdam Museum.

⁹ Hier wurde es zusammen mit zwei weiteren Gedichten (*Op M. Kretzers Ste. Marie Magdalene door Titiaen geschildert; Geboortezang, aen Gregorius Thaumaturgus, mijnen Geboorteheiligh*) an das Ende des Stückes gestellt. Vondel *Werken*, Bd. 5, S. 451-453.

¹⁰ Hans van Dael legt überzeugend den Zusammenhang zwischen der Bedeutung des Stückes und den drei nachgestellten Gedichten dar, in denen die Heiligen Maria Magdalena und Gregorius als Bekehrte eine umgekehrte Entwicklung zu der des Salomon als Abtrünnigen des Glaubens durchmachen. Vgl. Hans van Dael, *De dwaze Salomon en de wijze Vondel. Een interpretatie van Vondels Salomon*, in: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, 112, 1996, S. 201-221.

¹¹ Im Original: „En gront met zulck een kennis bouwt“. Die Kommentatoren der Vondel Ausgabe von 1931 sehen darin den perspektivisch aufgebauten Hintergrund des Gemäldes gemeint. Vondel *Werken*, Bd. 5: 1645-1656 (1931), S. 451, Anm. 9.

¹² „Dit tuight uw hemelsch tafereel, / Daer onze Apelles zyn tooneel / En gront met zulck een kennis bouwt, / En zoo deze Offerstaetsi houdt, / Dat zelf de geest van Rome en Griecken / Noit hooger zweefde met zyn wiecken.“ Vondel *Werken*, Bd. 5, S. 451.

¹³ Zur *theatrum mundi*-Metapher und dem Gebrauch des Wortes *toneel* im 17. Jahrhundert siehe: René van Stipriaan, *Het theatrum mundi als ludiek labirint. De vele gedaanten van het rollenspel in de zeventiende eeuw*, in: *De zeventiende eeuw* 15, 1999, S. 13 f. (S. 12-23) mit weiterer Literatur sowie Karel Porteman, *Vondel schildert een Rubens*, in: *Neerlandica Extra Muros* 41, 2003, S. 29-42.

¹⁴ Eichenholz, 90 x 119 cm, Eremitage, St. Petersburg. Vondel *Werken*, Bd. 4: 1640-1645 (1930), S. 74. Zur Beziehung von Vondels Dramentext zu Pynas' Gemälde zuletzt ausführlich: Christian Tico

1640, zuerst aufgeführt 1641) entwirft Vondel ein fiktives Gemälde von Rubens, um seine eigene Tragödie überzeugender zu machen.¹⁵

In dem Stück *Salomon* gibt es auch eine Opferungsszene, bei der Vondel möglicherweise an Lastmans Gemälde *Paulus und Barnabas in Lystra* gedacht hat. Die Handlung des Stückes beruht auf der alttestamentlichen Erzählung (1. Könige 11, 1-13), in der aber die dramatische Szene von König Salomos Beteiligung an der Opferzeremonie nicht vorkommt.¹⁶ Am Ende des vierten Aktes lässt sich Salomo von seiner Frau Sidonia endgültig überreden, an der Zeremonie für die heidnische Fruchtbarkeitsgöttin Astarte teilzunehmen. Der Priester Ithobal opfert in diesem Fall ein Paar Tauben. In dem Moment, in dem Salomo am Altar das Weihrauchgefäß in die Hand nimmt, lässt ihn Gott seine Wut durch ein gewaltiges Unwetter spüren.¹⁷ Auch wenn es in dem Theatertext keine Regieanweisungen gibt, so ist es doch verlockend, sich die Darstellung auf der Bühne ähnlich farbenfroh, mit vielen Personen und mit Requisiten wie auf dem Gemälde ausgeschmückt vorzustellen.¹⁸ Hierzu passt, dass Opferszenen im Theater häufig als lebende Bilder (*vertoning*) gestaltet und mit Musik unterlegt wurden.¹⁹ Dabei wurde die Handlung des Stückes unterbrochen, um die Opferszene, die entweder durch eine statische Szene oder pantomimisch dargestellt wurde, hinter einem Vorhang zu enthüllen. Die visuelle Ausstattung dieser Szenen war aufwendig, mit einer großen Anzahl von Personen und einem Altar, auf dem in der Regel sogar ein echtes Feuer brannte.²⁰

Eine persönliche Beziehung Vondels zu Lastman konnte zwar nicht nachgewiesen werden, wird aber angenommen.²¹ Die Beziehungen zwischen Malern, Theaterautoren und Schauspielern haben in den Niederlanden eine lange Tradition. So waren

Seifert, tooneel. Bemerkungen zu Wechselwirkungen zwischen Malerei und Dichtung bei Jan Pynas, Vondel und Rembrandt, in: Claudia Fritzsche, Karin Leonhard, Gregor J.M. Weber (Hg.), *Ad Fontes! Niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts in Quellen*, Petersberg 2013, S. 366-383. Ein anderes Beispiel ist das Theaterstück *Tyrus* (1625) von Elias Herckmans. Der Dramatiker widmete sein Stück dem Amsterdamer Maler Pieter Codde, dessen Gemälde *Die Eroberung von Tyrus durch Alexander* (verschollen) ihm als Inspiration gedient hätte. Vgl. D. Beaujean, [Art.] Codde, Pieter Jacobsz., in: AKL, Bd. 20, S. 96 (S. 95-97).

¹⁵ Porteman 2003.

¹⁶ Die Szene fehlt ebenso in Flavius Josephus' Erzählung in den *Jüdischen Altertümern* (8. Buch, 2. Kapitel).

¹⁷ Vondel *Werken*, Bd. 5, S. 438.

¹⁸ Das 1648 publizierte Stück wurde am 07.02.1650 zum ersten Mal in der Amsterdamer *Schouwburg* aufgeführt, anscheinend mit einigem Erfolg: Es stand bis 1659 fast jährlich wieder auf dem Spielplan. Vgl. *Academie en Schouwburg: Amsterdams toneelrepertoire, 1617-1665*, naar de bronnen bewerkt en ingeleid door E. Oey-de Vita en M. Geesink, Amsterdam 1983, S. 191.

¹⁹ Vgl. Natascha Veldhorst, *De perfecte verleiding. Musikale scènes op het Amsterdams toneel in de zeventiende eeuw*, Amsterdam 2004, S. 148-151.

²⁰ Der Altar als Bühnenrequisit und das echte Feuer sind in verschiedenen Regieanweisungen bezeugt. Z.B. heißt es in P. le Febures *Lucidorus en Lucella* von 1636: „Den Althaer wert gestoockt, waer onder wert gesongen van Lucidorus en Lucella: in 't stoocken wert den Hemel geopent, daer Pallas sit met haer Hemels Nimphjens.“ Zitiert nach Veldhorst 2004, S. 149.

²¹ Vgl. Seifert 2011, S. 111.

viele Maler selbst Mitglieder in den bis weit ins 17. Jahrhundert für Theateraufführungen verantwortlichen Rhetorikergilden (*rederijerskamers*). Die erhaltenen Mitgliederlisten der Haarlemer Kammer *De Wijngaertrancken* belegen etwa, dass dort die Maler Frans und Dirck Hals, Salomon und Simon de Bray, Esaias van de Velde, Jan Wijnants, Adriaen Brouwer, Gerrit und Job van Bercheyde, Richard Brakenburg und Isaak van Nickelen Mitglieder waren.²² Und der Maler und Kunsttheoretiker Karel van Mander hatte 1592 ebenort die südniederländische Immigrantenkammer *De Witte Angieren* gegründet.²³ Einige Mitglieder waren teilweise gleichzeitig als Maler, Theaterautoren und Schauspieler aktiv. Der aus Antwerpen stammende, aber ab 1629 in Amsterdam lebende Willem van Nieuwelandt (1584–1635) war etwa nicht nur Mitglied zweier Kammern und erfolgreicher Theaterautor, sondern auch als Maler und Radierer tätig.²⁴ Gerbrand Adriaensz Bredero (1585–1618) wurde erst bei François Badens als Maler ausgebildet, bevor er als Dichter und Theaterautor bekannt wurde.²⁵ Der Maler und Kunsttheoretiker Samuel van Hoogstraten (1627–1678) schrieb ebenfalls Theaterstücke.²⁶ Und natürlich waren Maler künstlerisch an den Theaterproduktionen beteiligt, indem sie etwa die Wappen (*blazoenen*) der Gilden, Theaterkulissen und Illustrationen für Theaterprogramme und gedruckte Theaterstücke schufen. Ein aufschlussreiches Beispiel stellt der mit Lastman bekannte Maler Claes Cornelisz Moeyaert (1591–1655) dar.²⁷ Moeyaert hatte besonders enge Beziehungen zum Theater. So fertigte er Zeichnungen nach den beim Empfang Maria de' Medicis 1638 in Amsterdam aufgeführten lebenden Bildern für Stichreproduktionen an oder war sogar für deren Entwurf verantwortlich. Er malte Kulissen für

²² Heppner 1939/40, S. 23. Die Namen der Maler sind zu finden in den Mitgliederlisten ab 1616-1699, siehe: F.C. van Boheemen und Th.C.J. van der Heijden (Hg.), *Retoricaal memoriaal. Bronnen voor de geschiedenis van de Hollandse rederijerskamers van de middeleeuwen tot het begin van de achttiende eeuw*, Delft 1999, S. 409-451.

²³ Arjan van Dixhoorn, *Lustige geesten. Rederijers in de Noordelijke Nederlanden (1480-1650)*, Amsterdam 2009, S. 109. In einer Auflistung der Ausgaben für die Kammer *De Wijngaertrancken* wird Mander 1596 auch für das Malen des Wappens genannt: „M. Carel Vermander voer 't geschoncken blaesoen te schilderen“ (ohne Nennung eines Betrages). In der gleichen Auflistung wird auch Hendrick Goltzius' künstlerisches Mitwirken erwähnt: „Mr. Henrick Goltzius ende zijn medehulper M. Cornelis Ysbrantsz., glasenschryver, die beyde t'samen meer dan acht dagen gebesoigneert (= geploeterd) hebben om de cledingen ende om den accoutrements (= requisiten) te chieren (ohne Nennung eines Betrages); Boheemen/Heijden 1999, S. 377.

²⁴ W.J.C. Buitendijk, [Art.] Nieuwelandt, Guiliam van, in: G.J. van Bork & P.J. Verkruijsse (Hrsg.), *De Nederlandse en Vlaamse auteurs van middeleeuwen tot heden met inbegrip van de Friese auteurs*, Weesp 1985, S. 410.

²⁵ G. Stuiveling, [Art.] Bredero, Gerbrand Adriaensz., in: Ebd., S. 105 (S. 104-107).

²⁶ In seinen berühmten, autobiographischen Steckbrettern stellt sich Hoogstraten bewusst als *schilderschrjver* dar und verweist auf seine dramatische Schreibtätigkeit, indem er die gedruckten Manuskripte seiner Stücke in die Darstellung integriert (siehe u.a. die *Stilleben* in Karlsruhe, Dordrecht und Cambridge). Vgl. Stefan Grohé, *Stilleben. Meisterwerke der holländischen Malerei*, München[u.a.] 2004, S. 127.

²⁷ Moeyaert war ebenfalls im gleichen Viertel wie Lastman und Bredero aufgewachsen und vieles spricht dafür, dass er sogar bei Lastman in die Lehre ging. Vgl. Dudok van Heel 2006, S. 65. Lastman besaß laut eines 1632 aufgestellten Inventars zwei Gemälde Moeyaerts, vgl. Seifert 2011, S. 313, 316.

die Amsterdamer *Schouwburg*, und war 1640 und 1641 im Vorstand des Theaters tätig. 1640 bekam er zudem den Auftrag für das Gruppenbildnis der Vorsteher des *Oude Mannen en Vrouwenhuis*, das sich die Gewinne des Theaters mit dem städtischen Waisenhaus teilte.²⁸ Die Regenten und Akteure der 1638 eröffneten *Schouwburg* gehörten außerdem von Berufswegen oftmals zur St. Lukasgilde, in der auch die Maler organisiert waren.²⁹ Eine nachweisbare Verbindung Lastmans zur Theaterwelt könnte in seiner geplanten Heirat mit Hillegont Adriaensdr Bredero, einer Schwester des Dichters und erfolgreichen Theaterautors Gerbrand Adriaenz Bredero, gesehen werden.³⁰

Während die beiden oben erwähnten Würdigungen Lastmans durch Vondel nach dem Tod des Malers entstanden, wurde seine erste dichterische Erwähnung durch einen Theaterautoren bereits 1618, also noch zu Lebzeiten des Künstlers veröffentlicht. Es handelt sich um Verse von Theodore Rodenburgh (um 1574–1644), in denen er neben Lastman verschiedene Amsterdamer Maler rühmt. Auch bei diesen Versen ist die Art der Veröffentlichung aufschlussreich. Sie stammen aus dem Vorspiel des Stückes *Melibéa*, waren damit Teil des Stückes und kamen in Form eines Prologes auf der Bühne zum Vortrag.³¹ Das Stück war nach der am 31. Dezember 1617 datierten Vorrede zur Aufführung in der alten *rederijkers*-Kammer *De*

²⁸ Zu Moeyaerts Verbindungen zum Theater siehe ausführlich: Astrid Tümpel, Claes Cornelisz. Moeyaert, in: *Oud Holland* 88, 1974, S. 20-28 (S. 1-163, 245-90). Ob Moeyaert tatsächlich Mitglied der alten *rederijkers*-Kammer *De Eglentier* war und daher den Auftrag für die lebenden Bilder zum Empfang Maria de' Medicis erhielt, lässt sich nicht nachweisen. Die ältere Forschung ging anscheinend einzig von Moeyaerts Erwähnung in einem Gedicht von Theodore Rodenburgh von 1618 aus und meinte zudem auch die anderen darin erwähnten Maler (auch Lastman) seien Mitglieder der Kammer gewesen. Vgl. Pieter J.J. van Thiel, Moeyaert and Bredero: a curious case of Dutch theatre as depicted in art, in: *Simiolus* 6, 1972/73, S. 43 (S. 29-49) und Tümpel 1974, S. 18.

²⁹ M.M.M. Tóth-Ubbens hat die interessanten Verbindungen zwischen den in der St. Lukasgilde organisierten Malern, Buch- und Kunstverkäufern und den Chirurgen, aus deren Reihen viele Theaterautoren und *Schouwburg*-Regenten hervorgingen, in einem Aufsatz herausgestellt. Beide Gilden waren in Amsterdam im ehemaligen Gebäude der Stadtwaage (*De waag*) am Nieuwmarkt untergebracht. Bei den Theateraufführungen in der *Schouwburg* trafen die Nachbarn wiederum aufeinander. M.M.M. Tóth-Ubbens, De barbier van Amsterdam. Aantekeningen over de relaties tussen het Waaggebouw en de Schouwburg in de zeventiende eeuw, in: *Antiek. Tijdschrift voor liefhebbers en kenners van oude kunst en kunstnijverheid* 10, 1975, S. 381-411.

³⁰ Im Februar 1615 war Lastman in einen Prozess verwickelt, bei dem es um ein nicht eingelöstes Trauersprechen zu Brederos Schwester ging. Die Geschwister waren zudem in der gleichen Gegend wie Lastman aufgewachsen. Vgl. Dudok van Heel 2006, S. 60 f. und Seifert 2011, S. 44 mit Angabe der Quellen.

³¹ Theodore Rodenburgh, *Melibéa. Treur-bly-eynde-spel*, Amsterdam 1618; Auszug abgedruckt bei Seifert 2011, Anhang C, Nr. 2, S. 324 f. Seifert hat auf die Art der Veröffentlichung der Verse in Form eines Vorspiels aufmerksam gemacht, die zuvor in der kunsthistorischen Forschung stets losgelöst betrachtet und als „Lobgedicht“ bezeichnet wurden. Seifert 2011, S. 63-65.

Eglentier in Amsterdam bestimmt gewesen.³² Die zeitgenössischen Amsterdamer Maler wurden also in diesem Fall direkt auf der Bühne thematisiert.

Das dichterische Interesse Joost van den Vondels und Theodore Rodenburghs für den Maler Lastman ist aus weiteren Gründen aufschlussreich. Es kann als Zeugnis für eine parallele, d.h. eine sowohl inhaltlich formale als auch zeitlich vergleichbar verlaufende Entwicklung der Amsterdamer Historienmalerei und des Theaters in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gesehen werden. Zu derselben Zeit, in der sich das Theater in Amsterdam zu professionalisieren begann, revolutionierten einige in Italien (vor allem an den Werken Adam Elsheimers und Caravaggios) geschulte Maler ebendort die Historienmalerei. Die Gemälde von Pieter Lastman, Jan (1583/1584–1631) und Jacob Pynas (1592–1650), Jan Tegnagel (1584–1631) und in deren Nachfolge François Venant (1591–1636) und Claes Cornelisz Moeyaert behandelten nicht nur zuvor in der Malerei unbekannte Themen, sie führten auch eine völlig neue Darstellungsweise in die niederländische Malerei ein, die den Manierismus mit seiner formelhaften Bildsprache und seinen schwer verständlichen Allegorien überwand.³³ Diese neuartigen Historiendarstellungen zeichnen sich vor allem durch ihren narrativen Ansatz, eine genrehafte Auffassung der Geschichten und deren reiche Ausschmückung mit Requisiten und historisierenden Kostümen aus, die auf das neu aufkommende Interesse der Maler zurückzuführen ist, die Geschichten mit einem Anspruch auf historische Treue zu schildern. Eine weitere Errungenschaft der Amsterdamer Historienmaler ist die dramatische Vereinheitlichung des Bildgeschehens. Während bei den manieristischen Darstellungen meist zahlreiche Nebenfiguren und -szenen vom Bildthema ablenken, ist hier die Dramatik zwischen den einzelnen Trägern der Geschehnisse kausal verknüpft.³⁴ Ähnliches lässt sich auch im Theater der Zeit beobachten, wie im Folgenden kurz skizziert werden soll.

Zu Beginn des 17. Jahrhundert wurde das Theater in den nördlichen Provinzen immer noch durch die Aktivitäten der *rederijerskamers* bestimmt.³⁵ Diese auf das Mittelalter zurückgehenden Gilden organisierten Wettbewerbe (*landjuwelen*), theatrale

³² Vgl. Willem M. H. Hummelen, *Amsterdams toneel in het begin van de Gouden Eeuw. Studies over Het Wit Lavendel en de Nederduytsche Academie*, Den Haag 1982, S. 42, Anm. 59.

³³ Zu dieser Gruppe siehe den Katalog der bis heute einzigen Ausstellung: *The Pre-Rembrandtists*, Katalog von Astrid Tümpel, Ausst.-Kat. E.B. Crocker Art Gallery, Sacramento 1974.

³⁴ Zu diesen Veränderungen in der Malereiauffassung zuerst: Cornelius Müller[-Hofstede], *Beiträge zur Geschichte des biblischen Historienbildes im 16. und 17. Jahrhundert*, Diss. Berlin 1925, S. 92.

³⁵ Zur Organisation des Theaters und der Entwicklung der Stücke siehe die immer noch grundlegende Studie von Mieke B. Smits-Veldt, *Het Nederlandse Renaissance-Toneel*, Utrecht 1991 sowie J. W. H. Konst, 17. Jahrhundert, in: Ralf Grüttemeier, Maria-Theresia Leuker (Hg.), *Niederländische Literaturgeschichte*, Stuttgart/Weimar 2006, S. 59-121, worauf meine untenstehenden Ausführungen basieren.

Feste und Umzüge, schrieben Theaterstücke, die sie selbst aufführten und fungierten als Ausbildungsstätte für angehende Dichter.³⁶ Während die Kammern in den meisten Provinzen sich aber mittlerweile in volkstümliche Festgesellschaften gewandelt hatten, bildeten die beiden Amsterdamer Kammern um 1600 eine Ausnahme, deren prominente Mitglieder eine Erneuerungsbewegung im Bereich der Theaterstücke anstießen. Der vermutlich im späten 15. Jahrhundert gegründeten Kammer *De Eglen-tier* (Die Weinrose) gehörten die Dichter Pieter Cornelisz Hooft (1581–1647), Gerbrand Adriaensz Bredero und Samuel Coster (1579–1665) an. Die jüngere *Brabantse Kamer* mit dem Namen *Het Wit Lavendel* (Der weiße Lavendel) wurde kurz nach 1585 von Immigranten aus den südlichen Niederlanden gegründet und zu ihren bekanntesten Mitgliedern gehörten Joost van den Vondel, Theodore Rodenburgh (um 1574–1644) und Abraham de Koningh (1588–1619).³⁷ Ab ca. 1610 führten beide Kammern, wenn auch in provisorisch eingerichteten Spielstätten, regelmäßig gegen einen Eintrittspreis Theaterstücke auf, wodurch die Basis für die Professionalisierung des Theaters gelegt war. Zwischen 1617 und 1622 gab es zusätzlich eine dritte Einrichtung, in der Theaterstücke in Amsterdam aufgeführt wurden. Die unter der Führung von Coster durch eine Gruppe von Literaten, darunter auch Hooft und Bredero, gegründete *Eerste Nederduytsche Academie* ließ für ihre Zwecke ein eigenes Gebäude mit einer Theaterbühne errichten.³⁸ Eine weitere Spielstätte für Theaterstücke, die wohl nur ein Jahr lang bestand, war die durch den Theaterautor Jan Harmensz Krul (ca. 1601/02–1646) 1634 gegründete *Amsterdamse Musyck-kamer* (Amsterdamer Musikkammer), eine neue Dichtergesellschaft, welche die Integration von Dichtung und Musik in Theaterstücken zum Ziel hatte.³⁹ 1638 eröffnete schließlich mit der *Schowburg* das erste wirklich professionelle, öffentlich zugängliche und von der öffentlichen Hand verwaltete Theater mit regelmäßigem Spielbetrieb in Europa.⁴⁰ Die wichtigsten Erneuerer der niederländischen Theaterdichtung Pieter Cornelisz Hooft, Gerbrandt Adriaensz Bredero, Samuel Coster, Theodore Rodenburgh und

³⁶ Zur Organisation und den Aktivitäten der *rederijkers*-Kammern siehe ausführlich: Dixhoorn 2009.

³⁷ Zur Organisation, Autoren und Spielpraxis der *Brabantse Kamer* siehe ausführlich: Hummelen 1982.

³⁸ Die eigentlich auf die wissenschaftliche Lehre ausgelegte *Academie* geriet schnell in Auseinandersetzung mit der Regierung, die bereits 1618 den Unterricht verbot, sodass man sich ganz auf das Theater konzentrierte. Bereits 1622 löste sich die Einrichtung auf und die Kammer *De Eglen-tier* übernahm die Spielräume. Ausführlich zur Organisation, Autoren und Spielbetrieb der *Academie* siehe: Hummelen 1982.

³⁹ Der genaue Ort dieser Spielstätte sowie der Grund für deren raschen Niedergang sind nicht bekannt. Kruls Stücke blieben jedoch weiter von großem Einfluss auf die Entwicklung der Theatermusik. Vgl. Veldhorst 2004, S. 11-13; Jan te Winkel, *De ontwikkelingsgang der Nederlandsche letterkunde III: Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde van de Republiek der Vereenigde Nederlanden*, Bd. 1, Haarlem² 1923, S. 428-430.

⁴⁰ Siehe hierzu immer noch grundlegend: Willem M. H. Hummelen, *Inrichting en gebruik van het toneel in de Amsterdamse schowburg van 1637*, Amsterdam 1967.

Joost van den Vondel gehören der gleichen Generation an wie Pieter Lastman und sein Kreis. Sie alle brachen mit der Tradition der *rederijkers* und ihren allegorischen Stücken, bei denen Bühnenfiguren Laster und Tugenden verkörperten (Moralitäten). In den neuen Stücken treten diese Figuren in den Hintergrund.⁴¹ Stattdessen werden die Dramen von Menschen aus Fleisch und Blut getragen, die mit einer entscheidenden Wendung in ihrem Leben konfrontiert werden. Man orientierte sich auf formaler Ebene vor allem an den Trauerspielen Senecas; etwa für die Einteilung des Dramas in fünf Akte, lange Monologe, das Auftreten von Chören, moralphilosophische Erörterungen und bestimmte feste Kategorien von Figuren. Während sich der beliebte Schwank (*klucht*) aus dem komischen Drama des Spätmittelalters entwickelte, war die Komödie der klassischen Tradition verpflichtet und orientierte sich vor allem an Plautus und Terenz.

Thematisch neu war die Einführung pastoraler Motive und nationalgeschichtlicher Dramen. In Folge von Torquato Tassos (1544–1595) *Aminta* (1573) und Giovanni Battista Guarinis (1538–1612) *Il pastor fido* (1590) erschienen seit Beginn des 17. Jahrhunderts mehrere niederländische Schäferspiele, die von der außerordentlichen Beliebtheit der Hirthematik in den Niederlanden zeugen.⁴² Der Leidener Gelehrte Daniel Heinsius hatte bereits 1602 mit *Auriacus*, einem neulateinischen Stück über den Tod Willem I. von Oranien ein nationalgeschichtliches Thema in einem Drama verarbeitet und die das Selbstvertrauen der jungen Republik fördernden Themen befürwortet.⁴³ Autoren die auf Niederländisch schrieben wie Pieter Cornelisz Hooft (*Geeraerd van Velsen*, 1613) folgten ihm darin.⁴⁴

Während die Themen der äußerst erfolgreichen nationalgeschichtlichen Dramen in der Historienmalerei kaum vorkommen – so finden sich erstaunlicherweise keine gemalten Szenen aus Joost van den Vondels *Gijsbrecht van Aemstel* –, beginnt die starke Resonanz der pastoralen Dramen im Kreis der Amsterdamer Historienmaler.⁴⁵

⁴¹ Bereits Kurt Bauch vergleicht das veränderte Theater zu Beginn des 17. Jahrhunderts mit der Kunst Pieter Lastmans und seines Kreises. Kurt Bauch, *Der frühe Rembrandt und seine Zeit. Studien zur kunstgeschichtlichen Bedeutung seines Frühstils*, Berlin 1960, S. 68-73.

⁴² Hier sind vor allem Theodoor Roodenburgs *Trouwen Batavier* (1601) und Pieter Cornelisz Hoofts *Granida* (1605) zu nennen. Siehe hierzu ausführlicher und mit weiterführender Literatur: Kapitel Kostüme – Theaterkleidung im Bild, S. 144.

⁴³ Vgl. Mieke B. Smits-Veldt, Drama in the Netherlands, in: Pierre Béhar, Helen Watanabe-O’Kelly (Hg.), *Spectaculum Europaeum. Theatre and Spectacle in Europe (1580-1750)*, Wiesbaden 1999, S. 235 (S. 233–255).

⁴⁴ Vgl. ebd.

⁴⁵ Alison McNeil Kettering hält eine pastorale Szene Lastmans (1624, Holz, 53 x 47 cm, Nationalmuseum, Danzig) für eine mögliche Darstellung der Liebesszene des 5. Aktes aus Hoofts *Granida*. Sicher den Dramen zuschreiben lassen sich aufgrund ihrer Attribute allerdings nur zwei häufig gemalte Szenen aus Hoofts *Granida* und Guarinis *Il Pastor Fidor*. Vgl. Alison McNeil Kettering, *The Dutch Arcadia: Pastoral Art and Its Audience in the Golden Age*, Montclair, New Jersey 1983, S.101-119;

Mit ihren Stücken über Themen des Alten Testaments bildeten Abraham de Koning und Joost van den Vondel eine Ausnahme unter den Autoren in Amsterdam. Auch hier gibt es aber eine Parallele zu den Amsterdamer Historienmalern. So wurden etwa Konings Stücke *Jeptha* (1615), *Hagar Vluchte* (1616) und *Simson* (1618) zeitnah zur Entstehung von Lastmans Gemälden derselben Thematik zum ersten Mal aufgeführt.⁴⁶ Die zahlreichen Historien Gemälde der Zeit mit Bildthemen des Alten Testaments gelten in der Regel als typisch protestantisch oder calvinistisch. Doch die Begründer der neuen Amsterdamer Historienmalerei gehörten nicht alle der calvinistisch reformierten Kirche an. Pieter Lastman und Claes Cornelisz Moeyaert etwa waren Katholiken, Jan und Jacob Pynas kamen aus einem mennonitischen Hintergrund und Rembrandt kam aus einer remonstrantisch orientierten Familie.⁴⁷ Auch die wichtigsten Theaterautoren gehörten unterschiedlichen Konfessionen an. Joost van den Vondel, der einige Theaterstücke mit Themen des Alten Testaments verfasste, stammte etwa aus einer mennonitischen Familie, konvertierte aber 1641 zum katholischen Glauben.⁴⁸ Und auch die Autoren Jan Harmensz Krul⁴⁹ und Jan Vos waren katholisch.⁵⁰ Die biblischen Gemälde Lastmans und seines Kreises waren teilweise sogar mit gegenreformatorischen Ideen gespickt und haben im Kampf gegen die Contraremonstranten (den orthodoxen Calvinisten) als Propaganda fungiert, wie Dudok van Heel in einzelnen Fällen überzeugend nachweisen kann.⁵¹ Ähnliches lässt sich auch in einigen Theaterstücken der Zeit beobachten, die deutlich Kritik an religionspolitischen Verhältnissen ausdrückten. Ein Beispiel ist Samuel Costers Stück *Iphigenia* (1617), das die Gefahren durch einen zu großen Einfluss der contrareformatorischen Theologen in der Politik in der Verkleidung der klassischen griechi-

zu den postroalen Dramen in Holland siehe: S. 20-31. Zu den beliebten Darstellungen von Szenen aus Pieter Cornelisz Hoofts Stück *Granida* siehe: Sturla J. Gudlaugsson, Representations of Granida in Dutch Seventeenth Century Painting, in: *The Burlington Magazine* 90, 1948, S. 226-230.

⁴⁶ Gary Schwartz vermutete sogar, dass Lastman den Auftrag für das Gemälde *Jepthas Tochter begrüßt ihren vom Schlachtfeld heimkehrenden Vater* (um 1614, Lw., 121 x 200 cm, Museum Briner und Kern, Winterthur) von Koning bekam, der um 1614 das Stück zu diesem Thema geschrieben hatte. Vgl. Gary Schwartz, *Rembrandt: his life, his paintings. A new biography with all accessible paintings illustrated in colour*, Maarssen 1985 (niederl. Originalausgabe: Maarssen 1985), S. 31. Zu Konings Stücken siehe: Hummelen 1982, S. 228. Lastmans weitere Gemälde, die diese Themen etwa zeitgleich behandeln, sind: *Die Verstoßung der Hagar* (1612, Holz, 49 x 71 cm, Hamburger Kunsthalle) und *Das Opfer Manoahs* [Verkündigung der Geburt Samsons] (1624, Holz, 72 x 53 cm, Versteigerung Sotheby's Amsterdam 14.11.1995 [Lot 67]).

⁴⁷ Vgl. Dudok van Heel 2006, S. 399.

⁴⁸ E.C.J. Nieuweboer, [Art.] Vondel, Joost van den, in: Van Bork/Verkrujisse 1985, SS. 608 (S. 607-614); siehe auch hier zu Vondels versteckter kirchenpolitischer Kritik in seinem Stück *Palamedes oft Vermoorde onnooselheyd* (1625).

⁴⁹ G. Kuiper u. P.J. Verkrujisse, [Art.] Krul, Jan Harmensz, in: Ebd., S. 334.

⁵⁰ E.C.J. Nieuweboer, [Art.] Vos, Jan, in: Ebd., S. 616 (S. 616 f.).

⁵¹ Dudok van Heel nimmt dabei sogar eine Kollaboration zwischen Katholiken, Remonstranten und Mennoniten in ihrer Opposition zu der Theokratie der Calvinisten an. Vgl. ebd. S. 401.

schen Erzählung darstellt. Der Amsterdamer Kirchenrat ging gegen das Stück kurz nach der Aufführung in der *Nederduytschen Academie* vor.⁵² Ein anderes Theaterstück mit kirchenpolitischer Kritik diente dem Maler Jan Pynas als Vorlage für ein großformatiges Gemälde, mit dem wahrscheinlich das seltene Bildthema *Hippokrates besucht Demokrit in Abdera* in die niederländische Malerei eingeführt wurde.⁵³ Das Thema kann auf das 1603 in Alkmaar erschienene Schuldrama *Redenvreucht der wijzen* des Pastors Adolf de Jager (Adolphus Tectander Venator) (um 1569–1618) zurückgeführt werden, welches einen Bericht in den pseudepigraphischen Briefen des Hippokrates zur Grundlage hat und in der Forschung überzeugend als eine Stellungnahme im sogenannten Alkmaarer Kirchenstreit (*Alkmaarse kerkgeschil*) gewertet wurde.⁵⁴ Der Alkmaarer Kirchenstreit begann als persönlicher Streit zwischen dem streng reformatorischen Pastor Cornelis Hillenius und dem humanistisch geschulten Adolf de Jager. Nachdem Venator das Stück *Andria* von Terentius mit Musik von seinen Schülern vor Publikum hatte aufführen lassen, legte der Kirchenrat auf Andringen von Hillenius im Februar 1603 Beschwerde ein und auf der Synode von Enkhuizen wurde Venator dafür offiziell getadelt. Als Reaktion darauf gab Venator noch im gleichen Jahr das Stück *Redenvreucht der wijzen* heraus, in dem sich Hillenius persönlich angegriffen sah. 1614, der Entstehungszeitpunkt von Pynas' Gemälde, war das berüchtigte Jahr, in dem der Streit zwischen Contraremonstranten und Remonstranten durch die Einmischung des Staatspensionärs Johan van Oldenbarnevelt auf die Spitze getrieben wurde. Dudok van Heel folgert zuletzt, dass Pynas mit seiner Darstellung die Contraremonstranten in ihrem Streit gegen die

⁵² Schon die illustrierte Einladungskarte zur Aufführung des Stückes in der *Academie* machte Costers Absicht deutlich: Anonym, 1617, Holzschnitt, 167 x 175 mm, Rijksmuseum Amsterdam (inv. RP-P-OB-80.825), <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.456340> (Zugriff: 07.07.15). Zu Costers Stück und seiner versteckten Kritik siehe: Mieke B. Smits-Veldt, *Samuel Coster, ethicus-didacticus. Een onderzoek naar dramatische opzet en morele instructie van Ithys, Polyxena en Iphigenia*, Groningen 1986 (zugl. Diss. Universiteit van Amsterdam), S. 406-454 und Henk Duits, 11 November 1621. De Amsterdamse kerkeraad stuurt twee afgezanten naar de burgemeesters om te klagen over en opvoering van Samuel Costers Iphigenia in der Nederduytsche Academie [...], in: Robert L. Erenstein (Hg.), *Een Theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*, Amsterdam 1996, S. 178-185. Für weitere Stücke politischen Inhalts siehe: Bettina Noak, *Politische Auffassungen im niederländischen Drama des 17. Jahrhunderts*, Münster [u.a.] 2002.

⁵³ 1614, Lw., 110,5 x 139 cm, Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam (Dauerleihgabe aus Privatbesitz). Zu Gemälden und Theateraufführungen s. auch Martina Sitt, Malen im grenzüberschreitenden Diskurs. Zu Pieter Lastmans Opferdarstellungen, in: *Blickränder. Grenzen, Schwellen und ästhetische Randphänomene in den Künsten*, hrsg. von Astrid Lang/Wiebke Windorf, Berlin 2017, S. 313-325.

⁵⁴ Zur Identifizierung des Themas mit Venators Stück und den Hintergründen siehe zuerst: Ben P.J. Broos, *Hippocrates bezoekt Democritus door Pynas*, Lastman, Moeyaert en Berchem, in: *De Kroniek van het Rembrandthuis 2*, 1991, S. 16-23.

Remonstranten kritisiert, in der gleichen Weise wie Venator mit seinem Theaterstück seinen Kollegen Hillenius anprangerte.⁵⁵

Dem reformierten Theater ist es auch zu verdanken, dass zuvor seltene Themen der antiken Mythologie bei einem breiteren Publikum bekannt wurden, was auch dazu führte, dass bestimmte Bildthemen durch die niederländischen Bürger nachgefragt wurden. So ist es sicher kein Zufall, dass Lastmans Gemälde *Ariadne und Bacchus auf Naxos*⁵⁶ von 1628 (Abb. 3) in dem gleichen Jahr entstand, in dem Pieter Cornelisz Hoofts Theaterstück *Theseus en Ariadne* (zuerst erschienen 1614 in Amsterdam) erneut in Amsterdam aufgeführt wurde.⁵⁷ Und wie in der Forschung bereits hinreichend belegt wurde, nimmt Lastmans Gemälde eindeutig Bezug auf das Theaterstück.⁵⁸ Es ließe sich spekulieren, dass der konkrete Anlass der erneuten Aufführung in Amsterdam zu einem Bildauftrag geführt haben könnte, bei dem der Kunde selbst den Bezug zu Hoofts Stück gewünscht hat.⁵⁹

Das Gemälde soll im Folgenden exemplarisch vorgestellt werden, um einige für die Fragestellungen der vorliegenden Arbeit bedeutende Kriterien zu entwickeln.

Die ausführlichsten Schilderungen dieses in der Antike beliebten und von Lastman in die niederländische Malerei eingeführten Themas finden sich bei den römischen Dichtern Ovid (43 v. Chr. – um 17 n. Chr.) und Catull (84–54 v. Chr.). Ariadne, Tochter des Königs Minos von Kreta, hatte Theseus geholfen, nachdem er den Minotaurus getötet hatte, mit dem Ariadnefaden aus dem Labyrinth des Ungeheuers zu entkommen. Die beiden flohen von Kreta auf die Insel Naxos, von wo Theseus dann aber die schlafende Ariadne heimlich verließ und fortsegelte. Bacchus fand Ariadne in tiefer Trauer um ihren Theseus, den sie aber beim ersten Anblick des Gottes vergaß. Bacchus versprach ihr als Hochzeitsgeschenk den Himmel und warf ihre Krone ans Himmelszelt, wo sie von da an das Sternbild der *Corona borealis* formt. Lastman stellt den Moment dar, kurz bevor Bacchus die Krone Ariadnes in den Himmel wirft. Ariadne sitzt mit offenen langen Haaren, entblößten Brüsten und nackten Füßen auf

⁵⁵ Dudok van Heel 2006, S. 139 f.

⁵⁶ Holz, 60 x 87 cm, Universitets Konstsamling, Stockholm.

⁵⁷ Hummelen 1982, S. 276.

⁵⁸ Zuerst im Katalogeintrag von Christian T. Seifert, in: *Greek Gods and Heroes in the Age of Rubens and Rembrandt*, hrsg. v. Peter Schoon u. Sander Paarlberg, Ausst.-Kat. National Gallery/Alexandros Soutzos Museum and the Netherlands Institute, Athen; Dordrechts Museum, Dordrecht; Amsterdam 2000, Kat.-Nr. 46, S. 248 f.

⁵⁹ Lastmans Gemälde hat anscheinend eine schmale Bildrezeption nach sich gezogen. Für weitere Gemälde des Themas siehe: Eric Jan Sluijter, *De „heydensche fabulen“ in de schilderkunst van de Gouden Eeuw. Schilderijen met verhalende onderwerpen uit de klassieke mythologie in de Noordelijke Nederlanden, circa 1590-1670*, Leiden 2000 (zugl. Diss. Leiden 1986), S. 53 f., S. 235, Anm. 209, S. 446, Abb. 178. Die Figur der alten Frau, der Amme Corcine, taucht jedoch in keinem anderen Gemälde auf.

einem Lager aus Kissen und einem kostbar verzierten Teppich. Zudem zeugen ein zeitgenössisches Silbergefäß und Ariadnes rotes Kleid mit dem golden schimmernden Untergewand von ihrer königlichen Herkunft. Bacchus steht der Prinzessin seitlich gegenüber, so dass er für den Betrachter im Profil erscheint. Er hält Ariadnes Krone so mit beiden Händen vor dem Körper, dass sie im Bildzentrum die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zieht. Daneben setzt Lastman die Hände wirkungsvoll ins Zentrum: Vor dem strahlend weißen Kissen kommen sich die darauf liegende rechte Hand Ariadnes und die in der Gegenüberstellung zur weißen Haut der Prinzessin dunkle linke Hand des Bacchus bedeutsam nahe. Bacchus ist lediglich mit einem Lendentuch (in Form einer etwas merkwürdig anmutenden Stoffwindel) und einem über die rechte Schulter gelegten Leopardenfell bekleidet. Auf dem Kopf trägt er einen Kranz aus Weinblättern. Rechts im Bildvordergrund liegt sein Thyrsos achtlos am Boden. Hinter Ariadne steht eine ebenfalls nachlässig gekleidete alte Frau mit zu den Seiten ausgebreiteten Armen. Sie scheint mit der rechten Hand den hinter ihr stehenden, kleinen geflügelten Amor heranzuwinken, der eine brennende Fackel in der Hand hält. Links wird das Bild von einem mit verschiedenen Pflanzen umrankten Baum gerahmt, über dessen Äste ein rotes Tuch gelegt ist, welches das Lager Ariadnes wie ein Baldachin überfängt. Rechts im Hintergrund naht vor dem tiefen Horizont und dem blauen Meer das musizierende und tanzende Gefolge des Bacchus heran. In seinen *Ars amatoria* schildert Ovid die Begegnung von Ariadne und Bacchus anschaulich (I, 527-564). Christian Tico Seifert wies zuletzt darauf hin, dass eine niederländische Übersetzung dieses Werkes, die erstmals auch den entsprechenden Textabschnitt enthielt, 1627, nur ein Jahr vor der Entstehung von Lastmans Gemälde, erschienen war.⁶⁰ Lastman hat diese Neuerscheinung anscheinend sogleich benutzt, denn seine Darstellung entspricht Ovids Beschreibung der Gestalt Ariadnes auffallend genau: „Eben erwacht, wie sie war, umwallt vom entgürteten Kleide, barfuss, frei um das Haupt flattert das goldene Haar [...]“⁶¹ Möglicherweise kannte Lastman auch ein Gedicht Catulls (*Carmina* VXIV), das zwar nicht in niederländischer Übersetzung, aber in einer zeitgenössischen Ausgabe im Umlauf war.⁶² Hier werden das blonde Haar und die nachlässige Kleidung Ariadnes beschrieben: „Nicht mehr trägt sie [Ariadne] im blonden Haar die zierliche Mitra, nicht mehr deckt des Gewands

⁶⁰ Seifert 2011, S. 105, 114. Die niederländische Übersetzung von Ovids *Ars amatoria* erschien als *Minne-Kvnst. Minne-Baet. Minne-Dichten. Mengel-Dichten*, Amsterdam 1627; für einen Abdruck der betreffenden Textstelle im Original siehe: Seifert 2011, S. 295 f. (unter A12).

⁶¹ Ovid. *Werke in zwei Bänden*, hrsg. v. Liselot Huchthausen, Berlin/Weimar 1982, Bd. 2, S. 232.

⁶² Lastman war aufgrund seiner Schulausbildung mit der lateinischen Sprache vertraut und hat auch in anderen Kompositionen lateinische Quellen rezipiert. Seifert vermutet, dass Lastman eine zeitgenössische Ausgabe der Gedichte benutzte ([Catull] *Carmina*, Frankfurt 1621). Seifert 2011, Anhang B, S. 323.

leichtfühlend Gewebe die Schultern, nicht mehr fesselt die glatte Binde die schneeweißen Brüste [...].⁶³ Und auch das von Lastman rechts im Hintergrund dargestellte Gefolge des Bacchus wird von Ovid und Catull beschrieben.⁶⁴ Das prominent im Vordergrund platzierte zerwühlte Lager Ariadnes erwähnt Ovid mehrfach in Ariadnes Brief an Theseus (*Horoides X*), worin er ebenfalls den kümmerlichen Zustand der trauernden Ariadne anschaulich beschreibt.⁶⁵ Die einzigen zwei Figuren in Lastmans Gemälde, die nicht in den antiken Texten vorkommen sind der kleine Amor und die alte Frau. Sie erscheinen in diesem Zusammenhang ungewöhnlich, da Ariadne doch auf einer unbewohnten Insel zurückgelassen wurde. Beide können auf Hoofts Drama zurückgeführt werden. Im fünften Akt des Stückes begegnet Bacchus Ariadne und ihrer Amme Corcine. Kurz darauf erscheinen Venus und Amor auf der Bühne. Die Liebesgöttin weist den kleinen Amor an, einen seiner Pfeile auf Bacchus zu richten, damit dieser sich in Ariadne verliebe.⁶⁶ In Lastmans Darstellung fehlt Venus jedoch. Ariadnes Amme winkt mit der rechten Hand Amor heran. Dieser hält nicht Pfeil und Bogen, sondern die Hochzeitsfackel in der Hand. Lastman zeigt also auch die anschließende Szene, in der Bacchus Ariadne seine Liebe gesteht, sie tröstet und ihr die Krone anbietet.⁶⁷ Seifert hat ausführlich dargelegt, dass Lastman in dem Gemälde zugleich seine Bildung in der klassischen wie auch seine Kenntnisse der aktuellen Literatur zeigt.⁶⁸ Dabei muss der gedruckte Theatertext Hoofts aber nicht zwangsläufig zu Lastmans Bücherfundus gehört haben, sondern der Maler kann die Aufführung des Stückes gesehen haben.⁶⁹ Der zeitgenössische, mit dem Theater vertraute Bildbetrachter hätte auch die Bezüge zur Aufführung erkannt.

⁶³ Catull, *Sämtliche Gedichte. Lateinisch und Deutsch*, hrsg., eingeleitet und übersetzt von Otto Weinreich [1960], Zürich 1969, S. 203.

⁶⁴ Ovid *Werke*, S. 232.

⁶⁵ Ebd. S. 134-18. Für einen Abdruck der Textstelle aus der niederländische Übersetzung (Publius Ovidius Naso, *Der Griechxser Princessen, ende Ionckvrouwen clachtige Sendt brieuen*, Antwerpen 1559) siehe: Seifert 2011, S. 296.

⁶⁶ Das Auftreten von Venus und Amor zusammen mit Bacchus und Ariadne scheint kein Einzelfall zu sein. Auf einem Kupferstich von Jacob Matham (1571-1631) nach einem Entwurf von David Vinckeboons (7,4 x 20,5 cm, TIB 4, Nr. 217 (hier fälschlich mit „Erigone Destroys Herself for Bacchus“ betitelt), der als Illustration zu Daniel Heinsius' 1616 veröffentlichtem *Lof-sanck van Bacchus* diente, sieht man Venus und Amor, der gerade einen Pfeil abgeschossen hat, das Liebespaar aus der Entfernung beobachten. Dies kann laut Seifert als ein Hinweis dafür gewertet werden, dass sich das Theater an den Traditionen der bildenden Kunst orientierte. Vgl. Christian T. Seifert in: Hamburg 2006, S. 34. Heinsius schildert ebenfalls die Begegnung von Bacchus und Ariadne. Die Passage des Originaltexts ist abgedruckt in Seifert 2011, S. 296 f.

⁶⁷ Vgl. Seifert 2011, S. 114 und Seifert 2013a, S. 178.

⁶⁸ Zuletzt Seifert 2013a. Seifert geht es in seinen Untersuchungen zu Lastman und dem zeitgenössischen Drama nicht um Verbindungen von Gemälden zu Theateraufführungen, sondern um Lastmans Kenntnisse von Dramentexten. Vgl. Seifert 2011, S. 111 f.

⁶⁹ Vgl. Golahny 2010, S. 185.

Svetlana Alpers hat 1983 in *The Art of Describing* darauf hingewiesen, dass ungewöhnlich viele Werke der Amsterdamer Historienmaler in den ersten drei Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts Unterhaltungen darstellen.⁷⁰ Die Gesten der dargestellten Bildfiguren sind dabei redebegleitend, sie weisen immer auf einen Text zurück, den der Bildbetrachter ergänzen muss.⁷¹

Auch Lastmans Szene mit Bacchus und Ariadne scheint auf einen Text zu verweisen und er visualisiert diesen möglicherweise wie er auf der Bühne gestaltet worden wäre. In Hoofts Stück spricht Bacchus, nachdem ihn der Liebespfeil Amors getroffen hat, die weinende Ariadne an:

„Seht Bacchus, Ariadne, ein Gott kommt euch zu befreien aus eurem ängstlichen Zwang und jämmerlichem Elend. Trocknet eure Tränen und hört auf zu weinen, verschont eure zarte Brust, verschont eure blonden Zöpfe, verschont eure weißen Arme, richtet eure matten Glieder vom Boden auf; setzt auf das Haupt eure Krone, die ich zu einem schönen Himmelzeichen machen werde, und euch zu einer Göttin; fürchtet euch nicht mehr.“⁷²

Bei dieser ersten Ansprache des Bacchus an Ariadne handelt es sich um den Schlüsselmoment der Handlung, der Ariadnes verzweifelte Situation in eine der Freude verwandeln wird. Mariët Westermann setzte als erste Pieter Lastmans Vorliebe für die Darstellung von Erkenntnisszenen oder Momente der Erzählung, in denen die Handlung einen plötzlichen Umschwung erfährt, mit dem klassischen Prinzip der *peripeteia* gleich.⁷³ Aristoteles beschreibt die Kraft des Umkehrmomentes des Schicksals der Protagonisten (*peripeteia*), an dem die Entwicklung der Handlung am

⁷⁰ Svetlana Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1983, S. 207-211.

⁷¹ Alpers vergleicht ein Gemälde Lastmans gar mit einem modernen Comicstrip (Alpers 1983, S. 211) und verweist zudem auf die Nähe zur einzigartigen holländischen Emblemtradition, bei der der begleitende Text bisweilen von den Personen innerhalb der Darstellung gesprochen wird (ebd., S. 217 f.). In meiner 2007 an der Universität Hamburg angenommenen Magisterarbeit mit dem Titel *Sprechende Hände – Gestik als Mittel der Bilderzählung in den Werken Pieter Lastmans* konnte ich neben inhaltlichen Zusammenhängen von zeitgenössischen Theaterstücken und Gemälden Lastmans nachweisen, dass auch die übertrieben wirkende, pathetische Gestik von Lastmans Bildfiguren dem Schauspielstil der Zeit verhaftet ist.

⁷² „Ziet Bacchus, Ariadne’, een God komt u bevrijen / Uit uw benauwde druk, en jammerlijk’ ellend. / Droogt af uw tranen, en van ’t schrien maakt een end, / Verschoont uw tere borst, verschoont uw blonde vlechten, / Verschoont uw armen blank, wilt van der aarden rechten / Uw afgesloofde leën; zet op het hoofd uw kroon, / Die ik zal maken tot een hemels teken schoon, / En u tot een Godin; van duchten op wilt houden.“ P. C. Hooft, *Ariadne*. Naar het Amsterdamse handschrift ingeleid, toegelicht en geannoteerd door A. de Bruijn, Amsterdam 1988, Z. 1310-1317, S. 62.

⁷³ Vgl. Mariët Westermann, [Art.] Theatre and theatricality, in: Sheila D. Muller (Hg.), *Dutch Art. An Encyclopedia*, New York/London 1997, S. 382 (S. 380–383). Albert Blankert verwies als erster auf die Nutzung des Prinzips durch Rembrandt und in dessen Konsequenz bei Ferdinand Bol: Albert Blankert, *Ferdinand Bol. 1616-1680. Rembrandt’s Pupil*, Doornspijk 1982, S. 34-36.

spannungsvollsten und unsichersten ist, gefolgt von dem Moment des Erkennens (*agnitio*), woraus wiederum die Lösung der Spannung durch die Umkehrung der Emotionen der Charaktere erfolgt (*catharsis*).⁷⁴ Nach der Ansprache durch Bacchus hadert Ariadne zunächst noch mit ihrem Schicksal, bevor sie sich der freudigen Situation gewahr wird.⁷⁵ Und möglicherweise lässt sich darin bereits ein Moment des inneren Konflikts im Angesicht des Gefühlsumschwungs der Protagonistin erkennen, wie es bei Aristoteles beschrieben wird.⁷⁶ Dem Maler erlaubt dieses Prinzip, in eine Szene die vorangehende und fortführende Handlung zu implizieren, ohne dabei die Einheit von Zeit und Ort zu verletzen.

Das oben betrachtete Beispiel hat also nicht nur die inhaltliche Verbindung von Lastmans Gemälde zu einem zeitgenössischen Theaterstück aufgezeigt. Die zeitgleiche Wiederaufführung des Stückes in Amsterdam und das relativ große Bildformat lassen zudem auf einen gezielten Auftrag und auf Schnittstellen zwischen Theaterliebhabern und Sammlern schließen. Des Weiteren konnte gezeigt werden, dass sowohl der Maler als auch der Dramenautor sich für ihre Narration einem klassischen Prinzip der Dramentheorie bedienen.

1.2. Fragestellungen der Arbeit, Forschung und Methodik

Alpers fragt im Zusammenhang mit den Amsterdamer Historienmalern und der Beziehung zwischen Malerei und Theater kritisch:

„But what does this relationship alert us to about the painting or about the plays? And what does it say about precedent in this matter? Does illustrating a play mean making a *theatrical* image in the sense that we mean that word when we casually invoke the dramatic action on the stage? [...] Did painters learn from the theatre or [...] did the influence work the other way?“⁷⁷

⁷⁴ Aristoteles, *Poetica* XIV. 1611 erscheint Daniel Heinsius' lateinische Übersetzung von Aristoteles' *Poetik* (*Aristotelis de poetica liber. Dan. Heins. recensuit, ordini suo restituit, latine vertit, notas addidit*). Zur Wiederbelebung von Aristoteles' Dramentheorie im 17. Jahrhundert s. unten, Kapitel Schauspielstil – Gestik, S. 52-56.

⁷⁵ „Een drukkig mens en kann op geen geluk vertrouwen, / Als het hem schoon vertoogt; dit is zijn eigen plaag. / Is 't moogelijk dat de Goôn hebben gezien omlaag / Op mij, bedroefde vrouw, beweegd met mededogen?“ Hooft, *Ariadne*, Z. 1318-21, S. 62.

⁷⁶ Zur aristotelischen Dramentheorie und seiner Anwendung im niederländischen Theater siehe: Smits-Veldt 1991, S. 55-60, 95-100. Auch wenn der klassisch geschulte Hooft bereits von der aristotelischen Dramentheorie Kenntnis genommen habe, so habe dieser das Prinzip noch nicht wirklich umgesetzt. Ebd., S. 58.

⁷⁷ Alpers 1983, S. 215. Für Alpers liegt die Erklärung für die auffälligen Beziehungen zwischen den Gemälden der Amsterdamer Historienmaler und dem Theater vielmehr “in the strong and historic descriptive bias that made northern painters assume that there was a certain way to represent a text.” Ebd.

Wie die oben skizzierte parallele Entwicklung der Malerei und des Theaters im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts in Amsterdam bereits nahelegt, waren die Einflüsse der bildenden und darstellenden Kunst aufeinander von wechselseitiger Natur. Doch auch wenn Kunsttheoretiker und (Theater)Dichter des 17. Jahrhunderts immer wieder die enge Verwandtschaft zwischen den beiden Schwesternkünsten betonen, ist uns heute nicht mehr ersichtlich, was diese Verbindung in der Praxis bedeutete. Eric Jan Sluijter wendet berechtigt ein, dass anders als man annehmen würde, viele Themen der beliebtesten in der Amsterdamer *Schouwburg* (also nach 1638) aufgeführten Theaterstücke gerade nicht in der Malerei verbildlicht wurden.⁷⁸ Abgesehen von einigen Einzelfällen, wie Darstellungen von Szenen aus Brederos Komödien, und den im Zuge der pastoralen Mode zu sehenden Szenen aus Hoofts *Granida*, beruhen viele Themen, die sich in Malerei und Theater finden, auf einer langen Bildtradition. Die Verwandtschaft der beiden Künste muss also in einem anderen Bereich gesucht werden. Die Interpendenzen von Theater und Malerei beruhen neben den thematischen Übereinstimmungen, so die Hypothese, vor allem auf Strategien der Erzählung. Maler bedienten sich einer theatralen Bildsprache etwa durch die Einbindung von als Kulissen erkennbarer Hintergründe, stark übersteigter Gestik, Theaterkostümen und ähnlichem, ohne tatsächlich Szenen oder Figuren aus Theaterstücken zu verbildlichen, wie ich in der vorliegenden Arbeit zeigen werde.

Trotz des notwendigen interdisziplinären Ansatzes wird die vorliegende kunsthistorische Untersuchung den Fokus auf die malerische und nicht die literarische Produktion legen. Zwei verschiedene Arten von Gemälden mit Theaterbezug stehen dabei im Mittelpunkt: Die in weitaus geringerer Zahl vorkommenden Theaterdarstellungen sind wie scheinbar authentische Theaterszenen konzipiert, indem etwa die Bildfiguren auf einer gemalten Bühne agieren. Forschungen im Bereich der Theaterikonographie haben bereits gezeigt, dass sich Theaterdarstellungen nicht bedenkenlos als historische Dokumente werten lassen.⁷⁹ Und tatsächlich ist der Realitätsgrad selbst jener vermeintlich authentischen Darstellungen von Theaterszenen auf einer Bühne

⁷⁸ „We search in vain for renderings of episodes from *Aran en Titus*, *Gysbreght van Aemstel*, *Cid*, *Biron*, *Karel en Cassandra*, *Vervolchde Laura*, *Stirus en Ariane*, *De veinzende Torquatus*, *Geraerd van Velzen* and *Elektra*, the ten dramas most often staged in the Amsterdam Schouwburg between 1638 and 1665 in order of their popularity.“ Eric Jan Sluijter, Rembrandt's portrayal of the passions and Vondel's „staetveranderinge“, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 60, 2010, S. 285 f. (S. 285-305).

⁷⁹ Siehe etwa: Richard Woodfield, Some Reflections on Theatre Iconography, in: Christopher Balme, R. L. Erenstein u. Cesare Molinari (Hg.), *European Theatre Iconography. Proceedings of the European Science Foundation Network*, Rom 2002, S. 49-64.

in Bezug auf die historische Theaterpraxis meist äußerst gering.⁸⁰ In anderen Gemälden unterschiedlicher Gattungen (Historien-, Genrebildern, Porträts und Tronien) werden lediglich einzelne Motive und Elemente der darstellenden Kunst integriert.⁸¹ So können etwa bestimmte Charaktere anhand der für das Theater typischen Kostüme identifiziert werden. Auch stark übersteigerte Gestik und Mimik, eine dem Theaterbesucher nachempfundene perspektivische Ausrichtung, theatrale Beleuchtungseffekte oder gemalte Vorhänge lassen den Betrachter an eine Bühnenaufführung denken. Besonders jene Darstellungen, in denen die Künstler sich verschiedener Darstellungsmittel des Theaters bedienen, ohne tatsächlich eine Bühnensituation vorzuführen, kommen in dem Untersuchungszeitraum zahlreich vor. Diese spezielle Eigenschaft der Bilder lässt sich am besten mit dem Begriff der Theatralität umschreiben, der im Verlauf der Arbeit als kunstgeschichtlicher Arbeitsbegriff etabliert wird.⁸²

Forschungsstand zum Verhältnis von Malerei und Theater

Niederländische Theaterdarstellungen und Gemälde mit Motiven der darstellenden Kunst des 17. Jahrhunderts wurden in der kunsthistorischen Forschung bislang nur in Ansätzen behandelt. Eine zusammenhängende Untersuchung fehlt bislang,⁸³ nicht zuletzt wegen der mangelnden Zusammenarbeit von Kunsthistorikern, Literatur- und Theaterwissenschaftlern in diesem Bereich. Bereits 1935 fordert Oskar Fischel in einem Aufsatz über die Beeinflussung der bildenden Künste durch das Theater vom Mittelalter bis in die Zeit des Barock die interdisziplinäre Forschung von Theaterwissenschaft und Kunstgeschichte. Auch wenn Fischel niederländische Darstellungen nur am Rande behandelt, äußert er dennoch den Verdacht, dass viele niederländische Künstler in enger Verbindung zum Theater gearbeitet hätten.⁸⁴ Sturla Gudlaugsson hat diesen Hinweis in seiner Dissertation von 1938 aufgegriffen und zum

⁸⁰ Siehe etwa: Willem M. H. Hummelen, Doubtful Images, in: *Theatre Research International* 22, 1997, S. 202-218.

⁸¹ Bereits Hans Tintelnot unterscheidet in seiner Arbeit zum Barocktheater und barocker Kunst von 1939 zwischen einer direkten Darstellung des Theaterspiels und einem indirekten Einfluss der Raumbildung des Bühnenbildes auf die Raumdarstellung der Malerei. Hans Tintelnot, *Barocktheater und barocke Kunst. Die Entwicklungsgeschichte der Fest und Theater-Dekoration in ihrem Verhältnis zur barocken Kunst*, Berlin 1939, S. 11.

⁸² Zur Theatralität als kunsthistorischem Arbeitsbegriff s. unten, S. 23-26.

⁸³ Für den Bereich der frühniederländischen Malerei liegt die grundlegende Studie von Leo van Puyvelde vor, in welcher der Einfluss des religiösen Dramas auf die späteren realistischen Maler fokussiert wird. Leo van Puyvelde, *Schilderkunst en Tooneelvertooningen op het einde van de middeleeuwen. Een bijdrage tot de kunstgeschiedenis voraal van de Nederlanden*, Gent 1912.

⁸⁴ Oskar Fischel, Art and the Theatre – II, in: *Burlington Magazine* 46, 1935, S. 54-66. Hans Tintelnot, der die niederländische Malerei nur am Rande behandelt, stellt hingegen fälschlich fest, dass das Motiv des Theaters dort im Ganzen unentdeckt geblieben sei. Lediglich die Genremalerei habe sich der Themen des Theaters bemächtigt, allerdings abgesehen von einigen Ausnahmen nur in Form der derben Jahrmarktszenen. Tintelnot 1939, S. 152-156.

ersten Mal die Wechselwirkungen von Malerei und Theater in den Niederlanden in einer umfassenderen Studie herausgearbeitet.⁸⁵

Ältere Forschungen existieren zu einzelnen Werken oder Werkgruppen der Künstler Rembrandt und Pieter Quast im Verhältnis zum Theater.⁸⁶ Besonders hervorzuheben ist zudem das Forschungsinteresse an dem Maler Jan Steen, dessen Bezugnahme zum Theater schon früh erkannt und untersucht wurde.⁸⁷ Weitere Künstler, deren Werke in Ansätzen im Theaterkontext beleuchtet wurden, sind Jan Miense Molenaer,⁸⁸ Claes Moeyaert,⁸⁹ Nikolaus Knüpfer⁹⁰ und Jan van Noordt.⁹¹ Zudem hat Alison McNeil Kettering sich in ihrer Studie zur pastoralen Kunst in den Niederlanden auch dem Verhältnis von pastoralem Drama und Malerei gewidmet.⁹² Den Maler

⁸⁵ Sturla Gudlaugsson, *Ikongraphische Studien über die holländische Malerei und das Theater des 17. Jahrhunderts*, Würzburg 1938 (zugl. Diss., Univ. Berlin 1938). Dabei weist Gudlaugsson das nahezu gleichzeitige Auftreten fester ikonographischer Typen in beiden Medien sowie der dazu gehörigen Kostüme nach.

⁸⁶ Zu Rembrandt zuerst: R. Wustman, Die Josephsgeschichte bei Vondel und Rembrandt, in: *Kunstchronik* N.F. 18, 1906-07, S. 81-84 und W. R. Valentiner, Komödiantendarstellungen Rembrandts, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst* LIX, 1925/6, S. 265-277. Für eine umfassendere Untersuchung siehe: Ben Albach, Rembrandt en het toneel, in: *Kroniek van het Rembrandthuis* 31, 1979, S. 2-33. Zuletzt widmete Svetlana Alpers in ihrer Rembrandt-Monographie ein ganzes Kapitel diesem Thema. Dabei weist sie nicht nur den Theaterbezug einzelner Werke nach, sondern versucht eine in Rembrandts Atelier praktizierte Arbeitsmethode zu rekonstruieren, bei der die Maler selbst Szenen wie Schauspieler nachspielten und zeichnerisch festhielten. Svetlana Alpers, *Rembrandt als Unternehmer. Sein Atelier und der Markt*, übersetzt aus dem Amerikanischen von H. U. Davitt, Köln 1989, S. 80-127. Zu Pieter Quast: Albert Heppner, Pieter Quast en P. C. Hooft, in: *Maandblad voor Beeldende Kunst* 14, 1927, S. 370-376; B. A. Stanton-Hirst, Pieter Quast and the Theatre, in: *Oud Holland* 96, 1982, S. 213-233.

⁸⁷ Vgl. Albert Heppner, The Popular Theatre of the Rederijkers in the Work of Jan Steen and his Contemporaries, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 3, 1939/40, S. 22-48; J.B.F. van Gils, Jan Steen in den Schouwburg, in: *Oud Holland* 59, 1942, S. 57-63; Sturla Gudlaugsson, *The Comedians in the Work of Jan Steen and his Contemporaries*, Soest 1975 (englische Übersetzung der niederländischen Originalausgabe von 1945); Mariët Westermann, *The Amusements of Jan Steen. Comic Painting in the Seventeenth Century*, Zwolle 1997; dies., Steen's Comic Fictions, in: *Jan Steen. Painter and Storyteller*, hrsg. von Guido M. C. Jansen, Ausst.-Kat. National Gallery of Art, Washington [u.a.]; Zwolle 1996, S. 53-67; dies., Steen's Great History Peagant, in: *Jan Steen's Histories*, hrsg. v. Ariane van Suchtelen, Ausst.-Kat. Mauritshuis, Den Haag; Zwolle 2018, S. 55-72. Während die Forschung den Theaterbezug vieler Genregemälde Steens akzeptiert, differieren die Meinungen über Steens Historiengemälde, die aufgrund der übersteigerten Gestik und Mimik der Figuren oft einen komischen Charakter haben. Diese Werke wurden bislang noch nicht zusammenhängend auf ihren Theaterbezug untersucht, obwohl sie sich teilweise mit konkreten Theaterstücken in Verbindung bringen lassen. Vgl. auch Baruch D. Kirschenbaum, *The Religious and Historical Paintings of Jan Steen*, Oxford 1977, S. 77-89.

⁸⁸ Erwa Sturla J. Gudlaugsson, Twee Uitbeeldingen van Bredero's Lucelle door Molenaer en Cornelis (?) Steen, in: *Oud Holland* 69, 1954, S. 53-56 und Mariët Westermann, Jan Miense Molenaer in the Comic Mode, in: *Jan Miense Molenaer. Painter of the Dutch Golden Age*, Katalog von Dennis P. Weller, Ausst. Kat. North Carolina Museum of Art, Raleigh [u.a.], Vermont 2002, S. 43-61.

⁸⁹ Van Thiel 1972/73.

⁹⁰ Jo Saxton, *Nicolaus Knupfer. An Original Artist. Monograph and Catalogue Raisonné of Paintings and Drawings*, Dornspijk 2005, S. 64, 122-124, Nr. 28. Dies., 'Bigamie in het oude Rome, of toch een bijbels bordeel? Nogmaals over het onderwerp van het schilderij van Nicolaus Knupfer', in: *Bulletin van het Rijksmuseum* 53, 2005, 204-208.

⁹¹ David A. de Witt, *Jan van Noordt. Painter of History and Portraits in Amsterdam*, Montreal & Kingston [u.a.] 2007, S. 51-61, Kat. Nr. 31-34, S. 146-155.

⁹² McNeil Kettering 1983, S. 101-119. Siehe auch: *Het gedroomde land. Pastorale schilderkunst in de Gouden Eeuw*, hrsg. v. Peter van den Brink, Ausst.-Kat. Centraal Museum Utrecht; Schirn Kunsthalle,

und Theoretiker Gerard de Lairese, der ab 1665 in Amsterdam wirkte, hat Lyckle de Vries in einer Monographie von 1998 hinsichtlich seiner Position zwischen Bühne und Atelier erforscht.⁹³

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass dem Goldenen Zeitalter der Malerei in den Niederlanden bisher nur partiell eine Verbindung zum Theater zugestanden wurde, wobei meist nur solche Werke als theatral identifiziert wurden, die zu konkreten Theaterstücken in Beziehung gesetzt werden konnten. Die enge Verwandtschaft von Malerei und Theater ist erst für das späte 17. und für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts in der Forschung allgemein akzeptiert.⁹⁴ So wurden Werke von Künstlern wie Cornelis Troost, Isaac de Moucheron und Matthijs Naiveu auf ihren inhaltlichen und kompositionellen Bezug zum Theater untersucht.⁹⁵ Neben der Identifizierung von bestimmten Theatercharakteren und Szenen aus Theaterstücken steht in den älteren Untersuchungen vor allem die Frage nach dem Einfluss der Aufführungspraxis des Theaters auf die bildende Kunst im Vordergrund. In jüngerer Zeit rücken hingegen vermehrt die Wechselwirkungen beider Medien in das Blickfeld sowohl der kunsthistorischen als auch der Theaterforschung.⁹⁶ Weitere Fragestellungen haben die Forschung in diesem Bereich stark erweitert. So betrachtet Erin Griffey etwa die niederländischen Atelierbilder unter dem Konzept des Spielens (*spelen*) – sowohl als Schauspielen als auch als Spielen im Sinne von Zeitvertreib im Maleratelier verstanden.⁹⁷ Und Herman Roodenburg untersucht in seinem Buch über die Adaption des neuen Codes des guten Benehmens in der bürgerlichen Kultur der Niederlande am

Frankfurt; Musée National d'Histoire et d'Art, Luxemburg; Zwolle 1993, besonders S. 17-21, 69-73, 308-316 sowie die Katalogeinträge Kat.-Nr. 4, 5, 12, 18, 25A,B, 27, 33, 34, 35, 37, 44, 45, 46, 48.

⁹³ Lyckle de Vries, *Gerard de Lairese. An Artist between Stage and Studio*, Amsterdam 1998. In dem dritten Teil seiner Publikation untersucht Vries die Beziehung zwischen Lairesses kunsttheoretischen Schriften, seinen künstlerischen Beiträgen für die Amsterdamer *Schouwburg* und einzelnen Gemälden, wobei er aber nur einige oberflächliche motivische Parallelen und wenige thematische Zusammenhänge feststellen kann. Ob die zurückgenommene Gestik und Mimik von Lairesses Bildfiguren tatsächlich den (bereits veränderten) Schauspielstil der Zeit reflektieren, wie Vries vermutet, oder vielmehr als Entsprechung der Forderung nach *decorum* eines klassizistischen Kunststils gewertet werden müssen, bleibt noch zu klären.

⁹⁴ Vgl. L. van den Bosch & S. Paarlberg, *Schilderkunst en theater rond 1700*, in: *Dordrechts Museum Bulletin* 1, 2007, S. 7 (S. 7-9).

⁹⁵ Siehe etwa: *Cornelis Troost en het theater*, hrsg. v. Edwin Buijsen, Ausst.-Kat. Mauritshuis, Den Haag; Zwolle 1993; Nina Wedde, *Isaac de Moucheron (1667-1744). His Life and Works with a Catalogue Raisonné of his Drawings, Watercolours, Paintings and Etchings*, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1996, S. 106-108; Adele-Marie Dzidzaria, *Entertaining genre of Matthijs Naiveu – depicting festivities and performances at the dawn of the 'Theatre Age'*, Master Thesis Utrecht University 2008.

⁹⁶ Vgl. Seifert 2011, S. 111. Der Wandel wurde vor allem durch die kritische Bewertung des älteren Ansatzes durch Literaturwissenschaftler ausgelöst. Siehe etwa: Marijke Meijer Drees, *Rembrandt en het toneel in Amsterdam: Kanttekeningen bij de nieuwste Rembrandtbiografie*, in: *De nieuwe taalgids* 78, 1985, S. 414-21 und Karel Porteman, *Geschreven met de linkerhand? Letteren tegenover schilderkunst in de Gouden Eeuw*, in: Marijke Spies (Hg.), *Historische letterkunde. Facetten van vakbeoefeningen*, Groningen 1984, S. 93-113.

⁹⁷ Erin Griffey, *The artist's stage: the schilderkamer as a site of play in the 17th century*, in: *De Zeventiende Eeuw* 15, 1999, 48-60.

Ende des 17. Jahrhunderts unter anderem auch die Repräsentation von korrekter Haltung und Gestik in Malerei, Schauspiel und Rhetorik und deren Wechselwirkungen.⁹⁸ „Gemessen an der quantitativen und qualitativen Dominanz der beiden Kunstgattungen Malerei und Drama im holländischen Kulturleben des 17. Jahrhunderts scheinen deren Verbindungen und Wechselwirkungen noch nicht hinreichend erforscht zu sein“ stellt allerdings auch Christian Tico Seifert in seinem Beitrag zu den Wechselwirkungen zwischen Malerei und Dichtung bei Jan Pynas, Vondel und Rembrandt fest.⁹⁹ Diese Forschungslücke möchte die vorliegende Arbeit schließen.

Methodisches Vorgehen

Eine Arbeit, welche die Wechselwirkungen von Malerei und Theater in den Blick nimmt, muss selbstverständlich auch eine kulturhistorische Perspektive einnehmen. Dabei gehe ich von der Annahme aus, dass im Untersuchungszeitraum eine beide Gattungen vereinende, historische Sehkultur existierte, die es in der vorliegenden Arbeit aufzuspüren und nachzuweisen gilt. George R. Kernodles Beitrag von 1944 ist hierbei wegweisend als erste umfassende Studie zur Kultur und den Sehkonventionen von Bühnenformen und Malerei zu nennen.¹⁰⁰ Kernodle beschäftigt sich mit den Konventionen der Raumgestaltung in der bildenden Kunst und deren Verhältnis zur Entwicklung der europäischen Bühnenformen in Italien, Spanien, England, Deutschland und den Niederlanden. Er kann dabei piktorale Strategien der Raumorganisation, die für die szenische Organisation im Theater wichtig wurden, bis in die mittelalterliche Malerei zurückverfolgen.¹⁰¹ Lebende Bilder erkennt Kernodle als Brückenmedium zwischen bildender Kunst und Theater an. In einem interessanten Ansatz versucht Kernodle bei seiner Analyse der *rederijkers*-Bühne (und der elisabethanischen Bühnenfassade) die Bedeutung und Assoziationen, welche die konventionalisierte Bühnenarchitektur bei den zeitgenössischen Zuschauern hervorriefen, zu rekonstruieren.¹⁰² Während für Kernodle im Ergebnis die Entwicklung ganz deutlich von der Kunst zum Theater ging, stellt die vorliegende Arbeit diese Frage gar nicht erst und geht nicht von einem direkten Abhängigkeitsverhältnis der beiden Medien

⁹⁸ Herman Roodenburg, *The Eloquence of the Body. Perspectives on gesture in the Dutch Republic*, Zwolle 2004. In Bezug auf die Wechselwirkungen zwischen Malerei und Theater kommt Roodenburg zu dem Schluss, dass sich die Schauspieler gegen Ende des Jahrhunderts vor allem an der Malerei und der Kunsttheorie orientierten, um einen eleganten, klassizistischen Schauspielstil zu entwickeln. Siehe vor allem das Kapitel „Acting and Civility“, S. 147-165.

⁹⁹ Seifert 2013b, S. 370. Hier findet sich auch die jüngste Zusammenfassung der Forschungsdiskussion.

¹⁰⁰ George R. Kernodle, *From Art to Theatre. Form and Conventions in the Renaissance*, Chicago 1944.

¹⁰¹ Vgl. Ernst H. Gombrich, Review of George R. Kernodle, *From Art to Theatre. Form and Conventions in the Renaissance*, in: *The Burlington Magazine* 88, 1946, S.103.

¹⁰² Vgl. ebd.

aus. Es geht vielmehr darum, analoge Strukturen der künstlerischen Umsetzungen in Malerei und Theater aufzuzeigen, die durch eine gemeinsame Erfahrungswelt von Malern und Theatermachern erklärt werden können.¹⁰³

Durch die Einbindung theatraler Elemente in ein Gemälde wird nicht nur das im Bild Dargestellte, sondern auch die Betrachtungsweise des Bildbetrachters auf eine bestimmte Art gesteuert. Ausgehend von dieser These untersucht die vorliegende Arbeit den Gebrauch von theatralen Visualisierungsstrategien als eine rezeptionsästhetische Kategorie. In der deutschsprachigen Forschung hat Wolfgang Kemp den Begriff der Rezeptionsästhetik eingeführt und als kunsthistorische Arbeitsmethode etabliert.¹⁰⁴ Nach Kemp begreift die Rezeptionsästhetik ein Kunstwerk als Ergebnis einer Interaktion von Werk und Betrachter und ist speziell an jenen Mitteln interessiert, die dieses dialogische Verhältnis auslösen und beschäftigen.¹⁰⁵ Anders als bei der Rezeptionsgeschichte, die sich mit dem realen Rezipienten beschäftigt, arbeitet die Rezeptionsästhetik werkorientiert und richtet das Augenmerk auf den impliziten Betrachter. Kemp überträgt dabei das literaturwissenschaftliche Prinzip des impliziten Lesers, also den vom Autor beim Verfassen des Textes mitgedachten Leser in seiner Rolle als solcher, auf den Betrachter.¹⁰⁶ Zu den Aufgaben der Rezeptionsästhetik gehört nach Kemp das Erkennen der Zeichen und Mittel, mit denen ein Kunstwerk in Kontakt zum Betrachter tritt und in einem nächsten Schritt die Interpretation dieser Zeichen und Mittel in Hinblick auf ihre sozialgeschichtliche und ihre ästhetische Aussage.¹⁰⁷ Diese drei Aspekte werden auch das Vorgehen in der vorliegenden Untersuchung leiten.

¹⁰³ Vgl. Daniela Hammer-Tugendhat, *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln/Weimar/Wien 2009, S. 274. Ein interessanter Ansatz zur historischen Sehkultur in Bezug auf das Theater stammt von Nic Leonhard, die Theatergeschichte in Zusammenhang mit der Geschichte der Sinneswahrnehmung untersucht und fragt, wie sich Sehgewohnheiten breiter Bevölkerungsschichten im 19. Jahrhundert durch neue optische Medien veränderten und wie sich Veränderungen auf szenografische und dramaturgische Parameter des Theaters auswirken. Nic Leonhard, *Pictorial-Dramaturgie. Visuelle Kultur und Theater im 19. Jahrhundert (1869-1899)*, Bielefeld 2007. Der Begriff der Sehkultur oder *Visual Culture* stammt ursprünglich von Michael Baxandall und wurde übernommen und ausgedehnt von Svatlana Alpers, die in *The Art of Describing* eine Zusammenschau von Phänomenen visueller Kultur in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts leistete. Ebd. S. 28.

¹⁰⁴ Die Methode entwickelte Kemp zuerst ausführlich in: Wolfgang Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983.

¹⁰⁵ Wolfgang Kemp, [Art.] Rezeptionsästhetik, in: *Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe*, hrsg. v. Ulrich Pfisterer, Stuttgart [u.a.] 2003, S. 388 (S. 388-391).

¹⁰⁶ Kemp bezieht sich auf Wolfgang Iser und zitiert diesen, indem er „Text“ durch „Werk“ und „Leser“ durch „Betrachter“ sinngemäß ersetzt. Kemp 1983, S. 32. Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München 1976, S. 60 f.

¹⁰⁷ Wolfgang Kemp, Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, in: Ders. (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985, S. 22 f. (S. 7-27).

Neben den kunst- und kulturwissenschaftlichen Untersuchungsmethoden profitiert die Arbeit von verschiedenen theaterwissenschaftlichen Forschungsbereichen und Ansätzen, die für die hier aufgestellten Fragestellungen auf ihre Übertragbarkeit hin überprüft und angewendet werden. Die Theaterikonographie als eine Unterdisziplin der historischen Theaterforschung untersucht das Theater als Thema der bildenden Kunst und stellt Fragen nach der Relation des (Bild)Mediums zum Theater.¹⁰⁸ Als erste kunsthistorische Studie über Theaterikonographie kann Aby Warburgs berühmte Schrift *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589* (1895) gelten, in welcher der Kulturhistoriker die am Hofe der Medici aufgeführten Zwischenspiele in einen größeren theaterhistorischen und musikgeschichtlichen Zusammenhang zu stellen und daraus Rückschlüsse auf den geistesgeschichtlichen Wandel und die Kultur der Renaissance zu ziehen sucht.¹⁰⁹ Warburg kombiniert dabei kunsthistorische Methoden mit textbasierten Methoden des Historikers (Quellenkritik) und der komparativen Untersuchung aller überlieferten Dokumentation, die nicht nur Werke der bildenden Kunst beinhalten. Dieser Ansatz ist besonders aufgrund der äußerst disparaten Quellenlage für die vorliegende Untersuchung wichtig. So werden im Folgenden sowohl bildliche Quellen wie Gemälde, Zeichnungen und Druckgraphik mit Theaterbezug wie auch schriftliche Quellen wie die Theatertexte, Dramen- und Kunsttheorie, Rhetorikhandbücher, Briefe oder auch Inventare und Rechnungsbücher herangezogen. Es erscheint erstaunlich, dass vor allem das bildliche Material der niederländischen Theatergeschichte dem größerer Nationen sowohl in Qualität als auch in Quantität in nichts nachsteht. Ein Problem bei der systematischen Untersuchung dieses Materials sind aber dabei die großen Abweichungen zwischen tatsächlichen Dokumenten der Theaterpraxis und Werken der bildenden Kunst mit theatralen Elementen, die nicht einfach als historische Dokumente betrachtet werden können.¹¹⁰ Diese Werke müssen vielmehr als Ausdruck einer speziellen (theatralen) visuellen Kultur verstanden werden.

Ergänzend zur Theaterikonographie scheint vor allem die Theatersemiotik als Untersuchungsmethode für die vorliegende Arbeit hilfreich. Die seit den 1970er Jahren aus

¹⁰⁸ Siehe hierzu die Zusammenfassung in: Christopher Balme, *The Cambridge introduction to theatre studies*, Cambridge 2008, S. 102-106.

¹⁰⁹ Bei den so genannten Intermedien handelte es sich um aufwändig ausgestattete tänzerisch-musikalische Darbietungen, die zwischen den Akten der höfischen Schauspiele für Unterhaltung sorgten. Aby Warburg, *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il libro di Emilio de' Cavalieri* (1895), in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I (*Die Erneuerung der Heidnischen Antike: Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der Europäischen Renaissance*, 2 Bde., hrsg. von F. Rougemont und G. Bing, Leipzig/Berlin 1932, S. 259-300, 394-483.

¹¹⁰ Zu diesen Besonderheiten und Schwierigkeiten siehe auch: Wiebe Hogendoorn, "To the Dumbness of the Gesture / One Might Interpret": On the Fidelity of Pictorial Stage Documents, in: *Dutch Quarterly Review of Anglo-American Letters* 10, 1980, S. 306-322.

der allgemeinen Zeichenlehre von Ferdinand de Saussures Theorie der Sprache und Charles Sanders Peirces triadischen Zeichenmodell entwickelte Theatersemiotik untersucht das Theater als System der Bedeutungsproduktion.¹¹¹ Dabei werden Theaterszenierungen als strukturierte Zusammenhänge von Zeichen verstanden. Theatrale Zeichen wie etwa die Tätigkeiten der Akteure (Worte, Gesten, etc.), ihre physische Erscheinung (Kostüm, Maske u.a.) sowie Zeichen des Raumes (Bühnenbild, Requisiten, Licht, etc.) werden durch einen theatralen Code, den Regeln des Zeichengebrauchs bestimmt. Dabei wird von der These ausgegangen, dass Theaterzeichen immer Zeichen von Zeichen sind, die in der Lebenswelt bereits existieren oder als solche erkannt werden.¹¹² Es besteht dabei ein besonders enger Zusammenhang zwischen Theater und Kultur und die Zeichen des Theaters lassen sich nur verstehen, wenn die von den kulturellen Systemen der es umgebenden Kultur produzierten Zeichen bekannt sind.¹¹³ Zu fragen ist, was dieser verdoppelte Zeichencharakter für die Verwendung theatraler Zeichen im Bild bedeutet und inwiefern die theatralen Zeichensysteme überhaupt auf ein anderes Medium übertragbar sind.

1.3. Theatralität als kunsthistorischer Arbeitsbegriff

Wie schon der Titel besagt, operiert die vorliegende Arbeit mit dem Begriff der Theatralität. Dies bedarf im Vorfeld der Erläuterung. Der Begriff Theatralität leitet sich ab von lateinisch *theatrum* und seinerseits von griechisch *théatron*, das in der Antike sowohl das Theatergebäude als auch ein Publikum oder eine Versammlung sowie im übertragenen Sinn einen Schauplatz für öffentliche Wirksamkeit bezeichnen konnte.¹¹⁴ Die Bedeutungen des Begriffes Theatralität sind vielseitig und es existiert bereits eine Mehrzahl theoretisch ausgearbeiteter Theatralitätsdefinitionen in verschiedenen Fachrichtungen und mit unterschiedlichen Forschungsansätzen.¹¹⁵ Semantisch verweist Theatralität auf alles, was mit dem Theater zu tun hat. Am anderen Ende der

¹¹¹ Zur Inanspruchnahme und Entwicklung der Semiotik für die Theaterwissenschaft siehe zusammenfassend: Balme 2008, S. 78-83.

¹¹² Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*, Bd. 1: *Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen 2007, S. 19. Erika Fischer-Lichtes 1983 zum ersten Mal erscheinendes, dreibändiges Werk gilt als Klassiker der Theatersemiotik, auf das sich zahlreiche nachfolgende Werke der Theaterforschung bis heute beziehen.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Die folgenden Lexikonartikel geben einen guten Überblick über die Definitionen des Begriffes in unterschiedlichen Disziplinen: Philine Helas, [Art.], Theatralität und Performanz, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, hrsg. v. Ulrich Pfisterer, Stuttgart/Weimar 2003, S. 352-354; Matthias Warstat, [Art.] Theatralität, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hrsg. v. Erika Fischer-Licht, Doris-Kolesch u. Matthias Warstatt, Stuttgart/Weimar 2005, S. 358-364; Helmar Schramm, [Art.] Theatralität, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hrsg. v. Karlheinz Barck [u.a.], Bd. 6, Stuttgart/Weimar 2005, S. 48-73.

¹¹⁵ Warstat 2005, S. 359.

Skala ist das Wort ethisch und politisch aufgeladen.¹¹⁶ Im deutschen Sprachgebrauch ist Theatralität zu unterscheiden von der *Theatralik* und in der Forschung hat sich des Weiteren die Unterscheidung des Adjektivs *theatral* von *theatralisch* weitgehend durchgesetzt. Als theatralisch werden seit dem 18. Jahrhundert übertriebene, überdeutliche, auf große Wirkungen kalkulierte Darstellungsweisen bezeichnet,¹¹⁷ die nur einen Teilbereich der Gesamtheit theatraler Phänomene ausmachen.¹¹⁸ Einige Schwierigkeit bereitet der Umstand, dass die Substantivkonstruktionen des Begriffes in anderen Sprachen (englisch *theatricality*, italienisch *theatralità* und französisch *théâtralité*) diese Unterscheidung nicht kennen und beide Bedeutungen umfassen. Es ist zudem wichtig, sich gewahr zu werden, dass der erst im 19. Jahrhundert eingeführte Begriff der Theatralität hier *post hoc* auf frühere Zeiten angewendet wird.¹¹⁹ In den Theaterwissenschaften dient der Begriff dazu, die Gesamtheit aller Materialien und Zeichensysteme einer Aufführung zu beschreiben, meint aber auch ein allgemein kulturerzeugendes Prinzip.¹²⁰ Wegweisend in der Forschung waren vor allem zwei Publikationen vom Beginn des 20. Jahrhunderts, die von einem sehr engen historischen zu einem weit gefassten anthropologischem Ansatz reichen.¹²¹ Georg Fuchs versucht in *Die Revolution des Theaters* Elemente zu identifizieren, die Theater von anderen Kunstformen unterscheiden. Für Fuchs ist Theatralität die Gesamtheit von Material oder des Zeichensystems, die in einer Theateraufführung benutzt werden, abgesehen vom Text.¹²² Im Gegensatz dazu definiert Nikolai Evreinov in seinem berühmten Aufsatz *Apology of Theatricality* von 1908 ein Konzept von Theatralität, das als prä-ästhetischer Instinkt alle Bereiche von Gesellschaft und Kultur bestimmt.¹²³ Damit dachte Evreinov als erster über die Möglichkeiten nach, mit denen das Konzept des Theaters als kulturelles Modell definiert und benutzt werden

¹¹⁶ Für eine kritische Beurteilung der ahistorischen und vagen Anwendungen von Theatralität in den Theaterwissenschaften siehe die Einleitung von Thomas Postlewait und Tracy C. Davis in: Dies. (Hg.), *Theatricality*, Cambridge 2003, S. 1-39.

¹¹⁷ Die negative Beurteilung des Theaters in Bezug auf Übertreibung und Täuschung reicht zurück auf die griechische Antike mit Platons anti-theatraler Argumentation im 10. Buch seiner *Republik*. Vgl. Van Eck/Bussels 2010, S. 212. Für deutsche Sprachbeispiele des 18. Jahrhunderts siehe: *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, 16 Bde. in 32 Teilbänden, Leipzig 1854-1961, Bd. 21, Sp. 342.

¹¹⁸ Warstat, 2005, S. 358.

¹¹⁹ Vgl. Davis/Postlewait 2003, S. 3.

¹²⁰ Für verschiedene Definitionen von Theatralität in theaterwissenschaftlichen Studien siehe die Sonderausgabe über „theatricality“ in: *Theatre Research International* 20, 2, 1995; v.a. Erika Fischer-Lichte, Introduction: Theatricality. A key concept in theatre and cultural studies, S. 85-89.

¹²¹ Vgl. Eck/Bussels 2010, S. 213.

¹²² Ebd. Georg Fuchs, *Die Revolution des Theaters. Ergebnisse aus dem Münchener Künstler-Theater*, München 1909.

¹²³ Eck/Bussels 2010, S. 213.

kann.¹²⁴ Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften geht von dem Auf-
führungscharakter kultureller Handlungen unterschiedlichster Art aus (seien es
Sprechakte, Verhaltensformen, Rituale, Zeremonien oder gar Schreibweisen). Dabei
wird von Theatralität gesprochen, „wenn die im Hinblick auf eine spezifische Wahr-
nehmung vorgenommene Inszenierung von Körperlichkeit zur Aufführung
kommt.“¹²⁵ Im angloamerikanischen Sprachraum wird ein solches Modell von Thea-
tralität eher unter dem Begriff *performativity* und dem Bereich der *performance stu-
dies* gefasst.¹²⁶ In Deutschland sind es vor allem die Disziplinen Ethnologie, Sozial-
und Kulturwissenschaften, die Theatralität von Handlungsweisen wie Rituale, Zere-
monien, Feste, Spiele, Wettkämpfe usw. untersuchen.¹²⁷

Die kunstgeschichtliche Forschung befasst sich mit Theatralität, indem sie visuelle
Strategien der Inszenierungen von Festen und Zeremonien, herrscherlicher Repräsen-
tation, politischer Propaganda und ähnlichem untersucht.¹²⁸ Theatralität wird aber
auch als heuristisches Instrument zur Interpretation von Werken der bildenden Kunst
genutzt, insbesondere wenn es um die Interaktion zwischen Kunst und Betrachter
geht. So entwickelt etwa Richard Wollheim in *Painting as an Art* theatralische Kon-
zepte wie den äußeren und inneren Zuschauer als Mittel, um zu verstehen, was der
Betrachter tut.¹²⁹ Michael Fried liefert hingegen in *Absorption and Theatricality*,
einer Analyse der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts, eine kritische Sicht
der wechselseitigen Abhängigkeit von einem theatralischen Kunstwerk und seinem
Betrachter.¹³⁰

Die Ambiguität des Theatralitätsbegriffes und die zum Teil stark differierenden theo-
retischen Konzepte der verschiedenen Disziplinen scheinen die Forschung eher er-
schwert als beflügelt zu haben.¹³¹ Entweder wird der Begriff zu weit gefasst verstan-
den, so dass er geradezu bedeutungslos wird, oder er wird immer noch im Sinne ei-

¹²⁴ Zur aktuellen Forschung von Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften siehe die aus dem an der FU Berlin angesiedelten DFG-Schwerpunktprogramm *Theatralität* (1996-2002) hervorgegangenen Publikationen; bes. die Einleitungen von Erika Fischer-Lichte: Theatralität als kulturelles Modell, in: Dies. [u.a.] (Hg.), *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*, Tübingen/Basel 2004, S. 7-26 und dies., Diskurse des Theatralen, in: Dies. [u.a.] (Hg.), *Diskurse des Theatralen*, Tübingen/Basel 2005, S. 11-34.

¹²⁵ Fischer-Lichte 2004, S. 10.

¹²⁶ Davis/Postlewait 2003, S. 25-34; Balme 2008, S. 91-94.

¹²⁷ Helas 2003, S. 352. Zum Begriff der Performativität s. unten, S. 26 f.

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ Wollheim tut dies allerdings ohne seinen Rückgriff auf das Theater theoretisch zu reflektieren. Richard Wollheim, *Painting as an Art*, London 1987, s. besonders Kap. III „The spectator in the picture: Friedrich, Manet, Hals“, S. 101-185; vgl. Eck/Bussels 2010, S. 213.

¹³⁰ Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and the Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley/Los Angeles/London 1980. In Anlehnung an Diderots Schriften setzt er dabei den Begriff der Versunkenheit (*absorption*) als Gegensatz zu einer nach außen gewendeten Theatralik (*theatricality*).

¹³¹ Vgl. Eck/Bussels 2010, S. 213.

ner Kritik für zu spektakuläre Inszenierungen gebraucht.¹³² Die vorliegende Untersuchung hat keinerlei Hinweise darauf gefunden, dass die Einbindung theatraler Elemente in Werke der bildenden Kunst in den Niederlanden vor 1700 die Frage nach den moralischen Bedeutungen von Theatralik aufwarf. Anstatt von einer modernen Definition der Theatralität auszugehen, scheint es zudem ratsam die Implikationen zu untersuchen, die bei der Einbindung von denjenigen theatralen Elementen in Werke der bildenden Kunst entstehen, die das Theater der Niederlande im 17. Jahrhundert tatsächlich ausmachen.¹³³

Schließlich erscheint es noch notwendig, zwei weitere Begriffe zu diskutieren, die häufig im Zusammenhang mit Theatralität benutzt werden. In den verschiedenen Zusammenhängen, bei denen theatrale Elemente Eingang in die Malerei finden, wird in der Forschung teilweise mit dem Begriff der Inszenierung gearbeitet, der sich ebenfalls vom Theater herleitet und seit dem 19. Jahrhundert gebräuchlich ist.¹³⁴ Seit den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts entwickelte sich die Inszenierung zu einem allgemein ästhetischen Begriff, der das absichtsvolle künstlerische Darstellen eines Stoffes in einer bestimmten Weise zur Erzeugung bestimmter Wirkungen auf den Rezipienten beschreibt.¹³⁵ In der Malerei meint Inszenierung das absichtsvolle In-Szene-Setzen einer Handlung, Person oder eines Ortes und setzt einen Künstler oder Auftraggeber und einen Betrachter voraus (analog zum Regisseur und dem Publikum). Inszenierung bedarf also der Intentionalität und des Darbietungscharakters.¹³⁶ Damit kann die Inszenierung als Teilaspekt der Theatralität angesehen werden und wird in der kunstgeschichtlichen Forschung vor allem im Bereich der Rezeptionsästhetik thematisiert.

Des Weiteren steht der Begriff der Performativität im engen Zusammenhang zur Theatralität und soll hier von letzterem abgegrenzt werden. Performanz, abgeleitet von englisch *performance*, bezeichnet einen sinnstiftenden Handlungsvollzug und

¹³² Davis und Postlewait haben hingegen die „protean flexibility that lends richness to both historical and theoretical analysis“ hervorgehoben und plädieren für ein bewusst weit gefasstes Verständnis von Theatralität. Davis/Postlewait 2003, S. 3 f.

¹³³ Ich folge damit dem Ansatz der Herausgeber Caroline van Eck und Stijn Bussels der Sonderausgabe „Theatricality“ der Zeitschrift *Art History* 33, 2, 2010. So auch bei Balme 2008, S. 90, der feststellt, dass die Elemente, die jeweils Theatralität ausmachen, sich über die Zeiten verändern analog zum sich wandelnden Medium des Theaters selbst. Damit sei Theatralität eine interdisziplinäre kulturelle Perspektive auf weitreichende Phänomene und keine enge ästhetische.

¹³⁴ Helas 2003, S. 253. Zur Herleitung des Begriffes aus dem älteren französischen Begriffes *mise-en-scène*: Erika Fischer-Lichte, [Art.] Inszenierung, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hrsg. v. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch u. Matthias Warstatt, Stuttgart/Weimar 2005, 146 f. (S. 146-153).

¹³⁵ Fischer-Lichte 2005b, S. 149 f.

¹³⁶ Helas 2003, S. 353.

geht zurück auf die Sprechakttheorie in der Sprachphilosophie und Linguistik.¹³⁷ In den Kulturwissenschaften trat der Begriff der Performativität in den 1990er Jahren zunehmend neben oder anstelle des Begriffs der Theatralität, um den Aufführungscharakter von Kultur genauer zu beschreiben (*performative turn*).¹³⁸ Im Unterschied zur Theatralität, die sich auf den jeweils historisch und kulturell bedingten Theaterbegriff bezieht und dabei die demonstrative Zurschaustellung von Handlungen und Verhalten fokussiert, steht bei der Performativität die Selbstbezüglichkeit von Handlungen und ihre wirklichkeitskonstituierende Kraft im Mittelpunkt.¹³⁹ Trotz dieser Unterscheidung finden in der deutschsprachigen Forschung beide Begriffe weiterhin auch synonyme Verwendung, international hat sich jedoch der Begriff des Performativen durchgesetzt.

Eine der Aufgaben der vorliegenden Arbeit besteht in der Prüfung und Etablierung der Theatralität als kunsthistorischem Arbeitsbegriff. Die Bestandteile des zeitgenössischen Theaters, die auch Eingang in die Malerei fanden, werden anhand von Fallstudien hinsichtlich ihrer Funktion in beiden Medien befragt. Dabei interessieren vor allem performative Prozesse. Zu untersuchen ist, welche spezifischen Visualisierungsstrategien die Maler einsetzen, um Darstellungsmodi von einem Medium in das andere zu transferieren und was die Einbindung theatraler Elemente für die jeweiligen Werke bedeutet. Die Gründe für die Einbindung der theatralen Bildsprache und deren Funktionen und Bedeutungen müssen bei jedem zu untersuchenden Beispiel eigens geklärt werden und können vielseitig sein. Ich gehe von der These aus, dass die Zeichen des Theaters dem Rezipienten eines Gemäldes zunächst einmal signalisieren, dass er das Dargestellte wie ein Zuschauer im Theater betrachten soll.¹⁴⁰ Damit kann die Einbindung von theatralen Zeichen in ein Gemälde ganz allgemein als eine narrative Visualisierungsstrategie verstanden werden. Dazu können kulturelle Zusammenhänge, didaktische Zielsetzungen und gewünschte emotionale Wirkungen als Erklärungen für die Verwendung der theatralen Bildsprache herangezogen werden.

Durch meine Untersuchungen möchte ich nachweisen, dass sich die gezielte Einbindung theatraler Elemente als künstlerische Visualisierungsstrategie interpretieren lässt, die nur im Zusammenhang mit der so stark durch das Theater geprägten visuellen Kultur in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts verstanden werden kann. Bei jeder Einbindung theatraler Elemente in Werke der bildenden Kunst stellt sich dabei

¹³⁷ Helas 2003, S. 353.

¹³⁸ Erika Fischer-Lichte, *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld 2012, S. 29.

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ In Anlehnung an Eck/Bussels 2010, S. 214.

die Frage nach den Beziehungen zwischen den Kunstwerken und ihren Betrachtern und der Art und Weise, wie ein Kunstwerk den Akt des Betrachtens inszeniert.¹⁴¹

¹⁴¹ Vgl. Eck/Bussels 2010, S. 214.

2. Schauspieler – Bildfiguren

2.1. Schauspielstil – Gestik und Mimik im Bild

„[...] opdat al onze personages acteren volgens de regels van de toneelspelers-kunst.“
([...] damit all unsere Figuren nach den Regeln der Schauspielkunst handeln.)¹⁴²

2.1.1. Theatrale Ausdrucksbewegungen in der Malerei

Alle unsere Bildfiguren sollen nach den Regeln der Schauspielkunst agieren, rät der Kunsttheoretiker Karel van Mander den Malern in seinem 1604 publizierten Lehrgedicht *Den grondt der edel vry schilder-const*, mit dem Ziel, die Affekte auf überzeugende Art darzustellen.¹⁴³ Und tatsächlich fühlt sich der moderne Betrachter beim Anblick von Darstellungen mit stark übersteigerten Ausdrucksbewegungen der Bildfiguren an das Theater erinnert. Der Affekt des Zorns als Zustand heftiger emotionaler Erregung und der plötzliche Zornausbruch, der zu unkontrollierten Handlungen führen kann, bieten sich als eine passende Untersuchungskategorie für das folgende Kapitel an, da sich hierbei besonders ausdrucksstarke Bildlösungen beobachten lassen.

Schon Karel van Mander hatte eine Darstellung Lucas van Leydens eines Wutausbruches in seinem Kapitel über die „Darstellung der Affekte, Leidenschaften, Begierlichkeiten und Körperteile der Menschen“ seines Lehrgedichts als vorbildlich für eine treffende Charakteristik der Affekte gelobt.¹⁴⁴ Es handelt sich dabei wohl um einen Kupferstich, der David Harfe spielend vor König Saul zeigt (Abb. 4).¹⁴⁵ Nachfolgende Künstler versuchten sich mit dieser mustergültigen Darstellung zu messen. So hat etwa Nikolaus Knüpfer, dessen Kompositionen in der Forschung bereits mit dem zeitgenössischen Theater in Verbindung gebracht wurden,¹⁴⁶ in seinem Gemälde *Die Raserei König Sauls* die Szene eines Wutausbruches äußerst dramatisch gestaltet

¹⁴² Karel van Mander, *Den Grondt der edel vry Schilderconst*, hrsg. u. kommentiert v. Hessel Miedema, 2 Bde., Utrecht 1973, Bd. 1, S. 158, Kapitel 6, Regel 6, Fol. 23. Die veraltete deutsche Übersetzung von R. Hoecker übersetzt die ‚Histrionica Const‘ des Originals mit ‚Kunst der Mimik‘.

Hoecker liefert aber auch die deutsche Übersetzung von Manders Erklärung: „Histrionica sind die Geberden, wie sie die Komödienschauspieler ausführen.“ Karel van Mander, *Das Lehrgedicht*, übersetzt von R. Hoecker, Den Haag 1916, S. 137. Neben der privat publizierten und nur in wenigen Exemplaren im Umlauf befindlichen englischen Übersetzung von Elizabeth Honig (*The Foundation of the Noble Free Art of Painting*, New Haven 1985), ist noch keine moderne Übersetzung des Lehrgedichts realisiert worden.

¹⁴³ Für das vollständige Zitat und zu seiner Bedeutung s. unten, S. 58.

¹⁴⁴ „Lucas van Leyden, heeft met zijnen scherpen / Gheleerden graef-yser constich ghesneden, / Daer David voor Saul speelt metter Herpen, / Iae en soo natuerlijck ons gaen ontwerpen / T'wesen van Saul, uytsinnich van zeden [...]“ Van Mander *Den Grondt*, Kap. 6, Regel 62, Fol. 28 r. (Lucas van Leyden hat mit seinem scharfen und gelehrten Grabstichel kunstvoll gestochen wie David vor Saul auf der Harfe spielt, und er hat für uns das Wesen Sauls in seiner Raserei so natürlich entworfen.)

¹⁴⁵ Kupferstich, 253 x 183 mm, TIB, Bd. 12, Nr. 27; vgl. RRP I, 1982, S. 263.

¹⁴⁶ S. oben Kapitel Einleitung, S. 18, Anm. 90.

(Abb. 5).¹⁴⁷ Nicht nur der zur Seite gezogene Vorhang vor einem Podium lässt den Betrachter unwillkürlich an eine Theateraufführung denken. Es sind vor allem die dramatisch übertriebene Gestik und Mimik der Bildfiguren, die vom Betrachter als nicht realitätsnah wahrgenommen werden und so zu diesem theatralen Eindruck beitragen. Knüpfer verbildlicht in dem Gemälde eine alttestamentliche Erzählung: Der Hirtenjunge David war nach seinem Sieg über den Riesen Goliath an den Hof von Saul gekommen, um mit seinem Harfespiel die Schwermut des Königs zu vertreiben. Davids militärische Erfolge und Beliebtheit lassen Saul jedoch bald so eifersüchtig werden, dass er zweimal versucht, ihn mit seinem Speer zu töten (Samuel I, 18:11 und 19:10).¹⁴⁸ In Knüpfers Darstellung greift der wütende König gerade zu seinem Speer und erhebt sich von dem Stuhl, um auf den musizierenden David loszugehen. Sein linker Arm ist im Affekt nach vorn geschneilt und die Hand in einer bedrohlichen Geste zur Faust geballt. Sie befindet sich hell erleuchtet direkt in der Bildmitte. Der König beugt sich weit zurück, um Schwung für den tödlichen Stoß zu holen. Sein Gesicht erscheint dabei in leichter Untersicht frontal zum Betrachter, der so vor allem die weit aufgerissenen und hervorquellenden Augen wahrnimmt. Sein faltenreich drapierter roter Umhang hebt die bedrohliche Erscheinung des Königs noch hervor. Zudem wird der Rasende von einem hellroten, mit Goldfäden bestickten Vorhang hinterfangen. David, der rechts im Bildvordergrund kniet, versucht sich zur Seite zu retten, so dass seine linke Körperhälfte im Schatten liegt. Er hält das Instrument noch mit beiden Händen. Im Hintergrund kommt Michal, Sauls Tochter und Davids spätere Ehefrau zur Tür hereingestürzt. Sichtlich erschrocken reißt sie beide Hände in Kopfhöhe empor. Die Beleuchtung unterstützt die dramatische Wirkung des Bildes. Bis auf ein seitlich von links einfallendes scharfes Licht ist der dargestellte Innenraum dunkel. Sauls Gesicht ist in seiner nach hinten gelehnten Position leicht verschattet, wodurch der Eindruck seines wütenden Ausdrucks zusätzlich gesteigert wird.

¹⁴⁷ Um 1630, Holz, 26 x 34,1 cm, Centraal Museum, Utrecht.

¹⁴⁸ In der alttestamentlichen Erzählung wird Davids Musizieren zweimal erwähnt, zuerst als er mit seinem Harfespiel die Schwermut Sauls zu vertreiben versucht (1. Samuel 16,23) und danach beim Einzug der Arche in Jerusalem (2. Samuel 6). Das Motiv des Harfe spielenden David hat eine lange Bildtradition. Man findet ihn als Autor zahlreicher Psalmen harfespielend auf Titelseiten von Psaltern. Später wurde er gar zur Personifikation der Musik. Neben der populären Geschichte von David und Bathseba mit ihrer Möglichkeit zur Aktdarstellung, wählte man die Szenen, in denen die positive Rolle Davids durch die Gegenüberstellung einer schwächeren, negativen Figur betont wurde, so etwa mit Saul in *David mit dem Haupt Goliaths* und *David spielt Harfe vor Saul*. Vgl. Judith van Gent, *Die Zeit der Könige und der Propheten*, in: *Ausst.-Kat. Amsterdam/Jerusalem/Münster 1994*, S. 91 f. (S. 88-105).

Das Bildmotiv des Saul, der den Speer nach David wirft, findet sich seit dem 11. Jahrhundert.¹⁴⁹ Bedeutsam für die Ikonographie der Geschichte Davids in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts ist ein 1575 in Antwerpen erschienener Bildband mit Kupferstichen von Philips Galle (1537–1612) und Texten des spanischen Theologen Benito Arias Montano (1527–1598).¹⁵⁰ Der Amsterdamer Graphik-, Karten- und Buchhändler Claes Jansz Visscher hatte das Buch 1637 neu aufgelegt, was zu einer breiten Rezeption der Illustrationen von Galle führte.¹⁵¹ Das Blatt 8 mit der Bildüberschrift „CIRCVMSPECTA VIRTUS“ verbildlicht die gleiche Episode wie Knüpfers Gemälde (Abb. 6). Während der König bei Knüpfer gerade nach dem Speer greift, hat dieser die Waffe hier bereits in der Hand, hält sie hoch erhoben über seinem Kopf und holt gerade zum tödlichen Stoß aus. Knüpfer könnte sich von der dynamischen Bewegung des sich gerade aus dem Stuhl erheben Königs inspiriert haben lassen. Auffällig ist die Übereinstimmung der Haltung des rechten erhobenen Beines. Bei allen Unterschieden der beiden Darstellungen gibt es vor allem ein Detail, das an Knüpfers Komposition erinnert: Auch bei Galle findet sich am rechten Bildrand ein Teil eines zur Seite gezogenen Vorhangs, bei dem man ebenfalls nicht ausmachen kann, ob er sich vor oder in dem Bild befindet.

In der Forschung wird vor allem Rembrandts um 1630-31¹⁵² entstandenes Gemälde des Themas als mögliches ikonographisches Vorbild mit Knüpfers Darstellung in Verbindung gebracht (Abb. 7).¹⁵³ Rembrandt hat das Bildthema in einer kontemplativeren Weise entwickelt, indem er den Fokus auf die melancholische Reflektion des Königs legt, die durch das Harfenspiel Davids ausgelöst wird.¹⁵⁴ David spielt die

¹⁴⁹ Vgl. R.L. Wyss, [Art.] David, in: LCI, Bd. 1, S. 487 (S. 478-490). Für Beispiele für das 16. und 17. Jahrhundert siehe: A. Pigler, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, zweite erweiterte Auflage, 2 Bde., Budapest 1974, Bd. 1, S. 144.

¹⁵⁰ Die 48 Stiche zeigen das Leben Davids und sind durch Mottos und Bildunterschriften begleitet, in denen jeweils eine der Tugenden das zentrale Thema ist. Vgl. Ausst.-Kat. Amsterdam/Jerusalem/Münster 1994, S. 91 f. u. S. 331, Kat.-Nr. 122.

¹⁵¹ *David, Hoc Est Virtutis Exercitissimae Probatum Deo Spectaculum, Ex David Pastoris, Militis, Regis, Excusis, Ac Prophetae Exemplis*, Amsterdam 1637; vgl. Ausst.-Kat. Amsterdam/Jerusalem/Münster 1994, Kat.-Nr. 122, S. 331.

¹⁵² Mirjam Neumeister kommt aufgrund von Stilvergleichen zu dem Schluss, dass das Bild vermutlich kurz vor der Übersiedlung Rembrandts nach Amsterdam entstand. Vgl. Mirjam Neumeister, *Künstler geboren bis 1615*, Petersberg 2005 (Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt a. Main, hrsg. v. Herbert Beck, Bd. 8; zgl. *Holländische Gemälde im Städel 1550-1800*, Bd. 1), S. 365-379.

¹⁵³ *David spielt die Harfe vor Saul*, Eichenholz, 62 x 50,1 cm, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt, Inv. Nr. 498; RRP I, 1982, A25. Laut Christian Tümpel führte Rembrandt das Thema in die niederländische Malerei ein. Christian Tümpel, *Rembrandt. Mythos und Methode*, Mit Beiträgen von Astrid Tümpel, Königstein i. Taunus 1986, S. 54.

¹⁵⁴ Noch stärker wird das kontemplative Moment in Rembrandts späterer Version des Themas betont (Lw., 130 x 164,3 cm, Mauritshuis, Den Haag), das vor allem Sauls Melancholie thematisiert. Hier findet sich allerdings das durchaus komische Detail, bei dem Saul seine Tränen mit einem Teil des hinter ihm hängenden Vorhangs trocknet. Das seit 1968 durch Gersons Abschreibung als Werkstattarbeit geltende Gemälde wurde nach achtjähriger Untersuchungs- und Restaurierungsphase nun wieder

Harfe ohne Kenntnis von Sauls Gemütszustand. Saul hält den Speer bereits in der Hand und blickt eifersüchtig auf David. Des Königs rechte Hand mit der Waffe befindet sich zwar hell erleuchtet im Bildmittelpunkt, doch bildet sie nicht eine Faust als Geste der Wut wie bei Knüpfer, sondern ihre Form resultiert aus dem Festhalten des senkrecht aufgestellten Speers. Indem die Hand mit der Waffe in die Bildmitte gerückt ist, wird der Speer betont und damit auf die folgende Szene verwiesen.¹⁵⁵ Bei Knüpfer ist es allein die Geste der Hand, die geballte Faust, die im Bildzentrum steht und somit den Ausdruck einer Emotion zum Bildthema erhebt.

Es spricht einiges dafür, dass Knüpfer Rembrandts Gemälde gekannt hat.¹⁵⁶ Zunächst einmal arbeiten beide Künstler mit einer starken Untersicht. Der Betrachter befindet sich auf Augenhöhe des kauernenden Davids, wodurch die Gestalt des Königs umso bedrohlicher wirkt.¹⁵⁷ Knüpfer zeigt zwar den späteren Moment der Erzählung, doch auch sein König Saul saß wie bei Rembrandt an einem Tisch, während er dem Harfespiel lauschte, auch wenn er sich in der Darstellung gerade von seinem Stuhl erhebt. Und auch hier wird die Gestalt des Saul von einem Vorhang hinterfangen. Knüpfers David scheint zudem Rembrandts Bildfigur verwandt. Zwar ist Rembrandts David vom linken Bildrand stark angeschnitten und im verlorenen Profil dargestellt, doch ist die ähnliche Frisur mit dem dunklen, leicht welligen Haar und einem goldenen Haarreif ebenso erkennbar wie das an die Kleidung des 16. Jahrhunderts erinnernde Kostüm. Und auch in der Farbgebung, den Proportionen und der exaltierten Gestik der Figuren des ab 1630 in Utrecht zunächst in der Werkstatt Abraham Bloemaerts arbeitenden, deutschen Malers sieht die kunsthistorische Forschung einen Einfluss

Rembrandt selbst zugeschrieben. Die Forschungs- und Restaurierungsergebnisse wurden in der Ausstellung *Rembrandt? De zaak Saul en David* (11. Juni –13. September 2015) im Mauritshuis präsentiert. Siehe hierzu ausführlich: Emilie E. S. Gordenker, Petria Noble, *Rembrandt's Saul and David at the Mauritshuis: A Progress Report*, in: *Journal of Historians of Netherlandish Art* 5:2, 2013, <https://jhna.org/articles/rembrandt-saul-and-david-mauritshuis-progress-report/#citation> (Zugriff: 15.11.2019).

¹⁵⁵ Vgl. Judith van Gent, *Die Zeit der Könige und der Propheten*, in: *Ausst.-Kat. Amsterdam/ Jerusalem/Münster 1994*, S. 93 (S. 88-105).

¹⁵⁶ Vgl. Gent 1994, S. 93.

¹⁵⁷ Zur Untersicht als bedeutungssteigerndes Gestaltungsmittel siehe: Herwig Guratzsch, *Die Untersicht als ein Gestaltungsmittel in Rembrandts Frühwerk. Beobachtungen zum Kompositionsstil des holländ. Meisters*, in: *Oud Holland* 89, 1974, S. 243-265. Die Untersicht diente Rembrandt in seinen Frühwerken offensichtlich dazu, Darstellungen in ihrer Wirkung zu dramatisieren. Guratzsch geht von dem Vorbild des Lehrers Pieter Lastman aus, von dem Rembrandt zwar die Untersicht als Gestaltungsmöglichkeit übernimmt, diese aber auf eigene Weise weiterentwickelt und sie „künstlerisch mit dem Ziel durchdringt, gar zu äußerliche Dramatik intensiver mit Ausdruckskraft zu füllen.“ Ebd., S. 264. Auf das Vorbild des Theaters verweist Guratzsch im Zusammenhang mit dem Gemälde *Judas bringt die Silberlinge zurück in den Tempel* lediglich als Negativbeispiel: „Bei einer allgemeinen Aufsicht könnten die aufflammenden menschlichen Kontraste leicht eingeebnet erscheinen, wie es dem Zuschauer im Theater ergeht, wenn er vom 3. Rang statt vom Parkett aus eine Bühnenszene erlebt.“ Ebd., S. 250. Dass die Untersicht aber genau den Eindruck eines Theaterzuschauers im Parkett wiedergibt, scheint für Guratzsch nicht relevant.

des frühen Stils Rembrandts belegt.¹⁵⁸ Tatsächlich ist auch bei dem besprochenen Beispiel die Lichtsituation vergleichbar, das *chiaroscuro* wird bei Knüpfer aber noch gesteigert. Jo Saxton wies zudem darauf hin, dass sich in dem Gemälde Effekte der Oberflächenbehandlung zeigen, die Knüpfers Wissen über Rembrandts frühe Experimente in der Imitation von Textilien belegen.¹⁵⁹ So habe er hier mit dem Pinselstil Farbe weggekratzt, um die Fransen des Tischteppichs und das gewebte Muster sowohl des Wandbehangs im Hintergrund als auch des Fußbodens überzeugend zu modellieren. Rembrandt benutzte dieselbe Technik für das Hervorheben von einzelnen Haarsträhnen oder auch Buchseiten.¹⁶⁰

Zwei Aspekte von Knüpfers Werk sind es, die der Komposition im Vergleich zu Rembrandt einen völlig anderen Charakter zu geben vermögen: Der Vorhang, der im Bild vor der Szene zur Seite gezogen scheint und die Bewegung der Bildfiguren, die besonders dramatisch und gestenreich ist. Der enthüllende Vorhang betont das inszenatorische Moment der Darstellung. Für Gestik und Mimik greift Knüpfer auf ältere Darstellungen des Themas wie die des Lukas van Leyden¹⁶¹ zurück, bei denen die Wut des Königs stärker im Vordergrund steht (Abb. 4).¹⁶² Zudem stellt er einen späteren Moment der Geschichte dar, in dem die Wut den König zur Handlung bewegt. Neben dem zum Schlag ausholenden Saul und dem ausweichenden David fügt Knüpfer eine Assistenzfigur hinzu, deren Bewegung die Dynamik zusätzlich verstärkt. Möglicherweise übernimmt Knüpfer die Idee, die Hand des Königs in das hell beleuchtete Bildzentrum zu setzen, von Rembrandts Komposition. Steht aber bei Rembrandt der Speer im Mittelpunkt der Bilderzählung, wodurch auf das folgende Geschehen der Erzählung verwiesen wird, setzt Knüpfer die plakative Geste der geballten Faust als Zeichen der Wut ein und verleiht Saul einen nahezu karikaturhaft übersteigerten mimischen Ausdruck. Es stellt sich die Frage, ob Knüpfer sich so ei-

¹⁵⁸ Vgl. Saxton 2005, S. 89, 102.

¹⁵⁹ Saxton 2005, S. 89, 106; siehe auch: Ernst van de Wetering, Rembrandts Malweise: Technik im Dienst der Illusion, in: *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt*, Bd. 1: *Gemälde*, hrsg. v. Christopher Brown, Jan Kelch und Pieter van Thiel, Ausst.-Kat. Gemäldegalerie, SMPK, Berlin; Rijksmuseum, Amsterdam; The National Gallery, London; München/Paris/London 1991, S. 12-39.

¹⁶⁰ In dem Frankfurter Gemälde hat Rembrandt um die Pupille des linken im Schatten liegenden Auges einen Kreis gekratzt, wodurch das bedrohliche Funkeln des Auges unterstrichen wird. Vgl. Neumeister 2005, S. 372, Abb. 353.

¹⁶¹ *David spielt Harfe vor Saul*, 1508, Kupferstich, 25,4 x 18,5 cm; *New Hollstein* 27.I.

¹⁶² Vgl. Saxton 2005, S. 106.

ner theatralen Visualisierungsstrategie bediente, die auf der Ausdruckssprache des zeitgenössischen theatralen Codes beruhte.¹⁶³

Gab es möglicherweise eine direkte Beziehung des Bildthemas zu einem zeitgenössischen Theaterstück? In der Literatur der Zeit wird die Geschichte Davids häufig verarbeitet, wobei sich die gleichen Themen und Schlüsselszenen aus dem Leben Davids wie in der Malerei finden. So wurden in verschiedenen Bühnenstücken immer wieder der Aufstieg und die Thronfolge Davids thematisiert.¹⁶⁴ Allerdings kommt offenbar in Willem van Nieuwelandts *Saul* von 1617¹⁶⁵ als einzigem Stück tatsächlich auch die Episode mit dem eifersüchtigen Saul vor.¹⁶⁶ Das Theaterstück des flämischen Malers und Dichters Nieuwelandt wurde in Antwerpen publiziert und aufgeführt. Nachdem er um 1629 nach Amsterdam emigrierte und dort 1635 zwei weitere von seinen Stücken herausgab, lässt sich allerdings nicht belegen, dass eines seiner Stücke jemals in Amsterdam in der *Nederduytschen Academie* oder der *Schouwburg* gespielt wurde.¹⁶⁷ So kann zwar nicht ausgeschlossen werden, dass *Saul* in den nördlichen Niederlanden durch *rederijkers*-Kammern an anderen Orten auf die Bühne gebracht wurde, doch lässt sich für Knüpfer keine tatsächliche Theateraufführung als Inspirationsquelle belegen. Wie in den zahlreichen anderen Fällen, in denen Knüpfers Gemälde in der Forschung im Zusammenhang mit zeitgenössischen Theaterstücken diskutiert wurden, scheint die Ähnlichkeit allein auf der Übernahme von theatralen Visualisierungsmitteln zu beruhen.¹⁶⁸ In diesem Fall ist Knüpfer ganz konkret dem Rat Karel van Manders gefolgt, indem er nicht nur das für die Affektdarstellung gelobte Bildsujet wählte, sondern sich auch an den Ausdrucksbewegungen der Schauspieler orientierte.

¹⁶³ Code wird hier verstanden als „ein begrenztes Repertoire vorab definierter Zeichen (Signale) als auch das System der Regeln ihrer Verwendung.“ R. Bernecker, [Art.] Code, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. v. Gert Ueding, Bd. 2, Tübingen 1994, Sp. 259 (Sp. 259- 262).

¹⁶⁴ Vgl. Gent 1994, S. 91.

¹⁶⁵ Das Stück wurde bereits 1615 im oberen Saal des Wirtshauses *De Zwaan* in Antwerpen aufgeführt. Vgl. Worp 1907, Bd. II, S. 115 und 107.

¹⁶⁶ Joost van den Vondels *Gebroeders*, 1640 (Premiere 8. April 1641 bis 1659 insges. 34 Aufführungen; vgl. Oey-de Vita, S. 167, Worp I, S. 271) sowie Vondels *Koning David in ballingschap*, 1660 und *Koning David herstelt*, 1661 (vgl. Oey-de Vita/Geesink 1983, S. 162, Worp I, S. 280, 286, 398) behandeln alle die späteren Teile der alttestamentlichen Erzählung.

¹⁶⁷ Die beiden in Amsterdam erschienenen Stücke *Sophonisba Africana* und *Jerusalems verwoesting door Nabuchodonosor*, wovon ersteres schon 1626 in Antwerpen veröffentlicht und von der dortigen Kammer *De Violieren* aufgeführt wurde, sind Antwerpener Verwandten gewidmet und Lobgedichte fehlen. Hummelen schließt daraus, dass Nieuwelandt kaum Kontakte zu Amsterdamer Literatenkreisen hatte. Vgl. Hummelen 1982, S. 235 mit Verweis auf: August Keersmaekers, *De dichter Guiliam van Nieuwelandt en de Senecaans-classieke tragedie in de zuidelijke Nederlanden*. Gent 1957, S. 47.

¹⁶⁸ Für Beispiele von Gemälden Knüpfers, die in der Forschung mit zeitgenössischen Theaterstücken in Verbindung gebracht werden siehe etwa Saxton 2005a, Nrn. 29, 57, 58, 66, 67, 68, 69, 71, 72.

2.1.2. Theatraler Code und Schauspielstil der Zeit

Was ist an der Mimik und Gestik von Knüpfers Saul und verwandter Figuren als theatral zu bezeichnen? Um diese Frage zu beantworten, muss zunächst nachvollzogen werden, was die Ausdrucksbewegungen im Theater der Zeit genau ausmachten. Auch wenn dem Komödienschauspieler an der Erziehung der angehenden Redner etwas Anteil gegeben werden müsse, so warnt der römische Rhetoriklehrer Quintilian (um 35 – um 100 n. Chr.) in seiner *Institutionis Oratoriae* (Ausbildung des Redners) zugleich, „[a]uch Gebärdenspiel und Bewegung ist nicht in allem der Komödie abzulernen. Wenn nämlich auch der Redner beides in gewissem Umfang beherrschen muß, so bleibt er doch weit entfernt von der Art der Bühne, bleibt ohne die Übertreibungen im Mienenspiel, die Gestikulationen [...]“. ¹⁶⁹ Es geht also vor allem um den gesteigerten Ausdruck, also die Übertreibung, welche die Mimik, Gestik und Bewegung des Schauspielers von denen des Redners unterscheidet. Auch im Mittelalter wurden die übertriebenen Ausdrucksbewegungen der Schauspieler negativ beurteilt. Jean-Claude Schmitt konnte für den lateinischen Sprachgebrauch im 13. Jahrhundert die Verwendung der Termini *gestus* und *gesticulatio* (die große Geste) nachweisen. Letzterer Begriff bezeichnete die übertriebene und zügellose Gestik und wurde mit Possenreißern und Schauspielern in Zusammenhang gebracht. ¹⁷⁰

Was wissen wir über die im Theater verwendeten Ausdrucksbewegungen zur Darstellung der Affekte im Untersuchungszeitraum und lässt sich eine bewusste Übernahme in die Malerei nachweisen? Affektive Körpersprache, also stark betonte Gestik, Mimik und Körperhaltung als Ausdruck der Affekte, ¹⁷¹ sind von alters her rhetorisch und auch ikonographisch geprägt. ¹⁷² In bildlichen Darstellungen haben sie zwangsläufig den Charakter der unwillkürlichen, natürlichen Ausdrucksbewegung verloren.

¹⁶⁹ Marcus Fabius Quintilianus, *Institutionis Oratoriae. Libri XII / Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, hrsg. u. übersetzt v. Helmut Rahn, 2 Bde., Darmstadt 1972-75, Bd. 1, S. 147 (I, 11, 3).

¹⁷⁰ Vgl. Jean-Claude Schmitt, *Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter*, aus dem Franz. v. Rolf Schubert u. Bodo Schulze, Stuttgart 1992 (Originalausgabe : *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris 1990), S. 36.

¹⁷¹ Im Bereich der Gestik stehen im deutschen Sprachgebrauch zwei Termini zur Verfügung: Geste und Gebärde. Die vorherrschende Uneinheitlichkeit in der Verwendung dieser zwei Begriffe hat zur Folge, dass die Ergebnisse einzelner Wissenschaftszweige nur schwer miteinander in Beziehung gesetzt werden können. Während einige Autoren zwischen den beiden Begriffen terminologisch unterscheiden – dabei geht es meist um die Unterscheidung zwischen reflektiert und unreflektiert –, werden sie von anderen oft synonym verwendet. Für eine übersichtliche Zusammenfassung des Forschungsstandes siehe: Nikola Gisela Wiegeler, *Gebärdensprache und Gebärdensprache. Vom Pantomimus bis zum Stummfilm*, Berlin 2012 (neue rhetorik 12, hrsg. v. Joachim Knape), S. 21-28. In der vorliegenden Arbeit wird es um Gesten im engeren Sinn, also um die nonverbale Kommunikation durch Hände, Arme und Kopfbewegungen gehen. Nicht zur Gestik gehört in diesem Sinn die Körperhaltung, die Physiologie des Körpers, die nichtgestischen Körperbewegungen und die Mimik. Definition nach Winfried Nöth, *Handbuch der Semiotik*, Stuttgart ²2000, S. 298.

¹⁷² Vgl. Ralf Haekel, *Die Englischen Komödianten in Deutschland. Eine Einführung in die Ursprünge des deutschen Berufsschauspiels*, Heidelberg 2004 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Bd. 212), S. 268.

Mosche Barasch, aufbauend auf Aby Warburgs Forschungen,¹⁷³ untersuchte Gesten, die Verzweiflung ausdrücken, auf mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Bildern und Skulpturen und machte auf die seit der Antike sich tradierenden Konventionen aufmerksam. Neben dem Gebrauch in der Rhetorik und auf der Bühne waren konventionalisierte Gesten auch Teil des sozialen Lebens.¹⁷⁴ Warburg konnte nachweisen, dass die von ihm als „Pathosformel“ bezeichnete Ausdrucksbewegung – eine Geste, bei der der „Ausdruckswert“ auf ein Höchstmaß gesteigert ist – in der Renaissance aus den Bildwerken der heidnischen Antike abgeleitet worden war. Während die Bedeutung dieser gesteigerten Gesten einem kulturellen Wandel unterliege, so Warburg, bleibe die Ausformung gleich. Dieses „kulturelle Gedächtnis“ dokumentierte er in seinem nur als Fragment erhaltenen Mnemosyne-Atlas, der eine vergleichende Betrachtung der Ausdruckswerte von Antike und Christentum bieten sollte.¹⁷⁵ Gesten und der mit ihnen verbundene Zeichencharakter sind also Teil des kulturellen Gedächtnisses und nicht allein auf die Bühnenpraxis beschränkt.¹⁷⁶ Somit gilt es, eine explizit theatrale Körpersprache von anderen Formen ikonographisch-konventionalisierter Affektdarstellung zu unterscheiden.

Rhetorik und Schauspielkunst

Eine eigene Theorie der Schauspielkunst entwickelte sich in Europa erst im 18. Jahrhundert.¹⁷⁷ In dieser Zeit kam es zur Aufwertung des Schauspielers gegenüber dem Redner. Stelle dieser lediglich den eigenen Charakter, die eigenen Gedanken, Leidenschaften und Absichten dar, so müsse der Schauspieler ein Meister in der Darstel-

¹⁷³ Fritz Saxl fasste Warburgs Thesen zusammen: Fritz Saxl, Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst [1931], in: Aby M. Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hrsg. v. Dieter Wuttke, 2. verbesserte Auflage, Baden-Baden 1980 (SAECVLA SPIRITALIA, Bd.1), S. 419-431.

¹⁷⁴ Mosche Barasch, *Gestures of despair in medieval and early Renaissance art*, New York 1976, S. 21 f. In seiner späteren Untersuchung zu Giotto's Gestensprache mag Barasch sich zwar nicht in die Diskussion einmischen, die Emile Mâle in *L'Art religieux de la fin du moyen âge* auslöste mit seinem Versuch, originale Erfindungen (ikonographisch und kompositorisch) der Maler und Bildhauer des 12. und 13. Jhs. auf Theateraufführungen zurückzuführen. Vgl. Barasch 1987, S. 11. Barasch sieht mittelalterliche Theaterstücke aber als bedeutenden Bereich der Gestenkodifizierung, um die Evolution bestimmter Gesten nachzuverfolgen, was er dann exemplarisch für die Geste der auf der Brust gekreuzten Arme der Maria nachzeichnet. Vgl. Ebd., S. 84 f.

¹⁷⁵ Für Warburgs Manuskript zur Einleitung des Mnemosyne-Atlas und Abbildungen einzelner Bildtafeln siehe: *Rhetorik der Leidenschaft – zur Bildsprache der Kunst im Abendland. Meisterwerke aus der Graphischen Sammlung Albertina und aus der Portraitsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek*, hrsg. v. Ilsebill Barta-Friedl [u. a.], Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg [u. a.]; Hamburg/München 1999, S.179-253; siehe außerdem: Aby Warburg, *Der Bilderatlas MNEMOSYNE*, hrsg. v. Martin Warnke, Berlin 2000 (Aby Warburg, Gesammelte Schriften. Studienausgabe, hrsg. v. H. Bredekamp [u. a.], Abt. 2, Bd. 1).

¹⁷⁶ Vgl. Haekel 2004, S. 268.

¹⁷⁷ Christopher Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin ³2003, S. 117.

lung von Gemütszuständen der verschiedensten Art sein.¹⁷⁸ Für die Rekonstruktion der Theatergestik und Mimik in dem Untersuchungszeitraum ist die 1727 veröffentlichte *Dissertatio de actione scenica* (Abhandlung über die Schauspielkunst) des Jesuitenpaters Franciscus Lang (1654–1725) hilfreich, da sie rückblickend die Erfahrungen und Postulate der vorangegangenen Epoche zusammenfasst.¹⁷⁹ In seiner Abhandlung über die Schauspielkunst stellt Lang in einem Kapitel über den Einsatz der Arme, Ellenbogen und Hände eine Liste von Gesten als Ausdruck von Affekten zusammen. Darin bezieht sich der Jesuitenpater nach eigener Aussage neben Quintilians *Institutionis Oratoriae* u.a. auch auf Nicolas Caussins *Eloquentiae Sacrae et Humanae* (1619).¹⁸⁰ Eine vergleichbare niederländische Anleitung der Zeit für Schauspieler existiert nicht.¹⁸¹ Theaterautoren und Theoretiker wie Joost van den Vondel und Andries Pels befassten sich in ihren Schriften nicht mit Schauspieltechniken, sondern vielmehr mit der Dramentheorie und insbesondere mit der beabsichtigten Wirkung des Theaters.¹⁸² Dies ändert sich in den Niederlanden erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Die anonym publizierte *Levensbeschryving van eenige voornaame*

¹⁷⁸ Vgl. Volker Kapp, Die Lehre von der *actio* als Schlüssel zum Verständnis der Kultur der frühen Neuzeit, in: Ders. (Hg.), *Die Sprache der Zeichen und Bilder. Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit*. Marburg 1990 (Ars rhetorica; 12), S. 43 (S. 40-64).

¹⁷⁹ Dass Lang nicht eine nur den Jesuiten eigene oder auf Deutschland bezogene Theaterpraxis darstellt, legt der Vergleich mit niederländischen Rhetorikbüchern offen. S. hierzu unten S. 65-68. Zu Langs Leben und Werk siehe: Alexander Rudin, Nachwort, in: Lang *Abhandlung 1727 = 1975*, S. 313-332. Das *Theatrum affectum humanorum*, der zweite Teil einer Triologie von Meditationsstücken, die Lang als Präfekt der Michaelskirche in München und Leiter der dortigen Marianischen Kongregation während der vor-österlichen Zeit aufführen ließ und 1717 in Druck gab, gibt möglicherweise weitere Aufschlüsse über die theatrale Affektdarstellung bei den Jesuiten. Siehe hierzu: Heinz Meyer, "Theatrum affectum humanorum" bei Franciscus Lang S. J. Ein Hinweis zu den Affekten auf der Jesuitenbühne, in: Joachim Poeschke/Thomas Weigel/Britta Kusch (Hg.), *Tugenden und Affekte in der Philosophie, Literatur und Kunst der Renaissance*, Münster 2002, S. 158 (S. 155-171), S. 158. Das Werk ist noch keiner inhaltlichen Analyse unterzogen worden und konnte für die vorliegende Arbeit nicht berücksichtigt werden.

¹⁸⁰ Vgl. Alexander Rudin, Kommentar zu Langs *Dissertatio*, in: Lang *Abhandlung 1727 = 1975*, S. 348 f. Lang ist damit Anhänger eines klassizistischen Ideals (vgl. Walter Michel, Die Darstellung der Affekte auf der Jesuitenbühne, in: *Theaterwesen und dramatische Literatur. Beiträge zur Geschichte des Theaters*, hrsg. v. Günter Holtus, Tübingen 1987 (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater I), S. 243 (S. 233-251)), weshalb seine Reglementierungen der Gestik und Mimik dem klassizistischen Schauspielstil an den ersten beiden Häusern der Amsterdamer *Schouwburg* nahe zu kommen scheinen.

¹⁸¹ Ein Lehrbuch für angehende Schauspieler veröffentlicht erst Johannes Jelgerhuis zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Siehe hierzu etwa: Paul Post, 1827. De schilder-acteur Johannes Jelgerhuis begint de publikatie van zijn boek *Theoretische Lessen over de Gesticulatie en Mimiek*. De naweeën van de classicistische speeltrant, in: Erenstein 1996, S. 396-403.

¹⁸² Etwa Joost van den Vondel, *Aenleidinge ter Nederduitsche dichtkunste* (1650), oder ders., *Tooneelschild of Pleitrede voor het tooneelrecht* (1661) und Andries Pels, *Gebruik én misbruik des tooneels* (1681 gedruckt; geschrieben schon 1678); s. hierzu unten, S. 53-56. Eine Untersuchung wie sie Sabine Chaouche für die Schauspielkunst im Frankreich des 17. Jahrhunderts unternommen hat (*L'art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, Paris 2001) fehlt für das niederländische Sprachgebiet. Chaouche geht dabei von der Lehre der *actio* aus und kann beweisen, dass sich die Schauspieltheorie in den 60er Jahren des 17. Jahrhunderts aus der Rhetorik ausgliedert und eigene Wege geht. Neben der Analyse von Aussagen zur *actio* in den rhetorischen Schriften, analysiert die Verfasserin Spielanweisungen in zahlreichen Theaterstücken.

meest Nederlandsche mannen en vrouwen. Het leven van Jan Punt, verfasst durch den Arzt und Dramenautor Simon Stijl, ist das erste Buch über einen niederländischen Schauspieler. Dabei handelt es sich bei dem Text um mehr als eine Lebensbeschreibung. Er kann vielmehr als wichtiges Zeugnis der niederländischen Theatergeschichte der Zeit gewertet werden, da Stijl nicht nur die Schauspielkunst des Jan Punt (1711–1779) behandelt, sondern verschiedene erfolgreiche Schauspieler und ihre Spieleigenarten erwähnt und eine Entwicklung des Schauspielstils nachzeichnet.¹⁸³

Da der körperlich lautlose Ausdruck des Schauspielers sich stets an der lautsprachlichen Rede orientierte, war die Ordnung der Gesten stark von den Gesetzen der Rhetorik abhängig.¹⁸⁴ Als eine zuverlässige Quelle können so die Rhetorikhandbücher der Zeit zu Rate gezogen werden, die sich auf die antike Rhetoriklehre v.a. die des Quintilian beziehen.¹⁸⁵ Dabei war es der fünfte Teil des klassischen Rhetorikmodells, die *pronuntiatio* oder *actio*, die das Vortragen der Rede mit stimmlichen und gestischen Mitteln zum Inhalt hat. Wurden die Begriffe in der antiken Rhetoriklehre zunächst noch synonym verwendet, wird seit der Renaissance der *pronuntiatio* dem Bereich des stimmlichen Vortrags zugeordnet und der *actio* dem Bereich der körperlichen Beredsamkeit.¹⁸⁶ Mit dem humanistischen Schultheater und später an diese Praxis anknüpfend im Schultheater der Jesuiten wird die rhetorische *actio* mit der Schauspielkunst verschmolzen.¹⁸⁷

Eine enge und lang anhaltende Verbindung der beiden Künste lässt sich in den nördlichen Niederlanden des 17. Jahrhunderts feststellen, wo die *rederijkers* maßgeblich an der Professionalisierung des Theaters beteiligt waren. So findet sich bei Petrus Francius (1645–1704), dem Professor für Geschichte, Philosophie, Griechisch und Eloquenz am Amsterdamer Gymnasium, dem *Athenaeum Illustre*, des Vorläufers der späteren Universität, und einem der *Schouwburg* Regenten von 1678 bis 1681 ein Beispiel, das auf die Verbindung von Rhetorik und Schauspielkunst verweist. Er berichtet selbst Schüler von Adam Carelsz van Germez (1612–1667), des ersten er-

¹⁸³ Zu beiden Texten siehe: Ben Albach, *Jan Punt en Marten Corver. Nederlandsch Tooneellevens in de 18e eeuw*, Amsterdam 1946; Hogendoorn 1980 und Ben Albach, 1781. De eerste Nederlandse acteursbiografie wordt gepubliceerd: *Leven van Jan Punt, Twee beroemde acteurs en hun opvattingen over acteren*, in: Erenstein 1996, S. 340-347.

¹⁸⁴ Vgl. Wiegeler 2012, S. 221.

¹⁸⁵ Während die Angaben zu den *motus corporis* in der *Rhetorica ad Herennium* (III, 26,) ebenso wie in Ciceros *De Oratore* (III, 59, 220-223) wesentlich kürzer ausfielen und recht allgemein gehalten waren, da sie die Stimme für die Wirksamkeit des Vortrages für wichtiger hielten, formuliert Quintilian in seiner *Institutionis Oratoriae* konkrete Anleitungen zu einzelnen Gesten.

¹⁸⁶ Vgl. Bernd Steinbrink, [Art.] *Actio*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. v. Gert Ueding, Bd. 1: A–Bib, Tübingen 1992, Sp. 56 (Sp. 43-74).

¹⁸⁷ Vgl. ebd., Sp. 55, 59.

folgreichen Schauspielers der *Schouwburg* gewesen zu sein.¹⁸⁸ Germez starb bevor die wichtigsten zeitgenössischen Rhetorikhandbücher ins Niederländische übersetzt worden waren, aber es scheint, als wäre Quintilians¹⁸⁹ und Ciceros¹⁹⁰ Einfluss auf die erste Generation der Schauspieler an der *Schouwburg* sehr groß gewesen, wie man Francius' Bericht entnehmen kann.¹⁹¹

„Ich spreche von einem Mann aus dem Volk, einem Ungelernten, nicht vertraut mit und unerfahren in allen anderen Dingen abgesehen von der Dichtkunst und Eloquenz. Cicero, Quintilian hat er nicht gelesen, vielleicht hat er selbst den Namen des letzteren nie gehört. Aber doch vermochte er mit allen seinen Körperbewegungen alles nach dem Leben auszudrücken wie es Tullius oder Fabius wollten [...]. Was sie miteinander gemeinsam haben, die Vorstellungen der Tragödienschauspieler und der Redner, soll uns M. Tullius zeigen, der in der Stimme des Schauspielers und der des Redners einen fast gleichen Ton fordert. Da ich auch der gleichen Meinung war, habe ich mich befließigt, die Stimme, die Gesten, den Stand und die ganze Körperhaltung von diesem Mann nachzuahmen, in welchem, als ich ihn hörte und sah, ich die Eloquenz der Alten selbst meinte zu hören und sehen. Niemals hätte ich gewusst, was die Eloquenz der Alten, was ein Cicero, ein Roscius gewesen ist, hätte ich ihn nicht gehört, den Mann, der mir das alles zusammen beigebracht hat.“¹⁹²

¹⁸⁸ Francius war wiederum selbst Lehrer des Schauspielers Enoch Krook. George W. Brandt (Hg.), *German and Dutch theatre, 1600–1848*, zusammengestellt von George W. Brandt und Wiebe Hoogendoorn, Cambridge 1993, S. 387.

¹⁸⁹ Während die meisten antiken wie auch noch mittelalterlichen Autoren in den Rhetoriklehrbüchern streng zwischen der Schauspielkunst und der *actio* des Redners unterscheiden, erkennt Quintilian die Bedeutung des Theaters bei der Ausbildung des Redners an. S. etwa Quintilianus *Ausbildung*, XI, III, 2-4 (S. 609). Schon der antike Redner Demosthenes, der den Vortrag für den wichtigsten Teil der Rede hielt, hatte laut Quintilian bei dem Schauspieler Andronicus studiert. Ebd., XI, III, 6-7 (S. 611). In dem Abschnitt über die Gebärden mit den Händen macht Quintilian dann aber auch deutlich, welche Gesten der Redner nicht vom Schauspieler übernehmen dürfe (z.B. mimetische Gesten, etwa das Darstellen eines Kranken, indem man wie ein Arzt den Puls fühlt), wobei er die anspruchsvollen Schauspieler von den Pantomimen und Komödianten unterscheidet. Vgl. XI, III, 89-91, 123 (S. 641, 643, 655).

¹⁹⁰ Cicero unterscheidet die Gestik des Redners entschieden von der des Schauspielers (*De Oratore*, III, 59, 220) und der Autor der *Rhetorica ad Herennium* mahnt zu einer Beherrschung des Gebärden- und Mienenspiels: „In der Miene soll also Ehrgefühl und Energie zu erkennen sein, in der Gebärde soll man weder übertriebene Anmut noch Häßlichkeit erblicken, damit wir nicht den Eindruck von Schauspielern oder Tagelöhnern erwecken.“ *Rhetorica ad Herennium. Lateinisch – Deutsch*, hrsg. u. übers. v. Theodor Nüßlein, München/Zürich 1994 (Sammlung Tusculum), III, 26, S. 161.

¹⁹¹ Vgl. Brandt 1993, S. 387.

¹⁹² „Ik spreek van eenen man uit het Volk, eenen ongeleerde, onbekend met, en onervaren in alle andere zaken, behalve in de dichtkunst en in de welsprekenheid. Cicero, Quintilianianus [sic], had hij niet gelezen; misschien had hij zelfs des laatsen naam nooit hooren noemen. Dar alles echter, het geen of Tullius wil, of Fabius, drukte hij, en met zijne stem, en met zijne gebaren, en met alle de bewegingen van zijn lichaam, volkomen en naar het leven uit; [...]. Wat zij met elkander gemeen hebben, de vorstelling namentlijk der Treurspelspelers en de Redenaars, zal ons M. Tullius aantoonen, die de stem des Treurspelers, dat is: eene naar de zijne gelijkende, in den Redenaar, en in beiden eenen bijna

Und auch vielen Malern werden die Regeln zur *actio* bekannt gewesen sein, selbst wenn die Rhetorikhandbücher im 15. und noch in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die *actio* nicht erwähnten oder einzig die Natur als gültiges Vorbild erklärten.¹⁹³ Als Beispiel mag hier Matthijs de Casteleins *De Const van Rhetoriken* von 1555 dienen, das erste Rhetorikhandbuch, das auf niederländischer Sprache erschien.¹⁹⁴ Ab Mitte des 16. Jahrhunderts änderte sich diese Einstellung. Protestantismus, Gegenreformation, Missionierung der neuen Welt im Zuge der Kolonialisierung und die Ausbreitung des Welthandels können als Faktoren für die Entdeckung des universalsprachlichen Charakters der Gestik gesehen werden.¹⁹⁵ So begannen etwa mit dem Rhetorikunterricht der Jesuiten, die einzelnen schon von Quintilian beschriebenen Gesten eine wichtige Rolle zu spielen.¹⁹⁶ Für Maler wie etwa Rembrandt, der die Lateinschule in Leiden besucht hatte, gehörte auch die praktische Übung der Rhetorik zum Lehrplan.¹⁹⁷ Und natürlich waren auch alle bildenden Künstler, die in einer der *rederijkers*-Kammern aktiv waren, mit den Regeln der Rhetorik vertraut. Es lohnt also einen Blick auf die in dem Untersuchungszeitraum zur Verfügung stehenden Rhetorikhandbücher zu werfen, um ein Verständnis für die gängigen Ausdrucksbewegungen im Theater und in der Malerei zu erlangen.

Drei niederländische Rhetoriklehrer sind dabei von besonderer Bedeutung. Gerardus Joannes Vossius (1577–1649) war Professor für Geschichte und Eloquenz an der Universität von Leiden und später in Amsterdam. Sein Werk *Oratoriarum institutionum libri sex* (erste Edition 1606, stark überarbeitete und umfangreichere zweite Edition 1609) ist eine systematische Untersuchung der aristotelischen Rhetorik, in-

gelijken toon vordert. Daar ik ook van dat gevoelen was, heb ik mij bevljigt, de stem, de gebaren, den stand, en de geheele lichaamshouding na te bootsen van dien man, in welken, als ik hem hoorde en zag, ik de Ouden-zelven meende te hooren en te zien. Nooit zou ik geweten hebben, wat de welsprekenheid dier Ouden, wat een Cicero, een Roscius geweest is, zoo ik hem niet gehoord had, den man, die mij dat alles tezamen geleerd heeft.“ Zitiert nach Ben Albach, *Langs Kermissen en Hoven. Ontstaan en kroniek van een Nederlands toneelgezelschap in de 17de eeuw*, Zutphen 1977, S. 147 f. Zuerst veröffentlicht in: Petrus Francius, *Posthuma*, Amsterdam 1701 und übersetzt aus dem Lateinischen durch Arent van Halmael, *Bijdragen tot de geschiedenis van het tooneel, de toneelspeelkunst, en de tooneelspeelers in Nederland*, Leeuwarden 1840, S. 16 f., 20.

¹⁹³ Vgl. Dilwyn Knox, Late medieval and renaissance ideas on gesture: in: Kapp 1990, S. 12-15 (S. 11-39).

¹⁹⁴ Vgl. Alfred Siemon Golding, *Classicistic Acting. Two Centuries of a Performance Tradition at the Amsterdam Schouwburg*, Lanham/London 1984, S. 85.

¹⁹⁵ Vgl. Knox 1990, S. 16-28.

¹⁹⁶ Vgl. Ulrich Rehm, *Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung*, München/Berlin 2002 (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 106), S. 36. Als einflussreichste Rhetorikabhandlung eines Jesuiten sei auf Jan Voels *Generale Artificium orationis cuiuscunque componendae* von 1589 verwiesen.

¹⁹⁷ Zu Rembrandts lateinischer Schulausbildung siehe: Alpers 1988, S. 42 f.

klusive antiker, besonders griechischer Kommentare.¹⁹⁸ Abgesehen von einem einführnden Kapitel ist das Buch von praktischer Natur, wovon der letzte Teil wieder der rednerischen Aktion gewidmet ist (*De dicendi charaktere, ac ideis, et de pronuntiatione*).¹⁹⁹ Dieser Teil wird bei Vossius *pronuntiatio* genannt, die er in die Lehre von der Modulation der Stimme und den Bewegungen des Körpers unterteilt. Stimme und Gestik müssen dabei auf einander abgestimmt werden und alles stehe unter dem Gebot des *decorum*.²⁰⁰ Hilfreich sind zudem vor allem die Ende des 17. Jahrhunderts veröffentlichten Schriften von Joannis Grevius (1632–1703) – Professor für Geschichte und Eloquenz an der Universität in Utrecht – und die Lehrbücher des bereits erwähnten Petrus Francius. Francius’ 1697 und 1699 in Amsterdam veröffentlichte Lehrbücher zur praktischen Übung der Rhetorik, die auch Regeln zum Gebrauch von Gesten enthalten, geben einen genauen Überblick über die Technik der rhetorischen Gestik, wie sie in der Zeit gelehrt wurde.²⁰¹ Grevius veröffentlichte zwei seiner 1696 in Groningen gehaltenen Vorträge, die ebenfalls detaillierte Berichte über die Kunst der Gestik enthalten.²⁰²

Auch der englische Mediziner John Bulwer (1606–1656) veröffentlichte 1644 zwei Bücher in einem Band zur Gestensprache, die durch fünf Tafeln mit 120 Darstellungen verschiedener Hand- und Fingerhaltungen erstmals illustriert sind.²⁰³ Gemäß der Unterscheidung in „natürliche“ und „künstliche“ Gesten sind die beiden Bücher in eine *Chirologia* und eine darauf aufbauende *Chironomia* unterteilt. Die *Chirologia*, also die natürliche Sprache der Hand (*Natural Language of the Hand*) beruht auf der Annahme, dass die Gestensprache universell verstanden werden kann als eine Spra-

¹⁹⁸ Vgl. C.S.M. Rademaker, *Life and Work of Gerardus Joannes Vossius (1577-1649)*, Assen 1981, S. 78. Anders als Aristoteles (und in Nachfolge Quintilian), für den die *actio* eine Kunst für sich ist, die der Orator von der Kunst des Theaters ableitet, weicht die Rede des Redners für Vossius so drastisch von der des Schauspielers ab, dass er wünscht, das Kapitel als separaten Bereich der Rhetorik zu behandeln. Ebd., S. 78 f.

¹⁹⁹ Zwei Publikationen für den praktischen Schulgebrauch als Ergänzung zu Vossius’ großem Werk zur Rhetorik erschienen zudem 1621 (*De rhetorices contractae sive partitionum oratoriarum libri V*) und 1626 (*Elementa rhetorica oratoriis partitionibus accommodata*). Vgl. ebd., S. 177.

²⁰⁰ Vgl. Steinbrink 1992, Sp. 57.

²⁰¹ Petrus Francius, *Specimen eloquentiae exterioris specimen primum, ad orationem M.T. Ciceronis* [...], Amsterdam 1697 und ders., *Eloquentiae exterioris specimen alterum, ad oratorem ciceronis pro M. Marcello* [...], ebd., 1699. Francius veröffentlichte vier Jahre später eine niederländische Übersetzung: Petrus Francius, Bestieringen aangaande de uitspraak en gebaarmaaking, in: Michiel le Faucheur, *Verhandeling van de uitspraak en gebaarmaking van eenen redenaar*, Haarlem 1701; vgl. dazu auch Roodenburg 2004, S. 148.

²⁰² Joannis Grevius, *Orationes duae de ratione pronuntiandi* [...], Groningen 1697. Diese niederländischen Rhetoriklehrbücher sind gemäß ihrer Bestimmung in lateinischer Sprache erschienen. Die Untersuchung von Dene Barnett, *The Art of Gesture. The Practices and Principles of 18th Century Acting* (Heidelberg 1987) setzt sich aber ausführlich mit den Anweisungen zur *actio* in diesen Traktaten auseinander und liefert englische Übersetzungen der Rhetorikregeln.

²⁰³ John Bulwer, *Chirologia: or the naturall language of the hand. Composed of the speaking motions, and discoursing gestures thereof. Whereunto is added Chironomia: or, the art of manuell rhetoricke. Consisting of the naturall expressions, digested by art in the hand, as the chiefest instrument of eloquence* [...]. London 1644.

che, die „[...] without teaching, men in all regions of the habitable world do at the first sight most easily understand“.²⁰⁴ Die äußerlichen Zeichen der Handgesten beruhen auf Universalität, so glaubte Bulwer, da sie natürlich aus den inneren Körpervorgängen entspringen.²⁰⁵ Die *Chironomia (or the Art of Manuell Rhetorique)*, also das eigentliche Rhetorikhandbuch, zeigt hingegen, wie die natürlichen Gesten der Hand durch rhetorische Konventionen reguliert werden.²⁰⁶ Auch wenn in der Forschung davon ausgegangen wird, dass Bulwers Publikation in der niederländischen Republik weniger bekannt war,²⁰⁷ ist sie für die vorliegende Untersuchung aufgrund ihrer großen Differenziertheit bedeutsam, zumal das von Bulwer zusammengetragene Material seinerzeit weithin Geläufiges zusammenzufassen scheint.²⁰⁸ Das Buch biete, so Bulwer, Unterricht im Gebrauch von Handgesten, nützlich sowohl im Wirtshaus und auf der Kanzel, als auch in „schools, theatres, and the mansions of the Muses.“²⁰⁹ Bulwer selbst empfiehlt also den Gebrauch seiner rhetorischen Gesten nicht nur für den Redner, sondern u.a. auch für die Kanzel, die Schule und eben das Theater.²¹⁰

*Mimische, gestische und proxemische Zeichen auf der Bühne*²¹¹

„Der Schauspielkunst [des Barockzeitalters] [...] kommt [...] vor allem die Aufgabe zu, die Affekte darzustellen, von denen die *dramatis personae* befallen werden mögen, um auf diese Weise in den Zuschauern selbst entsprechende Affekte auszulösen und sie dergestalt von jeglichem Affekt zu reinigen und ihre stoische Beständigkeit zu befördern.“²¹² So sei auch laut Franciscus Lang die Schauspielkunst als „schicklicher Biagsamkeit des ganzen Körpers und der Stimme“²¹³ geeignet, um die Affekte zu erregen. Das Gesicht und im Besonderen die Augen wurden als das wichtigste Instrument des Redners angesehen, um den Gefühlen einer Person Ausdruck zu ver-

²⁰⁴ Bulwer *Chirologia* 1644, S. 3.

²⁰⁵ Ebd., S. 2.

²⁰⁶ Bulwer *Chironomia* 1644, Praeludium, p. [6].

²⁰⁷ Vgl. Herman Roodenburg, [Art.] Gestures, in: Sheila D. Muller (Hg.), *Dutch Art. An Encyclopedia*, New York/London 1997, S. 158.

²⁰⁸ Vgl. Rehm 2002, S. 99.

²⁰⁹ Bulwer *Chironomia* 1644, Praeludium, p. [1].

²¹⁰ Zur Bedeutung Bulwers für die Schauspielkunst siehe: Joseph Roach, *The Player's Passion. Studies in the Science of Acting*, Newark [u.a.] 1985, S. 33-57. Roach beanstandet zu Recht, dass Bulwers Bedeutung zwar Theaterhistorikern bekannt sei, der medizinische Zusammenhang mit der Rhetorik aber oftmals nicht beachtet werde und Bulwers Tafeln meist losgelöst von ihrem Kontext betrachtet werden. Ebd., S. 33, 34.

²¹¹ Ich folge hierbei der Theaterhistorikerin Erika Fischer-Lichte, die einen kinesischen Code des Barock definiert, welcher Regeln beinhaltet, nach denen Mimik, Körperhaltung und Gestik zu gestalten waren. Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*, Bd. 2: *Vom „künstlichen“ zum „natürlichen“ Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung*, Tübingen 2007, S. 43-61. Dene Barnett geht sogar davon aus, dass diese Regeln wie eine Zeichensprache noch heute zu erlernen seien. Barnett 1987 enthält einen Katalog der entsprechenden Ausdrucksbewegungen mit illustrierendem Bildmaterial.

²¹² Fischer-Lichte 2007b, S. 40.

²¹³ Lang *Abhandlung* 1727 = 1975, S. 163.

leihen. So heißt es bei Grevius: „The eyes stand out in pre-eminence among all the parts of the face, and they are the true indicators of the soul.“²¹⁴ Und Lang erklärt für den Schauspieler: „Hinsichtlich des Gesichts und der Augen aber, gleichsam dem wichtigsten Sitz der Affekte, [...] ist ganz allgemein festzuhalten, dass in ihnen die Gemütsverfassung des Schauspielers wahrgenommen und das Gefühl offenbar wird, das ihn innerlich bewegt oder das durch den Inhalt des Bühnenstückes hervorgerufen werden soll, so dass demgemäß auch die Zuschauer von ihm ergriffen werden.“²¹⁵ Dabei unterliegen die mimischen Zeichen dem theatralen Code des Barocktheaters. Sie wurden nicht als unwillkürlicher Ausdruck, sondern als bewusst konstituierte Zeichen begriffen.²¹⁶ René Descartes (1596–1650) stellte fest, dass man diese Bewegungen ebensogut gebrauchen könne, seine Leidenschaften zu verheimlichen als sie auszudrücken und erklärte: „Im allgemeinen können alle Bewegungen, sowohl des Gesichts wie der Augen durch die Seele verändert werden, denn, wenn jemand seine Leidenschaft verbergen will, stellt er sich stark eine gegengesetzte vor.“²¹⁷ Der Jesuit Lang hält die Bedeutung der Mimik für die Schauspielkunst fest: „Da der vornehmste Teil des Menschen das Haupt ist und darin das offene Antlitz, in dem, wie auf einer Tafel geschrieben, die Regungen der Seele zu lesen stehen, soll man besonders darauf achten, immer eine solche Miene zu zeigen, wie sie die jeweiligen Umstände erfordern.“²¹⁸ Der Zeichencharakter der Mimik wird deutlich in Langs Vergleich mit einer Tafel, von der die Regungen der Seele abgelesen werden können wie die Bedeutungen von Schriftzeichen.²¹⁹

Das Problem ist aber, dass die mimischen Zeichen bei Descartes und Lang mit allgemeinen Termini wie „mildes, gespanntes, grausames, finsternes, leidendes Gesicht“ beschrieben werden, „so dass der Vorgang der Beschreibung der Zeichen von dem ihrer Deutung hier nicht zureichend unterschieden werden kann.“²²⁰ Wie die einzelnen Affekte durch den Ausdruck der Augen und des Gesichts darzustellen seien, möchte Lang nicht durch Worte erklären: „Hierzu sage ich jedoch, dass es sehr viel nützen kann, wenn jemand die Bilder erfahrener Maler oder die Skulpturen von Künstlern (vor allem aber erfahrene Schauspieler und auch geistliche Redner) oft und fleißig betrachtet, damit er durch deren Betrachtung die eigene Vorstellung ge-

²¹⁴ Grevius 1697, S. 32; zitiert in Übersetzung nach Barnett 1987, S. 368.

²¹⁵ Lang *Abhandlung* 1727 = 1975, S. 190.

²¹⁶ Vgl. Fischer-Lichte 2007b, S. 43.

²¹⁷ „Et généralement toutes les actions, tant du visage que des yeux, peuvent être changées par l’âme, lors que, voulant cacher sa passion, elle en imagine fortement une contraire: en forte qu’on s’en peut aussi bien servir à dissimuler les passions, qu’à les déclarer.“ René Descartes, *Die Leidenschaften der Seele. Französisch – deutsch*, hrsg. u. übersetzt v. Klaus Hammacher, Hamburg 1984 (Philosophische Bibliothek; Bd. 345), Artikel 113, S. 172-175. Vgl. Fischer-Lichte 2007b, S. 43.

²¹⁸ Lang *Abhandlung* 1727 = 1975, S. 188 f.

²¹⁹ Vgl. Fischer-Lichte 2007b, S. 44.

²²⁰ Ebd., S. 45.

hörig schule und sich bemühe, die seinem Geist eingepprägten durch die lebendige Darstellung nachzuahmen.²²¹ Lang empfiehlt also das Betrachten von Gemälden und Skulpturen als Vorbild des Schauspielers. So war es auch ein Maler, Charles Le Brun (1619–1690), der eine erste Kanonisierung der Affekte lieferte. In seiner Vorlesung „sur l’expression générale et particulière“, die er 1668 an der *Académie Royale de Peinture et Sculpture* hielt und die 1698 erstmals durch Etienne Picart (*Conférence de Monsieur Le Brun [...] Sur l’expression générale et particulière*) veröffentlicht wurde, systematisierte Le Brun die Leidenschaften. Zur Veranschaulichung seiner Argumentation hatte Le Brun eine Reihe von Zeichnungen angefertigt, welche die verschiedenen Gesichtsausdrücke illustrierten und von denen eine Auswahl durch Bernard Picart gestochen bereits der ersten Ausgabe beigegeben wurden.²²² Dieses System hatte nicht nur großen Einfluss auf die bildenden Künstler, sondern sollte auch rasch Einzug in die Diskurse über die Schauspielkunst halten.²²³ Es scheint also, als hinge die Mimik des Schauspielers im Untersuchungszeitraum stärker von der Bildtradition ab als umgekehrt und auch in den Rhetorikhandbüchern gibt es keine Regeln zu einem konventionalisierten Mimikrepertoire. Was die Mimik des Saul und anderer theatraler Bildfiguren in Beziehung zum Theater setzt, ist vielmehr der gesteigerte Grad der Ausführung und die erstarrte Pose, die den Gesichtsausdruck als dramaturgisches Mittel erscheinen lässt.²²⁴

Ganz anders sieht es im Bereich der gestischen Zeichen aus, für die ein fester Regelkanon bestand. Dabei beschränken sich die gestischen Zeichen des Schauspielers nicht nur auf die Gestik der Hände, sondern beziehen die Bewegung und Haltung des ganzen Körpers ein. Lang unterteilt den Körper in einzelne Regionen – angefangen mit den Fußsohlen bis zum Kopf –, die er gesondert behandelt, um „geschmackvolle Körperbewegungen und ausgesuchte[...] Anordnungen der Glieder“²²⁵ besser beschreiben zu können. Gemeinsam ist allen Regeln der korrekten Haltung der einzelnen Körperteile, dass sie auf dem Prinzip des Kontrapostes beruhen.²²⁶ Diese künstlich stilisierte Körperhaltung wird von Lang für alle Schauspieler unabhängig von ihrer Rolle als die obligatorische Ausgangsposition vorgeschrieben: „[...] solange

²²¹ Lang *Abhandlung* 1727 = 1975, S. 191.

²²² Jennifer Montague liefert einen edierten Neuabdruck des Textes nebst englischer Übersetzung, bei dem sie zwar von Picarts Erstausgabe ausgeht, aber unter zur Hilfenahme sämtlicher verfügbarer Primär- und Sekundärquellen versucht, näher an Le Bruns originäre Intentionen heranzukommen. Jennifer Montague, *The Expression of the Passion. The Origin and Influence of Charles Le Bruns’s „Conférence sur l’expression générale et particulière“*, New Haven/London 1994, S. 109-140.

²²³ Vgl. Balme 2003, S. 117.

²²⁴ Zur Übertreibung als notwendiges dramaturgisches Mittel im Theater s. unten, S. 51.

²²⁵ Lang *Abhandlung* 1727 = 1975, S. 169.

²²⁶ Vgl. Fischer-Lichte 2007b, S. 49.

diese Grundposition beibehalten wird, ist das Ich den Affekten, die es bestürmen mögen, noch nicht rettungslos verfallen: Affekte, die in dieser Körperhaltung zur Darstellung gelangen, müssen folglich als gemäßigte, zumindest jedoch als beherrschte Affekte gelten.²²⁷ Zum Zeichen der Affektverfallenheit des Ich darf und soll der Schauspieler allerdings die Regeln missachten (z.B. bei einem Wutausbruch), da sich in der Befolgung der Regeln die Stärke, in ihrer Missachtung entsprechend die Schwäche eines Ich zeige.²²⁸

Werden die gestischen Zeichen zum einen zur absoluten Repräsentation des Ich verwendet, dienen sie zum anderen ebenso zur Repräsentation der einzelnen Affekte, die es bedrängen. In diesem Fall wird jeder Affekt auf eine oder mehrere ganz bestimmte Gesten bezogen, als deren Bedeutung sie verstanden werden.²²⁹ Auch bei Lang findet sich eine Liste, bei der die unterschiedlichen Affekte als Signifikate bestimmten gestischen Zeichen als ihren möglichen Signifikanten paarweise zugeordnet werden. So heißt es z.B.: „Wir leiden und trauern, indem die Hände kammweise ineinander geflochten und entweder zur oberen Brust oder zum Gürtel gesenkt werden.“²³⁰

Damit die gestischen und mimischen Zeichen für das Publikum jederzeit lesbar waren, unterlagen auch Auftritt und die Anwesenheit der Schauspieler auf der Bühne festen Regeln, man spricht hierbei von den so genannten proxemischen Zeichen.²³¹ Dabei war besonders wichtig, dass der Schauspieler möglichst jederzeit dem Publikum zugewandt blieb. Dies galt bereits ab dem Moment des ersten Auftritts: „Über den Auftritt im Theater ist zuerst zu bemerken, daß der Schauspieler, wenn er aus den Kulissen auf die Bühne tritt, unverzüglich Antlitz und Körper den Zuschauern zuwenden und sein Gesicht so darbieten soll, daß die Zuschauer in den Augen lesen können, in welcher Gemütsverfassung er kommt.“²³² So erklärt sich auch der Bühnenschritt, bei dem der Schauspieler die Füße seitlich voransetzt, so dass sein Oberkörper und Gesicht stets dem Publikum zugewandt sind (Abb. 8). Wichtig war die Einhaltung der Regeln auch wenn mehrere Schauspieler auf der Bühne waren oder miteinander kommunizierten. Auch bei einer Unterhaltung der Rollenfiguren musste der sprechende Schauspieler sein Gesicht und zumindest den Oberkörper, wenn er zu

²²⁷ Ebd., S. 50.

²²⁸ Ebd., S. 54.

²²⁹ Vgl. Ebd., S. 50.

²³⁰ Lang *Abhandlung* 1727 = 1975, S. 186. Solche Zuschreibungen rekurrieren auf der antiken Rhetorik des Quintilian. Fischer-Lichte hält die antiken Zeichen für besonders geeignet, die unterschiedlichen Affekte, wie sie diese Zeit verstand, zu repräsentieren, da sie weder als natürlicher Ausdruck noch als willkürliche Konvention galten. Vgl. Fischer-Lichte 2007b, S. 53.

²³¹ Vgl. Ebd., S. 56.

²³² Lang *Abhandlung* 1727 = 1975, S. 189.

reden aufgehört hatte, den Zuschauern zuwenden, damit diese zum einen die Affekte ablesen und zum anderen die Worte gut verstehen konnten (Abb. 9).²³³ Auch sollten sich die Schauspieler nicht gegenseitig verdecken und mussten ausreichenden Abstand zueinander halten. Wenn mehrere Personen gleichzeitig auf der Bühne waren, stellte man sich deshalb im Halbkreis auf, um jedem Schauspieler ausreichend Raum zur Präsentation der von ihm hervorgebrachten Zeichen zu gewähren.²³⁴ Gerade diese Vorschriften belegen, dass es im Barocktheater nicht um die Herstellung einer Illusion ging, sondern um die Präsentation von Zeichen, die unbedingt vollständig wahrgenommen werden mussten, um richtig gedeutet werden zu können.²³⁵

Besonderheiten des niederländischen Schauspiels

Der Darstellungsstil der niederländischen Schauspieler war, dem Zeitgeschmack entsprechend, gestenreich und pathetisch. An der Amsterdamer *Schouwburg* bestand eine klassizistische Form der Schauspielkunst (d.h. ein aus der Vorstellung der Zeit von antiken Theateraufführungen entwickelter Stil) über mehrere Jahrhunderte mit nur geringen Veränderungen fort.²³⁶ Der Theaterhistoriker Alfred S. Golding definiert drei verschiedene Phasen des klassizistischen Schauspiels in Amsterdam, in denen sich der Schauspielstil von einem symbolischen Darstellungsstil hin zu einem immer rationaler werdenden Stil bis ins 19. Jahrhundert entwickelt. Die erste symbolische Phase bestimmt vor allem das Amateurtheater der *rederijkers*, Samuel Costers *Eerste Nederduytsche Academie* und die erste *Schouwburg* von 1637 bis zur Errichtung des zweiten Theatergebäudes 1665.²³⁷ In der ersten, so genannten symbolischen Phase hatte sich unter Einfluss der englischen Berufsschauspieler, deren Wandertroppen seit dem 16. Jahrhundert in den Niederlanden auftraten, eine besonders dramatische Form der Spielmanier durchgesetzt.²³⁸ Die Aktivitäten der englischen Schauspieltruppen sind wichtig für die Entwicklung des niederländischen Theaters. Den Beginn machten die *Lord Leicester's Men*, die in der Gefolgschaft Robert Dudleys,

²³³ Vgl. Fischer-Lichte 2007b, S. 57-59 und Lang *Abhandlung 1727* = 1975, S. 192-194.

²³⁴ Vgl. Fischer-Lichte 2007b, S. 60.

²³⁵ Vgl. ebd., S. 59. Dies weicht deutlich von den zeitgleichen Zielen der Malerei ab. Darstellungen, die offensichtlich mit der Illusion brechen und sich theatraler Darstellungsmittel bedienen, haben aber durchaus ihren Platz in der niederländischen Malerei.

²³⁶ Alfred S. Goldings vergleichende Untersuchung der Handbücher zur Unterweisung von Rednern, Schauspielern und Malern vom späten 16. bis zum frühen 19. Jahrhundert ergab einen Corpus an mimetischen Ausdrucksformen, der all diesen Gruppen gemeinsam zu Grunde liegt. Vgl. Golding 1984, S. IX.

²³⁷ Golding 1984, S. 85-112. Die zweite als „rational“ bezeichnete Phase hält lt. Golding bis zur Errichtung des dritten Theatergebäudes 1774 an. Die dritte, mit „sensible“ betitelte Phase endet Ende der 30er Jahre des 19. Jahrhunderts und wird von der neuen romantischen Vorstellung der Spielweise abgelöst. Ebd., S. 113-140, 141-161.

²³⁸ Vgl. Manfred Brauneck, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, 6 Bde., Stuttgart 1993-2007, Bd. 2, S. 319.

des Earl of Leicester, als erste englische Truppe am 23. April 1586 in Utrecht aufzutreten.²³⁹ Danach sollte eine ganze Flut von Wandertruppen aus England in den Niederlanden ihr Glück probieren.²⁴⁰ Trotz sprachlicher Barrieren, die Truppen spielten zunächst in ihrer Muttersprache, waren die englischen Schauspieler in den Niederlanden überaus erfolgreich, denn sie entwickelten eine frühe Form des Bewegungstheaters mit allerlei unterhaltenden Einlagen wie den Späßen der Clowns, Tänze und lebendiger Musik.²⁴¹

Der Reisebericht des in Cambridge ausgebildeten Engländers Fynes Moryson über eine Aufführung englischer Schauspieler auf dem Markt in Frankfurt belegt, dass auch die Deutschen kamen, nur um die „gesture and Action“ der Schauspieler zu sehen, da sie die Sprache nicht verstehen konnten. Moryson spricht zudem von der schlechten Qualität des englischen Schauspiels.

„Germany hath some fewe wandring Comeydians, more deseruing pittie then prayse, for the serious parts are dully penned, and worse acted, and the mirth they make is ridiculous, and nothing lesse than witty [...]. So as I remember that when some of our cast dispised Stage players came out of England into Germany, and played at Franckford in the tyme of the Mart, hauing nether a Complete number of Actours, nor any good Apparell, nor any ornament of the Stage, yet the Germans, not understanding a worde they sayde, both men and wemen, flocked wonderfully to see their gesture and Action, rather than heare them, speaking English which they understoode not, and pronouncing peeces and Patches of English playes, which my selfe and some English men there present could not heare without great wearysomenes.“²⁴²

Eine vergleichbare Begeisterung für das gesten- und bewegungsreiche Spiel lässt sich auch für die Rezeption der englischen Schauspieler durch das niederländische

²³⁹ Zu der Truppe gehörte auch der berühmte Schauspieler Will Kempe, der neben Shakespeare einer der sechs Teilhaber des *Globe Theatre* werden sollte. Vgl. A. J. Hoenselaars, 23 april 1586. Engelse toneelspelers voeren in Utrecht *De werken van Hercules* op. Beroepsacteurs en rederijkers, in: Erenstein 1996, S. 142-147. Für einen ausführlichen Bericht über die nachfolgenden Truppen in den nördlichen sowie den südlichen Niederlanden siehe: J. G. Riewald, New light on the English actors in the Netherlands, in: *English Studies* 1960, S. 65-92.

²⁴⁰ Alle englischen Truppen, die oftmals die Fürstenhöfe Deutschland zum Ziel hatten, reisten auf das europäische Festland via die Niederlande, die im späten 16. Jahrhundert aufgrund der weit zurückreichenden Tradition der *rederijkers* dem Theater gegenüber aufgeschlossener als Deutschland waren, wo das Theaterwesen weniger entwickelt war. Vgl. Riewald 1960, S. 69.

²⁴¹ Vgl. Hoenselaars 1996, S. 143.

²⁴² Zitat nach dem Original wie angegeben bei *Shakespeare's Europe. Unpublished Chapters of Fynes Moryson's Itinerary. Being a Survey of the Condition of Europe at the end of the 16th Century*, hrsg. v. Charles Hughes, London 1903, S. 304.

Publikum annehmen.²⁴³ In Amsterdam versuchte man allerdings das Auftreten der Engländer lange Zeit zu untersagen. Abgesehen von einigen literarischen Erwähnungen – z.B. lobt Bredero 1615 ihren natürlichen und spontanen Schauspielstil in seinem Stück *Moortje* (III, 4) – gibt es hier nur sehr wenige Belege für das Auftreten englischer Truppen.²⁴⁴ Das Fehlen von Quellen im Vergleich mit den zahlreichen Belegen für Auftritte der Truppen vor allem in Leiden, Den Haag und Utrecht ist sehr auffällig. Trotz einer anzunehmenden anfänglichen Rivalität mit den niederländischen *rederijkers* und der weitgehenden Abwesenheit der englischen Schauspieler in Amsterdam begannen die einheimischen Theatermacher sich mehr und mehr an den Darbietungen der Engländer zu orientieren. Dies gilt zum einen für das Repertoire: Man denke an die überaus erfolgreichen Übernahmen der englischen Stücke wie Thomas Kyds *The Spanish Tragedy* (bearbeitet durch Adriaen van den Bergh als *Don Jeronimo*, 1638) oder Shakespeares *Titus Andronicus* (bearbeitet durch Jan Vos als *Aran en Titus*, 1641).²⁴⁵ Auch Charaktere wurden apaptiert, so ist der Pekelharing etwa die Übersetzung des englischen Clowns Pickleherring.²⁴⁶ Und auch im Bereich der Spielmanier ist eine Anpassung an die englischen Schauspieler anzunehmen. Die Mitglieder der in Leiden gegründeten ersten niederländischen Schauspielgesellschaft nach englischem Vorbild, die sich 1617 selbst als *Bataviersche Comedianten* ankündigten, übernahmen die Tricks und Kunststücke der Engländer, sprachen aber Niederländisch.²⁴⁷ Bei ihren Gastspielen an den Fürstenhöfen Europas kamen die Niederländer und Engländer zudem in direkten Kontakt und 1645 wurde sogar eine gemischte niederländisch-englische Schauspielgesellschaft gegründet, der weitere folgen sollten.²⁴⁸

Das Erbe der englischen Schauspieler war noch lange Zeit in der Spielmanier der niederländischen Schauspieler gegenwärtig. So wurde auch die von Alfred S.

²⁴³ Auch Moryson bestätigt die Begeisterung der Niederländer für die englischen Wanderschauspieler indirekt: „Yea my selfe Coming from Franckford in the Company of some cheefe merchants Dutch and Flemish, heard them often bragg of the good market they had made, only Condoling that they had not the leasure to heare the English players.“ Ebd.

²⁴⁴ Riewald konnte zwei dokumentarische Nachweise für das Auftreten von englischen Truppen in Amsterdam erbringen. Es handelt sich um eine notarielle Notiz vom 11. Dezember 1613, in der die *Kaatsbaan* bei der Regulierspoort erwähnt wird, wo „alwaer deur eenige Engelschen een comedie gespeelt“ werde sowie eine andere, nach der im Oktober 1623 nach dem Herbstmarkt englische Komödianten „inden Ban van Diemen“ in der Nähe von Amsterdam spielten. Riewald 1960, S. 81, Anm. 57, S. 82, Anm. 58.

²⁴⁵ Zur Bearbeitung englischer Stücke und Übernahme der Dramenprinzipien siehe Hoenselaars 1996, S. 146 f.

²⁴⁶ Vgl. Smits-Veldt 1999, S. 239.

²⁴⁷ Vgl. Hoenselaars 1996, S. 147.

²⁴⁸ Vgl. ebd. und Riewald 1960, S. 87 ff. zu den folgenden englisch-niederländischen Truppen.

Golding definierte zweite als „rational“ bezeichnete Phase des Schauspiels an der Amsterdamer *Schouwburg*, die bis zur Errichtung des dritten Theatergebäudes 1774 anhielt, von einer gesteigerten Theatralik bestimmt.²⁴⁹

Ein Gemälde Jan Miense Molenaers, das eine Szene aus Gerbrand Adriansz Brederos Tragikomödie *Lucelle* zeigt, soll hier als Bilddbeispiel für die in der Theaterpraxis des 17. Jahrhunderts übliche Bühnenhaltung und Gestik der niederländischen Schauspieler betrachtet werden (Abb. 10).²⁵⁰ Molenaer zeigt hier eine Zusammenfassung von verschiedenen Szenen des fünften Aktes des beliebten Stückes. So erscheinen die hier dargestellten Figuren in Brederos Text niemals alle zusammen auf der Bühne.²⁵¹ Haltung und Interaktion der Personen sind allerdings ebenso authentisch wiedergegeben wie auch die Kostüme.²⁵² Es gibt einige kompositorische Elemente in diesem Gemälde, die den Betrachter unwillkürlich an eine Theateraufführung denken lassen. Da ist zum einem die Positionierung der Figuren im Bildraum, die an die proxemischen Zeichen des barocken, theatralen Codes denken lassen. Alle Personen erscheinen mehr oder weniger frontal zum Betrachter (abgesehen von einem Jungen rechts im Hintergrund, der im Profil dargestellt ist). Im Vordergrund liegt ein junges Paar mit geschlossenen Augen übereinander auf dem Boden. Beide nehmen dabei eine sehr unnatürliche Haltung an: Die junge Frau kniet nach vorn gebeugt und stützt sich mit dem linken Arm ab, während ihr Kopf auf der Hüfte des Mannes ruht. Dieser nimmt eine halb liegende und halb sitzende Position ein, indem sein Kopf und seine rechte Schulter von dem Oberschenkel des hinter ihm stehenden Mannes gestützt werden, wobei sein rechter Arm merkwürdig verdreht herunterhängt. Diese Haltung scheint einzig dazu zu dienen, die beiden liegenden Personen für den Betrachter gut sichtbar zu präsentieren. Die vier weiteren Hauptpersonen bilden eine Art Halbkreis um das Paar. Sie halten alle genügend Abstand zueinander, so dass ihre Gesten und Mimik für den Betrachter klar sichtbar sind. Dabei scheinen sie in ihren exaltierten Gesten zu verharren. Das Gemälde wirkt wie ein Schnappschuss. Zwar zeigt Molenaer die Figuren in einer Bewegung, aber sie wirken wie erstarrt, so

²⁴⁹ Golding 1984, S. 113-140. Erst die dritte, mit „sensible“ betitelte Phase, die Ende der 30er Jahre des 19. Jahrhunderts endet, wird schließlich von der neuen romantischen Vorstellung der Spielweise abgelöst. Ebd., 141-161. Der Maler und Schauspieler Johannes Jelgerhuis (1770–1836) hat mit seiner bekanntesten Schrift *Theoretische Lessen over de Gesticulatie en Mimiek* (1827) ein letztes Zeugnis der klassizistischen Schauspielkunst in Amsterdam hinterlassen, das eine lang anhaltende Rückwärts-gewandtheit des niederländischen Schauspiels belegt. Über Jelgerhuis' Publikation und bevorzugte Spielmanier siehe: Post 1996, S. 396-403

²⁵⁰ 1636, Holz, 58 x 86 cm, Rijksmuseum Muiderslot, Muiden.

²⁵¹ Ausführlich zu Brederos Stück, der Identifizierung der Figuren und anderen Aspekten in Molenaers Gemälde s. unten, Kapitel Bühnenraum – Bildraum, S. 183-190.

²⁵² Zu letzterem Aspekt s. ebd., S. 185.

als hätte er eine gesehene Bühnenszene eins zu eins abgebildet, ohne sie an das Medium der Malerei anzupassen.²⁵³

Der das Paar stützende Mann in Kapitänstracht ist sichtlich bestürzt. Den Blick zum Himmel gerichtet, hat er beide Arme erhoben und präsentiert dem Betrachter die Handinnenflächen. Rechts davon steht ein älteres Paar, das auf die Liegenden herunterblickt. Die alte Frau hat die Hände in einer Geste der Verzweiflung und Trauer ineinander verschränkt.²⁵⁴ Der alte Mann legt die rechte Hand auf sein Herz und weist mit der offenen linken Hand auf die vor seinen Füßen liegende junge Frau. Der reich gekleidete Mann rechts im Vordergrund hat die größte Präsenz. Er steht unmittelbar an der Bild- bzw. Bühnengrenze, frontal zum Betrachter und schaut als einzige Person aus dem Bild heraus. Aus seinem Gesichtsausdruck – er hat die Stirn in tiefe Falten gelegt und die Lippen zusammengepresst – lässt sich der Affekt der Wut ablesen. Dazu passt, dass der edle Herr seinen Degen gezogen hat und diesen nun hoch erhoben in die Luft hält, doch er richtet seinen Angriff auf niemanden. Die linke, zur Seite ausgestreckte Hand hält seinen Handschuh so fest umfasst, dass die Knöchel seiner Faust weiß hervortreten. Gekünstelt wirken vor allem die steife Haltung und die Fußstellung des Herrn. Wie ein Tänzer hat er den rechten Fuß nach vorne gesetzt und so stark nach außen gedreht, dass die Innenseite des Fußes parallel zum Bildrand erscheint. Der linke Fuß steht, nicht ganz so weit nach außen gedreht, leicht nach hinten gesetzt. Diese Fußstellung entspricht dem Bühnenschritt der Schauspieler, bei dem man sich seitlich über die Bühne bewegte, um sich jederzeit gut sichtbar von vorn zu präsentieren (Abb. 8). Lang nennt die Grundstellung des Schauspielers Bühnenkreuz (*crux scenica*), die aus dem eben beschriebenen Tanzmeisterschritt besteht (Abb. 11).²⁵⁵ Während der Körper der Figur in Langs Illustration des Bühnenkreuzes

²⁵³ Zu dem vergleichbaren Vorgang in den Theaterbildern Antoine Watteaus siehe: Thomas Kirchner, *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mainz 1991 (Berliner Schriften zur Kunst, hrsg. v. Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin, Bd. 1), S. 156.

²⁵⁴ „Wir leiden und trauern, indem die Hände kammweise ineinander geflochten und entweder zur oberen Brust oder zum Gürtel gesenkt werden“, heißt es auch bei Franciscus Lang. Lang *Abhandlung 1727 = 1975*, S. 186.

²⁵⁵ Lang *Abhandlung 1727 = 1975*, S. 172 f. Dieses „höfisch-aktionale Stellungsideal“, dass auch in der Skulptur des Spätbarock und Rokoko in verschiedenen Varianten auftritt, wie Roland Kanz nachweist (Roland Kanz, Körpergebärde und Statuarik in der Skulptur des 18. Jahrhunderts, in: Roland Kanz / Hans Körner, *Pygmalions Aufklärung. Europäische Skulptur im 18. Jahrhundert*, München/Berlin 2006, S. 253 (S. 239-267)), scheint schon im 17. Jahrhundert auf der Bühne zum Einsatz gekommen zu sein. Andrea-Martina Reichel versucht in einem Aufsatz des gleichen Sammelbandes die gekünstelten Haltungen von spätbarocken katholischen Kirchenskulpturen in Süddeutschland auf bühnentänzerische Bewegungssystematik der Zeit zurückzuführen. Andrea-Martina Reichel, Die Bezeichnung der Bewegung als Strategie der Beseelung, in: Ebd., S. 223-238. S. auch Robert Wenley, der in einer Untersuchung theatraler Bronzegruppen in Frankreich im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts auffällige Übereinstimmungen mit Tanzposen und Theatergestik nachweist. Robert Wenley, *Paintings in Metal*, in: *Cast in bronze: French sculpture from Renaissance to revolution*, hrsg. v.

im starken Kontrapost ponderiert ist, steht Molenaers Held allerdings völlig gerade und steif da. Diese Abweichung von den Regeln der Schauspielkunst mag den komischen Charakter der Bühnenfigur unterstreichen.

Molenaers Darstellung bestätigt die gängige Bühnenpraxis der Zeit. Es gab kein Ensemblespiel, sondern es ging um den einzelnen Schauspieler, der einen bestimmten Rollentyp repräsentierte. Der Schauspieler orientierte sich dabei nicht an der Natur oder entwickelte einen Charakter, sondern reihte eingeübte Haltungen, Bewegungen und Gesichtsausdrücke statisch aneinander.²⁵⁶ Die Schauspieler, die gerade nicht sprachen, verharrten in ihren Gesten, die ebenso wie der mimische Ausdruck auf das Äußerste gesteigert waren. Für diese starke Übertreibung lieferte Simon Stijl in seiner Biographie des Schauspielers Jan Punt eine Erklärung. Demnach mussten die Emotionen auf der Bühne viel stärker als das Naturvorbild gespielt werden, um sich gegenüber der Dekorationen und Theatermaschinen auf der Bühne zu behaupten:

“Üblicherweise hält der Dichter sich etwas über der natürlichen Sprechmanier, manchmal sehr weit davon entfernt; so macht es auch der Schauspieler. Aber das Heben und Senken der leidenschaftlichen Töne passen sie proportional zu den Bewegungen der Natur an; und solch eine Abweichung ist notwendig, um sich gegenüber der Theatermaschinen und der Pracht einer ansehnlichen Bühne zu behaupten. Man stelle sich den Atlas des Rathauses vor: müssen seine Muskeln nicht mit stärkerer Ausprägung ausgedrückt werden als die von einer Gartenskulptur in einer schmalen Allee? Und soll er darum unnatürlich erscheinen?”²⁵⁷

Beabsichtigte Wirkung der Affektdarstellung im Theater

Richtet man den Blick auf die Zuschauer bzw. Bildbetrachter, bei denen Affekte erregt werden sollen, so muss bei der Darstellung der Affekte im Theater und in der Malerei gefragt werden, inwieweit die beabsichtigte Wirkung in beiden Medien vergleichbar erzielt wird. Die zeitgenössische Affektenlehre (die Lehre vom Verhältnis

Geneviève Bresc-Bautier u. Guilhem Scherf, Ausst.-Kat. Musée du Louvre, Paris; The Metropolitan Museum of Art, New York; The J. Paul Getty Museum, Los Angeles; Paris 2009, S. 372-379.

²⁵⁶ Vgl. A.W. Vliegthart, Theoretische Lessen over Gesticulatie en Mimiek door Johannes Jelgerhuis Rz., in: *Johannes Jelgerhuis Rzn.: acteur-schilder 1770 - 1836*, Ausst.-Kat. Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden; Toneelmuseum, Amsterdam; Nijmegen 1969, S. 44 f. (S. 44-52).

²⁵⁷ „Gemeenlyk verheft de Dichter zich wat boven den Natuurlyken spreektrant, zomtyds vry verre; zo doet ook de Tooneelspeeler. Maar het ryzen en daalen der hartstogtelyke toonen schikken zy evenredig met de beweegingen der Natuure; en zulk eene afwyking is noodzaakelyk om aan den toestel der dichtsieraden, en aan de pracht van een aanzienlyk Tooneel, te voldoen. Men verbeelde zich den Atlas van het Stadhuis: moeten zyne spieren niet met sterker aanwyzingen uitgedrukt worden, dan die van een tuinbeeld in eene smalle laan? En zou hy daarom onnatuurlyk schynen?“ Stijl *Levensbeschryving Jan Punt* 1781, S. 43 f.

zwischen Körper und Seele), die eine Verknüpfung zwischen Darstellung und Leidenschaft postuliert,²⁵⁸ kann hierbei Aufschlüsse bieten. So hält Lang für die Schauspielkunst fest, dass „ein um so stärkerer Affekt sich bei den Zuschauern einstellt, je stärker, lebhafter und eben packender die Schauspielkunst in der auf dem Theater redenden Person wirksam wird.“²⁵⁹ Die Sinne sind nämlich das Tor der Seele, durch das jetzt noch die Erscheinungen der Dinge ins Gemach der Affekte eintreten; diese geraten auf einen Wink des Choragen in Erregung.“²⁶⁰

Eine kontemplative Freude, die der Zuschauer dabei auch bei der Aufführung von schrecklichen Ereignissen empfinden kann, beschreibt Descartes: So „erweckt das Lesen von sonderbaren Abenteuern in einem Buche oder ihre Darstellung auf dem Theater mitunter eine Art von Traurigkeit in uns; mitunter aber auch eine Freude, eine Liebe oder einen Haß oder überhaupt alle Arten von Leidenschaften, je nach den vorgestellten Ereignissen; aber dennoch haben wir dabei ein Gefühl der Freude darüber, dass wir so fühlen und diese Freude ist eine geistige, die ebenso gut aus der Traurigkeit wie aus allen Leidenschaften entstehen kann.“²⁶¹

Neben einer auf Horaz zurückgehenden didaktischen Funktion der dramatischen Literatur stand in vielen niederländischen Dramen des 17. Jahrhunderts die emotionale Funktion im Vordergrund. Nach dem Vorbild von Aristoteles' *Poetik* ging man von einer therapeutischen Wirkung des Theaters aus. Aristoteles' Dramentheorie erfuhr im 17. Jahrhundert eine Wiederbelebung durch die Schriften des Daniel Heinsius (1580–1655).²⁶² Die zwei gewünschten Effekte – Mitleid und Schrecken –²⁶³ sollten beim Zuschauer erzeugt werden, um sie anschließend wieder zu mäßigen. Dabei konnten die Affekte auf verschiedenem Weg angeregt werden. Neben der rhetorischen Praktik, die den wirkungsvollen Einsatz von Gestik und Mimik beinhaltet,

²⁵⁸ Vgl. hierzu Rüdiger Campe, *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1990 (Studien zur deutschen Literatur, Bd. 107), bes. S. 331-355 (Gegenüberstellung der Lehren Spinoza, Descartes und Hobbes) und Alexander Kosenina, *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur „eloquentia corporis“ im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1995.

²⁵⁹ Dieses Diktum gilt frei nach Horaz' Anweisung in der *Ars poetica*: „Ut ridentibus adrident, ita flentibus adflent humani voltus. Si vis me flere, dolendum est primum ipse tibi.“ (Das Menschenanlitz lacht mit dem Lachenden und weint mit dem Weinenden. Willst du mich zu Tränen rühren, so musst du selbst zuvor das Leid empfinden.) Horaz, *Sämtliche Werke: lateinisch und deutsch*, hrsg. v. Hans Färber, übers. v. Wilhelm Schöne, München 1957, S. 236.

²⁶⁰ Lang *Abhandlung 1727* = 1975, S. 200.

²⁶¹ René Descartes *Les passions de l'âme*, Amsterdam 1649, Artikel 147, S. 202 f. Übersetzung nach Campe 1990, S. 332.

²⁶² 1611 erschien Heinsius' lateinische Übersetzung von Aristoteles' *Poetik* (*Aristotelis de poetica liber. Dan. Heins. recensuit, ordini suo restituit, latine vertit, notas addidit*) zusammen mit seiner auslegenden Schrift *De tragoediae constitutione liber in quo inter caetera tota de hac Aristotelis sententia dilucide explicatur*.

²⁶³ Über Heinsius' Übersetzung als *misericordia* und *horror* wurden sie als *medoogen* und *schrick* bei Vondel und seinen Nachfolgern verwandt. Vgl. Gregor J.M. Weber, *Der Lobtopos des „lebenden“ Bildes: Jan Vos und sein „Zeege der Schilderkunst“ von 1654*, Hildesheim[u.a.] 1991 (Studien zur Kunstgeschichte; 67), S. 208.

lassen sich histrionische oder theatrale Mittel ausmachen, bei denen die Emotionen durch die Darstellung tatsächlicher Gräueltaten auf der Bühne erregt wurden (etwa bei den Spektakelstücken wie Jan Vos' *Aran en Titus*) sowie ein strukturelles Vorgehen, bei der die Konstruktion der Handlung als Grundlage der tragischen Emotionen fungierte.²⁶⁴

Gerardus Joannes Vossius (1577–1649) publizierte 1647 insgesamt drei Werke über die Poetik.²⁶⁵ Das längste und wichtigste der drei Bücher, *Poeticarum institutionum, libri tres* (Amsterdam 1647), besteht aus drei Bücher mit insgesamt 71 Kapiteln, wovon das zweite Buch mit 39 Kapiteln in Gänze ist der dramatischen Dichtung gewidmet ist. Nach der Diskussion des Dramas im Allgemeinen werden Tragödie, Komödie, Schauspieler und Pantomime untersucht.²⁶⁶ Vossius erklärt die Erzeugung von Emotionen als Ziel des Dramas, indem er Aristoteles zitiert. Neben Mitleid und Schrecken ergänzt er als drittes Element die Verwunderung (*admirabile*), die er einzig als Überraschung und Erstaunen interpretiert.²⁶⁷ Sowohl Heinsius' als auch Vossius' Werke beeinflussten die Dramendichtung im In- und Ausland.²⁶⁸ Joost van den Vondel widmete sein erstes Stück nach griechischem Vorbild (*Gebroeders* von 1640) Vossius und bezeichnete sich als dessen Lehrling:²⁶⁹ „Wy volghden de goude regels, die de Heer Professor in onze gedachten druckte, te weten [...]“ (Wir folgten den goldenen Regeln, die der Heer Professor in unseren Gedanken zu drucken wusste.)²⁷⁰ In seinem Vorwort zu dem 1654 publizierten Stück *Lucifer* führt Vondel dann explizit aus: „Het wit en ooghmerck der wettige Treurspelen is de menschen te vermorwen door schrick, en mededoogen“. (Das Ziel und Augenmerk der gesetzmäßigen Trauerspiele besteht darin, die Menschen durch Schrecken und Mitleid zu erwei-

²⁶⁴ Vgl. Jan Konst, *Woedende wraakghierigheid en vruchtlooze weeklachten. De hartstochten in de Nederlandse tragedie van de zeventiende eeuw*, Assen/Maastricht 1993, S. 240.

²⁶⁵ Zu Vossius Werken der Poetik siehe: C.S.M. Rademaker, *Life and Work of Gerardus Joannes Vossius (1577-1649)*, Assen 1981, S. 300-302. Die beiden kleinen Bücher zur Poetik waren unter den Titeln *De artis poeticae natura ac constitutione* und *De imitatione cum oratoria tum praecipue poetica deque recitatione veterum* ebenfalls in Amsterdam erschienen.

²⁶⁶ Beschrieben bei Rademaker 1981, S. 301.

²⁶⁷ Vgl. ebd., S. 302.

²⁶⁸ Vgl. ebd., S. 305; siehe außerdem: Edith G. Kern, *The influence of Heinsius and Vossius upon French dramatic theory*, Baltimore 1949.

²⁶⁹ 1641 wurde das Stück erstaufgeführt und 1648 neu aufgelegt. Vgl. Vorwort Egbert Krispyn, in: Joost van den Vondel, *Gebroeders. 1648* / Andreas Gryphius, *Die Gibeoniter. 1690* / David Elias Heidenreich, *Die Rache zu Gibeon. 1662*, Faksimiledruck der Originalausgaben, hrsg. u. eingeleitet v. Egbert Krispyn, Bern [u.a.] 1987, S. 23* und Rademaker 1981, S. 305. Vossius' Sohn Isaac hatte Vondel schon bei der Übersetzung der *Elektra* geholfen. In der Widmung bedankt sich Vondel zudem bei Vossius dafür, bei der Arbeit an dem Stück seine Bibliothek benutzen zu dürfen. Vgl. Widmung Vondels und Vorwort Egbert Krispyn, in: Van den Vondel *Gebroeders* 1640 = 1987, S. 73.

²⁷⁰ Mit „uwen E. alderverplichtste leerling en dienaar“ unterschreibt Van den Vondel schließlich (auf Seite 6) sein an Vossius gerichtetes Vorwort. Van den Vondel *Gebroeders* 1640 = 1987.

chen.)²⁷¹ In seiner *Tooneelschilt of Pleitrede voor het tooneelrecht* von 1661 beschreibt Vondel dann, das Ziel des Redners und Schauspielers sei:

„[...] das Herz des Zuhörers zu rühren und lieblich, ohne sein Wissen, durch des Sprechers Augenmerk anzuleiten. Das Augenmerk der Trauerspiele ist [...] die verwilderte Kunst zu zähmen, und Sitten zu schärfen, gleich wie der greise und weise Pythagoras dies auch durch die Musik beabsichtigte.“²⁷²

Auch im weiteren Verlauf des Jahrhunderts spielte die Erregung der Affekte in der Dramentheorie eine wichtige Rolle. 1669 wurde in Amsterdam die Literaturgesellschaft *Nil Volentibus Arduum* nach dem Vorbild der *Académie Française* gegründet. Die Mitglieder hatten es sich unter anderem zum Ziel gemacht, das ihrer Meinung nach verkommene Theater nach französisch klassizistischem Vorbild zu reformieren.²⁷³ Ab dem so genannten Rampjaar 1672 und dem Ausbruch des Krieges war die Amsterdamer Schouwburg bis 1677 geschlossen. Nach der Wiedereröffnung bestand die Hälfte der Regenten aus Mitgliedern der NVA. Lodewijk Meyer (1629–1681), Andries Pels (1655–1731) und Johannes Bouwmeester (1635–1680) gaben während ihrer Regentschaft siebenundzwanzig Stücke heraus. Darunter waren auch Bearbeitungen von Kollegen, die bereits an der *Schouwburg* aufgeführt worden waren und die nach den Vorstellungen der NVA gesäubert wurden, wobei es hauptsächlich um die Verbesserung der Klarheit der Sprache ging. Von besonderem Interesse ist Andries Pels' polemisches Lehrgedicht *Gebruik en misbruik des tooneels* (Gebrauch und Missbrauch der Schaubühne), das erst 1681 publiziert wurde, aber die Maxime der mehr als zehn Jahre bestehenden Gesellschaft zusammenfasst. Pels verurteilt darin die biblischen und politischen Stücke Vondels und Costers, die sich gegen Kirche und Staat wenden, ebenso wie die Verstöße gegen den guten Geschmack durch

²⁷¹ Van den Vondel *Werken*, Bd. V, S. 613. Und in seinem berühmten Vorwort zum Stück *Jeptha* (1659) präzisiert Vondel, wie die visuellen Reize gestaltet sein müssen, um einen positiven physischen Effekt durch die Darstellung der Emotionen auf den Zuschauer zu haben; er betont, dass eine zu grausame Darstellung den entgegengesetzten Effekt haben und es besonders für Schwangere und den ungeborenen Fötus gefährlich sein könne. Van den Vondel *Werken*, Bd. VIII, S. 777.

²⁷² „[...] het hart des toehoorders te roeren, en lieflijck, buiten zijn weten, tot des spreekers oogmerk aen te leiden. Het oogmerk der treurspelen is [...] den verwilderden aert in te toomen, en zeden in te scherpen, gelick de grijze en wijze Pythagoras dit ook door de muzijck beooghde.“ Vondel *Werken*, Bd. IX, S. 384.

²⁷³ Ausführlich zur NVA siehe: Ton Harmsen, 5 juli 1678. Het kunstgenootschap Nil Volentibus Arduum draagt Lodewijk Meyer op om Andries Pels' *Gebruik en misbruik des tooneels* persklaar te maken. Toneelschrijven als ambacht, in: Erenstein 1996, S. 166-271. Zur NVA und der Rolle von Gerard de Lairese innerhalb der Kunstgesellschaft siehe auch unten, Kapitel Theatralität als Visualisierungsprinzip, S. 299 f.

die Spektakelstücke des Jan Vos und bietet Anweisungen für das Verfassen guter Theaterstücke. Klarheit, Wahrscheinlichkeit und die Schilderung der Affekte sind dabei Pels' Hauptaugenmerke.²⁷⁴ Pels erklärt, dass man die Stücke mit starken Affekten verzieren solle, damit lange Monologe den Zuschauer nicht langweilen, aber dass, während dessen Gemüt gerührt, zugleich dessen Aufmerksamkeit geschärft, und wenn man will, verführt werden soll.²⁷⁵ Es geht ihm also um eine didaktische Funktion der Theaterstücke mit dem Ziel der Verbesserung der Sitten und der Sprache, wobei die Schilderung der Affekte ein Mittel zum Zweck darstellt.²⁷⁶

Mit der *Naauwkeurig onderwys in de tooneel-poëzy*, einer Zusammenstellung von vierzig Vorlesungen über das Schreiben von Theaterstücken, welche die Mitglieder der NVA in den Jahren 1677 und 1678 gehalten haben, wurde erst 1765 die bei den regelmäßigen Treffen diskutierte Poetik der Gesellschaft publiziert.²⁷⁷ Die Vorlesungen beschäftigen sich mit der Geschichte des Theaters, der Struktur von Theaterstücken und den Affekten, die in den Stücken erregt werden sollten.²⁷⁸ Letzterem Bereich ist ein ungewöhnlich großer Raum eingeräumt, wobei die Autoren den verschiedenen Theoretikern von Aristoteles über Descartes bis Pierre Corneille (1606–1684) folgen. Die Mitglieder der NVA konnten aber auch neue Elemente hinzufügen.²⁷⁹ So entwarf Lodewijk Meyer ein Schema von dreiunddreißig Affekten, die sich alle von den Hauptaffekten Freude, Traurigkeit und Begehren ableiten.²⁸⁰ Meyer sieht das Herz als Sitz der Emotionen an und weicht damit von Descartes Auffassung ab, nach der eine Drüse im Gehirn der hauptsächlichste Sitz der Seele sei. Baruch Spinoza (1632–1677) hatte dem heftig widersprochen und Meyer folgt ihm darin.²⁸¹ Die Mitglieder der NVA waren sich allerdings nicht in allen Bereichen einig. Laut Antonius van Koppens (1645–1677) seien die wichtigsten und damit nützlichsten

²⁷⁴ Vgl. Harmsen 1996, S. 267. Für eine edierte Ausgabe siehe: Andries Pels, *Gebruik én Misbruik des Tooneels*, mit Einleitung und Kommentar v. Maria A. Schenkeveld-van der Dussen, Culemborg 1978 (Teksten en Studies uit de Nederlandse Letterkunde).

²⁷⁵ „Sier dan mét hevige hartstóchten zo de Spélen, / Dat lange rédens zélfs den kyk'ren niet verveelen; / Maar dat, terwyl gy hunn' gemoederen ontroert, / Hunne aandacht wérd' gewét [gescherpt], én waar gy wilt, vervoerd.“ Pels *Gebruik en Misbruik* 1681 = 1978, V. 1337-39, S. 85.

²⁷⁶ Vgl. ebd., V. 1559, S. 91, V. 1789, S. 99.

²⁷⁷ Eine Untersuchung dieser Texte bietet: Antonius J. E. Harmsen, *Onderwys in de tooneel-poëzy. De opvattingen over tonel van het Kunstgenootschap Nil Volentibus Arduum*, Rotterdam 1989 (zugl. Diss. Universiteit van Amsterdam). Die Themen der wöchentlichen Zusammenkünfte der Mitglieder der NVA überlieferte Balthazar Huydecoper durch eine Abschrift aus den Sitzungsprotokollen. Siehe: Nil Volentibus Arduum *Documenten* 1982.

²⁷⁸ Vgl. Harmsen 1996, S. 269.

²⁷⁹ Vgl. ebd., S. 271.

²⁸⁰ So sei der Zorn etwa Traurigkeit über Unrecht, das uns angetan wurde mit dem Begehren nach Rache. „De Toorn of gramschap is een droefheid over't kwaadt dat ons gedaen is, met begeerte van dat te wreken.“ Harmsen 1989, S. 361.

²⁸¹ Vgl. Harmsen 1989, S. 365 f. Der mit Spinoza befreundete Meyer hatte nach dessen Tod 1677 die hinterlassenen Manuskripte zur Publikation vorbereitet. Vgl. ebd., S. 366, Anm. 4.

Affekte diejenigen, die zur Tugend anleiten. Da das Schlechte mehr Eindruck mache als das Gute, sei dessen Inszenierung das bessere Mittel zur tugendhaften Belehrung. So seien Furcht oder Schrecken, aus denen der Hass entstünde, die nützlichsten Affekte und von mehr Bedeutung als Mitleid und Verwunderung, aus denen sich die Liebe entwickle.²⁸² Johannes Bouwmeester, hielt dem entgegen, dass durch die Verwunderung, die Gemüter der Zuschauer ebenso gut gesäubert werden könnten wie durch Mitleid und Schrecken des Aristoteles.²⁸³ Die Dramentheorie der Zeit diskutierte somit intensiv die Wirkung der Affektdarstellung im Theater. Wie sieht es auf dem Gebiet der Kunsttheorie für die Malerei damit aus?

Beabsichtigte Wirkung der Affektdarstellung in der Malerei

Die enge Beziehung zwischen Rhetorik und Kunsttheorie im 17. Jahrhundert ist bekannt. Wie zuletzt Thijs Weststeijn nachweisen konnte, adaptierte etwa Franciscus Junius (1591–1677) in seiner 1637 veröffentlichten Schrift *De pictura veterum* die Ideen der Rhetorik des Quintilian und Cicero für die bildende Kunst oft direkt, indem er das Wort „Redner“ durch „Maler“ ersetzte.²⁸⁴ Junius rechtfertigt sich dafür, indem er fragt:

„And who [...] will take it upon himself to disparage this work because, by means of slight verbal change, I have applied passages of Cicero, Horace, and Quintilian from oratory and the art of poetry to the visual arts? Surely such a person has little comprehension of the close affinity which joins these arts one to another.“²⁸⁵

Samuel van Hoogstraten (1627–1678) folgt in seiner *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst* von 1678 dem Rahmenwerk von Junius' Traktat, übernimmt also auch die Parallelsetzung mit den antiken Rhetorikregeln. Zudem sei das wichtigste

²⁸² Harmsen *Onderwys* 1765 = 1989, S. 379.

²⁸³ „[...] door de Verwondering de gemoederen der Aanschouweren alzo wel gezuivert kunnen worden van Hartstochten, als door het Meedelijden en Vreeze van Aristoteles.“ Ebd., S. 391. Interessanterweise fehlt wiederum bei Loedewijk Meyers Schema der dreiunddreißig Affekte die Verwunderung gänzlich. Vgl., ebd., S. 379.

²⁸⁴ Vgl. Thijs Weststeijn, *Between mind and body: painting the inner movements according to Samuel van Hoogstraten and Franciscus Junius*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 60, 2010, S. 264 (S. 263-283) und ders., *The visible world: Samuel van Hoogstraten's art theory and the legitimation of painting in the Dutch Golden Age*, Amsterdam 2008, S. 17.

²⁸⁵ Die niederländische Übersetzung *De schilderkonst der oude* folgte 1641. Ich zitiere der einfacheren Verständlichkeit halber aus der englischen Übersetzung von 1638. Keith Aldrich/Philipp Fehl/Raina Fehl (Hg.), *Franciscus Junius, The literature of classical Art*. Bd. I: *The Painting of the Ancients / De pictura veterum, according to the English translation (1638)*, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1991, S. 358.

Ziel der Malerei nach dem Vorbild der Rhetorik für Hoogstraten nicht einfach, eine visuelle (oder verbale) Botschaft zu übermitteln, sondern eine affektive Beziehung zwischen dem Maler (Redner) und den Betrachtern (Zuschauern) herzustellen.²⁸⁶ Hoogstraten stellt die Einteilung seines Traktats unter das Patronat der neun Musen. Diese sind dabei nicht einfach passive Namensgeber, sondern jedes Buch verkörpert als Gedankenspiel eine Schulklasse und die Musen übernehmen die aktive Rolle der Lehrenden.²⁸⁷ Er betont seine Orientierung an Herodots *Historien*, in denen die neun Kapitel der Geschichte der Perserkriege jeweils einer Muse zugeordnet sind.²⁸⁸ Die Darstellung der Affekte behandelt Hoogstraten unter dem Kapitel mit dem Titel „Van de hartstochten en driften des gemoeds: Zijnde het eerste lit in de tweede waerneming; te weten van de daed der Historie“ im dritten Buch unter der Lehrmeisterin Clio *De Historyschrijfster* (Die Historienschreiberin) an, die dem angehenden Maler die Richtung zu dessen höchsten Ruhm und Ehre im Historien Gemälde weisen soll.²⁸⁹ Dies zeigt die große Bedeutung, die Hoogstraten der Darstellung der Affekte beimisst. Schon Karel van Mander bezeichnet 1604 in seinem Lehrgedicht *Den grondt der edel vry schilder-const* die Darstellung der Affekte als „de ziel van de kunst“ (die Seele der Kunst).²⁹⁰ Der Maler und Kunsttheoretiker erklärt, dass der Künstler eine Bildfigur benutzen kann, „die sich zu den Leuten wendet, [...] und zwar so, als wolle sie mit grossem Eifer mitleidig auf ein trauriges oder schleckliches Ereignis aufmerksam machen.“²⁹¹ Und auch für Hoogstraten sei das Ziel der Maler (mit einem Historienbild) den Betrachter zu schrecken (*doe schrikken*) und zum Mitleid zu bewegen (*met medelijden bewoogen*).²⁹² Dabei verweist auch Hoogstraten auf

²⁸⁶ Vgl. Weststeijn 2008, S. 17.

²⁸⁷ Für die Analyse des Malereitragtates siehe: Hans-Jörg Czech, *Im Geleit der Musen. Studien zu Samuel van Hoogstratens Malereitragtat „Inleyding tot de Hooge School der Schilderconst: Anders de Zichtbaere Werelt (Rotterdam 1678)“*, Münster/New York/München [u.a.] 2002 (Niederlande-Studien, Bd. 27). Zur Struktur der *Inleyding* in Form der Musenbücher als Schulklassen siehe bes. S. 168-171.

²⁸⁸ Hoogstraaten *Inleyding* 1678 = 1969, S. 4. Diese heute meist alexandrinischen Philologen zugeschriebene und meist aufgegebene Kopplung war in Hoogstratens Zeit noch gängig. Vgl. Czech 2002, S. 168 f. Den Ausgangspunkt für die erweiterte Funktion der Musen als Lehrautoritäten liefert Marsilio Ficinos Schrift *De vita libri tres* (Venedig 1498), in der insgesamt neun symbolische Führer benannt werden, die einen Lernwilligen auf den Weg der Erlernung der Freien Künste und Wissenschaften anleiten können. Die Zuordnung der Musen zu den von ihnen zu vermittelnden Teilgebieten der Malkunst erfolgt unter Berücksichtigung der traditionellen poetischen Wirkungsfelder und der Bedeutungen der beigeordneten Ficino-Führer. Hoogstraaten *Inleyding* 1678 = 1969, S. 4; vgl. Czech 2002, S. 170.

²⁸⁹ Vgl. Czech 2002, S. 312; Hoogstraten *Inleyding* 1678 = 1979, S. 69.

²⁹⁰ Van Mander *Den Grondt* 1604, Kap. 6, Regel 55, Fol. 17.

²⁹¹ „[...] alsof hij hen, met een alert gebaar, medelijdend op een of andere narigheid will wijzen, of op iets verschrikkelijks dat staat gebeuren [...]“ Van Mander *Den Grondt* 1604, Kap. V, Regel 38, Fol. 18. Übersetzung nach R. Hoecker, Mander *Lehrgedicht*, S. 111.

²⁹² „Op dat het werk eenstemmich den toeziender, als een anderen omstander verrukke, van een felle daed doe schrikken, en door het zien van iets blygeestichs doe verheugen: of dat hy door eenich aen-

die Bedeutung der korrekten Darstellung der Affekte: „Hier vereyscht dan voor al, dat de doeningen of beweegingen des lichaems met de lydingen des gemoeds overeenkomen, [...]“ (Hierbei ist dann vor allem notwendig, dass die Haltungen oder Bewegungen des Körpers mit den Leidenschaften des Gemüts übereinstimmen [...]).²⁹³

Die Malerei hatte also das gleiche Ziel wie das Theater. Neben der Verbildlichung des für die Handlung so wichtigen Umkehrmomentes²⁹⁴ kam dabei der überzeugenden Darstellung der Affekte die größte Bedeutung zu. Die niederländischen Kunsttheoretiker empfahlen den Malern zudem ausdrücklich, zur wirkungsvollen Darstellung der Affekte die Schauspieler zu studieren oder sich gar selbst in einen Schauspieler zu verwandeln. So rät Karel van Mander: „Theaterstücke [...] als Beispiel für einfache Figurendarstellungen“ zu benutzen.²⁹⁵ In dem Kapitel über die Darstellung der Affekte (*Uitbeeldinghe der Affecten, passien, begeerlijckheden en lijdens der mensen*) beruft sich Mander zwar zuerst auf die Natur als wichtigstes Vorbild, um dann aber einzuräumen, er möchte nicht ein gutes Hilfsmittel unterschlagen und verweist auf die Ausdrucksbewegungen der Schauspieler. „[...] um diese Dinge gut darzustellen, auf dass alle unsere Bildfiguren nach den Regeln der Schauspielerkunst agieren und die Handlungen deutlich machen, derentwegen sie auf die Bühne gestellt sind [...].“²⁹⁶ Hoogstraten fordert in seiner *Inleyding* gar: „Will man sich nun auf den alleredelsten Teil der Kunst verlegen [die Historienmalerei], so muss man sich selbst ganz und gar in einen Schauspieler verwandeln.“²⁹⁷ Und tatsächlich scheint es zu Hoogstratens Atelierpraxis gehört zu haben, die Lehrlinge Theaterstücke auf dem Dachboden seines Hauses aufführen zu lassen, wo er ein „vollständiges Theater“ errichtet hatte, um sie mit dieser Erfahrung vertraut zu machen, wie wir von seinem Schüler und Biographen Arnold Houbraken in seiner 1718–21 erschienenen *Groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen* erfahren.²⁹⁸

gedaen ongelijk met meedelijden bewoogen worde; en in een rechtvaardige daed zich vernoegt bevinde.“ Hoogstraten *Inleyding* 1678 = 1979, S. 116.

²⁹³ Ebd.

²⁹⁴ Zum Aristotelischen Konzept der *peripeteia* (*staetveranderinge*) s. oben, S. 14 f.

²⁹⁵ „De toneelstukken of de gastmalen als exempel voor de sobere figuurstukken: En wel door de grote perfectie die wordt bevonden in hun figuren, die gebaren maken bijna alsof ze leefden; ze bouwen [daarin] blikbaar op door dichters gelegde fundamenten, die ermee begonnen, blij- of treurspel met weinig rollen uit te voeren [...]“ Van Mander *Den Grondt* 1604, Kap. 5, Regel 30, Fol. 17 v.

²⁹⁶ Das vollständige Zitat lautet: „Maar het zou niet passen dat we geen enkele manier, regel en orde zouden vermelden om deze dingen goed uit te beelden, opdat al onze personages acteren volgens de regels van de toneelspelers-kunst, en de acties duidelijk maken waartoe ze op toneel zullen zijn gezet, hetzij in een comédie met blijdschap op in een droevige tragedie.“ Van Mander *Den Grondt*, Kapitel 6, Regel 6, Fol. 23.

²⁹⁷ „Wilmen nu eer inleggen in dit alleredelste deel der konst, zoo moetmen zich zelven geheel in een toneelspeeler hervormen.“ Hoogstraten *Inleyding* 1678 = 1969, S. 109.

²⁹⁸ „Om van deze gebaarden, en roeringen die een Konstige Redenvoeringe behoorden te verzellen, zyne Leerlingen een vaster indruk te geven, en zig daar aan meerder te doen gewinnen; koos hy de

Theater und (Historien)Malerei hatten also die gleichen Ziele, nämlich vornehmlich eine affektive Beziehung zum Zuschauer bzw. Betrachter herzustellen und in ihnen vor allem Schrecken und Mitleid zu erwecken. Bei allen Parallelen zwischen Theater und Malerei zeigt der Bildbefund jedoch, dass die Ausdruckssprache im Bereich der Affektdarstellung meist unterschiedlich gewesen zu sein scheint. Und doch haben sich einige Maler – wie das Bildbeispiel Nikolaus Knüpfers gezeigt hat – stärker an die Forderungen der Kunsttheoretiker gehalten oder diese möglicherweise sogar zu wörtlich genommen, indem sie die im Theater eingesetzte übersteigerte Gestik und Mimik als theatrale Bildsprache in das malerische Medium übersetzten.

2.1.3. Klassische Rhetorik und niederländischer Schauspielstil in der Malerei

Ein Maler, der dem Rat der Kunsttheoretiker folgte, ist Jan Havicksz Steen. Anhand einer Historiendarstellung, die sich direkt mit einem zeitgenössischen Theaterstück in Verbindung bringen lässt, soll im Folgenden die malerische Verwendung von theatralen Ausdrucksbewegungen vor dem Hintergrund der zuvor gewonnen Erkenntnisse in Rhetorik, Schauspielstil und Kunsttheorie der Zeit untersucht werden. Das Gemälde ist insofern interessant, als es in Bezug auf die Darstellung der Affekte mit dem im einführenden Abschnitt des Kapitels behandelten Wutausbruch des Königs Saul von Nikolaus Knüpfer vergleichbar ist. Auch wenn es keine bestätigenden Dokumente gibt, spricht einiges dafür, dass der Bericht über Steens erste Ausbildung bei Knüpfer in Den Haag durch seinen frühen Biographen Jacob Campo Weyerman richtig sein könnte.²⁹⁹ Allerdings sind es vor allem Steens späte Werke der 1660er Jahre, die sich durch eine besonders starke Theatralität auszeichnen und die die Auseinandersetzung mit Nicolas Knüpfers Werken zu bestätigen scheinen.³⁰⁰

bekwaamste van zyne Discipelen uit (als hy woonde in 't voorste Huis, dat zedert aan de Brouwery van den Oranjeboom te Dordrecht getrokken is, daar hy op de ruime zolderingen gelegenheid had van een volkomen Toneel op te slaan) en gaf hun yder een Rol van zyne, of een 's anders Toneelstuk te spelen: tot het welke zy dan vermogten hunne Ouders en goede bekenden te noodigen, tot aanschouwers, van het Spel, waar ontrent S. v. Hoogstraten een tweede Francius verstrekte. “Arnold Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, B.M. Israël Amsterdam, 1976 (3 delen, fotografische herdruk), S. 163. „Um seinen Schülern von den Gebärden und Bewegungen, die eine kunstvolle Rede begleiten müssen, einen bleibenden Eindruck zu geben und sie daran zu gewöhnen, wählte er, als er in Dordrecht in jenem Hause, [...] wohnte, wo er in den Bodenräumen Gelegenheit hatte, ein vollständiges Theater zu errichten, die geschicktesten seiner Schüler aus und liess sie eine Rolle seiner eigenen oder anderer Komödien [Theaterstücke] spielen.“ *Arnold Houbraken's Grosse Schouburgh der Niederländischen Maler und Malerinnen*, übersetzt von Alfred von Wurzbach, Osnabrück 1970, S. 128.

²⁹⁹ Vgl. Bok 1996, S. 28; Saxton 2005, S. 38 f.

³⁰⁰ Da es in Steens Werken vor 1667 keine Hinweise auf eine Orientierung an Knüpfer gebe, vermutet Baruch Kirschenbaum, dass Steen Knüpfer zwar gekannt haben und möglicherweise Gemälde von ihm besessen haben könnte, aber kein Lehrer-Schüler Verhältnis zwischen den beiden Malern bestand. Vgl. Kirschenbaum 1977, S. 46.

Steens in den späten 1660er entstandenes Gemälde *Die Wut des Ahasveros* wurde in der Forschung als sein melodramatischstes Werk bezeichnet (Abb. 12).³⁰¹ Der anachronistische Begriff dieser zur Entstehungszeit des Gemäldes noch nicht existierenden Theaterform verdeutlicht, was moderne Betrachter des Bildes empfinden. Zeichnete sich das in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstandene Melodram doch gerade durch seinen starken emotionalen Gehalt und eine übertriebene und drastische Darstellung aus. Es ist wahrscheinlich vor allem der so übersteigert wirkenden Körpersprache der Bildfiguren geschuldet, dass sich Cornelis Wilhelmus de Groot 1952 bei diesem Gemälde an die naive Erzählung einer Kindergeschichte erinnerte.³⁰² Und Baruch Kirschenbaum sah 1977 in der übertriebenen Theatralität dieser Darstellung ein Mittel zur Erzeugung jener Lächerlichkeit, die Teil von Steens historischer Vision sei.³⁰³ Der zeitgenössische Betrachter hat das allerdings nicht so empfunden wie im Folgenden gezeigt werden soll.³⁰⁴

Steens Gemälde zeigt eine Szene des beliebten Themas der Geschichte um die Befreiung des sich im persischen Exil befindenden jüdischen Volkes aus dem alttestamentlichen Buch Esther. Am persischen Hof weiß niemand, dass die junge Königin Esther Jüdin ist und der fromme Höfling Mardochai ihr Pflegevater. Mardochai verärgert den Wesir des Königs Haman durch die Verweigerung des ehrerbietigen Kniefalls. Haman beschließt erbost nicht nur Mardochai sondern alle Juden im Land vernichten zu lassen. Als Esther von Hamans Vorhaben erfährt, setzt sie ihre eigene Sicherheit aufs Spiel, um ihr Volk zu retten. Sie bittet König Ahasveros und Haman zu einem Festmahl, bei dem sie ihre Abstammung enthüllt und Haman beschuldigt, sie und ihr Volk ausrotten zu wollen. Dieses Festmahl ist bei Steen dargestellt (Esther 7,1-10). Der König hat sich im Angesicht der Anschuldigungen gegen seinen obersten Minister plötzlich erhoben. Er scheint dabei heftig an den Tisch gestoßen zu sein. Eine große Pfauenpastete befindet sich im Bildvordergrund im freien Fall und eine Porzellanschüssel liegt bereits zerbrochen am Boden. Ahasveros hat beide Arme

³⁰¹ Vgl. Arthur K. Wheelock, in: Ausst.-Kat. Washington/Amsterdam 1996, S. 241, Kat.-Nr. 44.

³⁰² „*De woede van Assuerus* is als een wonderlijk verhaal voor kinderen, die volkomen opgaan in de schone vertelling. Wij horen Jan Steen verhalen: «Een mooie koning hield veel van zijn lieve koningin, die hij niets kon weigeren. Maar er was ook en boze man aan het hof, die de mensen kwaad wou doen, ook de goede pleegvader van de koningin. Maar toen de koning dit hoorde, werd hij zo boos, dat hij de prachtige pauwenpastei van tafel smet. De slechte man, die met de koning aan tafel zat, kromp toen van schrik ineens en werd bijna zo klein als een muisje. De andere kamerdiensers stonden stijf als standbeelden uit angst voor de koning, die zij nog nooit zo kwaad gezien hadden. Ook de lieve koningin was wel een beetje bang, maar zij was ook blij, dat zij alles verteld had aan de koning. Een toen leefden zij en haar brave pleegvader nog veel jaren lang en gelukkig...»“ Cornelis Wilhelmus de Groot, *Jan Steen. Beeld en Woord*, Utrecht 1952 (zugl. Diss. Universiteit Nijmegen), S. 166.

³⁰³ „Steen is certainly at his most bombastic here, but the exaggeration is conscious. By it he achieves the sense of the ridiculous which is part of his historical vision.“ Kirschenbaum 1977, S. 118.

³⁰⁴ Für zeitgenössische Bewertungen von Steens komischen Historien siehe unten, S. 68 f.

im Affekt ausgebreitet und die rechte Hand ist drohend zur Faust geballt. Sein Turban ist beim plötzlichen Aufspringen verrutscht. Der König wendet sich in seiner Wut dem vom Betrachter aus links am Tisch sitzenden Haman zu. Seine Augen sind weit aufgerissen, die Augenbrauen hochgezogen und sein Mund steht offen. Es besteht kein Zweifel, gegen wen sich der Groll des Königs richtet. Haman duckt sich zur rechten Seite hinunter, beide Hände in Richtung des Gesichts führend, so als wolle er sich vor dem Zorn des Königs verstecken. Sein Barett ist ihm tief ins Gesicht gerutscht, die Augen sind verschattet, die bleiche Hautfarbe zeugt von seiner Angst. In der Bibelerzählung wird er am Ende tatsächlich mit dem Tode bestraft, denn der König befiehlt, Haman an den Galgen zu hängen, den jener bereits für Mardochai hatte errichten lassen. Ein kleiner Hund rechts im Vordergrund neben Esther reagiert auf den heftigen Affektausbruch, indem er bellend vor den vom Tisch fallenden Gegenständen zurückweicht. Er reagiert wie eine Art Seismograph, der die Erschütterungen bzw. Affekte aufnimmt und die gewünschte Affizierung des Betrachters vorwegnimmt. Einzig Esther bewahrt in dieser Runde ihre aufrechte Haltung.

Das Festmahl avancierte in den nördlichen Niederlanden zum am häufigsten dargestellten Bildthema der Esther-Geschichte und Jan Steen verbildlichte die Szene mit Esther mindestens fünf Mal.³⁰⁵ Er konnte sich für seine Kompositionen an der Bildtradition orientieren. Die frühesten Darstellungen der biblischen Erzählung finden sich in der Druckgraphik. In Philips Galles (1537–1612) Kupferstich nach einem Entwurf von Maarten van Heemskerck (1498–1574) ereignet sich das Gastmahl in einer prächtigen Palastarchitektur und die drei Protagonisten sind in gleicher Weise wie bei Steen um einen gedeckten Tisch gruppiert (Abb. 13).³⁰⁶ Doch hier fehlt die exaltierte Gestik und Mimik als Ausdruck von starken Affekten. Vor allem lassen sich bei Ahasveros keine äußeren Anzeichen des Zornes ablesen. Sein Gesichtsausdruck scheint indifferent, die Fingerspitzen der linken Hand liegen ruhig an seinem Trinkglas und mit der rechten, ausgestreckten Hand formt er lediglich eine rhetorische Redegeste,³⁰⁷ während er seine Aufmerksamkeit Haman zuwendet.

³⁰⁵ Kirschenbaum 1977, Nr. 18, 19, 20, 20a, 20b, 21, 21a, 21b, 22a, 22b, S. 117-121.

³⁰⁶ *Die Wut des Ahasveros* aus: *Die Geschichte der Esther*, Blatt 8, 206 x 249 mm, TIB, Bd. 56, Nr. 017:8.

³⁰⁷ Zu den in der seit frühchristlicher Zeit in der bildenen Kunst benutzten rhetorischen Redegesten siehe: Iris Marzik, Von Gesten und ihrer Bedeutung, in: Wolfram Prinz, *Die Storia oder die Kunst des Erzählens in der italienischen Malerei und Plastik des späten Mittelalters und der Frührenaissance 1260-1460*, Mainz 2000, S. 516 (S. 500-550).

Ganz anders ist die Szene bei Pieter Lastman inszeniert,³⁰⁸ dessen Darstellung in der Forschung als wichtiges Vorbild für Steens Komposition erkannt wurde (Abb. 14).³⁰⁹ Lastman zeigt einen späteren Moment als Steen. Der König hat den Raum verlassen, nachdem er von den Anschuldigungen gegen Haman erfahren hat. Als er zurückkehrt, sieht er Haman um Gnade flehend an den Kleidern seiner Gattin zerrend, wodurch Ahasveros noch mehr in Rage gerät.³¹⁰ Auch wenn bei Steen die drei Protagonisten noch um den Tisch sitzen, nachdem Esther die Anschuldigungen gegen Haman hervorgebracht hat, ist die Nähe zu Lastmans Komposition doch offensichtlich. Nicht nur die prachtvolle Ausstattung der Szene mit kostbaren Teppichen, dem Vorhang und der Pfauenpastete erinnern an Lastman, Steen scheint die Haltung des Königs mit den ausgestreckten Armen und der geballten Faust sowie die Mimik von dem Amsterdamer Historienmaler übernommen zu haben.

Die niederländischen Calvinisten sahen in der Geschichte der Esther eine Parallele zu ihrer eigenen Situation als religiöse Minderheit in der feindlichen katholischen Umgebung und setzten die Befreiung der Juden mit dem Freiheitskampf ihrer nördlichen Provinzen gleich.³¹¹ Auch dieses Thema florierte nicht nur in den Bildkünsten, sondern auch im Theater wurde der Stoff immer wieder verarbeitet. Neben den zahlreichen Purim-Spielen³¹² der sephardischen Juden in Amsterdam sind nicht weniger als fünf Theaterstücke aus der Zeit von 1618 bis 1659 bekannt.³¹³ Joannes

³⁰⁸ *Haman bittet Esther um Gnade*, Holz, 52 x 78 cm, signiert „P. Lastman fecit A. 161[?]“, Museum Narodowe, Warschau.

³⁰⁹ Vgl. *Europäische Malerei des Barock aus dem Nationalmuseum in Warschau*, hrsg. v. Rüdiger Klessmann, Ausst.-Kat. Herzog Anton Ulrich-Museum [u.a.], Braunschweig 1988, S. 26 und Arthur K. Wheelock, in: Ausst.-Kat. Washington/Amsterdam 1996, Kat.-Nr. 44, S. 242 u. S. 244 Anm. 4.

³¹⁰ „Und als der König zurückkam aus dem Garten am Palast in den Saal, wo man gegessen hatte, lag Haman vor dem Lager, auf dem Esther ruhte. Da sprach der König: Will er auch der Königin Gewalt antun bei mir im Palast?“ (Esther 7,8)

³¹¹ Vgl. Jacqueline Boonen, Die Geschichte von Israels Exil und Freiheitskampf, in: Ausst.-Kat. Amsterdam/Jerusalem/Münster 1994, S. 106 (S. 106-119). Wurde das Bild früher in die späten 1660er Jahre datiert (Kirschenbaum 1977, Nr. 18, S. 118 als „around 1668“), so schlägt Wheelock 1671–73 vor. Ausst.-Kat. Washington/Amsterdam 1996, S. 242. Zur Entstehungszeit des Gemäldes könnte diese Parallelsetzung durch die Invasion der Franzosen im Katastrophenjahr 1672 und dem bis 1678 andauernden Kriegsgeschehen wieder aufgeweckt worden sein, was auch die große Anzahl an Gemälden des Esther Themas von Arent de Gelder in den späten 70er Jahren erklären würde. Vgl. ebd., S. 242 und 244, Anm. 11. Die Verfasserin schließt sich der Meinung des Kurators des Barber Institute of Fine Arts an, der aufgrund stilistischer Vergleiche die Datierung in die späten 60er Jahre weiterhin für am wahrscheinlichsten hält. Ich danke Robert Wenley für die mündliche Mitteilung vom 04.03.2016.

³¹² Theateraufführungen waren seit 1632 in den Synagogen verboten, stattdessen wurden Theater in Lagerhäusern eingerichtet. Bis zum Ende des 17. Jahrhunderts hatten nicht nur spanische, sondern auch deutsche Juden in Amsterdam ihre eigenen Theater in Lagerhäusern, in denen jede Woche an festen Tagen Theaterstücke aufgeführt wurden. Vgl. Henri van de Waal, Rembrandt and the Feast of Purim, in: *Steps towards Rembrandt. Collected Articles 1937 – 1972*, hrsg. von R. H. Fuchs, Amsterdam/London 1974, S. 209 (S. 201-225). Siehe hierzu auch Jacob S. da Silva Rosa, *Geschiedenis der Portugeesche Joden te Amsterdam*, Amsterdam 1925, S. 103 f.

³¹³ Abrahaman de Koning behandelt das Thema 1618 als erster mit seinem Stück *Esther*. Nicolaas Fonteyn, Mitglied der *Oude Kamer*, veröffentlicht sein Stück *Esther, ofte 't beeldt der ghehoorsaam-*

Serwouters (1623– nach 1663) Stück *Hester oft verlossing der jooden* (Esther oder Befreiung der Juden), eine Bearbeitung von Lope de Vegas *La Hermosa Ester*,³¹⁴ kann als das erfolgreichste aus dieser Reihe angesehen werden (Abb. 15). Es feierte am 9. Juni 1659 an der Amsterdamer *Schouwburg* Premiere und wurde wahrscheinlich bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts immer wieder aufgeführt. Der gedruckte Text wurde zumindest bis 1751 insgesamt fünfmal aufgelegt.³¹⁵ Es lässt sich womöglich eine direkte Parallele dieses Stückes zu Steens Gemälde aufzeigen.³¹⁶ Die auffällige Gestik und Körperhaltung des Haman, der sich zur Seite duckt und die aneinander gelegten Hände an sein Gesicht hebt, so als würde er sich verstecken wollen, könnten einen Dialog aus Serwouters' Stück illustrieren. Dort ruft der König, nachdem er die unglaublichen Anschuldigungen von Esther gehört hat, erobert aus: „Schande, Haman, verflucht sei die Stunde deiner Geburt.“³¹⁷ Und Haman spricht mehr zu sich selbst bzw. an das Publikum gewandt:

„Wo verstecke ich mich? Ich wage den Fürsten nicht wieder anzuschauen. Weh mir! Ich habe mir selbst dieses Unglück gebräut. Meine Größe nimmt, oh Götter, eine wunderliche Wende.“³¹⁸

Es ist der Moment der *peripeteia* – des Handlungsumschwungs –, der hier mit der *agnitio* – dem Erkennen – zusammenfällt. Nach der Verfluchung durch Ahasveros erkennt Haman sein unwiderrufliches Schicksal, das er selbst zu verantworten hat, wie er schmerzlich einsehen muss.

Ein anderes Gemälde Steens aus den 1660er Jahren,³¹⁹ das eine weitere Episode aus der Esther-Geschichte zeigt, weist auffällige Ähnlichkeiten zu einer Illustration der

keid 1638, aufgeführt wurde es aber wohl früher (vgl. Hubert Meeus, *Repertorium van het ernstige drama in de Nederlanden 1600–1650*, Leuven 1983, S. 74). Hummelen glaubt, dass das Stück noch in der Periode 1617–1637 entstanden sei (vgl. Hummelen 1982, S. 221). Das Stück gleichen Themas des calvinistischen Pfarrers Jakob Revius *Haman. Treurspel* (1630) ist wohl eher zu vernachlässigen. Außerdem existiert ein Joris Berckmans zugeschriebenes Stück, *Esther Bly-eyndich Treurspel van de Coninghinne Esther* von 1649 (vgl. Meeus 1983, S. 28, Nr. 22).

³¹⁴ Zu der großen Beliebtheit von Adaptionen von spanischen Stücken seit den späten 40er Jahren in der Amsterdamer *Schouwburg* siehe: Smits-Veldt 1991, S. 110 f.

³¹⁵ Vgl. J. A. Worp, *Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland*, 2 Bde., Groningen 1908, Bd. 1, S. 332, Anm. 8.

³¹⁶ Vgl. hierzu bereits Heppner 1939/40, S. 42.

³¹⁷ „Fy Haman, vloek nu vry de stont van uw geboort.“ Joannes Serwouters, *Hester oft verlossing der jooden*, Amsterdam 1659, S. 49. Deutsche Übersetzung nach Weber 1991, S. 202.

³¹⁸ „Waar berg ik my? Ik sterf den Vorst niet meer aanschouwen. Ay my! Ik heb my self dit ongeval gebrouwen. Myn grootsheydt neemt, o Gôon, een wonderlyke keer.“ Ebd. Es gibt allerdings andere Beispiele aus der Bildtradition, die eine ähnliche Figurenkonstellation und Gestik vorweisen, vgl. etwa eine Zeichnung von Jan Swart van Groningen, *Esther beschuldigt Haman während des Banketts mit Ahasveros*, 16. Jh., Feder und graue Lavierung, 285 x 285 mm, Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, Weimar. Ich danke Robert Wenley für diesen Hinweis.

ersten Ausgabe von Serwouters' Stück auf und wird in der Forschung als Beleg für die Auseinandersetzung des Malers mit dem gedruckten Theater-Text gesehen (Abb. 16).³²⁰ Die Illustration vermittelt zugleich einen Eindruck von der Theateraufführung. Dargestellt ist die dem Gastmahl vorausgehende Szene der Audienz Esthers bei Ahasveros. Um den König zum Festmahl zu bitten, riskiert Esther zum ersten Mal ihr Leben, denn es war für sie unter Todesstrafe verboten, dem König ohne Einladung unter die Augen zu treten (Esther 5,1-4).³²¹ Am unteren Bildrand der Theater-Textillustration erkennt man die Kante des Podiums und oben links verweist ein zusammengeraffter Vorhang auf die Bühnensituation. Die drei im Hintergrund stehenden Hofbeamten verleihen ihrem Erstaunen über die Situation mit exaltierten Gesten Ausdruck. Zwei von ihnen zeigen jene symbolische Geste der Verwunderung oder Überraschung, bei der beide Hände erhoben und die Handinnenflächen nach außen gehalten werden, als würde man ein schockierendes Objekt abwehren wollen. Es handelt sich um dieselbe Geste, die Michal in Knüpfers Darstellung der *Raserei König Sauls* (Abb. 5) und der Kapitän in Molenaers *Schlusszene aus Brederos Lucelle* (Abb. 10) vorweisen.³²² Bei Steen ist die Szene des Königs, der sich der zusammensinkenden Esther mit ihren beiden Hofdamen zuwendet, in den Hintergrund gerückt. Der Maler fügt weitere Bildfiguren hinzu.³²³ Am auffälligsten ist ein alter Mann, der an einem Tisch im Vordergrund sitzt und in ein großes Buch schreibt.³²⁴ Ein Jüngling wendet sich an den Alten und zeigt auf die Szene hinter sich. Tatsächlich spricht er aber nicht den Schreiber sondern den Betrachter an, den er mit verschmitztem Gesichtsausdruck herausfordernd ansieht.³²⁵ Steen wiederholt den an eine Bühnenaufführung erinnernden Vorhang, doch hier hängt er von der gesamten Länge der oberen Bildkante herab, so dass man nicht ausmachen kann, ob der Vorhang sich im oder vor dem Bild befindet.³²⁶ Nach der vergleichenden Betrachtung lässt sich folgern, dass Steen sich durchaus für die Gestaltung der Szene mit Esther vor

³¹⁹ Holz, 106 x 83,5 cm, Eremitage, St. Petersburg; Vgl. Kirschenbaum 1977, Nr. 17, S. 117 f.

³²⁰ Heppner 1939/40, S. 41 f.

³²¹ Laut Kirschenbaum ist hier die folgende Szene der zweiten Audienz der Esther vor Ahasveros dargestellt, bei der sie vor dem König auf den Boden fällt und um die Aufhebung des Vernichtungsbefehls gegen ihr Volk bittet (Esther 8, 1-3). Vgl. Kirschenbaum 1977, S. 118.

³²² Mit dieser Geste werden in der Regel ambivalente Gefühle des Erstaunens ausgedrückt, die von freudiger Verwunderung über ärgerliche Betroffenheit bis hin zum Entsetzen reichen können. Vgl. Marzik 2000, S. 535. Auch Lang beschreibt diese Geste: „Wir bewundern, indem beide Hände erhoben werden und sich dem oberen Teil der Brust etwas nähern, wobei die Handflächen den Zuschauern zugekehrt werden.“ Lang *Abhandlung 1727 = 1975*, S. 186.

³²³ Heppner macht auf die Figur des Standarten-trägers links im Hintergrund aufmerksam, der dem Betrachter den Rücken zuwendet und die Szene mit Esther und Ahasveros beobachtet und den Heppner zum typischen Personal einer *rederijkers*-Kammer zählt. Heppner 1939/40, S. 42.

³²⁴ Er wird sowohl als Haman als auch als Madochai gedeutet. Vgl. Kirschenbaum 1977, S. 118.

³²⁵ S. hierzu unten, Kapitel Kommunikation mit dem Publikum – Betrachtersprache, S. 210 ff.

³²⁶ S. hierzu unten, Kapitel Theatervorhänge – Theatrale Textilien, S. 279-286.

Ahasveros an der Theaterillustration orientiert haben könnte.³²⁷ Durch die Verschiebung der zur Haupthandlung gehörenden Figurengruppe in den Hintergrund und die Erweiterung der Szene mittels zahlreicher Assistenzfiguren erhält Steens Darstellung allerdings einen völlig anderen Charakter.

Im Folgenden soll der Frage nachgegangen werden, inwiefern die von Steen dargestellten Ausdrucksbewegungen tatsächlich als theatral oder rhetorisch bestimmt werden können. Auch wenn Jan Steen selbst kein Mitglied einer *rederijkers*-Kammer war, kann man von seiner Kenntnis der Schauspiel- und Rhetorikregeln ausgehen. Wie auch Rembrandt hatte Steen als Kind die Lateinschule in Leiden besucht, zu dessen Lehrplan auch die praktische Übung der Rhetorik gehörte.³²⁸ Zudem war sein Onkel Dirck Jansz Steen der berühmte Clown Piero der Leidener Kammer *De Witte Acolijnen* und die zahlreichen Darstellungen des Malers von *rederijkern* bezeugen, dass er sich maßgeblich für diese Gruppen interessierte.³²⁹

Der Vergleich der Gestik und Körperhaltung von Steens Bildfiguren mit den Rhetorikhandbüchern weist zahlreiche Übereinstimmungen auf. Zunächst einmal hält Steen sich an die auch bei Quintilian formulierte Rhetorikregel, dass Gesten stets mit der rechten Hand ausgeführt werden müssen.³³⁰ Auch John Bulwer stellt fest: „The left hand of itself alone is most incompetent to the performance of any perfect action [...]“³³¹ Diese Regel findet sich auch bei Joannis Grevius in seinen 1697 publizierten *Orationes duae de ratione pronuntiandi*: „In gesture however we grant first place to the right hand, and we require it for the most part to move on its own, and to perform the important work [...]“³³² und weiter: „So that the right hand keeps the pre-eminence at all times, let the left hand adapt itself to the right, and seem only to ob-

³²⁷ Kirschenbaum verweist auf die Bildtradition und im Besonderen auf Lucas van Leydens Kupferstich von 1518 (274 x 223 mm, TIB, Bd. 12, Nr. 31), dessen Darstellung näher an Steens Version sei als die Titelillustration. Kirschenbaum 1977, S. 118. Hier sind die Hauptpersonen Ahasverus und Esther zwar nahe an den Bildrand herangerückt, doch gibt es hier kein Anzeichen dafür, dass Esther in Ohnmacht fällt; sie hat die Augen geöffnet und wird auch nicht durch ihre Dienerinnen gestützt.

³²⁸ Vgl. oben, S. 40. Für den Beleg, dass Jan Steen die Lateinschule besuchte siehe: Marten Jan Bok, *The Artist's Life*, in: *Jan Steen. Painter and Storyteller*, hrsg. v. Guido M. C. Jansen, Ausst.-Kat. National Gallery of Art, Washington; Rijksmuseum, Amsterdam, Zwolle 1996, S. 27 (S. 25-37).

³²⁹ Vgl. Heppner 1939/40, S. 24; zu einer Darstellung Steens der *rederijkers* s. unten, Kapitel Theater-vorhänge – Theatrale Textilien, S. 283-286. H. Perry Chapman macht darauf aufmerksam, dass Steens Vater die Bibliothek des Onkels erbt; eine Tatsache, die möglicherweise für Steens Beziehung zum Theater wichtiger war als die Mitgliedschaft seines Onkels in der Leidener Kammer. Chapman 1990/91, S. 189, Anm. 30.

³³⁰ „Die linke Hand führt nie für sich allein eine Gebärde richtig aus, häufig aber schließt sie sich der rechten an [...]“ Quintilianus *Ausbildung* XI, 3, 114 (S. 651).

³³¹ Bulwer, *Chirologia* 1644, Cautio XXVI, S. 142. Roach führt diese Regel auf den Zusammenhang der Rhetorik mit der antiken Medizin zurück. „Ancient medicine taught that the vital spirits, exiting through the left ventricle, permeate and humidify the left side of the body. This renders the left arm harder to control, more pliant, more tractable – rather like a limp noodle.“ Roach 1985, S. 53.

³³² Grevius 1697, S. 36; zitiert nach Übersetzung Barnett 1987, S. 22.

serve and help it.“³³³ So hat König Ahasveros die rechte Hand in der Geste der Wut zur Faust geballt, während die Finger der linken Hand des im Affekt zur Seite ausgestreckten Armes voll Anspannung gespreizt sind. Grevius beschreibt weiter, in welchen Situationen die linke Hand unterstützende Gesten ausführen kann: „And we call up its [the left hand’s] assistance [...] if we are astonished at something: if we are exclaiming: if we are exhorting more hotly, or imploring the Listeners earnestly [...]“.³³⁴ Esther beschwört den Zuschauer ernsthaft und zwar sowohl den Bildbetrachter als auch den König und hat ihre linke Hand auf ihre Brust gelegt, während sie mit der rechten Hand in Richtung Hamans und der fallenden Pfauenpastete weist.³³⁵ Hamans Mimik und Gestik zeugen von seiner Angst vor dem Zorn des Königs und möglicherweise auch von seiner Scham über die geplanten Taten. So findet sich die Geste der Scham, bei der man das Gesicht mit der Hand verbirgt, in John Bulwers *Chirologia* – also als natürliche Geste – beschrieben:

“The recourse of the hand to the face in shame, is a naturall expression [...]. For, shame being a passion that is loath to see or be seene, the bloud is sent up from the breast by nature, as a mask or veile to hide the labouring face, and the applying of the Hands upon the face is done in imitation of the modest act for Nature.“³³⁶

Auch für den Schauspieler galten wie für den Redner und den Maler die Regeln des *decorum*, die auf der Bühne aber zum Teil andersartig beschaffen waren. Was in der Rhetorik verpönt war, musste etwa auf der Bühne zur Darstellung einer seinen Affekten verfallenen *dramatis persona* unbedingt eingesetzt werden.³³⁷ In der bei Steen geschilderten, höchst dramatischen Situation ist es allein die tugendhafte Heldin Esther, die ihre Haltung bewahrt. Ihr rechter Arm ist ausgestreckt, aber eben nicht in voller Länge durchgestreckt, ganz wie es die Regeln der Rhetorik verlangen. Bei Petrus Francius heißt es in seiner Schrift *Specimen eloquentiae exterioris specimen primum, ad orationem M.T. Ciceronis* [...] von 1697 hierzu: „The arms are to move with restraint, and not to be flung out, but to make a shape which is an angle as it

³³³ Grevius 1697, S. 38; zitiert nach Übersetzung Barnett 1987, ebd.

³³⁴ Grevius 1697, S. 37; zitiert nach Übersetzung Barnett 1987, S. 34.

³³⁵ Der Pfau gilt als Symbol für Luxus, Hochmut und Arroganz und verweist so auf die Laster, die als Wurzel für Hamans Niedergang angesehen werden können. Vgl. Arthur K. Wheelock in: Ausst.-Kat. Amsterdam/Washington 1996, Kat.-Nr. 44, S. 241 u. 244, Anm. 1.

³³⁶ Bulwer *Chirologia* 1644, S. 86, Gestus XLIX. Abbildung auf Tafel, S. 155, N. Pudet (= ich schäme mich einer Sache oder vor jemand).

³³⁷ Vgl. Fischer-Lichte 2007b, S. 53 f.

were.“³³⁸ Gleiches sehen wir auf Franciscus Langs Illustration zur korrekten Bühnenhaltung (Abb. 11). Esthers rechte Hand ist wie auch die Hand in Langs Illustration mit ausgestrecktem Zeigefinger und Daumen dargestellt, die übrigen Finger sind locker gekrümmt. Dies entspricht wiederum der vorgeschriebenen Handhaltung des Schauspielers, die er laut Lang fast während der ganzen Zeit, in der er auf der Bühne ist, beachten muss: „Ferner sollen die Finger so geordnet werden, dass der Zeigefinger zumeist gerade ausgestreckt wird, die übrigen aber sich allmählich zu krümmen beginnen und sich mehr und mehr zu einer hohlen Hand zusammenziehen.“³³⁹ Ausgenommen von dieser Regel ist der Schauspieler dann, wenn er seine Finger für expressive Gesten benutzt wie die ausgestreckten, gespreizten Finger bei Überraschung oder die geballte Faust als Ausdruck von Wut. Ahasveros wird so von seiner Wut bestimmt, dass die Regeln des *decorum* außer Kraft gesetzt werden. In zwei anderen Gemäldeversionen des Bildthemas mit deutlich mehr Bildpersonal lässt Jan Steen sogar den König die linke Hand als Ausdruck seines besonders starken Affektes über die Höhe seines Kopfes in die Luft schleudern (Abb. 17).³⁴⁰ Dies ist ein klarer Verstoß gegen die Rhetorikregeln, so verbietet auch Quintilian dem Redner, die Hand über die Augen zu erheben oder eine Geste unter Brusthöhe auszuführen.³⁴¹ Gleiches wurde auch von Franciscus und Grevius wiederholt, bei letzterem heißt es etwa: „The hands do not go beyond the height of the shoulders, unless we are indicating the things in heaven above: they never indeed rise above the head, nor go down below the mid-stomach.“³⁴² Im Bereich der expressiven Gesten konnte diese Regel für die Darstellung besonders starker Emotionen aufgehoben werden. Grevius erklärt: „The throwing out of the arm and hand will thus be in the most violent efforts, the drawing back in the gentle parts [...]“³⁴³ Lang bestätigt die Regel auch für die Schauspielkunst und räumt zugleich die Ausnahme ein:

³³⁸ „Bracia modice se commoveant, nec in longum projiciantur, sed formam quandam efficiant angularem.“ Franciscus 1697, S. 53, XI. zitiert nach Übersetzung Barnett 1987, S. 111.

³³⁹ Lang Abhandlung 1727 = 1975, S. 31.

³⁴⁰ Um 1668, Lw., 70 x 92,9 cm, The Cleveland Museum of Art, John L. Severance Fund; vgl. Ausst.-Kat. Washington/Detroit/Amsterdam 1980, Kat.-Nr. 85, S. 282 und Lw., 81,2 x 98,5 cm, Museum Bredius, Stichting Bredius Genootschap, Den Haag; vgl. Guido M.C. Jansen, in: *Connoisseurship. Bredius. Jan Steen and the Mauritshuis*, Kat.v. Guido M.C. Jansen, Museum Bredius, Den Haag; Den Haag 2014, Kat.-Nr. 15, S. 106-109. Guido M.C. Jansen hält es für möglich, dass das Gemälde in Den Haag eine frühere Bearbeitung des Bildthemas darstellt, die Steen in der Version in Cleveland mit Verbesserungen überarbeitet habe. Ebd., S. 108.

³⁴¹ „Die Hand über Augenhöhe zu erheben und sie unter die Brust sinken zu lassen, verbieten die Meister der Vortragskunst; sie gar vom Kopf wegzunehmen oder bis zum Unterleib herabzuführen gilt als fehlerhaft.“ Quintilianus *Ausbildung*, XI, 3, 112 (S. 651).

³⁴² Grevius 1697, S. 38, zitiert nach Übersetzung Barnett 1987, S. 104.

³⁴³ Grevius 1697, S. 37, zitiert nach Übersetzung Barnett 1987, S. 339.

„[...] die Arme sollen weder ungeordnet herabhängen, noch wie Geschosse nach oben geschleudert werden [...]. Über die Schultern oder Augen möge (außer bei den stärksten Affekten) keiner von beiden empor gehoben werden.“³⁴⁴

Über den Affekt des Zorns schreibt Lang:

„Dies über den gewöhnlichen Zorn, wenn er aber das Maß überschreitet und in Raserei ausartet, dann hält sich freilich auch die Darstellung an kein Maß. Deshalb soll dem Rasenden verstattet sein, was dem Besonnenen nicht ziemt.“³⁴⁵

In den zwei Gemäldeversionen des gleichen Bildthemas in Cleveland und Den Haag hat Steen also den Affekt seines Hauptdarstellers von Wut zu Raserei gesteigert. Die Situation war für den theatergeschulten zeitgenössischen Betrachter so als besonders dramatisch erkennbar und eine größtmögliche Affizierung gewährleistet.

Arnold Houbraken hebt in seiner Lebensbeschreibung des Malers vor allem Steens Fähigkeit hervor, menschliche Emotionen „natuurlyk en geestig“³⁴⁶ (natürlich und geistreich) darstellen zu können. Er empfiehlt den jungen Malern Steens Beispiel zu folgen und zitiert in diesem Zusammenhang die niederländische Übersetzung von Horaz' *Ars poetica* durch Andries Pels. Der Maler müsse so wie der Theaterdichter den Unterschied zwischen einem Bauern und einem Edelmann durch Haltung und Gestik der Figuren deutlich machen, so wie es die Regeln des *decorum* oder *welstand* verlangen.³⁴⁷ Als Beispiel für Steens überzeugende Wiedergabe des emotionalen Ausdrucks führt Houbraken unter anderen das Gemälde *Die Hochzeit von Tobias und Sarah* von 1667³⁴⁸ an, bei dem Mimik und Gestik der Figuren so deutlich dargestellt seien, als ob die Emotionen dabei schriftlich dargelegt wären.³⁴⁹ Es verwundert,

³⁴⁴ Lang *Abhandlung* 1727 = 1975, S. 30.

³⁴⁵ Ebd., S. 53.

³⁴⁶ Houbraken *Groote Schouburgh* 1718-21 = 1976, Teil 1, S. 17.

³⁴⁷ Vgl. Houbraken *Groote Schouburgh* 1718-21 = 1976, Teil 1, S. 18 f. Laut Chapman betont Houbraken die Theatralität in Steens Bildern und verbindet sie mit dem Horazschen Erbe, um den am Anfang des 18. Jahrhunderts unmodisch gewordenen Malstil durch eine respektable theoretische Grundlage zu rechtfertigen. Chapman 1990/91, S. 187, Anm. 25.

³⁴⁸ Ca. 1667-68, Lw. 131 x 172 cm, Herzog Anton-Ulrich-Museum, Braunschweig; Ausst.-Kat. Washington/Amsterdam 1996, Kat.-Nr. 32, S. 203-205.

³⁴⁹ „Deze beelden waren elk zoo natuurlyk in hunne verrigtingen afgebeeld, als of men 't zelve wezentlyk gebeuren zag. [...] Dit alles was zoo klaar en duidelyk uit de wezenstrekken, als de gesteltheit der Figuren beelden, en andere omstandigheden te zien, als of 'er by geschreven waar geweest.“ Houbraken *Groote Schouburgh* 1718-21 = 1976, Teil 1, S. 16 f. „Jede der Figuren war so natürlich in

dass Houbraken, der das Gemälde mehrere Jahre in seinem Besitz hatte, das Thema der Darstellung nicht benennt. Bei seiner Beschreibung des Bildes wird deutlich, was ihn an dieser und anderer Darstellungen Steens begeistert: die Klarheit der Emotionen.³⁵⁰ Das biblische Thema war möglicherweise für ihn nur nebensächlich und nicht unbekannt wie in der Forschung angenommen.³⁵¹ Dass Steens Zeitgenossen auch den Ausdruck der Emotionen in dem oben besprochene Gemälde der *Wut des Ahasveros* nicht als komisch oder gar lächerlich empfunden haben, beweist ein Bericht von dessen Biograph Jacob Campo Weyerman. In einem erfundenen Dialog mit Peter Paul Rubens lässt dieser Steen über eben jenes Gemälde sprechen und es als „een van myne grootste en serieuste stukken“ (eins meiner größten und ernstesten Stücke) beschreiben. Woraufhin Rubens am Ende des Dialoges bewundernd feststellt, dass Steen sowohl ernste als auch possenhafte Gemälde hervorbringen können.³⁵² Wirken Gestik und Mimik von Steens Bildfiguren für den heutigen Betrachter übertrieben und unnatürlich oder gar lächerlich, so war es eben jene Klarheit des emotionalen Ausdrucks, die mit dem Klassizismus konsistent war und schließlich zu Charles Le Bruns Systematisierung der Leidenschaften führte.³⁵³

Als Ergebnis der Analyse von Steens gemalten Ausdrucksbewegungen lässt sich also festhalten, dass der Maler sich genau an die Regeln der Rhetorik und der gängigen Schauspielpraxis hielt. Und wie die Bewunderung seines frühen Biographen Houbraken bestätigt, war es gerade die überzeugende Darstellung der Emotionen seiner Bildfiguren, die Steen auch noch im 18. Jahrhundert zum Vorbild für junge Maler machte. Steen setzte die im Theater erprobte, konventionalisierte Gestik als

ihrem Betragen dargestellt, als sähen wir sie vor uns handeln. [...] Dies Alles war so klar und deutlich aus den Gesichtszügen wie den Geberden [sic] der Figuren und anderen Umständen zu entnehmen, als ob es dabei geschrieben stände.“ Zitiert nach Übersetzung Alfred von Wurzbach, Houbraken *Grosse Schouburgh* 1970, S. 305.

³⁵⁰ Vgl. David A. de Witt, Aert de Gelder, Jan Steen, and Houbraken's „Perfect Picture“, in: Akira Kofuku [u.a.] (Hg.), *Rembrandt and Dutch History Painting in the 17th Century*, Conference Proceedings, 13-14 September 2003, National Museum of Western Art, Tokio 2004, S. 88 f. (S. 85-89).

³⁵¹ Dafür spricht auch die Tatsache, dass Arent de Gelder, der mit Houbraken befreundet war und das Gemälde in dessen Sammlung gesehen haben muss, das seltene Thema sehr wohl erkannte und die Komposition als Ausgangspunkt für seine eigene Bildfindung nahm (Lw. 77 x 145,9 cm, Royal Pavilion & Museums Brighton & Hove, Brighton; Sumowski 1983, Bd. II, Nr. 733 m. Abb.). Vgl. Witt 2004, S. 91.

³⁵² „[...] dat gy zo wel ernstige als boertige taferelen hebt kunnen voortbrengen.“ *Maandelyksche berichten uit de andere waerelt*, Januar 1747, S. 243-245, zitiert nach: Ausst.-Kat. Washington/Amsterdam 1996, S. 244, Anm. 12. Zu Weyermans satirischer Zeitschrift und ihrer Quellen s. André Hanou, *Weyerman's Maandelyksche 't zamenspraaken* (1726), in: P. Altena [u.a.] (Hg.), *Het verlokend ooft: Proeven over Jacob Campo Weyerman*, Amsterdam 1985, S. 160-194.

³⁵³ Vgl. Witt 2004, S. 89. David de Witt erklärt Houbrakens Bewunderung für Steen, dem der Kunsttheoretiker mit sechzehn Seiten eine der längsten Lebensbeschreibungen widmet, mit dessen Vorliebe für eben jene Klarheit des emotionalen Ausdrucks, die zu Houbrakens eigener Ausprägung des Klassizismus passe, die sich weniger auf Ideale und Standardisierung als viel mehr auf das Studium der Natur stütze. Ebd., S. 89

überzeugendes Darstellungsmittel der Affekte ein, um so bei den Betrachtern die größtmögliche Affizierung auszulösen.

2.1.4. Gegensätzliche Entwicklungen der theatralen Affektdarstellung

Im Folgenden soll die Umsetzung des Bildthemas bei Rembrandt und seinem Kreis anhand weniger ausgesuchter Beispiele betrachtet werden. Der Rückblick auf die früher entstandenen Bildlösungen verdeutlicht, dass Steen mit seiner theatralen Bildsprache der späten 1660er Jahre an eine bestehende Tradition anknüpfte. Im Kreis der Künstler, die in Rembrandts Umfeld arbeiteten, wurden dramatische Ausdrucksbewegungen bereits Jahrzehnte früher als Visualisierungsstrategie eingesetzt – als Beispiel dienen hier die Gemälde von Jan Victors und Jan Lievens. In einer Komposition Rembrandts aus seiner späten Schaffensphase wird dann hingegen ein Wandel in der Affektdarstellung erkennbar, der mit einer gleichartigen Entwicklung in der Dramentheorie der Zeit in Verbindung gebracht werden kann. Andere theatrale Maler wie Jan Steen haben sich allerdings nicht mit diesen Neuerungen beschäftigt. Das Buch Esther spielt auch im Kreis der Rembrandt-Schüler und Nachfolger eine große Rolle.³⁵⁴ Es ist vor allem Jan Victors, der in seinen Behandlungen des Themas höchst theatrale Bildinszenierungen schuf,³⁵⁵ die sich mit den eben betrachteten Werken Jan Steens vergleichen lassen. Ein heute in der Gemäldegalerie Alte Meister in Kassel befindliches Gemälde kann zu den frühesten Werken des Malers gerechnet werden und entstand um 1640 entweder noch in Rembrandts Werkstatt³⁵⁶ oder zu Beginn von Victors Selbstständigkeit in Amsterdam (Abb. 18).³⁵⁷ Es zeigt ebenfalls dem ikonographischen Schema entsprechend die drei Hauptprotagonisten um einen Tisch gruppiert. Haman sitzt wieder links am Tisch, die Positionen von Esther und dem König sind hier aber vertauscht, Ahasveros sitzt rechts am Tisch. Er erscheint im Profil, starrt den ihm gegenüber sitzenden Haman wütend an und hat die linke Hand zur Faust geballt, während er mit der rechten Hand das Zepter in einer Drohgebärde erhebt. Esther nimmt die prominente Position in der Mitte ein. Sie steht hin-

³⁵⁴ Bei Werner Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, 6 Bde., Landau 1983-1994 finden sich zu diesem Thema hauptsächlich Werke von Jan Victors, Arent de Gelder, Gerbrand van den Eeckhout, Salomon Koninck und Willem de Poorter. Ebd. Bd. V, S. 3409 f.

³⁵⁵ Victors malte mindestens fünfmal Motive aus der Geschichte Esthers. Dazu gehören drei bekannte Versionen des Gastmahls: Jan Victors, *Das Festmahl der Esther*, um 1640, Lw., 172 x 229 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Museumslandschaft Hessen Kassel (Sumowski 1983-1994, Bd. IV, Nr. 1727); Version 1635-40, Lw., 128 x 169,5 cm, Wallraf-Richartz-Museum, Köln (ebd., Bd. IV, Nr. 1721); Version dat. 1651, Lw. 161,3 x 179,7 cm, Bob Jones University, Collection of Sacred Art, Greenville, S. C. (ebd., Bd. IV, Nr. 1749).

³⁵⁶ Bernhard Schackenburg, *Gesamtkatalog. Gemäldegalerie Alte Meister Kassel*, 2 Bde., Mainz 1996, Bd. 1, S. 308.

³⁵⁷ Sumowski 1983-1994, Bd. 4, S. 2589.

ter dem Tisch frontal zum Betrachter und wendet sich an den König, mit beiden Händen auf Haman weisend. Sowohl im Ausdruck der Mimik und Körpersprache der Bildfiguren als auch in der Ausschmückung der Szene ist die Komposition den in den späten 60er Jahren entstandenen Historienbildern Jan Steens verwandt. Und so wundert es auch nicht, dass Sumowskis Kritik, der Victors Leblosigkeit der Bildfiguren vorwirft, jener Äußerungen einiger kritischer Autoren über das eben betrachtete Gemälde Jan Steens vergleichbar ist.

„Beim Esther-Gastmahl in Kassel wird Handlung (als menschliches Miteinander) durch Dreifiguren-Montage nach ikonographischem Schema ersetzt. Jede Gestalt bleibt für sich selbst; das Gefühl, das sie personifiziert, strahlt nicht in die Szene hinein. Der König erstarrt im Zorn; Esther ist nur ein Modell in kommandierter Zeige-Pose; auch die Haman-Figurine verhält sich wie nach Vorschrift. Jedesmal Wirkung ohne innere Ursache. [...] Perfektion im Materiellen lenkt bei Victors von der Armut im Psychologischen ab.“³⁵⁸

Was Sumowski beschreibt, ist eine theatrale Bildsprache, die genauso wie in Steens Versionen des Themas mit dem theatralen Code der Schauspielkunst der Zeit übereinstimmt, bei dem der Schauspieler eben nicht eine *dramatis persona* verkörpert, sondern mittels der verschiedenen ihm zur Verfügung stehenden Zeichen das von der dramatischen Figur repräsentierte Ich repräsentiert.³⁵⁹

Jan Victors orientiert sich in seiner Darstellung auch an Rembrandts Kompositionen der Zeit, die sich ebenso durch einen starken Detailrealismus und eine exaltierte Mimik und Gestik der Bildfiguren auszeichnen.³⁶⁰ Die voluminösen Bildfiguren und deren parallele Reihung erinnern zudem stark an Pieter Lastman.³⁶¹ Auch lassen sich Analogien zum jungen Jan Lievens finden: Das Gemälde des Gastmahls von um 1625 wird als Vorbild für Victors Komposition gesehen (Abb. 19).³⁶² Es zeichnet

³⁵⁸ Sumowski 1983-1994, Bd. 4, S. 2589 f. So auch Schnackenburg: „Victors Fähigkeit liegt weniger in lebendiger Dramatik als im malerischen Reichtum der verzierten und gemusterten Stoffe und des Mahlzeitenstilllebens.“ Schnackenburg 1996, S. 308.

³⁵⁹ Vgl. Fischer-Lichte 2007b, S. 39 f.

³⁶⁰ Auch wenn sichernde Dokumente fehlen, geht man von einem möglichen Ausbildungsverhältnis aus und nimmt eine Tätigkeit Victors in Rembrandts Atelier in den 30er Jahren an. Sumowski 1983-1994, Bd. 4, S. 2589. Sumowski weist auf die Vorbildfunktion von Rembrandts *Gastmahl des Belsazar* in der National Gallery in London für Victors' Esther Gemälde hin. Ebd., S. 2590.

³⁶¹ Victors fasse die Historie wie Lastman auf. Sumowski spricht gar von einem Rückgang ins „Prä-rembrandteske“ und vermutet darin das Resultat einer Selbsterkenntnis, der richtigen Einschätzung des begrenzten Talentes. Ebd., S. 2589.

³⁶² Lw., 134,6 x 165,1 cm, North Carolina Museum of Art, Raleigh. Vgl. Sumowski 1983-1994, Bd. 4, S. 2590.

sich durch eine tatsächlich vergleichbare drastische Nahsicht, einen hohen Aufwand in der Ausschmückung der Szene und eine kräftige Farbigkeit aus. Besonders beeindruckend ist hier die imposante Figur des Königs, dessen sich langsam steigende Wut durch die doppelte Geste der beiden geballten Fäuste und den zornigen auf Haman gerichteten Blick spürbar wird. Stärker noch als bei Victors entsteht der Eindruck einer Theateraufführung dadurch, dass die überlebensgroßen Bildfiguren und der realistisch gemalte Prunk in einen sehr flachen, bühnenartigen Raum gepresst werden.³⁶³ Die starken Licht- und Schattenkontraste, die Lievens zur psychologischen Charakterisierung der Bildfiguren einsetzt und die ebenso wie das gestreifte Kostüm Hamans an die Utrechter Caravaggisten erinnern, finden sich aber gerade nicht in demselben Maße bei Victors.³⁶⁴

Zwei mit dem Thema identifizierte Bilder Rembrandts aus der Zeit um 1660 sind von völlig anderem Ausdruckscharakter als Steens oder auch Victors' Versionen.³⁶⁵ Bei *Ahasveros, Esther und Haman* von 1660 ist das Thema in statischer, kontemplativer Weise aufgefasst und auch die Ausstattung ist stark zurückgenommen (Abb. 20).³⁶⁶ Das Festmahl wird lediglich durch drei Objekte auf dem Tisch – einen flachen Teller und zwei Trinkgefäße – angedeutet. Dadurch, dass die Bildfiguren nicht auf Stühlen sondern auf großen Kissen sitzen, erhält die Szene zudem einen authentischeren orientalischen Charakter.³⁶⁷ Esther ist als Hauptperson hervorgehoben, indem sie als einzige in helles Licht getaucht erscheint. Wie bei den bereits besprochenen Versionen der Szene, angefangen bei Heemskerck über Lastman bis zu Steen,

³⁶³ Vgl. Katalogeintrag Lloyd De Witt in: *Jan Lievens. A Dutch master rediscovered*, Kat. v. Arthur K. Wheelock, Ausst.-Kat. National Gallery of Art, Washington; Milwaukee Art Museum; Museum het Rembrandthuis, Amsterdam, New Haven 2008, Kat.-Nr. 6, S. 92.

³⁶⁴ Eine ehemals Rembrandt zugeschriebene Zeichnung des gleichen Themas, die heute als aus der Hand von Jan Lievens gilt (um 1625-28, Feder und Pinsel über schwarzer Kreide, 45 x 56,5 cm, Kupferstichkabinett, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden) wurde mit den drei Gemäldeversionen von Jan Victors in Verbindung gebracht. Vgl. E. Melanie Gifford und Gregory Rubinstein, in: *Washington/Milwaukee/Amsterdam 2008*, Kat.-Nr. 93, S. 231. Hier sind die ganzfigurigen Protagonisten in einem klar strukturierten architektonischen Raum dargestellt und am linken Bildraum findet sich ein zur Seite gezogener Vorhang. Die Übereinstimmungen sind allerdings zu vage, um von einem direkten Vorbild auszugehen.

³⁶⁵ Die Identifizierung des Bildthemas eines Gemäldes in der Eremitage, St. Petersburg (*Ahasver, Haman und Harbona*, um 1660, Lw., 127 x 117 cm) ist immer noch umstritten. Gary Schwartz meint darin eine Szene aus Joannes Serwouters Stück verbildlicht zu sehen, in der Ahasveros, Haman und Harbona allein auf der Bühne sind und der König Haman die Erlaubnis erteilt, alle Juden im Land zu töten. Er räumt aber selbst ein, dass Haman in dem Gemälde nicht triumphierend aussieht und außerdem der Siegelring des Königs fehle, den Haman im Stück in der Szene hält. Vgl. Schwartz 1985, S. 276, Nr. 312 und S. 173. Henri van der Waal vertritt die These, dass das Gemälde in St. Petersburg von einer Purim-Aufführung inspiriert worden sein könnte. Van de Waal 1974a.

³⁶⁶ Lw., 73 x 94 cm, Pushkin Museum, Moskau.

³⁶⁷ Vgl. Marina Senenko, *The Pushkin State Museum of Fine Arts: Collection of Dutch Paintings, XVII-XIX Centuries*, hrsg. v. Bernard M. Vermet, Marijke van Dongen-Mathlener, Moskau 2009, S. 328.

hält auch Rembrandt sich an die Dreierkonstellation der um den Tisch gruppierten Protagonisten. Esther sitzt auch hier an der rechten Seite des Tisches und erscheint im Profil. Sie umfasst mit beiden Händen ein vor ihr auf dem Tisch stehendes Gefäß, so dass ihre Haltung keine Gestik der Hände zulässt.³⁶⁸ Ihr Oberkörper ist leicht nach vorn und ihr Kopf nach unten geneigt. Auch ihr Blick ist auf den Tisch gesenkt, aus ihrem Gesicht lässt sich keine Emotion ablesen. Und auch der Zorn des Königs ist hier nicht sichtbar. Er sitzt in der Mitte des Bildes hinter dem Tisch in Frontalansicht zum Betrachter. Das Gesicht verschattet, lässt sich nur ausmachen, dass er zu dem links am Tisch sitzenden Haman hinüberschaut. Mit der rechten Hand hält Ahasveros sein Zepter fest umschlossen, die Hand liegt aber ruhig auf dem Tisch. Seine linke Hand ist nicht sichtbar, sie scheint unterhalb des Tisches zu ruhen. Der im Profil erscheinende Haman ist so stark verschattet, dass er nur schemenhaft auszumachen ist.³⁶⁹ Zudem hat auch er Kopf und Blick nach unten gesenkt, die rechte Hand hält die vor ihm auf dem Tisch stehende Trinkschale, die linke Hand ist nicht sichtbar. Trotz dieser statischen Bildkomposition scheint die Atmosphäre zu flirren. Emotionaler Ausdruck wird hier nicht mittels Gestik und Mimik der Bildfiguren ausgedrückt, sondern mit Hilfe der dramatischen Lichtführung und durch den Umgang des Künstlers mit dem Material der Farbe.³⁷⁰ Der schlechte Zustand des Bildes lässt heute nur noch erahnen, wie stark die Wirkung ursprünglich gewesen sein muss. Im Lauf seiner Restaurierungsgeschichte wurde das Gemälde mehrfach auf andere Leinwände transferiert, wodurch die hoch aufgetragene, pastose Farbschicht des Bildes verflacht ist.³⁷¹

Zu Rembrandts Zeit wurde das Gemälde sehr bewundert. Der *Schouwburg*-Regent, Theaterautor und Dichter Jan Vos verfasste 1662 ein Gedicht über das Bild, das er in der Sammlung seines Besitzers, dem Textilkaufmann und Aldermann Jan Jacobsz

³⁶⁸ Laut der Autoren des Rembrandt Research Project hält Esther ein Tuch oder ein Papier in beiden Händen. RRP, Bd. 5, V29, S. 635 (S.635-646). Die Analyse der Oberfläche ergab ein Pentiment im Bereich von Ahasveros' Umhang neben Esthers Oberkörper, welches nahe legt, dass die Figur zunächst mit einem an das Gesicht geführten Taschentuch angelegt war. Dies scheint auch durch eine Zeichnung Rembrandts oder seiner Schule (Feder, braune Tinte, 17 x 23,7 cm, Fondation Custodia, Paris) sowie durch eine Arent de Gelder zugeschriebene Zeichnung (Feder, braune Tinte, 16 x 22,2 cm, Kupferstichkabinett, Berlin) und ein Gemälde (Lw., 104 x 163 cm, Musée de la Picardie, Amiens) bestätigt zu werden. Ebd., S. 637, 640. Die Verfasserin meint ein Gefäß, möglicherweise einen Nautiluspokal auszumachen, ohne aber dabei das Original studiert haben zu können.

³⁶⁹ Die Figur des Haman geht auf Rembrandts Zeichnungen nach indischen Miniaturen zurück. Vgl. Kristin Bahre, Orientalisierende Motive im Werk Rembrandts, in: *Rembrandt. Genie auf der Suche*, Kat. v. Ernst van de Wetering [u.a.], Ausst.-Kat. Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin; Museum het Rembrandthuis, Amsterdam; Köln 2006, S. 142 (S. 129-143).

³⁷⁰ „The essence of the meaning is revealed [...] even more through the collisions of colour and light.“ Senenko 2009, S. 328.

³⁷¹ Während die einzelnen Malschichten größtenteils dünn aufgetragen wurden, ist die Figur der Esther sehr dick mit hell goldenen, rosa und rötlichen *impasto* gemalt. Vgl. Senenko 2009, S. 328.

Hinlopen (1626–1666) sah.³⁷² Und noch gut sechzig Jahre später zitiert Arnold Houbraken in seiner Rembrandt-Biographie das Gedicht von Jan Vos und spricht von der Stärke der individuellen Gefühle in dem Gemälde.³⁷³

„Hier sieht man Haman bei Ahasveros und Esther essen. Aber es ist vergebens, seine Brust ist voller Gram und Schmerz. Er beißt in Ethers Speisen: aber tiefer in ihr Herz. Der König ist von Rache und Raserei besessen. Die Raserei eines Königs ist furchtbar in voller Wut.“³⁷⁴

Der Fokus des Gedichtes liegt auf den Emotionen Hamans, anders als in Rembrandts Gemälde, in dem jener gänzlich verschattet und damit kaum zu erkennen ist. Zudem beschreibt Vos anschaulich die Wut des Königs, die man in dieser Intensität nicht direkt an Rembrandts Bildfigur ablesen kann. Laut Gary Schwartz liest Vos in das Gemälde die Art übertriebener Emotionen hinein, die er selbst in seinen Stücken zum Ausdruck brachte.³⁷⁵ Dass das Gedicht nicht mit dem Eindruck des Gemäldes zusammenpasst, wurde auch durch die Existenz eines weiteren Gemäldes des Themas von Rembrandt zu erklären versucht, das 1657 als im Besitz von Johannes de Renialme (um 1600–1657) aufgeführt wurde.³⁷⁶ Bildgedichte dürfen aber keinesfalls als primäre Quellen der Kunstkritik verstanden werden, da sie sich innerhalb der Regeln und Motive ihrer eigenen Dichtkunst bewegen.³⁷⁷ Gregor Weber konnte nachweisen, dass die Bildgedichte von Dramenautoren wie Jan Vos oder auch Joost van den Vondel die Prinzipien der Rhetorik und Poetik widerspiegeln und sogar als vermittelnde Instanz im Sinne der Maxime *ut pictura poesis* verstanden werden kön-

³⁷²Jan Vos, Eenige Schilderyen in 't Huis van den E. Heer JAN JAKOBSEN HINLOOPEN, Scheepen t' Amsterdam, in: *Alle de gedichten van Jan Vos*, Amsterdam 1726, S. 360. Zur Identifizierung des im Gedicht beschriebenen Bildes und der Provenienz des Gemäldes im Pushkin Museum siehe: RRP, Bd. 5, V29, S. 639 f.

³⁷³„Ook is ter zelve plaats een stuk daar Haman Hester en Assweer vergast, door *Rembrant* geschildert, waar van de Dichter *Jan Vos*, als een verstandig konstkenner, den inhoud des zelfs, nevens de kragt der byzondere gemoedsdriften, daar in te bespeuren, dus uitdrukt[...]“ Houbraken *Groote Schouburgh* 1718-21 = 1976, S. 260.

³⁷⁴„Hier zietmen Haman by Assweer en Hester eeten. / Maar 't is vergeefs, zyn borst is vol van spyt en smart. / Hy hyt in Hesters spys: maar dieper in haar hart. / De Koning is van wraak en raazerny bezeeten. / De gramschap van een Vorst is schrik'lyk alsze raast. [...]“ Houbraken *Groote Schouburgh* 1718-21 = 1976, S. 260 f.

³⁷⁵Vgl. Schwartz 1985, S. 276.

³⁷⁶Vgl. Walter L. Strauss/Marjon van der Meulen (Hg.), *The Rembrandt documents*, New York 1979, Nr. 1657/2, S. 397. In dem Inventar wird das Gemälde mit dem Titel „Een Hester ende Assuerreus“ allerdings ohne den Zusatz „door Rembrandt“ aufgeführt. Ein anderes Gemälde Rembrandts der Sammlung von Renialme, *Christus und die Ehebrecherin*, wurde wahrscheinlich 1657 durch Jan Jacobsz Hinlopens Bruder erworben. Vgl. Schwartz 1985, S. 276, Nr. 311.

³⁷⁷Vgl. Gregor J.M. Weber, *Der Lobtopos des „lebenden“ Bildes: Jan Vos und sein „Zeege der Schilderkunst“ von 1654*, Hildesheim [u.a.] 1991 (Studien zur Kunstgeschichte; 67), S. 15.

nen.³⁷⁸ Im Fall von Vos' Gedicht über Rembrandts Gemälde beschreibe der Autor die Situation, die den Untergang Hamans schildert, anhand der Affekte. Es gehe darum, den Moment der *peripeteia* mit Worten zu verbildlichen.³⁷⁹ Das Gedicht kann als Beleg dafür gewertet werden, dass Rembrandt es verstand, jenen fruchtbaren Moment des Handlungsumschwunges allein mittels Lichtführung und Farbauftrag und -gestaltung für den Betrachter erlebbar zu machen.³⁸⁰

Gary Schwartz brachte Rembrandts Gemälde mit der Premiere von Joannes Serwouters' Stück der Esther Geschichte in Amsterdam im Juni 1659 in Verbindung.³⁸¹ Serwouters hatte sein Stück im Vorwort Leonore Huydecoper (1631–1663), der Tochter des Bürgermeisters Joan Huydecoper und Jan Hinlopens erster Ehefrau gewidmet.³⁸² Zudem verfasste Jan Vos im gleichen Jahr, in dem das Lobgedicht auf Rembrandts Gemälde entstand, auch ein Gedicht über Serwouters' Stück, in dem er die Theaterdichtung mit der Malerei vergleicht.³⁸³ Zusammen mit der zeitlichen Nähe der Premiere des Stückes zur Entstehungszeit des Gemäldes machen diese Umstände einen Auftrag des Kunstsammlers Hinlopens über ein Thema aus dem vielleicht favorisierten Bühnenstoff wahrscheinlich.³⁸⁴ Bemerkenswert ist hierbei, dass Rembrandt sich für die Umsetzung dann gerade nicht einer theatralen Bildsprache bediente wie in seinen Frühwerken und wie einige andere Maler in seiner Nachfolge.

³⁷⁸ Vgl. ebd. bes. Kapitel VII. Die Rhetorik der „lebenden“ Bilder, S. 195-254.

³⁷⁹ Vgl. ebd., S. 202 f.

³⁸⁰ Gary Schwartz vermutet, dass Rembrandts Gemälde, anders als das Gedicht des Jan Vos, eher einen Schauspielstil reflektiere, bei dem die Emotionen zurückhaltender ausgedrückt wurden, wie ihn Joannes Serwouters favorisiert habe. Schwartz liefert für den angeblich veränderten Schauspielstil allerdings keine Belege. Schwartz 1985, S. 273, 276; sich darin anschließend Senenko 2009, S. 328. Die Untersuchungen der vorliegenden Arbeit über die lang anhaltende, eher rückwärtsgewandte Spielmanier an der Amsterdamer *Schouwburg* widersprechen dieser These.

³⁸¹ Schwartz 1985, S. 272 f. und Nr. 311, S. 276.

³⁸² „AAN DE JOFFER, / MEJOFFER / LEONORA HUIDEKOOPERS / VAN MAARSEVEEN, / Echtgenoot van den Heer / JOAN HINLOOPEN JACOBZ.“ Serwouters *Hester* 1659, erste Seite des Vorwortes; die Paginierung beginnt erst mit dem Text des Stückes.

³⁸³ „Dus wordt Serwouters beeldt, door verven, uitgeprint: / Maar 't wit papier verthoont zyn brein door zwarten int. / Apelles verffen wykt voor zyn vesneede nebben. / Wie hem wil maalen eist zyn geest en pen te hebben.“ (So wird Serwouters' Bild durch Farben ausgedrückt: / Aber das weiße Papier füllt sein Geist mit schwarzer Tinte. / Apelles' Farbpinsel weicht vor seinen Versen zurück/ Wie er zu malen erfordert seinen Geist und seine Feder.) *Alle de gedichten van Jan Vos*, Amsterdam 1726, S. 293. Serwouters gehörte ab 1655 acht Jahre zusammen mit Jan Vos zu den Direktoren der Amsterdamer *Schouwburg*.

³⁸⁴ Marina Senenko hält die Widmung des Theaterautors an Hinlopens Ehefrau für einen Zufall. Sie mahnt zudem, dass direkte Beziehungen der Malerei zum Theater mit Vorsicht betrachtet werden sollen und meint, dass Steens und Rembrandts Kompositionen keine tatsächliche Bühnenszene wiedergeben können, da „in those days actors in serious dramatic productions performed in standing position.“ Senenko 2009, S. 328. Für diese sehr unspezifische Verallgemeinerung gibt die Verfasserin keinen Nachweis. Sie glaubt zudem, die Nähe zu dem Vorbild von Galles Stich nach Heemskercks Entwurf sei bedeutsamer und sieht sogar in der Gestik der Esther eine starke Verwandtschaft, obwohl Rembrandts Esther gar nicht gestikuliert.

Eine andersartige Verbindung von Rembrandts Darstellung zur Bühne schlägt Eric Jan Sluijter in einem 2010 veröffentlichten Aufsatz vor. Der Verfasser legt überzeugend die Parallelen zwischen der sich wandelnden Dramentheorie – er untersucht dies anhand der Stücke von Jan Vos und Joost van den Vondel – und der veränderten Affektdarstellung in der Malerei Rembrandts dar.³⁸⁵ So sieht Sluijter in Rembrandts frühen Historienbildern das Leidenschaften-Konzept der Theaterstücke der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts reflektiert, die auf dem Vorbild der Tragödien Senecas und der Horazschen Poetik beruhen sowie auf den Schriften des Humanisten und Leidener Hochschullehrers Joseph Justus Scaliger (1540–1609).³⁸⁶ Die Niederländische Literatur des Untersuchungszeitraumes zeichnet sich im Allgemeinen durch eine starke Rezeption und Adaption der klassischen und neoklassischen lateinischen Schriftsteller aus, so dass sich hier die meisten lateinischen Autoren – Horaz war dabei der am häufigsten rezipierte – wiederfinden lassen.³⁸⁷ Das Theater der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts war vor allem geprägt durch das neulateinische Schuldrama und die Tragödien Senecas. Charakteristisch für die Theaterstücke dieses Modells waren plötzliche Affektumschwünge, ausgelöst durch disaströse Schicksalsschläge. Eine graduell sich entwickelnde Handlung fehlte, umso wichtiger war die packende Visualisierung der Affekte, wobei vor Horrorszenen nicht zurückgeschreckt wurde.³⁸⁸ Iulius Caesar Scaliger (1484–1558), der berühmte Vater des Joseph Justus, hatte in seiner 1561 publizierte Poetik (*Poetices libri septem*) als Stoff für die Tragödie genau jene grausamen Themen empfohlen, die sich auch in Rembrandts Historien finden.³⁸⁹ Anders als bei den bis in die 60er Jahre erfolgreichen Stücken von Jan Vos nach dem Modell der Tragödien Senecas orientierte sich Vondel ab 1640 immer stärker am griechischen Drama, bei dem die emotionalen

³⁸⁵ Eric Jan Sluijter, Rembrandt's portrayal of the passions and Vondel's „staetveranderinge“, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 60, 2010, S. 285-305.

³⁸⁶ Ebd. S. 288-292. Zu den Charakteristika der an Seneca und Scaliger orientierten Tragödien: Smidts-Veldt 1991, Kap. III, bes. S. 45-55.

³⁸⁷ Vgl. Maria A. Schenkeveld, *Dutch Literature in the Age of Rembrandt. Themes and Ideas*, Amsterdam/Philadelphia 1991, S.146. Horaz' *Ars poetica* wurde in weiten Kreisen rezipiert und nicht erst mit dem Erscheinen von Andries Pels' niederländischer Adaption (1678). Vgl. ebd., S. 119 f. Zu Horaz siehe auch oben S. 52.

³⁸⁸ Sluijter bringt die Technik mit der von Hoogstraten empfohlenen *oogenblikke beweeging* in Verbindung. Vgl. Sluijter 2010, S. 290 f.

³⁸⁹ Innerhalb einer langen Liste von grausamen Taten, zu denen Sluijter jeweils Bildmotive aus Rembrandts Œuvre hinzufügt, führt Scaliger etwa auch das Ausstechen von Augen auf. Möglicherweise hat Rembrandt sich dadurch zu seiner *Blindung des Samson* (Städel Museum, Frankfurt) anregen lassen. Vgl. Sluijter 2010, S. 289 f. Zuerst Weststeijn 2008, S. 214 f. (hier mit falscher Stellenangabe (Buch 1,6) nach Smidts-Veldt 1991, S. 53). „Die tragischen Stoffe sind erhaben und schreckenerregend: Befehle von Königen, Blutbäder, Verzweiflung, Erhängung, Verbannung, Verwaisung, Verwandtenmord, Inzeste, Feuersbrünste, Kämpfe, Blendungen (*occaeationes*), Weinen, Heulen, Klagen, Begräbnisse, Leichenreden, Trauerlieder.“ Iulius Caesar Scaliger, *Poetices libri septem / Sieben Bücher über die Dichtkunst*, Bd. III: *Buch 3, Kapitel 95-126, Buch 4*, hrsg., übers., eingeleitet und erläutert v. Luc Deitz, Stuttgart-Bad Cannstatt 1995, III, 96, S. 25.

Reaktionen der Zuschauer in völlig anderer Art manipuliert werden.³⁹⁰ Schrecken und Mitleid werden durch die sich stetig entwickelnde Handlung hervorgerufen, in der innere Konflikte der Protagonisten eine wichtige Rolle spielen.³⁹¹ Dabei müsse auch jemand, der nur höre, aber nicht sehe, in der angestrebten Weise berührt werden.³⁹² Die Entwicklung der inneren Konflikte (dargestellt in langen Monologen) führe schließlich zum Höhepunkt, der *peripeteia* (*staetveranderinge*), als Umkehrmoment des Schicksals der Protagonisten, begleitet von dessen Erkennen (*agnitio – herkennis*), woraus dann die *catharsis* erfolge.³⁹³

Rembrandt veränderte seine Bildstrategien zum Hervorrufen von Affekten beim Betrachter in einer der Stücke Vondels vergleichbaren Weise.³⁹⁴ Während er in den Werken der 1620er und 30er Jahre Motive wählte, die extreme Emotionen der Bildfiguren deutlich vor Augen führten, lässt sich in den Historiengemälden der 50er und 60er Jahre genau das Gegenteil feststellen. Rembrandt zeigt in der Zeit bevorzugt bewegungslose und stumme Situationen, in denen keine plötzlichen Umschwünge von starken Leidenschaften verbildlicht werden. Der Betrachter hat vielmehr das Gefühl, die inneren Konflikte der Protagonisten wahrnehmen zu können. Indem Rembrandt keine Aktion zeigt, animiert er den Betrachter darüber nachzudenken, was im Inneren der Protagonisten vor sich geht. Genauso geht Rembrandt in der Gastmahlszene vor. Er zeigt nicht den Zornesausbruch des Ahasveros, sondern der König, Haman und Esther scheinen alle drei in tiefe Kontemplation versunken, in einem Moment, in dem die Bedeutung von Esthers zuvor gesprochenen Worten erst deutlich wird.³⁹⁵ Dass dieses Bildkonzept funktionierte, bestätigt das Bildgedicht des Jan Vos, das die starken Emotionen der Protagonisten evoziert.

2.1.5. Theatrale Übersetzungen

Auch in der Kunsttheorie findet sich das beliebte Thema der Geschichte Esthers. Gerard de Lairese, der in den 1660er Jahren in Rembrandts direktem Umfeld arbeitete,³⁹⁶ beschreibt gut vierzig Jahre später ein Gemälde eben jener Gastmahlszene.

³⁹⁰ Obwohl Daniel Heinsius die Funktion von *peripeteia* (*staetveranderinge*) und *agnitio* (*herkennis*) basierend auf Aristoteles bereits 1611 formulierte, hatte dies keinen Einfluss auf das Theater, bis Vondel in den 40er Jahren damit zu arbeiten begann. Vondel hatte bereits 1639 mit Hilfe von Vossius' Sohn Isaac Sophokles' *Elektra* übersetzt. Vgl. Sluijter 2010, S. 294.

³⁹¹ Vgl. ebd.

³⁹² Vgl. Weber 1991, S. 209.

³⁹³ Vgl. ebd., S. 295.

³⁹⁴ Sluijter betont dabei, dass er nicht davon ausgehe, Rembrandt sei Vondels Dramentheorie bewusst gefolgt. Er geht vielmehr von einem analogen Veränderungsprozess aus. Vgl. Sluijter 2010, S. 302.

³⁹⁵ Auch Sluijter nennt das Gemälde als Beispiel für seine These. Vgl. Sluijter 2010, S. 300.

³⁹⁶ Das Porträt, das Rembrandt von Gerard de Lairese malte (Lw., 112.7 x 87.6 cm, The Metropolitan Museum, Robert Lehman Collection, 1975, New York) wird 1665-67 datiert.

In seinem 1707 veröffentlichten *Het groot schilderboek* nennt Lairese das Gastmahl der Esther als Beispiel, das die Darstellung der drei für ihn wichtigsten Affekte erfordert:

„Nun fället mir eine Historie bey, in welcher die drey vornehmsten Affecten, und zwar in einem Stück bey einander vorgestellet werden müssen, nemlich in der von Ahasverus, Esther und Haman. / Die Esther wird mit einer flehenden und sanftmüthigen Wirckung und Gestalt vorgestellet; der König ist zornig und erhitzt; der Haman bestürzt und voller Furcht.“³⁹⁷

Lairesse kommt auf das Thema aber nicht in dem der Komposition gewidmeten zweiten Buch zu sprechen, in dem er den Ausdruck von Emotionen durch Körperbewegungen ausführlich behandelt, sondern im fünften Buch unter dem Abschnitt *Van de toeëigening der Lichten na den by zonderen aart der Geschiedenissen, nevens een Tafereel van de verschillende Lichten*. (Von der Zueignung der Lichter nach der besonderen Art der Historien, nebst einer Tafel von den unterschiedlichen Lichtern). So fährt Lairese weiter fort:

„Um nun nach meinem Begriff, das Licht wohl auf diese Objecten zu ordnen, würde ich Esther in das größte Licht, ein wenig im Profil oder auf die Seite stellen; den König in das allerkräftigste, das ist, wo das Licht am meisten hinfället, und sine Wirckung thut, und dieses durch den Nachdruck der Couleuren anlegen und heraus heben; den Haman aber würde ich auf die andere Seite der Tafel in ein dunckeles Licht ordnen, um ihn desto mehr vor des Königs Wuth zu verbergen.“³⁹⁸

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/459082?=&imgno=0&tabname=label> (Zugriff: 06.08.15).

³⁹⁷ „Nu schiet my een geschiedenis te binnen, in welke de drie voornaamste hertstochten moeten ver-toond worden, en zulks in een Stuk by elkander; naamentlyk, in die van *Ahasueros, Esther*, en *Haman*. *Esther* werd met een smeekende en zachtmoedige werking en gestalte ver-toond; de *Koning* is gram en vertoornd; *Haman* verbaasd en vreesachtig.“ Lairese *Schilderboek* 1712, S. 335 (5. Buch, Kap. 25). Deutsche Übersetzung zitiert nach: *Des Gerhard de Lairese grosses Mahler-Buch* [...], Nürnberg, 1784, 5. Buch, S. 99.

³⁹⁸ „Om nu, na myn begrip, het licht op deze voorwerpen wel te plaatsen, zoude ik *Esther* in het grootste licht, een weinig in *profiel* of op *zyde* stellen; den *Koning* in het allerkrachtigste, dat is daar het licht meest valt en *zyne* werking doet, en dit aanzetten en ophelpen door de kracht der koleuren: maar *Haman* zoude ik aan de andere *zyde* des tafels in een somber licht doen zitten, om hem te meerder voor de woede des Konings te verbergen. Lairese *Schilderboek* 1712, S. 335. Deutsche Übersetzung zitiert nach Lairese *Mahler-Buch* 1784, 5. Buch, S. 99.

Diese Beschreibung wurde in der Forschung mit Rembrandts oben betrachteter Komposition in Verbindung gebracht,³⁹⁹ allerdings ist die durch Lairesse beschriebene Lichtregie dort eine andere. Vielmehr hat Lairesse selbst mindestens ein Gemälde dieses Themas gemalt. Eine um 1675/80 datierte Komposition passt in Bezug auf die dargestellten Affekte und die Beleuchtungssituation auf die Beschreibung des Künstlers in seinem *Schilderboek* (Abb. 21).⁴⁰⁰ Die Szene wird in dem Gemälde eingerahmt von einem dunkelgrünen Vorhang, der oben am linken und rechten Bildrand zur Seite gerafft erscheint und den Betrachter an eine Bühnendarbietung denken lässt.⁴⁰¹ Die Anordnung der drei Protagonisten um den Tisch ist die gleiche wie in Heemskercks Entwurf und den hier zuvor untersuchten Gemälden. Lairesse schenkt der Mimik und Gestik der Bildfiguren besondere Aufmerksamkeit. Das Gesicht des Königs, der frontal zum Betrachter erscheint, ist am deutlichsten zu erkennen. Die Mimik ist weitaus komplexer gestaltet als etwa bei Jan Steen oder den anderen früheren Darstellungen des Ahasveros und ähnelt Charles Le Bruns Illustration zur Wut (Abb. 22).⁴⁰² So passt auch die Beschreibung der mimischen Merkmale des Affektes des französischen Akademikers in seiner *Conférence* zu Lairesses Darstellung. Le Brun erwähnt die roten Augen mit unruhigen, glänzenden Pupillen; die Augenbrauen seien mal heruntergezogen, dann wieder hochgezogen, die Stirn in Falten gelegt, die Nasenflügel aufgebläht und die nach außen gestülpten Lippen seien aufeinandergepresst mit der Unterlippe über die Oberlippe gezogen, wobei die Mundwinkel leicht geöffnet bleiben und ein grausames und verachtungsvolles Grinsen formen.⁴⁰³

³⁹⁹ Vgl. Schwartz 1985, S. 272 f.

⁴⁰⁰ Lw., 94 x 130, 2 cm, zuletzt versteigert bei Sotheby's New York, *Important Old Master Paintings*, 17.01.1992, S. 184, Lot 117; wohl identisch mit: Alain Roy, *Gérard de Lairesse (1640-1711)*, Paris 1992, P. 98, S. 273 f. (hier mit leicht abweichenden Maßen, 96 x 132 cm angegeben, aber übereinstimmender Provenienz). Eine seitenverkehrte Entwurfszeichnung Lairesses weicht nur in wenigen Details von der Gemäldeversion ab (Feder, braune Tinte, 19,5 x 30,8 cm, *The I.Q. van Regteren Altena Collection Part II. Dutch and Flemish Drawings from 1500-1900*, 10. Dezember 2014, Christie's Amsterdam, Lot 3052). Für Alain Roy besteht kein Zweifel darüber, dass Lairesse eines seiner eigenen Gemälde beschreibt. Ebd., S. 274. Lyckle de Vries vertritt hingegen die Meinung, dass die Gemäldebeschreibungen im *Schilderboek* fiktiv seien und lediglich zum Teil auf klassische Vorbilder aus Lairesses druckgraphischer Sammlung zurückgehen, die der Künstler in den „Written Paintings“ verbessernd abändert. Die Beschreibung des Esther-Bildes untersucht Vries in seinem Aufsatz allerdings nicht. Lyckle de Vries, *Written Paintings: Real and Imaginary Works of Art in De Lairesse's Schilderboek*, in: *Visual Resources: An International Journal of Documentation* 19, 4, 2003, S. 307-320.

⁴⁰¹ Vgl. hierzu auch Roy 1992, S. 274.

⁴⁰² Auch wenn Le Bruns *Conférence* erst 1698 erstmals veröffentlicht wurde, so war der Vortrag schon vorher – wahrscheinlich in Form von handschriftlichen Kopien – im Umlauf, wie der Herausgeber der Erstausgabe Etienne Picart im Vorwort bemerkt, so dass direkt nach der legendären Vorlesung an der Akademie mit einer Wirkung in der Malerei zu rechnen ist. Vgl. Kirchner 1991, S. 33. Lairesse verweist in seinem *Schilderboek* für die Darstellung der verschiedenen Gesichtsausdrücke selbst auf Le Bruns *L'expression des passions*; Lairesse *Schilderboek* 1712, S. 61.

⁴⁰³ „Lorsque la colere s'empare de l'ame, celui qui ressent cette passion, a les yeux rouges & enflâmés, la prunelle égarée & étincelante, les sourcils tantôt abattus, tantôt élevés, & reserrés l'un contre l'autre, le front paroitra ridé formant de plos entre les yeux, les narines paroîtront ouvertes &

Ahasveros wendet sich mit seinem Körper von dem links am Tisch sitzenden Haman ab und Esther zu, so dass zugleich deutlich wird, auf wessen Seite der König steht. Seine linke Hand formt eine Faust, der Arm liegt aber eng am Körper an und ist zurückgezogen. Nur Esthers Haltung ist derjenigen von Steens Figur vergleichbar. Auch bei Lairese hat sie eine Hand an die Brust gelegt (hier ist es allerdings die rechte Hand), während sie mit der anderen auf Haman weist. Insgesamt ist aber auch ihre Körperhaltung sehr viel zurückhaltender. Sie sitzt aufrecht und ihre Augenlieder sind sittsam niedergeschlagen. Haman, der hier auch versucht dem Zorn des Königs auszuweichen, ist allerdings noch stärker bewegt als bei Steen. Mit einer Drehung des Oberkörpers wendet er sich vom Tisch ab, hat die Hände vor sich ausgestreckt und den rechten Fuß ausgestellt, als würde er im nächsten Moment aufspringen wollen.

Lairese fügt neben dem Bedienungspersonal eine weitere Bildfigur in die Komposition ein: Eine Frau tritt von links zu der sitzenden Gruppe hinzu und weist mit dem linken ausgestreckten Arm hinter sich, während sie sich Esther und dem König zuwendet. Sie verweist möglicherweise auf den Galgen, den Haman eigentlich für Mardochai hatte aufstellen lassen und der nun zu seinem eigenen Schicksal werden sollte.⁴⁰⁴ Die Ausstattung der Szene ist geradezu überbordend: der reich ornamentierte und vergoldete Stuhl, auf dem Esther sitzt, der kostbar gewebte Teppich auf dem Tisch oder die klassische Palastarchitektur mit reichem Bauschmuck im Hintergrund sind typische Motive, die sich auch in anderen zeitnah entstandenen Gemälden Lairesses finden.⁴⁰⁵

Die Existenz einer Radierung nach Lairesses Komposition von Pieter van den Berge (1659–1737),⁴⁰⁶ die in einigen Details und in der Gestaltung des Bildraumes von dem Gemälde abweicht, hat in der Forschung zu der Vermutung geführt, dass Lairese eine zweite, heute verlorene Version des Themas gemalt haben könnte (Abb. 23).⁴⁰⁷ Pieter van den Berge, der Sohn eines gleichnamigen Buchhändlers, ließ

élargies, les lèvres grosses & renversées & se pressant l'une contre l'autre, & la lèvre de dessous surmontera celle de dessus, laissant les coins de la bouche un peu ouverts, formant un ris cruel & dédaigneux.“ zitiert nach Montague 1994, S. 122.

⁴⁰⁴ Vgl. Roy 1992, S. 274.

⁴⁰⁵ Siehe etwa *Das Bankett der Kleopatra*, Lw. 74 x 95,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam; Roy 1992, P. 96.

⁴⁰⁶ Radierung und Kupferstich, Plattenrand 510 x 595 mm, Rijksmuseum, Amsterdam.

⁴⁰⁷ Vgl. Roy 1992, S. 274. Diese Annahme wird vermeintlich gestützt durch ein Gemälde eines Nachfolgers Lairesses, das einige Elemente aus der Radierung wiederholt, aber einen noch größeren Bildausschnitt mit einem somit veränderten Bildhintergrund zeigt. Lütticher Schule nach 1700, Werkstatt Gerard de Lairese, 65 x 80 cm, zuletzt versteigert bei Artcurial – Briest – Poulain – F. Tajan, *Old Master & 19th Century Paintings and Drawings*, October 12, 2009, Paris, Lot 105. S. Möglicherweise

sich nach einem mehrjährigen Aufenthalt in Hamburg ab 1692 in seiner Geburtsstadt Amsterdam als Buchhändler, Drucker und Verleger nieder.⁴⁰⁸ Er scheint in Amsterdam in gehobenen Kreisen verkehrt zu haben und besaß eine bedeutende Gemäldesammlung.⁴⁰⁹ Als Künstler spezialisierte er sich auf das Stechen von topographischen Ansichten, Porträts, Historiendarstellungen, Kostümstudien und auch Illustrationen für gedruckte Theaterstücke.⁴¹⁰ Für Thea Vignau-Wilberg steht Pieter van den Berge in seiner figürlichen Graphik unter dem Einfluss von Gerard de Lairese.⁴¹¹ Und nach Johannes Glauber war Pieter van den Berge der zweitwichtigste Stecher für Lairesses Kompositionen.⁴¹² Der Radierer reproduzierte die Gemälde Gerard de Lairesses mal mit mehr oder weniger Genauigkeit,⁴¹³ so dass die Abweichungen in der Darstellung des Gastmahls der Esther nicht zwangsläufig auf die Existenz einer anderen Gemäldeversion verweisen müssen.⁴¹⁴ Berges Reproduktionsgraphiken überliefern weniger Lairesses stilistische Merkmale, als dass sie vielmehr Kenntnis über die Bildkompositionen vermitteln.⁴¹⁵

Im Folgenden ist zu fragen, worin genau die Abweichungen in der Radierung im Vergleich zu Lairesses Gemälde bestehen und inwieweit Veränderungen der Übersetzung in das druckgraphische Medium geschuldet sind. Zunächst einmal ist der Bildausschnitt in der Radierung sehr viel größer gewählt. Während in dem Gemälde die Szene der um den Tisch gruppierten Figuren nah an den Betrachter herangerückt und nur links im Bildhintergrund ein Ausblick auf einen dahinter liegenden Raum zu

orientierte sich der anonyme Maler an Pieter van den Berges Radierung und entwickelte das Motiv nach seinen Vorstellungen weiter.

⁴⁰⁸ Zu dem in der Forschung wenig bekannten Künstler siehe zuletzt: Thea Vignau-Wilberg, Liebesembleme von Pieter van den Berge und Cornelis Sweerts, in: Charles Dumas (Hg.), *Liber amicorum Dorine van Sasse van Ysselt*, Den Haag 2011, S. 145-156.

⁴⁰⁹ C.C.G. Quarles van Ufford, Amsterdamse kalenderbladen van Pieter van den Berge, in: *Jaarboek Amstelodamum* 58, 1966, S. 115 (S. 101-118) verweist auf das Nachlassinventar, das kurz nach Pieter van den Berges Tod am 11. November 1737 aufgestellt wurde und neben vielen Kunstgegenständen eine umfangreiche Gemäldesammlung aufführt (Inventaris van de nalatenschap van Pieter van den Berge, stadsdrukker, gestorven 11 november 1737, opgemaakt 3 april 1738; Gemeente-Archief, Amsterdam, N.A. 7875, 508).

⁴¹⁰ Die Ceneton (De Census Nederlands Toneel) Website der Universität Leiden führt dreizehn verschiedene durch Pieter van den Berge ausgeführte Frontispize zu gedruckten Theaterstücken auf. <http://www.let.leidenuniv.nl/Dutch/Ceneton/CenetonIllustraties.html> (Zugriff: 18.04.16).

⁴¹¹ Vignau-Wilberg 2011, S. 147.

⁴¹² Vgl. Roy 1992, S. 135. Pieter van Berge veröffentlichte Lairesses Kompositionen auch als Verleger: *Ramas de desseins et de tableaux de Gerard Lairese gravés et mis en forme de Recueil d'Exemples par Pierre van den Berge. Verzamelde Teekeningen en schetsen van Gerrardus Lairese int kooper gebragt en geschikt tot een Teekenboek door Pieter van den Berge.* 't Amsterdam by Pieter van den Berge in de Calverstraat bij de Capel inden Gronen Berg. Bd. I, 1695; Bd. II, o. J.

⁴¹³ Vgl. Roy 1992, S. 135.

⁴¹⁴ So weist etwa auch Pieter van den Berges Radierung (Roy 1992, Abb. 186 a) nach Lairesses Gemälde *Achilles unter den Töchtern des Lykomedes* (Mauritshuis, Den Haag, Abb. 112) zahlreiche Veränderungen der Details und v.a. des Hintergrundes auf.

⁴¹⁵ Vgl. Roy 1992, S. 135.

sehen ist, schildert Pieter van den Berge ein detailliertes Interieur in einem wesentlich größeren Bildausschnitt. Dadurch kann er im Bildvordergrund verschiedene Details einfügen wie den liegenden Hund, der von Ahasveros' Wutausbruch aufgeschreckt wird, oder auch ein Tablett mit einem Weihrauchgefäß und den Beistelltisch neben Esthers Thron. Im Hintergrund vervollständigt der Radierer den bei Lairesse angedeuteten, nach links zur Seite gezogenen Vorhang, so dass seine Aufhängungsvorrichtung sichtbar wird. Dahinter öffnet sich der hohe Raum. Über der durch eine Balustrade begrenzten Galerie ist in der Radierung noch ein mit Malereien dekoriertes Gewölbe auszumachen. Selbst wenn Lairesses Gemälde nachträglich beschnitten wurde,⁴¹⁶ hätte Pieter van den Berge das Interieur nicht genau wiedergegeben. So fügt er etwa links hinter Ahasveros einen weiteren Durchblick in den dahinter liegenden Raum ein und tilgt die direkt hinter dem König befindliche Skulptur. Bei der Übersetzung der Komposition des Gemäldes in das Medium der Druckgraphik spielen vor allem zwei Aspekte eine wichtige Rolle: Zum einen muss der Radierer anders mit dem Licht umgehen. So wäre etwa die geschlossene Wand mit ihren Verzierungen hinter dem König in den schwarz-weißen Werten zu dunkel geworden. Zum anderen ermöglichen und erfordern das Format und die Technik der Radierung einen Detailreichtum der Motive, der in Lairesses Gemälde so nicht zu finden ist.

Für meine Argumentation bedeutsam sind allerdings die auffälligen Veränderungen, die Pieter van den Berge an den Bildfiguren vornimmt, die nicht dem veränderten Format oder dem Medium der Druckgraphik geschuldet sind. Obwohl der Bildausschnitt größer gewählt ist, erhalten die Figuren aufgrund der veränderten Beleuchtungssituation – alle Personen sind hier durch eine außerhalb des Bildes liegende Lichtquelle gut ausgeleuchtet – größere Aufmerksamkeit. Die für Lairesse so wichtige Lichtregie, bei der etwa Haman stark verschattet gezeigt wird („[...] den Haman aber würde ich auf die andere Seite der Tafel in ein dunckes Licht ordnen, um ihn desto mehr vor des Königs Wuth zu verbergen.“⁴¹⁷), spielt hier keine Rolle mehr. Pieter van den Berge übernimmt die Körperhaltungen und Gesten aus Lairesses Gemälde, sie gewinnen aber durch die Betonung mittels des Lichtes eine neue Akzentuierung. Abweichend ist hingegen die Mimik der Bildfiguren gestaltet. Roy bescheinigt Pieter van den Berge eine Tendenz, den Gesichtern der Bildfiguren etwas Karikaturhaftes zu verleihen.⁴¹⁸ Dieses Karikaturhafte lässt sich im Gesicht des

⁴¹⁶ Dafür könnte das angeschnittene Tablett vor dem Tisch im Bildvordergrund sprechen. Die leicht abweichenden Maße, die Roy für das Gemälde angibt, können mit nur 2 cm in der Höhe und 1,8 cm in der Breite die Veränderungen des Bildausschnittes allerdings nicht erklären.

⁴¹⁷ S. oben, S. 78.

⁴¹⁸ Roy 1992, S. 135.

Ahasveros gut nachvollziehen. In beiden Kompositionen wird sein Gesicht frontal gezeigt. Schaut er in Lairesses Gemälde noch in Hamans Richtung als Gegenstand seines Zornes, so blickt er in der Radierung gerade aus dem Bild heraus. Seine im vollen Licht erscheinenden Gesichtszüge sind hier klar ablesbar. Er hat die Augen aufgerissen, das Weiße der Augäpfel tritt stark hervor, die Stirn ist in tiefe Falten gelegt, die Lippen sind aufeinander gepresst. Es ist dieser übertrieben wirkende Gesichtsausdruck, der den modernen Betrachter an eine Karikatur denken lässt. Auch die Figur des Haman hat in der Radierung einen anderen Ausdruck als im Gemälde. Pieter van den Berge verändert die Kopfhaltung. Blickt Haman bei Lairese mit nach unten gesenktem Kopf beschämt zu Boden, so dass seine Gesichtszüge nicht sichtbar sind, lässt der Radierer den Bösewicht aus dem Bild den Betrachter direkt anschauen. Auch seine Stirn ist in Falten gelegt, seine Mundwinkel sind deutlich nach unten gezogen. Lairese hat Haman im *Schilderboek* als „bestürzt und voller Furcht“ beschrieben. Diese Emotionen kann man bei Pieter van den Berge nicht ablesen. Seinem Haman missfällt die Situation sichtlich, doch er blickt den Betrachter selbstbewusst an, als fühle er sich im Recht. In Lairesses Gemälde ist der Betrachter von der innerbildlichen Kommunikation ausgeschlossen, in der Radierung suchen sowohl Haman als auch der König Kontakt zur Außenwelt. Wie bei einer Theateraufführung wird das Publikum miteinbezogen.⁴¹⁹ Eine weitere wichtige Veränderung der Komposition nimmt der Radierer im Bereich der Kostümierung vor. Ahasveros und Haman tragen beide Turbane, anders als in Lairesses Gemälde, in dem die Protagonisten ohne Kopfbedeckungen dargestellt sind. Die Turbane in der Radierung erinnern zudem an jene fantastischen Kopfbedeckungen aus den zuvor betrachteten Versionen des Themas von Pieter Lastman, Jan Steen und Jan Victors.

Der Vergleich von Pieter van den Berges Reproduktionsgraphik mit Lairesses Gemälde hat gezeigt, in welchen Bereichen der Radierer von seinem Vorbild abweicht: Neben Veränderungen des Hintergrundes sind es vor allem die Mimik und Ausstaffierung der Bildfiguren, ihre innerbildliche Kommunikation sowie die Licht- und Schattenführung, die seiner Komposition einen anderen Charakter verleihen. Mit der exaltierten Mimik des Haman und des Ahasveros, einer direkten Betrachteransprache und einer scheinwerferartigen Beleuchtung aller Bildfiguren verwendet der Radierer aus dem Theater bekannte Visualisierungsstrategien. Er übersetzt damit Lairesses Bilderfindung in eine theatrale Komposition, mit der der Radierer möglicherweise

⁴¹⁹ S. hierzu ausführlich unten, Kapitel Kommunikation mit dem Publikum – Betrachteransprache, S. 210 ff.

den Geschmack eines Liebhabers der darstellenden Künste ansprechen wollte, wie im Folgenden gezeigt werden soll. In der Bildunterschrift der Radierung widmet Pieter van den Berge das Bild Emanuel Baron de Belmonte.⁴²⁰ Der Baron stammte aus einer einflussreichen und wohlhabenden portugiesisch-holländischen Marranenfamilie, die teilweise zum jüdischen Glauben zurückgekehrt war, und stand im diplomatischen Dienst für den spanischen König.⁴²¹ Die Tatsache, dass der Baron zwei literarische Vereinigungen in Amsterdam mitbegründete, zeugt auch von seinem besonderen Verhältnis zum Theater. Die *Academia de los Sitibundos* (gegründet 1676) und die *Academia de los Floridos* (gegründet 1685) waren nach dem Vorbild der spanischen *tertulias literarias* organisiert und vergleichbar mit den niederländischen *rederijers*-Kammern. Man traf sich regelmäßig, um Poesie vorzutragen, Themen für folgende Treffen auszusuchen und Wettbewerbe abzuhalten.⁴²² Und auch Theaterstücke wurden innerhalb dieser Vereinigungen aufgeführt, so etwa die Stücke des Begründers des hebräischen Dramas Joseph Penso de la Vega (1650–1692).⁴²³ Verschiedene dem Baron gewidmete literarische Produktionen, worunter sich auch Theaterstücke befinden, bezeugen zudem das Engagement des Aristokraten auf diesem Gebiet.⁴²⁴ Das Esther-Thema stand für die Juden in Amsterdam außerdem von jeher in enger Beziehung zum Theater, denn bei den jährlichen Purim-Spielen kam die Geschichte auf der Bühne zur Aufführung.⁴²⁵ Pieter van den Berges theatrale Radierung mag den Baron an diese Schauspiele erinnern haben.

Eine geschickte Intervention außerhalb der bildlichen Darstellung verstärkt zudem den theatralen Charakter der Druckgraphik: Ein illusionistisch gestaltetes Papier, auf

⁴²⁰ Die Bildunterschrift lautet: „Nobiliss. atque Generosiss. Dm. EMM: BARON: DE / BELMONTE S.R.I. Palat. Com. Regis Hispan. / Cathol. apud Belg. Foederat ord. Residenti hanc / HESTERAE Triumphantis labellam rité et submissé dica / PETRUS van den BERGE.“

⁴²¹ Vgl. Hendrik Jakob Koenen, *Geschiedenis der Joden in Nederland*, Utrecht 1843, S. 207; zur Belmonte Familie siehe: *The Jewish encyclopedia: a descriptive record of the history, religion, literature, and customs of the Jewish people from the earliest times to the present day*, prep. under the dir. of Cyrus Adler, Isidore Singer, 12 Bde., New York/London 1901-1906, Bd. 2, S. 664-666 und Richard J. H. Gottheil, *The Belmont-Belmonte family. A record of four hundred years, put together from the original documents in the archives and libraries of Spain, Portugal, Holland, England and Germany, as well as from private sources*, New York 1917, S. 103-9, 92-102; Da Silva Rosa 1925, S. 100, 103.

⁴²² Statuten und Bräuche der beiden Akademien in Amsterdam haben sich nicht erhalten, so dass nicht mehr auszumachen ist, in wie weit diese mit den spanischen [oder niederländischen] Gesellschaften übereinstimmten. Vgl. hierzu Daniel M. Swetschinski, *The Portuguese Jews of Seventeenth-Century Amsterdam: Cultural Continuity and Adaptation*, in: Phyllis Cohen Albert/ Frances Malino (Hg.), *Essays in Modern Jewish History: A Tribute to Ben Halpern*, East Brunswick, N.Y./London/Toronto 1982, S. 71 f. (S. 56-80).

⁴²³ Vgl. Da Silva Rosa 1925, S. 103.

⁴²⁴ So etwa Isabella de Corréas Übersetzung des *Pastor Fido* von 1693 und eine Sammlung von Komödien mit dem Titel *Comedias escog. de differ. libros de los más cél. e. ins. Poetas, Brüssel, M.T. Tartas*, 1704; sowie eine ähnliche Sammlung *Comedias nuevas de los más célebres autores*, Amsterdam 1726 (gewidmet an Don M. Ximenes Baron de Belmonte), s. Gottheil 1917, S. 99 f.

⁴²⁵ Vgl. oben, S. 62 und Anm. 312.

dem die Widmung an Belmonte geschrieben steht, teilt die eigentliche Bildunterschrift mittig in zwei Teile.⁴²⁶ Das Papier gibt vor, an der Kante einer Nische herunter zu hängen und vermittelt zusammen mit den illusionistischen Schattenkanten den Eindruck, als blicke man anstatt auf den unteren, eigentlich für die Bildunterschrift reservierten Bereich des Radierungsblattes, auf ein Bühnenpodium. Mit der theatralen Übersetzung von Laresses klassizistischer Bildfindung des Esther-Themas wählt Pieter van den Berge also eine passende Strategie, um den jüdischen Aristokraten und Theaterliebhaber Belmonte als zukünftigen Auftraggeber zu gewinnen.

Fazit

Im vorliegenden Kapitel konnte gezeigt werden, dass Gesten und Mimik, die nicht als natürlich, sondern als dramaturgisches Mittel erscheinen, sich als gezielte theatrale Visualisierungsstrategie verstehen lassen. Einige niederländische Maler setzen diese Mittel ein, um sich gemäß den Regeln der Dramentheorie die Affektübertragung zu nutzen zu machen. Die Künstler folgten dabei dem Rat der Kunsttheoretiker, sich an den Ausdrucksbewegungen der Schauspieler zu orientieren oder sich selbst in einen Schauspieler zu verwandeln. Wie die Rekonstruktion des Schauspielstils der Zeit ergeben hat, zeichnete sich dieser in den Niederlanden über eine lange Zeit durch eine starke Schematisierung und Übertreibung der Ausdrucksbewegungen aus. Gleichzeitig hängt es vom Ausmaß der Übertreibung ab, ob gemalte Gesten und Mimik vom Betrachter als dramaturgische Mittel wahrgenommen werden.

Zudem konnten nicht nur formale Übereinstimmungen bei der Darstellung der Affekte im Theater und in der Malerei nachgewiesen werden, auch die beabsichtigte Wirkung war in beiden Medien gleichartig. Theater und Malerei sollten eine affektive Beziehung zum Zuschauer bzw. Betrachter herstellen und bestimmte Emotionen erwecken. Im Falle der Tragödien und Historienmalerei waren es vornehmlich die überstarken Affekte Schrecken und Mitleid, von denen das (Bild)Publikum nachfolgend gereinigt werden sollte. Im Bereich der Komödie bzw. der Genremalerei sollte vor allem mittels des Vergnügens belehrt werden.

Maler wie Jan Steen, dessen Kompositionen sich durch theatrale Ausdrucksbewegungen auszeichnen, konnten sich an den frühen Werken Rembrandts und seiner Schüler orientieren. Rembrandt selbst gelangte jedoch in seiner späteren Schaffensphase zu einer gänzlich andersartigen Affektdarstellung, die mit einer gleichartigen Entwicklung in der Dramentheorie der Zeit einherging.

⁴²⁶ Die Bildunterschrift: „HESTER HEBRAE GENTIS CONSER- / VATRIX HAMANO PERNICIEM STRUIT“ wird in der Mitte durch die zurückspringende Nische mit dem Papier und der Widmung unterbrochen.

Mit der Untersuchung von Pieter van den Berges theatraler Übersetzung einer Komposition Gerard de Laresses konnte abschließend ein Ausblick auf die Affektdarstellung im 18. Jahrhundert gegeben werden, der nahelegt, dass theatrale Visualisierungsstrategien trotz des vorherrschenden klassizistischen Kunstgeschmacks weiterhin zum Einsatz kamen.

2.2. Kostüme – Theaterkleidung im Bild

„Het zy ghy speelt voor stom of spreekt, / Let altijd in wat kleet ghy steeckt.“ (Ob ihr stumm spielt oder spricht, passt immer auf in was für einem Kleid ihr steckt.)⁴²⁷

2.2.1. Theaterkostüme in der Malerei?

In der kunsthistorischen Forschung wird immer wieder auf den theaterhaften Charakter von gemalten Kostümen verwiesen, ohne dies mittels einer näheren Erläuterung der Spezifika von zeitgenössischen Theaterkostümen zu begründen. So etwa bei Jan Steens *Fröhlicher Gesellschaft auf einer Terrasse*, bei dem der Maler die beliebten Themen des Liebesgartens, des liederlichen Haushaltes und der Kindererziehung zu einer originellen Komposition vermischt hat (Abb. 24).⁴²⁸ Während die Frauen in dem Bild zeitgenössische Kleidung tragen, finden sich bei den Männern verschiedene altertümliche Elemente wie unmodische Kragen und Kopfbedeckungen und Kostüme, die an die Mode des 16. Jahrhunderts erinnern. Auffällig sind hier vor allem die Figur des Wirtshausbesitzers am linken Bildrand, dem Steen seine eigenen Gesichtszüge gegeben hat, dessen Ärmel an den Ellenbogen mit geschlitzten Wülsten verziert sind sowie ein auf der Steinbrüstung sitzender Musiker rechts im Bild, dessen Kostüm sich durch ein mit Federn geschmücktes Barett, eine geschlitzte Pluderhose und ebenfalls geschlitzte Ellenbogenwülste auszeichnet. Zudem findet sich links im Hintergrund die aus dem Theater bekannte komische Figur des Hansworst, zu erkennen an einem Narrenstab und einer an seinem Hut befestigten Wurst. Die altertümlichen Kostüme wurden in der Forschung als Theaterkostüme bezeichnet. So urteilt H. Perry Chapman:

„In this monumental late painting, Steen has recast the merry company theme in a theatrical and imaginary mode. Many of the revelers making music, flirting, and drinking wear sixteenth-century garb that would have evoked the stage. The cittern player is dressed in theatrical costume with slashed sleeves and pantaloons, and Steen himself wears slit sleeves.“⁴²⁹

⁴²⁷ Diese Verse Joost van den Vondels standen über dem Kamin in der Kammer der Schauspieler („Vóór den schoorsteen in de kamer der tooneelspelers“) in der Amsterdamer *Schouwburg*. Vondel *Werken*, Teil III, S. 513.

⁴²⁸ Um 1673-75, Lw., 141,5 x 131,5 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

⁴²⁹ Ausst.-Kat. Washington/Amsterdam 1996, Kat.-Nr. 48, S. 254. Auch die Figuren in Steens *Gartenfest* von 1677 (Lw., 67 x 88 cm, Privatbesitz) werden als „dressed in fanciful theatrical costumes“ beschrieben. Ebd., Kat.-Nr. 49, S. 257. Und schon Wilhelm Martin urteilte über Steens mythologische Darstellungen, diese seien eine Form von holländischem Realismus in Verkleidung. Es sei, als ob Leute aus Leiden oder Haarlem auf einer Bühne spielen und so wirke alles sehr theatralisch. „De mythologische voorstellingen van Jan Steen zijn een soort van verkleede Hollandsche werkelijkheid. Het is alsof Leidenaars of Haarlemmers er tooneel spelen en dus gaat het er zeer theatraal toe.“

Walter Liedtke beschreibt „most of the men in slit sleeves, outdated collars, and other costume details familiar from the *commedia dell'arte*.“⁴³⁰ Ob der zeitgenössische Betrachter tatsächlich Kostüme dieser Art mit dem Theater assoziierte, wurde bislang allerdings nicht untersucht.

Seitens der theaterhistorischen Forschung wird vermutet, dass das Theater sich bei der Gestaltung von Kostümen stark an der bildenden Kunst orientiert hat.⁴³¹ Für diesen Bereich ist die Beziehung zwischen Malerei und Theater allerdings besonders schwer zu ergründen. Vergleicht man Darstellungen mit direktem Theaterbezug wie etwa die Titelillustrationen der gedruckten Theaterstücke mit den hier zu untersuchenden Gemälden, scheint es zunächst bei den Kostümen kaum Unterschiede zu geben zwischen Bühnenaufführungen und Darstellungskonventionen in der Malerei. Es stellt sich etwa die Frage, ob zeitgenössische Kleidung sich in der Malerei ebenso wie auf der Bühne nur für Genreszenen ziemte, während die Figuren in den Historienbildern stets altertümlich anmutende Gewänder trugen.

In diesem Kapitel geht es zunächst darum zu klären, ob im 17. Jahrhundert ein Theaterkostüm nach unserem heutigen Verständnis existierte und wie die auf der Bühne getragene Kleidung beschaffen war. Erst im folgenden Schritt kann die Beziehung zwischen Theaterkostümen und dargestellten Kostümen in der Malerei der Zeit analysiert werden. Dabei kann von der Hypothese ausgegangen werden, dass Malerei und Theater sich in diesem Bereich wechselseitig beeinflussten, einige Maler aber auch aus dem Theater bekannte Kostüme als theatrale Visualisierungsstrategie einsetzten, um die mit bestimmten Theaterfiguren und Typen verbundenen Bedeutungen in das Medium der Malerei zu transportieren. Für die vorliegende Untersuchung wurden diejenigen Gemälde ausgesucht, die bei der Gestaltung der Kostüme die auffälligsten Gemeinsamkeiten mit der Theaterpraxis aufweisen.

2.2.2. Existenz und Beschaffenheit von Theaterkostümen

Forschungsstand

Die Geschichte der Bekleidung in den Niederlanden vor 1800 war lange Zeit ein vernachlässigtes Forschungsgebiet. So gab es seit J. H. der Kinderen-Besiers *Speelvaart der mode. De kledij onzer voorouders in de zeventiende eeuw* von 1950 keine

Wilhelm Martin, *De Hollandsche schilderkunst in de zeventiende eeuw: Rembrandt en zijn tijd. Onze 17e eeuwse schilderkunst in haren bloeitijd en nabloei*, Amsterdam 1936, S. 260.

⁴³⁰ Walter Liedtke, *Dutch Paintings in The Metropolitan Museum of Art*, New York 2007, Bd. 2, S. 844–47, Nr. 197.

⁴³¹ Vgl. Hummelen 1982, S. 159.

monographische Untersuchung dazu.⁴³² Sehr hilfreich sind zu diesem Thema verschiedene Aufsätze von Bianca du Mortier und Marieke de Winkel, die sich mit Kleidung in niederländischen Porträts, Genre- und Historiendarstellungen des 17. Jahrhunderts auseinandersetzen.⁴³³ Bildliche Quellen aus der hier zu untersuchenden Zeit in Form von Gemälden und Graphik sind zahlreich vorhanden. Es sind aber zu wenige Kleidungsstücke aus dem 17. Jahrhundert bewahrt geblieben, um sie mit den bildlichen Quellen vergleichen und so feststellen zu können, ob es sich bei der dargestellten Kleidung um ein exaktes Abbild der Wirklichkeit oder vielmehr um Kreationen des Malers handelt. Die bestmögliche Auskunft über die Beschaffenheit der tatsächlich getragenen Kleidung liefern Nachlassinventare, Aussteuerlisten und andere schriftliche Quellen.⁴³⁴

Wurde die Zeichenhaftigkeit des Kostüms lange Zeit ignoriert, so hat die Kunstgeschichtsforschung in jüngerer Zeit damit begonnen, sich sowohl mit der inhaltlichen als auch mit der methodischen Relevanz von Kleiderdarstellungen in der bildenden Kunst auseinander zu setzen. Hier ist vor allem die grundlegende Forschung von Philipp Zitzlsperger zu nennen, der sich in seiner Habilitationsschrift,⁴³⁵ die in ver-

⁴³² Vgl. Herman Roodenburg, [Art.] Clothing, costume, fashion: early pictorial and historical evidence, in: Sheila D. Muller (Hg.), *Dutch Art. An Encyclopedia*, New York/London 1997, S. 64 f. Mit dargestellter Kleidung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts beschäftigt sich Maria Meyer, *Das Kostüm auf niederländischen Bildern. Zum Modewandel im 17. Jahrhundert*, Münster 1986 (Kunstgeschichte: Form und Interesse; Bd. 8).

⁴³³ Bianca M. du Mortier, Die Kleidung bei Frans Hals, in: *Frans Hals*, Kat. v. Seymour Slive, Ausst.-Kat. National Gallery of Art, Washington [u.a.], München 1989, S. 45-59; dies., „Hier sietmen Vrouwen van alderley Natien...“. Kostuumboeken bron voor de schilderkunst?, in: *Bulletin van het Rijksmuseum* 39, 1991, S. 401-413; dies., Costumes in Gabriel Metsu's Paintings. Mode and Manners in the Mid-Seventeenth Century, in: Gabriel Metsu, Kat. v. Adriaan E. Waiboer, Ausst.-Kat. National Gallery of Ireland, Dublin [u.a.], New Haven/London 2010, S. 127-153; dies., Features of Fashion in the Netherlands in the Seventeenth Century, in: Johannes Pietsch [Hg.], *Netherlandish Fashion in the Seventeenth Century*, Riggisberg 2012 (Riggisberger Berichte, 19), S. 17-39; Marieke de Winkel, Der Künstler als Couturier: Das „Porträtieren“ von Kleidung im Goldenen Zeitalter, in: *Holländer im Porträt. Meisterwerke von Rembrandt bis Frans Hals*, Kat. v. Rudi Ekkart u. Quentin Buvelot, Ausst.-Kat. National Gallery, London; Mauritshuis, den Haag; Stuttgart 2007, S. 65-73; dies., „Eene onbekendkelyke verandering van dragten, en vremde toestellingen omtrent de bekleedingen...“ Das Kostüm im Werk von Aert de Gelder, in: *Aert de Gelder [1645-1727]. Rembrandts Meisterschüler und Nachfolger*, Ausst.-Kat. Dordrechts Museum, Dordrecht; Wallraf-Richartz-Museum Köln; Gent 1998, S. 87-97; dies., Fashion or Fancy? Some Interpretations of the Dress of Rembrandt's Women re-evaluated, in: *Rembrandt's Women*, Kat. v. Julia Lloyd Williams, Ausst.-Kat. National Gallery of Scotland, Edinburgh; Royal Academy of Arts, London; München 2001, S. 55-63; dies., Rembrandt's Clothes – Dress and Meaning in His Self-Portraits, in: RRP 2005, Bd. 4, S. 45-87; dies., *Fashion and Fancy. Dress and Meaning in Rembrandt's Paintings*, Amsterdam 2006. Zur sozialen Funktion von Kleidung in der Geschichtswissenschaft siehe: Catherine Richardson (Hg.), *Clothing Culture, 1350–1650*, Aldershot 2004.

⁴³⁴ Zur in Portraits dargestellten Kleidung im Verhältnis zu Beschreibungen der tatsächlich getragenen Kleidungsstücke in schriftlichen Quellen siehe v.a. Winkel 2007, S. 65-73.

⁴³⁵ Philipp Zitzlsperger, *Kleider sprechen Bände. Kostümkunde als Methode der Kunstgeschichte erläutert an Beispielen von Crivelli, Dürer, Giogione, Tizian, Raffael und Bernini*, Manuskript der 2007 an der Humboldt-Universität Berlin eingereichten Habilitationsschrift; hieraus ging die Idee zur Tagung über Kleidung im Bild hervor: Philipp Zitzlsperger (Hg.), *Kleidung im Bild. Zur Ikonologie Dargestellter Gewandung*, Emsdetten/Berlin 2010 (Textile Studies 1).

schiedenen Einzelpublikationen vorliegt,⁴³⁶ mit den methodischen Möglichkeiten einer vestimentären Kunstgeschichte beschäftigt.⁴³⁷ Zitzlsperger geht von dem Kostüm als Argument im Bild aus; das dargestellte Kostüm könne nicht als Abbild einer empirischen Wirklichkeit verstanden werden.⁴³⁸ So entspreche die Kleiderordnung im Bild eigenen Gesetzen, die von Luxusgesetzen, Kleider- und Polizeiordnungen zu unterscheiden sei.⁴³⁹ Die Kleidung im Bild entfalte eine eigene Symbolik, sie sei selbst Insignie, diene also der Übermittlung bedeutungsgeladener Inhalte.⁴⁴⁰ Der Kleidung komme für die ikonologische Bildanalyse damit eine doppelte Bedeutung zu: Sie sei nicht nur Teil des kulturellen Umfeldes und als solches zu untersuchen, sondern darüber hinaus bildimmanenter Bestandteil in zeichenhafter und symbolischer Form.⁴⁴¹

Noch schwieriger zu erforschen, ist der Bereich der Kostümgeschichte im Theater. Neben den bereits skizzierten Problemen der Kostümgeschichte im Allgemeinen liegt hier die besondere Schwierigkeit in der Identifizierung der dargestellten Kleidung als Theaterkostüme, von denen nichts erhalten ist. Pionierarbeit in diesem Bereich leistete 1938 Sturla Gudlaugsson mit seiner Dissertation *Ikonographische Studien über holländische Malerei und das Theater des 17. Jahrhunderts*, in welcher der Autor auf das nahezu gleichzeitige Auftreten fester ikonographischer Typen mittels der Kostüme in beiden Medien aufmerksam macht.⁴⁴² Ebenso wie die einzige umfassende Untersuchung über Theaterkostüme der Renaissance von Stella Mary Newton⁴⁴³ wurde auch der Ansatz Gudlaugssons bis jetzt noch nicht mittels methodischer Analysen eines systematisch geordneten Materials weiter entwickelt.

⁴³⁶ Etwa Philipp Zitzlsperger, *Kostümkunde als Methode der Kunstgeschichte*, in: *Kritische Berichte* 1, 2006, S. 36-51; ders., *Dürers Pelz und das Recht im Bild. Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte*, Berlin 2008.

⁴³⁷ Desweiteren sei hingewiesen auf das Forschungsprojekt *TEXTILE (An Iconology of the Textile in Art and Architecture)*, das 2008-2016 unter der Leitung von Tristan Weddigen am Kunsthistorischen Institut Zürich und seit 2013 in Kooperation mit der Humboldt Universität Berlin unter der Leitung von Gerhard Wolf (*NETWORKS: Textile Arts and Textility in a Transcultural Perspective, 4th to 17th Centuries*) bestand. In der Publikationsserie *Textile Studies* wurden Tagungs- und Forschungsergebnisse des Projektes veröffentlicht. Neben dem oben genannten ersten Band der Reihe siehe insbesondere: Tristan Weddigen (Hg.), *Unfolding the Textile Medium in Early Modern Art and Literature*, Emsdetten/Berlin 2011 (*Textile Studies*; 3) und David Ganz u. Marius Rimmel (Hg.), *Kleider machen Bilder. Vormoderne Strategien vestimentärer Bildsprache*, Emsdetten/Berlin 2012 (*Textile Studies*; 4).

⁴³⁸ Zitzlsperger 2008, S. 9.

⁴³⁹ Zitzlsperger 2010, S. 7 f.

⁴⁴⁰ Vgl. Zitzlsperger 2008, S. 142.

⁴⁴¹ Ebd., S. 154.

⁴⁴² Gudlaugsson 1938.

⁴⁴³ Stella Mary Newton, *Renaissance Theatre Costume and the Sense of the Historic Past*, London 1975.

Zu den Begrifflichkeiten von Kostüm und Kleidung und deren Verwendung in der vorliegenden Arbeit

Im deutschsprachigen Raum scheint der Begriff Kostüm im 18. Jahrhundert aufgekomen zu sein.⁴⁴⁴ Er ist abgeleitet aus dem italienischen Wort *costume*, das eine ethnische Eigenart beschreibt und wiederum aus dem lateinischen Wort *consuetudo* (-*dinis*) stammt.⁴⁴⁵ Es bedeutete ursprünglich Gewöhnung, Gewohnheit und Brauch, bezeichnete zunächst in der bildenden Kunst ethnische Eigenarten und wurde dann unter französischem Einfluss auf historische Bekleidung eingeeengt.⁴⁴⁶ Auch das niederländische Wort *kostuum* ist seit dem 18. Jahrhundert bekannt. Versteht man im heutigen Sprachgebrauch darunter vor allem die Zusammenstellung von einzelnen zueinander passenden Kleidungsstücken für eine bestimmte Funktion (*pak*),⁴⁴⁷ lässt sich die Bedeutung als Bühnenkostüm für die Mitte des 19. Jahrhunderts nachweisen.⁴⁴⁸ Im Sprachgebrauch des 17. Jahrhunderts wurde offensichtlich noch nicht zwischen zeitgenössischer Kleidung und Verkleidung im Sinne des Bühnenkostüms unterschieden. So ist in den Rechnungsbüchern der Amsterdamer *Schouwburg* seit ihrem Bestehen ebenso wie in dem erhaltenen Inventar des Theaters von 1687/88 immer nur von *kleederen* die Rede, oder es werden explizit die einzelnen Kleidungsstücke wie Mantel, Rock, Hose usw. aufgezählt.⁴⁴⁹ Zusätzlich wird zum Teil die Beschaffenheit der Kleider durch Eigenschaften oder Namen spezifiziert, z.B. *een herders kleet* (ein Hirtenkleid), *zotten kleederen* (Narrenkleider), *antiexe kleederen* (altertümliche Kleider). Dieser Sprachgebrauch zeigt aber, dass bestimmte Kombinationen von Kleidungsstücken sehr wohl als Theaterkostüm im heutigen Sinn verstanden wurden. Auch wenn das Wort im Sprachgebrauch des 17. Jahrhunderts noch nicht existierte, werde ich im Folgenden den modernen Begriff Kostüm verwenden. Laut Duden versteht man darunter u.a. Kleidung für Schauspieler zur Darstellung oder Charakterisierung einer bestimmten Person, Rolle oder Funktion.⁴⁵⁰ Kleidung⁴⁵¹

⁴⁴⁴ Friedrich Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 24. Auflage, Berlin 2002, S. 53. Der Begriff findet sich nicht im von von Jacob und Wilhelm Grimm begonnenen *Deutschen Wörterbuch*.

⁴⁴⁵ Kluge 2002, S. 531.

⁴⁴⁶ Kluge 2002, S. 532.

⁴⁴⁷ Vgl. *Etymologisch woordenboek van het Nederlands*, onder hoofredactie van M. Philippa [u.a.], 4 Bde., Amsterdam 2003-2009, Bd. 3, S. 121.

⁴⁴⁸ Ebd. unter Verweis auf I.M. und N. S. Calisch' *Nieuw woordenboek der Nederlandsche taal* (1864), wo der Begriff als *toneelkleding* erklärt wird.

⁴⁴⁹ Das Inventar der *Schouwburg*, ein Manuskript von 55 unpaginierten handschriftlichen Seiten, findet sich unter den Dokumenten von Balthasar Huydecoper (Regent der *Schouwburg* von ca. 1723-1732), aus dessen Hand sich verschiedene Abschriften von *Schouwburg*-Dokumenten des 17. Jahrhunderts erhalten haben (Huydecoper Inventaris, Het Utrechts Archief, Toegangsnr. 67). Das Inventar wurde in Auszügen (Inventar der Kulissen und Requisiten), allerdings ohne den Abschnitt zu den Kostümen, publiziert: Ben Albach, Een inventaris van toneeldecors uit 1688, in: *Scenarium* 8, 1984: *Nederlands toneel in de 17e en 18e eeuw*, S. 37-72.

⁴⁵⁰ <https://www.duden.de/node/83325/revision/83361> (Zugriff: 29.11.2019).

bezeichnet hingegen die Gesamtheit der Kleidungsstücke und kann somit als allgemeiner Gattungsbegriff verstanden werden, dem alle Kleidungsstücke und Kostüme zuzuordnen sind.

Das Bühnenkostüm im 17. Jahrhundert

Ein Bühnenkostüm unterscheidet sich in einigen wichtigen Merkmalen grundsätzlich von zeitgenössischer Kleidung. Zunächst ist es wie jedes Kostüm als rollenbezogenes Gewand an seinen Träger gebunden.⁴⁵² Man könnte sagen, dass es förmlich erst im Tragen entsteht und ungetragen keine Vollständigkeit besteht.⁴⁵³ Vor allem die das Äußere des Schauspielers herstellenden Elemente und dabei im Besonderen das Kostüm fungieren nach Erika Fischer-Lichte als Zeichen eines bestimmten theatralen Codes.⁴⁵⁴ Das Kostüm erlaube dem Zuschauer, bereits beim Auftritt des Schauspielers eine weitgehend zutreffende Hypothese über die spezifische Identität der von ihm gespielten Rollenfigur aufzustellen.⁴⁵⁵ Im Barocktheater sei die Identität einer Rollenfigur mit einem bestimmten festgelegten Typus gegeben, auf den das Kostüm abheben müsse, um eine entsprechende Identifikation zu ermöglichen. Eine individuelle oder historisch richtige Ausgestaltung sei dabei unwichtig, das Kostüm sei vielmehr auf eine Form angewiesen, die sowohl die metaphysische als auch die politische sowie die hierarchisch soziale Einordnung der Rollenfigur erlaube.⁴⁵⁶ So fordert auch Franciscus Lang für die Gestaltung der Kostüme, dass „eine gewisse Übereinstimmung mit den Personen, die man aufs Theater bringt, beachtet wird, indem jeder sein eigentümliches Kostüm trägt und jedem seine Kennzeichen zugeteilt werden, nach denen man unterscheiden kann, welches Amt, welche Person die einzelnen verkörpern.“⁴⁵⁷ Nach antiker Tradition unterschieden sich die Kostüme in Komödien und Tragödien insofern, als in den Komödien zeitgenössische Kostüme zum Einsatz kamen, in den Tragödien hingegen hochstilisierte Kostüme.⁴⁵⁸ Im Barocktheater wa-

⁴⁵¹ <https://www.duden.de/node/79281/revision/79317> (Zugriff: 29.11.2019).

⁴⁵² Vgl. Annemarie Bönsch, Das Ornament als Ausdrucksmittel des Bühnenkostüms. Dargestellt am Romanimieder (von Ludovico Ottavio Burnacini zu Antonio Daniele Bertoli), in: *Festschrift für Margret Dietrich*, hrsg. vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, Wien 1995 (Maske und Kothurn 37, 1995), S. 175 (S. 171-198).

⁴⁵³ Ebd., S. 176.

⁴⁵⁴ Vgl. Fischer-Lichte 2007b, S. 61-69.

⁴⁵⁵ Ebd., S. 62.

⁴⁵⁶ Ebd.

⁴⁵⁷ Lang *Abhandlung Schauspielkunst 1727 = 1975*, S. 250.

⁴⁵⁸ Diese Unterscheidung findet sich bereits in Leone de'Sommis Traktat über das Theater von 1556, das eine sehr allgemeine Beschreibung von Kostümen für Komödien und Tragödien enthält. Eine deutsche Übersetzung des dritten Dialoges „Von der Bühnenkleidung“ in: Max von Boehn, *Das Bühnenkostüm in Altertum, Mittelalter und Neuzeit*, Berlin 1921, S. 479-484. Sommi lässt den Protagonisten seiner Unterhaltung über szenische Darstellungen berichten, wie er eine Komödie nach Konstantinopel verlegt, um fremdländische Kleidung einführen zu können. „Scheinen doch Ereignisse, wie wir sie in Komödien darstellen, immer wahrscheinlicher unter Fremden, die wir nicht kennen, als

ren bei den Tragödien die häufigsten Kostümtypen das so genannte „römische“ und das „türkische“ Kostüm.⁴⁵⁹ Das römische Kostüm bestand im Wesentlichen aus einem Brustpanzer mit kurzem Umhang, einem bis zu den Knien reichenden Rock und einem mit Federn geschmückten Helm. Das türkische Kostüm, das für alle im Orient spielenden Stücke zum Einsatz kam, bestand aus einem langen, mit Goldborte verzierten Ärmelrock, einem Mantel aus kostbarem Material, der um die Schulter gelegt wurde und einem ebenfalls mit Federbusch geschmückten Turban.⁴⁶⁰ Während das römische Kostüm in der Regel für den oder die Helden der Theaterstücke reserviert war, scheint das türkische Kostüm häufig als Zeichen der Tyrannen verstanden worden zu sein, das die adäquate Repräsentation eines von Affekten hin und her gerissenen schwachen Ich darstellte.⁴⁶¹ Eine ähnliche Praxis lässt sich auch für die Niederlande nachweisen. Dies belegt etwa der Kupferstich von Claes Jansz Visscher, der die die Geschichte von Lucretia, Tarquinius und Brutus erzählenden lebenden Bilder von Pieter Cornelisz Hooft wiedergibt, die im Rahmen der Feierlichkeiten zum 12-jährigen Waffenstillstand mit Spanien im Jahr 1609 durch die *rederijkers*-Kammer *De Eglantier* auf einer Freilichtbühne auf dem Dam in Amsterdam aufgeführt wurden (Abb. 25).⁴⁶² Hier lässt sich deutlich erkennen, dass allein der römische König Tarquinius Superbus L. mit langem Ärmelrock und Turban dargestellt wird, während der Held Brutus das römische Kostüm trägt.⁴⁶³

Bei den historischen Kostümen der Tragödien ließen sich auf der Bühne wie auch in der Historienmalerei immer Elemente des Zeitkostüms wiederfinden.⁴⁶⁴ Das Bühnenkostüm ist im Unterschied zur zeitmodischen Kleidung ebenso an einen Theater- text wie auch an den Ausdrucksmodus des Theaters einer bestimmten Zeit gebunden.⁴⁶⁵ Wie Anne Hollander überzeugend darlegt, braucht die Kleidung von Theater- figuren wie auch von Bildfiguren eine gemeinsame Grundlage (*basic ground*) mit den Zuschauern, damit diese sich in das Bühnen- bzw. Bildgeschehen einfühlen kön-

wenn sie sich unter Bürgern ereignen lassen, mit denen wir beständig umgehen.“ Ebd., S. 481. Bei Tragödien hingegen sollten die Schauspieler „in der Manier der antiken Skulpturen oder Malereien, mit den Mänteln und den Kleidern, mit denen diese Personen der alten Jahrhunderte dargestellt zu werden pflegen“ ausgestattet werden. Ebd.

⁴⁵⁹ Vgl. Fischer-Lichte 2007b, S. 63.

⁴⁶⁰ Ebd., S. 63.

⁴⁶¹ Vgl. Ebd.

⁴⁶² 475 x 690 mm; Hollstein, Bd. 38, S. 17, Nr. 21. Zu dieser Darstellung und ihrer Bedeutung siehe unten, Kapitel Bühnenraum – Bildraum, S. 191 f.

⁴⁶³ Laut Sturla Gudlaugsson findet sich das orientalische Kostüm auch überall dort, wo Reichtum und prunkvolle Großartigkeit veranschaulicht werden sollen und so diene es auch als Zeichen königlicher Würde. Gudlaugsson 1938, S. 20.

⁴⁶⁴ Annemarie Bönsch zeigt beispielsweise in ihrer kostümkundlichen Untersuchung des Romani- Mieders auf, wie das zeitmodische Mieder den bühnentextlichen Erfordernissen folgend zum *lorica*- Mieder umfunktioniert wird, indem die *lorica* auf das barocke Mieder appliziert wurde. Bönsch 1995.

⁴⁶⁵ Bönsch 1995, S. 176.

nen.⁴⁶⁶ Im Theater ist dies vergleichbar mit dem Proszeniumsbogen, der wie ein Rahmen das Geschehen auf der Bühne an drei Seiten umschließt und von der realen Welt abgrenzt. Die vierte Seite, der Boden, ist abgesehen von einem zum Teil erhöht liegenden Standort nicht abgegrenzt von den Zuschauern. Hier bietet sich der gemeinsame Grund, der dem Zuschauer das sich in die Szene hineindenken ermöglicht. Unabhängig davon wie fantastisch ein Kostüm beschaffen war, musste es immer noch eine Verbindung zu der Kleidung des Zuschauers haben. Bis in die moderne Zeit hat sich dieser Brauch gegen den Wunsch nach Historizität und Fantasie behauptet.⁴⁶⁷ Das gleiche Phänomen findet sich auch in der bildenden Kunst, so etwa bei Historiengemälden, in denen die Bildfiguren antikisierende Kleidung tragen, die deutlich an die Mode der Zeit angepasst erscheint.

Theaterkostüme in den Niederlanden

Wie bereits im einleitenden Kapitel skizziert, liegt der Ursprung des professionellen Theaters in den Niederlanden bei den Kammern der *rederijkers* mit ihren Theateraufführungen, Wettbewerben und Umzügen.⁴⁶⁸ Diese Darbietungen hatten stets einen stark emblematischen Charakter und dementsprechend von großer Bedeutung waren ihre Kostüme.⁴⁶⁹ Die Kostüme der Darsteller waren Teil des Dramas, die Charaktere waren durch ihre Kostüme erkennbar und begleitende Worte unterstützten vielmehr die Kostüme als umgekehrt. Dies änderte sich langsam mit Beginn des 17. Jahrhunderts und den Stilveränderungen in der Dramenliteratur. Dennoch blieben die stilisierten Kostüme für bestimmte Charaktere oder Gruppen bestehen. Insbesondere bei den auch weiterhin beliebten lebenden Bildern, die entweder eigenständig oder die Theaterstücke unterbrechend und kommentierend aufgeführt wurden, spielten allegorische Figuren eine große Rolle, die immer noch stark durch stilisierte Kostümelemente gekennzeichnet waren.⁴⁷⁰

⁴⁶⁶ Hollander 1993, S. 244 f.

⁴⁶⁷ Ebd.

⁴⁶⁸ S. oben, Kapitel Einleitung, S. 6 f.

⁴⁶⁹ „In ritual and emblematic rather than dramatic productions, such as masques and pageants, principals, whether they talk or sing, must wear appropriately garments, since the medium is visual and the theme ideal.“ Hollander 1993, S. 238. Die umfangreichste Beschreibung eines *rederijkers*-Wettstreits mit bildlichen Darstellungen des Einmarsches sämtlicher konkurrierender Kammern bietet Zacharias Heyns *Const-thoonende Iuweel* von 1607-08, das den Haarlemer *rederijkers*-Wettstreit von 1606 wiedergibt. Siehe: Bart A.M. Ramakers, *De Const getoond. De beeldtaal van de Haarlemse rederijkers-wedstrijd van 1606*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 49, 1998, S. 129-175.

⁴⁷⁰ Beispielsweise führt noch das Inventar der Amsterdamer *Schouwburg* von 1687/8 „Een zwart kleed van de Schynheiligheid“ (Ein schwarzes Kleid von der Scheinheiligkeit) auf. Inventar der Familie Huydecoper 67, Inv. 315, Het Utrechts Archief. Zu den Aufführungen von lebenden Bildern siehe: E. Oey-de-Vita, *Vertoningen en pantomimes in vroeg-17^e-eeuwse toneelstukken (1610-+/-1620)*, in: *Scenarium* 8, 1984: *Nederlands toneel in de 17e en 18e eeuw*, S. 9-25.

Die Verse Joost van den Vondels „Ob ihr stumm spielt oder spricht, passt immer auf in was für einem Kleid ihr steckt“, die sich als Inschrift in der Kammer der Schauspieler in der Amsterdamer *Schouwburg* fanden,⁴⁷¹ deuten auf die Wichtigkeit der Kostüme für das Theater hin. Und tatsächlich bezeugen die Ausgaben der Amsterdamer *Schouwburg*, dass hier ein hoher Aufwand für die Herstellung der Kostüme betrieben wurde.⁴⁷² Bis mindestens 1652 war der Schneider Harmen van Ilt („klee-renmaker“) zuständig für das Nähen der Kostüme.⁴⁷³ Es finden sich in diesem Zeitraum fast monatliche, recht hohe Rechnungen, die an den Kostümschneider bezahlt wurden. Außerdem wurde regelmäßig der Schuster Klaas Michielsz („schoenmaker“) für das Anfertigen der Bühnenschuhe beschäftigt sowie ein nicht namentlich genannter Waffenschmied („wapenmaker“). Die höchsten Ausgaben in diesem Bereich wurden aber für Stoffe getätigt, wobei Seidenstoffe immer den teuersten Posten bildeten. So bezahlte man etwa im November 1638 an „Symon Goulard, voor sijde stoffen. Een rekening f 278:13:8“ und im März 1642 an denselben Händler „voor syden stoffen f 348:8:8“.⁴⁷⁴ Auch für Federn wurde regelmäßig viel Geld ausgegeben. Es finden sich mal Rechnungsposten an den „pluymecier in de Warmoet straat“, der wahrscheinlich mit dem ab 1641 namentlich genannten Händler „Jacob de la Tombe“ identisch ist. Sehr hohe Beträge zahlte das Theater regelmäßig und bis zum Ende der detaillierten Ausgabenaufstellung 1652 an Romeyn de Hooghe für Verzierungen wie Silberspitze, Tressen und Bordüren.⁴⁷⁵ Des Weiteren finden sich unter den Ausgaben ab und zu Rechnungen für einzelne Kleidungsstücke und Kostüme,⁴⁷⁶ die möglicherweise gebraucht gekauft wurden. Die Rechnungen beweisen, dass zumindest bis zur Mitte des Jahrhunderts ein sehr hoher Ausstattungsaufwand für die Kostüme betrieben wurde.⁴⁷⁷ Die Kleidung der Schauspieler war nicht nur reich ver-

⁴⁷¹ S. oben, S. 87, Anm. 427.

⁴⁷² Vgl. auch Frithof W. S. van Thienen, *Het doek gaat op. Vijfentwintig eeuwen in en om het Europe-se theater*, 2 Bde., Bussum 1969, Bd. 1, S. 253 und Smits-Veldt 1999, S. 242.

⁴⁷³ Ab 1652 sind in den Rechnungsbüchern bei den Ausgaben nur noch die Gagen für die Schauspieler aufgelistet. Harmen van Ilt war auch schon bei der Brabantinischen Kammer *'t Wit Lavender* für die Kostüme zuständig, wie aus der Abschrift der Einnahmen und Ausgaben der Kammer von 1624-1630 im Huydecoper-Inventar hervorgeht. Inventar Familie Huydecoper 67, Inv. 315, Het Utrechts Archief.

⁴⁷⁴ Die höchsten Posten für Stoffe bis 1652: April 1639 „aen 3 stukken blau sydenstof tot gordynen f 66“; Januar 1643 an „Klaas Hendricks voor syde stoffen f 159:10“ und an „Simon Douart voor stoffen f 119:7“; Januar 1643 „voor syde stoffen f 176:2:8“; Juli 1643 „... voor syde stoffen f 153:11:8“; Februar 1644 „... voor syde stoffen f 130:15“. Ebd.

⁴⁷⁵ So etwa im November 1638 „aan Romeyn de Hooghe een rekening f 99:13:8“; im März 1639 „aen Romeyn de Hooghe een rekening f 127:16“; im März 1642 „Romein de Hooghe voor silverkant en lusten f 70:11“; im Juni 1646 „aan Romeyn de Hooghe volgens rekening f 130:6“. Ebd.

⁴⁷⁶ Etwa im November 1638 „aen een geele satijne met silver geborduurde rock f 50“; im Februar 1639 „aen Dirck teunisz voor een switsers kleeed f 52:18“; im April 1639 „aen een swart sattyne kleeed f 36“; im Oktober 1642 „Mr. Matthys voor een zilver lakens wambus f 50“. Ebd.

⁴⁷⁷ Es verwundert nicht, dass im ersten Jahr der *Schouwburg* auch die Kosten für die Kostüme am höchsten waren, sie beliefen sich auf etwas mehr als 620 Gulden. In den folgenden Jahren wuchs der Kostümfundus immer weiter an und Kostüme konnten wieder verwendet und umgearbeitet werden.

ziert und wirkte auf die Entfernung, sondern es wurden auch sehr teure Stoffe wie Seide verwendet. Wurden noch im März 1678 insgesamt 850 Gulden für verschiedene Kleidungsstücke ausgegeben,⁴⁷⁸ so scheint sich der Zustand am Ende des Jahrhunderts verändert zu haben. Die Probleme fingen mit der ersten Vermietung der *Schouwburg* 1681 an Lodewyck Meyer, Joan Pluimer und Pierre de la Croix an. Briefe der Theaterregenten an die Vermieter der *Schouwburg*, die Vorsteher des Waisen- und Altenheimes, belegen in welcher misslicher Lage sich das Theater in dieser Periode laut der Betreiber befand. So beschwerten sich die Theaterleute vor allem über die geringe Auswahl der veralteten Kostüme und forderten neue Kleidung, da es nicht ginge, dass man auf der Bühne Römer, Griechen, Perser, Hunnen, Goten und Türken alle in ein und denselben Kleidern sehe, wie es in einem Brief von 1693 heißt.⁴⁷⁹ Man muss sich aber fragen, inwieweit die Regenten der *Schouwburg* in ihren Beschwerdebriefen übertrieben haben. Das erhaltene Inventar der *Schouwburg* von 1687/88 gibt zumindest den Eindruck von einem überaus großen und vielseitigen Kostümfundus wieder.⁴⁸⁰ Die verschiedenen modernen, altertümlichen und fremdländischen Kleidungsstücke, Hirten- und Narrenkostüme, allegorischen Kostüme, Kopfbedeckungen, Schuhe, Accessoires und Waffen – insgesamt 338 Posten, die häufig verschiedene Kleidungsstücke zusammenfassen – wurden zusammen auf 6484 Gulden und 5 Stuivers geschätzt,⁴⁸¹ während die Kulissen auf der Bühne mit dem vergleichsweise geringen Betrag von 7388 Gulden und 16 Stuivers angegeben wurden.⁴⁸² Das Inventar beweist somit, dass der Kleiderfundus zu der Zeit immer noch ein sehr wertvoller Besitz der *Schouwburg* war.

⁴⁷⁸ „Aan Zuzanna Eeckhout vor de volgende klederen. / Een witte Schooz *f* 12 / Een zwarte dito [*f*] 8 / Een rood vrouwenkleed [*f*] 80 / Een groen dito [*f*] 140 / Een zwart dito [*f*] 110, - --- *f* 350“; „Aan Jacob Sammers voor de volgende klederen. / Een Romeinsch kleed met een hoofd van Medusa *f* 100. / Een dito met een Star [*f*] 100. / Twee moderne rokken geheel geborduurd met roozen, ieder [*f*] 100,- --- *f* 200. Een roo geborduurde rok [*f*] 60. Een Romeinsch kleed bruin leer gebord. [*f*] 40.“ Inventar Familie Huydecoper 67, Inv. 319.

⁴⁷⁹ „Het is een verkeerde menagie, het weinig verschie van klederen, diemen thand op de Schouwb. heeft: waardoor ontstaat, dat men altyd de zelfde equipage ziet, 't geen eindelyk verveelt en dan te meer, als men de Romeinen, Grieken, Persianen, Hunnen, Gotten, Turken, en diergelyke vreemde en van malkander verschillende manen, in een en't zelfde gewaai op het Tooneel ziet verschynen. Dit is een absurditeit, die op het Tooneel, daar alles naaar't leeven behoorde verbeeld te worden, niet kann geduld zyn. [...] Want wie kann zich verbeelden het Turksche op Perziaan Hof te zien, die de Personages in Romeinsche kleding aanschouwt? Ja't is belagelyk date en Turk op Perziaan een Romeinsch kleed aan heeft.“ Aus der Abschrift eines Briefes von 1693, Archiv der Familie Huydecoper 67, Inv. 314, Het Utrechts Archief.

⁴⁸⁰ Die Auflistung der Kostüme nimmt innerhalb des Inventars den meisten Platz ein und umfasst 40 (von insgesamt 55) Seiten. Inventar Familie Huydecoper 67, Inv. 315.

⁴⁸¹ Das teuerste Kleid in dem Inventar wurde allein auf 250 Gulden geschätzt: „Een roo Sattyne vrouwen rok, met een dito Sleep en Lyf, met zilver geborduurd, de rok met zilvere franje en roo Cattoen gevoerd“.

⁴⁸² Albach 1982, S. 40.

Die wenigen schriftlichen Quellen der ehemaligen Amsterdamer *rederijkers*-Kammern vermitteln den Eindruck, dass die Kosten und der Aufwand für die Kostüme hier bei weitem nicht so hoch gewesen waren wie in der *Schouwburg*.⁴⁸³ Dies bestätigt auch einer der Theaterregenten, Geerardt Brandt d. J. (1626–1685), der die Aufführungen der alten *rederijkers*-Kammern mit denen der *Schouwburg* vergleicht: „Want de treurspelen die zij nu vertonen zijn veel heerlijker als de spelen der oude Kamers plegen te zijn: de toestel [= enscenierung; decors en kostuums] is dikwijls vorsteljik [...]“⁴⁸⁴ (Denn die Trauerspiele, die sie heutzutage aufführen, sind viel herrlicher als die Stücke der alten Kammern zu sein pflegten: die Inszenierung [Dekorationen und Kostüme] ist häufig fürstlich.) Die reisenden Schauspieltruppen scheinen jeweils über einen eigenen Kostümfundus verfügt zu haben, verschiedene Dokumente belegen aber zudem, dass es etwa auch üblich war, Kostüme zu mieten.⁴⁸⁵

Über die Beschaffenheit der Theaterkostüme in der *Schouwburg* gibt der Augenzeugenbericht des deutschen Reisenden Philipp von Zesen (1619–1689) weiteren Aufschluss, der die Kostümkammer des Amsterdamer Theaters besichtigte:

„Neben dieser kammer hat man noch andere zimmer / darinnen die fremden ausländischen / und einheimischen / auch allerlei altfränkische mans- und frauen-kleider / welche sie / durch ihren eigenen Schneider / machen laßen / mit dem andern geräthe / zu den schauspielen gehörig / verwahret werden.“⁴⁸⁶

Philipp von Zesen bestätigt also, dass die *Schouwburg* einen eigenen Kostümschneider beschäftigte. Die Erwähnung der altfränkischen Männer- und Frauenkleidung

⁴⁸³ Abschrift des Rechenbuches der Brabantischen Rederijkerskamer; Inventar Familie Huydecoper 67, Inv. 315.

⁴⁸⁴ *Gedichten van Geeraardt Brandt de jonge*, verzamelt en uitgegeven door N.B.A. te Rotterdam 1649, S. 249 f. Zitiert nach Ben Albach, *Langs kermessen en hoven. Ontstaan en kroniek van een Nederlands toneelgezelschap in de 17de eeuw*, Zutphen 1977, S. 146.

⁴⁸⁵ Am 23. Oktober 1639 mieteten Ariaen van den Berch, Paulus Pirson, Jan Botler und Jan Paijn Theaterkostüme von Isaac van Bochoven (Boekhoven), ein bekannter Niederländischer Schauspieler in Den Haag. Van den Bergh und Pierson waren bekannte Mitglieder einer Holländischen Schauspielkompanie, bei Botler und Peijn könnte es sich um Engländer gehandelt haben. J. G. Riewald, *New light on the English actors in the Netherlands*, in: *English Studies*, 1960, S. 85, Anm. 69 (S. 65–92) (Notarieel Archief, Nr. 163, f. 188, The Hague Archives).

Am 21. Oktober 1645 mieteten Jan Peijn und Jan Batist (Jan Baptist van Fornenbergh) Bühnenkleidung von Mr. Aldert Jacobsz de Vrient, Hauseigentümer in Leyden. Die Kostüme sollten am Faschingsdienstag zurückgegeben werden. Ebd., S. 87, Anm. 77 (Notarieel Archief, Nr. 752, Act 80, Leyden Archives).

⁴⁸⁶ Filip van Zesen, *Beschreibung der Stadt Amsterdam [...]*, Amsterdam 1664, S. 365.

deutet darauf hin, dass einige der Bühnenkostüme deutschen Trachten aus vergangener Mode entsprachen.

Die Titelillustrationen der gedruckten Theatermanuskripte belegen den aus der Bildtradition bekannten Gebrauch von zeitgenössischer Kleidung für Komödien und altertümlichen bzw. antikisierender für die Tragödien auf der Bühne. So ähnelt die Titelillustration zu Willem Dircksz Hoofts *Heden-daeghsche verlooren soon* (1630) (Abb. 26), die den verlorenen Sohn im Bordell zeigt, den beliebten Bordellszenen der zeitgenössischen Genremalerei so stark, dass hier von einer Orientierung an der Bildtradition ausgegangen werden muss.⁴⁸⁷ Auf der Titelillustration zu Salomon Davidsz Questiers' *Griecxsen Amadis* (1633) findet sich das römische Kostüm mit der *lorica* (dem Brustpanzer) und dem federgeschmückten Helm in unterschiedlicher Ausführung (Abb. 27).⁴⁸⁸ Die dargestellte Szene zeigt den mit Frauenkleidung getarnten Titelhelden des Stückes Amadis, der dabei ist, vor dem Kaiser und seinem Hofstaat den im Zweikampf besieigten Bilarta zu demaskieren, der sich als Amadis ausgegeben hatte. Amadis trägt über dem langen Frauenkleid einen Brustpanzer und einen Helm mit Federbusch. Allerdings lässt die Illustration eine merkwürdige Konstruktion des römischen Kostüms erkennen. Der die Muskulatur nachbildende römische Brustpanzer war in der Antike gewöhnlich aus Bronze geformt und wurde über der meist kurzärmeligen Tunika getragen.⁴⁸⁹ In der Illustration scheint der Panzer aber nahtlos in die Ärmelansätze und ein faltiges Rückenstück überzugehen.⁴⁹⁰ Auch hingen die Lederbänder bei der echten römischen Ausrüstung nur auf der Vorderseite zum Schutz der Lenden herab, während sie hier wie ein Rock um die Taille herumgehen. Das Schuhwerk des römischen Soldaten bestand aus Stiefeln mit genagelten Sohlen (*caligae*), die durch ihre Machart eher wie hohe Sandalen anmuteten. Während einige Maler sich bei Darstellungen antiker Geschichte oder Mythologie an Beispielen der römischen Monumente orientierten,⁴⁹¹ zeigt die Titelillustration der

⁴⁸⁷ Zu der Illustration siehe unten, Kapitel Bühnenraum – Bildraum, S. 168 f.

⁴⁸⁸ Auch hier ist der Kaiser der Griechen im orientalischen Kostüm dargestellt. Vgl. auch den oben erwähnten Kupferstich von Claes Jansz Visscher, Abb. 27. Der Brustpanzer des griechischen Soldaten, der *thorax* spielte anscheinend auch auf den Bühnen der anderen europäischen Länder keine Rolle. Eine historische Feindifferenzierung lag nicht im Interesse des Barock. Außerdem hatte der römische Imperator den absoluten Herrscher der eigenen Zeit verkörpert, was sich möglicherweise in der Kostümtradition auch in den Niederlanden fortsetzte. Vgl. Bönsch 1995, S. 183.

⁴⁸⁹ Der römische Muskelkürass wurde von militärischen Führern wahrscheinlich noch bis zum 5. Jh. getragen und galt als Symbol für die römische Herrschaft und Macht. Vgl. H. Russel Robinson, *The Armour of Imperial Rome*, London 1975, S. 147.

⁴⁹⁰ Hummelen 1982, S. 161 folgert daraus, dass der Zeichner das Kostüm nicht nach dem realen Bühnenvorbild geschaffen haben könne.

⁴⁹¹ Vgl. etwa Pieter Lastmans Darstellung des Kostüms des Coriolanus in seinem Gemälde *Coriolanus und die römischen Frauen*, 1625, The Provost, Fellows and Scholars of Trinity College, Dublin, s. Abb. 48.

Griecxen Amadis wohl eher die in der Bühnenpraxis üblichen weichen Theaterstiefel.⁴⁹² Und auch im Fall der *lorica* kann der Zeichner der Titelillustration sich an den realen Bühnenbegebenheiten orientiert haben. Die Übernahme von Details der antiken Vorbilder war den Kostümschneidern oftmals weniger wichtig als etwa die Vermittlung eines entsprechenden Materialeindrucks, in diesem Fall eines verstärkten Brustpanzers, oder eine stilistische Verwandtschaft mit dem Zeitkostüm.⁴⁹³ Bei aller Vorsicht, die bei der Auswertung der Titelillustrationen als Zeugnisse der Theaterpraxis geboten ist, lässt sich doch vermuten, dass gerade jene Details, die so deutlich von der Bildtradition abweichen, einen tatsächlichen Gebrauch auf der Bühne wiedergeben.

Zusammenfassend lässt sich also für die Bühnenkostüme in den nördlichen Niederlanden und insbesondere an der Amsterdamer *Schouwburg* festhalten, dass ein relativ hoher Ausstattungsaufwand mit teuren Stoffen und Accessoires betrieben wurde. An der *Schouwburg* wurde zumindest bis in die Mitte des Jahrhunderts ein namentlich genannter Schneider eigens für die Herstellung der Kostüme beschäftigt. Bildliche und schriftliche Quellen bezeugen zum einen das nebeneinander Bestehen von zeitgenössischen und altertümlichen (als altdeutsch oder antik bezeichneten) Kostümen. Zum anderen scheinen einige Bühnenfiguren ein typisches wieder erkennbares Kostüm gehabt zu haben, das aus Fantasieelementen bestehen konnte. Historische Kostüme wurden zugunsten von schneiderischen Lösungen oder der Integration von zeitgenössischen Modeelementen zum Teil stark abgewandelt und spezielle sockenartige Bühnenstiefel ersetzten häufig historisches oder zeitgenössisches Schuhwerk. Im Folgenden soll überprüft werden, ob sich in der Malerei der Zeit übereinstimmende Elemente mit den auf der Bühne gebräuchlichen Kostümen feststellen lassen.

⁴⁹² Auch Mariët Westermann bringt diese Art von Schuhwerk mit dem Bühnenkostüm in Verbindung. Sie schreibt über die Bekleidung einer der komisch gekleideten Figuren in Jan Steens Darstellung: „[...] he wears a loose outer stocking, folded over, that recalls the buskin or soft boot of antique comedians, as remarked by Netherlandish writers and as worn by Van Hoogstraeten’s muse Thalia, the farce actress.“ Mariët Westermann, Steens, Steen’s comic fictions, in: Ausst.-Kat. Washington/Amsterdam 1996, S. 60 (S. 53-67). Auch in der Einleitung zum fünften Buch, das der Muse Thalia zugeordnet ist, erwähnt Hoogstraten eigens die Bühnenschuhe: „En zy [Thalia] die met boertige sokken ten toneele treet [...].“ Hoogstraten *Inleyding* 1678 = 1979, S. 174. Schon bei Cesare Ripa gehört zu Thalias Attributen neben der Maske auch die Soccus-Beschuhung: „Een Maeghdeken van vrolijck en dertel opsicht, / dat op ’t hoofd een krans van klimop sal / hebben, en de slincker hand een belachlijcke / grins, met socken aen haere voeten“ Cesare Ripa, *Iconologia of uybeeldingen des verstands*[...] vertaalt door D. Pers (Amsterdam 1644), Neudruck hrsg. v. J. Becker, Soest 1971, S. 339.

⁴⁹³ Dies ist vergleichbar mit den Entwürfen für Bühnenkostüme von Ludovico Ottavio Burnacini, der statt der viereckigen Ausschnittformen, die sich aus den Schulterschließen der *lorica* ergeben, für das römische Frauenkostüm häufig das breite v-förmige Dekolleté des *lorica*-Mieders verwendet. Vgl. Bönsch, 1995, S. 185.

2.2.3. Das Komödiantenkostüm

Wie oben bereits gezeigt, wurde in den Komödien in der Regel zeitgenössische Kleidung auf der Bühne getragen und dieselbe Tradition findet sich in der bildenden Kunst im Bereich der Genremalerei. Es gibt jedoch ein paar Ausnahmen wie die Figur des Narren oder Spaßmachers, dessen Kleidung sich in beiden Medien meist durch besonders bunte Farben und von der zeitgenössischen Kleidung stark abweichende Schnitte auszeichnet. Das jeweilige Kostüm hatte die Funktion, den Träger zum einen eindeutig als komische Figur und zum anderen als einen bestimmten Typus der komischen Figur auszuweisen, mit dem spezifische Erwartungshaltungen beim Publikum verbunden waren.⁴⁹⁴ Im Folgenden soll der Gebrauch und die Funktion dieser Theaterkostüme in Malerei und Theater untersucht werden.

Das Pekelharing-Kostüm bei Frans Hals

Ein bekanntes Beispiel eines wiedererkennbaren Narrenkostüms ist jenes des so genannten Pekelharing, einer zum Standardrepertoire gehörenden komischen Figur aus der niederländischen Posse, die Frans Hals unter anderem in zwei berühmten Gemälden festhielt (Abb. 28 u. 29).⁴⁹⁵ Den Kasseler und Leipziger Gemälden scheinen dasselbe Modell zu Grunde gelegen zu haben, und in beiden Darstellungen trägt der Narr ein fast identisches Kostüm.⁴⁹⁶ Es besteht aus einer roten Jacke mit gelb abgesetzten Ziernähten an Ärmeln, Revers, Schulteransätzen und Kragen sowie großen runden mit rotem Stoff bezogenen Knöpfen. Die Kappe, die Pekelharing dazu schräg auf dem Kopf trägt, ist passend aus dem gleichen Stoff gearbeitet. Kleinere Unterschiede in der Ausarbeitung des Kostüms in den beiden Gemäldeversionen könnten darauf hinweisen, dass Hals hier kein real existierendes Kostüm als Vorlage verwendete, sondern es vielmehr frei aus der Erinnerung malte.

Das Kasseler Gemälde diente als Vorlage für einen Kupferstich von Jonas Suyderhoef (1613–1686), durch dessen Bildunterschrift sich die Figur als Pekelharing identifizieren lässt (Abb. 30).⁴⁹⁷ Die Bildunterschrift lautet: „, Seht Monsieur

⁴⁹⁴ Fischer-Lichte 2007b, S. 64.

⁴⁹⁵ Um 1628-30, Lw., 75 x 61,5 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Museumslandschaft Hessen Kassel; und Lw., 72 x 57,5 cm, Museum der Bildenden Künste, Leipzig. Zur Rolle des Narren und seiner Ikonographie siehe: *Beeld van de andere, vertoog over hetz elf. Over wilden en narren, boeren en bedelaars*, Ausst.-Kat. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 1987 sowie: *Narren. Porträts, Feste, Sinnbilder, Schwankbücher aus dem 15. bis 17. Jahrhundert*, Kat. v. Lutz S. Malke, Aust.-Kat. Kunstbibliothek, Kulturforum, Berlin 2001.

⁴⁹⁶ Der etwas rötlichere und dunklere Teint des Mannes im Leipziger Bild hat vermutlich zu dem Spitznamen „Mulatte“ angeregt, den das Bild im 19. Jahrhundert erhielt. Vgl. Seymour Slive in: *Frans Hals*, Kat. v. Seymour Slive, Ausst.-Kat. National Gallery of Art, Washington; Royal Academy of Arts, London; Frans Hals Museum, Haarlem; München 1989, S. 220 (Kat.-Nr. 32, S. 220-223).

⁴⁹⁷ Vgl. Seymour Slive in: Ausst.-Kat. Washington/London/Haarlem 1989, S. 216 (Kat.-Nr. 31, S. 216-219).

Pekelharing an, / Er preist einen frischen vollen Krug / Und hält es mit dem feuchten Gefäß, / Denn seine Kehle ist ständig trocken.⁴⁹⁸ Wie auch die Namen anderer bekannter Theaterfiguren der Zeit (Jean Potage, Hansworst, Hans Supp) verweist auch dieser auf die Esslust des komischen Charakters, bei dem der übermäßige Verzehr von gesalzenen Heringen einen nahezu unstillbaren Durst verursacht.⁴⁹⁹ Neben der wirtschaftlichen Bedeutung des Heringfangs für die Niederländer galt der Pökelhering auch als Heilmittel nach übermäßigem Alkoholkonsum und aufgrund des hohen Salzanteils als Fruchtbarkeit und Potenz steigernde Nahrung.⁵⁰⁰ Die Bühnenfigur des Pekelharing wird dementsprechend nicht nur immer durstig und verfressen, sondern auch als wollüstig charakterisiert.⁵⁰¹

Im 17. Jahrhundert waren die verschiedenen Figuren in den niederländischen Possen bezüglich der Charaktere und Kostüme noch nicht so fest in der Tradition verankert wie in der italienischen Commedia dell'arte.⁵⁰² Es wurde auf die vermeintliche Ähnlichkeit von Hals' Pekelharing zu Brighella, einer der Standardfiguren der Commedia dell'arte, hingewiesen.⁵⁰³ Diese Ähnlichkeit beschränkt sich allerdings auf die dunkle Hautfarbe – Brighella trägt als Bewohner der Bergregion Bergamo eine dunkle Maske –⁵⁰⁴, den Bart und die krausen, längeren Haare sowie die Form seiner Jacke mit passender Mütze – Brighella trägt als in seiner Rolle als Kammerdiener eine Art Livree.⁵⁰⁵ Ein Vergleich mit den Illustrationen des Brighella aus dem 17. Jahrhundert bestätigt die Annahme von einer Verwandtschaft des Pekelharing zur italienischen Maskenfigur des Brighella nicht.⁵⁰⁶ Auch konnte die immer wieder pauschal angeführte Annahme von dem vermeintlichen Einfluss der Commedia dell'arte auf das niederländische Theater zumindest für die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts relati-

⁴⁹⁸ „Siet Monsieur Peeckelhaering an / Hy pryst een frisse volle kan / En hout het met de vogte back / Dat doet syn keel is altyt brack.“ Übersetzung nach Ausst.-Kat. Washington/London/Haarlem 1989, S. 216.

⁴⁹⁹ Vgl. ebd.

⁵⁰⁰ Vgl. Gregor J.M. Weber, 't Lof van den Pekelharingh. Von alltäglichen und absonderlichen Heringsstilleben, in: *Oud Holland* 101, 1987, S. 130 f. (S. 126-140). Weber beruft sich auf den *Schat der Gesontheyt* des Arztes Johan van Beverwijck, in dem sich eine breite Abhandlung über das Salz findet. Ebd. S. 133.

⁵⁰¹ Vgl. Weber 1994, S. 301.

⁵⁰² Vgl. Seymour Slive, in: Washington/London/Haarlem 1989, S. 216.

⁵⁰³ Vgl. Gudlaugsson 1938, S. 31; Ausst.-Kat. Washington/London/Haarlem 1989, S. 216; Weber 1987, S. 134.

⁵⁰⁴ Kenneth Richards/Laura Richards, *The Commedia dell'Arte. A Documentary History*, Oxford 1990, S. 139.

⁵⁰⁵ Ebd.

⁵⁰⁶ Der oft zum Vergleich herangezogene anonyme Kupferstich mit der Darstellung von „Briguelle“ und „Trivelin“ aus der Mitte des 17. Jahrhunderts zeigt keine dem Pekelharing-Kostüm verwandten Details. Vgl. ebd., S. 140, Taf. 29 (Biblioteca Bucardo, Rom). Auch die Radierung von Stefano della Bella, den Schauspieler Carlo Cantù in seiner Rolle als Buffetto darstellend, hat abgesehen von der dunklen Gesichtsfarbe, dem Bart und dem krausen, langen Haar wenig mit dem Pekelharing gemeinsam. Ebd., S. 174, Pl. 36.

viert werden.⁵⁰⁷ Robert L. Erenstein schlägt anstelle von Einfluss den Begriff „Weiterwirken“ oder „Nachwirken“ (*doorwerking*) des italienischen Maskentheaters auf die niederländische Theaterpraxis vor.⁵⁰⁸ Die erste Überlieferung von einer italienischen Truppe, die im 17. Jahrhundert in den Niederlanden auftrat, stammt erst von 1679.⁵⁰⁹ So sind die schon sehr viel früher auftretenden italienischen Charaktere in den niederländischen Theaterstücken, wie etwa „Dr. Gratiano“ aus Gerbrand Adriaensz Brederos *De Stomme Ridder* (1617) oder „Kapiteyn Kokodrillo“ aus dem Stück *Esther* (1638) von Nicolas Fonteyn, allerdings nur schwer zu erklären.⁵¹⁰ Des Weiteren finden sich die italienisch anmutenden Theaterfiguren auffällig häufig in der bildenden Kunst der Zeit. Während die Zeichnungen Pieter Quasts von komischen Theaterfiguren stark von Jacques Callots *Balli die Sfessania* inspiriert zu sein scheinen,⁵¹¹ weisen die Zeichnungen Rembrandts, auf denen man den Pantalone zu erkennen meint, einen stark realistischen Charakter auf.⁵¹² Auch fehlen hier zum Teil die für Pantalone charakteristischen Merkmale Halbmaske, Schnurr- und spitzer Kinnbart. Ben Albach vermutet daher, dass niederländische Schauspieler als lebende Modelle für diese Zeichnungen gedient hätten.⁵¹³ Es ist nicht sicher auszuschließen, dass italienische Schauspieltruppen auch schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts auf niederländischen Jahrmärkten auftraten, ohne dass sich Zeugnisse davon erhalten haben. Aufgrund des Fehlens von schriftlichen Quellen, ist aber wohl eher von einem „oberflächlichen Weiterwirken“ der italienischen Maskenkomödie in den Niederlanden auszugehen.⁵¹⁴

Frans Hals, der selbst Mitglied der Haarlemer *rederijkers*-Kammer *De Wijngaardranken* war, beschäftigte sich schon früh in seiner Schaffenszeit mit den komischen

⁵⁰⁷ Vgl. Robert L. Erenstein, De invloed van de Commedia dell'Arte in Nederland tot 1800, in: *Scenarium* 5, 1981, S. 91-106.

⁵⁰⁸ Ebd., S. 91.

⁵⁰⁹ Es handelt sich um eine Truppe, die im März 1679 im Spinhuis in Nijmegen auftrat. Vgl. J. Fransen, *Les Comédiens Français en Hollande au XVIIe et XVIIIe Siècles*, Paris 1925, S. 38. Nach dem ältesten Bericht von einer 1583 in Antwerpen und Gent auftretenden italienischen Truppe sowie einiger Auftritte einer Truppe in der Universität von Leiden im November 1598, ist aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts kein weiteres Auftreten einer italienischen Truppe mehr überliefert. Vgl. Erenstein 1981, S. 97.

⁵¹⁰ Kapiteyn Kokodrillo heißt allerdings auch eine der dargestellten Figuren in Callots *Balli die Sfessania* von 1622. Vgl. Ben Albach, Rembrandt en het toneel, in: *Kroniek van het Rembrandthuis* 31, 1979, S. 32, Anm. 10 (S. 2-33).

⁵¹¹ S. hierzu unten, Kapitel Bühnenraum – Bildraum, S. 172.

⁵¹² S. etwa *Schauspieler mit breitrandigem Hut (Pantalone)*, um 1635-1639, Feder und Pinsel, 185 x 119 mm, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett; Annemarie Stefes, *Niederländische Zeichnungen 1450-1850. Katalog II van Musscher - Zegelaar*, hrsg. von H. Gaßner u. A. Stolzenburg, Köln/Weimar/Wien 2011 (Die Sammlungen der Hamburger Kunsthalle Kupferstichkabinett, Bd. 3), S.454-455, Nr. 846.

⁵¹³ „Deze drie oudere komedianten zijn geen theatrale, gestandaardiseerde typen meer, maar levende mensen.“ (Diese drei älteren Komödianten sind keine theatralischen, standardisierten Typen mehr, sondern lebende Menschen.) Albach 1979, S. 9.

⁵¹⁴ Erenstein 1981, S. 105.

Theatercharakteren. In seiner *Fröhlichen Gesellschaft beim Karneval*⁵¹⁵ von um 1616/17 sind ein in ein prunkvolles Frauengewand gekleideter Junge – zu erkennen an seinem Haarschnitt und breitem Hals – und zwei lustig kostümierte Männer die Hauptpersonen (Abb. 31). Rechts steht Hansworst, an dessen Mütze Würste herunterhängen. Links ist Pekelharing an seiner Kette aus Heringen, Muscheln und Eiern, dem Fuchsschwanz und dem Schweinefuß zu erkennen. Während Hansworsts graues Kostüm farbenfroh mit roten Borten und großen runden Stoffknöpfen verziert ist und damit mehr an das spätere Pekelharingskostüm bei Hals erinnert, erscheint Pekelharing hier ganz in Schwarz. Nur seine Accessoires zeichnen ihn als den gierigen und wollüstigen Bühnencharakter aus. Das Pekelharingskostüm scheint hier noch von anderem Charakter und lange Zeit noch nicht festgeschrieben gewesen zu sein.⁵¹⁶ Zu Hals' Zeit trat der Pekelharing auf Kirmessen, im Karneval und auf Festen auf, wo er unter anderem die Aufgabe hatte, jegliche Art von Zwischenfällen zu verhindern. Mit seiner Unterhaltung und den zum Teil scharfen und geistreichen Bemerkungen versuchte er die trinkenden und rauchenden Gäste im Zaum zu halten; er hatte also die Rolle eines bürgerlichen Hofnarren inne.⁵¹⁷ Es ist zu vermuten, dass jede *rederijkers*-Kammer ein eigenes Pekelharingskostüm gebrauchte. Ob die dargestellten Kostüme real existierten, lässt sich in diesem Fall nicht mehr nachweisen. Frans Hals entwarf als Mitglied einer *rederijkers*-Kammer aber wahrscheinlich nicht nur Bühnenbilder sondern auch Kostüme.

Im Inventar der Amsterdamer *Schouwburg* von 1687/88 wird neben den nicht näher bestimmten „zotten kleederen“⁵¹⁸ (Narrenkleider) auch „Een Pekelharingskleed“⁵¹⁹ (Ein Pekelharingskostüm) aufgeführt. Zu diesem Zeitpunkt muss es also (zumindest in der *Schouwburg*) ein übliches und erkennbares Kostüm dieser beliebten Bühnenfigur gegeben haben, von dem anzunehmen ist, dass es auf einer länger bestehenden Tradition beruht. Die Figur taucht schon recht früh in den niederländischen Possen und Komödien auf und war zur Mitte des 17. Jahrhunderts so beliebt, dass ihm eine Reihe Stücke gewidmet wurden, in denen er selbst die Hauptrolle spielte. Das erste sehr erfolgreiche Stück dieser Art war Izaak Vos' *Singende klucht van Pekelharing*

⁵¹⁵ Lw., 131,4 x 99,7 cm, The Metropolitan Museum, New York.

⁵¹⁶ Vgl. Seymour Slive in: Ausst.-Kat. Washington/London/Haarlem 1989, S. 216. Auch vergleichbare Figuren in bunten und verzierten Kostümen werden als Figur des Pekelharing identifiziert, z.B. Judith Leysters *Lustiger Trinker*, 1629, Frans Hals Museum, Haarlem und Hendrik Pots Trinker in der *Lustigen Gesellschaft*, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam; Vgl. *Judith Leyster. A Dutch Master and her World*, Kat. v. James A. Welu und Pieter Biesboer, Ausst.-Kat. Frans Halsmuseum, Haarlem; Worcester Art Museum; New Haven [u.a.] 1993, Nr. 2, S. 130-135; Nr. 37, S. 336-341.

⁵¹⁷ Vgl. Ausst.-Kat. Haarlem/Worcester 1993, S. 133 f.

⁵¹⁸ Z.B. „Eenige Zotte kleederen, zo bonte, als anderen“; „Eenige oude Zotten kleederen“; „Vyf Cattoene Zotskleederen met bellen“; Inventar Familie Huydecoper 67, Inventar 315, Het Utrechts Archief.

⁵¹⁹ Ebd.

in de Kist, das am 15. Oktober 1648 Premiere in der *Schouwburg* feierte und bis 1665 insgesamt 62 Mal aufgeführt wurde.⁵²⁰ Nach 1665 gab es dann verschiedene Nachfolgestücke, deren Inhalte sich um die beliebte Figur drehten.⁵²¹

Die Beliebtheit des Motivs von Frans Hals zeigt sich neben der bereits erwähnten Wiedergabe in dem Stich von Suyderhoef und einiger zeitgenössischer Kopien⁵²² auch durch die Verwendung als gestochenes Titelbild für eine kleine Anthologie von Witzen und Späßen, die unter dem Titel *Nugae Venales* (Witze zu verkaufen) 1648 und danach in mehreren Auflagen erschien.⁵²³ Auch tauchen Gemälde mit dem Titel *Pekelharing* in verschiedenen Inventaren des 17. Jahrhunderts auf.⁵²⁴ Frans Hals' jüngerer Bruder Dirck zeigt einen sehr ähnlich aussehenden Pekelharing in einer Darstellung einer *Wirtshausszene* von 1639⁵²⁵ und Jan Steen zitiert das Kasseler Gemälde in zwei seiner Genreszenen als Bild im Bild.⁵²⁶ Die Tatsache, dass Frans Hals' *Pekelharing* über eine lange Zeitspanne hinweg kopiert und zitiert wurde, lässt verschiedene Schlussfolgerungen zu. Anzunehmen wäre, dass sich das von Hals dargestellte Kostüm – egal ob es sich dabei um eine Erfindung des Künstlers oder das Kostüm einer der Haarlemer *rederijkers*-Kammern handelt – nicht nur in der Malerei, sondern auch auf der Bühne als das Pekelharingskostüm durchgesetzt habe. Dies lässt sich aufgrund der schlechten Quellenlage nicht überprüfen. Plausibel erscheint hingegen die Vermutung, dass die Künstler Hals' *Pekelharing* aufgrund seines hohen Wiedererkennungswertes kopierten und zitierten. Im Falle von Jan Steen sieht die Forschung in dem Bild im Bild den Schlüssel zu einer verdeckten Sinnschicht der Darstellungen.⁵²⁷ Keine Beachtung fand dabei bislang die Tatsache, dass es sich bei

⁵²⁰ Vgl. Oey-de Vita/Geesink 1983, S. 187 f.; J. A. Worp, *Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland*, 2 Bde., Groningen 1908, Bd. II, S. 5; C. N. Wybrands, *Het Amsterdamsche Toneel van 1617 – 1772*, Utrecht 1873, S. 259.

⁵²¹ Die Titel dieser meist kürzeren Lustspiele, die häufig als Zweitspiel im Anschluss an die Tragödien gegeben wurden, hießen zum Beispiel *Pekelharings Huwelyk* (1669), *Pekelharings behendige Dievery* (1668), *Bedroogen Pekelharing* (1669), *Pekelharings proef* (1668); *Pekelharings Val* (1669) oder *Pekelharing geveinsde dood* (1669). Die Titel habe ich einer alphabetisch geordneten Auflistung der Einnahmen aller Stücke mit Angabe der dazugehörigen Zweitspiele und Komödien von 1638 bis 1730 (593 Seiten) im Inventar des Balthasar Huydecoper entnommen. Die *kluchten* ergänzten ab ca. der Mitte des Jahrhunderts regelmäßig die aufgeführten Tragödien oder es wurden drei *kluchten* hintereinander in einer Vorstellung aufgeführt. Inventar Familie Huydecoper 67, Inv. 318, Het Utrechts Archief.

⁵²² Zu den Kopien siehe Ausst.-Kat. Washington/London/Haarlem 1989, Kat.-Nr. 31 und 32.

⁵²³ Ebd., S. 219, Abb. 31e.

⁵²⁴ Cornelis Hofstede de Groot, *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der hervorragendsten Holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts*, 10 Bde., Esslingen/Paris 1907-1915, Bd. 3, S. 25, Nr. 95.

⁵²⁵ Eichenholz, 39,7 x 60,8 cm, Nationalmuseum, Stockholm.

⁵²⁶ *Der Arztbesuch*, Holz, 49 x 42 cm, Wellington Museum, Apsley House, London; *Wie die Alten singen, so zwitschern auch die Jungen/ Die Kindtaufe*, um 1665/66, Lw., 84,8 x 100,3 cm, Gemäldegalerie, SMPK, Berlin.

⁵²⁷ Für eine Interpretation des *Arztbesuches*, bei der die Bilder im Bild mittels der auf der zeitgenössischen Kompilation von Texten Quintilians beruhenden rhetorischen Exempellehre gedeutet werden s.: Gregor Weber, „Om te bevestige[n], aen-teraden, verbreedden ende vercierren“ Rhetorische Exempel-

dem Pekelharing um eine überaus beliebte Theaterfigur handelt. Meines Erachtens hat Steen sowohl in seinem *Arztbesuch* als auch in dem Gemälde *Wie die Alten singen, so zwitschern auch die Jungen* das Bild im Bild als Mittel eingesetzt, um den komischen und theatralen Charakter der jeweiligen Szene zu verstärken.⁵²⁸ Er wählt dafür nicht eine beliebige Darstellung eines Narren in buntem Kostüm, sondern jene Darstellung des Frans Hals, die dem zeitgenössischen Betrachter als die Theaterfigur des Pekelharings bekannt war. Die Funktion des Pekelharings als bürgerlicher Hofnarr, der den Zuschauern die Lächerlichkeit des menschlichen Handelns vor Augen führt, lässt sich durch das Bildzitat in die Malerei übertragen. Anstatt nun aber den Pekelharing als Figur in die dargestellte Szene zu integrieren, was dem Alltagscharakter der Szene widersprochen hätte, baut Steen den Verweis mittels des Bildes im Bild auf subtile Weise in die Komposition ein. Es handelt sich nicht um die Darstellung einer Szene aus einem Theaterstück. Der Pekelharing an der Wand spielt vielmehr im übertragenden Sinn auf die Torheit des menschlichen Tuns und die Parallele von Welt und Bühne an – ein Topos, den Steen in seinem Gemälde *Des Menschen Leben* in Den Haag noch einmal ganz konkret thematisiert hat.⁵²⁹

Das Komödiantenkostüm bei Pieter Codde

Bei anderen Malern finden sich Komödiantenkostüme, die nicht mit einer spezifischen Theaterfigur in Verbindung gebracht werden können. Einen besonderen Kostümtypus kann man in den Werken des Amsterdamer Malers Pieter Codde bestimmen. Coddess Gemälde in der Gemäldegalerie in Berlin etwa zeigt Schauspieler in einer Garderobe (Abb. 32).⁵³⁰ In dem kleinen Raum liegen überall Kleidungsstücke verstreut, deren Herkunft und Beschaffenheit nicht auszumachen ist. Rechts an der Wand hängen eine Maske und ein Schwert. Während der ganz in schwarz gekleidete Lautenspieler, der in der Mitte des Bildes auf einem Stuhl sitzt und singt sowie der links hinter ihm stehende Mann mit breitkrempigem Hut zeitgenössische Kleidung tragen, sind es die zwei fröhlichen Spaßmacher links und rechts, die aufgrund ihrer

lehre und die Struktur des *Bildes im Bild*, in: *Studien zur niederländischen Kunst. Festschrift für Justus Müller Hofstede. Wallraf-Richartz-Jahrbuch LV*, 1994, S. 287-314.

⁵²⁸ Für das Berliner Gemälde konnten Katja Kleinert und Maria Reimelt nachweisen, dass Steen zunächst eine gänzlich verschiedene Komposition anderer Inhalts anlegte und zu einem späteren Zeitpunkt komplett überarbeitete. Eine elegante Genreszene mit einem vornehmem Herrn und einer Dame in einem herrschaftlichen Interieur wurde dabei zu einer ikonographisch neuartigen Version des Sprichwort-Themas verändert. Interessanterweise fand sich in der ersten Bildanlage an der Stelle des Gemäldes des *Pekelharing* das zusammengeraffte untere Ende einer Vorhangdraperie, wie sie typisch für Steens Historien Gemälde aus der Zeit ist. Steen ersetzte in der zweiten Bildanlage sozusagen ein theatrales Bildelement durch ein anderes.

⁵²⁹ Um 1665, Lw., 68,2 x 82 cm, Mauritshuis, Den Haag, s. hierzu Kapitel Theatervorhänge – theatrale Textilien, S. 281-286 u. Abb. 152.

⁵³⁰ Eichenholz, 34,3 x 53,1 cm, Gemäldegalerie, SMPK, Berlin.

ungewöhnlichen Kostümierung auffallen. Der Schauspieler, der rechts auf einem Kleiderhaufen sitzt, trägt farbenfrohe Kleidung mit gelben Schuhen. Sein eng anliegendes Kostüm ist aus langen, roten und gelben Stoffstreifen zusammengenäht. Es scheint wie ein Ganzkörperanzug aus einem Stück zu bestehen. In der Zusammensetzung aus Flickern erinnert das Kostüm entfernt an den Arlecchino der *Commedia dell'arte*, dessen Anzug auf zeitgenössischen Darstellungen aber aus sehr vielen kleineren Stoffstücken zusammengesetzt ist, aus denen gegen Ende des Jahrhunderts, die bis heute für das Kostüm typischen Rauten werden.⁵³¹ Auch gehört der modische weiße Spitzenkragen nicht zum Kostüm des italienischen Verwandten. Der Darsteller in Coddess Gemälde hat den Kragen bereits gelöst und der rote Hut mit den Federn liegt am Boden. Vielleicht gehört auch die Maske an der Wand zu dem Kostüm. Der Schauspieler links im Vordergrund scheint als einziger noch ganz im Spiel zu verharren. Er steht in der klassischen Haltung des so genannten Bühnenkreuzes, bei der der linke Fuß leicht nach schräg vorn gesetzt wird, die Füße zeigen nach außen und die rechte Hüfte ist im *contrapposto* nach vorn gestreckt.⁵³² In der rechten Hand hält er seinen mit Federn geschmückten Hut hinter dem Rücken, die Linke ist in einer gezierten Geste zum Kinn geführt. Er erscheint im Dreiviertelprofil zum Betrachter, den Kopf zur Seite gedreht, blickt er nach schräg oben aus dem Bild heraus. Eine Maske mit stark in Falten gelegter Stirn verbirgt die wahren Gesichtszüge des Schauspielers. Das eng anliegende grau-beige Kostüm ist mit zahlreichen Schlitzern an Schultern-, Ellenbogen-, Oberschenkeln- und Kniewülsten verziert, durch die ein braunroter Unterstoff sichtbar wird. Die geschlitzte Hose ähnelt der spanischen Heerpauke, eine ausgestopfte Oberschenkelhose, die ebenso wie die geschlitzten Schulterwülste an der Verbindungsstelle von Wams und Ärmeln und die Schlitz der Wülste an Ellenbogen und Knien an die Kleidung des 16. Jahrhunderts erinnert.⁵³³ Dieses Kostüm taucht auch in anderen Werken Coddess wieder auf. In dem *Maskenball* aus der Mitte oder den späten 1630er Jahren ist ein maskierter Darsteller in dem gleichen geschlitzten Kostüm in grau und weiß dabei, mit einer vornehm gekleideten Dame zu tanzen (Abb. 33).⁵³⁴ Es handelt sich wohl um einen Pantomimen-Darsteller,

⁵³¹ Vgl. etwa die Darstellung des Arlecchino in *Compositions de Rhetorique*, Lyons 1601, Bibliothèque Nationale Paris, Abb. in: Richards 1990, S. 119, Taf. 23, und das Frontispiz zu C. Cotelendi, *Arliquiniana*, Paris 1994, Biblioteca Burcardo, Abb. in ebd., S. 232, Taf. 43.

⁵³² S. hierzu oben, Kapitel Schauspielstil – Gestik und Mimik im Bild, S. 50 und Abb. 11.

⁵³³ Für Beispiele dieser Kleidung siehe Erika Thiel, *Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Berlin 1980, S. 191.

⁵³⁴ Holz, 50 x 87 cm, Privatbesitz. Das Bild ist rechts unten auf dem Buch signiert und datiert: „CP (ligiert) / 163[?]“, die letzte Zahl unleserlich; Peter C. Sutton geht von „0“ oder „6“ aus, während Edwin Buijsen eine „9“ erkennt. 1636 scheint gut zu dem sicher datierten Maskenball in Den Haag zu passen. Vgl. *Von Frans Hals bis Vermeer. Meisterwerke holländischer Genremalerei*, Kat. v. Peter C. Sutton [u.a.], Ausst.-Kat. Gemäldegalerie SMPK Berlin; Philadelphia Museum of Art; Royal Academy of Arts, London; Berlin 1984, S. 140 (Kat.-Nr. 28, S. 138-140).

zu dessen Darbietung Tanz und Akrobatik gehörte.⁵³⁵ Die übrigen Festteilnehmer lassen sich durch ihre zeitgenössische Kleidung eindeutig von zwei weiteren Komödianten unterscheiden, die beide ähnliche Bühnenkostüme tragen. Der mittig im Hintergrund stehende Darsteller trägt dasselbe Kostüm wie der im Vordergrund tanzende. Seine Maske ist allerdings seitlich an seinem Gürtel befestigt. Er ist in Konversation mit einer Dame, die er vermutlich gerade zum Tanzen auffordert. Ein dritter Tänzer links im Bildhintergrund nimmt die auf einem Stuhl sitzende Frau bereits bei der Hand, um sie auf die Tanzfläche zu geleiten. Sein rotes Kostüm ist sehr viel schlichter und einfacher geschnitten. Es handelt sich um einen eng anliegenden braunroten durchgehenden Anzug, der vorn an der Brust zugebunden wird. Anders als das Kostüm der beiden anderen Darsteller ist dieses nicht mit Wülsten und Schlitzern verziert. Bei dem roten Barett, das der junge Mann auf dem Kopf trägt, ist außerdem kein Federschmuck zu erkennen.

Die Frage, ob Codde hier einen tatsächlichen Brauch wiedergibt, ist nicht sicher zu beantworten. Anders als in anderen europäischen Ländern und auch in den südlichen Niederlanden gab es in den nördlichen Provinzen keine öffentlichen Maskeraden während des Karnevals. Regierung und Kirchenrat verboten die Vermummungen an Fastnacht. Doch die Aufführungen der *rederijkers* konnten sie nicht verhindern und in oberen Kreisen sowie am Stadthalterhof wurden Maskentänze zu Hause aufgeführt.⁵³⁶ Es ist also nicht auszuschließen, dass Codde hier eine wirklichkeitsnahe Szene dargestellt hat.⁵³⁷

Eine vergleichbare Szene bietet auch Coddess 1636 datierte *Fröhliche Gesellschaft mit maskierten Tänzern* (Abb. 34).⁵³⁸ Hier scheint der gemeinsame Tanz der vornehm gekleideten Dame mit dem maskierten Darsteller gerade zu Ende zu sein. Der Tänzer verneigt sich vor der Dame und setzt sein Barett zurück auf den Kopf. Wie

⁵³⁵ Zur möglichen Identifizierung des Tanzes als „Galliard“ siehe ausführlich Edwin Buijsen, in: *The Hoogsteder Exhibition of Music & Painting in the Golden Age*, Kat. v. Edwin Buijsen u. Louis Peter Grijp, Ausst.-Kat. Hoogsteder & Hoogsteder, Den Haag; Hessenhuis Museum, Antwerpen; Zwolle 1994, S. 174-176. Louis Peter Grijp weist, was die Musik und den Tanz betrifft, auf den realistischen Charakter der Darstellung hin. Die überlieferten Tänze der Zeit bestanden häufig aus instrumentalen Werken für Solisten, meist für einzelne Zupfinstrumente. Während die meisten bildlichen Darstellungen Tänze begleitet von mehreren Musikanten zeigen, ist es hier tatsächlich eine einzige Musikerin, die das Paar auf der Laute begleitet. Vgl. Louis Peter Grijp, Amsterdam, 12. November 1626. Luitspeler Nicolas Vallet richt een dansschool op. Dansmuziek tussen elite- en volkscultuur, in: Ders. (Hg.), *Een muziek geschiedenis der Nederlanden*, Amsterdam 2001, S. 220, 222 (S. 219-231).

⁵³⁶ Vgl. G. D. J. Schotel, *Het Oud-Hollandsch huisgezin der zeventiende eeuw*, Haarlem 1868, S. 394. Zum Konflikt zwischen orthodoxen calvinistischen Predigern, die auch das Tanzen als eitle, unbesonnene und unkeusche Tätigkeit verdammt und der regelrechten Tanzwut der holländischen Frauen siehe: Pieter Sutton in: Ausst.-Kat. Berlin/Philadelphia/London 1984, S. 138.

⁵³⁷ Eine ungewöhnliche Darstellung Willem Cornelisz Duysters in der Berliner Gemäldegalerie (Eichenholz, 27,8 x 37,8 cm) zeigt ebenfalls tanzende und musizierende maskierte Figuren, von denen zwei Kostüme geschlitzte Beinkleider aufweisen. Einzigartig scheinen hier allerdings die orientalisierenden Elemente der Kostümierung.

⁵³⁸ Holz, 50 x 76,5 cm, Mauritshuis, Den Haag.

bei seinen beiden Mitspielern, die links im Hintergrund dabei sind die Damen zum Tanzen aufzufordern, ist sein Kostüm an Ärmeln und Oberschenkeln mit langen vertikalen Schlitzern verziert, durch die der weiße Unterstoff durchschaut. Die wie unbeabsichtigt wirkende Öffnung im Schritt, durch die der Stoff des Unterhemdes herauschaut, trägt zum komischen Charakter der Figur bei. Auch bei diesem Kostüm wurde in der Forschung auf die Ähnlichkeit mit Kleidungsformen der *Commedia dell'arte* hingewiesen, ohne dies allerdings genauer zu spezifizieren.⁵³⁹ Tatsächlich scheint eine Verwandtschaft mit dem Kostüm des Pantalone zu bestehen. Ein Vergleich mit den Pantalone-Darstellungen der Narrentreppe auf Burg Trausnitz gibt Aufschluss (Abb. 35).⁵⁴⁰ In den Wandfresken von Alessandro Scalzi, genannt Padovano nach Entwürfen von Friedrich Sustris von 1578 trägt Pantalone das für ihn bereits typische Kostüm bestehend aus: „[...] eng anliegende[n] rote[n] Hosen, die mit Nesteln am gleichfalls roten, in der Mitte geknöpften Wams befestigt sind, aus dem der weiße Hemdkragen schaut.“⁵⁴¹ Um die Taille hat er außerdem ein weißes Gürteltuch gebunden. Passend zu seinem langen Mantel (den er in dieser Szene abgelegt hat) trägt er eine blaue Kappe und die dunkle Lederhalbmaske mit der scharfen Hakennase. In der Gegenüberstellung wird ersichtlich, dass die Form des Kostüms von Coddess Tänzer durchaus mit dem Pantalones verwandt ist. Die an Pantalones Hüften herunterhängenden Nestelbänder, mit denen die Hosen am Wams befestigt sind, könnten bei Codde optisch zu den Schlitzern an den Oberschenkeln umgewandelt worden sein. Auffällig ist, dass sich bei Coddess Kostüm keine Unterbrechungen zwischen den einzelnen Kostümteilen finden lassen. Es scheint wie aus einem Stück gefertigt zu sein, das selbst noch integrierte Fußteile ausweist. Gegen eine direkte Verwandtschaft mit dem italienischen Kostüm spricht außerdem, dass es sich bei der Figur des Pantalone, dem reichen Kaufmann aus Venedig, um einen eher älteren Mann mit langem Bart handelt, der in der Regel hauptsächlich in den Farben Rot und Schwarz gekleidet ist.⁵⁴² Die Darstellung einer Tanzveranstaltung in einem bedeutenden Haushalt aus einem Kalenderblatt für den Februar in einem flämischen Stundenbuch von um 1525 belegt hingegen eine lang zurückreichende Tradition für die Art der Kostümierung in Coddess Tanzgesellschaften (Abb. 36).⁵⁴³ Hier tragen männliche Tänzer hellblaue Kostüme mit geschlitzten Wämsern und Ärmeln, feder-

⁵³⁹ So etwa Edwin Buijsen in: Ausst.-Kat. Den Haag/Antwerpen 1994, S. 174.

⁵⁴⁰ Zu den Darstellungen der Narrentreppe siehe Günter Schöne, *Die Commedia dell'arte-Bilder auf Burg Trausnitz in Bayern* (1959), in: Wolfgang Theile (Hg.), *Commedia dell'arte. Geschichte – Theorie – Praxis*, Wiesbaden 1997 (GRATIA. Bamberger Schriften zur Renaissanceforschung, 30), S. 106-112.

⁵⁴¹ Ebd., S. 108.

⁵⁴² Vgl. Richards 1990, S. 118.

⁵⁴³ Werkstatt Simon Bening, so genanntes „Golf-Buch“, Flandern, um 1525?, British Library, Add. MS 24098, f. 19v.

geschmückten Baretten und Masken, während die übrigen Männer mit standesüblicher Kleidung und die Frauen mit französischen Gugeln und Gewändern bekleidet sind.⁵⁴⁴ Die Tänzer führen eine *morisque* auf, eine zu der Zeit bereits veraltete Form des Gruppentanzes. In der Stundenbuchdarstellung wie auch bei Codde fällt auf, dass die Damen der besseren Gesellschaft unmaskiert mit den kostümierten Darstellern tanzen. Im 15. Jahrhundert waren alle Teilnehmer einer *morisque* maskiert und kannten einander. Die Sitte, bei der maskierte Tänzer unmaskierte Beobachter einluden, sich ihnen anzuschließen, scheint aus Italien zu stammen. Edward Hall berichtete in seiner Chronik über die Regierungszeit von Heinrich VIII. von der schockierenden Neuerung, die in der zwölften Nacht des Karnevals im Jahr 1512 am englischen Hofe Einzug gehalten habe.⁵⁴⁵ Im 17. Jahrhundert scheint dieser Brauch nichts Ungewöhnliches mehr gewesen zu sein. Die Stundenbuchdarstellung belegt auch, dass die Kostümtradition für die komischen Pantomimen-Darsteller sehr viel weiter zurückliegt als die Commedia dell'arte Kostüme, auf die im Zusammenhang mit der Kleidung in niederländischen Gemälden verwiesen wird und die ihrerseits auf diese älteren Traditionen zurückgehen.

Auch die flämische Tradition der Maskenballdarstellungen des 16. Jahrhunderts darf in diesem Zusammenhang nicht vernachlässigt werden.⁵⁴⁶ Konrad Renger sieht das Gemälde Coddés im Mauritshuis in der Tradition der Maskeradenbilder mit der gleichen moralisierenden Intention, die hier allerdings unter dem „reinen Genre“ verborgen sei.⁵⁴⁷ Während bei der von ihm besprochenen Darstellung eines nächtlichen Zechgelages von Joos van Winghe (1544–1603) die sündigenden Menschen unter einer Venusstatue tanzen, trinken und spielen (Abb. 37),⁵⁴⁸ so sei es in Coddés Gemälde das prominent in der Bildmitte platzierte Alkovenbett, vor dem das Paar tanzt, „in dem die Venuskinder der Göttin dienen“.⁵⁴⁹ Anhand zahlreicher Beispiele aus der Druckgraphik des 16. Jahrhunderts mit maskierten Komödianten in Bankettszenen kann Renger nachweisen, dass die Maskierung selbst als moralisch zweifelhaft ange-

⁵⁴⁴ Vgl. Margaret Scott, *Kleidung und Mode im Mittelalter*, aus dem Englischen von Bettina von Stockfleth, Darmstadt 2009 (engl. Originalausgabe: *Medieval Dress and Fashion*, London 2007), Abb. 113, S. 143. Erscheinen die Wämser der Tänzer für die Zeit altmodisch, erinnern ihre Barette hingegen an diejenigen, die auch auf zeitgenössischen Porträts erscheinen, wobei ihr Besitz wesentlich extravaganter und damit in der Wirkung theatraler ist. Die V-förmige Ausrichtung der Falten erinnert laut Margaret Scott an die Mode im dritten Viertel des 15. Jahrhunderts. Modischere Elemente seien dagegen die Schuhe mit den hammerförmigen Zehen sowie die goldenen Netze, die ihr Haar zusammenhalten. Ebd., S. 144.

⁵⁴⁵ Vgl. ebd., S. 144.

⁵⁴⁶ Siehe hierzu v.a. Konrad Renger, Joos van Winghes „Nachtbancket met een Mascarade“ und verwandte Darstellungen, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 14, 1972, S. 161-193.

⁵⁴⁷ Ebd., S. 190.

⁵⁴⁸ Johannes Sadeler I. nach Joos van Winghe, 1588, Kupferstich, 37,9 x 45,1 cm; Hollstein, Bd. XXI, Nr. 559.

⁵⁴⁹ Renger 1972, S. 192.

sehen wurde.⁵⁵⁰ Die *wellust*, die unkeusche Liebe verberge sich unter der Maske.⁵⁵¹ Ob diese Vorstellung zur Entstehungszeit von Coddés Gemälden noch vorherrschend war, lässt sich allerdings bezweifeln.⁵⁵² Eine der Illustrationen Jan van de Veldes in Jan Jansz Starters (1593–1626) *Friesche Lusthof* von 1621 bietet einen aufschlussreichen Vergleich zu Coddés Maskentänzen. Bei der zu Starters *Klugtigh Tafel-spel van Melis Tyssen*⁵⁵³ gehörenden Darstellung amüsiert sich eine fröhliche Gesellschaft im Kerzenschein bei Wein und Musik (Abb. 38). Melis, im Komödiantenkostüm und mit Maske, kommt begleitet von einem kleinen Amor mit Fackel und Narrenkappe zur Tür herein. Die Verse unter der Illustration fordern den Betrachter dazu auf, ab und zu selbst den Narren zu spielen.⁵⁵⁴ Dies scheint die von Konrad Renger vertretene These, nach der die maskierten Tänzer in Genreszenen als moralische Ermahnung gegen unkeusche oder käufliche Liebe auftreten, zu widerlegen.⁵⁵⁵ Auch sucht man das auffällige Schlitzkostüm in den früheren Darstellungen mit maskierten Tänzern vergebens. Melis' Kostüm zeichnet sich durch verschiedene altertümliche und theatrale Elemente aus. Er trägt ein mit einer großen Feder geschmücktes Barett, einen großen Mühlsteinkragen, und eine überweite, gepolsterte und mit Schlitzern verzierte Oberschenkelhose. Melis preist sich selbst mit den Worten an:

„Was für ein schöner Freier kommt anmarschiert. All seine Kleider sind nach der neuen Mode gemacht. Um die Wahrheit zu sagen, wärest du nicht gern einmal bei ihm im Bett gewesen? Nun Mädchen, schau mich richtig an, bin ich nicht ein schöner Freier? Wie gefällt dir meine Hose?“⁵⁵⁶

Dass die komische Ausstaffierung mit altmodischer Kleidung auf der Bühne den lächerlichen Freier auszeichnete, belegt auch eine Textstelle in Gerbrand Adriansz

⁵⁵⁰ Vgl. beispielsweise Johannes Sadeler I. nach M. de Vos, *Crapula et Lascivia*, Kupferstich, 20,3 x 26,3 cm, Hollstein Bd. XXI, Nr. 558; Pieter de Jode I. nach L. Toepat, *Karneval in Venedig*, Kupferstich, Hollstein, Bd. IX, Nr. 110 und eine Illustration aus: Otto van Veen, *Horatii Flacci Emblemata*, Antwerpen 1612, Abb. 15.

⁵⁵¹ Renger 1972, S. 174 f.

⁵⁵² Vgl. Edwin Buijsen in: Ausst.-Kat. Den Haag/Antwerpen 1994, S. 177.

⁵⁵³ Zu dem Tafelspiel s.: Hummelen 1982, S. 250. Zu der Illustration im Verhältnis zum Theatertext s.: D.P. Snoep, *Een 17de eeuws liedboek met tekeningen van Gerard ter Borch de oude en Pieter en Roeland van Laer*, in: *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art* 3, 1968/69, S. 77-134.

⁵⁵⁴ „By ruymt van spys en dranck toond eerbare geneughd, / Weest droevigh als het past; maer vrolyck by de vreughd, / 't Word beyd voor wysheyd en voor aerdigheyd gehouwen / Datmen somtyds de geck laet springen uyt de mouwen.“ Jan Jansz Starter, *Friesche Lusthof*, 2. Bde., hrsg. v. J.H. Brouwer u. Marie Veldhuyzen, Zwolle 1966-1967, Bd. 1, nach S. 248.

⁵⁵⁵ Vgl. Edwin Buijsen in: Ausst.-Kat. Den Haag/Antwerpen 1994, S. 177.

⁵⁵⁶ „[...] wat moijer Vrijer komt hier anstrycken! / Al sen klieren bennen op sen nieuwe snofs emaeckt. [...] Om de waerheyd te seggen, souje niet willen datje ien reys by hem te bed waerd? / Nou Meysjes, bekyckme te degen (terdege), ben ick niet een mooiye Vrijer? / Wat dunckje van me broeck?“ Starter, *Friesche Lusthof* 1621 = 1966-67, S. 251 f. (*Kluchtigh Tafel-Spel*, 4-5, 20-21).

Brederos *De klucht van Symen sonder soeticheyt* (1612).⁵⁵⁷ Symen Sonder Soeticheyt, der versucht Teuntjen Roert My Niet für sich zu gewinnen, spricht über sein Kostüm:

„Und wenn ich meine eingeschnittene große Hose an habe, dann werde ich erst begehrt [...]. Ich hab meinen Anzug seit Leicesters Zeiten gehabt, das sind nun beinah 20 Jahre. Und er ist noch taufersch.“⁵⁵⁸

Mit ‚Leicesters tijen‘ wird hier auf Robert Dudley, dem Earl of Leicester angespielt, der 1585-86 als Generalgouverneur in den nördlichen Provinzen weilte. Das Kostüm in Frage wird also der Mode des späten 16. Jahrhunderts entsprochen haben. Auch wenn das Kostüm des Melis von dem maskierten Unterhalter in Coddess Darstellung abweicht, stimmen doch die Hauptmerkmale der archaischen Kleidung überein: ein mit Federn geschmücktes Barett und eine mit Schlitzern verzierte Hose. Bedeutsam scheint bei den Werken Coddess die Verwendung eines speziellen Kostüms für die Komödianten und Tänzer, das vom Betrachter eindeutig als nicht der dargestellten Lebenswelt zugehörig erkannt worden sein muss.

Neben den bereits erwähnten ‚zotten kleedern‘, den Narrenkleidern, werden im Inventar der Amsterdamer *Schouwburg* von 1687/88 auch mehrfach so genannte ‚dansrokken‘, also Kostüme für Tänzer, in bunten Farben erwähnt.⁵⁵⁹ Dem französischen Vorbild folgend waren Ballette am Hof in Den Haag bereits im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts beliebt und in der *Schouwburg* wurden eigenständige Ballette seit 1642 regelmäßig als Nachstücke anstelle der früher üblichen Possen aufgeführt.⁵⁶⁰ Am 13. Dezember 1677 stand auf dem Spielplan der *Schouwburg* ein Stück mit dem Titel ‚Een Pantalonade Dans‘.⁵⁶¹ Die Frage, ob man sich darunter den Bildfiguren Coddess vergleichbar kostümierte Tänzer vorstellen darf, lässt sich nicht beantworten. Ähnliche Kostüme mit geschlitzten Oberschenkelhosen finden sich aber

⁵⁵⁷ Zu Inhalt und Funktion des wohl zuerst bei einer Hochzeit aufgeführten Stückes s.: Patricia Pikhaus, G.A. Bredero's 'Symen sonder Soeticheyt', een tafelspel?, in: *Jaarboek De Fonteine*. Jaargang 1973-1974. Koninklijke Soevereine Hoofdkamer van Retorica 'De Fonteine', Gent 1975, S. 167-182.

⁵⁵⁸ „En as ich mijn ondiepte groote broeck an heb, dan bin ick ierst estelt, ... / Ick heb mijn pack al ehat van Leicesters tijen, dats nou wel 20. Jaren, / En 't is noch kars enne vars [kersvers...].“ Vgl. ebd. Gerbrand Adriaensz Bredero, *Kluchten*, hrsg. v. Jo Daan, Culemborg 1971, Vers 61-64, S. 110.

⁵⁵⁹ Z.B. „Twee cattoene roo dansrokjes, met silver geboord“; „Twee roo silver lakens Dansrokken met blaauwe opslagen, met goud Fock [?]“; „Twee oranje dansrokken, met silver geboord, en gaas overtrokken“; „Twee Dansrokken van geele zy“; Inventar der Familie Huydecoper 67, Inv. 315, Het Utrechts Archief.

⁵⁶⁰ S. hierzu unten, Kapitel Theatralität als Visualisierungsprinzip, S. 311.

⁵⁶¹ Inventar der Familie Huydecoper 67, Inv. 315, Het Utrechts. S. auch die Auflistung von Spielplan und Einnahmen der *Schouwburg* im *ONSTAGE Online Datasystem of Theatre in Amsterdam of the Golden Age* des Amsterdam Centre for the Study of the Golden Age, UvA: <http://www.vondel.humanities.uva.nl/onstage/shows/3276> [Zugriff 06.01.17].

auch in einer Darstellung Pieter Quasts mit Komödianten auf einer Bühne (Abb. 106).⁵⁶² Und im Inventar der *Schouwburg* von 1687/88 wird auch ein „switser kleed“ aufgeführt, bei dem es sich wohl um ein altmodisches mit Schlitz versehenes Kostüm gehandelt haben wird.⁵⁶³ Die verschiedenen Darstellungen zeigen, dass diese Art des altertümlich geschlitzten Kostüms als theatrale Bekleidung für Komödianten und Tänzer verstanden wurde.

Eine Erklärung für den Gebrauch des altertümlichen Schlitzkostüms für bestimmte Charaktere auf der Bühne und in der Malerei lässt sich aus der Herkunft dieser Kleidung ableiten. Beschreibungen und Abbildungen der Schlitzkleidung, die als auffälligste Kleidungsform des 16. Jahrhunderts gesehen werden kann, finden sich bereits seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert.⁵⁶⁴ Die Entstehung dieser Kleidung wird im Zusammenhang mit den vielen ausländischen Modeinflüssen gesehen, die sich in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts entwickeln.⁵⁶⁵ Dabei wird vermutet, dass die Schlitzmode sich unter den jungen Adeligen der prosperierenden italienischen Städte entwickelte.⁵⁶⁶ Dieser neue Stil verbreitete sich schnell über die Alpen und wurde von allen gesellschaftlichen Schichten aufgegriffen, die sich nach eigenem Gutdünken kleiden durften und konnten. Besonders ausgeprägt scheint der neue Kleidungsstil bei den Söldnern gewesen zu sein, die von den Kleidermandaten nicht erfasst wurden und die für die extravagante Mode benötigten teuren Stoffe oftmals als Kriegsbeute erlangten.⁵⁶⁷ Das Bild des deutschen Landknechts oder des schweizerischen Eidgenossen mit auffallend geschlitzter, farbenprächtiger Kleidung und großen

⁵⁶² *Der Triumph der Dummheit. Brutus spielt den Naren vor König Tarquinius*, um 1640, Holz, 61,5 x 85 cm, Theaterinstituut Nederland, Bijzondere Collecties van de UvA (Universiteit van Amsterdam). Die tänzerische Haltung der komischen Figur mit Maske links im Bild ist zwar eindeutig von Jaques Callot inspiriert, es ist aber gerade das Kostüm, welches von den druckgraphischen Vorbildern abweicht. Eine 1643 datierte Version des gleichen Bildthemas (Holz, 69 x 99,2 cm, Mauritshuis, Den Haag) zeigt die Bühnenarchitektur der Amsterdamer *Schouwburg*, die Kostüme sind allerdings sehr viel schlichter und weniger historisierend geschnitten (Abb. 104).

⁵⁶³ S. oben, S. 95, Anm. 476.

⁵⁶⁴ Zum Umgang mit den Quellen über dieses auffällige Kleidungsstück siehe: Jan Willem Huntebrinker, Die Schlitzkleidung im Netz der Bedeutungen. Zum Umgang mit Quellen in der materiellen Kulturforschung, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 91, 2, 2009, S. 329-357.

⁵⁶⁵ In der Forschungsliteratur wird zum Teil immer noch von einer Einführung und Verbreitung der Schlitzkleidung durch deutsche und schweizerische Söldner ausgegangen. Die Entstehungsgeschichte, nach der die schweizerischen Soldaten nach dem Sieg über das Heer Karl des Kühnen die Kleider ihrer Gegner zerschnitten, um die feinen burgundischen Kleidungsstücke über ihren schweren Leibern tragen zu können, ist wohl als Legende zu betrachten. Auch funktionale Erklärungen, nach denen die Soldaten ihre Lederwämser aufschnitten, um sich im Kampf besser bewegen zu können, sind wohl zu vernachlässigen. Vgl. J. M. Baart, Een 16de-eeuws leren wambuis naar landsknechtenmoden, in: *De smaak van de elite*, Kat. v. Renée Kistemaker u. Michiel Jonker, Ausst.-Kat. Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam 1986, S. 71 f. (S. 68-77).

⁵⁶⁶ Vgl. Matthias Rogg, *Landsknechte und Reisläufer: Bilder vom Soldaten. Ein Stand in der Kunst des 16. Jahrhunderts*, Paderborn [u.a.] 2002 (Krieg in der Geschichte; Bd. 5), S. 19.

⁵⁶⁷ Ebd.

federgeschmückten Baretten (Pfauen- bzw. Straußenfedern), wie es sich in den Bildquellen des 16. Jahrhundert findet, hat sich bis heute im Bewusstsein Europas erhalten.

Auch in den Niederlanden konnte sich die Schlitzmode durchsetzen, wenn auch unter Einfluss der spanischen Mode in bescheidenerer Ausführung als etwa in Deutschland. Und so mangelte es auch hier nicht an Kritik vor allem von Seiten der Wiedertäufer und Humanisten.⁵⁶⁸ Bei Erasmus heißt es etwa:

„[...] weiterhin wird es bei allen Völkern als geschmacklos angesehen, wenn die Kleidung so kurz getragen wird, daß bei jeder Verbeugung jene Glieder entblößt werden, die der Anstand zu verbergen gebietet. Geschlitzte Gewänder gebühren dem Narren (amentius), bestickte und mehrfarbige dem Verrückten (morionus) oder dem Äffer (simiorus).“⁵⁶⁹

Und auch im 17. Jahrhundert erfreute sich eine modernisierte Form der Schlitzmode noch an Beliebtheit und bot Anlass zur Kritik, so beispielsweise in Dirck Pietersz Pers' (1581–1659) Spottgedicht über den übertriebenen Alkoholkonsum von 1628. Der Trunkenbold in *Suyp-Stad of Dronckaerts Leven*, der sein Geld verprasst hat,

„spielt, mit Sint Reyn-uyt [Patron der Trinkbrüder] den Junker und Signor. [...] Man weiß sich der Zeit entsprechend so seltsam rauszuputzen. Nach wunderlicher Mode, zerrissen und eingeschnitten, Durch Wams und Hose, schaut der nackte Körper hindurch.“⁵⁷⁰

Mit der Vielzahl der französisch orientierten flämischen Immigranten und den französischen Hugenotten, die um 1685 in die Niederlande kamen, spielte die französische Mode das ganze Jahrhundert hindurch eine große Rolle.⁵⁷¹ Die vergessene Technik des Schlitzens von Kleidung kam in Frankreich erneut in Mode, nachdem

⁵⁶⁸ Vgl. Baart 1986, S. 72 f.

⁵⁶⁹ Erasmus, *De civilitate*, 279; zitiert nach Norbert Schnitzler: „Vnformliche zeichen“ und „freche Vngeberden“. Zur Ikonographie der Schande in spätmittelalterlichen Passionsdarstellungen, in: Richard van Dülmen (Hg.), *Körper-Geschichten*, Frankfurt a. M. 1996, S. 34 f. (13-42).

⁵⁷⁰ „[...] speelt, met Sint Reyn-uyt [patroon van de drinkebroers], / den Ioncker en Seigneur. / So 't beste klee beswijckt, men / maeckter vrende pleyen, / Men weet sich, na den tijd, so seltsaem op te toyen, / Na wonderlijke snof [mode], / gehackelt en gesneên [gescheurd en ingesneden], / Door 't wambays en de broeck, / daer sie[n] de naeckte leên. / Noch swicht hy voor gee[n] Prins hy / soeckter bonte kleeren, / Een Rethorijckers tuygh [kieren zoals de rederijckers die op het toneel dragen], met / vreemde hane-veeren [...]“. Dirck Pietersz Pers, *Suyp-stad of Dronckaarts leven* [1628], hrsg. v. J.E. Verlaan u. E.K. Grootes, Culemborg 1978, Vers 686-692 (Originalausgabe Amsterdam 1628, S. 127). Z.T. zitiert und besprochen bei Baart 1986, S. 73.

⁵⁷¹ Vgl. Mortier 2012, S. 26.

1625 eine Verordnung das Verzieren mit importierter Stickerei und Litzen verboten hatte, während in den Niederlanden diese Technik niemals ganz verschwunden zu sein scheint.⁵⁷² Doch die als „op sijn frans“ oder „à la françoise“ bezeichnete Mode, die sich auch bei jungen Leuten in Genregemälden⁵⁷³ und Porträts⁵⁷⁴ ab den späten 20er Jahren findet, unterscheidet sich deutlich von der Schlitzmode des vergangenen Jahrhunderts. So tauchen die geschlitzten Oberschenkelhosen sowie die Wülste an Ellenbogen und Knien im 17. Jahrhundert nicht mehr auf.

Die Kritik des Erasmus, der die geschlitzte Kleidung als Narrenkostüm postuliert, bietet ebenso wie das Spottgedicht des Dirck Pietersz Pers eine Erklärung für den Einsatz der archaischen geschlitzten Kleider als Komödiantenkostüm auf der niederländischen Bühne.

Das Komödiantenkostüm bei Gabriel Metsu

Im Folgenden soll das Schlitzkostüm, dessen Einsatz für die Pantomimen-Darsteller und Spaßmacher in Genregemälden des Pieter Codde oben vorgestellt wurde, auf seine weitere Verwendung in der Malerei untersucht werden. Auch wenn kein real existierendes Kostüm dieser Art zum Vergleich herangezogen werden kann, hat die Gegenüberstellung mit der Stundenbuchdarstellung, den Zeugnissen der *Commedia dell'arte* und der Darstellung Pieter Quasts bereits gezeigt, dass es sich nicht um eine Erfindung des Malers handeln kann.

Ein ähnliches Kostüm findet sich in einem Gemälde von Gabriel Metsu, das eine Marktszene in Amsterdam darstellt (Abb. 39).⁵⁷⁵ Zwischen den beliebten Marktszenen der Zeit nimmt das Gemälde Metsus ebenso wie innerhalb seines eigenen Œuvres eine besondere Stellung ein.⁵⁷⁶ Schon das ungewöhnlich große Format verweist auf einen besonderen Auftrag des Bildes. Zudem lässt sich das Gemälde so-

⁵⁷² Ebd., S. 28.

⁵⁷³ Vgl. etwa das von Bianca du Mortier angeführte Beispiel: Isaac Elias, *Fröhliche Gesellschaft*, 1629 (Holz, 47,1 x 63,2 cm, Rijksmuseum, Amsterdam), ebd., S. 28, Abb. 12. Hier finden sich verschieden lange, vertikale Schlitze vor allem an Ärmeln und Wämsern.

⁵⁷⁴ Um 1640 trugen Männer und Frauen ihre Ärmel mit jeweils einem langen vertikalen Schlitz versehen, so dass entlang des inneren Armes das Untergewand zum Vorschein kam. Vgl. etwa Michiel Jansz. van Mierevelt, *Porträt Henrick Hoofi* (Holz, 69,7 x 60 cm, Rijksmuseum, Amsterdam), ebd., S. 29, Abb. 13.

⁵⁷⁵ 1661-62, Lw., 97 x 84 cm, Musée du Louvre, Paris.

⁵⁷⁶ Robinson führt eine Reihe von dieser Marktszene vergleichbaren Gemälden mit ähnlichen Motiven an, wie etwa von Garard Dou oder Nicolaes Maes. Vgl. Franklin W. Robinson, *Gabriel Metsu. A Study of His Place in Dutch Genre Painting of the Golden Age*, New York 1974, S. 44 f. In Metsus Œuvre finden sich allein zehn verschiedene Marktszenen; vgl. Linda Stone-Ferrier, *Gabriel Metsu's Sreet vendors. Shopping for Values in the Dutch Neighbourhood*, in: *Gabriel Metsu*, Kat. v. Adriaan E. Waiboer, Aust.-Kat. National Gallery of Ireland, Dublin; Rijksmuseum, Amsterdam; National Gallery of Art, Washington; New Haven/London 2010, S. 73 (S.73-95). Keines der vergleichbaren Gemälde weist aber den gleichen starken Theaterbezug auf und Theaterkostüme fehlen in diesen Beispielen gänzlich.

wohl inhaltlich wie auch kompositorisch mit dem Theater in Verbindung bringen.⁵⁷⁷ In diesem Sinne fallen die gestellt wirkende Paarung und Interaktion der Figuren mit ihren übertriebenen Gesten und ihre Reihung parallel zum Bildhintergrund auf, der dadurch wie ein zweidimensionaler Hintergrundprospekt wirkt. In einer direkten Betrachtersprache wendet sich die am linken Bildrand sitzende Gemüseverkäuferin wie eine Schauspielerin aus der Szene heraus an das Publikum. Der lachende junge Mann in der Bildmitte, der sich mit einer Verbeugung an die neben ihm stehende junge Frau wendet, trägt als einziger keine zeitgenössische Kleidung. Sein rotes Kostüm ist durch mit Schlitz an den mit Wülsten betonten Partien der Ellenbogen und Knien und der Oberschenkelhose sowie einen mit Federn geschmückten Hut gekennzeichnet, den er unter den rechten Arm geklemmt hält. Für diese Figur ist die Identifizierung mit einem Charakter aus Gerbrand Adriaensz Brederos Komödie *Moortje* vorgeschlagen worden.⁵⁷⁸ Das Theaterstück, das auf einer französischen Übersetzung von Terenz' *Eunuchus* aus dem 16. Jahrhundert basiert, wurde 1615 das erste Mal durch die Amsterdamer Kammer *De Eglantier* aufgeführt und blieb das ganze Jahrhundert hindurch beliebt.⁵⁷⁹ Und auch 1662, im Jahr der Entstehung von Metsus Gemälde, gab es eine Aufführung des Stückes in der *Schouwburg* zu Ehren der Amsterdamer Bürgermeister.⁵⁸⁰ Die komplizierte Handlung des Stückes dreht sich um eine Dreiecksbeziehung voll von Eifersucht und Intrigen.⁵⁸¹ Die Person, die mit der Bildfigur Metsus identifiziert wird, heißt „Moncksuer Kackerlack“ (Monsieur Kackerlake) und ist der Diener eines alten Seekapitäns, der zusammen mit dem jungen Verlehrer Ritsert um die Gunst der schönen Mooy-Aal buhlt. Der Franzose Kackerlack ist ein Schwätzer, Schmeichler und Parasit, der glaubt die Gunst der reichen Leute zu erlangen, indem er ihre Lebensweise nachahmt.⁵⁸² Im zweiten Akt hält Kackerlack einen langen Monolog über einen Spaziergang über die Märkte von Amsterdam, bei dem ihm die vielen verschiedenen Händler Respekt zollen. Diese lebhaft und anschauliche Beschreibung, bereichert durch Anekdoten und Schilderungen der eigen-

⁵⁷⁷ Vgl. Linda Stone-Ferrier, Gabriel Metsu's *Vegetable Market at Amsterdam* and its Relationship to a Bredero Farce, in: *artibus et historiae* 25, 1992, S. 163-180.

⁵⁷⁸ Ebd.

⁵⁷⁹ Nach den Aufführungen 1637 „in de schermschool 'terwijl men de Schouwburg bouwde“ wurde das Stück 1646 zum ersten Mal in den Spielplan der *Schouwburg* aufgenommen und dann dort fast jährlich bis 1665 aufgeführt. Vgl. Oey-de Vita/Geesink 1983, S. 184.

⁵⁸⁰ „Voor haere Wel. Edele Edele Grootachtbaere Heeren de Heeren Burgemeesteren der Stadt Amsterdam“; Oey-de Vita/Geesink 1983, S. 184, 249.

⁵⁸¹ Zum Inhalt und Aufbau des Stückes siehe: *'t Kann verkeeren. Gerbrand Adriaensz. Bredero*, Ausst.-Kat. Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam 1968, S. 63 f.

⁵⁸² „Ick doe al wat zy doen, en will al wat sy willen, / Ist met der harten niet 'tis altoos nae de schyn, / Dit doeter veel gheacht by gróóte Meesters zyn.“ (Ich tue alles, was sie tun und will alles, was sie wollen, aber es ist nicht mit dem Herzen, sondern alles nur Schein. Dies lässt die großen Meister mich respektieren.) G. A. Bredero's *Moortje*, ingeleid en toegelicht door P. Minderaa en C.A. Zaalberg. Met medewerking van B.C. Damsteegt, Leiden 1984, S. 167, II, 633-36.

tümlichen Charaktere der Marktverkäufer, fand anscheinend großen Anklang beim Publikum, denn der Monolog wurde 1650 in zwei weiteren Theaterstücken imitiert.⁵⁸³ Metsus Komposition gibt wie eine Zusammenfassung dieses Monologes verschiedene Teile der Beschreibung der Märkte, ihrer Charaktere und einzelner Anekdoten wieder.⁵⁸⁴ Beispielsweise kann die junge Frau, der sich Kackerlack gerade zuwendet als das *parlde pop* (Püppchen mit Perlen) identifiziert werden. Die hübsche Magd einer Nachbarin, elegant gekleidet in gelben Satin und Pelz, hat gerade einen Eimer voll Muscheln für zwei Stuivers gekauft.⁵⁸⁵ In dem Monolog erzählt Kackerlack auch von der Karotten-Verkäuferin Tryn Dubbelin aus Buntschooten, die ihm verschiedene Gemüse feilbietet. Die aufgezählten Gemüsesorten entsprechen genau denen des Stilllebens im Vordergrund des Gemäldes, so dass die alte Verkäuferin am linken Bildrand als Tryn Dubbelin identifiziert werden kann.⁵⁸⁶ Verschiedene Kopien des Gemäldes bezeugen die Beliebtheit und verweisen möglicherweise auf eine literarische Grundlage des Bildthemas.⁵⁸⁷

Bredero macht keine Angaben darüber, wie die komische Figur des Kackerlack auf der Bühne gekleidet werden sollte. Metsu stellt allerdings, wie bereits gezeigt, ein für den zeitgenössischen Betrachter als Komödiantentracht erkennbares Kostüm dar. Jenes Schlitzkostüm wurde nicht nur von Narren und Tänzern, sondern ebenso von der Figur des Dieners⁵⁸⁸ sowie des lächerlichen Liebhabers oder Freiers⁵⁸⁹ getragen.

⁵⁸³ Es handelt sich um M. Waltes, *Klucht van de bedrooge gierigaart*, 1654 und J. van Pfaffenrode, *Sr. Filibout, genaemt Oud-Mal*, 1657. Vgl. Stone-Ferrier 1992, S. 171.

⁵⁸⁴ Vgl. Stone-Ferrier 1992.

⁵⁸⁵ Ebd., S. 165.

⁵⁸⁶ Die Verkäuferin zählt unter anderem Pastinaken, rote Beete, Kohl, Karotten und Zuckerrüben auf. Vgl. Stone-Ferrier 1992, S. 167.

⁵⁸⁷ Etwa ein als „School of Gabriel Metsu“ versteigertes Gemälde (Holz, 33,5 x 47,5 cm), *Collection The Metropolitan Museum*, 16. März 1979, Lot 34, Sotheby's New York; sowie ein Gemälde nach Gabriel Metsu (Lw., 70 x 86,3 cm), *Saturday Sales: Copies after Old Master Pictures*, 7. Oktober 1995, Lot 38, Christie's, Amsterdam; und ein anderes Gemälde nach Gabriel Metsu (Lw., 97,1 x 83,2 cm), *Old Master Pictures*, 14. April 1999, Lot 299, Christie's, London. Und auch ein ebenfalls großformatiges Gemälde von Claes Moeyaert kann aufgrund der Bezeichnung „Mooy-al“ auf dem Kragen der zwischen drei Männern dargestellten Frau mit Brederos *Moortje* in Verbindung gebracht werden. *Mooy-al und ihre Verehrer*, Lw., 113 x 126,7 cm, Rijksmuseum Amsterdam. Zu dem Gemälde s. Jonathan Bikker, in: Jonathan Bikker, Yvette Bruijnen, Gerdien Wuestman [u.a.], *Dutch paintings of the seventeenth century in the Rijksmuseum Amsterdam. Volume I – Artists born between 1570 and 1600*, Amsterdam 2007, S. 282 und Pieter J.J. van Thiel, Moeyaert and Bredero: a curious case of Dutch theatre as depicted in art, in: *Simiolus* 6, 1972/73, S. 29-49.

⁵⁸⁸ Stone-Ferrier macht darauf aufmerksam, dass bereits in der Komödie der Renaissance bestimmte Eigenschaften der Rolle des römischen Sklaven und des sozialen Parasiten in der Charakterisierung des Dieners überlebten. Die Figur des Kackerlack vereinigt beide Eigenschaften in seinem Charakter. Vgl. Stone-Ferrier 1992, S. 178, Anm. 23. Auch in Jan Miense Molenaers Gemälde mit der Darstellung der Schlusszene aus Brederos Stück *Lucelle* (zu dem Gemälde s. unten, S. 189 f., Abb. 102) trägt der dümmliche Diener Leckerbeetje als einzige Person das Schlitzkostüm.

⁵⁸⁹ Vgl. Sturla Jonasson Gudlaugsson, *The comedians in the work of Jan Steen and his contemporaries*, Soest 1975, S. 40. Auch der Liebhaber in Jan Steens Darstellung einer Szene aus Brederos Stück *Lucelle* (*Lucelle und Ascagnes*, Holz, 38,20 x 32,40 cm, Bute Collection, Mount Stuart, Leihgabe National Galleries of Scotland, Edinburgh, s. Abb. 44) trägt ein Schlitzkostüm mit zugehörigem Barett.

Kackerlack ist zwar ein Diener, mit seiner Charakterkennzeichnung als Charmeur und Schürzenjäger kann er aber ebenso zur Gruppe der Freier gerechnet werden. Die im 17. Jahrhundert angenommene Herkunft des Kostüms von der altdeutschen Landsknecht-Tracht bietet eine Erklärung für dessen Verwendung in diesem Zusammenhang. So bekräftigt Jan Soetekauw in Jan Jansz Starters gleichnamiger Posse seiner Mutter Neel Snaversnel, die ungeduldig darauf wartet, dass Jan eine Ehefrau findet, voll Selbstvertrauen: „Ick weet met de Meysjes om te gaen, as een krijghsman met sijn Deghen“⁵⁹⁰ (Ich weiß mit einem Mädchen umzugehen wie ein Kriegsknecht mit seinem Degen). Jans Mutter nennt ihn kurz darauf sarkastisch einen Landsknecht,⁵⁹¹ der wie bereits oben gezeigt für den Frauenheld, Herumtreiber und Trunkenbold stand.⁵⁹²

Aus dem 1687/88 erstellten Inventar der *Schouwburg* erfährt man, dass die Bühnenfigur des Kackerlack ein ganz bestimmtes ihm eigenes Kostüm trug. So wird dort unter den im Theater befindlichen Kleidungsstücken „Het Kakkerlaks kleed, met een mantel“⁵⁹³ (Das Kleid des Kackerlack, mit einem Mantel) und noch einmal an anderer Stelle „Een Sattyn [...] wambus, behoorende tot 't kakkerlaks kleed“⁵⁹⁴ (Ein Wams aus Satin, zum Kackerlack Kleid gehörend) aufgeführt. Es lässt sich nicht mehr nachweisen, ob das Kostüm des Kackerlack, das 1687 inventarisiert wurde, noch dem üblichen Kostüm zur über zwei Jahrzehnte zurückliegenden Entstehungszeit des Gemäldes entsprach. Die Tatsache, dass es aber überhaupt ein typisches Kostüm des Kackerlack gab, legt nahe, dass dieses dann auch einer längeren Kontinuität unterlag. Metsus Darstellung desselben Kostüms in einem anderen Gemälde lässt die Verwendung eines typischen Kackerlacks-Kostüms in seinem *Gemüsemarkt* allerdings als unwahrscheinlich erscheinen. *Vom reichen Mann und armen und Lazarus*⁵⁹⁵ zeigt einen Diener in demselben roten Kostüm, der sich über den um Almosen bettelnden Lazarus lustig macht (Abb. 124).⁵⁹⁶ Auch wenn Metsu also nicht das in der Amsterdamer *Schouwburg* vorhandene „Kakkerlaks kleed“ darstellt, griff er in

⁵⁹⁰ Jan Jansz Starter, *Klucht van Jan Soetekauw*, Amsterdam 1661, [S. 3] am Ende des 1. Aktes. Die Posse wurde zuerst 1621 als Zwischenspiel in die Publikation von Starters Tragikomödie *Daraide* eingefügt. Vgl. Hummelen 1982, S. 250. Für eine annotierte Ausgabe s.: Jan Jansz Starter, *Friesche Lusthof* [...], 6e dr., op nieuw verm. ende verbeterd, met verscheyden dichten ende kluchten, hrsg. v. J. van Vloten, Utrecht 1864, S. 420.

⁵⁹¹ „Wel nou, mijn vaer! siet, datje alle dingen wel uytrecht, / En gaet uyt vryen, selje? So moytjes as ein knecht“, ebd., S. 421.

⁵⁹² Vgl. auch Peter King, *Dutch Genre Painting and Drama in the Seventeenth Century*, in: Jane Fenoulhet (Hg.), *Standing Clear. A Festschrift for Reinder P. Meijer*, London 1991, S. 183 (S. 173-196).

⁵⁹³ Inventar Familie Huydecoper 67, Inventar 315, Het Utrechts Archief.

⁵⁹⁴ Inventar Familie Huydecoper 67, Inventar 315, Het Utrechts Archief.

⁵⁹⁵ Um 1650-52, Lw., 73.7 x 61 cm, Musée des Beaux-Arts, Strasbourg.

⁵⁹⁶ Zu diesem Bild s. unten, Kapitel Kommunikation mit dem Publikum – Betrachtersprache, S. 211.

beiden Gemälden auf das etablierte Komödiantenkostüm zurück, das für Pantomimen-Darsteller und Tänzer, Narren, Diener und Liebhaber auf der Bühne eingesetzt wurde.

Für Gabriel Metsu lassen sich keine direkten Verbindungen zum Theater oder den *rederijkers*-Kammern nachweisen. Der in Leiden ausgebildete Künstler lebte wahrscheinlich seit 1654 in Amsterdam, wo er ein Atelier an der Prinsengracht unterhielt.⁵⁹⁷ Eine Reihe von Gemälden mit wohltätigen Themen, die oft Witwen oder Waisen zeigen, weist möglicherweise auf Auftraggeber aus diesen Bereichen hin.⁵⁹⁸ Da in Amsterdam das Waisen- und das Altenheim, die den Bau der *Schouwburg* mitfinanziert hatten, von Teilen des Profits des Theaters lebten, ist es vorstellbar, dass Personen aus den Regentenkreisen dieser Institutionen besonderes Interesse an Darstellungen mit direktem Theaterbezug hatten.

Jan Steens Selbstinszenierung als Komödiant

Bei Jan Steen trifft man eine Form des oben untersuchten geschlitzten Komödiantenkostüms auffällig häufig an. Es findet sich nicht nur in Genreszenen, sondern Steen setzt es auch für Figuren in zahlreichen Historiengemälden ein.⁵⁹⁹ Bei Steens ungewöhnlichem *Selbstporträt als Lautenspieler*⁶⁰⁰ handelt es sich um ein aufschlussreiches Beispiel für die Verwendung eines Theaterkostüms zur Generierung eines bestimmten Selbstbildes (Abb. 40). Die Darstellung steht in der Tradition des Künstler-selbstporträts mit Musikinstrument.⁶⁰¹ Steen transformiert hier jedoch das Motiv und gibt der Darstellung einen gänzlich anderen Charakter. Zum einen lässt er jegliche Malerutensilien und damit Verweise auf das Atelier weg, denn es scheint weniger um die Musik als poetische Inspirationsquelle für den Maler zu gehen. Zum anderen stellt sich Steen als Komödienschauspieler in jenem bereits bekannten, archaischen Schlitzkostüm dar. Auch wenn der auf den Boden herabhängende Mantel das Wams verdeckt, zeichnet sich das Kostüm durch die Oberschenkelhose und mit Schlitzten

⁵⁹⁷ Vgl. Adriaan E. Waiboer, *Gabriel Metsu's Life, Work and Reputation*, in: Ausst.-Kat. Dublin/Amsterdam/Washington 2010, S. 8 (S. 1-27).

⁵⁹⁸ So hing etwa die großformatige Allegorie *Der Triumph der Gerechtigkeit* (1655-60, Lw., 152,5 x 120, Mauritshuis, Den Haag) im Haus des Michiel van Peenen, einer der Regenten des Leidener *Huiszittenhuis*. Vgl. Stone-Ferrier 1992, S. 175.

⁵⁹⁹ Es wird beispielsweise von biblischen Figuren getragen, so etwa von Tobias in der *Hochzeitsnacht von Tobias und Sarah* (Museum Bredius, Den Haag), dem gleichen Charakter in der *Hochzeit von Tobias und Sarah* (um 1667, Lw., 131 x 172 cm, Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig) oder von dem Diener in *Amnon und Tamar* (Wallraf-Richartz-Museum, Köln), Abb 132. Zu letzterem Gemälde ausführlich s. oben, Kapitel Kommunikation mit dem Publikum – Betrachtersprache, S. 244-252.

⁶⁰⁰ Um 1663-65, Holz, 55,3 x 43,8 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

⁶⁰¹ Für zahlreiche Beispiele in dieser Tradition siehe Hans-Joachim Raupp, *Musik im Atelier. Darstellungen musizierender Künstler in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, in: *Oud Holland* 92, 1978, S. 106-129.

verzierte Kniewülste aus. Auf dem Kopf trägt Steen außerdem ein rotes ebenfalls geschlitztes Barett. Mit einem breiten Lachen sitzt der Maler zurückgelehnt auf einem Stuhl und spielt auf einer Laute. In leichter Untersicht gemalt, blickt er dabei auf den Betrachter herab. Die Beine des Künstlers sind übereinander geschlagen. Neben dem breiten Lachen mit offenem Mund ist vor allem die Beinhaltung als eine Missachtung der Konventionen der Porträtmalerei anzusehen. Der Kunsttheoretiker Giovanni Paolo Lomazzo hatte schon 1584 in seinem *Trattato dell'arte de la pittura* mit Verweis auf Giovanni Della Casa die Darstellung mit überkreuzten Beinen als Verstoß gegen die Etikette bezeichnet.⁶⁰² Abgesehen von Mimik und Körperhaltung Steens ist es aber vor allem das Theaterkostüm, welches das Selbstporträt als theatrale Darstellung auszeichnet. Das Musikinstrument und das Komödiantenkostüm verweisen auf Steens Leidenschaft für die Musik, das Theater und die Komödie im Speziellen. In der Forschung wird die Identifizierung des Bildes als Selbstporträt mit autobiographischen Implikationen zum Teil zurückgewiesen. Steen habe sich lediglich selbst als Modell für die Darstellung einer Theaterfigur benutzt.⁶⁰³ So sieht etwa Sturla Gudlaugsson in Steen die stereotype Figur des Verehrers aus der niederländischen Komödie dargestellt und vergleicht das Bild mit Steens Darstellung einer Liebeszene aus Brederos Stück *Lucelle*,⁶⁰⁴ in dem Lucelles Verehrer Ascagnes bei der vermeintlichen Lautenstunde ein ähnliches Kostüm trägt (Abb. 41).⁶⁰⁵ H. Perry Chapman weist hingegen nach, dass Steens Darstellung auffällig stark mit der Personifikation des Sanguinikers oder des heiteren Temperamentes bei Cesare Ripa korrespondiert.⁶⁰⁶ In der niederländischen Ausgabe von 1644 wird die „Sanguigno of Blygeestige Complexie“ durch einen Jüngling charakterisiert, der auf einer Laute

⁶⁰² Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte de la pittura*, Hildesheim 1968 (Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Mailand 1584), S. 141. Als mögliches Vorbild für Steens Darstellung wird Frans Hals' ungewöhnlich informelles *Portrait des Willem van Heythuysen* (1634-35, Holz, 47 x 37 cm, Privatbesitz) angesehen, in dem das entspannte Sitzen als Zeichen für die private Sphäre gewertet werden kann. Wurde zunächst Hals' Gemälde in Brüssel (Eichenholz, 46,5 x 37,5, Musées Royaux des Beaux-Arts) als das erste der vier Versionen des Porträts angesehen, konnten die technische Untersuchung, bestehende Pentimenti und Restaurierung des Bildes in Privatbesitz dessen Authentizität bestätigen. Vgl. Martin Bijl und Pieter Biesboer in: Ausst.-Kat. London/Den Haag 2007, S. 118, Kat.-Nr. 20. Heythuysens Porträt soll sich in Haarlem befunden haben, als Steen 1661 dorthin zog. Das Selbstporträt entstand kurze Zeit später. Außerdem erinnert auch die freie Malweise an Hals' Gemälde. Vgl. Chapman in: Washington/Amsterdam 1996, S. 180

⁶⁰³ Für eine Diskussion der älteren Forschung zum Status des Gemäldes als Selbstporträt s.: Ivan Gaskell, *The Thyssen-Bornemisza collection. Seventeenth-century Dutch and Flemish Painting*, London 1989, S. 166 (Kat.-Nr. 32, S. 162-167).

⁶⁰⁴ Vgl. Gudlaugsson 1975, S. 46-48.

⁶⁰⁵ *Lucelle und Ascagnes*, Holz, 38,20 x 32,40 cm, Bute Collection, Mount Stuart. In der Version des Bildthemas in der National Gallery of Art, Washington (1667, Lw., 62,2 x 52,1 cm, Corcoran Collection) trägt Ascagnes ein sehr viel schlichteres Kostüm, bei dem nur die rote Oberschenkelhose noch an das altertümliche Schlitzkostüm erinnert.

⁶⁰⁶ Vgl. H. Perry Chapman in: Ausst.-Kat. Washington/Amsterdam 1996, S. 182 (Kat.-Nr. 25, S. 180-182) und H. Perry Chapman, Jan Steen as family man: Self-portrayal as an experimental mode of painting, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 46, 1995, S. 375 f. (S. 369-393).

spielt. Zu seiner Rechten steht eine Ziege mit Weintrauben im Maul; links auf dem Tisch liegt ein Notenbuch und unter dem Tisch eine Theatermaske (Abb. 42). Das dazugehörige Epigramm erklärt, dass der Sanguiniker so dargestellt wird, „[...] denn wo das temperamentvolle und perfekte Blut die Oberhand hat, daraus kommen die lebendigsten und scharfsinnigsten Geister des Tages, die Lachen und Fröhlichkeit entstehen lassen, und die unterhalten und lustig sind und Singen und Schauspielen lieben.“⁶⁰⁷ Die Weintrauben, das Attribut des Bacchus, sind bei Steen durch den Krug ersetzt worden, die übergroße Laute macht aufgrund ihrer erotischen Konnotation die Ziege als Tier der Göttin Venus überflüssig.⁶⁰⁸ Das Komödiantenkostüm ersetzt somit die Maske und verweist auf das Theater. Folgt man der These Chapmans, hat Steen sich hier bewusst das Temperament des Sanguinikers zugeschrieben, das entgegen des sonst den Künstlern nachgesagten melancholischen Naturells viel besser zu seinen komischen Darstellungen passt.⁶⁰⁹ Steen hat mit diesem Gemälde kein zwangloses Porträt für den privaten Bereich geschaffen. In theatraler Pose, mit dem als Komödiantentracht erkennbaren Kostüm und vor einem großen, dunklen Vorhang platziert, entwirft Steen vielmehr ein marktwirksames Selbstbild, das auch ohne Pinsel und Palette seine Qualitäten als Maler empfiehlt. Dass Steens Vermarktungsstrategie aufging, scheint Arnold Houbrakens Biographie des Künstlers zu bestätigen. So beginnt Houbraken Steens Biographie mit den Worten: „Nu volgt [...] Jan Steen ten toneel, welks natuur geneigt is tot klugt.“ (Nun betritt Jan Steen die Bühne, dessen Natur dem Lustspiel zugewandt ist.)⁶¹⁰ Weiter beschreibt Houbraken, wie Steen sich in einem heute unbekanntem Gemälde seines liederlichen Haushaltes selbst als Lustspiel inszeniert.⁶¹¹ Dem Kunsttheoretiker ist also die Theatralität von Steens piktoralem Rollenspiel bewusst gewesen.⁶¹²

⁶⁰⁷ „[...] in die geene daer het gemaetighde en volmaeckte bloed de overhand heeft, daer uyt komen de suyvere levendige en scherpsinnige geesten voor den dagh, waer uyt de lach en vrolijkheyt voort komen, oversulx soo zijne vermaecklijck en boertigh, beminnende het speelen en singen [...].“ Ripa *Iconologia* 1644 = 1971, S. 75 f.

⁶⁰⁸ Vgl. H. Perry Chapman in: Ausst.-Kat. Washington/Amsterdam 1996, S. 182.

⁶⁰⁹ Marcilio Ficino hatte in Anlehnung an Aristoteles (*Problemata* XXX, I) mit seiner Schrift *De vita triplici* (1482-89) die Vorstellung von dem unter dem Planeten Saturn geborenen Melancholiker geprägt, dessen Temperament allein des kreativen Enthusiasmus fähig war. Auch als das Modell vom melancholischen Künstler im 17. Jahrhundert aus der Mode geraten war, hielten die älteren Biographien weiterhin an der alten Doktrin fest, wie die Lebensbeschreibungen etwa von Annibale Carracci oder von Adam Elsheimer beweisen. Vgl. hierzu Rudolf und Margot Wittkower, *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution*, London, 1963, Kapitel 5: Genius, Madness, and Melancholy, S. 98-124.

⁶¹⁰ Houbraken *Groote Schouwburgh* 1718-21 = 1976, Teil 3, S. 12.

⁶¹¹ Ebd., S. 15.

⁶¹² Laut H. Perry Chapman betont Houbraken die Theatralität in Steens Bildern und verbindet sie mit dem Horazschen Erbe, um den am Anfang des 18. Jahrhunderts unmodisch gewordenen Malstil durch eine respektable theoretische Grundlage zu rechtfertigen. Vgl. H. Perry Chapman, *Jan Steen's household revisited*, in: *Simiolus* 20, 1990/91, S. 188 (S. 183-196).

Hans-Joachim Raupp hat in seinen *Untersuchungen zu Künstlerselbstbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert* bereits das Theaterkostüm als ein Mittel zur poetischen Charakterisierung des Künstlers herausgestellt.⁶¹³ Neben dem Selbstporträt Jan Steens führt er weitere Malerselbstbildnisse in Komödiantentracht auf. Vergleichbar ist etwa das Selbstporträt von Frans van Mieris d.Ä. von 1674,⁶¹⁴ auf dem der Maler ebenfalls den Mund zu einem breiten Grinsen verzogen hat (Abb. 43). Den Arm auf eine Steinbrüstung gelegt, wendet sich der Maler mit seinem Körper vom Betrachter ab, um dann in der Tradition Giorgiones den Kopf aus dem Bild heraus zu drehen.⁶¹⁵ Links oberhalb von Mieris' Schulter ist der obere Teil einer Cister zu sehen, auf der der Maler gerade zu spielen scheint. Das Kostüm ist hier allerdings von anderem Charakter als Steens archaische Kleidung. Es handelt sich um eine stärker an zeitgenössischer Mode orientierte Version mit geschlitzten Ärmeln, die unter einem seidig glänzenden Umhang hervorschauen, über dem ein Spitzenkragen aufliegt. Ein der Tradition entsprechendes mit Federn geschmücktes und geschlitztes Barett ist hier prominent im Vordergrund auf einer Steinbrüstung abgelegt.

Die Künstlerselbstdarstellungen dieser Art müssen nach Raupp im Zusammenhang mit dem aus der antiken Dichtungstheorie entwickelten Postulat der Kunstlehre gesehen werden:⁶¹⁶ Um die menschlichen Emotionen überzeugend darstellen zu können, müsse der Maler sich in einen Schauspieler verwandeln können, wie Karel van Mander und Samuel van Hoogstraten rieten.⁶¹⁷ Die bereits oben besprochene Textstelle aus Hoogstratens *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst* liefert einen weiteren Schlüssel zum Verständnis der Künstlerselbstdarstellungen im Komödiantenkostüm. So erklärt der Maler und Kunsttheoretiker weiter, man solle den Ausdruck der Emotionen vor dem Spiegel üben, wofür ein poetischer Geist (*poetische geest*) notwendig wäre, um sich in der Rolle eines anderen gut vorstellen zu können.

⁶¹³ Hans-Joachim Raupp, *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Hildesheim 1984, s. v. a. S. 220-226.

⁶¹⁴ Lw., 17,5 x 14 cm, National Gallery, London. In ähnlicher Pose und Tracht auf einer Theorbe spielend stellt sich Frans van Mieris auf einem Gemälde (1676, Holz, 48,6 x 37,7 cm) in der Galleria degli Uffizi in Florenz dar; ebenso ein Carel de Moor zugeschriebenes Gemälde in Privatbesitz (Coll. Lord Farnham, als Frans van Mieris). Raupp 1984, S. 124, Anm. 232 u. S. 124.

⁶¹⁵ Jene abrupte Wendung des Kopfes ist eines der häufigsten Motive in der Geschichte der Künstlerselbstdarstellung, das ebenso für die Darstellung von Dichtern und Musiker Verwendung fand. Raupp zeigt, dass das Motiv neben einer rhetorischen Funktion auch eine symbolische Bedeutung als Kennzeichen des *ingenium* aufweisen kann. Raupp 1984, S. 181-220.

⁶¹⁶ Das Komödiantenkostüm könne als Hinweis auf die Vergleichbarkeit von Malerei und Dichtkunst zum Zeichen des *poetischen ingenium* (*poetische geest*) gewertet werden. Vgl. Raupp 1984, S. 222. Interessanterweise nehmen die niederländischen Kunsttheoretiker des 17. Jahrhunderts keine kategoriale Unterscheidung von Dichtkunst und Rhetorik und damit auch der Schauspielkunst vor. Karel van Mander spricht etwa von „De Dicht-const Rhetorica“, Grondt I, 47; vgl. Raupp 1984, S. 222, Anm. 235.

⁶¹⁷ S. oben, Kapitel Schauspielstil – Gestik und Mimik im Bild, S. 58.

(„Maer hier is een poetische geest van noode, om een ieders ampt zich wel voor te stellen“) ⁶¹⁸ Stellt sich ein Maler mit dem Kostüm (und der Gestik und Mimik) des Komödianten dar, verweist er also allegorisch auf sein poetisches Ingenium (*poetische geest*) und damit auf seinen Geistreichtum und die Fähigkeit, die menschlichen Emotionen naturgetreu darstellen zu können.

Zu der Gruppe von Selbstbildnissen im Komödiantenkostüm können auch jene gerechnet werden, in denen sich die Maler nur als Brustbild, aber mit dem für die Komödiantentracht typischen Federbarett und entsprechender Mimik darstellen. Zu verweisen wäre beispielsweise auf Rembrandts Selbstbildnisse aus den dreißiger und vierziger Jahren oder in der Nachfolge auf die komischen Selbstporträts des Frans van Mieris. ⁶¹⁹ Den Federn kommt in diesem Zusammenhang eine besondere Bedeutung zu. So schmückt Samuel van Hoogstraten seine Muse „Terpsichore de Poeterse“ damit (Abb. 44). Die Muse auf der Titelillustration zu dem Farbe und Licht gewidmeten Buch 6 der *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst* spielt zudem auf einer Laute, die wie die zu ihren Füßen liegende Harfe die traditionelle Zuständigkeit der Muse für Tanz und Saitenspiel markiert. ⁶²⁰ In der Emblemliteratur wird der Federschmuck des Kopfes unter anderem als sichtbares Zeichen eines poetischen Ingeniums gedeutet. Zu dem mit *Capriccio. Fantasyen, vreemde Invallen* betitelten Emblem heißt es bei Cesare Ripa in der Bildunterschrift: „Het Bonnet met verscheyden veeren, verotoont, dat dese verscheydenheyt van ongemeene handelingen voornaemlijck uyt de fantasyen heerkomt.“ (Das Barett mit verschiedenen Federn bedeutet, dass diese ungewöhnliche Verschiedenheit der Handlungen vornehmlich von der Fantasie herrührt.) ⁶²¹ Auch die zahlreichen Selbstbildnisse Jan Steens, die er immer wieder in seine Genre- und Historien Gemälde integrierte, können in diesem Zusammenhang gesehen werden. Hier trägt der Maler ebenfalls häufig das Komödiantenkostüm und wendet sich zudem meist direkt an den Betrachter. Wie die narrenhaften Personifikationen der Laster der *rederijkers*-Stücke des 16. Jahrhunderts oder die komischen Prologsprecher, Kommentatoren und Erzähler in den Theaterstücken des 17. Jahrhunderts, ist es in Steens Bildern der Maler selbst, der sich an sein Publikum

⁶¹⁸ Hoogstraten *Inleyding* 1678 = 1969, S. 109 f.

⁶¹⁹ Etwa Rembrandt, Selbstporträt mit Samtbarett, 1634, Eichenholz, 58,3 x 47,4 cm, Gemäldegalerie, SMPK Berlin und Frans van Mieris, Selbstporträt, 1662, Eichenholz, oval, 11,3 x 8,4 cm, Alte Pinakothek, München. Zu den Selbstporträts Rembrandts siehe: H. Perry Chapman, *Rembrandt's self-portraits: a study in seventeenth-century identity*, Princeton 1990.

⁶²⁰ Ausführlich zur Ikonographie der Illustration s. Czech 2002, S. 347-351. Bei Hoogstraten wird die Poesie zu Terpsichores Aufgabengebiet erklärt und vor dem Hintergrund der propagierten Schwes-ternschaft von Mal- und Dichtkunst erfolgt die Ausweitung der Verantwortlichkeit der Göttin auf den Umgang mit Pinsel und Farben. Ebd., S. 348. Die Musen tragen schon seit der Antike Federn als Zeichen des Sieges über die Sirenen. Vgl. Raupp 1984, S. 177, Anm. 46.

⁶²¹ Ripa *Iconologia* 1644 = 1971, S. 129; deutsche Übersetzung zitiert nach Raupp 1984, S. 177.

wendet und es zur komischen Rezeption des Bildes auffordert.⁶²² Die zeitgenössische Kunstliteratur belegt, dass diese Vorgehensweise zum einen als ein Mittel für die überzeugende und naturnahe Wiedergabe von Emotionen zu verstehen sei.⁶²³ Die Nähe zu Ripas Personifikation des sanguinischen Temperamentes und Hoogstratens Hinweis auf den notwendigen poetischen Geist lassen für das Madrider Selbstporträt zum anderen auf eine sehr gezielte Bildintention schließen. Wurde in der humanistischen Kunsttheorie das melancholische Temperament dem bildenden Künstler zugeordnet, wählte Steen hier bewusst die Selbstdarstellung als Sanguiniker, die soviel besser zu seinen komischen Bildfindungen zu passen scheint. Dies erkannte auch Arnold Houbraken, der in Steens Biographie lobend feststellt, dass dieser mit seiner dem Lustspiel zugeneigten Natur besser geeignet sei, das ganze Ausmaß an Körperbewegungen und Gesichtsausdrücken darzustellen, die aus den vielen Impulsen des menschlichen Geistes entspringen, als eine melancholische Person.⁶²⁴ Mehr noch, mit Kostüm, Gestik und Mimik des Komödianten persifliert Steen geradezu die Tradition der Künstlerselbstdarstellungen, bei denen Maler Musikinstrumente spielen, um poetische Inspiration zu erlangen. Und die an Frans Hals erinnernde grobe Malweise mit breiten Pinselstrichen konterkariert zudem die ansonsten mit den Leidener Malern assoziierte Feinmalerei.⁶²⁵ Steen erschafft sich damit ein Selbstbild abseits der gängigen Kunstregeln, er zeigt sich als Gegenteil des in der Kunsttheorie dominierenden Ideals des *pictor doctus*, des gelehrten Malers nobler Themen.⁶²⁶ Damit setzt er sich bewusst von vielen Künstlerkollegen ab, möglicherweise um so eine werbewirksame Selbstdarstellung zu etablieren.

Abschließend soll noch eine weitere Funktion des Schlitzkostüms vorgestellt werden. Die archaische Tracht war anscheinend auch für Musiker in der Malerei üblich. In der bereits oben erwähnten *Fröhlichen Gesellschaft auf einer Terrasse*⁶²⁷ Jan Steens (Abb. 24) etwa trägt der junge Cisterspieler, der am rechten Bildrand auf einer Steinbrüstung sitzt, ein rotbraunes Kostüm mit geschlitzten Ärmeln und Oberschenkelhose sowie das federgeschmückte Barett. Und auch in Gabriel Metsus Bordellszene aus

⁶²² Zur Analogie dieser narrenhaften Figuren im Theater und bei Jan Steen siehe auch: H. Perry Chapman, Jan Steen, Player in his Own Paintings, in: Ausst.-Kat. Washington/Amsterdam 1996, S. 17 (S. 11-23), sowie dies., Jan Steen as family man: Self-portrayal as an experimental mode of painting, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 46, 1995, S. 369-393. S. hierzu ebenso unten, Kapitel Kommunikation mit dem Publikum – Betrachtersprache, S. 243-252.

⁶²³ So auch die These Chapmans: „By casting himself and his family members in his paintings he heightened his capacity to convincingly portray real life; by portraying himself as a comic actor he asserted his ability to imitate nature. Chapman 1995, S. 390.

⁶²⁴ Houbraken *Groote Schouwburgh* 1718-21 = 1976, Teil 3, S. 12.

⁶²⁵ Vgl. Chapman 1995, S. 376.

⁶²⁶ Vgl. ebd.

⁶²⁷ S. oben, S. 87 f.

der Mitte der 1650er Jahre ist es der junge Lautenspieler, der als einzige Bildfigur das Schlitzkostüm anhat (Abb. 45).⁶²⁸ Der Gebrauch des Schlitzkostüms für Musikanten in den Gemälden lässt sich aus der Bildtradition der Soldatenbilder herleiten.⁶²⁹ Auffällig häufig sind die Spielleute im 16. Jahrhundert dargestellt worden. Trommler und Pfeiffer, das so genannte Feldspiel, gehörten nicht nur zum festen Bestandteil der militärischen Darstellungen, obwohl die Knechtschaft nur wenige Spielleute zählte, begegnet man ihnen bei Gruppenbildern an herausragender Stelle, oder sie wurden sogar häufig als eigenständiges Bildthema behandelt.⁶³⁰

Im Kleiderinventar der Amsterdamer *Schouwburg* von 1687/88 ist als einziges spezielles Musikantenkostüm ein rotes Trompeter-Kostüm aufgeführt: „Eeen roo Saaye Trompetters rok met passementen geboord“ (Ein roter Trompeter Rock aus feinem Wollgewebe mit Borte verziert).⁶³¹ Auch wenn fraglich bleibt, ob es sich bei diesem Kostüm um ein Schlitzkostüm handelt, belegt der Inventareintrag zumindest, dass es auf der Amsterdamer Bühne einen spezifischen wieder erkennbaren Kostümtyp für bestimmte Musikanten gab. Für Steens Selbstporträt ist es nicht unerheblich, dass sein dargestelltes Kostüm nicht nur mit der Komödiantentracht, sondern auch mit dem Musikantenkostüm assoziiert werden konnte. Wurde doch auch in Ripas Beschreibung des Sanguinikers das Lustig sein mit dem (Theater-) Spielen und Singen in Verbindung gebracht.⁶³²

Es konnte also für die Komödiantenkostüme gezeigt werden, dass eine Übernahme der von der Bühne bekannten Kombinationen von Kleidungsstücken in die Malerei als gezielte theatrale Visualisierungsstrategie eingesetzt wurde. So war etwa der Pekelharing an seinem Kostüm auch in der Malerei erkennbar und seine Funktion konnte auf das Bildmedium übertragen werden, wo er wie auf der Bühne die Lächerlichkeit des menschlichen Handelns vor Augen führte und im übertragenen Sinn so auf den Scheincharakter der Welt verweisen konnte. Eine Form des altertümlichen Schlitzkostüms scheint auf der Bühne wie in der Malerei für verschiedene komische

⁶²⁸ *Der verlorene Sohn*, Lw., 77 x 66 cm, Eremitage, St. Petersburg.

⁶²⁹ So stellt etwa Abraham Bloemaert einen *Flötenspieler* in seinem Gemälde von 1621 (Centraal Museum, Utrecht) dar, das als die früheste Darstellung eines Musikanten in dem archaischen Schlitzkostüm in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts gilt. Vgl. Hienke Alberts, *Backstage/Frontstage. 'Stomme vertooningen' op het doek. Een verkennend onderzoek naar het ontstaan en de ontwikkeling van theatrale schilderkunst in Utrecht in de Gouden Eeuw*, Master thesis Universiteit Utrecht 2009, S. 26. Auch wenn die Abhängigkeit dieser und anderer Darstellungen von Musikanten der Utrechter Caravaggisten von Caravaggios Kompositionen nicht von der Hand zu weisen sind, übernimmt Bloemaert eben nicht das Kostüm von dem italienischen Vorbild.

⁶³⁰ Vgl. Rogg 2002, S. 105. Als Beispiel sei etwa Albrecht Altdorfers *Trommler und Pfeifer* von 1510 (Kupferstich, 7,3 x 4,3 cm, Hollstein, Bd. I, Nr. 65) angeführt, bei dem die Musikanten in typischer geschlitzter Landsknechtstracht gezeigt werden.

⁶³¹ Inventar der Familie Huydecoper, Inv. 315, Het Utrechts Archief.

⁶³² S. oben, S. 120, Anm. 607.

Charaktere eingesetzt worden zu sein wie für den Pantomimen-Darsteller, den Diener und Freier als auch etwas allgemeiner für Tänzer und Musikanten. Eine besondere Rolle spielte das Kostüm bei Künstlerselbstdarstellungen, wo es zur Generierung eines theatralen Selbstbildes diente und als Hinweis auf das eigene poetische Ingenium verstanden werden konnte.

2.2.4. Kostüme „à l’antique“

Begrifflichkeit und Beschaffenheit der Kostüme à l’antique im 17. Jahrhundert

An der Mode vergangener Jahrhunderte orientierte Kleidung hatte sowohl in der Malerei als auch auf der Bühne noch weitere Funktionen. So soll es im Folgenden um jene Art des altertümlichen Kostüms gehen, das von den Zeitgenossen als antik verstanden und auf der Bühne in den Tragödien und in der Historienmalerei zum Einsatz kam. Zunächst geht es darum, die Bedeutung der in den Quellen des 17. Jahrhunderts auftauchenden Begriffe „à l’antique“ und „antiex“ zu klären.

Im Norden Europas war das historische Bewusstsein in Bezug auf die griechische und römische Antike weniger ausgeprägt als etwa in Italien, so konnten in der bildenden Kunst zum Beispiel antike Griechen in byzantinischer Kleidung oder als Orientalen mit Turban dargestellt werden.⁶³³ Eine ähnliche Praxis lässt sich auch für das Theater der nördlichen Niederlande belegen.⁶³⁴ Im Inventar der Amsterdamer *Schouwburg* von 1687/88 finden sich einige sehr kostbar taxierte Kleidungsstücke unter der Überschrift „antiexe klederen.“⁶³⁵ Dazu gehört etwa „Een kleed geborduurd de Medusa kop“ (Ein Kleid mit aufgesticktem Medusenhaupt), bei dem das Medusenhaupt auf die antike Mythologie verweist. Es findet sich unter derselben Rubrik aber auch „Een wit geborduurd kleed“ (Ein weißes besticktes Kleid) und andere verschiedenfarbige Kleider, bei denen man nur vermuten kann, dass der Schnitt der Kleidung der Überschrift „antiex“ in bestimmter Weise entspricht. Unter demselben Posten ist auch „Een root gehakt kleed“ (Ein rotes zerhaktes Kleid) aufgeführt, was zeigt, dass auch die geschlitzte Kleidung als antik verstanden werden konnte.

Der Begriff „antiex“ bedarf der genaueren Klärung. In der Malerei wie auch auf der Bühne diente Kleidung aus vergangenen Zeiten dazu, die Handlung für den Betrachter in der Vergangenheit zu verorten. Dabei spielte historische Treue keine Rolle und

⁶³³ Vgl. Hollander 1993, S. 267.

⁶³⁴ So wird etwa auf dem bereits oben erwähnten Kupferstich von Claes Jansz Visscher, der eine Theateraufführung der Geschichte von Lucretia, Tarquinius und Brutus wiedergibt, allein der römische König Tarquinius Superbus L. mit langem Mantel und Turban dargestellt, während der Held Brutus das römische Kostüm trägt (Abb. 25).

⁶³⁵ Inventar der Familie Huydecoper 67, Inv. 315, Het Utrechts Archief.

die so genannten Kostüme „à l'antique“ bezeichneten nicht unbedingt antike griechische oder römische Kleidung, sondern häufig nordalpine Mode des späten 15. und 16. Jahrhunderts.⁶³⁶ Der im 17. Jahrhundert in verschiedenen Schreibweisen auftretende Terminus „antiek“ verwies einerseits auf die griechische und römische Antike, andererseits konnte er auch im allgemeinen Sinne „alte“ oder „altmodische“ Dinge bezeichnen.⁶³⁷ Die Kontinuität dieses Sprachgebrauchs lässt sich an zwei zeitlich weit auseinanderliegenden Beispielen aus dem Bereich des Theaters und der Kunsttheorie nachweisen. Zur Einweihung der Universität von Leiden veranstaltete man am 7. Februar 1575 einen feierlichen Umzug mit allegorischen, biblischen und mythologischen Figuren, der durch einen anonymen Kupferstich⁶³⁸ und die vierzig Jahre später publizierte detaillierte Beschreibung von Jan Orlers überliefert ist.⁶³⁹ Der Umzug bestand aus den Hauptpersonen der *Sacra Scriptura* in einem Triumphwagen, die von den vier Evangelisten zu Fuß begleitet wurde. *Justitia* ritt auf einem Einhorn, *Medicina* und *Minerva* mit Lanze und Schild zu Pferde. Gefolgt wurde der Zug von Rechtsgelehrten, Doktoren, Philosophen und Dichtern des Altertums, den Spielleuten und den Mitgliedern der Schützengilde. Den Abschluss bildete ein triumphales Schiff mit Neptun am Ruder, den sieben Musen und Apollo. Orlers beschreibt, dass die ganze Gruppe durch Lakaien und Hellebarden begleitet wurde, die „op d'antijckue“ herausgeputzt waren.⁶⁴⁰ Auf dem anonymen Kupferstich mit der Darstellung des Umzuges tragen nur die allegorischen und mythologischen Figuren sowie die vier Evangelisten antikisierende Gewänder (Abb. 46). Die Hellebarden, Lakaien⁶⁴¹ und einige Mitglieder der Schützengilden sind nach Landsknechtstracht mit geschlitzten Pluder- und Oberschenkelhosen gekleidet.⁶⁴²

⁶³⁶ Vgl. Dudok van Heel, Enkele portretten „à l'antique“ door Rembrandt, Bol, Flinck en Backer, in: *Kroniek van het Rembrandthuis* 32, 1980, S. 2 (S. 2-9).

⁶³⁷ Vgl. Dagmar Hirschfelder, *Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Berlin 2008, S. 214; vgl. *Etymologisch Woordenboek* 2003-2009, Bd. 1, S. 149: „uit vroeger tijden afkomstig“. Winkel 2006, S. 309, Anm. 132 zitiert verschiedene zeitgenössische Wörterbücher, die „antique“ oder „antijck“ als „altmodisch“ umschreiben.

⁶³⁸ Radierung und Kupferstich, 298 x 578 mm; F. Muller, *De Nederlandsche geschiedenis in platen. Beredeneerde beschrijving van Nederlandsche historieplaten, zinneprenten en historische kaarten*, Amsterdam 1863-1882, Bd. 1, S. 92, Nr. 696.

⁶³⁹ Jan Orlers, *Beschryvinge der stad Leyden*, Leiden 21641, S. 192-196.

⁶⁴⁰ „[...] ende liepen ter zijden twee Lackayen ende vier Hellebardiers, al gecleet ende verweert op de antijcque.“ Ebd., S. 192. Zu Orlers Beschreibung und dem Kupferstich vgl. auch: Derk Persant Snoep, *Praal en Propaganda. Triumfalia in de Noordelijke Nederlanden in de 16de en 17de eeuw*, Alphen aan den Rijn 1975 (zugl. Diss. Utrecht), S. 21-24.

⁶⁴¹ Noch in dem 1601 publizierten Kostümbuch *Dracht-Thoneel* von Zacharias Heyns sind nicht nur der „Switser“ (Heyns *Dracht-Thoneel* [1601] 1989, S. [70]) und der „Dubbel Solder“ (Heyns *Dracht-Thoneel* [1601] 1989, S. [78]) in dem typischen Landsknechtstkostüm dargestellt. Auch der „Lackey“ trägt die geschlitzte Hose und Wams. Ebd., S. [9].

⁶⁴² Bei der roten „galeybruuc“ (Galeerenhose) des Apollo, die in einer Schneiderrechnung aufgeführt wird, handelt es sich m. E. aber nicht um eine geschlitzte Pluderhose, wie Marieke de Winkel konstatiert, ohne dafür einen Beleg zu liefern. Vgl. Winkel 2006, S. 236. Der Apollo auf dem Kupferstich trägt ein eng anliegendes Beinkleid.

Gerard de Lairese verwendet den Begriff im Zusammenhang mit der Porträtmalerei ausdrücklich für die Charakterisierung von Kostümen. So empfiehlt er „[...]die Mode mit dem Malerischen zu vermischen, gleich wie es der große Meister Lely getan hat, dieses nennt man gemeinhin die malerische oder antike Manier, doch beim einfachen und unkundigen Volk wird sie römisch genannt.“⁶⁴³ Lairese riet also für Porträts zu einer Kostümierung in der Manier Peter Lelys, der – in Anlehnung an den von Anthonis van Dyck eingeführten Stil – seine Figuren in informelle und locker drapierte Gewänder kleidete, die aus einer Mischung von Kostümteilen aus älteren Epochen und frei erfundenen Elementen bestanden.⁶⁴⁴ Weiter unten im Text liefert Lairese eine Definition für den Begriff „romeinsch“, den er synonym mit dem Begriff „antiek“ verwendet: „[...] eine Kleidung und Aufputz, die überhaupt nicht mit der Mode übereinstimmen, sondern davon weit entfernt sind, [...] welche gleichwohl keine Übereinstimmung mit der alten römischen Kleidung hat.“⁶⁴⁵

Im Verlauf der 1660er Jahre setzte sich unter den französischen Klassizisten eine stärker wissenschaftsorientierte Herangehensweise an historische Bekleidung durch.⁶⁴⁶ Es entstand allmählich eine Wissenschaft des Kostüms, nach der historische Kostüme allein auf archäologischen Erkenntnissen basieren sollten.⁶⁴⁷ Willem Goeree (1635–1711) riet in seiner *Inleydingh tot de practyck der Algemeene Schilder-konst* (1670) den Malern, sich Wissen über die antiken Kleider und Ornamente wie Turbane, Mützen, Barette und Waffen anzueignen und verwies auf die Druckgraphik der Alten Meister als Anschauungsmaterial.⁶⁴⁸ Und auch Samuel van Hoogstraten betonte in seinem Kapitel über die Kostüme die Wichtigkeit der archäologischen Richtigkeit.⁶⁴⁹ Da seine Ausführungen aber einzig auf schriftlichen Quellen beruhten, waren die meisten der Vorgaben für antike Kleidung für die Künstler von wenig Nutzen.⁶⁵⁰ So behandelt Hoogstraten etwa ausführlich die Formen der

⁶⁴³ „[...]’t geen zeer fraay kann geschieden door de mode met het schilderachtige te vermengen, gelyk die groote Meester Lely gedaen heeft, het welk men gemeenlyk de Schilderachtige of de Antyke manier noemt, doch by het gemeen en onkundig volk Romeinsch wird genaamd.“ Lairese *Schilderboek* 1740, Bd. 2, S. 6.

⁶⁴⁴ Vgl. Hirschfelder 2008, S. 214.

⁶⁴⁵ „[...] een kleeding en opschik, geheel niet met de Mode overeen komende, maar daar buiten zynde, [...] welke nochtans gantsch geen overeenkomst met de oude Roomsche kleeding heeft.“ Lairese *Schilderboek* 1740, Bd. 2, S. 8.

⁶⁴⁶ Vgl. Winkel 2006, S. 216.

⁶⁴⁷ Marieke de Winkel führt Roland Fréart de Chambrays *Idée de la perfection de la peinture*, Le Mans 1662 an, der die Forderung als erster definierte: „Il faut donc qu’un Peintre qui aspire à quelque degré de gloire en sa profession, soit fort exact à ce qui regarde le Costûme...“ (Ein Maler, der in seinem Fach einen Grad an Ruhm erlangen will, muss deshalb sehr genau sein, was die Kostüme angeht...), Fréart de Chambray 1662, S. 55 f.; zitiert nach Winkel 2006, S. 321, Anm. 123.

⁶⁴⁸ Vgl. Winkel 2006, S. 172. Willem Goeree, *Inleydingh tot de practyck der Algemeene Schilder-konst*, Amsterdam 1704 (4. Auflage), S. 75 f.

⁶⁴⁹ Hoogstraten *Inleyding* 1678, 4. Buch, S. 147-153.

⁶⁵⁰ Winkel 2006, S. 216.

römischen Toga, in den Historiengemälden der Zeit findet sich aber wenn überhaupt nur das römische Militärkostüm.⁶⁵¹ Und auch im Theater scheinen weiterhin keine historisch richtigen Kostüme zum Einsatz gekommen zu sein wie sich aus den Titelillustrationen und Kostümentwürfen entnehmen lässt.

Das römische Militärkostüm

In der Rembrandtforschung ist immer wieder darauf hingewiesen worden, dass Rembrandt sich zeit seines Lebens an den Kompositionen seines Lehrers Pieter Lastman orientiert hat. Dieser Einfluss ist vor allem am Anfang von Rembrandts Karriere nicht nur an den Kompositionen und der Themenwahl ersichtlich, sondern auch im Bereich der Kostümdetails.⁶⁵² Im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung hat sich Rembrandt im Bereich der Kostüme aber von dem Vorbild seines Lehrers entfernt. Auf die Ähnlichkeiten von Rembrandts *Historiengemälde*⁶⁵³ (Abb. 47) mit Lastmans *Coriolanus und die römischen Frauen*⁶⁵⁴ (Abb. 48) ist in der Forschung mehrfach eingegangen worden.⁶⁵⁵ Lastmans Komposition basiert auf einem Fresko von Giulio Romano in der *Sala di Constantino* im Vatikan, doch die Kostüme beruhen auf anderen Quellen. So scheint Lastman den Kürass des Coriolanus, die römische *lorica* mit den goldenen Nieten und den herabhängenden Lederbändern (*pteryges*), von römischen Monumenten wie der Trajansäule kopiert zu haben.⁶⁵⁶ Damit zeigt der Maler erstmals ein relativ authentisches historisches Kostüm. Rembrandt übernahm für seinen Monarchen die römischen Stiefel des Coriolanus. Auch die am Kürass herabhängenden Lederbänder erinnern bei Rembrandt noch an das Vorbild, doch der Rest des Kostüms hat nichts mehr mit Lastmans Coriolanus gemeinsam.⁶⁵⁷ Die lederne Tunika, über der der römische Brustpanzer getragen wurde, wird hier ersetzt durch eine reich bestickte und fellbesetzte Tunika. Der Monarch trägt dazu ein eng anliegendes Beinkleid und eine Krone. Und während bei Lastman die flehenden Frauen antikisierende Umhänge über ihren Kleidern tragen, finden sich bei Rembrandt hauptsächlich Kostüme des 16. Jahrhunderts. Dies lässt nicht zwangs-

⁶⁵¹ Marieke de Winkel weist auf Rembrandts erstes Historiengemälde, die *Steinigung des Hl. Stephanus* von 1625 (Musée des Beaux-Arts, Lyon) hin, auf dem einige Protagonisten weiße Hemden mit nackten Armen und weiten Umhängen tragen und folgert, dass der Maler anscheinend mit der Art dieses semi-klassischen Kostüms nicht zufrieden war und es danach nie mehr einsetzte. Winkel 2006, S. 321, Anm. 127.

⁶⁵² Vgl. Winkel 2006, S. 252-254. Zu Rembrandts Orientierung an den orientalisierenden Kostümen Lastmans s. unten, S. 153 f.

⁶⁵³ 1626, Holz, 90,1 x 121,3 cm, Museum de Lakenhal, Leiden.

⁶⁵⁴ 1625, Holz, 81 x 132 cm, The Provost, Fellows and Scholars of Trinity College, Dublin.

⁶⁵⁵ Siehe vor allem Ben Broos, Rembrandt and Lastman's Coriolanus: the history piece in 17th century theory and practice, in: *Simiolus* 8, 1975/76, S. 199-228.

⁶⁵⁶ Winkel 2006, S. 252 f.

⁶⁵⁷ Vgl. Winkel 2006, S. 253.

läufig darauf schließen, dass Rembrandt hier keinen römischen Herrscher darstellen wollte, wie in der Forschung angenommen.⁶⁵⁸ Es ist vielmehr danach zu fragen, woran sich Rembrandt für seine von dem Vorbild Lastman so stark abweichenden, fantasievollen Kostüme orientierte. Möglicherweise stimmt diese Kostümpraxis mit dem gängigen Gebrauch im Theater der Zeit überein, bei dem sich eben nicht um historische Genauigkeit bemüht wurde und Details der antiken Tracht dem Gesamteindruck und einer Nähe zum eigenen Zeitkostüm geopfert wurden. Dies soll in den folgenden Abschnitten genauer untersucht werden.

Ferdinand Bols Gemälde mit dem seltenen Bildthema *Pyrrhos und Fabricius* (Abb. 49),⁶⁵⁹ das er 1656 für das neue Rathaus von Amsterdam anfertigte, wirkt auf den heutigen Betrachter merkwürdig theaterhaft.⁶⁶⁰ Dieser Eindruck wird vor allem durch die Positionierung der beiden Hauptfiguren nebeneinander auf einem bühnenartigen Podium und die fast komisch wirkende Inszenierung des hinter einem Vorhang hervorkommenden Elefanten erweckt.⁶⁶¹ Der Römer Gaius Fabricius Luscinus war 280/279 v. Chr. Führer der Gesandtschaft, die mit Pyrrhos, dem König von Epirus, nach der Niederlage bei Herakleia verhandelte. Plutarch berichtet, wie der König zuerst vergeblich versuchte, Fabricius mit Gold zu bestechen und ihn am nächsten Tag mit einem Elefanten zu erschrecken, der überraschend hinter einem Vorhang enthüllt wurde (Plutarch, *Lebensbeschreibungen, Pyrrhos*, 20). Pyrrhos war angeblich von der Unbestechlichkeit und Furchtlosigkeit des Römers so beeindruckt, dass er die Gefangenen anschließend ohne Lösegeld freiließ. Während der römische Held in Bols Darstellung ein Militärkostüm mit Helm und Federschmuck trägt, scheint das Kostüm des Pyrrhos nicht so recht zu dem orientalischen Herrscher zu passen. Er trägt einen Turban mit einer Krone darauf, des Weiteren einen Brustpanzer und rö-

⁶⁵⁸ Marieke de Winkel zieht diese Möglichkeit in Betracht und hält die von Rembrandt gewählte Kostümierung des Herrschers für typische Barbarenkleidung, ohne allerdings ein Beispiel dafür zu liefern. Vgl. Winkel 2006, S. 253.

⁶⁵⁹ 1656, Lw., 485 x 350 cm, Koninklijk Paleis, Amsterdam. Pigler führt für das Thema „Die Furchtlosigkeit des Gaius Fabricius Luscinus im Lager des Pyrrhus“ lediglich drei Darstellungen (inklusive der Bols) an. A. Pigler, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, zweite erweiterte Auflage, 2 Bde., Budapest 1974, Bd. II, S. 392.

⁶⁶⁰ Ilona van Tuinen hat zuletzt in einem Aufsatz die Beziehung von Bols erst 2007 wiederentdecktem Spätwerk *Der Tod Didos* (The Leiden Collection, New York) zu Andries Pels' gleichnamigem Theaterstück von 1668 sowie zu den dazugehörigen Illustrationen Gerard de Laresses untersucht. Aufgrund der Übereinstimmungen schlägt Tuinen vor, dass Bol mit Pels' neuen, auf dem französischen Klassizismus beruhenden Ideen vertraut war und möglicherweise im direkten Austausch mit Pels und Lairesse stand. Ilona van Tuinen, *The tragic gaze: Ferdinand Bol, 'The death of Dido' (1668-1669), and late seventeenth-century theatre*, in: Stephanie Dickey (Hg.), *Ferdinand Bol and Govert Flinck: New Research*, Zwolle 2017, S. 98-113.

⁶⁶¹ Die beiden Figuren haben ihre Gesichter einander zugewandt und scheinen miteinander zu kommunizieren. Sie stehen dabei aber frontal zum Betrachter, einer aus der zeitgenössischen Bühnenpraxis geläufigen Technik entsprechend. Vgl. Kapitel Schauspielstil – Gestik und Mimik im Bild, S. 45 f.

mische Sandalenstiefel. Jeweils zwei vorbereitende Zeichnungen und zwei Ölskizzen Bols zeugen von der Entwicklung der Komposition und belegen, dass der Maler gerade im Bereich der Kostüme experimentierte.⁶⁶² Auf beiden Zeichnungen trägt Fabricius statt der römischen Militärtracht eine gegürtete, knielange Tunika, einen langen Mantel und ein Barett (Abb. 50 u. Abb. 51).⁶⁶³ Pyrrhos ist im orientalisierenden Kostüm mit einem langen Kaftan und einem Turban dargestellt, statt der Sandalen trägt er spitz zulaufende Stiefel. Auf einer der beiden Ölskizzen Bols, bei der sich das Geschehen noch in einem Innenraum abspielt, trägt Fabricius bereits das römische Militärkostüm, während Pyrrhos noch in das orientalisierende Gewand gekleidet ist (Abb. 52).⁶⁶⁴ Die zweite Ölskizze, von der aufgrund des originalen, verzierten Rahmens angenommen wird, dass sie als abschließender Entwurf für das Gemälde im Rathaus diente,⁶⁶⁵ zeigt beide Protagonisten im Wesentlichen in jenen Kostümen, die für das ausgeführte Gemälde übernommen wurden (Abb. 53).⁶⁶⁶

Wie kam es zu der Veränderung der Kostüme von den Vorzeichnungen zum ausgeführten Gemälde? Versuchte Bol der in der Historienmalerei allmählich stärker geforderten historischen Genauigkeit der Kostüme gerecht zu werden? Im Fall des Kostüms des Fabricius erscheint dies einleuchtend. Pyrrhos wirkt aber in seinem militärischen Kostüm weniger überzeugend. Und der in den Vorzeichnungen noch authentischer wirkende Turban wurde im Gemälde durch einen stilisierten Turban mit der Krone darauf ersetzt – ein Ensemble, das sehr stark wie ein Theaterrequisit wirkt.

Diana de Marly konnte in ihrer Studie über die Einführung des römischen Kostüms in der europäischen Porträtmalerei des 17. Jahrhunderts aufzeigen, dass eine Form des römischen Militärkostüms sich zunächst im Theater etabliert hatte, bevor es in die bildende Kunst übernommen wurde.⁶⁶⁷ Auf der niederländischen Bühne scheint

⁶⁶² Zur Entwicklung der Komposition in den Zeichnungen und Ölskizzen s.: Albert Blankert, *Ferdinand Bol (1616-1680)*, Doornspijk 1982 (Aetas Aurea. Monographs on Dutch and Flemish Painting, II), S. 42 f. Speziell zu den Ölskizzen s.: Norbert E. Middelkoop, *De Oude Meesters van de stad Amsterdam. Schilderijen to 1800*, Bussum 2008, S. 116 f. Bei dem Gemälde Bols im Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig (Lw., 81 x 65 cm) handelt es sich um einen Ausführungsentwurf, der die Komposition des für das Rathaus ausgeführten Gemäldes vorgibt.

⁶⁶³ Feder und Pinsel, 394 x 332 mm und 614 x 459 mm, beide Staatliche Graphische Sammlung, München. Albert spricht von einem „Rembrandtesque costume“, Albert 1982, S. 43.

⁶⁶⁴ Lw., 71 x 54,4 cm, Amsterdam Museum.

⁶⁶⁵ Vgl. Middelkoop 2008, S. 117.

⁶⁶⁶ Lw., 80 x 65 cm, Amsterdam Museum.

⁶⁶⁷ Diana de Marly, The Establishment of Roman Dress in Seventeenth-Century Portraiture, in: *The Burlington Magazine* 117, 1975, S. 447 f. (S. 443-451). S. auch dies., Dress in Baroque Portraiture: The Flight from Fashion, in: *Antiquaries Journal* 60, 1980, S. 273 (S. 268-284). So zeigt etwa Inigo Jones' Kostümentwurf für die Rolle des Kaisers Albanactus von 1634 (Feder und Tinte auf Papier, Collection of the Duke of Devonshire, Chatsworth House) ein Kostüm mit langen Ärmeln und einem kurzen Rock, der mehr an die modische Heerpauke als an die römischen *pteryges* erinnert. Zudem

das römische Kostüm ebenfalls eine Zusammenstellung gewesen zu sein. So besteht etwa das Kostüm des Pamphilus in einer Illustration zu Terenz' *Hecyra* von 1663 aus einer Kombination von antiken Stiefeln, pseudo-römischer *lorica* und federgeschmücktem Barett des 16. Jahrhunderts (Abb. 54).⁶⁶⁸ Und auch unter den Figurenstudien von Schauspielern des süddeutschen Zeichners und Miniaturmalers Hans Friedrich Brentel (1602–1636?), die während seines Besuchs in Amsterdam entstanden, hat sich eine auf den 21. August 1634 datierte Darstellung eines Herzogs erhalten, der das geschlitzte Barett in Kombination mit einer (in diesem Fall langen) Tunika und römischen Sandalen trägt (Abb. 55).⁶⁶⁹ Es gab also eine gemeinsame Darstellungstradition des römischen Kostüms in der Malerei und auf der Bühne, das aus historischen, modischen und Fantasieelementen bestand.

Historisierende Frauenkostüme bei Rembrandt und seinen Schülern

Eine eine lange Zeit Rembrandt zugeschriebene Gruppe von Zeichnungen, die aufgrund der exaltierten Gestik und der genauen Beobachtung der aufwändigen Kostüme als Studien von Schauspielern interpretiert wurde, enthält eine Vielzahl von Darstellungen von Frauen in historisierenden Kostümen.⁶⁷⁰ Die einzige heute noch unumstritten Rembrandt zugeschriebene Zeichnung aus dieser Gruppe ist die *Studie einer Frau in reichem Kostüm von hinten* (Abb. 56).⁶⁷¹ Seit 1925 wird diese Figur mit Badeloch, der Ehefrau Gysbrecht van Amstels, aus Joost van den Vondels gleichnamigen Stück identifiziert.⁶⁷² Rembrandt und seine Schüler könnten die Studien nach verschiedenen Rollenfiguren des Stückes entweder während der Proben gegen Ende des Jahres 1637 oder bei den Aufführungen Anfang 1638 gemacht haben.⁶⁷³ Auch die anderen weiblichen Kostümstudien der Zeichnungsgruppe wurden

betont ein Gürtel die hohe Taille oberhalb der römischen tiefen Taille des Kürass' und das gezeichnete Modell trägt der zeitgenössischen Mode entsprechend lange Haare. Marly 1975, S. 447.

⁶⁶⁸ P. Terentii Afri Comoediae sex. [...], Rotterdam 1663. Zu der Illustration s. Hummelen 1983, S. 50-52.

⁶⁶⁹ Die Zeichnung befindet sich in einem Klebeband mit Zeichnungen Hans Friedrichs und seines Vaters Friedrich Brentel in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe (Inv. 1965-10-69r-1). Zu Brentels Zeichnungen von Schauspielern s.: J. Q. van Regteren Altena: Buitenlanders zien Amsterdam, voornamelijk rond 1634, in: *Jaarboek van het Genootschap Amstelodamum* 1978, S. 181-185 (S. 170-185) mit sechzehn Abbildungen. Regteren Altena kann einige Zeichnungen mit überlieferten Aufführungen in der *Nederduytschen Academie* in Verbindung bringen.

⁶⁷⁰ Otto Benesch, *The drawings of Rembrandt: complete edition in six volumes*, 6. Bde., London 1973 Bd. II, 316-321.

⁶⁷¹ Um 1638, Feder und braune Tinte, Pinsel und braune Lavierung auf rötlichem Papier, 19,8 x 13,1 cm, Museum der Bildenden Künste, Leipzig; Benesch II, 321.

⁶⁷² Zuerst Wilhelm R. Valentiner, Komödiantendarstellungen Rembrandts, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst* 59, 1925, S. 265-277.

⁶⁷³ Das Stück spielte an der Amsterdamer *Schouwburg* vom 3. Januar bis zum 16. Februar. Vgl. Sebastien A.C. Dudok van Heel, Willem Bartel[omeu]sz. Ruyters (1587-1639), Rembrandt's Bisshop Gosewijn, in: *Maandblad Amstelodamum* 66, 1979, S. 86 (S. 83-87); s. hier auch ausführlich zu den Zeichnungen den Bischof Gosewijn darstellend.

zunächst als dieselbe Bühnenfigur interpretiert, zumal es neben den Klarissinnen, die das Ordensgewand tragen, nur die eine signifikante Frauenrolle in dem Stück gibt. Marieke de Winkel wies diese Interpretation zurück, da sie es für höchst unwahrscheinlich halte, dass die Amsterdamer *Schouwburg* sich so viele verschiedene Kostüme für eine einzige Figur des Stückes habe leisten können.⁶⁷⁴ Die überlieferten Ausgaben für das erste Jahr der *Schouwburg* zeigen allerdings,⁶⁷⁵ dass die Ausstattung vor allem im Bereich der Kostüme und Accessoires sehr reich war. Die Rechnungen für den Kleidermacher Harmen van Ilt sowie für Stoffe, Bordüren und Verzierungen, Handschuhe, Taschen, Federn und Waffen beliefen sich insgesamt für das Theaterstück auf über 250 Gulden.⁶⁷⁶ Über die individuellen Bühnenkostüme der Badeloch verraten die Rechnungen nichts. Die hohe Summe von 46 Gulden und 6 Stuivers, die an Romeyn de Hooghe allein für Verzierungen (Bordüren, Borten, Litzzen) gezahlt wurde, gibt aber eine Vorstellung davon, wie stark ihre Kostüme (und sicherlich auch das des Bischofs Gosewijns) verziert waren, zumal dieser Posten wohl weniger für die übrigen Personen des Stückes (Habite der Mönche und Nonnen) bestimmt war. Für ein anderes Stück, das auch 1638 zum ersten Mal auf dem Spielplan der *Schouwburg* stand, Theodoor Rodenburghs *Vrou Jacoba, Erf Gravinne van Hollandt*,⁶⁷⁷ wurde ebenfalls ein großer Ausstattungsaufwand betrieben, wie die an den Kostümschneider bezahlten Rechnungen aus dem gesamten Jahr und die Titelillustration des gedruckten Stückes nahelegen. Die Titelillustration zeigt die Hochzeitsszene zwischen Jacoba und Frank van Borselen (Abb. 57). Die Braut trägt ein prächtig verziertes Kostüm aus augenscheinlich schweren Brokatstoffen. Seitlich wird unter dem kürzeren Überrock der Unterrock sichtbar, der mit einem teppichartigen Muster zum unteren Saum hin abschließt. Das Mieder ist tief ausgeschnitten, darunter wird ein hochgeschlossenes eng gefälteltes Hemd sichtbar. Darüber trägt sie eine Perlenkette und zwei breitere Ketten sind übereinander liegend am Mieder befestigt.⁶⁷⁸ Die Schultern bedeckt ein lang zu Boden reichender, schwerer Mantel, der mit Schmuckstücken an den Oberarmen gehalten wird. Zudem trägt Jacoba einen hohen Kopffutz,

⁶⁷⁴ Winkel 2006, S. 245.

⁶⁷⁵ S. oben, S. 95, Anm. 477.

⁶⁷⁶ Sogar echte Schwanenflügel wurden für das Kostüm des Erzengels Raffael angeschafft. Vgl. Mieke B. Smits-Veldt, 3 Januari 1638. Opening van de Amsterdamse Schouwburg met Vondels Gysbreght van Aemstel. Begin van een traditie en het beheer van de Schouwburg, in: Erenstein 1996, S. 206 f. (S. 204-210).

⁶⁷⁷ Die Premiere fand am 23 März 1638 statt und insgesamt wurde das Stück zehn Mal gespielt. Nach 1638 taucht es aber nicht mehr auf dem Spielplan auf. Vgl. Oey-de Vita/Geesink 1983, S. 203. Zu dem Stück s.: Worp 1908, Bd. I, S. 370-372.

⁶⁷⁸ In Zacharias Heyns Kostümbuch *Dracht-Thoneel* von 1601 trägt die brabantische Braut ein sehr reich verziertes Kleid, an dessen eckigem Miederausschnitt auch eine Perlenkette befestigt ist. Heyns *Dracht-Thoneel* [1601] 1989, S. [15]. In Rembrandts Frauendarstellungen in historisierenden Kostümen findet sich ähnlich drapierter Schmuck.

an dessen nach hinten spitz zulaufendem Ende ein langer Schleier herabhängt. Auch wenn das Kostüm der Jacoba mit keiner der Kostümstudien Rembrandts und seiner Schüler genau übereinstimmt, zeigt die Titelillustration, dass die fantasievollen, gemalten Kleidungsstücke dieser Künstlergruppe und diejenigen auf der Bühne von sehr ähnlichem Charakter waren und weist auf das Theater als mögliche Inspirationsquelle für bildende Künstler (vgl. Abb. 58).⁶⁷⁹

In einer Gegenüberstellung mit anderen Zeichnungen Rembrandts und seiner Schüler wird deutlich, dass es sich bei der hier untersuchten Zeichnungsgruppe nicht um Bewegungs- oder Kompositionsstudien handelt, sondern das Hauptaugenmerk auf der detaillierten Wiedergabe von Kostümen liegt. Es ist dabei schwer vorstellbar, dass so detaillierte Kostümstudien aus der Fantasie geschaffen wurden, wie Marieke de Winkel meint. Zudem geht die Forschung heute von verschiedenen Autoren der stilistisch recht heterogenen Zeichnungsgruppe aus. Holm Bevers konnte einen großen Teil der Zeichnungen überzeugend Rembrandts Schüler Gerbrand van den Eeckhout (1621–1674) zuschreiben,⁶⁸⁰ während Peter Schatborn eine der Darstellungen des Schauspielers Willem Bartelsz Ruyters (1587–1639) in der Rolle des Bischofs Gosewijn als Govaert Flincks (1615–1660) Werk identifizierte.⁶⁸¹ Wenn die Kostümstudien der heroischen Frauen ebenso wie die Zeichnungen des Bischofs und der Äbtissin Klara von Rembrandt, Eeckhout und Flinck stammen, wird die Möglichkeit der Modellstudie noch wahrscheinlicher, zumal keine Zeichnung genau die gleiche Position einer Figur oder Szene zeigt. Es handelt sich nicht um Kopien oder Überarbeitungen der Schüler von einer Komposition des Meisters.⁶⁸²

Im Zusammenhang mit den hier besprochenen weiblichen Kostümstudien ist schließlich noch auf einige Gemälde Arent de Gelders (1645–1727) hinzuweisen, in dessen Werken das historische Kostüm augenscheinlich eine besonders große Rolle spielt. Arnold Houbraken attestierte dem Maler „eine unvorstellbare Variation der Kostüme

⁶⁷⁹ *Studie einer Frau in aufwändigem Kostüm*, zuletzt zugeschrieben an Gerbrand van den Eeckhout, Feder und braune Tinte, 18,4 x 13,9 cm, Kupferstichkabinett, SMPK, Berlin.

⁶⁸⁰ Holm Bevers, Early, Rembrandtesque Drawings by Gerbrand van den Eeckhout, in: *Master Drawings* 48, 2010, S. 60-67 (S. 39-72).

⁶⁸¹ Peter Schatborn, The Early, Rembrandtesque Drawings of Govaert Flinck, in: *Master Drawings* 48, 2010, S. 17-21 (S. 4-38).

⁶⁸² Für die heute an Gerbrand van den Eeckhout zugeschriebene Zeichnung im Kupferstichkabinett Berlin (KdZ 3115) hielt Holm Bevers kürzlich fest, der Künstler sei für das Kostüm von Samsons Braut in Rembrandts Gemälde *Samson gibt bei seinem Hochzeitsbankett Rätsel auf* (1638, Gemäldegalerie, Dresden) ausgegangen. Siehe H. Bevers in: *Drawings by Rembrandt and His Pupils: Telling the Difference*, Kat. v. Holm Bevers [u.a.], Ausst.-Kat. J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Cal. 2009, Kat. Nr. 16.2, S. 118. Die Ähnlichkeit ist jedoch in diesem Fall so vage (es lassen sich mehr Unterschiede aufzählen), dass hier m. E. von keiner Abhängigkeit ausgegangen werden kann, zumal sich noch etliche ebenfalls sehr entfernt vergleichbare Frauengewänder in Rembrandts Gemälden finden ließen.

und eine ungewöhnliche Zusammenstellung der Stoffe“.⁶⁸³ Houbraken beschreibt den Lumpenladen (*voddekraam*), den Gelder angeblich zusammengetragen habe, bestehend aus:

„verschiedensten Kleider[n], Vorhänge[n], Schiess- und Stossgewehre[n], Harnische[n] etc., bis auf Schuhe[n] und Pantoffeln [...] und die Gewölbe und Wände seines Ateliers sind mit Flören, gestickten seidenen Stoffen und Schleiern behangen, deren einige noch wol erhalten, andere ebenso wie die eroberten Lagerfahnen im Saale des Haag'schen Hofes, zerrissen sind. Aus diesem reichen Vorrath holt er den Aufputz seiner Figuren und hat auch die Gewohnheit, seinen Gliedermann vom Kopf bis zu den Zehen anzukleiden und in einen solchen Zustand zu versetzen, wie er ihn nöthig hat, worauf er dies mit dem Pinsel oder mit dem Daumen und Finger nachahmt.“⁶⁸⁴

In dem Inventar von Arent de Gelders Besitz, das nach seinem Tod 1727 aufgestellt wurde, fehlen diese Atelierrequisiten allerdings.⁶⁸⁵ Der nicht näher bestimmte Posten „schildergereetschap en eenige ornamenten dartoe behorende“ (Malwerkzeug und einiger dazugehöriger Zierrat) lässt auf dessen geringen Wert schließen.⁶⁸⁶ Die aufwändigen Kostüme, die sich in Gelders Historienbildern und Porträts finden, gehörten also wahrscheinlich nicht zu seinem Besitz. Im Falle seiner Esther-Darstellungen (etwa Abb. 59 u. Abb. 60)⁶⁸⁷ weist das Kostüm der Protagonistin so große Ähnlichkeiten zu den Kostümstudien Rembrandts und seiner Schüler auf, dass diese in der Forschung als Vorbild für Gelders Kompositionen angesehen werden.⁶⁸⁸ Arent de Gelder war zur Entstehungszeit der Zeichnungen noch nicht in Rembrandts Atelier. Ein dem in den Studien festgehaltenes vergleichbares Kostüm könnte sich

⁶⁸³ Houbraken 1718-1721, Teil III, S. 208 („eene onbedenkelyke verandering van dragten, en vremde toestellingen omtrent de bekleedingen“).

⁶⁸⁴ Houbraken *Grosse Schouburgh*, S. 369 f. „[...] een voddekraam van allerhande soort van kleederen, behangsels, schiet-en steekgeweer, harnassen, enz. tot schoenen en muilen inkluis, by een verzamelt; en de zoldering en de wanden van zyn schildervertrek, zyn behangen met floersche en gestikte zyde bewindselen en sluijers, sommige geheel, andere gescheurt even als de gewonnen legervandels op de zaal van 't Haagsche Hof. Uit dezen ryken voorraad haalt hy de toerustinge zyner beelden: gelyk hy dan ook voor gebruik houd, zynen Leeman van hoofd tot teen te bekleeden, en in zulk een gedaante te zetten, als hy noodig heeft, 't geen hy dan met het penceel, of met duim en vinger nabootst.

“Houbraken *Groote Schouburgh* 1718-1721, 3. Teil, S. 207.

⁶⁸⁵ Das vollständige Inventar ist abgedruckt in: J.W. von Moltke, *Arent de Gelder. Dordrecht 1645-1727*, Doornspijk 1994 (Aetas aurea; 5), S. 200-205.

⁶⁸⁶ Vgl. Winkel 1998, S. 88.

⁶⁸⁷ *Esther bei der Toilette*, Lw., 139,4 x 163,3 cm, Alte Pinakothek, München und Lw., 108 x 148 cm, Schloss Sanssouci, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Potsdam. Für eine Diskussion der zahlreichen Darstellungen Gelders aus der Esther-Geschichte s.: Daniel Letteri, Text, Narrative and Tradition: Scenes from „Esther“ by Aert de Gelder, in: *The J. Paul Getty Museum Journal*, 8, 1980, S. 69-86.

⁶⁸⁸ Vgl. etwa Winkel 1998, S. 93.

aber noch lange Zeit im Kleiderfundus der *Schouwburg* befunden haben. So sind unter den antiken Kleidern im Inventar des Theaters von 1687/88 Gewänder mit „geborduurde schootjens“ (bestickte Schößchen) sowie ein „groen geboord antiexkleed met schulpen“ (antikes grünes Gewand mit muschelförmigem Rand) aufgeführt.⁶⁸⁹ Auch die Titellillustration zur 1659 gedruckten Ausgabe von Joannes Serwouters' Theaterstück *Hester, oft verlossing der Jooden* (Esther oder die Befreiung der Juden) zeigt Esther im Gewand mit weiten Ärmeln und muschelförmig abschließendem römischen Schoß (Abb. 15).⁶⁹⁰ Zu der Zeit, in der Arent de Gelder in Amsterdam weilte, wurde das Stück einige Male in der *Schouwburg* aufgeführt.⁶⁹¹ Es ist also durchaus möglich, dass auch Gelder sich für seine Esther-Darstellungen von erlebten Bühneneindrücken inspirieren ließ.

Theaterspielen in Rembrandts Atelier

Eine Rekonstruktion der Atelierpraxis Rembrandts ist in Bezug auf die Klärung der Herkunft der theatralen Kostüme in den Darstellungen Rembrandts und seiner Schüler weiterführend.⁶⁹² Hinweise von Rembrandts Schüler Samuel van Hoogstraten und die Kommentare aus zweiter Hand von wiederum dessen Schüler Arnold Houbraken vermitteln ebenso wie die wenigen bildlichen Darstellungen des Ateliers⁶⁹³ und den im Atelier entstandenen Zeichnungen der Schüler einen Eindruck von den Lehrmethoden und dem Alltag in Rembrandts Werkstatt. Vergleichbar mit der berühmten *Accademia degli Incamminati* der Carracci in Bologna, scheint Rembrandts Werkstatt wie eine private Akademie organisiert gewesen zu sein. Der Meister nahm Schüler und Assistenten von unterschiedlichem Alter und Herkunft an, darunter vor allem viele Assistenten, die bereits woanders ausgebildet worden waren. Und wie bei den Carracci lag ein Schwerpunkt der Ausbildung auf dem Zeichnen nach der Natur (besonders in Form von Aktstudien).⁶⁹⁴ Zeichnungen von Rembrandt und einigen seiner Schüler von denselben Aktmodellen aus verschiedenen Perspektiven scheinen

⁶⁸⁹ Vgl. Winkel 1998, S. 91. Inventar Familie Huydecoper 67, Inv. 315, Het Utrechts Archief.

⁶⁹⁰ Zu der Titellillustration und dem Stück s. oben, Kapitel Schauspielstil – Gestik und Mimik im Bild, S. 63 f.

⁶⁹¹ 1662 zweimal und 1663 dreimal; s. Oey-de Vita/Geesink 1983, S. 142-146.

⁶⁹² Mit der Rekonstruktion derselben hat sich zuletzt die Ausstellung des J. Paul Getty Museums auseinandergesetzt: Ausst.-Kat. Los Angeles 2009.

⁶⁹³ Beispielsweise zeigt eine Zeichnung von Daniel van Renesse Rembrandt zwischen seinen Schülern im Atelier sitzend beim Zeichnen eines vor ihnen positionierten weiblichen Aktmodells (um 1650, Schwarze Kreide und braune Lavierung, 18 x 26,6 cm, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, Abb. in Ausst.-Kat. Los Angeles 2009, S. 8, fig. iii).

⁶⁹⁴ Vgl. Holm Bevers, Drawing in Rembrandt's Workshop, in: Ausst.-Kat. Los Angeles 2009, S. 3 f. (S. 1-29).

diese Praxis zu belegen.⁶⁹⁵ Auch im Falle der oben besprochenen weiblichen Kostümstudien lässt sich eine gemeinsame Atelieraufgabe vorstellen.⁶⁹⁶ Genauso gut können die Kostümstudien aber auch direkt im Theater etwa bei den Proben entstanden sein.

Rembrandts Radierung *Künstler nach dem Modell zeichnend*⁶⁹⁷ von um 1639 wird in der Forschung ebenfalls als Zeugnis der Atelierpraxis diskutiert (Abb. 61).⁶⁹⁸ Links im Bild sitzt ein Künstler mit dem Zeichenbrett auf dem Schoß frontal zum Betrachter. Ein weibliches Aktmodell steht rechts vor ihm, den Kopf zur Seite gedreht, so dass sie im linken Profil erscheint. Um den Kopf hat die junge Frau ein Tuch gewickelt und über ihrem linken Arm liegt ein langes Gewand, das bis auf den Boden herabfällt. Als Attribut lehnt neben der Frau ein großer Palmenzweig, der weit über ihren Kopf hinaus in die Höhe ragt. Hinter dem Maler an der Wand hängen einige Atelierrequisiten wie ein Federbrett, ein Schild, ein Schwert, ein Köcher mit Pfeilen und verschiedene Textilien. Die Radierung ist nicht gleichmäßig ausgeführt, sondern führt verschiedene Stadien des Werkprozesses vor. Während die obere Hälfte des Hintergrundes mit einer leeren Staffelei und einer weiblichen Porträtbüste mit feinen aber sehr dichten Schraffuren versehen ist, die die Objekte plastisch hervortreten lassen, finden sich im Bildvordergrund nur grobe Umrisslinien. Die Radierung wurde als unfertige Arbeit gesehen oder auch als die Glorifizierung der Zeichenkunst als Grundlage der Malerei interpretiert.⁶⁹⁹ Der unfertige Teil des Blattes alludiert auf die Linie selbst als den Grundbestandteil der Zeichnung.⁷⁰⁰ Es geht bei dieser Darstellung jedoch nicht nur um das Zeichnen eines Aktmodells. Die Frau verkörpert, versehen mit einem Attribut und einem Kostüm, eine Allegorie. Somit gibt die Radierung einen wichtigen Bestandteil von Rembrandts Atelierpraxis wieder: Hier wurden nicht nur Aktmodelle nach der Natur studiert, sondern auch lebende Modelle als al-

⁶⁹⁵ Vgl. die Aktstudien einer Frau von Rembrandt und Arent de Gelder, die dasselbe Modell von hinten und von der Seite aus gesehen zeigen (Ausst.-Kat. Los Angeles 2009, Kat. Nr. 41) sowie Rembrandts Radierung *Het Rollwagentje* (B.194), auf dem ein und derselbe nur mit einem Leinentuch bedeckter Jüngling in sitzender und stehender Position abgebildet ist, sowie drei Zeichnungen desselben Modells in stehender Position aus verschiedenen Richtungen von Carel Fabritius, Samuel van Hoogstraten und einem unbekanntem Schüler (Ausst.-Kat. Los Angeles 2009, S. 14, fig. vii, S. 15, fig. viii, S. 16, fig. ix).

⁶⁹⁶ Vgl. Bevers 2010, S. 61.

⁶⁹⁷ Radierung, Kaltnadel und Grabstichel, 23,4 x 18,3 cm, TIB 192.

⁶⁹⁸ Zuletzt bei Bevers 2009, S. 17. Das Blatt wird zusammen mit drei Radierungen mit nackten jungen Männern (TIB 193, 194, 196) sowie mit der kleinen Radierung *Ein Schüler zeichnet nach einer Gipsbüste* (TIB 130) als Studienmodelle für Rembrandts Schüler angesehen. Vgl. Bevers 2009, S. 17. Im 18. Jahrhundert wurde sogar vermutet, dass Rembrandt ein Übungsbuch mit Zeichnungen angelegt habe. Auch wenn sich davon nichts erhalten hat, hält Holm Bevers diese Möglichkeit für vorstellbar.

⁶⁹⁹ Bevers 2009, S. 17.

⁷⁰⁰ Hier werde geradezu die Methode des Zeichnens vorgeführt, bei der ein Zeichner erst die Komposition in groben Umrisslinien festlegt, um diese dann weiter auszuarbeiten, beginnend vom Hintergrund, sich bis in den Vordergrund vorarbeitend. Ebd. Genauso empfiehlt Samuel van Hoogstraten das Vorgehen. Hoogstraten *Inleyding* 1678 = 1969, S. 27.

legorische, historische, mythologische oder biblische Figuren kostümiert und abgezeichnet.⁷⁰¹ Eine auf einem Sockel stehende weibliche Porträtbüste im Hintergrund der Radierung, die mit einem nachlässig gewickelten Turban versehen wurde, lässt zudem an die Beschreibung Arnold Houbrakens denken, der erzählt, wie Rembrandt einen oder zwei Tage lang damit beschäftigt sein konnte, einen Turban nach seiner Vorstellung zu drapieren („ok wel een dag of twee konde doorbrengen om een Tulleband naar zyn zinlykheid op te tuigen“).⁷⁰² Andries Pels beschrieb Rembrandts Suche nach alter Kleidung und Requisiten für die Kostümierung seiner Modelle in seiner Abhandlung über das Schauspiel *Gebruik en misbruik des tooneels* (1681) abwertend:

„Der in der ganzen Stadt auf Brücken und an Ecken, auf dem Neuen und dem Nordermarkt sehr eifrig nach Harnischen, Morionen,⁷⁰³ japanischen Dolchen, Pelzwaren und ausgefransten Kragen suchte, die er malerisch fand und oft einen Scipio an den römischen Körper passte oder die edlen Glieder eines Cyrus damit überlud.“⁷⁰⁴

Dieses Zitat wird in der Forschung oft im Zusammenhang mit der klassizistischen Kunstkritik an Rembrandt herangezogen, doch die meisten Autoren schenken der Art der Publikation, in der es erschien – einer Abhandlung über den richtigen und den falschen Gebrauch der Darstellungsmittel des Theaters –, keine weitere Aufmerksamkeit.⁷⁰⁵ Es ist kein Zufall, dass Pels sich gerade Rembrandt als Stein des Anstoßes inmitten der Kontroverse des Theaters aussucht. Dieser Umstand könnte als Beweis dafür gewertet werden, dass auch die Zeitgenossen Rembrandts Art der

⁷⁰¹ Siehe auch die mit der Radierung in Verbindung stehende Zeichnung von um 1639 (British Museum, London, Benesch 423 recto), auf der Turban, Schmuck und das vor den Körper gehaltene Gewand deutlich sichtbar sind.

⁷⁰² Houbraken *Groote Schouburgh* 1718-21, Teil 1, S. 261.

⁷⁰³ Offener Helmtypus, der sich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts aus dem Eisenhut entwickelte.

⁷⁰⁴ „Die door de gansche Stad ob bruggen, en op hoeken, / Op Nieuwe, en Noordmarkt zeer yv'rig op ging zoeken / Harnassen, Moriljons, Japonsche Ponjerts, bont, / En rafelkraagen, die hij schilderachtig vond, en vaak een' Scipio aan't Roomsche lichchaam paste, / Of de éd'le leden van en Cyrus meê vermaste.“ Pels *Gebruik* 1681 = 1978, S. 36. Dies wurde später von Houbraken aufgenommen, der in der Vita von Arent de Gelder dessen Fundus an alter Kleidung, Schuhen und Waffen, vergleichbar der Sammlung Rembrandts und deren Gebrauch in der Werkstatt erwähnt. Houbraken *Groote Schouburgh* 1718-21, Bd. 3, S. 207. Francesco Baldinucci bestätigt in seinem 1686 publizierten Maleireitratat *Cominciamento, e progresso dell'arte dell' intagliare in rame, colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione* Rembrandts Sammlungsgewohnheiten. So habe Rembrandt regelmäßig bei Straßenverkäufen abgetragene Kleider gekauft, wenn diese ihm bizarr oder malerisch erschienen. Obwohl die Kleidungsstücke oft schmutzig waren, habe er diese an die Wände seines Ateliers zwischen allerlei schöne Sachen wie alte und moderne Waffen, Münzen und andere Dinge gehängt, von denen er meinte, dass ein Maler sie gebrauchen konnte. S. Hofstede de Groot 1906, S. 422.

⁷⁰⁵ Svetlana Alpers machte bereits auf diesen Umstand aufmerksam. Alpers 1988, S. 52 f., mit Übersetzung von Pels' Text, S. 137 f., Anm. 48.

Darstellung als theatral, d.h. analog zur tradierten Visualisierung auf der Bühne standen.

In Rembrandts im Jahr 1656 aufgestelltem Inventar sucht man die aufwändigen Kostüme seiner Darstellungen vergeblich. Dort werden allerdings einige altertümliche Stoffe⁷⁰⁶ und zwei bunte Kleider⁷⁰⁷ sowie jeweils ein indisches Männer- und ein Frauenkostüm aufgeführt.⁷⁰⁸ Interessanterweise befinden sich diese nicht in der *kunstkamer*, sondern in der kleinen und in der großen Werkstatt. Man kann also davon ausgehen, dass diese Stoffe und Kleidungsstücke tatsächlich auch als Studienobjekte dienten.⁷⁰⁹ Angesichts der vielfältigen und unterschiedlichen in Rembrandts Œuvre dargestellten Kostüme wären natürlich sehr viel mehr Kleidungsstücke im Besitz des Malers anzunehmen gewesen.⁷¹⁰ Das Fehlen einer großen Kleidersammlung im Inventar ist allerdings noch kein Gegenbeweis für Rembrandts Praxis nach der Natur zu zeichnen, zumal die Auflistung auch nicht vollständig ist. So fehlen dort auch andere Materialien, die man in einem Künstleratelier erwarten würde.⁷¹¹ Neben dem eigenen Kostümfundus stellt das Theater eine wichtige Inspirationsquelle dar. Hier wurden Kostüme, die der Kleidung aus früheren Jahrhunderten ähnelten, tatsächlich geschneidert.⁷¹² Anders als die Kostümbücher und andere Kunstwerke der Zeit konnten die Maler hier die reale Stofflichkeit der Kostüme studieren.

⁷⁰⁶ „een pertije antiekse lappen van diversche coleuren“ (antike Stoffe in unterschiedlichen Farben). „Een partije“ lässt vermuten, dass es sich bei dem Posten um eine ansehnliche Menge von Stoffen handelte. *Rembrandts Schatkamer*, Kat. v. B. van den Bogert [u.a.], Ausst.-Kat. Museum het Rembrandthuis, Amsterdam; Zwolle 1999, S. 151 und Roelof van Gelder u. Jaap van der Veen, *Een Kunstkamer aan de Breestraat. Rembrandt als liefhebber van kunst en rariteiten*, in: Ausst.-Kat. Amsterdam 1999, S. 71, 75 (S. 33-89).

⁷⁰⁷ Ausst.-Kat. Amsterdam 1999, S. 151.

⁷⁰⁸ Diese befanden sich zusammen mit dem Fell von einem männlichen und einem weiblichen Löwen „Op de schilderloos“. Ebd.

⁷⁰⁹ Wobei sich aber auch die Kunstkamer auf dem gleichen Stockwerk befand. Roelof van Gelder und Jaap van der Veen vermuten deshalb, dass auch Objekte der Kunstkamer zu Studienzwecken in die Werkstätten herüber gebracht wurden. Gelder/Veen 1999, S. 50.

⁷¹⁰ Rembrandt scheint sowohl real existierende als auch frei erfundene Objekte dargestellt zu haben. Viele der Waffen und Rüstungsteile sind etwa als eklektische Mischung aus Fantasie und Realität bestimmbar, obwohl Rembrandt genug reales Anschauungsmaterial in seiner Sammlung besessen hat. Vgl. Gelder/Veen 1999, S. 71, 75. Zum enzyklopädischen Charakter von Rembrandts Kunstkamer siehe: Robert W. Scheller, *Rembrandt en de encyclopedische kunstkamer*, in: *Oud Holland* 84, 1969, S. S. 81-147.

⁷¹¹ Vgl. Gelder/Veen 1999, S. 43. Außerdem stammen die Kostümstudien und viele der Historien Gemälde mit theatralen Kostümen aus den 1630er und 1640er Jahren. Möglicherweise hatte Rembrandt sich in seiner finanziellen Not bereits von einigen teuren Kostümen getrennt. Um das Geld für seine Schulden für das noch nicht abbezahlte Haus in der Breestraat zusammenzubekommen, mietete Rembrandt am 5. Dezember 1655 einen Raum in der Herberge *De Keizerskroon* in der Kalvertstraat, wo er einen Teil seines Besitzes verkaufte. Vgl. ebd., S. 36 f.

⁷¹² Laut Marieke de Winkel können die an das 16. Jahrhundert gemahnenden Kostüme in Rembrandts Gemälden nicht real existiert haben, da diese Kleidungsstücke nicht so lange überlebt haben könnten, als dass Rembrandt sie im 17. Jahrhundert noch auf dem Altkleidermarkt hätte erwerben können. Winkel 2006, S. 199.

Rembrandt pflegte enge Beziehungen zur *Schouwburg*.⁷¹³ So zeugen etwa seine Porträts von Regenten des Theaters sowie von Theaterautoren und Schauspielern von seinen Bekanntschaften mit diesem Kreis.⁷¹⁴ Die ersten Theaterregenten Tobias van Domselaer und Willem van Campen besaßen beide Gemälde Rembrandts.⁷¹⁵ Berührungspunkte gab es auch durch die regelmäßigen Treffen der St. Lukasgilde mit der Gilde der Chirurgen, die sich die Räumlichkeiten in *De Waag* teilten.⁷¹⁶ Einige der Chirurgen waren selbst als Theaterautoren tätig oder anderweitig im Theater involviert. Einer der porträtierten Ärzte in der *Anatomie des Dr. Tulp*, Jacob Dielofsz Block absolvierte sieben Amtszeiten im Regentenkomitee der *Schouwburg*, ein anderer, Jacob Jansz Coolevelt war ein recht erfolgreicher Theaterautor.⁷¹⁷ Auch einige Mitglieder der Schützengilden waren verschiedentlich für das Theater tätig. Der in der *Nachtwache* porträtierte Tuchhändler Jacob Dircksz de Roy fungierte 1641 und 1651 als Regent der *Schouwburg*.⁷¹⁸ Von besonderer Bedeutung war sicherlich Rembrandts jahrelange Freundschaft mit dem Literaten, Sammler und späteren Bürgermeister Jan Six, dessen Unterstützung dem Maler wichtige Kontakte verschaffte.⁷¹⁹ 1648 radierte Rembrandt das Titelblatt für dessen Theaterstück *Medea*. Auch wenn das Stück auf der Bühne kein Erfolg wurde, könnte das Titelblatt Rembrandt weitere Kontakte in der Theaterwelt verschafft haben.⁷²⁰ All diese Verbindungen werden es Rembrandt leicht gemacht haben, auch Blicke hinter die Kulissen des Theaters zu werfen und möglicherweise sogar Kostüme und Requisiten für das Studium im Atelier auszuleihen.

Portrait historié und Tronien im Kostüm „à l'antique“

Eine Vielzahl von Porträts und Tronien⁷²¹ von Rembrandt und Künstlern aus seinem Umkreis werden in Inventaren und Beschreibungen der Zeit als „antiek“ bezeich-

⁷¹³ Für eine Zusammenfassung dieser Beziehungen s.: Schwartz 1985, S. 258-263.

⁷¹⁴ Rembrandt porträtierte etwa den Theaterautor Jan Harmensz Krul (Gemäldegalerie Alte Meister, Museumslandschaft Hessen Kassel), den Theaterregenten Floris Soop (*Der Standartenträger*, 1654, Lw., 140,3 x 114,9 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York) und Gerard de Lairese (1665-67, Lw., 112,7 x 87,6 cm, ebd.).

⁷¹⁵ Schwartz 1985, S. 258.

⁷¹⁶ S. hierzu Tóth-Ubbens 1975-76.

⁷¹⁷ Schwartz 1985, S. 258.

⁷¹⁸ Schwartz 1985, S. 258.

⁷¹⁹ Schwartz 1985, S. 259 f.

⁷²⁰ So schrieb der Drucker von Six' *Medea*, Jacob Lescaille, der viele der Stücke und Plakate für die *Schouwburg* publizierte, ein Lobgedicht auf Rembrandts Porträt Radierung des Jan Six. Vgl. Schwartz 1985, S. 260.

⁷²¹ Der Begriff Tronie (vom altfranzösischen *troigne* abgeleitet) ist aus dem zeitgenössischen Sprachgebrauch in den Niederlanden bekannt und bedeutet Kopf oder Gesicht. Mit Tronien wurden Kopf- und auch Brustbilder bezeichnet, die unterschiedliche Typen von Menschen zeigen, die zwar individualisiert dargestellt sind, also offensichtlich nach einem Modell entstanden, aber keine Porträts sind. Die Köpfe wurden meist fantastisch oder exotisch kostümiert. Im 16. Jahrhundert noch als Studien für

net.⁷²² Aus dem vorhandenen Bildmaterial lässt sich schließen, dass es sich bei der dargestellten Kleidung um Fantasietrachten handelt, die zu großen Teilen aus Elementen der Mode des 16. Jahrhunderts bestehen. Vergleicht man etwa Rembrandts *Selbstporträt im Alter von 34 Jahren*⁷²³ mit Albrecht Dürers Porträt des Bernhard von Reesen von 1521,⁷²⁴ wird Rembrandts Rückgriff auf die veraltete Mode deutlich (Abb. 62 u. Abb. 63). Dem Kostüm Bernhard von Reesens vergleichbar trägt Rembrandt ein Barett mit breitem Rand, einen dunklen Rock mit Pelzkragen und ein Wams mit waagrechtem Brustausschnitt, unter dem das eng gefältelte, weiße Hemd, das am Hals von einem Bündchen zusammengehalten wird, zum Vorschein kommt. Marieke de Winkel konnte nachweisen, dass Rembrandt in seinen Selbstporträts von der Mitte der 1630er Jahre an immer authentischere Kostüme des 16. Jahrhunderts darstellte, genau gesagt handelt es sich dabei um nordeuropäische Kostüme aus der Zeit von 1520 bis 1530.⁷²⁵ Im Fall des Londoner Selbstporträts bezieht Rembrandt sich zwar deutlich auf die italienischen Vorbilder des Portraits Baldassare Castiliones⁷²⁶ von Raffael und des *Portraits des Gerolamo (?) Barbarigo*⁷²⁷ von Tizian,⁷²⁸ er übernimmt aber gerade nicht die italienischen Kostüme. Auch in der Druckgraphik des 16. Jahrhunderts finden sich häufig einzelne Elemente des Kostüms aus Rembrandts Darstellungen wieder, in keinem Fall hat Rembrandt allerdings ein Kostüm zur Gänze übernommen.⁷²⁹ Die Bildtradition muss als eine wichtige Quelle für Rembrandts Kompositionen und auch Details wie die Kostüme angesehen werden, doch darf auch die Bedeutung des Theaters nicht unterschätzt werden.⁷³⁰

die Werkstätten angefertigt, wurden sie bei Rembrandt und seinem Kreis für den Verkauf auf dem freien Markt produziert. Siehe hierzu die ausführliche Untersuchung von Dagmar Hirschfelder: Hirschfelder 2008. Das Problem bei der Definition eines eigenen Gattungsbegriffs, wie ihn Hirschfelder zu etablieren versucht, ist, dass die Grenzen zwischen den Tronien und Porträts fließend und oft nicht klar abgrenzbar sind. S. hierzu: Daniela Hammer-Tugendhat, *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln/Weimar/Wien 2009, S. 110 f.

⁷²² Beispielsweise im Inventar Johannes de Renialme, Amsterdam 27.6.1657: „Rembrants Contrefeytsel antijcks“, „Rembrandt van Rijn antijce troni“, Strauss/Meulen 1979, S. 397, Dok. 1657/2, Nr. 292, Nr. 304. Oder auch Inventar Pieter Danielsz. van der Pels, Amsterdam 13.1.1659: „Twee antique tronien, van Coninck.“, The Getty Provenance Index Online Database, hrsg. v. Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, Los Angeles 1994-2003, N-2218, Nr. 0038.

⁷²³ 1640, Lw., 102 x 80 cm, The National Gallery, London (NG672).

⁷²⁴ Eichenholz, 45,4 x 31,5 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden.

⁷²⁵ Marieke de Winkel, Rembrandt's Clothes – Dress and Meaning in His Self-Portraits, in: RRP 2005, Bd. 4, S. 45-87; Winkel 2008, S. 163-188.

⁷²⁶ 1514-15, Lw., 82 x 67 cm, Musée du Louvre, Paris (inv. 611).

⁷²⁷ Um 1510, Lw., 81,2 x 66,3 cm, The National Gallery, London (NG1944).

⁷²⁸ Zu Rembrandts Motivübernahmen aus den beiden Bildnissen als Prinzip der *aemulatio*: Raupp 1984, S. 168-181.

⁷²⁹ Ein Beispiel hierfür ist etwa das radierte *Selbstporträt mit Samtbarett mit Feder* von 1638 (B. 20), das Winkel zu Recht mit Lucas van Leydens berühmten *Jungen mit Totenkopf* von um 1519 vergleicht (Winkel 2008, S. 174 f.).

⁷³⁰ So belegt auch Sebastien A. C. Dudok van Heel in seiner Studie über Rembrandts *Nachtwache* die in der älteren Literatur geäußerte Annahme über einen Zusammenhang des Gemäldes mit den Feierlichkeiten zum Einzug Maria de' Medicis in Amsterdam 1638 und weist daraufhin, dass sich die zum

Gerade die Beziehung von Rembrandts Selbstporträts zum Theater ist schon mehrfach in der Forschung erkannt worden.⁷³¹ So ist eben nicht nur die große Anzahl an Selbstporträts in Rembrandts Oeuvre bemerkenswert, sondern das Phänomen, dass der Künstler sich darin in so vielen verschiedenen Maskierungen präsentiert.⁷³²

Wenn Rembrandt sich mittels der Kostümierung als Orientale, als verlorener Sohn, Apostel Paulus oder Aristoteles darstellt, zeigt dies nicht etwa nur eine Vorliebe für Verkleidung, sondern ist als gezielte Bildstrategie zu verstehen, die mit dem Effekt des Theaterhaften operiert.

Auch das *Portrait der Saskia mit rotem Federbarett* in Kassel, das hier stellvertretend für Rembrandts weibliche Kostümporträts besprochen werden soll, zeigt ein an fast ein Jahrhundert frühere Mode angelehntes Kostüm (Abb. 64).⁷³³ Das hoch am Hals geschlossene plissierte Unterhemd ist mit reich bestickten Borten verziert. Das dunkelrote Mieder scheint aus dickem Samtstoff gearbeitet zu sein, an dem die kurzen Puffärmel befestigt sind, die am Oberarm mit einem verzierten Bündchen abgeschlossen sind, worunter die weiten Ärmel des Hemdes zum Vorschein kommen.⁷³⁴ Darüber trägt Saskia einen mit Pelz gefütterten Mantel, der ihr von der linken Schulter gerutscht ist. Sie hat ein großes aus rotem Samt und mit einer weißen Feder geschmücktes Tellerbarett auf dem Kopf. Zudem trägt die Porträtierte sehr viel kostbaren Schmuck: eine Perlenhalskette und Ohrringe, im Haar eine Kette aus durchsichtig schimmernden Perlen sowie eine Vielzahl von goldenen Armreifen und Perlenarmbändern. Das rote Samtkleid ist außerdem mit einer Kordel mit goldenen Perlen und Ornamenten verziert. Das Kostüm wurde in der Forschung mit Darstellungen des 16. Jahrhunderts in Verbindung gebracht, etwa mit einem Holzschnitt von Hans Beham von um 1530.⁷³⁵ Die Nähe zu den älteren Darstellungen beweist m. E. nur, dass die Mode, an die Saskias Kleid angelehnt ist, auf um 1530 zu datieren ist. Ein schneiderisches Detail wie das abgesetzte Vorderteil des Mieders mit der daran befestigten Kette lässt eher auf ein reales Vorbild des Kostüms schließen. Es ist schwer

Teil altertümlichen Kostüme und Waffen auch in den überlieferten Darstellungen der zu diesem Anlass aufgeführten *tableaux vivants* finden. Sebastien A. C. Dudok van Heel, *The Night Watch and the Entry of Maria de' Medici: A New Interpretation of the original Place and Significance of the Painting*, in: *The Rijksmuseum Bulletin* 57, 2009, S. 32 f. (S. 4-41).

⁷³¹ Am deutlichsten von Svetlana Alpers: Alpers 1988, S. 37-43.

⁷³² Vgl. Hammer-Tugendhat 2009, S. 107. Zur Interpretation von Rembrandts Selbstporträts siehe: Ernst van de Wetering, *Rembrandt's Self-Portraits. Problems of Authenticity and Function*, in: RRP 2005, Bd. 4, S. 89-317; *Rembrandt by Himself*, hrsg. v. Christopher White, Quentin Buvelot; Ausst.-Kat. National Gallery, London; Mauritshuis, Den Haag; New Haven 1999 und Chapman 1990.

⁷³³ Holz, 99,5 x 78,8 cm, um 1642, Gemäldegalerie Alte Meister, Museumslandschaft Hessen Kassel.

⁷³⁴ Die großen Wäscheärmel werden schon seit den frühen Opernkostümen der Renaissance als Antikenvergegenwärtigung verwendet und bleiben als konventionelles Merkmal bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts ein Kennzeichen des antiken Opernhelden. Bönsch 1995, S. 185.

⁷³⁵ Zuletzt Winkel 2006, S. 248, S. 246, Abb. 127.

vorstellbar, dass Rembrandt solche technischen Spezifika der Kleidungsstücke frei erfindet. Auch in Zacharias Heyns Kostümbuch *Dracht-Thoneel* von 1601 finden sich verschiedene Kostüme, die der Kleidung Saskias ähneln. „D’ Edel Vrouvve“ ist laut der Bildunterschrift eine niederländische Edelfrau von hohem Wohlstand, die mit einem federgeschmückten Barett für Aufsehen sorgt (Abb. 65).⁷³⁶ Das Barett auf der Illustration ist im Gegensatz zu Saskias Tellerbarett klein und rund. Doch ist der obere Teil des Kostüms ähnlich: das Mieder mit dem rechteckigen, tiefen Ausschnitt und den daran angesetzten Puffärmeln, die ebenfalls nur bis zum Oberarm reichen, worunter dann die weiten Hemdsärmel zum Vorschein kommen. An dieser Darstellung hätte sich Rembrandt ebenso orientieren können wie etwa an dem Stich Behams. Bemerkenswert ist dabei die Tatsache, dass Heyns Illustration aus einem Kostümbuch für das Theater stammt. Der Verleger und Buchhändler Heyns war Mitglied der brabantischen *rederijkers*-Kammer *Het Wit Lavendel*, wo er das wichtige Amt des Faktors bekleidete und verschiedene Theaterstücke schrieb.⁷³⁷ In dem Vorwort widmet Heyns sein Kostümbuch dem Prinzen, Hauptmann und anderen wichtigen Mitgliedern der Kammer und äußert die Hoffnung mithilfe seines Buches die Kleidung in den Theaterstücken bereichern zu können.⁷³⁸

Auch die Bestimmung der Funktion eines solchen Kostümporträts führt in der Frage nach der Beziehung zum Theater weiter. Handelt es sich bei dem Kasseler Gemälde wie auch bei Rembrandts Selbstporträt in London um ein *portrait historié*? Der aus der französischen Kunstliteratur stammende Terminus wurde von Rose Wishnevsky geprägt und fasst Begriffe wie „allegorisches Portrait“, „verkleidetes und kostümier-tes Portrait“ oder auch „portrait moralisé“ zusammen, die jeweils nur einen Teilbereich der Gattung bezeichnen.⁷³⁹ Wishnevsky versteht unter dem Begriff jene Sonderform des Porträts, bei der die Dargestellten in biblische, mythologische, historische oder literarische Figuren verwandelt erscheinen.⁷⁴⁰ Zu erkennen seien diese

⁷³⁶ Heyns *Dracht-Thoneel* [1601] 1989, S. [11]. Vergleichbar ist auch das Kostüm von „De Bruyt“, S. [15], das auch die weiten Ärmel aufweist und von „De Ioufvrouvve“, S. [39].

⁷³⁷ Vgl. Hubert Meeus, Einleitung, in: Heyns *Dracht-Thoneel* [1601] 1989, S. X.

⁷³⁸ Heyns *Dracht-Thoneel* [1601] 1989, S. [4] f.

⁷³⁹ Rose Wishnevsky, *Studien zum „portrait historié“ in den Niederlanden*, Diss. München 1967. Zur Terminologie siehe S. 13-15. In den niederländischen, zeitgenössischen Textquellen kommt der Begriff nicht vor. Wishnevsky führt jedoch ein Inventar der Kunstwerke Karl I. von England aus den 1630er Jahren an, in dem ein Gruppenporträt von Gerard van Honthorst als „in manner of storie done“ bezeichnet wird. Siehe S. 14, Anm. 7, S. 101, Anm. 2: A. van der Doort, *Catalogue of the Collections of Charles I.*, in: *The XXXVIIth Vol. of the Walpole Society* 1958-1960, S. 228: „In the Gallerie att S^t Jameses: Nr. 55: The King and and Queene of Bohemia and their Childeren in manner of Storie done by Hunthorst.“

⁷⁴⁰ Wishnevsky 1967, S. 5. Dabei grenzt Wishnevsky nicht jene Porträts ab, die lediglich die Dargestellten in einem historisierenden Kostüm zeigen, ohne dass man eine bestimmte mythologische, biblische, allegorische oder literarische Figur identifizieren könnte. Die Grenzen sind hier fließend und es

Porträts an der „Portraitmäßigkeit“, also den auffallend individualisierten Zügen, an den Attributen der jeweiligen Figuren und den sie auszeichnenden Kostümen sowie an der häufig „gespreizten Pose“, dem „Sich-in-Szene-Setzen der Akteure“.⁷⁴¹ Diana de Marly konnte überzeugend nachweisen, dass das häufige Vorkommen der Kostümporträts im 17. Jahrhundert auf einem Bedürfnis der Zeitgenossen beruhte, den Porträts einen zeitlosen Charakter zu verleihen.⁷⁴² Um der in der Zeit extremen Schnelllebigkeit der Mode entgegen zu wirken, ließen sich Auftraggeber in Fantasietrachten mit historisierenden Elementen porträtieren. Man verhalf so dem Bildnis zur Allgemeingültigkeit und bewahrte es davor, innerhalb kürzester Zeit veraltet zu wirken.⁷⁴³ Das häufige Auftreten dieser Form des Porträts in den Niederlanden als auch einige ihrer speziellen Ausprägungen hat interessanterweise keine Parallele in den anderen Ländern Europas.⁷⁴⁴ Das Streben nach Zeitlosigkeit fasst als Begründung für das häufige Auftreten der Kostümporträts allerdings zu kurz. Es erklärt etwa nicht die häufig sehr exaltierte Gestik und besonders kommunikative Betrachtersprache der Porträtierten. Man kann vielmehr vermuten, dass es auch bei anderen *portraits historiés* um die gewollte theatrale Inszenierung mittels tradierter bühnentypischer Kleidung und Ausdruckssprache geht. Schon Rose Wishnevsky bemühte sich darum, das *portrait historié* vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Festwesens, des Theaters und der Literatur zu erklären.⁷⁴⁵ Bei ersterem sei es „der allegorische Dekor mit seinen den Zuschauern wohlbekannten Personifikationen von Tugenden, Städtesymbolen, Flussgöttern und Nymphen“ gewesen, der anregend gewirkt habe.⁷⁴⁶ Als ein dem Theater und der Malerei gemeinsames Element nennt Wishnevsky „die Neigung der Zeit zu Verkleidung und Maske, zum Irrealen.“⁷⁴⁷ Dem Theater und Festwesen verdanke sich das „grosse Verständnis des Publikums für die Bedeutung des Dekors und der Attribute“, was als eine wichtige Voraussetzung für den Erfolg des *portrait historié* anzusehen sei.⁷⁴⁸

Wenn Rembrandt sich selbst oder seine Frau Saskia in altdeutscher Tracht präsentiert, spielt die Zeitlosigkeit der Darstellung sicherlich eine wichtige Rolle. Dabei ist

ist nicht immer nachzuweisen, wo die Identifizierung aufgrund fehlender Quellen nicht mehr möglich ist und wo eine Identifizierung nie erwünscht war.

⁷⁴¹ Vgl. ebd., S. 7-9.

⁷⁴² Marly 1975, S. 443-451; Marly 1980, S. 268-284.

⁷⁴³ Lairese urteilte in seinem 1707 erschienenen *Schilderboek* „hoe belagchelyck en ongerymd de dracht onzer voorouderen zich in onze oogen vertoont“ (wie lächerlich und unpassend die Tracht unser Vorfahren in unseren Augen erscheint). Ihre Gemälde werden, „hoewel fraay geschilderd met kleine eerbiedigheid van ons aangezien“ (wie gut sie auch gemalt sind, mit wenig Ehrerbietung von uns angesehen). Lairese *Schilderboek* 1707, I, S. 195.

⁷⁴⁴ Wishnevsky 1967, S. 16.

⁷⁴⁵ Vgl. Wishnevsky 1967, S. 115-123.

⁷⁴⁶ Ebd., S. 116.

⁷⁴⁷ Ebd., S. 117.

⁷⁴⁸ Ebd., S. 118.

aber zu fragen, wodurch diese Zeitlosigkeit für den Betrachter konstituiert wird. Es muss davon ausgegangen werden, dass der zeitgenössische Betrachter die Kostümierung „à l'antique“ von der Bühne kannte und aus der theatralen Sehgewohnheit heraus als Zeichen für vergangene Zeiten interpretiert hat.

2.2.5. Sehnsucht nach Arkadien: Das Schäfer/innenkostüm

Eine weitere Parallele zwischen Theater und Malerei im 17. Jahrhundert beruht auf der außerordentlichen Beliebtheit der Hirthematik, und auch hier lassen sich Übereinstimmungen bei den Kostümen vermuten. Zahlreiche Schäferspiele in Folge von Torquato Tassos (1544–1595) *Aminta* (1573) und Giovanni Battista Guarinis (1538–1612) *Il pastor fido* (1590), Gedichte und Liederbücher mit ihren Illustrationen sowie Gemälde mit Hirtenszenen und Porträts im Schäferkostüm zeugen von diesem gesellschaftlichen Phänomen. Die Schäferidylle fand erst in die niederländische Malerei Eingang, nachdem die höfisch-arkadische Dichtung in der Literatur bereits etabliert war. 1597 erschien Karel van Manders Übersetzung von Virgils *Eclogeae*, einem Sammelwerk von zehn Hirtengedichten, mit Holzschnittillustrationen von Hendrick Goltzius.⁷⁴⁹ Letzterer führte am Anfang des 17. Jahrhunderts das Motiv der Schäferidylle in die niederländische Kunst ein.⁷⁵⁰ Nach dem Vorbild Guarinis und Tassos hatten Theodoor Roodenburg mit seinem Stück *Trouwen Batavier* (1601) und Pieter Cornelisz Hooft mit seinem Stück *Granida* (1605) die Gattung des Schäferspiels in den Niederlanden bekannt gemacht, gefolgt von Samuel Coster, der in seine Tragödie *Ithys* (1615) idyllische pastorale Szenen mischte.⁷⁵¹ Vor allem Hoofts Stück *Granida* war lange Zeit sehr beliebt beim Theaterpublikum und es gibt kein anderes Drama, das so oft in der Malerei verbildlicht wurde: es sind nicht weniger als vierzig Gemälde des Themas bekannt.⁷⁵²

⁷⁴⁹ Karel van Mander, *Bucolica en Georgica, dat is, Ossen-stal en Landt-werck*, Amsterdam 1597.

⁷⁵⁰ Jacob Matham (zugeschr.) nach Hendrik Goltzius, *Coridon und Silvia*, Kupferstich, 477 x 343 mm, Hollstein 346 II/III. Zu dem Kupferstich s. Ausst.-Kat. Utrecht/Frankfurt/Luxemburg 1993, S. 33-56 und McNeil Kettering 1983, S. 19-44.

⁷⁵¹ Vgl. Smits-Veldt 1999, S. 235; McNeil Kettering 1983, S. 20. Zu den Theaterstücken s. auch: Mieke B. Smits-Veldt, *Samuel Coster, ethicus-didacticus. Een onderzoek naar dramatische opzet en morele instructie van Ithys, Polyxena en Iphigenia*, Groningen 1986 (zugl. Diss. Universiteit van Amsterdam)

⁷⁵² Vgl. Jan Konst, 1648. Rembrandt maakt een ets als illustratie voor de editie van Jan Six' treurspel *Medea*. De relatie tussen toneel en schilderkunst, in: Erenstein 1996, S. 229 (S. 226-233). Sturla J. Gudlaugsson identifizierte bereits 1948 einige dieser Darstellungen und verwies auf deren enge Beziehung zum Theatertext, wobei er zugab, dass die Szenerie und Ausstattung der Szenen stark von den Gestaltungsmitteln des Theaters abweichen. Sturla Gudlaugsson, *Representations of Granida in Dutch Seventeenth Century Painting*, in: *The Burlington Magazine* 90, 1948, S. 226-230.

Das Schäfer/innenkostüm auf der Bühne

Das Schäferkostüm gehörte zu den eigenständigen europäischen Kostümtypen, die das 16. Jahrhundert hervorgebracht hatte.⁷⁵³ Ein typisches Schäferkostüm scheint auch im niederländischen Theater des 17. Jahrhunderts existiert zu haben. So werden im Inventar der *Schouwburg* von 1687/88 verschiedene „Herders Kleederen“ (Hirtenkleider) und dazugehörige Accessoires erwähnt.⁷⁵⁴ Gudlaugsson leitet aus den mit dem Theater in Verbindung stehenden bildlichen Quellen ab, dass die Schäferinnenkostüme aus spätdburgundischen Trachten mit tiefen Dekolletés und riesigen, mit bunter Seide gefütterten Strohhüten bestanden hätten.⁷⁵⁵ Bei den Männern habe eine wohl aus dem italienischen Theaterwesen übernommene Mischform vorgeherrscht, bestehend aus antikisierendem Röckchen, Sandalen oder römischen Stiefeln und einem Kranz oder Federbarett als Kopfbedeckung.⁷⁵⁶ Eine detaillierte Beschreibung der pastoralen Kostüme ist aus Italien überliefert. Leone de'Sommis (1527–1592) Unterhaltungen über szenische Darstellungen (*Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, 1556?) beschäftigen sich im dritten Dialog auch mit der Bühnenkleidung.⁷⁵⁷ Der Theaterautor und Dichter fordert darin etwa, dass die Schäferkostüme so verschieden wie möglich beschaffen und aus heller Seide sein sollten.⁷⁵⁸ Größere Sorgfalt sollte auf die Toilette der Nymphen verwandt werden, bei denen auf kostbare Mäntel und geschmackvolle Frisuren mit Blumengirlanden und flatternden Schleiern der größte Wert gelegt werde.⁷⁵⁹ Die pastoralen Kostüme sollten nichts mit der einfachen Kleidung realer Hirten zu tun haben:

„Diejenigen, welche Hirten auf dem Theater vorstellen, tragen durchaus nicht die Kleider von grobem Stoff, die Holzschuhe oder schlecht geschnittenen Anzüge, wie die Bauern auf dem Dorfe sie wirklich tragen, im Gegenteil, sie halten einen vergoldeten oder gemalten Stab, ihre Röcke sind von Taffet, ihre Taschen hübsch geformt und oft genug von Gold- oder Silberstoff.“⁷⁶⁰

⁷⁵³ Die anderen beiden eigenständigen Kostümtypen der Zeit waren das Kostüm des Prologsprechers und das orientalische Kostüm. Max von Boehn, *Das Bühnenkostüm in Altertum, Mittelalter und Neuzeit*, Berlin 1921, S. 251.

⁷⁵⁴ Wie etwa „Zeven geborduurde en gepiljetteerde Harders tassen“ sowie „Eenige Beeren en Leeuwen huyden“; außerdem „Een witte Harders rok, met rood geboord“, „Twee bonte Harders rokken, met een blaauwe broek, een paar ditto koussen“, „Een wit gaas Harderskleedje met kant“. Inventar der Familie Huydecoper 67, Inv. 315, Het Utrechts Archief.

⁷⁵⁵ Gudlaugsson 1938, S. 25. Bei den von Gudlaugsson als „spätdburgundisch“ bezeichneten Trachten handelt es sich um nordalpine Mode des 16. Jahrhunderts.

⁷⁵⁶ Ebd.

⁷⁵⁷ Deutsche Übersetzung von Max von Boehn in: Boehn 1921, Anhang 4, S. 479-484.

⁷⁵⁸ Vgl. Boehn 1921, S. 255.

⁷⁵⁹ Vgl. ebd., S. 255 f.

⁷⁶⁰ Ebd., S. 256.

Aufwändig verzierte Hirtentaschen werden auch im Inventar der *Schouwburg* von 1687/88 aufgelistet: „Zeven geborduurde en gepiljetteerde Harders tassen“ (Sieben bestickte und mit Pailletten verzierte Hirtentaschen).⁷⁶¹ Und auch die kurzen Beschreibungen einiger verzierter Hirtenkleider wie „Een witte Harders rok, met rood geboord“ (Ein weißer Hirtenrock mit roten Stickereien), „Twee bonte Harders rokken, met een blauwe broek, een paar ditto koussen“ (Zwei bunte Hirtenröcke mit einer blauen Hose, ein paar ebensolche Strümpfe), und „Een wit gaas Harderskleedje met kant“ (Ein weißes Hirtenkleid aus Gase mit Spitze)⁷⁶² bezeugen, dass auch auf der Amsterdamer Bühne die Hirten nicht in einfachen Bauernkleidern auftraten. Illustrationen in pastoralen Theaterstücken geben zudem einen Eindruck von der Beschaffenheit der Schäfer/innenkostüme auf der Bühne. Verschiedene Beispiele bietet etwa Jan Harmensz Kruls *Eerlycke Tytkorting bestaende in verscheyde Rymen* von 1634, einem Band mit pastoralen Gedichten und Theaterstücken.⁷⁶³ So trägt etwa die weibliche Heldin in der Illustration zum *Pastorel bly-eyndend-spel van Cloris en Philida* ein Kostüm, das sich durch den rechteckigen, sehr tiefen Halsausschnitt, die weiten Ärmel und den hochgebundenen Rock auszeichnet (Abb. 66).⁷⁶⁴ Vergleichbar ist auch die Titellillustration zu Meindert Pietersz Voskuyls (1596/97–1652) *Dorastus en Fauniaas treur-bly-eyndend spel* (1637), in der die Frauen ebenfalls Kleider mit tiefem, rechteckigen Halsausschnitt, hochgebundenen Röcken und weiten Ärmeln sowie Blumenkränze im Haar tragen (Abb. 67).⁷⁶⁵

Das Schäfer/innenkostüm in der Malerei

Mit einem 1610 datierten Gemälde führte Pieter Lastman das Thema der pastoralen Schäferidylle in die niederländische Malerei ein (Abb. 68).⁷⁶⁶ Insgesamt vier Gemälde dieser Art sind von Lastman bekannt, von denen sich keines mit dem Theater direkt in Verbindung bringen lässt.⁷⁶⁷ Während Lastman auf dem

⁷⁶¹ S. oben S. 145, Anm. 754.

⁷⁶² S. oben ebd.

⁷⁶³ [Jan Harmensz Krul,] *Eerlycke Tytkorting bestaende in verscheyde Rymen gemaect door J.H.K.*, Amsterdam [1634].

⁷⁶⁴ Ebd., *Pastorel bly-eyndend-spel van Cloris en Philida*, S. 55. Vgl. auch die Titellillustration in Kruls *Pastorel Musyck-spel van Juliana, en Claudian*, Amsterdam 1634. Auch in den Illustrationen zu den Gedichten tragen die Protagonistinnen die gleiche Art des pastoralen Kostüms, s. etwa *Coridon und Amarilis*, ebd., S. 114. Vgl. auch Margaret Louttit, *The Romantic Dress of Saskia van Ulenborch. Its Pastoral and Theatrical Associations*, in: *The Burlington Magazine* 115, 1973, S. 321 (S. 317-326).

⁷⁶⁵ Und auch in Adriaen Pietersz van de Venne's (1589–1662) Illustration zu Jacob Cats' *Aspasia* (1655), die die Szene zeigt, in der Cyrus sich mit den Hofdamen vergnügt, als er die Hirtin Aspasia bemerkt, trägt letztere im Unterschied zu den Hofdamen ein locker gegürtetes Gewand mit weiten Ärmeln. Zu dem Stück s. Albach 1977, S. 77 f., Abb. 19.

⁷⁶⁶ *Paris und Oenone*, 1610, Holz, 66 x 112 cm, High Museum of Art, Atlanta.

⁷⁶⁷ Ausführlich zu den Gemälden siehe: Eric Jan Sluijter, *Seductress of Sight. Studies in Dutch Art of the Golden Age*, Zwolle 2000 (Studies in Netherlandish Art and Cultural History, Bd. II), S. 185-197.

am frühesten entstandenen Bild mit dem in den Baum eingeritzten Namen O[E?]NONE auf die mythologische Geschichte des Paris von Troja und seiner ersten Frau, der Nymphe Oenone verweist, sind die anderen drei Darstellungen keinen narrativen Kontexten zuzuordnen.⁷⁶⁸ Sie beschwören vielmehr die Stimmung der pastoralen Idylle, wie sie auch die Lieder und Gedichte der Zeit bestimmt. Veränderungen in den Kostümen von Lastmans Bildfiguren spiegeln den sich verändernden Zeitgeschmack wider, der möglicherweise durch die von der Bühne ausgehenden Eindrücke mitgeprägt wurde. In der Version in Atlanta trägt der Jüngling ein antikisierendes Kostüm, das seine Beine und die Schultern freilässt, so wie es in der Bildtradition von mythologischen Schäfern bekannt ist. Oenones kostbares Kleid findet sich auch bei anderen mythologischen Heldinnen Lastmans und kann als eine Mischung von Kostümteilen der zeitgenössischen Mode und Fantasieelementen bestimmt werden.⁷⁶⁹ Beide Figuren scheinen nicht in ihr Umfeld zu passen und bilden damit einen offensichtlichen Gegensatz zu den zeitgleichen Illustrationen der pastoralen Liederbücher, die in der Regel rustikal gekleidete Bauern in einheimischer Landschaft zeigen.⁷⁷⁰ In dem Gemälde von um 1612, in dem die Landschaft einen größeren Raum einnimmt, hat sich das Kostüm der weiblichen Figur deutlich gewandelt (Abb. 69): Sie trägt ein lose geschnürtes Mieder über einem weißen Hemd. In dem zeitlich nachfolgenden Gemälde von 1619 finden sich dann bei der weiblichen Figur die von der Bühne bekannten weiten Wäscheärmel. Die Protagonistin trägt zudem einen breitkrepfigen Strohhut auf dem Kopf, der sich für die Schäferin durchgesetzt hatte und auch in der zeitgenössischen Mode vorkam (Abb. 70).⁷⁷¹ In Lastmans letzter bekannter pastoraler Szene von 1624 wurde auch die Kleidung des Schäfers einer Veränderung unterzogen (Abb. 71): Er trägt nicht mehr das antikisierende Kostüm, das viel Haut freilässt, sondern ein langes Gewand aus grobem Stoff. Samuel Coster hat sich diese Art der Bekleidung für die Hauptfigur in seinem Stück *Ithys* vorge-

⁷⁶⁸ Um 1612, Holz, 38,5 x 54 cm, Privatbesitz, Sluijter 2000b, S. 190, Abb. 151; 1619, Holz, 47 x 68,5 cm, Worcester Art Museum, Worcester (Mass.), ebd., S. 194, Abb. 153; 1624, Holz, 53 x 47 cm, Muzeum Narodowe, Danzig, ebd., S. 196, Abb. 155.

⁷⁶⁹ Vgl. das Kostüm der Nausikaa in Lastmans Gemälde *Begegnung von Odysseus und Nausikaa*, 1609, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig und das der Iphigenia in dem Gemälde *Opferstreit zwischen Orestes und Pylades*, 1614, Rijksmuseum, Amsterdam.

⁷⁷⁰ Vgl. Sluijter 2000b, S. 178-185.

⁷⁷¹ Marieke de Winkel konnte nachweisen, dass diese Hüte überall in Europa im Freien als Schutz vor der Sonne getragen wurden. Wahrscheinlich wurden sie daher in das Schäferkostüm übernommen und nicht andersherum, wie lange Zeit angenommen. Vgl. Marieke de Winkel, *Fashion or fancy? Some interpretations of the dress of Rembrandt's women re-evaluated*, in: *Rembrandt's Women*, Kat. v. Julia Lloyd Williams, Ausst.-Kat. National Gallery of Scotland, Edinburgh; Royal Academy of Arts, London; München/London/New York 2001, S. 56 f. (S. 55-63); Winkel 2006, S. 57-62.

stellt.⁷⁷² In einem von Gruzella vorgetragenen Lied (2. Akt, 3. Szene) besingt diese ihr Glück und ihre Zufriedenheit mit dem einfachen Leben eines Schäfers. Darin erwähnt Gruzella, dass ihr Geliebter Daphnis ein grobes Gewand trägt.⁷⁷³ Damit steht Lastmans Kostümierung seiner Bildfiguren im Kontrast zu den nur wenig später entstandenen pastoralen Szenen des Paulus Morelse⁷⁷⁴ und der Utrechter Caravaggisten.⁷⁷⁵ So kleideten etwa Gerard van Honthorst und Dirck van Baburen⁷⁷⁶ ihre Schäfer und Schäferinnen nach italienischem Vorbild. Die Halbfiguren Giorgiones und seiner Nachfolger, Kurtisanendarstellungen von Malern wie Tizian und Palma Vecchio sowie die reduzierten Einfigurenbilder Caravaggios werden in der Forschung als Vorbilder gesehen.⁷⁷⁷ Die männlichen Protagonisten der Schäferszenen werden bei den Utrechter Caravaggisten mit nacktem Oberkörper und Beinen dargestellt, ein Tuch oder Fell um die Lenden gewickelt. Möglicherweise hat Lastman seine Kompositionen im Theater gewonnenen Eindrücken angepasst. Auf der Bühne traten die Schauspieler nicht halbnackt auf.⁷⁷⁸

Auch bei Rembrandt lassen sich pastorale Kostüme finden, die mit der aus dem Theater bekannten Tradition verwandt sind. Schon Max von Boehn verwies auf Rembrandts heute als *Flora* betiteltes Gemälde⁷⁷⁹ als Beispiel für ein typisches Schäferinnenkostüm, wie es auf der Bühne der Zeit üblich gewesen sei (Abb. 72).⁷⁸⁰ Rembrandts Frau Saskia, die hier als Modell fungierte, hat einen üppigen Blumenkranz auf dem Kopf, in der rechten Hand hält sie einen ebenfalls mit Blüten und Blättern geschmückten Stab. Der seidig schimmernde blass-grüne Rock ist unter der hohen Taille nach oben gebunden, so dass das Unterkleid zum Vorschein kommt. Der Ausschnitt des Mieders ist nicht sichtbar, da über der Brust ein Tuch kreuzweise

⁷⁷² Vgl. Sluijter 2000b, S. 193 f.

⁷⁷³ „Mijn Minnaers grove linde rock / Die misstaet hem oock niet.“ *Samuel Coster's Werken*, hrsg. v. R. A. Kollewijn, Haarlem 1883, S. 98.

⁷⁷⁴ Die *Junge Schäferin*, 1617, zuletzt Kunsthandel Jonny van Haeften, London, gilt als das erste erhaltene Gemälde einer einzelnen, lebensgroßen Hirtin in Halbfigur. Vgl. Hirschfelder 2008, S. 190, Kat. 355.

⁷⁷⁵ Gerard van Honthorst, *Granida und Daifilo*, 1625, Centraal Museum, Utrecht, gilt als das erste Gemälde dieser Gruppe.

⁷⁷⁶ Vgl. Dirck van Baburen, *Granida und Daifilo*, Privatbesitz, Gudlaugsson 1948, Abb. 9.

⁷⁷⁷ Andererseits geht man auch davon aus, dass die nordische Tradition des Halbfigurenbildes und mehrfigurige Kompositionen, die vergleichbare Figuren enthalten (etwa *Verkündigung an die Hirten*, *Anbetung der Hirten*) wichtige Anstöße gaben. Hirschfelder 2008, S. 190 mit Angabe der Forschungsliteratur zu dem Thema.

⁷⁷⁸ Auch wenn zum Teil die Existenz von fleischfarbenen Kostümen überliefert ist, erklärt Vondel beispielsweise in seinem Stück *Adam in Ballingschap* (Amsterdam 1664) ausführlich, dass Adam und Eva anders als in der Bildtradition auf der Bühne vollständig bekleidet auftreten würden. Vgl. Winkel 2006, S. 234.

⁷⁷⁹ 1634, Lw., 124,7 x 100,4 cm, Eremitage, St. Petersburg.

⁷⁸⁰ Boehn 1921, S. 256; s. auch Loutit 1973, S. 322.

gebunden ist. Die weiten Hemdsärmel sind an den Handgelenken zusammengebunden. Die gleichen Elemente des pastoralen Kostüms bestimmten wie oben gezeigt die Bekleidung der Schäferinnen auf der Bühne.

Auch das Kostüm von Rembrandts *Saskia van Uylenburgh im arkadischen Kostüm*⁷⁸¹ wurde in der Forschung als Schäferinnentracht identifiziert (Abb. 73), auch wenn es weniger detailliert gemalt ist.⁷⁸² Ein helles Grün ist hier die dominierende Farbe und Margaret Louttit wies daraufhin, dass diese symbolische Farbe für Jugend und Natur häufig in den Beschreibungen der idealen pastoralen Bekleidung der Zeit vorkommt.⁷⁸³ So stellte sich etwa auch Johan van Heemskerck (1597–1656) die Schäferin Rosemon in seinem Stück *Batavishe Arcadia* von 1647 mit einem hellgrünen Satinmieder vor, das zudem mit Laubwerk und einer goldenen und silbernen Borte verziert sein sollte.⁷⁸⁴

Röntgenuntersuchungen ergaben, dass der Maler dieses Bild zu einem späteren Zeitpunkt stark veränderte. Rembrandt hatte das Gemälde zunächst als Darstellung der Judith mit dem Haupt des Holofernes konzipiert.⁷⁸⁵ Gerade im Bereich der linken Hand gab es starke Überarbeitungen und es wurde vermutet, dass Rembrandt das Kostüm leicht verändern musste, um es dem gänzlich anderen Charakter anzupassen.⁷⁸⁶ Wie die Röntgenaufnahmen zeigen, veränderte Rembrandt das Kostüm zwar nur anhand kleiner aber für das Schäferinnenkostüm entscheidender Details wie durch das Hinzufügen des Blumenschmucks und der weiten Ärmel, die zuvor eng anliegend gemalt waren.⁷⁸⁷ Die zu einem Bildpaar gehörige Darstellung der *Saskia im Schäferkostüm* von Govert Flinck lässt aufgrund des Attributes des Hirtenstabes keinen Zweifel an der Identifizierung als Hirtin (Abb. 74).⁷⁸⁸ Das Kostüm zeigt sehr große Übereinstimmungen mit Rembrandts *Flora* in St. Petersburg. Vergleichbar sind die kurzen Puffärmel über den weiten, langen Wäscheärmeln, der hochgescho-

⁷⁸¹ 1635, Lw., 123,5 x 97,5 cm, The National Gallery, London.

⁷⁸² Louttit 1973, S. 318-326. Gary Schwartz vermutet, dass die beiden Flora-Darstellungen durch die aufwändigen Theaterproduktionen in Kruls *Musyck Kamer* inspiriert wurden. Schwartz 1985, S. 190.

⁷⁸³ Louttit 1973, S. 322.

⁷⁸⁴ „Zijnde een bleeck-groen Satyne hongherlijn, de verw van 't wilghe-bladt seer na komende: ghebeelt met ghestrickt loof-werck, en gheboort met een kleyn net kantje van goud en silver.“ Zitiert nach ebd.

⁷⁸⁵ RRP, Bd. III, A 112, S. 155 f. (S. 148-159).

⁷⁸⁶ Ausst.-Kat. Edingburgh/London 2001, S. 116.

⁷⁸⁷ Für Marieke de Winkel sind die allzu geringfügigen Veränderungen der Beweis dafür, dass es sich bei dem Kostüm nicht um ein Schäferkostüm handeln kann. Außerdem fehlten beiden Darstellungen der Hirtenstab und der Strohhut. Winkel 2006, S. 243. Im Falle des Londoner Bildes mag der blumengeschmückte Stab etwas kurz geraten sein für einen Hirtenstab. Der Strohhut war aber nicht obligatorisch für das Kostüm. In den Theaterillustrationen finden sich viel öfter Blumenkränze und Schleier. Auch Leone de' Sommi berichtet von den Frisuren mit Blumengirlanden und flatternden Schleiern der Nymphen; s. oben, S. 145.

⁷⁸⁸ 1636, Lw. 74,5 x 64 cm, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig. Das Pendant *Rembrandt als Hirte* befindet sich im Rijksmuseum, Amsterdam.

bene Rock und das um den Ausschnitt gebundene Tuch. Nur auf dem Kopf trägt Flincks Hirtin keinen Blumenkranz, sondern ein mit Blumen verziertes Barett. Die oft zum Vergleich herangezogene Serie von Frauenporträts im Schäferinnenkostüm des Crispijn de Passe (1564–1637) von 1640 beweist, dass zu der Zeit eine weite Bandbreite des Schäferinnenkostüms existierte.⁷⁸⁹ Hier finden sich ebenfalls die Kleider mit tiefen, rechteckigen Ausschnitten und weiten Ärmeln. Manche Damen tragen mit Blumen geschmückte Strohhüte,⁷⁹⁰ aber auch nur Blumenkränze und Schleier⁷⁹¹ oder sogar Barette⁷⁹² auf dem Kopf. Diese Darstellungen belegen, dass Rembrandts Kostüme trotz des Fehlens des Hirtenstabs und Strohhuts durchaus mit der Schäferinnentracht in Verbindung zu bringen sind. Vor allem in der detaillierten St. Petersburger Flora-Darstellung kam es Rembrandt augenscheinlich stärker auf die Schilderung des Kostüms und Blumenschmucks als auf die Ausgestaltung des Gesichts an, bei dem es sich wie auch bei der Londoner *Flora* um die stark idealisierten Züge Saskias handelt.⁷⁹³ Das theatrale Schäferinnenkostüm erlaubte es dem zeitgenössischen Betrachter, beide Flora-Gemälde als der beliebten pastoralen Thematik zugehörig zu erkennen.

2.2.6. Das Fremde: Orientalisierende Kostüme

Orientalisierende Kostüme in Theater und Malerei

Orientalisierende Kleidung spielte sowohl auf der Bühne als auch in der Malerei eine wichtige Rolle. Die zunächst vor allem aus Reisebeschreibungen bekannte türkische Tracht wurde in die Kostümbücher des 16. Jahrhunderts aufgenommen. Ihr Hauptbestandteil, der lange Ärmelrock stand damals im starken Kontrast zu der in Europa üblichen Männerkleidung. Er wird als ungarischer und polnischer, im 17. Jahrhundert auch als persischer Rock häufig erwähnt.⁷⁹⁴ Auf der Bühne findet er sich meist in Kombination mit dem Turban und entwickelt sich zum typischen Bühnenkostüm für alle Stücke, die im fernen Osten spielen.⁷⁹⁵ Auch das Inventar der Amsterdamer *Schouwburg* von 1687/88 führt orientalisierende Kostüme auf. So werden „Tulpbanden“ (Turbane), „Sluyers“ (dünne Schals, aus denen Turbane gewickelt

⁷⁸⁹ Crispijn de Passe, *Les vrais portraits de quelques unes des plus grande dames de la chrestiente, deguisees en bergeres*, Amsterdam [1640].

⁷⁹⁰ Z.B. das Porträt der Almosa, in: Passe *Les vrais portraits* 1640.

⁷⁹¹ Z.B. Porträt der Senyburga, in: ebd.; Loutit 1973, Abb. 81.

⁷⁹² Z.B. Porträt der Debore, in: Passe *Les vrais portraits* 1640.

⁷⁹³ Vgl. Hirschfelder 2008, S. 186. Laut Hirschfelder handelt es sich bei beiden Darstellungen weder um Kostümporäts noch um Tronien; für letztere Gattung fehle den Darstellungen die Wendung ins Individuelle. Ebd., S. 186 f.

⁷⁹⁴ Vgl. Boehn 1921, S. 253.

⁷⁹⁵ Ebd., S. 254.

wurden und die gleichzeitig als Scherpen dienten), „Persiaansche koussen, schoenen en laarzen“ (Persische Strümpfe, Schuhe und Stiefel) und „Turks rokken“ (Türkische Röcke) erwähnt.⁷⁹⁶ Und die Beschreibung von „Eeen rood Turksch Afhangsel, met roo Sattyn gevoerd, daarop een Dolphyn“⁷⁹⁷ (Ein roter türkischer Umhang, mit rotem Satin gefüttert, darauf ein Delphin) zeugt von dem fantastischen Charakter der vermeintlich orientalischen Kleidung im Kostümfundus des Theaters.

Die Titelillustration zu Abraham de Konings Stück *Jepthah ende zijn eenighe dochters treur-spel* von 1615 – eine besondere Bildquelle, denn es handelt sich um das erste Titelbild, das tatsächlich eine Szene aus dem Stück vorführt –⁷⁹⁸ zeigt das typische orientalische Kostüm auf der Bühne (Abb. 75). Dargestellt ist der Moment, in dem Jepthah siegreich aus der Schlacht gegen die Ammonieten heimkehrend von seiner Tochter begrüßt wird (Richter 1,35). Der König hatte vor der Schlacht gelobt, im Falle eines Sieges, was auch immer ihm zuerst aus dem Tor entgegenkomme, Gott zu opfern. Jepthah erkennt sein Unglück, die eigene Tochter opfern zu müssen, und zerreißt in seiner Verzweiflung seine Kleider. Sein Kostüm besteht aus einem langen Überrock, der an der Vorderseite durchgehend geknöpft wird. Darunter wird ein knielanger, mit einem Brokatmuster verzierter Kaftan sichtbar, dessen Verschluss wiederum aus quer liegenden Litzen besteht.⁷⁹⁹ Der lange Tressenrock war auch noch zu späterer Zeit auf der Bühne üblich wie etwa die Titelillustration zu Johannes Serwouters Stück *Den grooten Tamerlan met de dood van Bayaset die I, Turks keizer* von 1661 zeigt, auf der sowohl der persische König Tamerlan als auch einige der umstehenden Personen jenes Kostüm tragen (Abb. 76). Für das heutige historische Verständnis erscheint es unpassend, dass der orientalische Herrscher in der Illustration zu Konings *Jepthah* dazu einen römischen Helm mit Federbusch trägt.

In der Forschung werden verschiedene gemalte Darstellungen von jungen Männern und Knaben mit langem Überrock, der oft mit Reihen von Querlitzen versehen ist, mit der polnischen Tracht in Verbindung gebracht.⁸⁰⁰ Die langen Überröcke und Kaftane mit Litzenbesatz wurden aber nicht nur von Polen, sondern auch von Russen, Ungarn, Türken und auch Persern getragen. Anscheinend war der Kaftan ursprünglich ein Kleidungsstück der zentralasiatischen Völker, das von den tatarisch-

⁷⁹⁶ Inventar der Familie Huydecoper 67, Inv. 315, Het Utrechts Archief.

⁷⁹⁷ Ebd.

⁷⁹⁸ Zudem konnte Hummelen in Bezug auf die Szenerie und Dekoration überzeugend nachweisen, dass die Illustration die realen Bedingungen der Bühne der brabantischen Kammer wiedergibt. Hummelen 1982, S. 45-57.

⁷⁹⁹ Ein ähnliches Kostüm tragen auch die Männer in Visschers Stich der lebenden Bilder zu den Feierlichkeiten des Waffenstillstandes von 1609, s. Abb. 25.

⁸⁰⁰ Hirschfelder 2008, S. 211. S. etwa Ferdinand Bols *Porträt des Otto van der Waeyen in einem polnischen Kostüm* (Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam).

mongolischen Eroberern in Osteuropa eingeführt wurde.⁸⁰¹ Der quer liegende Litzenbesatz wurde aus der alttürkischen Tracht abgeleitet.⁸⁰² Vergleicht man die gemalten Kostüme von Polen oder Russen mit denen der Orientalen, so stellt man tatsächlich fest, dass Letztere oft den Kaftan auf dieselbe Art mit einer Leibbinde versehen tragen, wobei das orientalische Kostüm dann in der Regel durch einen Turban ergänzt wird.⁸⁰³

Die orientalisierenden Kostüme der Frauen unterschieden sich sowohl auf der Bühne als auch in der Malerei nur in kleinen Details und Accessoires von anderen weiblichen Kostümen. Die Zeichnung des Malers und *rederijkers* Jan Siewertz Kolm (1590–1637) einer Szene aus seinem Theaterstück *Mahomet* (1616-22) gibt einen Eindruck eines innerhalb des Stückes aufgeführten lebenden Bildes wieder (Abb. 77).⁸⁰⁴ Hieraus lassen sich Rückschlüsse auf das weibliche orientalisierende Kostüm auf der Bühne ziehen. So entspricht das Kleid der im Vordergrund knienden Frau zwar der westeuropäischen Mode der Zeit, der fantasievolle Kopfputz mit phrygischer Mütze zeichnet die Figur jedoch als Orientalin aus. Ein ähnlicher Kopfputz wurde anscheinend zum Teil in die Malerei übernommen. Vergleichbar sind etwa die Kopfbedeckungen der Titelheldin in Rembrandts *Entführung der Europa*⁸⁰⁵ von 1632 und der Medea aus der radierten Titelillustration zu Jan Six' gleichnamigem Stück von 1648 (Abb. 157).⁸⁰⁶

Obwohl sich besonders fantasievolle orientalisierende Kostüme bei Rembrandt und den Künstlern in seinem Umkreis finden, beschäftigt sich die Rembrandtforschung

⁸⁰¹ Vgl. Eva Nienholdt, *Kostümkunde*, Braunschweig 1961 (Bibliothek für Kunst- und Antiquitätenfreunde, Bd. 15), S. 183, 194.

⁸⁰² Ebd.

⁸⁰³ Siehe zum Beispiel: Rembrandt, *Halbfigur eines Mannes in russischem Kostüm*, 1637, National Gallery of Art, Washington; Pieter Quast, *Mann in polnischer Tracht*, 1638, unbekannter Besitz (Hirschfelder 2008, Taf. 79), oder Jacob A. Backer, *Junge mit Federhut*, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam. Zu vergleichen ist außerdem Rembrandts so genannter *Polnischer Reiter* (um 1655, The Frick Collection, New York), der ein zeitgenössisches polnisches Kostüm trägt, mit den zahlreichen Darstellungen des Malers von Orientalen mit Turban. Zur polnischen, russischen und ungarischen Tracht des 16. und 17. Jahrhunderts siehe: Nienholdt 1961, S. 183-200; Ben Broos, Rembrandt's Portrait of a Pole and His Horse, in: *Simiolus* 7, 1974, S. 198-201 (S. 192-218).

⁸⁰⁴ Gouache aus seinem *Ghedenck Boek*, 1617-1628, Stadtarchief Amsterdam; Vgl. Winkel 2006, S. 230. Zu dem Manuskript und Kolms Leben und Werk siehe: Truusje Goedings, Een bijzonder rederijkersmanuscript. „Het Ghedenckboeck“ van de schilder Jan Siewertsz Kolm (1590-1637), in: *Maandblad Amstelodanum* 85, 1998, S. 194-209; zu Kolms Tragikomödie *Mahomet* und den dazugehörigen Zeichnungen s. S. 206. Goedings geht davon aus, dass die zwanzig im Stück mitwirkenden Personen auf den in dem Manuskript verteilten Zeichnungen auftauchen, die als Kostümentwürfe gedient haben. Ebd.

⁸⁰⁵ Eichenholz, 64.6 × 78.7 cm, J. Paul Getty Museum, Malibu (inv. 95.PB.7).

⁸⁰⁶ Jan Six, *Medea. Treurspel*, Amsterdam 1648. S. hierzu unten, Kapitel Theatervorhänge – theatrale Textilien, S. 288.

vergleichsweise wenig mit diesem Aspekt.⁸⁰⁷ Schon früh erkannt wurde die Vorbildfunktion dieser Motive im Werk von Rembrandts Lehrer Pieter Lastman und anderen der in Amsterdam tätigen so genannten Prärembrandtisten.⁸⁰⁸ Wie die anderen Darstellungen von Orientalen der Zeit tragen auch Pieter Lastmans Bildfiguren Fantasietrachten. Sie zeichnen sich vor allem durch teppichartige Musterungen der unteren Saumabschlüsse und eine auffällige Buntfarbigkeit aus.⁸⁰⁹ In Lastmans *Verstoßung der Hagar*⁸¹⁰ etwa ist Abrahams Umhang mit einer auffälligen Bordüre mit stilisierten Arabesken, Kartuschen und Wolkenbändern geschmückt (Abb. 78). Diese Elemente könnte Lastman von anatolischen Lotto-Teppichen übernommen haben, wobei es sich um Motive handelt, die im Osten ausschließlich für Teppiche und niemals für Kleidung verwendet wurden.⁸¹¹ Und tatsächlich finden sich Teppiche mit vergleichbaren Mustern auf anderen Gemälden Lastmans.⁸¹² Die dekorative Bordüre mit Kartuschenverzierung ziert auch viele Gewänder in Rembrandts frühen Historienbildern.⁸¹³ Bei Rembrandts Kostümen fällt allerdings auf, dass die Ornamentik sehr viel elaborierter und detailreicher gestaltet ist. Dies lässt sich möglicherweise auf das Naturstudium von tatsächlich existierenden Stoffen und Kostümen zurückführen. Hat Rembrandt sich am Anfang seiner Karriere noch scheinbar an den Kostümen von Lastmans Bildfiguren orientiert,⁸¹⁴ so werden seine Gewänder mit der Zeit immer differenzierter in der Darstellung ihrer haptischen Stofflichkeit. Die Ausstaffierung mit Details wird ins Prunkvolle gesteigert, wobei vor allem die Gemälde von Orientalen der 1630er Jahre durch eine besondere Opulenz und Extravaganz geprägt sind.⁸¹⁵ Marieke de Winkel konnte dazu zeigen, dass auch die detailliert geschilderten Kostüme von Orientalen in Rembrandts Spätwerk wenig authentisch beschaffen

⁸⁰⁷ Siehe hierzu weiterführend und die frühere Forschung zusammenfassend: Kristin Bahre, Orientalisierende Motive im Werk Rembrandts, in: *Rembrandt. Genie auf der Suche*, Ausst.-Kat. Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Köln 2006, S. 129-143.

⁸⁰⁸ Etwa Kurt Freise, *Pieter Lastman. Sein Leben und seine Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der holländischen Malerei im XVII. Jahrhundert*, Leipzig 1911, S. 238.

⁸⁰⁹ „Aufwendig drapiert, geraten sowohl der Turban als auch das Gewand nicht selten zu besonders artifiziellen Gebilden, so dass sie sich keineswegs als wirklich tragbare Kleidungsstücke erweisen [...]“. Bahre 2006, S. 130.

⁸¹⁰ 1612, Eichenholz, 49 x 71 cm, Hamburger Kunsthalle. Ausführlich zu dem Gemälde s. Martina Sitt, *Pieter Lastman. Die Verstoßung der Hagar. Ein Werk aus der Hamburger Kunsthalle*, Berlin 2002 (Der Kunstbrief, hrsg. v. Till Meinert).

⁸¹¹ Winkel 2006, S. 254.

⁸¹² Etwa *Joseph verteilt Korn in Ägypten*, 1612 (National Gallery of Ireland, Dublin) oder *Abraham bewirbt die drei Engel*, 1616 (Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover).

⁸¹³ Etwa *David präsentiert Saul den Kopf des Goliath*, 1626 (Kunstmuseum, Basel); *Bileam und die Eselin*, 1626 (Musée de Jacquemart-André, Paris); *Allegorie der Musik*, 1626 (Rijksmuseum, Amsterdam); *Samson und Dalila*, 1629 (Gemäldegalerie, SMPK, Berlin).

⁸¹⁴ Vgl. etwa *Bileam und die Eselin*, 1626, Musée Cognacq-Jay, Paris oder *Die musizierende Gesellschaft*, 1626, Rijksmuseum, Amsterdam, wo die gleiche Musterung der unteren Saumabschlüsse und die derbe Stofflichkeit einiger Gewänder auffallen.

⁸¹⁵ Bahre 2006, S. 131-136. Siehe etwa Rembrandts *Vornehmer Orientale*, 1632, The Metropolitan Museum of Art, New York.

sind, obwohl der Maler Beispiele von real existierender Kleidung gekannt haben muss.⁸¹⁶ Die durch den Ostindienhandel der nordniederländischen Provinzen importierten exotischen Waren boten authentisches Anschauungsmaterial für die bildenden Künstler. Außerdem hielten sich vor allem in Amsterdam und Leiden orientalische Kaufleute, Studenten, Händler und Diplomaten auf, an denen die zeitgenössische Tracht im Original studiert werden konnte.⁸¹⁷ Auch ließen sich europäische Reisende zum Teil in orientalischen Kleidern porträtieren.⁸¹⁸ Rembrandt selbst besaß laut seines Inventars Druckgraphiken nach Zeichnungen der Künstler Pieter Coecke van Aelst und Melchior Lorich mit authentischen orientalischen Kostümen sowie eine Gruppe von nordindischen Miniaturen, nach denen sich eine Reihe von Zeichnungen Rembrandts erhalten haben.⁸¹⁹ Zudem befanden sich in seiner Sammlung unter anderem 60 indonesische Waffen, ein türkischer Bogen, eine türkische Kräuterflasche, ein japanischer Helm, 20 Hellebarden, Schwerter und indonesische Fächer, ein indonesisches Männer- und Frauenkostüm sowie etliche Behältnisse chinesischer und ostindischer Herkunft.⁸²⁰ Einige dieser Gegenstände lassen sich als direkte Vorlagen in seinen Gemälden nachweisen.⁸²¹ Es ist aber die Kombination von vollkommen unterschiedlichen Herangehensweisen – zum einen die pedantisch genaue Wiedergabe von zeitgenössischen Orientalia, zum anderen die fantastischen Elemente –, die dem heutigen Betrachter heute so sonderbar erscheint.⁸²² Rembrandt wird sich neben der eigenen Fantasie, den realen Exotika seiner Sammlung und der Bildtradition als Inspirationsquelle für seine Schöpfungen orientalisierender Motive, auch an Theater-

⁸¹⁶ Vgl. Winkel 2006, S. 255. Marieke de Winkel kommt dabei ebenso wie Kristin Bahre zu dem Schluss, dass Rembrandt die orientalisierenden Gewänder aus der Fantasie entwarf. Bahre 2006, S. 134. Zur orientalischen Tracht des 16 und 17. Jahrhunderts: Barbara Ann Stone Perry, *The Eastern Motif in the Works of Rembrandt*, Ann Arbor 1980 (zugl. Diss. New York, Syracuse Univ. 1980), S. 40-70; Nienholdt 1961, S. 255-277.

⁸¹⁷ Vgl. Hirschfelder 2008, S. 210 u. ebd., Anm. 75 mit einem Zitat Filip von Zesens, der die Vielfalt der Nationen beschreibt, denen man auf der Amsterdamer Börse um die Mitte des Jahrhunderts begegnete. Zesen *Beschreibung* 1664, S. 233.

⁸¹⁸ Z. B. Peter Paul Rubens Porträt des Nicolaes de Respaigne, 1617, Gemäldegalerie Alte Meister, Museumslandschaft Hessen Kassel; Vgl. Winkel 2006, S. 255.

⁸¹⁹ Strauss/Meulen 1979, 1656/12, no. 234: „Een dito vol Turcxen gebouwen van en andere meer, uytbeeldende het turcxen leven“. Die Titel sind: Pieter Coecke van Aelst, *Moeurs et fachons de faire de Turcz...*, Antwerpen 1553; Melchior Lorich, *Wolgerissene und geschnittene Figuren ... für die Mahler, Bildhauer und Kunstliebenden an tag gegeben*, Hamburg 1619. Winkel 2006, S. 330, Anm. 321.

⁸²⁰ Bahre 2006, S. 139; Ausst-Kat. Amsterdam 1999, S. 149 („Op de kunstcaemer“) u. S. 151 („Op de cleyne schildercaemer“).

⁸²¹ Beispielsweise findet sich der so genannte Kris mit der wellenförmig geschliffenen Klinge, ein aus Java stammender Dolch, in der *Blendung des Samson* (1636, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a.M.) und in dem Gemälde *Samson und Delila* (1628, Gemäldegalerie, SMPK, Berlin). Vgl. Bahre 2006, S. 140. Und auch Rembrandts Zeichnungen nach Mogulminiaturen lassen sich zum Teil als Vorlage für einzelne Motive in Gemälden aus der Zeit um 1656 nachweisen. Ebd., S. 142. Zu den Zeichnungen s. Ben Broos, Rembrandts Indische miniaturen, in: *Spiegel Historiae* 15, 1980, S. 210-218.

⁸²² Vgl. Bahre 2006, S. 140.

aufführungen orientiert haben, bei denen exotische und orientalisierende Elemente durch ganz ähnliche Stilmittel in Szene gesetzt wurden.

Künstlerselbstporträts im orientalisierenden Kostüm

Eine eigene Untersuchungskategorie stellen die Künstlerselbstporträts oder Künstlerrollenporträts⁸²³ in orientalisierendem Kostüm dar, die schon aufgrund der lebensfernen Verkleidung äußerst theatral anmuten. Rembrandt zeigt sich in seinem *Selbstbildnis mit Pudel*⁸²⁴ in einer traditionellen Machtpose mit in die Hüfte gestütztem rechtem Arm, während die linke Hand auf dem seitlich nach vorn aufgestellten Herrschaftsstab ruht (Abb. 79). Dazu trägt er ein braunes, orientalisierendes Gewand, auf dessen Ähnlichkeiten mit einer Darstellung von Peter Paul Rubens in der Wiedergabe eines Kupferstiches von Lucas Vorsterman von 1621 in der Forschung verwiesen wird (Abb. 80).⁸²⁵ Tatsächlich ist diese Ähnlichkeit aber sehr vage. Rembrandt trägt wie Rubens' König aus der *Anbetung der Könige* einen langen Kaftan, eine Leibbinde um die Taille, einen weiten umhangartigen Mantel und einen Turban. Rembrandts Mantel wird nicht wie bei Rubens durch eine lange Kette auf der Brust geschlossen, sondern liegt seitlich über der rechten Schulter, wo er mit Tressen zusammengehalten wird. Ganz anders als der Turban in Rubens' Darstellung hat Rembrandts Kopfbedeckung eine sehr unregelmäßige Form. In Kombination mit den farblich unterschiedlich auszumachenden einzelnen Stoffbahnen wird so der Anschein eines im Atelier gewickelten Turbans geweckt, der nach der Natur gezeichnet wurde.⁸²⁶ Ein Gemälde von Frans van Mieris,⁸²⁷ in dem der Künstler auch in einem orientalisierenden Kostüm posiert, wurde zuletzt aufgrund der eher entfernten Ähnlichkeit mit den offiziellen Selbstporträts des Malers nicht mehr als Selbstbildnis sondern als Kostümtronie angesehen (Abb. 81).⁸²⁸ Unabhängig von dieser Klassifizierung, die letztendlich nicht abschließend geklärt werden kann, ist hier der Vergleich mit

⁸²³ Gegen die häufig in der Forschung zu findene Bezeichnung dieser Art von Darstellungen als Tronien (vgl. etwa *Frans van Mieris 1635–1681. Fijngeschilderde verhalen*, Kat. v. Quentin Buvelot, Ausst.-Kat. Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Den Haag; National Gallery of Art, Washington; Zwolle 2005, S. 152, Kat.-Nr. 28-29, S. 166-68, Kat.-Nr. 34; und Bikker/ Bruijnen/ Wuestman 2007, S. 362, Nr. 277.) spricht m. E. der hohe Erkennungswert gerade derjenigen Künstler wie Rembrandt oder Frans van Mieris, die sich besonders oft in Verkleidung und mit ungewöhnlicher Gestik und Mimik darstellen.

⁸²⁴ Holz, 66,5 x 52 cm, Musée du Petit Palais, Paris.

⁸²⁵ Kupferstich, 558 x 733 mm; Hollstein 9. Vgl. RRP, Bd. I, A 40 S. 380.

⁸²⁶ S. hierzu oben, S. 137. Zudem steckt an Rembrandts Turban eine Aigrette mit Schmuckfeder, die tatsächlich im orientalischen Kostüm der Zeit getragen wurde. Vgl. die Mogulminiaturen, von denen sich welche in Rembrandts Besitz befunden haben und nach denen er Zeichnungen angefertigt hat. Abb. Bahre 2006, S. 140, Abb. 11, 12.

⁸²⁷ 1655, Holz, 14,9 x 11,2 cm, Galerij Prins Willem V, Den Haag (Leihgabe ICN).

⁸²⁸ Quentin Buvelot, in: Ausst.-Kat. Den Haag/Washington 2005, S. 166 -68, Kat.-Nr. 34.

Rembrandts *Selbstporträt als Orientale* aufschlussreich.⁸²⁹ Auch wenn bereits herausgestellt werden konnte, dass es sich bei Rembrandts Kostümen nicht um authentische orientalische Kleidung handelt, wirkt diese doch weitaus überzeugender als das von Mieris dargestellte Kostüm. Das dunkle, tief ausgeschnittene Gewand – es ist nicht als Kaftan zu bezeichnen – ist in der Taille mit einem mehrfarbigen Tuch gegürtet. Über die Schultern fällt ein orangefarbiger Mantel, bei dem es sich wohl in Wahrheit um ein großes, bauschig drapiertes Tuch handelt. Und auch die Kopfbedeckung besteht augenscheinlich aus verschiedenen Atelierrequisiten: Man erkennt ein rotes Samtbarett, das sich auch in anderen Tronien des Frans van Mieris findet.⁸³⁰ Um den Eindruck eines Turbans zu erwecken, ist das Barett auf Stirnhöhe mit zwei dünnen Schals umwickelt, in denen an der Seite eine Straußenfeder steckt.⁸³¹ Von überaus theatralem Charakter ist auch die gespielte Mimik. Mit den stark nach oben gezogenen Augenbrauen und der vorgeschobenen Unterlippe wurde diese als “überraschte Freude” gedeutet.⁸³² Die etwas unbedarft zusammengestellte Kleidung erweckt den Eindruck, der Künstler habe sich tatsächlich mit den im Atelier vorhandenen Requisiten verkleidet. Der Aufputz des Malers hat weder mit den Darstellungen von Orientalen in der Bildtradition noch mit den überlieferten im Theater verwendeten Kostümen etwas gemeinsam. Bei Frans van Mieris herrscht ein gänzlich anderes Bildverständnis vor als bei Rembrandt. Es ist vielmehr die Verkleidung selbst, auf die durch den auffälligen Charakter ihrer Zusammenstellung verwiesen und die dadurch thematisiert wird.

Abschließend soll mit der Betrachtung eines Künstlerbildnisses, das früher als Selbstbildnis Pieter de Grebbers galt und heute dem Künstler Johannes van Swinderen (1594–1636) zugeschrieben wird (Abb. 82),⁸³³ eine weitere Bedeutungsebene der theatralen Verkleidung aufgezeigt werden, die sich ebenfalls auf

⁸²⁹ Gudlaugsson hat bereits auf den theatralen Charakter der orientalischen Kostüme in den beiden Selbstbildnissen hingewiesen und mit einer Figur in Jan Miense Molenaers *Schlussszene aus Brederos Lucelle* (Abb. 102) verglichen. Sturla J. Gudlaugsson, Bredero's Lucelle door einige zeventiende Eeuwsche Meesters uitgebeeld, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 1, 1947, S. 185 (S. 177-195).

⁸³⁰ Diese Art des Barett wurde in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts getragen. Vgl. etwa das Porträt Karl IX. (1550-1574) von François Clouet, Kunsthistorisches Museum, Wien (Hirschfelder 2008, S. 250, Abb. 39).

⁸³¹ Vgl. auch ein 2014 bei Jonny van Haeften, London angebotenes Gemälde des Malers (Eichenholz, oval, 11 x 8,2 cm, VP4585). <http://johnnyvanhaeften.com/media/blog/VP4585-Mieris.pdf> [Zugriff: 16.02.17].

⁸³² Ebd., S. 166.

⁸³³ Um 1628-36, Lw., 103,3 x 89,3 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Aufgrund des Dreiviertelprofils hält Jonathan Bikker die Darstellung nicht für ein Selbstporträt, zumal die Physiognomie stark der König Solomons in einem anderen Gemälde Swinderens (1627, Arrondissementsrechtbank, Zutphen) ähnele. Bikker/Bruijnen/Wuestman 2007, S. 362, Nr. 277. Das leichte Dreiviertelprofil lässt aber m. E. den Blick in den Spiegel immer noch zu.

Rembrandts und Frans van Mieris' Kompositionen übertragen lässt. Die Darstellung ist dem Typ des Künstlers als Personifikation des *memento mori* zuzuordnen.⁸³⁴ Sie geht auf den *Jüngling mit Totenkopf* des Lucas van Leyden zurück,⁸³⁵ ein Werk, das im 17. Jahrhundert als Selbstporträt des Künstlers galt.⁸³⁶ Alle Bildfiguren dieses Bildtyps zeichnen sich durch eine von der zeitgenössischen Mode unterscheidbare Kostümierung aus.⁸³⁷ Ungewöhnlich und in der Forschung bislang nicht diskutiert ist im Falle von Johannes van Swinderen die Kostümierung als Orientale. Anders als bei Rembrandt und Frans van Mieris stellt sich Swinderen zudem in seiner Rolle als Maler dar – die rechte, auf dem Totenkopf ruhende Hand hält eine Palette und ein Bündel Pinsel fest. Es handelt sich bei dem Bildtyp also um eine Kombination der einfigurigen *memento mori*-Darstellung und dem Künstlerselbstbildnis im orientalisierenden Kostüm. Auch bei Swinderen ist das orientalisierende Kostüm vergleichbar der Darstellung des Frans van Mieris mehr ein Kürzel. Er trägt zwar einen aufwändig gewickelten Turban mit Aigrette und Federschmuck, ein aus realen Kleidungsstücken bestehendes Kostüm ist aber nicht erkennbar. Vielmehr scheint der Maler verschiedene Tücher über seinen Körper drapiert zu haben. Der als Mantel fungierende grüne Seidenstoff erscheint deutlich an den Kanten ausgefranst, ist also nicht einmal versäumt. Hier wird die Verkleidung mittels der Atelierrequisiten noch stärker als Motiv thematisiert. Es geht nicht mehr um die Darstellung als Orientale, sondern um das Vorführen des Kunstcharakters der malerischen Erfindung. Als intermediales Kunstwerk wird hier die Reflexion über den Medienstil ins Bewusstsein der Werkbetrachtung gerückt.⁸³⁸ Palette und Pinsel verweisen auf die Malkunst Johannes van Swinderens, die eine einfache Verkleidung des Modells im Atelier im fertigen Gemälde als perfekte Illusion erscheinen lassen. Das orientalisierende Kostüm war dabei besonders dazu geeignet, auf das Theater und damit auf die Scheinrealität (der Malerei) hinzudeuten. Die Künstlerselbstbildnisse im orientalisierenden Kostüm gehen also über einen Verweis auf das Theaterspielen als Zeichen des poetischen Ingeniums hinaus, der wie oben gezeigt, die Selbstbildnisse im Komödiantenkostüm prägte.

⁸³⁴ Raupp 1984, S. 267. Vgl. auch Jan Miense Molenaers *Selbstbildnis mit Totenschädel* von 1639/40 (Alte Pinakothek, München, inv. 4872).

⁸³⁵ Kupferstich, 185 x 146 mm, TIB VII.433.174.

⁸³⁶ Vgl. Raupp 1984, S. 266 f. Die einfigurigen *memento mori*-Darstellungen haben ihren Ursprung in der Malerei in Haarlem. Das bekannteste Beispiel ist Frans Hals' *Junger Mann mit Totenkopf (Vanitas)* (um 1626-28, The National Gallery, London, inv. NG6458). Das ehemals als ‚Hamlet‘ bezeichnete Gemälde wurde aufgrund der exaltierten Gestik und Mimik der mit einem Federbarett geschmückten Figur für das Porträt eines Schauspielers gehalten. Vgl. Seymour Slive, in: Ausst.-Kat. Washington/London/Haarlem 1989, S. 208 (S. 208-211, Kat.-Nr. 29).

⁸³⁷ Vgl. Raupp 1984, S. 269.

⁸³⁸ Zur Intermedialität von Kunstwerken s. etwa grundlegend die Einführung in: Hans Belting, *Bild-Antropologie. Körper- Bild- Medium*, München 2001, S. 11-56.

Fazit

In diesem Kapitel konnte eine tatsächliche Paralle der in der kunsthistorischen Literatur oftmals unreflektiert als Theaterkostüme bezeichneten gemalten Kleidung zu bestimmten auf der Bühne eingesetzten Kleidungskombinationen aufgezeigt werden. Der Kostümfundus der Amsterdamer *Schouwburg* ließ sich mittels von Rechnungsbüchern, einem Inventar und den Illustrationen der gedruckten Theaterstücke teilweise rekonstruieren. Dort wurde ein relativ hoher Ausstattungsaufwand im Bereich der Kostüme betrieben, und es ließ sich ein Nebeneinander von zeitgenössischen, altmodischen und Fantasiekostümen nachweisen. In den Komödien und Lustspielen kam vornehmlich zeitgenössische Kleidung zum Einsatz. Bestimmte komische Bühnenfiguren trugen zudem spezielle, wiedererkennbare Kostüme wie etwa das Pekelharing-Kostüm. Eine besondere Rolle im Bereich der Komödien hat das Schlitzkostüm gespielt, das an der Mode des 16. Jahrhundert orientiert war und dessen veraltete Form den komischen Charakter einer *dramatis persona* verstärken konnte. In den Tragödien wurden vor allem historisierende Kostüme gebraucht, die meist aus Fantasie- und aus als antik verstandenen Kostümelementen bestanden, die aber vor allem im Bereich der weiblichen Kostüme auch immer an der zeitgenössischen Mode orientiert waren. Zu dieser Kategorie gehören auch die orientalisierenden Kostüme, die wie gezeigt werden konnte, trotz des in Amsterdam vorhandenen Anschauungsmaterials nicht an zeitgenössischer Bekleidung orientiert waren. Das Schäfer/innenkostüm stellte eine Sonderform des Bühnenkostüms da, das ebenfalls aus Fantasieelementen, altmodischen und zeitgenössischen Kostümteilen bestand.

Es konnte gezeigt werden, dass einige Maler die Darstellung von aus dem Theater bekannten Kostümen als theatrale Visualisierungsstrategie einsetzten, um die mit den jeweiligen Theatercharakteren verbundenen Erwartungshaltungen und Bedeutungen mit zu transportieren. So konnte etwa der an seinem bunten Kostüm erkennbare Pekelharing auf die Torheit des menschlichen Handelns und den Topos vom *theatrum mundi* anspielen. Das altmodische Schlitzkostüm konnte den komischen Charakter eine Bildfigur verstärken, indem es etwa den Träger als lächerlichen Freier oder dümmlichen Diener identifizierte. Im Bereich der Selbstporträts konnte mittels des Komödiantenkostüms auf ein poetisches Ingenium verwiesen werden. Die Kostüme „à l'antique“ im Theater, die den Träger in die Vergangenheit verorteten, boten ebenso wie die Schäfer/innenkostüme den bildenden Künstlern reales Anschauungsmaterial für ihre Historiendarstellungen. Der Wunsch nach Zeitlosigkeit der Darstellung und die außerordentliche Beliebtheit der Hirtenthematik führte zudem zu einer großen Nachfrage nach Porträt Darstellungen in den von der Bühne bekannten historisierenden und pastoralen Kostümen. Und schließlich konnten auffällige Überein-

stimmungen zwischen orientalisierenden Kostümen auf der Bühne und in der Malerei aufgezeigt werden. In den Künstlerselbstporträts im orientalisierenden Kostüm, die hier als eigene Untersuchungskategorie definiert wurden, thematisierten Maler mittels des theatralen Kostüms die Verkleidung selbst und verwiesen so auf den selbstreferentiellen Charakter der Malerei und die eigene Kunstfertigkeit.

3. Bühnenraum – Bildraum

„De wereld is een speeltooneel, Elck speelt zijn rol en krijgt zijn deel.“⁸³⁹ (Die Welt ist eine Bühne, Jeder spielt seine Rolle und bekommt seinen Teil.)

3.1. Bühne und Theaterdekorationen als Zeichen des theatralen Codes

Auffällig viele Darstellungen des Untersuchungszeitraumes zeigen die Darbietung einer Handlung auf einer Bühne bzw. in einem bühnenartigen Raum sowie die Einbindung der für die Amsterdamer *Schouwburg* typischen Architekturelemente, ohne ein bestimmtes Theaterstück oder eine tatsächlich stattgefundene Aufführung wiederzugeben. Auch Bildhintergründe, die durch illusionistische Unvollkommenheit und Brüche an Kulissenleinwände erinnern oder eine Untersichtperspektive analog zum Zuschauerstandpunkt im Parterre des Theaters, lassen den Bildraum als Bühnenraum erscheinen. Es sind wiederum die Gemälde Jan Steens, in denen schon früh Elemente der Raumorganisation wie Architekturhintergründe und innerbildliche Vorhänge⁸⁴⁰ in Bezug zum Theater interpretiert wurden. So führt Oskar Fischel bereits 1935 Steens *Hochzeitsfest zu Kana*⁸⁴¹ (Johannes 2,1-11) von 1676 als ein Beispiel an, in dem die Architektur des Hintergrundes jene der Amsterdamer *Schouwburg* reflektiere (Abb. 83).⁸⁴² Der im Bild dargestellte Säulengang mit der darüber befindlichen Galerie und dessen Balustrade verlaufe dabei schräg zu dem Podium, welches ein Baldachin als den bedeutendsten Sitzplatz ausweise. Eben diesen Blick auf die Bühne mit dem erhöht liegenden Thronbereich hätte laut Fischel auch ein Zuschauer von einer der seitlichen Logen der *Schouwburg* aus gehabt.⁸⁴³ Der Vergleich mit einem Kupferstich von Salomon Savery (Abb. 84), der die Bühne der ersten *Schouwburg* überliefert, belegt eine gewisse Ähnlichkeit mit Steens Komposition.⁸⁴⁴ Amsterdams erstes professionelles Theater verfügte über eine in der Länge sehr breite aber untiefe Vorderbühne, die durch eine feste durch Pilaster und Nischen gegliederte Bühnenarchitektur nach hinten abgeschlossen wurde. Der Bühnenaufbau enthielt jeweils links und rechts Säulengänge komplett mit auf Leinwän-

⁸³⁹ Die Inschrift findet sich am Architrav des heute noch bestehenden Eingangsportals zur Amsterdamer *Schouwburg*. Vondel *Werken*, Teil III, S. 512.

⁸⁴⁰ Zum Einsatz von gemalten Vorhängen in Relation zum Gebrauch von Bühnenvorhängen s. unten, Kapitel Theatervorhänge – theatrale Textilien, S. 254-293.

⁸⁴¹ 1676, Lw., 79,7 x 109,2 cm, The Norton Simon Museum, Pasadena, Cal.

⁸⁴² Fischl 1935, S. 65.

⁸⁴³ Ebd. Vgl. auch Heppner 1939/40, S. 44, der zudem annimmt, dass *redrijkers* die Hochzeit zu Kana bei Hochzeitsfesten wohlhabender Familien aufführten und Steens Gemälde als Erinnerung an diese Festivitäten gedient haben könnte. Hierfür liefert er allerdings keine Belege.

⁸⁴⁴ *Die Bühne der Amsterdamer Schouwburg von 1637*, Kupferstich, 515 x 733 mm; zu Savery's Darstellung s. unten, S. 181.

den gemalten Durchblicken und darüber liegenden, begehbaren Galerien.⁸⁴⁵ Die Mitte der Bühnenarchitektur bildete ein zentrales Kompartiment mit einem über Stufen zu erreichenden Thron und darüber befindlichem Balkon. Zur Entstehungszeit von Steens Gemälde existierte die erste Bühne der Amsterdamer *Schouwburg* allerdings nicht mehr, denn bei einem Umbau 1665 war diese durch eine barocke Kulissenbühne ersetzt worden.⁸⁴⁶ Die klassische Architektur in Steens Bildkomposition der *Hochzeit zu Kana* sowie die zahlreichen Nebenszenen und komischen Figuren erinnern zudem an eines der einflussreichsten malerischen Umsetzungen des Themas: Paolo Veroneses monumentale Version der *Hochzeit zu Kana*,⁸⁴⁷ die nicht weniger theatral anmutet. Wolfgang Stechow, der zwar Steens Gebrauch von Bühnendekorationen und -Figuren in seinen zahlreichen Gemälden der *Hochzeit zu Kana* anerkennt,⁸⁴⁸ merkt an, dass Steen Gemälde in der Art Veroneses gekannt haben muss.⁸⁴⁹ Mariët Westermann verweist des Weiteren auf druckgraphische Wiedergaben, die im 17. Jahrhundert im Umlauf waren.⁸⁵⁰ Die zwei bildlichen Analogien, die zur Bühne und jene zur Komposition des italienischen Meisters, können von Steen gleichermaßen beabsichtigt worden sein und schließen sich nicht aus. Laut Westermann beziehe Steen sich hier und in anderen Gemälden auf Veroneses Bankettszenen, um ein visuelles Äquivalent für seinen komischen Darstellungsmodus der Historie zu schaffen, der auf der dramaturgischen Technik der im 17. Jahrhundert beliebten Tragikomödien beruhe, in denen die tragische Handlung durch komische Nebenszenen und Elemente durchbrochen wurde.⁸⁵¹ Das Einfügen von komischen Nebenszenen wie der auf der Balustrade der Galerie balancierende Zwerg oder des betrunkenen Herrn im Bildvordergrund, der das bekannte theatrale Komödiantenkostüm trägt, während die eigentliche Wunderhandlung in den Hintergrund gerückt ist, unterstützen diese These.

⁸⁴⁵ Zu Rekonstruktion und Gebrauch der Bühne s.: Benjamin Hunningher, De Amsterdamse schouwburgh van 1637. Type en karakter, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 9, 1958, S. 109-171; Ben Albach, De schouwburgh van Jacob van Campen, in: *Oud Holland* 85, 1970, S. 85-109; für eine englische Übersicht s. Smits-Veldt 1999, S. 233-255.

⁸⁴⁶ S. hierzu Rick Elenbaas, De verbouwing van de Amsterdamse Schouwburg (1663-1665) in relatie tot het repertoire, het publiek en de toneelorganisatie, in: *De zeventiende eeuw. Tijdschrift van de Werkgroep Zeventiende Eeuw* 20, Nr. 2, 2004, S. 285-297 und unten, S. 181 f.

⁸⁴⁷ 1563, 677 x 994 cm, Musée du Louvre, Paris (Inv. 142).

⁸⁴⁸ Es haben sich mindestens sechs Gemälde Steens dieses für die Niederlande des 17. Jahrhunderts sehr ungewöhnlichen Bildthemas erhalten. S. Wolfgang Stechow, Jan Steen's Representations of the Marriage in Cana, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 23, 1972, S. 73-83.

⁸⁴⁹ Stechow 1972, S. 73.

⁸⁵⁰ Westermann 1996, S. 63, 67, Anm. 83.

⁸⁵¹ Ebd., S. 63.

Auch Nikolaus Knüpfers *Gleichnis der Arbeiter im Weingarten*,⁸⁵² das auf das Matthäus Evangelium (20,1-16) zurückgeht, zeichnet sich durch die Verwendung von kulissenartigen Dekorationen und Theaterarchitektur aus, die jedoch an einfachere Theateraufführungen der *rederijkers* erinnern (Abb. 85). Der Bildraum wird hier durch eine Bühnenrampe, die sich genau auf Blickhöhe des Betrachters befindet, in zwei übereinander liegende Bildzonen unterteilt. Die Haupthandlung, die Auszahlung der Tagelöhner, spielt auf einem über Treppen links im Vordergrund zu erreichenden, hohen Podium, auf dem eine Bildfigur am rechten Bildrand einen Vorhang zur Seite zieht und den Betrachter direkt anblickt. Links im Hintergrund wird die Szene durch einen Stoffbehang begrenzt, der, mit einfachen Nägeln an einer Wand befestigt, unregelmäßig herabhängt. Dies scheint nicht zu der luxuriösen Architektur des Hauses eines Weinbergbesitzers zu passen,⁸⁵³ der rechts auf einem mit einem Tuch verhüllten Podest unter einem Baldachin thront. Zudem befindet sich unten am linken Bildrand ein Prunkportal, dessen Aufstellung inmitten des Raumes und die auf den zweiten Blick erkennbare Instabilität eher an eine Theaterkulisse aus Holz und Pappmaché erinnert als an einen steinernen Bogen.⁸⁵⁴ Hier wird wie bei Steen eine biblische Szene des Neuen Testaments mit theatralen Mitteln veranschaulicht, ohne dass ein Theaterstück als Grundlage des Gemäldes identifiziert werden konnte.⁸⁵⁵

Lässt sich das Einfügen von deutlich als Theaterdekorationen erkennbaren Elementen oder einer Handlung auf einer Bühne in Werken der Malerei als eine weitere theatrale Visualisierungsstrategie verstehen und wenn ja, was wollten die Maler damit bezwecken? Auch in diesem Kapitel soll die Theatersemiotik zur weiteren Klärung dieser und anderer Fragen zur Anwendung kommen. Erika Fischer-Lichte definiert den Bühnenraum als ein Element des „theatralischen Codes“.⁸⁵⁶ Die mit ihm gesetzten Bedeutungsmöglichkeiten können in der Regel als gegeben vorausgesetzt werden, darüber hinaus lassen sich aber zusätzliche Bedeutungsmöglichkeiten durch

⁸⁵² 1651/55?, Lw., 85 x 101 cm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe; Saxton 2005, Nr. 27, S. 121.

⁸⁵³ Vgl. Saxton 2005, S. 121

⁸⁵⁴ Vgl. ebd. Ebenso wirken die im Vordergrund platzierten Weintrauben und Arbeitsgeräte wie Theaterrequisiten und die bunten, an Kleidung des 16. Jahrhunderts gemahnenden Kostüme lassen sich mit der zeitgenössischen Theaterpraxis in Verbindung bringen.

⁸⁵⁵ Auch wenn die Existenz eines ähnlich theatralen Bildes gleichen Themas von Hendrick Sorgh (1667, Eichenholz, 48 x 64 cm, Inv. Gal.-Nr. 1807, Gemäldegalerie Dresden; *Gemäldegalerie Alte Meister Dresden*, Bd. II: *Illustriertes Gesamtverzeichnis*, hrsg. v. Harald Marx, Köln 2005, S. 513, Nr. 1811) Jo Saxton dazu veranlasste, ein Theaterstück als gemeinsamen Ausgangspunkt der beiden Maler zu vermuten. Saxton 2005, S. 121. Hier findet sich zwar auch ein Podium, auf dem die eigentliche Handlung spielt und das Motiv eines gerafften Vorhangs, der den Blick auf die Szene freigibt, die Kulissen und Requisiten muten aber weniger theaterhaft an. Alberts 2009, S. 30 schlug zuletzt Cornelis Everaerts *Spel vanden wyngaert* (1533) als Inspirationsquelle für Knüpfers Gemälde vor, jedoch ohne zeitgenössische Ausgaben oder Aufführungen des Stückes nachzuweisen.

⁸⁵⁶ Fischer-Lichte 2007, Bd. 1, S. 143 f. Ich werde im Folgenden den Begriff des theatralen Codes verwenden.

Dekoration, Requisiten und Beleuchtung als potentielle aber nicht notwendige Elemente des theatralen Codes als System ansehen.⁸⁵⁷ Die Dekoration fungiert als Zeichen für einen bestimmten Raum – d.h. sie bestimmt den Raum und damit auch die mögliche Handlung der Schauspieler näher – und zugleich auch als ein Zeichen für die in diesem Raum vorherrschende Stimmung, die sich auf Grundlage allgemeiner visueller Codes der umgebenen Kultur konstituieren lässt.⁸⁵⁸ Während bei körper-sprachlichen Zeichen und Zeichen der äußeren Erscheinung des Schauspielers prinzipiell stets die Möglichkeit besteht, eine Bewegung oder ein Kleidungsstück im sozialen Leben wie auf dem Theater einer Kultur sowohl materiell unverändert als auch auf der Grundlage desselben Codes zu verwenden, ist das Theater genötigt für die Dekorationen grundsätzlich einen theaterspezifischen Code zu entwickeln.⁸⁵⁹ In der Malerei der Zeit unterliegt die Konstruktion des Bildraumes in der Regel den Gesetzen der Zentralperspektive. Was passiert aber, wenn die Malerei die Zeichen eines theatralen Codes (als Zeichen von Zeichen) abbildet? In dem Moment, in dem die aus den meisten Blickwinkeln illusionistisch unvollkommenen Kulissen oder an ein bestimmtes Theater erinnernde Architekturelemente in eine malerische Komposition aufgenommen werden, so die Hypothese, verwendet der Künstler eine explizit theatrale Bildsprache, mit deren Hilfe der Blick des Betrachters auf eine bestimmte Weise gelenkt und die Bedeutung der Darstellung erweitert werden kann. Zu untersuchen ist, inwieweit Maler damit etwa auch den aus dem Theater bekannten Verweis auf die Vergänglichkeit der Welt und die Metapher des *theatrum mundi* thematisierten. In der das barocke Zeitalter beherrschenden Metapher vom *theatrum mundi* – der Idee von der Welt als Bühne, auf der die Menschen im Angesicht Gottes ihre Rollen zu spielen haben – wurden das Theater und das menschliche Leben als zwei grundsätzlich aufeinander bezogene Größen angesehen, die sich nur durch Hinweis auf diesen ihren wechselseitigen Bezug angemessen begreifen lassen.⁸⁶⁰ Besonders ausgeprägt scheint diese seit der Antike geläufige Idee in Spanien, etwa in den Stücken von Lope de Vega (1562–1635) und Pedro Calderón de la Barca (1600–1661), gewesen zu sein. Und auch bei Shakespeare ist diese Weltanschauung tief verankert, die in den Reflexionsmonologen der Hauptfiguren reflektiert wird (etwa *As you like it*, II,7 oder *Macbeth*, V,5).⁸⁶¹ Diese Vorstellung scheint im 17. Jahrhundert europaweit vorherrschend gewesen zu sein. Bereits in dem Vorwort an die Leser seines ersten

⁸⁵⁷ Ebd.

⁸⁵⁸ Vgl. ebd., S. 148 f.

⁸⁵⁹ Vgl. ebd., S. 144.

⁸⁶⁰ Vgl. Fischer-Lichte 2007, Bd. 2, S. 11.

⁸⁶¹ Vgl. Adriana Hass, [Art.] *Theatrum Mundi*, in: Manfred Brauneck, Gérard Schneilin (Hrsg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Reinbek bei Hamburg 1986, S. 1001.

Dramas *Het Pascha* (1614)⁸⁶² hatte Joost van den Vondel den emblematischen Charakter der Bühne als Welttheater hervorgehoben.⁸⁶³ Und die Verse des Dichters „Die Welt ist eine Bühne, Jeder spielt seine Rolle und bekommt seinen Teil“ finden sich als Inschrift am Architrav des heute noch bestehenden Eingangsportals der Amsterdamer *Schouwburg*.⁸⁶⁴ Die Worte „Mentem Mortalia Tangunt“ (Menschengeschick rührt die Herzen) zierten den Architrav des Mittelkompartiments der Bühne (vgl. Abb. 84). Das vollständige Zitat stammt aus Vergils *Aeneis* (I, 462). In Karthago ruft der trojanische Titelheld beim Anblick der Tempelmalereien, die den Trojanischen Krieg und den Tod seiner Landsleute darstellen, voller Schmerz aus: „Schau, da ist Priamus! Auch hier spendet man ruhmreichen Taten Anerkennung, auch hier Tränen dem, was geschah, und Menschengeschick rührt die Herzen.“⁸⁶⁵ Diese Allusion auf die Sterblichkeit in Form der für die Zuschauer deutlich sichtbaren Inschrift zeigt, dass auch auf der Amsterdamer Bühne die Tragödien vor allem die Vergänglichkeit der Menschheit vor Augen stellen und die Zuschauer affektiv berühren sollten.⁸⁶⁶

3.2. Die Bühne im Bild: Das Podium

Die einfachste Form einer Bühne ist das Podium. Dabei markiert eine erhöhte Plattform den Spielbereich der Schauspieler, der so auch von sich weiter entfernt befindlichen Zuschauern eingesehen werden kann. Bekannt sind einfachste Bühnenformen der *rederijkers* und fahrenden Schauspieltruppen des 16. Jahrhunderts aus Kupferstichen und Gemälden wie etwa die wahrscheinlich auf eine Komposition von Pieter Brueghel zurückgehende und in zahlreichen Kopien überlieferte *Bauernkirmes* von Pieter Balten (Abb. 86).⁸⁶⁷ Bei diesen Jahrmarktsdarstellungen besteht die Bühne aus einer einfachen auf Stelzen oder Tonnen gebauten Plattform mit Platz für einige

⁸⁶² Joost van den Vondel, *Het Pascha ofte De verlossinge Israels wt Egijpten. Tragedycomedischer wijze een yeder tot leeringh opt tonneel gestelt*, Schiedam 1612.

⁸⁶³ „Want waer by mach het gheheele Tafereel oft Theatrum deser Werelt beter vergeheleken worden, als by een groot openbaer Toneel, daer vast een yeder gheduerende den handwijlschen tijdt van syn vliende leven, syn eyghen Rolle ende Personagie speelt.“ Vondel *Werken*, Bd.1, S. 164. Zu Inhalt und Bedeutung von Vondels Vorwort siehe: Joost van den Vondel. *Poëtologisch proza*, Verzameld, ingeleidmen toegelicht door Lieven Rens, Zutphen [1979] (Klassiek Letterkundig Pantheon; 221), S. 14.

⁸⁶⁴ S. oben, S. 160 und Anm. 839.

⁸⁶⁵ „en Priamus. Sunt hic etiam sua praemia laudi, sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt.“ Vergil, *Aeneis: Lateinisch-deutsch*, hrsg. u. übersetzt v. Gerhard Fink, Berlin 2005 (Sammlung Tusculum), S. 36; deutsche Übersetzung ebd., S. 37.

⁸⁶⁶ Zu diesem und weiteren lateinischen Zitaten über die Vergänglichkeit menschlichen Lebens in Saverys Darstellung der Bühne der *Schouwburg* s. Peter G.F. Eversmann, „Founded for the Ears and Eyes of the People“: Picturing the Amsterdam Schouwburg from 1637, in: Bloemendal/Eversmann/Strietman 2013, S. 286 (S. 267-295).

⁸⁶⁷ Pieter Balten, *Aufführung der Klucht „Een cluyte van Plaeyerwater“ auf einer Kirmes in Flandern*, um 1570, Holz, 112 x 157 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

Schauspieler auf der Vorbühne. Dahinter dient ein kleiner durch Bretter oder Leinwand abgeschlossener Raum als ein Bereich, der als Hinterbühne, Dekoration und Kleiderkammer dienen konnte.⁸⁶⁸ Sehr viel unübersichtlicher erscheint hingegen am anderen Ende der Scala der höchst komplizierte Aufbau der barocken Kulissenbühne (Abb. 87).⁸⁶⁹ Dabei sind zwischen dem Schlussprospekt und dem Zuschauerraum, zwischen der Welt des Trugs und der Wirklichkeit, zwei Raumschichten gelagert, die weder der einen noch der anderen angehören.⁸⁷⁰ Unmittelbar vor dem Schlussprospekt liegt die Zone der verkürzten Kulissen. Es handelt sich zwar um einen wirklichen Raum, den man betreten kann, er ist aber nur Schauraum, da die Kulissen nicht den Proportionen der Schauspieler entsprechen. Vor diesem Schauraum liegt der wirkliche Spielraum der Bühne. Dieser besitzt einen höheren Grad an Realität aufgrund der natürlichen Proportionen. Richard Alewyn beschreibt 1959 die Eigenschaft dieses Raumes treffend:

„Der Raum also ist hier echt, nur was – außer dem Schauspieler – als Körper erscheint, ist bloße Täuschung. [...] So ist also auch hier zwar nicht der Raum, aber der Körper seiner Körperlichkeit beraubt. Erst noch ein paar Schritte weiter, an der Rampe, wo die Welt des Schauspielers endet, endet auch der Schein und beginnt die Wirklichkeit. Erst dort besteht, was das Auge wahrnimmt, auch die Prüfung der tastenden Hand.“⁸⁷¹

Die Welt der Bühne ist folglich aus einem Gemisch aus Wirklichkeit und Schein aufgebaut, sie ist keine reine Täuschung und der Ort, an dem das Spiel abläuft, ist die Stelle des ungewissen Übergangs zwischen Wirklichkeit und Schein.⁸⁷² Allerdings kam es nicht erst mit der Entwicklung der Guckkastenbühne zur Konfrontation von Handelnden und Zuschauenden. Bereits bei einer einfachen, aus einem Podium bestehenden Bühne grenzen der Raumabschnitt für die Schauspieler und der Raumabschnitt für die Zuschauer auf einer mittleren Achse aneinander und sind durch die Bühnenrampe scharf voneinander getrennt. Und genau an der Stelle der Rampe beginnt für den Zuschauer die Ungewissheit von Wirklichkeit und Schein. So ist die

⁸⁶⁸ Zur Rekonstruktion der Bühnen siehe Willem M. H. Hummelen, *Toneel op de kermis, van Bruegel tot Bredero*, in: *Oud Holland* 103, 1989, S. 1-45, bes. S. 27-33.

⁸⁶⁹ Vgl. Adolf van der Laan, zugeschr., nach Hendrik de Leth, *Ansicht Bühne der Schouwburg mit der Alten Hofgalerie* (Dekorationen nach Entwurf Gerard de Lairettes), Radierung und Kupferstich, 144 x 268 mm, Rijksmuseum, Amsterdam.

⁸⁷⁰ Richard Alewyn, *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*, München² 1985 (Erstausgabe Hamburg 1959), S. 80.

⁸⁷¹ Alewyn 1985, S. 80 f.

⁸⁷² Ebd., S. 81.

Rampe auch als wichtigstes Kontinuum zu betrachten, das die einfachsten Bühnenformen der frühen Neuzeit mit der barocken Kulissenbühne verbindet.

In der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts finden sich auffällig viele Kompositionen, die Genre- oder Historienszenen auf einem Podium zeigen. Diese stellen das Geschehen nicht nur in starker Untersicht dar, die Maler setzen vor allem die Rampe der Bühne auffällig in Szene. Damit wird auf den Ort einer Theateraufführung verwiesen, der die Grenze zwischen Wirklichkeit und Schein markiert. Die Bildgrenze wird so verschoben oder verunklärt, wodurch der Betrachter stärker in die Darstellung einbezogen wird. Er scheint sich als Zuschauer einer Theateraufführung direkt vor der Bühnenrampe und damit innerhalb des Bildraumes zu befinden. Diese Hypothese soll im Folgenden anhand von zwei Bildbeispielen aus dem Bereich der Genre- und der Historienmalerei überprüft werden.

Jan van Bijlerts Musizierende Gesellschaft auf einer Bühne

In Jan Hermansz van Bijlerts *Musizierender Gesellschaft* sind die acht Bildfiguren auf einer schmalen Raumbühne um einen Tisch gruppiert (Abb. 88).⁸⁷³ Als Hintergrund fungiert eine kahle, dunkle Wand, rechts wird die Komposition durch einen Karminschornstein begrenzt und der dunkle Schatten links im Hintergrund könnte einen Vorhang suggerieren, der vielleicht zu einem Bett gehört. Nahe am unteren Bildrand vermittelt ein dunkler Streifen den Eindruck, als würde sich hier die Rampe einer Bühne befinden. Links ragen eine auf der Vorderseite liegende Laute und zwei aufgeschlagene Notenhefte über die gemalte Kante hinaus und verstärken so die augentäuschende Wirkung des hier beginnenden Abgrundes. Die musikalische Unterhaltung auf dieser Bühne besteht aus fünf Musikern mit verschiedenen Instrumenten und einer Sängerin. In der Mitte sitzt eine Frau mit dem Rücken zum Betrachter, die auf einer Cister spielt und sich dabei zurückwendet und aus dem Bild blickt. Die Gruppe rechts neben ihr besteht aus einem Viola da Gamba spielenden Herrn, einer Harfespielerin und einem Jungen mit einer Blockflöte. Links der Mitte hinter dem Tisch steht ein Violinenspieler und die daneben am Tisch sitzende junge Frau singt dazu, wie der geöffnete Mund und die Geste ihrer rechten Hand des Taktschlagens anzeigen. Ihr gegenüber sitzt ein Herr, der offensichtlich nicht am Musizieren beteiligt ist. Er hat seinen Mantel und das Schwert abgelegt, neben ihm auf dem Tisch ruht seine Pfeife und in seiner rechten Hand hält er ein leeres Flötglas, das er demonstrativ der Cisterspielerin entgegen hält. Am linken Bildrand steht ein Mund-

⁸⁷³ 1635-1645, Holz, 68 x 95,5 cm, Gemeentemuseum Den Haag; Paul Huys Janssen, *Jan van Bijlert (1597/98-1671). Schilder in Utrecht*, Diss. Universiteit Utrecht 1994, Kat.-Nr. 139, S. 203 f., Abb. 18; Paul Huys Janssen, *Jan van Bijlert 1597/98-1671. Catalogue Raisonné*, Amsterdam/Philadelphia 1998 (OCULI. Studies in the Arts of the Low Countries; 7), S. 157, Kat.-Nr. 151, Taf. 123.

schenk, der dabei ist, Wein aus einer Kanne in hohem Bogen in einen Römer einzuschenken. Dass es sich hier um eine Bordellszene handelt, wird durch die singende Frau deutlich, deren Brüste entblößt sind. Bijlert stellte vergleichbare Szenen mehrfach dar und die meisten seiner musizierenden und feiernden Gesellschaften sind weitaus frivoler und ganz in der Tradition der bekannten Bordellszenen der Utrechter Caravaggisten gestaltet.⁸⁷⁴ Darstellungen dieser Art können in Verbindung mit der neutestamentlichen *Parabel vom Verlorenen Sohn* (Lukas 15,11-32) gesehen werden, aus der in der Bildtradition des 16. Jahrhunderts besonders häufig die Episode des Verlorenen Sohnes, der sein Geld im Bordell verprellt, dargestellt wurde.⁸⁷⁵ Und nicht nur als Bildmotiv, auch im Theater setzte sich die Parabel als Thema seit dem späten 15. Jahrhundert durch.⁸⁷⁶ An einer Reihe von Beispielen des 16. Jahrhunderts kann H. Colin Slim enge Bezüge von bildender Kunst, Theater und Musik beim Thema des verlorenen Sohnes aufzeigen.⁸⁷⁷ Aufschlussreich ist hier ein Holzschnitt von Nikolaus Manuel Deutsch d. J. von 1552, der einen früheren Holzschnitt des Jörg Breu d. Ä. von um 1530 spiegelverkehrt wiedergibt und die dargestellten Personen per Inschrift mit Figuren aus dem neulateinischen Stück *Ascolatus* von Willem Claesz de Volder (1493–1568) identifiziert (Abb. 89).⁸⁷⁸ Das 1529 zum ersten Mal publizierte Stück des aus Den Haag stammenden und besser unter seinem humanistischen Namen bekannten Autors Gnapheus war zwar nicht das erste Theaterstück dieses Themas, wohl aber das einflussreichste, das bis 1587 insgesamt 47 Mal neu aufgelegt und in verschiedene Sprachen übersetzt wurde.⁸⁷⁹ Im 17. Jahrhundert findet sich das Thema immer noch vereinzelt auf der niederländischen Bühne und Jan van Bijlerts Gemälde wurde in der Forschung mit einer Titelillustration eines zeitgenössischen Theaterstückes in Verbindung gebracht.⁸⁸⁰ Die bereits erwähnte Illustration zu Willem Dircksz Hoofts Theaterstück *Heden-daeghsche Verlooren Soon* von 1630 (Abb. 26), das die biblische Geschichte als moderne Komödie verarbeitet, zeigt

⁸⁷⁴ Vgl. z.B. Musizierende Gesellschaft, Sotheby's London 9. April 1986, Nr. 99, Abb. 1 in: Ausst.-Kat. Den Haag/Antwerpen 1994, S. 148.

⁸⁷⁵ Siehe hierzu Konrad Renger, *Lockere Gesellschaft. Zur Ikonographie des Verlorenen Sohnes und von Wirtshausszenen in der niederländischen Malerei*, Berlin 1970.

⁸⁷⁶ Vgl. Renger 1970, S. 34-37; Franz Spengler, *Der verlorene Sohn im Drama des XVI. Jahrhunderts*, Innsbruck 1888. Lt. Guglaugsson wurde die Parabel zudem außerordentlich häufig auf der Bühne der *rederijkers* inszeniert. Gudlaugsson 1938, S. 58

⁸⁷⁷ Vgl. H. Colin Slim, *The Prodigal Son at the Whores' Music, Art, and Drama* (Distinguished Faculty Lecture, presented 21 May 1976. Irvine, CA, 1976), in: Ders., *Painting and Music in the Sixteenth Century. Essays in Iconography*, Aldershot 2002, III, S. 1-27.

⁸⁷⁸ Holzschnitt, 790 x 870 mm, New Hollstein 1. Vgl. Slim 2002, S. 2-8. Außer der Hinzufügung der Namen verändert Niklaus Manuel Deutsch die Figur rechts hinter dem Flötenspieler, den er als den Clown Pantolabus identifiziert und mit einer Narrenkappe versieht.

⁸⁷⁹ Vgl. ebd., S. 3.

⁸⁸⁰ Vgl. Katalogeintrag von Edwin Buijsen in: Ausst.-Kat. Den Haag/Antwerpen 1994, S. 148.

den verlorenen Sohn in zeitgenössischer Kleidung im Bordell.⁸⁸¹ Im Vordergrund sitzend prostet er einer Prostituierten mit erhobenem Glas zu, während die alte Kuppelerin hinter ihm dabei ist, den ahnungslosen Kunden zu bestehlen. Links im Hintergrund sitzen drei weitere Frauen hinter einem Tisch und musizieren. Am rechten Bildrand fungiert ein riesiges Gefäß zum Kühlen des Weines als Repoussoir, dahinter steht eine Magd und notiert den Verbrauch der Getränke auf der an der Wand hängenden Tafel. Die auffälligen Ähnlichkeiten der Illustration zu Bijlerts Darstellung lassen sich durch die lange und relativ feststehende Bildtradition der Szene begründen. Hier findet sich in der Regel das Motiv des zum Wohle erhobenen Trinkglases als Symbol der *gula* oder Ungemäßigkeit, die Tafel zum Notieren der konsumierten Getränke, die zum Inventar der Wirtshäuser gehörte und der Pfau – entweder lebendig oder wie hier in Form der Pastete – als Symbol der *superbia* oder des Hochmutes.⁸⁸² Der Verlorene Sohn selbst hat sich in der Bildtradition des 16. Jahrhunderts zum reich gekleideten Junker entwickelt. Zu seinem Kostüm gehören sein Federhut,⁸⁸³ Mantel und Degen, die der Held des biblischen Gleichnisses meist achtlos abgelegt hat.⁸⁸⁴ Auch wenn sich viele Elemente der Ikonographie des Verlorenen Sohnes in Jan van Bijlerts Darstellung finden, so fehlt hier jedoch das wichtige Attribut des Federhutes. Ein anderes Gemälde Bijlerts lässt weniger Zweifel an der Identifizierung der Szene (Abb. 90).⁸⁸⁵ Hier hebt der biblische Protagonist in der einen Hand sein Glas und in der anderen seinen Federhut in die Höhe, während eine Prostituierte ihm den Arm um die Taille gelegt hat. Rechts im Hintergrund sieht man zudem, wie der Verlorene Sohn am nächsten Morgen aus dem Bordell gejagt wird. Dass ein Gemälde Bijlerts im 17. Jahrhundert als Darstellung des biblischen Gleichnisses verstanden wurde, beweist zudem die Erwähnung einer Kopie nach einer Komposition dieses Bildthemas: „Inde binnencamer [...] een schilderij van de Verlooren Soon, sijnde een copie van Bijlant, in een Italiaense vergulde lijst“.⁸⁸⁶

⁸⁸¹ Die Illustration stammt möglicherweise von Jan Martsz de Jonge; vgl. Ingvar Bergström, Rembrandt's Double-Portrait of himself and Saskia at the Dresden Gallery. A Tradition Transformed, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 17, 1966, S. 162 (S.143-169). Zu Hoofts Stück s. Joannes Franciscus Maria Kat, *De verlorene zoon als letterkundig motief*, Diss. Universiteit Nijmegen 1952, S. 92 f.

⁸⁸² Vgl. Bergström 1966, S. 163 f. Bergström sieht die Präsenz aller drei Motive in Rembrandts Doppelporträt in Dresden dann auch als Beweis für die Deutung des Gemäldes als Darstellung des Verlorenen Sohnes.

⁸⁸³ Zur Bedeutung des Federschmuckes s. oben, Kapitel Kostüme – Theaterkleidung im Bild, S. 122.

⁸⁸⁴ Vgl. Werner Busch, Rembrandts „Ledikant“ – der Verlorene Sohn im Bett, in: *Oud Holland* 97, 1983, S. 259 (S. 257-265).

⁸⁸⁵ *Der Verlorene Sohn im Bordell*, 1635-1645, Holz, 44,5 x 71 cm, Verbleib unbekannt; Huys Janssen 1994, Kat.-Nr. 20, S. 87 f.; Huys Janssen 1998, S. 103, Kat.-Nr. 22, Taf. 124.

⁸⁸⁶ Amsterdam, boedelinventaries Anthoni Pinel vom 24. April 1643, Gemeentearchief Amsterdam, Notarieel Archief 1191 Jan de Vos, fol. 162; zitiert nach Huys Janssen 1994, S. 254, L-3, S. 302. (bzw. Huys Janssen 1998, S. 51, 185, L3. Huys Janssen vermutet in dem oben genannten Gemälde

Das Vorkommen der verschiedenen Attribute des Verlorenen Sohnes in Jan van Bijlerts Bordellszenen kann also ebenso wie das Repoussoir des Weinkühlers, das sich auch in zahlreichen anderen Gelageszenen der Zeit findet,⁸⁸⁷ nicht unbedingt als Indiz für eine direkte Beziehung zu der Titellillustration gewertet werden. Auch der Text des Stückes lässt sich nur aufgrund des biblischen Themas mit Bijlerts Darstellung in Beziehung setzen.⁸⁸⁸ In dem Stück verprasst der Verlorene Sohn namens Juliaen das von seiner Mutter geerbte Geld in einem Bordell in Den Haag. Dort vergnügt er sich mit der Kupplerin Susan und den beiden Prostituierten Katryn und Margriet. Die vier sitzen zusammen am Tisch und Juliaen bekommt Essen und Wein serviert. Laut Hoofts Regieanweisung wird das Mahl von Tanz und Musik begleitet. Als Juliaen und die beiden Prostituierten sich anschließend im Bett vergnügen, stellen die Frauen Juliaens Gold und seine feinen Kleider und werfen ihn schließlich in seiner Unterwäsche auf die Straße. Mit dieser Modernisierung kritisiert das Stück das ungemäßigte Leben in den öffentlichen Orten der Zeit.⁸⁸⁹ Die bei Bijlert dargestellten männlichen Musiker werden im Stück nicht erwähnt und auch in der Titellillustration sind nur Frauen dargestellt. Zwar sind in dem Gemälde drei Frauen anwesend, keine von ihnen ist aber als die Kupplerin erkennbar. Jan van Bijlert scheint sich also weder an Hoofts Text noch an der Titellillustration orientiert zu haben. Doch beweist die Existenz und der Erfolg des Stückes, dass das Thema des Verlorenen Sohnes zur Entstehungszeit des Gemäldes auch auf der Bühne noch aktuell war.⁸⁹⁰

Nun besteht der auffälligste Unterschied zwischen der hier untersuchten Darstellung Jan van Bijlerts und der Titellillustration zu Hoofts Stück in der malerischen Inszenierung der Bühnenrampe. Tatsächlich gibt es in der Titellillustration zum *Heden-daeghsche Verlooren Soon* wie auch bei der Mehrheit der anderen Titellillustrationen der Zeit keinen Hinweis darauf, dass die dargestellte Handlung auf einer Bühne spielt.⁸⁹¹ Dafür reicht bei dem gedruckten Manuskript die Angabe: „Ghespeeld op de

Bijlerts das Original der erwähnten Kopie. Tatsächlich existieren von diesem Bild zwei Kopien: Holz, 46 x 72 cm, Museum der bildenden Künste, Leipzig und Holz, 42,5 x 70 cm, Versteigerung Sotheby's, 9. Dezember 1992, Nr. 160. Huys Janssen 1994, S. 87.

⁸⁸⁷ S. z.B. Jan Steen, *Das Bankett der Esther*, Museum Bredius, Den Haag und The Cleveland Museum of Art, Abb. 17; oder Pieter Lastman, *Haman bittet Esther um Gnade*, Nationalmuseum, Warschau, Abb. 14.

⁸⁸⁸ Auch Huys Janssen sieht in der Darstellung keine bestimmte Szene eines Theaterstückes illustriert. Es ginge hier eben um die Kreierung eines Bühneneffektes. Vgl. Huys Janssen 1998, S. 157.

⁸⁸⁹ Vgl. Bergström 1966, S. 162.

⁸⁹⁰ Das Stück wurde 1630 zum ersten Mal in der *Nederduytschen Academie* aufgeführt. 1640 brachte man es dann auch auf die Bühne der Amsterdamer *Schouwburg*, wo es insgesamt sieben Mal gespielt wurde und im selben Jahr erneut im Druck erschien. Vgl. Oey-de Vita/Geesink 1983, S. 54 f., 199. 1678 wurde außerdem ein Stück mit diesem Thema in der *Schouwburg* von Lier aufgeführt und 1689 in Antwerpen publiziert. Zu Cornelis de Bies Stück *Den Verloren Sone Osias oft bekeerden Sondaer* s. Kat 1952, S. 94-96.

⁸⁹¹ Vgl. z.B. die radierten Illustrationen zu M.G. Tengnagels Stück *Het Leven van Konstance* von Pieter Nolpe nach Zeichnungen von Simon de Vlieger, Isaac Isaacszon und Pieter Quast (Hollstein,

/ Amsterdamsche / Academi. / Op den 3. Februario, anno 1630.“ Der Illustrator orientierte sich an der Bildtradition und verzichtete auf eine explizit theatrale Bildsprache. Indem Jan van Bijlert die Szene als auf einer Bühne stattfindend darstellt, muss er zwar nicht zwangsläufig auf ein Theaterstück verweisen, doch erweitert er durch die theatrale Visualisierung mittels der Bühnenrampe die affektive Wirkung und womöglich auch die Bedeutung der Darstellung.⁸⁹² Letzterem Aspekt soll im Folgenden nachgegangen werden.

Konrad Renger konnte zeigen, dass nicht jede Wirtshausszene im 16. und 17. Jahrhundert, bei der Prostituierte versuchen einen Herrn auszunehmen, zwangsläufig den Verlorenen Sohn im Bordell vorstellt.⁸⁹³ Die Bordellszene mit dem Verlorenen Sohn gehe vielmehr eine Synthese mit einer älteren, daneben weiterexistierenden Darstellungstradition ein, die letztlich auf mittelalterliche Tugend- und Laster-Vorstellungen zurückweise. Um die Folgen eines falschen, unmoralischen Lebenswandels zu demonstrieren, bediene der Künstler sich nicht mehr eines abstrakt allegorischen Apparates, sondern die Darstellungen werden szenisch verlebendigt, indem sie in den zeitgenössischen Alltag versetzt werden.⁸⁹⁴ Bei der geradezu inflationären Produktion von Wirtshaus- und Bordellszenen im 17. Jahrhundert musste ein Maler nach neuen Visualisierungsstrategien suchen, um eine moralisierende Botschaft zeitgemäß vermitteln zu können. Das Theater und im Speziellen die Komödie bot sich hierfür als Inspirationsquelle an. Während das tragische Barocktheater laut Gryphius dem Zuschauer die Vergänglichkeit menschlicher Sachen vor Augen halten sollte,⁸⁹⁵ diente die Komödie dazu, die Moral im täglichen Leben zu festigen. So erklärt etwa Albrecht Christian Rotth (1651–1701) in seiner *Vollstaendigen Deutschen Poesie* von 1688:

„So ist demnach die neue bey uns itzo gebrauchliche Comödie nichts anders als ein solch Handlungs-Spiel / in welcher entweder eine lächerliche oder auch wohl löbliche Verrichtung einer Person / sie sey wer sie wolle / sie sey erdichtet oder aus Historien bekannt / mit vielen sinnreichen und lustigen Er-

Bd. 14, Nr. 249-254), in denen ebenfalls keine bühnenhaften Elemente auszumachen sind, was besonders bei den Kompositionen Quasts erstaunt, der vor allem für seine komischen Szenen mit Theaterfiguren bekannt ist.

⁸⁹² Es lassen sich keine direkten Verbindungen Jan van Bijlerts zur *Schouwburg* in Amsterdam oder einer *rederijkers*-Kammer feststellen. Der Maler war 1624 aus Rom zurück in die Niederlande gekehrt. Er heiratete 1625 in Amsterdam, ließ sich aber wieder in Utrecht nieder, wo er 1630 Mitglied der St. Lukasgilde wurde. Vgl. Huys Janssen 1998, S. 40-43.

⁸⁹³ Renger 1970.

⁸⁹⁴ Vgl. Busch 1983, S. 260.

⁸⁹⁵ Vgl. Fischer-Lichte ⁵2007, Bd. II, S. 29, die Andreas Gryphius Vorrede zu „Leo Armemius“ zitiert.

findungen aufgefuehret und abgehandelt wird / daß entweder die Zuschauer die Fehler und Tugenden des gemeinen menschlichen Lebens gleichsam spielweise erkennen und sich bessern lernen / oder doch sonst zu einer Tugend auffgemuntert werden.⁸⁹⁶

Gleiches ist auch für die Komödien des niederländischen Theaters voranzusetzen. Erhellend ist diesbezüglich ein weiteres Gedicht Joost van den Vondels, das sich als Inschrift am Architrav über den Zuschauerlogen der *Schouwburg* fand:

Das Schauspiel kam ans Licht als lehrreicher Zeitvertreib / Es ähnelt keinem anderen Spiel noch königlicher Erfindungen. / Es bildet die Welt nach, es kittelt Körper und Seele, / und erregt sie zur Freude, oder fügt uns süße Wunden zu. / Es zeigt zusammenfassend sämtliche Eitelkeiten der Menschen, / über die Demokrit lacht und Heraklit weint.⁸⁹⁷

Die beiden Philosophen Demokrit und Heraklit, die auch in Form der durch Moses van Uytenbroeck gemalten Grisaille-Darstellungen über den Seiteneingängen der Bühne zu sehen waren, repräsentieren jeweils eine komische und fröhliche sowie eine ernste und traurige Weltsicht.⁸⁹⁸ Sie stehen damit in enger Verbindung zur Komödie und Tragödie und die Allegorien der beiden Genres waren ebenso in Form der Standbilder von Thalia und Melpomene in den Nischen im hinteren Bühnenbereich zugegen.⁸⁹⁹ Das Gedicht und die Präsenz von Thalia und Melpomene machen deutlich, dass beide Genres als gleichwertig angesehen wurden. Das die Welt nachbildende Theater wurde zudem als lehrreicher Zeitvertreib gewertet, der die Eitelkeiten der Menschheit vor Augen führt. Ein ähnlicher moralischer Appell wird auch bei Nikolaus Manuel Deutsch d. J. deutlich, der in dem bereits oben erwähnten Holzschnitt nach Jörg Breus *Verlorenem Sohn* die Bildfiguren mit den Bühnencharakteren aus Gnapheus' Stück *Ascolatus* identifizierte. In seiner Version der Komposition verwandelte Nikolaus Manuel einen den Betrachter anblickenden Mann mit mahnendem, erhobenem Zeigefinger durch die Hinzufügung einer mit Glocken besetzten Kappe in einen Narren (vgl. Abb. 89 u. Abb. 91). Auch in anderen Darstellungen des

⁸⁹⁶ Albrecht Christian Rotth, *Vollstaendige Deusche Poesie / in drei Theilen, Dritter Teil, Cap. IV. Von den Comoedien* [...], Leipzig 1688, in: *Poetik des Barock*, hrsg. v. Marian Szyrocki, Stuttgart 1977, S. 181 f. Vgl. Fischer-Lichte ⁵2007, Bd. II, S. 29.

⁸⁹⁷ „Tooneelspel quam in 't licht tot leerzaam tijdverdrijf. / Het wijckt geen ander spel noch koninglijke vonden. / Het bootst de weereld na. Het kittelt ziel en lijf, / En prickeltze tot vreughd, of slaet ons zoete wonden. / Het toont in kleen begrip al 's menschen ydelheid, / Daar Demokrijt om lacht, daer Heraklijt om schreit.“ Vondel *Werken*, Teil III, S. 512.

⁸⁹⁸ Vgl. Eversmann 2013, S. 290; zu den Darstellungen s. Albach 1970, S. 100.

⁸⁹⁹ Eversmann 2013, S. 290.

Verlorenen Sohnes im Bordell des 16. Jahrhunderts weist häufig ein Narr auf die Lächerlichkeit des Geschehens hin und hebt den moralischen Zeigefinger wie etwa in Lukas van Leydens *Wirtshausszene* (Abb. 92).⁹⁰⁰ Und die als Bühnenillustration uminterpretierte Darstellung des Nikolaus Manuel deutet darauf hin, dass der Narr auf der Bühne die gleiche Funktion übernahm.

Wohl ungefähr zeitgleich zur Entstehung von Jan van Bijlerts Darstellung hat sich auch Pieter Quast entschieden, in zwei seiner fröhlichen Gesellschaften eine dem Narren verwandte, komische Figur einzufügen (Abb. 93).⁹⁰¹ Hier erscheint jeweils links im Hintergrund ein kostümierter, grotesker Tänzer, der entfernt an die *Commedia dell'arte*-Figuren aus Jacques Callots Serie *Balli di Sfessania* erinnert,⁹⁰² und wirkt wie ein Störfaktor in der ansonsten dem gewohnten Muster einer realitätsnahen Genreszene entsprechenden Komposition. Der Zusammenhang zwischen dem Tänzer und der fröhlichen Gesellschaft im Vordergrund ist in beiden Darstellungen völlig unklar. Schleicht sich der Spaßmacher an die Gruppe heran oder macht er sich über das Gehebe der eitlen Kavaliere lustig? Die zeitgenössischen Betrachter haben sich nicht an dieser theatralen Intervention gestört. Das Hamburger Gemälde, in dem ähnlich wie bei den Darstellungen des verlorenen Sohnes das Trinken thematisiert und eine ausgelassene Stimmung suggeriert wird, wurde wohl als besonders erfolgreiche Bildlösung verstanden, denn es hat zahlreiche zeitgenössische Kopien und Wiederholungen nach sich gezogen.⁹⁰³

⁹⁰⁰ *Wirtshausszene (Der verlorene Sohn)*, um 1520, Holzschnitt, 671 x 485 mm, Bibliothèque Nationale, Paris (Unikat); Hollstein 10, S. 217 m. Abb.

⁹⁰¹ *Fröhliche Gesellschaft*, 1638, Holz, 35,5 x 49,5 cm, Gemäldesammlungen der Universität Göttingen; *Eine heitere Gesellschaft*, Beginn der 30er Jahre?, Eichenholz, 427 x 58,8 cm, Hamburger Kunsthalle.

⁹⁰² In der Literatur wird immer wieder auf Jacques Callot als Inspiration von Quasts komischen Figuren hingewiesen. Zwei radierte Figurenserien scheinen dabei für Quasts Bildfindung maßgeblich gewesen zu sein: Die Serie von 24 Radierungen mit dem Titel *Balli di Sfessania* von um 1622, die verschiedene Figuren der *Comedia dell'arte* zeigt und die *Varie Figure Gobbi* von 1616 bis 1621. Letztere geht auf Callots Eindrücke des florentinischen Hoflebens zurück und zeigt in 21 Radierungen verschiedene Kleinwüchsige und Bucklige, die häufig an den Fürstenhöfen zur Belustigung auftraten.

⁹⁰³ Der Bestandskatalog der Hamburger Kunsthalle gibt neun verschiedene, bekannte Wiederholungen der Komposition an, von denen mindestens eine als eigenhändiges Werk Quasts angesehen wird (Holz, 46 x 64 cm, Národní Galerie, Prag, Inv. DO 4167, früher als Christoph Jacobsz van der Lamen). Thomas Ketelsen, *Die Niederländischen Gemälde 1500-1800*, unter Mitarbeit v. C. Brink u. G. Walczak, Hamburg 2001 (Die Sammlungen der Hamburger Kunsthalle, hrsg. v. Uwe M. Schneede, Bd. II), Inv. 391, S. 218 f. Vgl. auch *Dialog mit alten Meistern. Prager Kabinetmalerei 1690 – 1750*, Kat. v. Hana Seifertová, Ausst.-Kat. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig; Nationalgalerie Prag; Braunschweig 1997, Kat.-Nr. 85a, S. 209 f.

Im Bildarchiv des RKD in Den Haag ist eine weitere, kleinformatige Wiederholung nach dem Gemälde dokumentiert (18 x 28 cm, Versteigerung Paris, 22.11.1923, Nr. 5). In einer Variante eines unbekannt holländischen Malers (18 x 28 cm, Versteigerung Paris, 22.11.1923, Nr. 5; Bildarchiv RKD Den Haag, Bildunterschrift: „Vlg. P..... (Parijs), 22-11-1923, No. 5.“), das die gleiche Gesellschaft in Nabsicht ohne den Tänzer zeigt, wurde am linken Bildrand ein zur Seite geraffter Vorhang

Jan van Bijlert verzichtet in seiner Komposition auf einen Narren. Indem der Maler seine fröhliche Gesellschaft auf einer Bühne inszeniert und die Rampe als Ort des Überganges vom Schein zur Wirklichkeit in Szene setzt, verdeutlicht er jedoch auf eindrückliche Weise den moralischen Anspruch seiner Darstellung. Der Maler vertraut dabei auf die (theatralen) Sehgewohnheiten der zeitgenössischen Betrachter.

Nikolaus Knüpfers dramatische Inszenierung vom Tod des Achilles

Der bereits oben erwähnte Maler Nikolaus Knüpfer, der ebenso wie Jan van Bijlert lange Zeit in Utrecht tätig war, hat sich besonders häufig des theatralen Bildmittels eines Podiums bedient.⁹⁰⁴ In Kombination mit zur Seite gezogenen Vorhängen, einer stark expressiven Mimik und Gestik sowie bühnentypischen Kostümen sind Knüpfers Werke geradezu Paradebeispiele für eine theatrale Bildsprache.⁹⁰⁵ Auch werden Knüpfers Gemälde in der Forschung mit verschiedenen Theaterstücken in Verbindung gebracht.⁹⁰⁶ Jo Saxton konnte zudem nachweisen, dass einige der ungewöhnlichen Themen, die Knüpfer zuerst in der Malerei verbildlichte, gleichzeitig in der Dramenliteratur der Zeit populär waren.⁹⁰⁷ Auch Knüpfers Vorliebe für grausame Themen lässt sich zum zeitgenössischen Theater in Beziehung setzen. Die besonders erfolgreichen Theaterstücke von Jan Vos und Abraham de Koning wurden durch dramatische Messerstechereien, Vergiftungen und Hängungen dominiert. Und für den Titel zu Jan Vos' auf Shakespeares *Titus Andronicus* basierendem Spektakelstück *Aran en Titus* (1641) wählte man jene Szene als Illustration, in der Aran, Thamera und Saturnius grausam umgebracht wurden.⁹⁰⁸

hinzugefügt. Hier wurde womöglich das eine theatrale Bildelement durch ein anderes, weniger störendes ersetzt.

⁹⁰⁴ Vgl. *Die Raserei König Sauls*, um 1630, Holz, 40,9 x 47,9 cm, Centraal Museum, Utrecht, s. oben, Kapitel Schauspielstil – Gestik und Mimik im Bild, S. 29-34 u. Abb. 5. Weitere Beispiele für Kompositionen Knüpfers mit einem Podium, die hier nicht behandelt werden können: *Josephs Brüder verteildigen ihren Jüngsten*, 1620er Jahre, Holz, 69 x 54 cm, Museum Amstelkring, Amsterdam, Saxton 2005, Nr. 5, S. 103 f.; *Achilles unter den Töchtern des Lykomedes*, um 1650-1655, Sotheby's, 10 Juli 2008 (nicht bei Saxton 2005).

⁹⁰⁵ Eine an der Universität Utrecht entstandene Masterarbeit beschäftigt sich mit verschiedenen theatralen Bildelementen in Knüpfers Gemälden. Vgl. Alberts 2009.

⁹⁰⁶ Z.B. *Der Verlorene Sohn im Bordell*, 1640er Jahre, Holz, 60 x 74,5 cm, Rijksmuseum Amsterdam. Saxton 2005, Nr. 122, S. 122-124 setzt Knüpfers Darstellung mit der Titelillustration zu W.D. Hoofds Stück *De Heden-daeghsche Verlooren Soon* (1630) in Beziehung. Kees Schoemaker erkennt in dem Gemälde hingegen eine Darstellung von Messalina und Gaius Silius und führt die Komposition auf ein unveröffentlichtes Theaterstück Joost van den Vondels zurück. Kees Schoemaker, *Het huwelijk van Messalina en Gaius Silius*, in: *Bulletin van het Rijksmuseum* 52, 2004, S. 173-178.

⁹⁰⁷ So behandelt Knüpfer zeitgleich zu Vondels Stück *Solomo* das gleiche Thema in zwei Gemälden und zwei Zeichnungen. Vgl. Saxton 2005, S. 69 und Nr. 13, 14, D2 und D3.

⁹⁰⁸ Das Stück, 1641 zuerst aufgeführt, stand bis 1665 insgesamt 100 Mal auf dem Spielplan der *Schouwburg* und war damit das meist gespielte Stück der Zeit. Vgl. Saxton 2005, S. 64.

Stellvertretend für die zahlreichen Gemälde Knüpfers, in denen der Maler ein Podium als theatrales Bildmittel benutzt, soll im Folgenden *Der Tod des Achilles* aus den 1630er Jahren untersucht werden (Abb. 94).⁹⁰⁹ Knüpfers Umsetzung des in der Malerei ungewöhnlichen Themas⁹¹⁰ wird in der Forschung auf Peter Paul Rubens' Ölskizze als Entwurf für eine Tapissereien-Serie zurückgeführt (Abb. 95).⁹¹¹ Die Unterschiede der beiden Kompositionen sind allerdings weit zahlreicher als die Gemeinsamkeiten. Die Anordnung der Hauptpersonen in Knüpfers Gemälde ist vergleichbar mit Rubens' Komposition. Achilles kniet links der Bildmitte vor einem Altar, während sein Mörder Paris von links im Hintergrund bereits den tödlichen Pfeil auf den Kriegshelden abgeschossen hat. Das Bildpersonal ist bei Knüpfer allerdings auf Achilles, Paris und eine dritte Person in Rüstung, bei der es sich um Odysseus handeln könnte, reduziert. Während die dramatisch bewegte Szene bei Rubens in einer klassisch barocken Architektur spielt, verweisen bei Knüpfer lediglich ein Teil eines Bündelpfeilers links im Hintergrund, ein Altar am rechten Bildrand und die Statue des Apollo rechts hinter Achilles auf den Handlungsort des Tempelinneren. Außerdem erscheint bei Rubens Apollo als reale Person hinter Paris und lenkt mit ausgestrecktem Arm den tödlichen Pfeil auf Achilles, der seinen Fuß von unten durch die Mitte zwischen Ferse und Ballen durchbohrt. Bei Knüpfer ist Paris der alleinige Mörder und der Pfeil steckt ganz deutlich in Achilles' rechter Ferse.⁹¹² Knüpfers Komposition zeichnet sich zudem durch verschiedene theatrale Bildmittel aus. Am auffälligsten ist hierbei die dunkel verschattete Kante des Podiums parallel zur unteren Bildkante in Szene gesetzt. Ein zur Seite geraffter Vorhang am rechten Bildrand

⁹⁰⁹ Holz, 33,5 x 30 cm, Privatsammlung, Deutschland.

⁹¹⁰ Ein heute unbekanntes Gemälde des gleichen Themas von Erasmus Quellinus wird bei G. Hoet und P. Terwesten, *Catalogus of naamlijst van schilderijen met derzelver prijzen*, III, Den Haag 1770, S. 92, Nr. 67 aufgezählt. Vgl. Egbert Haverkamp-Begemann, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, Bd. X: *The Achilles Series*, Brüssel 1975, S. 138. Auch von Gerard de Lairese scheint ein heute verschollenes Gemälde mit dem ungewöhnlichen Bildthema existiert zu haben. Roy 1992, S. 491, M. 101: „Achille tué par Pâris dans le temple d'Apollon. Vente Adelyke Huys de Voorst, comptesse van Albermarle, La Haye, 16 octobre 1744.“

⁹¹¹ Um 1630-32, Holz, 45,3 x 46 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam; vgl. Sluijter 2000, S. 65. Saxton 2005, Nr. 54, S. 148 weist darauf hin, dass auch die lockere Maltechnik Knüpfers und der nass in nass Auftrag der Farben auf eine Begegnung des Malers mit Rubens' Ölskizze hinweise. Es ist allerdings unwahrscheinlich, dass Knüpfer die Ölskizze selbst kannte, die mindestens bis 1691 in Privatbesitz in Antwerpen und Brüssel war. Für die Provenienz der Ölskizze s.: Haverkamp-Begemann 1975, S. 139. Zu Rubens' Achilles Serie s. zuletzt: Friso Lammertse in: *Rubens. Painter of Sketches*, Kat. v. Friso Lammertse und Alejandro Vergara, Ausst.-Kat. Museo Nacional del Prado, Madrid; Museum Bpijmans Van Beuningen, Rotterdam; Madrid 2018, Kat.-Nr. 43-49, S. 154-163.

⁹¹² Aus dieser Tatsache schließt Saxton auf die Textgrundlage Apollodorus *Epitome* (V, 3), da hier zum ersten Mal explizit die Verwundung in der Ferse erwähnt wird, die weder bei Virgils *Aneas* oder Ovids *Metamorphosen* beschrieben wird. Vgl. Saxton 2005, S. 148. Apollodorus war aber während des 17. Jahrhunderts nur im originalen Latein zugänglich, was für Saxton ein Zeichen für Knüpfers besonderen Umgang mit Textquellen gewertet wird. Ebd., S. 57. Gegen Apollodorus als Knüpfers Textquelle spricht, dass die Ermordung des Achilles nicht im Tempel, sondern am Stadttor stattfindet. *Apollodorus. The Library, with an english translation by Sir James George Frazer*, 2 Bde., London 1963, S. 213, 214.

könnte sich gleichermaßen vor dem Bild als auch vor dem Altar befinden. Er kann gleichzeitig als Theatervorhang gelesen werden, der die dramatische Szene enthüllt. Die in starker Untersicht übergroß wirkende Figur des Achilles wird zudem von einer scheinwerferartigen Lichtquelle, die von links unten außerhalb des Bildraumes zu kommen scheint, hell beleuchtet. Während Rubens Achilles' Schmerz und Todesangst durch eine manieristische Verdrehung des Körpers Ausdruck verleiht, reagiert Knüpfers Protagonist allein durch seine Mimik mit weit aufgerissenen Augen und dem Griff an sein Schwert. Der Vergleich mit den antikisierenden Kostümen in Rubens' Darstellung verdeutlicht den theatralen Charakter der Kleidung von Knüpfers Bildfiguren. Achilles trägt hier das bekannte, als „römisch“ bezeichnete Theaterkostüm, bestehend aus einem fantastisch verzierten Helm mit Federbusch, geschlitztem Wams und einem mit den römischen *pteryges* nachempfundenen, herabhängenden Streifen verzierten Rock und Theaterstiefeln.⁹¹³

Die Version der Geschichte von Achilles' Ermordung durch Paris und Apollo im Tempel des Gottes, wohin Achilles unter dem Vorwand, dort Polyxena zu heiraten, gelockt worden war, wird zuerst im 4. Jahrhundert durch Servius Grammaticus in seinem Kommentar zu Virgils *Aeneas* erzählt.⁹¹⁴ Spätere Autoren wie etwa Giovanni Boccaccio in seiner *De Genealogia Deorum* (1360-74) oder Natale Conti in seiner *Mythologie, c'est-à-dire explication des fables* (1607) nahmen diese Erzählung wieder auf, so dass es schwierig ist, eine bestimmte Quelle für die bildlichen Darstellungen zu bestimmen.⁹¹⁵ Wie auch schon für andere Bildthemen Knüpfers, lässt sich für den Tod des Achilles auch eine dramatische Bearbeitung der Zeit zum Vergleich heranziehen. Pieter Cornelisz Hoofts Stück *Achilles en Polyxena* gilt als das erste klassische Trauerspiel in den Niederlanden, in dem der Autor den Chor nach dem Beispiel Senecas und der italienischen Dramenliteratur einführte.⁹¹⁶ Wahrscheinlich verfasste Hooft das Stück bereits vor seiner ersten Italienreise im Juni 1598.⁹¹⁷ Aufgeführt wurde das Stück durch die Amsterdamer *rederijkers*-Kammer *De Eglen-tier*.⁹¹⁸ Eine Handschrift von Hooft ist nicht erhalten. Erst 1614 erschien das Stück

⁹¹³ Zum römischen Kostüm s. oben, Kapitel Kostüme – Theaterkleidung im Bild, S. 128-131.

⁹¹⁴ Servius Grammaticus, *P. Virgilio Maronis Opera, cum Servii ... Commentariis...*, Venedig 1542, *ad Aeneid*, VI, S. 57 ff. Engl. Übersetzung bei Haverkamp-Begemann 1975, S. 136.

⁹¹⁵ Für eine Diskussion der möglichen Textquellen für Rubens' Komposition siehe: Haverkamp-Begemann 1975, S. 136 f.

⁹¹⁶ Vgl. Thomas Hendrik d'Angremond, *P. C. Hooft's Achilles en Polyxena. Met inleyding, aantekeningen en woordenlijst*, Assen 1943 (zugl. Diss. Universiteit Amsterdam 1943), S. 17.

⁹¹⁷ Zur Diskussion um das Entstehungsdatum von Hoofts Stück siehe Hooft *Achilles*, S. 1-5.

⁹¹⁸ Vgl. J. A. Worp, *Geschiedenis van den Amsterdamschen Schouwburg 1496-1772*, Amsterdam 1920, S. 17.

dann in Rotterdam im Druck, 1620 wurde es in Amsterdam erneut aufgelegt.⁹¹⁹ Später taucht ein Stück mit dem Titel *Polyxena* auch in den Rechnungen der Amsterdamer *Schouwburg* auf, so dass davon auszugehen ist, dass das Drama wie auch andere Werke Hoofts noch im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts dem Geschmack des Publikums entsprach und immer wieder aufgeführt wurde.⁹²⁰ Wie im oben besprochenen Beispiel Jan van Bijlerts lässt sich keine direkte Beziehung von Knüpfers Darstellung zu einer Aufführung oder dem Text des Theaterstückes nachweisen. Es lässt sich nur die allgemeine Bekanntheit des Themas und eine ähnliche Darstellungsweise in der Malerei und auf der Bühne feststellen.

Eine Zeichnung von Pieter Quast, die sich hingegen eindeutig auf Hoofts Theaterstück bezieht, kann als Beleg für die direkte Auseinandersetzung eines Malers mit der dramatischen Behandlung des Themas gewertet werden (Abb. 96).⁹²¹ Sie zeigt die eigentliche Vermählung zwischen Polyxena und Achilles, eine Szene, die in den antiken Texten nicht vorkommt, sondern auf die Erfindung Hoofts zurückgeht.⁹²² Hooft lässt die Handlung seines Stückes außerhalb der Mauern von Troja spielen und im Vordergrund steht Achilles' Konflikt zwischen der Ehre der Griechen und seiner Liebe zu der trojanischen Prinzessin Polyxena. Er gibt schließlich seinen Gefühlen nach und schickt seinen Diener Automedon zu Hektor, um bei ihm um die Hand seiner Schwester anzuhalten. Nachdem Achilles Hektor im Kampf getötet hatte, fasst Hektors Bruder, Paris den Plan, Achilles in eine Falle zu locken und umzubringen (4. Akt, 2. Szene). Man bestellt Achilles in den Tempel des Apollo, wo das Paar vermeintlich vermählt werden soll. Am Ende einer inszenierten Hochzeitszeremonie bringen die beiden Brüder Deiphobus und Paris Achilles gemeinsam um (4. Akt, 5. Szene). In der 1645 datierten Zeichnung stellt Quast den Moment der Eheschließung

⁹¹⁹ Vgl. Hooft *Achilles*, S. 5. Im Mai 1618 führte die neu gegründete *Nederduytsche Academie* im Zuge der Feierlichkeiten für Prinz Maurits' Besuch in Amsterdam an zwei Tagen vierzehn lebende Bilder mit Episoden aus dem Aufstand auf, die begleitet wurden durch Texte aus Hoofts *Achilles en Polyxena* und *Geeraerd van Velsen*. Vgl. Marijke Spies, 19 Augustus 1594. Stadthouder Maurits wordt in Amsterdam verwelkomd met een tableau vivant dat Davids overwinning op Goliath uitbeeldt. De functie van tableaux vivants bij openbare festiviteiten, in: Erenstein 1996, S. 152 (S. 148-155).

⁹²⁰ Siehe dazu unten, S. 178.

⁹²¹ 1645, Bleistift und Lavierung auf Pergament, 29 x 22 cm, Wien, Albertina. Sturla Gudlaugsson konnte auch ein Gemälde Quasts (1636, Holz, 75 x 105 cm, England, Privatbesitz) als Darstellung des gleichen Themas identifizieren. Vgl. Stanton-Hirst 1982, S. 230, 233, Anm. 45, Abb. 31, S. 231. Neben den theaterhaft anmutenden Kostümen fällt hier eine bühnenartige Komposition mit den großen, direkt an den Bildvordergrund gerückten Hauptfiguren auf, während der Bildhintergrund mit einer stereotypen Säulenarchitektur unvermittelt nah, geradezu kulissenhaft, an die Vordergrundszenen anschließt. In einem Inventar des Aris Hendricksz. Halewat, Amsterdam, März 1645 wird ein Gemälde „een Paris en Helena in een porspectyff van Quast op doeck met een Italiaense gebiesde lijst“ aufgeführt. Abraham Bredius, Pieter Jansz. Quast, in: *Oud Holland* 20, 1902, S. 82 (S. 65-82) und Heppner 1937, S. 375.

⁹²² Vgl. Stanton-Hirst 1982, S. 229 f.

dar. Quast zeigt keine Podiumskante. Die schmale Raumbühne ist lediglich durch ein erhöhtes Podest in der Mitte gegliedert. Die einzige Dekoration besteht aus einem gemusterten Vorhang, der den gesamten Hintergrund einnimmt. Quast bedient sich anderer theatraler Darstellungsmittel: So lassen etwa die Beleuchtung, die Positionierung der Figuren in der Hinwendung zum Publikum und das Auftreten eines Chores zum Publikum den Betrachter an eine Bühnenszene denken.⁹²³ Polyxena und Achilles stehen sich einander gegenüber und reichen sich jeweils die rechte Hand. Ein Priester links hinter dem Paar erhebt die zum Gebet zusammengelegten Hände, während Polyxenas Hofdamen – als der Chor des Stückes – zu einer Apollo-Statue im Hintergrund der Szene singen. Am rechten Bildrand ist Paris hinter dem Vorhang hervorgetreten und zielt mit gespanntem Bogen auf Achilles' rechte Ferse. Ein junger Tempeldiener, der eine brennende Fackel hält, hat den Eindringling als einziger bereits bemerkt. Er versteckt sich rechts der Bildmitte hinter dem Altar und blickt sich ängstlich zu Paris um. Einen am Boden liegenden Kerzenleuchter scheint er bei seiner Flucht umgeworfen zu haben. Albert Heppner meinte in der Darstellung die exakte Wiedergabe einer Szene aus Hoofts Stück zu erkennen.⁹²⁴ Während der Hochzeitszeremonie schwören Achilles und Polyxena einander ihre ewige Liebe.⁹²⁵ Dies scheint zu Quasts Darstellung des Achilles zu passen, der die linke Hand auf sein Herz legt, während er seine Geliebte anschaut. Polyxena, die ihren Hass auf den Mörder ihres Bruders verbergen muss, blickt in der Zeichnung an Achilles vorbei als spreche sie ins Publikum:

„Wie ich auch Gründe habe, Achilles, euch zu hassen, schaue ich doch bewundernd zu eurer weltberühmten Tapferkeit auf [...]. Komme ich großmütiger Prinz als eure Dienerin nun, um euch, wie ihr hier steht, von jetzt an mein Herz, meinen Willen und auch meine Zuneigung anzubieten.“⁹²⁶

Quast weicht aber in einigen wichtigen Punkten von dem Theatertext ab. So kommt bei Hooft die Figur des Priesters auch als stumme Figur nicht vor. Nachdem Achilles und Polyxena sich ihre Liebe geschworen haben, bezeugen Deiphobus und Paris un-

⁹²³ Vgl. Heppner 1937, S. 374 f.

⁹²⁴ Ebd., S. 375.

⁹²⁵ „Gentiel goddin, alleen besitster van mijn hert, / Schoon ziele van mijn ziel, meestres van mijn gedachten [...]“ Hooft, *Achilles en Polyxena*, 4, 5, 1043 f.; Hooft *Achilles*, S. 123.

⁹²⁶ „Hoe wel ick oorsaeck heb, Achilles, u te haten, / Sloech ick mijn oogen op u wijtberoemde duecht [dapperheid...] Coom ick grootmoedich Prins als u dienaersse nuv / Om op te offren voorts aen u alhier ter stede / Mijn hert, mijn wil, en oock al mijn genegentheede.“ Hooft, *Achilles en Polyxena*, 4, 5, 1058 f. Die von Quast dargestellten Hofdamen Polyxenas werden an einer früheren Stelle in Hoofts Text erwähnt. „Ick sal den grieck ontbien, dat hij hem vinden laet / Gins in Apolloos kerck, die in de bossche staet, / Daer ick hem loven sal mijn suster te doen trouwen, / Die oock sal komen daer met al haer staet Joncvrouwen.“ Hooft, *Achilles en Polyxena*, 4, 5, 1058-60, 1068-70; Hooft *Achilles*, S. 124.

mittelbar vor dem grausamen Mord ihre falsche Dankbarkeit und Unterwürfigkeit.⁹²⁷ In Hoofts Text gibt es dabei keinen Hinweis darauf, dass die beiden Brüder erst jetzt auf die Bühne kommen, auch wenn dies für die Aufführung aufgrund des dramatischen Effekts vorstellbar wäre.⁹²⁸ Die Szene endet bei Hooft mit der knappen Bühnenanweisung: „Achilles wert verradelijck omgebracht van Paris en Deiphobus.“ (Achilles verräterisch umgebracht von Paris und Deiphobus.)⁹²⁹ In Quasts Zeichnung ist es Paris allein, der dabei ist, den tödlichen Schuss auf Achilles' Ferse abzuschließen. Der Bruder ist in dieser Szene nicht anwesend. Die Abweichungen vom Text ließen sich mit einer tatsächlichen Aufführungspraxis begründen, die sich in diesem Fall aber nicht mehr rekonstruieren lässt.

Aufgrund der Existenz einer weiteren Bearbeitung des Polyxena-Themas von Samuel Coster, in der Achilles aber nicht vorkommt, ist nicht sicher zu belegen, dass Hoofts für die *Nederduytsche Academie* geschriebenes Stück auch noch in der Amsterdamer *Schouwburg* gespielt wurde. Costers Stück mit dem Titel *Polyxena. Treur-Spel* wurde 1618 in der *Nederduytschen Academie* zum ersten Mal aufgeführt, 1619 erschien die erste gedruckte Ausgabe.⁹³⁰ Ab 1644 taucht ein Stück mit dem Titel *Polyxena* auch auf dem Spielplan der *Schouwburg* auf. Es lässt sich allerdings nicht nachweisen, ob es sich bei den regelmäßigen Aufführungen der *Polyxena* von 1644 bis 1654 um Costers oder um Hoofts Stück handelte.⁹³¹ Die Wiederaufnahme von Costers Stück in den Spielplan der *Schouwburg* und die darauf folgenden jährlichen Aufführungen könnte auch zu einem neuen Interesse der Maler an der Darstellung des Opfers der Polyxena geführt haben, eine Episode, die wiederum Hoofts Stück nicht behandelt. Pieter Quasts Darstellungen der Hochzeit von Polyxena und Achilles würden hingegen dafür sprechen, dass auch Hoofts Version des Themas in der Zeit zwischen 1636 und 1645 – möglicherweise auch an anderen Spielorten durch lokale *rederijkers*-Kammern – noch aufgeführt wurde. So war etwa auch Hoofts *Granida und Daifilo* (1615) um die Mitte des 17. Jahrhunderts noch sehr beliebt und findet sich zwischen 1642 und 1662 regelmäßig im Spielplan der *Schouwburg*.⁹³² Es

⁹²⁷ „Danct hem, onhuesheynt wast indien wij dat versloften“, sagt Deiphobus und Paris fügt voll Ironie hinzu: „Grootmoedich Prins wy dancken u van u beloften.“ *Achilles en Polyxena* 4, 5, 1221-2; ebd., S. 130.

⁹²⁸ D'Angremond schreibt in den Anmerkungen zu der Szene: „Hier springen Deiphobus en Paris, die Achilles' woorden mede hebben aangehoord, plotseling tevoorschijn“, ohne dies zu erklären. Hooft *Achilles*, S. 130.

⁹²⁹ Ebd.

⁹³⁰ Es ist nicht bekannt, ob und wie oft das Stück danach noch in der *Academie* aufgeführt wurde. Vgl. Oey-de Vita/Geesink 1983, S. 52.

⁹³¹ E. Oey-de Vita und E. Geesink entschieden sich wie die früheren Autoren für Costers Stück mit der Begründung, dass dieses 1644 im Neudruck erschienen war. Vgl. Oey-de Vita/Geesink 1983, S. 188.

⁹³² Vgl. Oey-de Vita/Geesink 1983, S. 169.

ist also nicht auszuschließen, dass sowohl Costers als auch Hoofts Versionen des Themas weiter aufgeführt wurden.⁹³³

Ein weiteres Gemälde, das mit Hoofts Theaterstück in Verbindung gebracht werden kann, führt schließlich in die unmittelbare Nähe von Nikolaus Knüpfer. Das 1981 bei Van Ham in Köln unter dem Titel *Der Tod des Achill* versteigerte Werk, wurde als aus dem Umkreis Knüpfers stammend angeboten (Abb. 97).⁹³⁴ Es handelt sich um eine vielfigurige Szene in einem an eine romanische Kirche erinnernden Interieur. Die dramatische Episode der Ermordung des Achilles spielt sich rechts im Vordergrund vor einem Altar mit der Statue des Apollo ab. Achilles hat der tödliche Pfeil bereits getroffen, er fällt rücklings von der Altarstufe herab, während sein hinter ihm stehender Mörder, noch Pfeil und Bogen haltend, die Folgen seiner Tat beobachtet. Achilles gegenüber steht, umgeben von der erschütterten Menschenmenge, Polyxena mit entsetztem Gesichtsausdruck und aneinander gelegten, erhobenen Händen. Es besteht kein Zweifel daran, dass hier die nur aus Hoofts Stück bekannte Szene dargestellt ist. Und auch bedient sich der Maler aus Knüpfers Umkreis einer explizit theatralen Bildsprache, die jener des Vorbilds in nichts nachsteht. Auch wenn hier keine Bühnenrampe gezeigt wird, so lässt der Maler die Szene doch auf einem erhöht liegenden Podest stattfinden. Die Bildfiguren bedienen sich einer stark pathetischen Gestik und Mimik und äußerst theaterhaft muten auch die Kostüme der Protagonisten an, so etwa der Federschmuck der Polyxena oder auch der eleganten, sich an das Publikum wendenden Frau am rechten Bildrand.

Gemeinsam ist den hier besprochenen Darstellungen aus dem selten verbildlichten Themenkreis eine theatrale Bildsprache. Es scheint kein Zufall zu sein, dass als mögliche Quelle für diese Bildfindungen ein zeitgenössisches, beliebtes Theaterstück existierte, dessen prächtig ausgestattete Aufführungen auf die Maler äußerst inspirierend gewirkt haben muss. Wie oben ausgeführt sollte das tragische Theater dem Zuschauer die Vergänglichkeit menschlicher Dinge vor Augen führen und dies mit dem Ziel, ihn auf diese Weise von jeglichen Affekten, die ihn befallen mögen, zu reinigen.⁹³⁵ Indem Knüpfer den Tod des Achilles auf einem Podium in starker Untersicht in Szene setzt und diese mit theatraler Lichtführung und expressiver Gestik und Mi-

⁹³³ Zur Entstehungszeit der Zeichnung lebte Quast wieder in Amsterdam. Quasts Ehefrau Annetje kam aus Den Haag und 1634 wurde der Maler Mitglied der dortigen St. Lukas Gilde, wo das Paar bis 1643 wohnte. Vgl. Stanton-Hirst 1982, S. 234.

⁹³⁴ Lw., 102 x 123 cm, Auktion Kunsthaus am Museum, Van Ham, Köln, 21. -24. Oktober 1981, Lot 1204.

⁹³⁵ S. oben, S. 163 f. und Fischer-Lichte 2007, S. 29.

mik der Bildfiguren in bühnentypischen Kostümen ausstattet, fordert der Maler den Betrachter geradezu dazu auf, das Bild wie ein Theaterzuschauer zu sehen. Dabei werden die aus dem Theater geläufigen Assoziationen geweckt. Das theatrale Bildmittel der Bühnenrampe lässt das Geschehen für den Betrachter zudem unmittelbar erlebbar erscheinen. Die gewünschten Affekte des Schreckens und Mitleids können so stärker als in herkömmlichen Darstellungen des Themas beim Betrachter geweckt werden.

3.3. Elemente des Bühnenbildes: Theaterarchitektur, Dekorationen und Kulissen

Unter dem heute benutzten Begriff des Bühnenbildes wird verstanden, was auf der Bühne den Handlungsrahmen durch Ausdrucksmittel der bildenden Künste und der Beleuchtung gestaltet. Dabei deutet schon die Grundbedeutung des Begriffs auf die mimetische und plastische Konzeption der bühnenbildnerischen Intention hin.⁹³⁶ Erst mit dem Theater der Renaissance beruhte der theaterspezifische Code des Bühnenbildes grundsätzlich auf den in der bildenden Kunst vorherrschenden zentralperspektivischen Gestaltungsmitteln. „Die Übernahme der perspektivischen Bildkunst für die theatrale Raumgestaltung bedingte eine Zusammenfassung des amorphen Spielfeldes der mittelalterlichen Theateraufführung zu einem klar abgegrenzten Spielbezirk, der sich mit dem Bühnenbild [...] zu einer räumlichen Einheit zusammenschließt [...]“⁹³⁷ Als perspektivische Dekorationen verwendete man zunächst Winkelrahmen und Periakten nach antikem Vorbild, die nur zwei bzw. drei Verwandlungen der Bühne zuließen. Für Amsterdams erstes festes Theatergebäude, die 1617 gebaute *Eerste Nederduytsche Academie*, lässt sich eine Bühne mit drehbaren bemalten Leinwänden rekonstruieren.⁹³⁸ Die Bühne folgte der Tradition der *rederijkers*, deren Bühne in der Regel untief aber breit Bühne war und die für ein simultanes Spielgeschehen an verschiedenen Orten gemacht war. Es gab meistens drei nebeneinander liegende Kompartimente, von denen das größte, mittlere durch einen Vorhang geschlossen werden konnte (Abb. 98).⁹³⁹ Darüber lag ein Balkon vor einer weiteren inneren Bühne, die für die Aufführungen der lebenden Bilder

⁹³⁶ Vgl. Patrice Pavis u. Gérard Schneilin, [Art.] Bühnenbild, in: Manfred Brauneck/Gérard Schneilin (Hg.), *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Reinbek bei Hamburg 1986, S. 160 (S. 160-165).

⁹³⁷ Harald Zielske, *Handlungsort und Bühnenbild im 17. Jahrhundert. Untersuchungen zur Raumdarstellung im europäischen Barocktheater*, München 1965 (zugl. Diss. Freie Universität Berlin 1965), S. 24.

⁹³⁸ Hummelen 1982, S. 106-119.

⁹³⁹ Illustration einer Bühne beim *rederijkers*-Wettstreit in Haarlem 1606 aus: Zacharias Heyns, *Consthoonende juweel, Bij de loflijkce stad Haerlem, ten versoecke van Trou moet blijcken, in't licht gebracht*, Zwolle 1607.

(*vertoningen*) benutzt werden konnte.⁹⁴⁰ Die Bühne der 1638 eröffneten Amsterdamer *Schouwburg* war immer noch der *rederijkers*-Tradition verhaftet. Jacob van Campens Theaterbau folgte zum Teil dem Vorbild von Palladios *Theatro Olimpico* in Vicenza. Auch bei der holländischen Bühne handelte es sich um eine *Scenae frons* nach vitruvianischem Vorbild (Abb. 84). Kulissenzugaben waren nur bedingt durch perspektivische Darstellungen möglich, die wahrscheinlich in den Durchblicken der fünf Pforten eingesetzt werden konnten (auf Saverys Ansicht sieht man zwei solcher perspektivischen Architekturdarstellungen).⁹⁴¹

Die zuerst von Giovanni Battista Aleotti für das 1618/19 gebaute *Theatro Farnese* (1628 eröffnet)⁹⁴² entwickelte Kulissenbühne wurde in den Niederlanden erst relativ spät, für die zweite Amsterdamer *Schouwburg* von 1665 übernommen.⁹⁴³ Bei den Kulissen dieses Modells handelte es sich um mit bemalter Leinwand bespannte Holzrahmen, die auf Wagen montiert waren, in der Unterbühne in Gleitschienen liefen und durch Schlitze im Bühnenboden verschoben werden konnten. Die Kulissen waren in Paaren in Fluchtlinie symmetrisch im Abstand von 1,5 bis 2 m auf dem nach hinten ansteigenden Bühnenboden aufgestellt (anfänglich parallel zur Bühnenrampe, später schräg) (Abb. 99).⁹⁴⁴ Der hintere Abschluss erfolgte durch einen Prospekt; horizontal wurden die Kulissen als oberer Abschluss durch Soffitten verbunden.⁹⁴⁵ Erst nach diesem Umbau war der Bühnenraum durch einen festen Bühnenrahmen mit Proszeniumsbogen vom Zuschauerraum abgegrenzt. Dieser meist reich verzierte und mit allegorischen Figuren und Emblemen besetzte Rahmen weist den Bühnenraum als „Bild-Raum“⁹⁴⁶ aus; er fasst den Bühnenvorgang ein und präsentiert ihn

⁹⁴⁰ Vgl. Brauneck 1993-2007, Bd. 1, 561; Smits-Veldt 1999, S. 238. Für eine ausführliche Diskussion der *rederijkers*-Bühne und ihrer bildlichen Quellen s. Willem M. H. Hummel, Types and Methods of the Dutch Rhetoricians's Theatre, in: C. Walter Hodges, S. Schoenbaum u. Leonard Leone (Hg.), *The Third Globe. Symposium for the Reconstruction of the Globe Playhouse*, Wayne State University, 1979, Detroit 1981, S. 173-181 (S. 164-189, 233-235, 252-253).

⁹⁴¹ Trotz des starren Bühnenaufbaus konnten hier aber auch moderne Theaterstücke aufgeführt werden. So wird in der Forschung vermutet, dass die Bühnenarchitektur mittels bemalter Leinwände zwischen den Säulen komplett verdeckt und so ein einheitlicher Raum vorgetäuscht werden konnte. Vgl. Smits-Veldt 1999, S. 241.

⁹⁴² Aleotti entwickelte eine erste Version der Kulissenbühne bereits 1606 für das Theater der Akademie der Intrepidi in Ferrara, das 1679 abbrannte. Vgl. Brauneck 1996, Bd. II, S. 23.

⁹⁴³ Zu dem Umbau des Theaters s. Elenbaas 2004.

⁹⁴⁴ Vgl. Nicolaas van Frankendaal (zugeschr.), Plan der neuen Bühne der *Schouwburg* nach dem Umbau 1665, 1774, Radierung, 306 x 458 mm, Rijksmuseum, Amsterdam.

⁹⁴⁵ Vgl. Brauneck 1996, Bd. II, S. 23. Auf der Bühne der neuen *Schouwburg* standen vier Paare der Kulissen schräg aufgestellt und auf der Hinterbühne drei weitere Paare horizontal vor dem Schlussprospekt. Vgl. Elenbaas 2004, S. 290 und Plan der *Schouwburg* von 1665, Abb. 99.

⁹⁴⁶ Fischer-Lichte 2007b, S. 72. Bedingt lässt sich dies auch schon auf die Renaissancebühne der ersten *Schouwburg* übertragen. Hier wird die Bühne zwar nicht durch einen Proszeniumsbogen abgegrenzt, das Bühnengeschehen wird aber durch die allegorischen und mythologischen fingierten Skulpturen in den Nischen der Bühnenarchitektur eingerahmt und kommentiert.

sozusagen als Bild.⁹⁴⁷ Der Vorteil der Kulissenbühne gegenüber den in der Renaissance gebräuchlichen Telari bzw. Periakten nach antikem Vorbild bestand vor allem in der Möglichkeit der blitzschnellen Veränderung.⁹⁴⁸ Dabei verwiesen nicht nur die auf der Bühne dargestellten Verwandlungen, sondern das mit den Kulissen perfektionierte Prinzip der Verwandlung selbst auf die Vergänglichkeit der Welt. „Die Kulisse schlechthin wird damit zum Zeichen für die Wandelbarkeit und Vergänglichkeit der irdischen Welt, als deren Repräsentation sie daher auch in so hervorragender Weise zu fungieren vermag.“⁹⁴⁹

Die Theatersemiotik bietet auch für die Interpretation der Kulissen und Dekorationen ein Erklärungsmodell. So lässt sich die Vielfalt der mit Hilfe der Kulisse vorge-täuschten Räume im Barocktheater auf eine begrenzte Anzahl von Typen zurückführen.⁹⁵⁰ Dekorationen, die einen bestimmten zugrunde liegenden Typus wie z.B. die königliche oder militärische Dekoration realisieren, können als Zeichen begriffen werden, die ihrerseits auf einen bestimmten Typ von Handlungsmuster verweisen. Das Publikum kann schon beim Öffnen des Vorhangs aus der Dekoration den Typ von Handlung herauslesen, die sich in ihr vollziehen wird.⁹⁵¹ Die Dekorationen des Barocktheaters bleiben aber immer Typen. Wie schon Harald Zielske in seiner systematischen Untersuchung der Typologie des barocken Bühnenbildes nachweisen konnte, blieb die barocke Typendekoration in geographisch-lokaler und historischer Hinsicht unbestimmt neutral.⁹⁵² Eine Verbindung zwischen Handlungsgeschehen und Bühnenbild bestand nur insofern, als für die Handlung gewisse räumliche Dimensionen und Motive klar gekennzeichnet werden mussten.

Zielske unterscheidet zwischen dem Schauplatz und dem Handlungsort. Der Schauplatz ist das Raumgebilde, „das von der einzelnen dramatischen Szene erfüllt wird, und das in der szenischen Realisierung des Dramas bei der Theateraufführung unmittelbar durch das Bühnenbild erstellt wird. Der „Schauplatz der Handlung“ ist also gleichbedeutend mit dem, „was bei der Aufführung wirklich schaubar, optisch wahrnehmbar ist, nämlich das sichtbare Raumkompartiment der Bühne als räumliche Folie für das unmittelbar vorgeführte, mit theatralischen Ausdrucksmitteln gestaltete dramatische Geschehen.“⁹⁵³ Davon zu unterscheiden ist der Handlungsort als ein dem Schauplatz übergeordneter Begriff. Er „bezeichnet die fiktive Lokalisierung des

⁹⁴⁷ Zum emblematischen Charakter der barocken Theaterbühne s. Albrecht Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München³1993, spez. S. 223-225.

⁹⁴⁸ Vgl. Fischer-Lichte 2007b, S. 74.

⁹⁴⁹ Ebd., S. 76.

⁹⁵⁰ Vgl. Ebd., S. 74.

⁹⁵¹ Ebd., S. 75 f.

⁹⁵² Zielske 1965.

⁹⁵³ Zielske 1965, S. 27.

oder der Schauplätze der dramatischen Handlung an einem bestimmten Ort, er ist also gleichbedeutend mit der vom dramatischen Autor gewählten Ortsfiktion.⁹⁵⁴ Diese Unterscheidung scheint auch für die folgende Untersuchung der malerischen Verweise auf Bühnenbilder sinnvoll, zeichnet sich die theatrale Darstellung gerade oft dadurch aus, dass Schauplatz und Handlungsort nicht zueinander zu passen scheinen.

Jan Miense Moleanaers Szenendarstellungen aus Brederos Lucelle

Auch die Gemälde des Haarlemer Malers Jan Miense Molenaer werden in der Forschung sowohl inhaltlich als auch formalkompositorisch mit dem Theater in Verbindung gebracht. So stellt Dennis P. Weller etwa 2002 im Katalog der ersten Einzelausstellung über den Künstler fest, dass in vielen Gemälden Molenaers die Bildfiguren den Eindruck erwecken als wären sie Schauspieler auf einer Bühne.⁹⁵⁵ Bei vier verschiedenen, eine Szene aus Gerbrand Adriaensz Brederos Theaterstück *Lucelle* verbildlichenden Versionen, die alle in der zweiten Hälfte der 1630er Jahre entstanden, scheint dies auch tatsächlich der Fall zu sein.⁹⁵⁶ Das beliebte Theaterstück, eine niederländische Bearbeitung eines französischen Stoffes von Louis Le Jars von 1576,⁹⁵⁷ war 1616 in der Version Brederos in Amsterdam im Druck erschienen.⁹⁵⁸ Über die ersten Aufführungen ist nichts Näheres bekannt.⁹⁵⁹ Der Titel der ersten Druckausgabe informiert aber darüber, dass das Stück von der *Ouden Kamer* in Amsterdam aufgeführt worden ist.⁹⁶⁰ Später übernahm man das Stück für den Spielplan der *Nederduytschen Academie*, wo es nachweislich 1619, 1621 und 1632 aufgeführt wurde.⁹⁶¹ Auf den Spielplan der *Schouwburg* schaffte es das Stück anscheinend

⁹⁵⁴ Ebd.

⁹⁵⁵ Vgl. Ausst. Kat. Raleigh/Columbus/Manchester 2002, S. 153.

⁹⁵⁶ Hier nicht näher besprochen werden die beiden Versionen im Kunst Museum Kharkov, Russland (Holz, 54 x 71 cm) und Auktion Hotel Drouet, Paris, 9. März 1981, Verbleib unbekannt (Vgl. Ausst.-Kat. Hamburg 2004, S. 171, Anm. 2).

⁹⁵⁷ Jan ten Brink hält die zweite Ausgabe des Stückes von Le Jar für Brederos Vorlage (*Lucelle / tragi-comé / die en prose / françois / [...] A Rouen [...] 1600*), da dieser sich in seinem Vorwort auf den erst im Titel der Ausgabe von 1600 vorkommenden Ausdruck „tragi-comédie“ bezieht, wenn er von „Bly- en Truer-Spellejtje“ spricht. Vgl. Einleitung zu *Lucelle* von Jan ten Brink, in: *De werken van G. A. Bredero. [...] Eerste Deel [...]*, Amsterdam 1890, S. 298 (S. 297-302).

⁹⁵⁸ Vgl. Hummelen 1982, S. 207.

⁹⁵⁹ Aufgrund der stilistischen Nähe zu den Stücken *Griane* (1612) und *Moortje* (1615), vermutet Jan ten Brink, dass Bredero *Lucelle* in der Zeitperiode von 1612 bis 1615 verfasst habe. Vgl. Jan ten Brink, in: Bredero *Werken*, S. 299.

⁹⁶⁰ G. A. BREDEROOS / Over-gezette / LUCELLE / Ghespeelt by d'Oude kamer / IN LIEFD' BLOEYENDE, / t' AMSTERDAM. [...] Voor Cornelis Lodewijcks vander Plasse / [...] ANNO 1616.

⁹⁶¹ Vgl. Hummelen 1982, S. 274, 275, 277; Oey-de Vita/Geesink 1983, S. 49.

erst sehr spät. Die erste überlieferte Aufführung fand dort am 30. November 1645 statt.⁹⁶²

Die Handlung der Tragikomödie basiert auf einer klassischen Liebesgeschichte.⁹⁶³

Der Stadtbankier Carponny möchte seine Tochter Lucelle mit dem reichen Baron van Duytslandt verheiraten. Lucelle weigert sich jedoch, denn sie liebt Ascagnes, den Kammerdiener ihres Vaters. Mit Hilfe ihres Dienstmädchens Margriet kommt es unter dem Vorwand einer Lautenstunde zu einer Liebesnacht der beiden. Der Diensthote Carponnys, Lecker-Beetje, belauscht den vermeintlichen Musikunterricht und informiert seinen Herrn, der daraufhin das Paar bei ihrer Zusammenkunft ertappt. Um die Ehre der Familie zu retten, beschließt Carponny die beiden zu vergiften. Als der Vater seiner Tochter den Leichnam des Geliebten zeigt, nimmt auch diese freiwillig das Gift. Auf dem Höhepunkt der Handlung erscheint der Kapitän Baustruldus, gesandt vom polnischen König, und enthüllt die wahre Identität Ascagnes, der in Wirklichkeit der Sohn des Königs ist. Letztendlich wendet sich die Geschichte zum Guten. Denn der Apotheker Meister Hans hatte das Gift durch ein Schlafmittel ersetzt. Die Liebenden bleiben am Leben und das Stück endet mit der Hochzeitsfeier der beiden.

Molenaers 1636 datiertes, frühestes Gemälde einer Szene des Stückes ist aufschlussreich für dessen Verwendung theatraler Bildmittel (Abb. 10).⁹⁶⁴ Ebenso lassen sich an diesem Beispiel Erkenntnisse über Molenaers Arbeitsweise, seine Vorbilder, das Text-Bild-Verhältnis und den Realitätsbezug der theatralen Motive ableiten. Auf die der Aufführungspraxis entsprechende Positionierung der Figuren im Raum sowie deren bühnentypischen Haltungen und rhetorischen Gesten wurde bereits an anderer Stelle eingegangen.⁹⁶⁵ Das Gemälde zeigt den Moment, in dem der Kapitän Baustruldus das tot geglaubte Liebespaar entdeckt, während Margriet, Carponny und der narrenhafte Lecker-Beetje daneben stehen und der abgewiesene Freier, der Baron van Duytslandt, voller Wut sein Schwert zieht. Einige künstlerische Freiheit ließ sich Molenaer wahrscheinlich bei der Gestaltung der weiteren Figuren. Gudlaugsson, der das Bild als erster publizierte und als Schlusszene aus Brederos *Lucelle* deutete,

⁹⁶² Vgl. C.N. Wijbrands, *Het Amsterdamsche Toneel van 1617-1772*, Utrecht 1873, S. 258. Insgesamt 15 Aufführungen fanden 1645, 1646, 1647, 1648, 1649, 1650 und 1652 statt. Vgl. Oey-de Vita/ Geesink 1983, S. 181.

⁹⁶³ Jan ten Brink führt Le Jars Stück auf die Geschichte von Theodoro und Violante der siebten Novelle des fünften Tages in Boccaccios *Decamerone* zurück. Vgl. Einleitung zu *Lucelle* von Jan ten Brink, in: Bredero *Werken*, S. 300. Zur Komik in Brederos Stück s.: Karel Bostoën, Fröhlichkeit in Wort und Bild, in: *Vergnügliches Leben – Verborgene Lust. Holländische Gesellschaftsszenen von Frans Hals bis Jan Steen*, hrsg. von Pieter Bisboer und Martina Sitt, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle; Frans Hals Museum, Haarlem; Stuttgart 2004, S. 44 f. (S. 43-49).

⁹⁶⁴ Schlusszene aus Brederos „*Lucelle*“, Holz, 58 x 86 cm, Rijksmuseum Muiderslot, Muiden.

⁹⁶⁵ S. oben, Kapitel Schauspielstil – Gestik und Mimik im Bild, S. 49 f.

sieht in der Figur, die trauernd hinter dem Kapitän mit gesenkten Augen steht, den Dienstboten Lecker-Beetje. In der Figur mit Bart und Narrenkappe am rechten Bildrand vermutet Gudlaugsson den Lakaien des Barons, Pannetje-Vet, auch wenn dieser bei Bredero nicht in der besagten Szene vorkommt.⁹⁶⁶ Der Mann hinter dem Kapitän trägt ein farbenprächtiges Kostüm mit geschlitztem Beinkleid, das an die Mode des 16. Jahrhunderts erinnert und auch zu dem komischen Charakter des Dienstboten passen würde.⁹⁶⁷ Das Schwert an seinem Gürtel und das Horn zeichnen ihn allerdings eindeutig als Soldaten aus. Es kann sich bei dieser Figur eigentlich nur um Adellaer, den Gefährten des Baron van Duytslandt handeln, der im dritten Akt aus der Schlacht zurückkommt und vom Kriegsgeschehen berichtet.⁹⁶⁸ Bei der Figur mit Bart und Narrenkappe am rechten Bildrand muss es sich dann um den komischen Lecker-Beetje handeln.⁹⁶⁹ Der Vater Carponny, in der Mitte des Bildes mit pelzbesetztem Tappart (altmodische Wamsweste) und Pelzmütze scheint nun, nachdem die Identität Ascagnes enthüllt ist, sichtlich bestürzt über den Tod des Paares. Neben ihm steht eine ältere Frau, die die Hände in einer typischen Geste der Trauer und Verzweiflung ineinander verschränkt hat. In ihr wurde Margriet, die Magd und Vertraute Lucelles vermutet.⁹⁷⁰ Sie wird jedoch im gesamten fünften Akt des Stückes nicht mehr erwähnt. Es scheint aber durchaus vorstellbar, dass sie in dieser wichtigen Szene auch auf der Bühne anwesend ist. Ihr pelzbesetztes Cape und ihre Positionierung neben Carponny könnte sie aber auch als die Herrin des Hauses, die Mutter Lucelles ausweisen, auch wenn diese Figur in Brederos Stück nicht vorkommt. Schwierigkeiten bereitet die Deutung des jungen Mannes am rechten Bildrand mit Hund, der ebenfalls in Brederos Stück keine Erwähnung findet, weshalb Gudlaugsson ihn für eine Staffagefigur hält.⁹⁷¹ Interessanterweise findet sich ein Junge mit einem Hund ebenfalls am rechten Bildrand eines mit „J. Steen 1678“ signiertem, aber seinem Sohn Cornelis Jansz zugeschriebenem Gemälde, das auch den letzten Akt aus Brederos *Lucelle* verbildlicht (Abb. 100).⁹⁷² Aus Mangel an weiteren vergleichbaren

⁹⁶⁶ Vgl. Sturla J. Gudlaugsson, Twee Uitbeeldingen van Bredero's Lucelle door Molenaer en Cornelis (?) Steen, in: *Oud Holland* 69, 1954, S. 53 f. (S. 53-56).

⁹⁶⁷ Vgl. Ebd., S. 54.

⁹⁶⁸ Bredero *Werken*, S. 351 f.

⁹⁶⁹ Cynthia von Bogendorf Rupprath übernimmt Gudlaugssons Deutung der drei trauernden Figuren Lecker-Beetje, Margriet und Carponny. Dabei stellt sie fest, dass der Mann mit der Mütze wie ein Narr gekleidet ist und darin an Lecker-Beetje erinnert, ohne aber die Deutung der Figur hinter dem Kapitän als jenen dümmlichen Diener zu bezweifeln. Vgl. Ausst.-Kat. Hamburg 2004, S. 168.

⁹⁷⁰ Gudlaugsson 1954, S. 53.

⁹⁷¹ C. von Bogendorf Rupprath stellt fest, dass es sich bei dem gut gekleideten jungen Mann höchstens um Adellaer handeln könne, wobei dessen Alter aber nicht zu stimmen scheine. Vgl. Ausst.-Kat. Hamburg 2004, S. 1771, Anm. 6.

⁹⁷² Verbleib unbekannt, Abbildung in Gudlaugsson 1954, S. 55, Abb. 2.

Darstellungen lässt sich nicht sagen, ob der Junge mit dem Hund, wenn nicht aus der Aufführungspraxis aus einer von Molenaer ausgehenden Bildtradition herrührt. Tatsächlich lässt sich Molenaers Darstellung nicht wirklich einer bestimmten Bühnenszene zuordnen. Es scheint sich vielmehr um eine Zusammenfassung verschiedener Szenen des fünften Aktes zu handeln. In dessen erster Szene taucht der Kapitän Baustruldus zum ersten Mal auf. Zunächst allein vor dem Haus des Carponny endet die Szene damit, dass der Kapitän durch die Tür blickend, das tote Paar auf dem Boden liegend und den aufgebrachten Baron mit der gezückten Waffe erblickt.⁹⁷³ Daraufhin tritt der Kapitän erst in der zweiten Szene in das Haus ein und erfährt vom Baron, dass es sich bei dem tot scheinenden Mann um den vergifteten Ascagnes handelt. In der Szene, in der die Herkunft des Ascagnes aufgeklärt wird, sind laut Textbuch sonst nur noch Lecker-Beetje und Carponny anwesend. Erst in der fünften Szene gesellt sich nun auch noch der Apotheker hinzu. Diese Figur scheint jedoch bei Molenaer zu fehlen. Das Schlusswort des letzten Aktes (5. Szene) sprechen Lecker-Beetje und Jan-Neef, eine komische Figur, die erst in dieser Szene zum ersten Mal auftritt und in Molenaers Darstellung ebenfalls nicht zugeordnet werden kann.⁹⁷⁴ Eine weitere Abweichung der Darstellung von dem Originaltext des Stückes manifestiert sich in den gemalten Dekorationen. Hummelen stellt bereits fest, dass einige Elemente im Bild eher durch kompositionelle Erwägungen und Bildtraditionen zu erklären seien als durch die Textvorlage oder eine tatsächliche Aufführung.⁹⁷⁵ Zum Beispiel fände sich die Säule am rechten Bildrand auch auf anderen Darstellungen und diene gemeinhin dazu, die Komposition zur Seite hin abzuschließen und die Tiefenwirkung zu verstärken. Auch die Stellung der offenen Tür, die für eine reale Theateraufführung sehr unpraktisch erscheine, sowie das Vorhandensein des Hundes ließen sich aus kompositorischen Gründen erklären.⁹⁷⁶ Der Hintergrund des Gemäl-

⁹⁷³ „Wat deerlijck schouspel, ach! Ick smelt van medelijen. Maar is het oock een droom? Of is het oock een schijn? t' Is leven in der daat, dat moet waerachtich zyn. Hier staat een Edelman kranckhoofdich en gewapent, daar legen twee gedoot of zijn ten minsten slapend, [...]“ *G.A. Bredero's Overgesette Lucelle*, ingeleid en toegelicht door Prof. Dr. C.A. Zaalberg met medewerking van Drs. M.J.M. de Haan, met de tekst van het oorspronkelijke toneelstuk van Louis Le Jars, Culemborg 1972, 5. Akt, 1. Szene, 2391-94, S. 177.

⁹⁷⁴ Die komische Figur des Jan-Neef fehlt im französischen Original, gehört aber auch zu den *dramatis personae* in Brederos Komödie *Moortje*. Es wurde vermutet, dass die Figur durch einen bekannten Schauspieler gespielt wurde, dessen Auftreten am Schluss dem Stück den gewünschten Applaus garantierte. Der Name Jan-Neef könnte zudem für die Abstammung der Figur von den *neefjes*, den *sinnekens* (Personifikationen der Laster) der *rederijkers* sprechen. C.A. Zaalberg in: Bredero *Lucelle* 1616 = 1972, S. 27. Zu den *sinnekens* s. unten, Kapitel Kommunikation mit dem Publikum – Betrachtensprache, S. 238-240.

⁹⁷⁵ Vgl. Hummelen 1982, S. 141 f.

⁹⁷⁶ Ebd. Bei dem genauen Vergleich mit dem Theatertext glaubt Hummelen einen Hinweis auf Molenaers Orientierung an einer tatsächlichen Aufführung gefunden zu haben. So geht aus dem Text hervor, dass die Szene sich in Lucelles Schlafkammer abspielt, die im ersten Stock des Wohnhauses liegt. Der Vater sagt, nachdem er Lucelle mit Ascagnes in ihrer Kammer erwischt hat: „Ick ging be-

des erinnert mit den hohen, bleiverglasten Fenstern und den auf Konsolen stehenden Heiligenfiguren an das Innere einer Kirche. In der Inhaltsangabe der ersten Ausgabe von 1616 wird vermerkt, dass das ganze Stück vor, im und in der Umgebung des Hauses von Carponny spielt.⁹⁷⁷ Als Spielanweisung finden sich im Text immer wieder kurze Anmerkungen wie „komt uyt“ oder „binnen“ wenn der Handlungsort zwischen „vor dem“ oder „im Haus“ wechselt. Eine Kirche kommt in dem Stück als Handlungsort nicht vor. Der bei Molenaer dargestellte Schauplatz scheint also nicht zu dem angenommenen Handlungsort des Wohnhauses zu passen. Von verschiedenen *rederijkers*-Kammern der nördlichen Provinzen ist bekannt, dass diese im 17. Jahrhundert leer stehende, katholische Kirchen als Spielstätten nutzten.⁹⁷⁸ Von der *Ouden Kamer* in Amsterdam ist etwa überliefert, dass ihre Stücke auf dem Dachboden der St. Magrieten Kapelle aufgeführt wurden. Dies ließ einige Autoren vermuten, dass Molenaer eine Aufführung eben dieser *rederijkers*-Kammer zeige.⁹⁷⁹ Vieles spricht allerdings dafür, dass Molenaer in dieser ersten 1636 datierten Version die Bühne der 1617 gegründeten *Eersten Nederduytschen Academie* darstellte. Bei dem Hintergrund könnte es sich um eine der bemalten Wendeleinwände handeln, die für die Akademie durch eine Inventarnotiz und verschiedene Spielanweisungen belegt sind. Es handelte sich hierbei um eine Kulissenwand, bestehend aus einer Reihe von beidseitig bemalten Leinwänden, die sich um eine vertikale Achse umdrehen ließen.⁹⁸⁰ Aus den Spielanweisungen verschiedener für die *Academie* geschriebener Stücke wissen wir, dass diese Leinwände auf der einen Seite eine Landschaft und auf

schaamt van boven, En sloot het slot int slot [...]“ Bredero *Werken*, S. 368. In Molenaers Gemälde liegt das tote Paar nun aber nicht in der Schlafkammer im ersten Stock des Hauses, sondern in einem Saal im Erdgeschoss. Hummelen schließt daraus, dass Bredero, der das Stück ursprünglich für die *Oude Kamer* geschrieben hatte, von dem Vorhandensein eines etwas erhöht liegenden Kompartiments ausgegangen war. Da die Bühne der *Academie* nach allem, was wir bis heute über ihre Aufführungen wissen, über kein solches Kompartiment verfügte, sei die Handlung in das zurückliegende Mittelkompartiment der *Academie*-Bühne verlegt worden. Molenaer habe sich demnach nicht allein am Text orientiert, sondern an einer tatsächlichen Inszenierung in der *Academie*. Vgl. Hummelen 1982, S. 142.
⁹⁷⁷ „Het geheele Spelen geschiet binnen en buyten, en ontrent [voor en in de omgeving van.] Capones huys.“ Bredero *Werken*, S. 308.

⁹⁷⁸ Vgl. Worp 1908, Bd. 2, S. 77 f. Gudlaugsson 1954, S. 56.

⁹⁷⁹ Vgl. Katalogeintrag Susan Donahue Kuretsky, in: Ausst.-Kat. Washington/Detroit/Amsterdam 1980, S. 262. Allerdings zeugt die Darstellung von einem Kircheninterieur und nicht von einem Dachboden, zudem bestand die *Oude Kamer* 1636 nicht mehr als eigenständige Kammer, so dass man sich nur vorstellen könnte, dass Molenaer mit der Darstellung ganz allgemein an einen Spielort in einer Kirche erinnern wollte. In einem Gemälde von Hendrick Gerritsz Pot (um 1648?, Lw., 123 x 156,5 cm, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wien) könnte sich die dargestellte Behelfsbühne tatsächlich im Inneren einer Kirche befinden, wie die Säulen, die Heiligenfigur in einer Wandnische und die scheinbar hohe Decke suggerieren. Renate Trnek führt das ungewöhnliche Motiv von Nischenfiguren als Architekturdekor neben mächtigen Säulenstellungen auf das Dekor der Amsterdamer *Schouwburg* vom 1637 zurück, auch wenn Details und Anordnung der Elemente in keiner Weise der Realität entsprechen. Vgl. Renate Trnek, *Die Holländischen Gemälde des 17. Jahrhunderts in der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien*, Wien/Köln/Weimar 1992 (Kataloge der Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste; Bd. 1), S. 308.

⁹⁸⁰ Vgl. Zusammenfassung der Forschung zu diesem Thema in: Hummelen 1982, S. 106-111.

der anderen Seite einen Teil eines Gebäudes darstellten, das als Hintergrund für eine Innen- wie eine Außenszene benutzt werden konnte.⁹⁸¹ Auffällig sind auf Molenaers Gemälde die gegensätzlichen Linien der Türschwelle und der Linien an der Stelle, wo Fußboden und Rückwand aneinanderstoßen. Dies könnte ein Hinweis darauf sein, dass Molenaer tatsächlich eine gemalte Kulisse und kein reales Gebäude wiedergeben wollte.⁹⁸² Den wichtigsten Hinweis darauf, dass Molenaer die Bühne der *Academie* darstellte, liefert eine Titelillustration mit sehr ähnlichen Dekorationen (Abb. 101). Meindert Pietersz Voskuyls *Kuyssche Roelandyne* wurde laut Titelblatt der gedruckten Ausgabe durch die *Amsterdamsche Kamer*, die mittlerweile das Theatergebäude der nicht mehr existierenden Institution der *Academie* nutzte, 1636 zum ersten Mal ebendort aufgeführt.⁹⁸³ In der Illustration wird eindeutig ein Kircheninterieur mit einem Altar an der linken Seite der Bühne dargestellt. Die bleiverglasten Fenster befinden sich auf der gleichen Höhe, wie in Molenaers Gemälde, nur dass hier eine vorgestellte, halbhohe Stirnwand den unteren Bereich der Fenster verdeckt. Durch eine offene Tür, umgeben von auf kleinen Pilastern stehenden Skulpturen, wird rechts der Blick auf eine Straße sichtbar. Es gibt keinen Beleg dafür, dass auch Brederos Stück in dem Entstehungsjahr von Molenaers Gemälde in der *Academie* aufgeführt wurde.⁹⁸⁴ Hummelen weist allerdings darauf hin, dass das Rechnungsbuch der *Schouwburg*, das die Einkünfte des an den Gewinnen des Theaters beteiligten Waisenhauses für das Jahr 1636 erst am 2. April 1637 abrechnet, lediglich drei Namen von anderen Theaterstücken nennt. Aufgrund der Höhe der Summe und der Anzahl an Stücken, die gewöhnlich aufgeführt wurden, hält Hummelen es für wahrscheinlich, dass außer diesen drei noch mehr Theaterstücke in dem Jahr auf dem Spielplan standen.⁹⁸⁵ Es lässt sich daher nicht klären, ob Molenaer tatsächlich die

⁹⁸¹ Die Spielanweisungen finden sich in Theodoor Rodenburghs *Vrou Jacoba* (Amsterdam 1638), W. D. Hoofts *Heden-daeghsche verlooren soon* (Amsterdam 1630) und A. van Milderts *Harcilia* (Amsterdam 1632), vgl. Hummelen 1982, S. 109 f.

⁹⁸² Vgl. Cynthia von Bogendorf Rupprath in: Ausst.-Kat. Hamburg 2004, S. 171. Hummelen sieht darin allerdings das Zurückspringen des Raumes in diesem Bereich und damit das weiter zurückliegende Mittelkompartiment des Theaters, das ähnlich wie später in der *Schouwburg* durch einen Vorhang abgetrennt werden konnte. Vgl. Hummelen 1982, S. 142.

⁹⁸³ Vgl. Hummelen 1982, S. 137-140.

⁹⁸⁴ Molenaers Gemälde stammt von 1636, in dem Jahr, in dem der Maler Judith Leyster heiratete. Es ist nicht sicher, ob das Paar noch in demselben Jahr nach Amsterdam zog oder erst ein Jahr später. A. von Wurzbach leitete aus der Tatsache ab, dass Molenaer und Leyster zwar noch am 1. Juni 1636 in Hemstede bei Haarlem heirateten, Molenaer aber bereits 1637 ein Gemälde fertig gestellt hatte, auf dem eine große Anzahl der Mitglieder von Amsterdamer Patrizierfamilien dargestellt sind, dass das Paar noch 1636 nach Amsterdam gekommen sein müsse. A. von Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexicon*, 2 Bde., Wien/Leipzig 1906-1910, Bd. II, S. 176. Dennis P. Weller geht allerdings davon aus, dass das Paar erst 1637 in die Metropole zog. Dennis P. Weller, Jan Miense Molenaer: Painter of the Dutch Golden Age, in: Ausst.-Kat. Raleigh/Indianapolis/Manchester 2002, S. 17 (S. 9-25). Belegt ist Molenaers Wohnsitz in Amsterdam erst ab November 1637. Vgl. Katalogeintrag Susan Donahue Kuretsky, in: Ausst.-Kat. Washington/Detroit/Amsterdam 1980, S. 262.

⁹⁸⁵ Vgl. Hummelen 1982, S. 140.

bei einer Aufführung gesehenen Elemente der Bühnendekoration der *Academie* wiedergibt, oder ob der Maler sich ausschließlich an der oben besprochenen Titelillustration zu einem anderen dort aufgeführten Theaterstück als Vorbild orientiert hat. Mit der auffälligen Abweichung des Schauplatzes von dem zu erwartenden Handlungsort der Szene lenkt der Maler die Aufmerksamkeit auf die Theatralität seiner Darstellung und erinnert den mit dem Amsterdamer Theater vertrauten Betrachter an die Bühne der *Eersten Nederduytschen Academie*.

Die 1639 entstandene zweite Version Molenaers des gleichen Bildthemas zeigt eine von der ersten Version stark abweichende Komposition (Abb. 102).⁹⁸⁶ Die an eine Kirche erinnernde Architektur wurde durch eine kahle Rückwand ersetzt. Mobiliar bestehend aus einem Bett, Tisch und Stuhl sowie eine tief hängende Holzdecke zeichnen den Bildraum als Innenraum eines Wohnhauses aus. Das Bildpersonal wurde reduziert und lässt sich durch Kostümierung und Attribute leichter den *dramatis personae* des Stückes zuordnen. Die Positionierung der Figuren in einem Halbkreis wurde beibehalten. Von links nach rechts finden sich die wichtigsten Personen der Szene, der polnische Kapitän Baustruldus, der Baron van Duytslandt, etwas weiter hinten stehend Lecker-Beetje und Carponny und rechts im Vordergrund das schlafende Paar Lucelle und Ascagnes. Rechts im Hintergrund sitzt die weinende Magd Magriet auf dem auf die heimliche Zusammenkunft der Liebenden verweisenden Bett. Die sehr plakativen expressiven Gesten sind hier deutlicher lesbar als in der früheren Version und der Kapitän hält einen Zettel in die Höhe, bei dem es sich wohl um einen Brief des polnischen Königs als Beweis für Ascagnes' Herkunft handelt.⁹⁸⁷ Bei der Kleidung findet sich die für die Bühne typische Vermischung von zeitgenössischen, altmodischen und Fantasiekostümen. Der polnische Kapitän wird anders als bei der früheren Version der zeitgenössischen Theaterpraxis entsprechend mit Kafftan, langem Mantel mit Litzenbesatz und Turban dargestellt.⁹⁸⁸ Seinen komischen Charakter auszeichnend, trägt Lecker-Beetje hier das altmodische an die Landsknechtmode erinnernde Schlitzkostüm⁹⁸⁹ und hält zudem das Prügelholz des Narren in seiner linken Hand.

Weller führt die der Theaterpraxis stärker entsprechende Darstellung auf die Tatsache zurück, dass Molenaer zur Entstehungszeit des Gemäldes bereits nach Amster-

⁹⁸⁶ Lw., 81,2 x 100,3 cm, Bijzondere Collecties/TIN, Universiteit van Amsterdam. Das Bildthema wurde zuerst identifiziert durch Sturla J. Gudlaugsson, Bredero's Lucelle door einige zeventiende Eeuwse Meesters uitgebeeld, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 1, 1947, S. 177-195.

⁹⁸⁷ Vgl. auch Weller in: *Ausst.-Kat. Raleigh/Indianapolis/Manchester* 2002, S. 154.

⁹⁸⁸ Vgl. oben, Kapitel Kostüme – Theaterkleidung im Bild, S. 151 f.

⁹⁸⁹ Vgl. oben, ebd., S. 100-125 und Gudlaugsson 1947, S. 182, der auch einen (mittlerweile nicht mehr sichtbaren?) Fuchsschwanz an Lecker-Beetjes Barrett sah, der ihn als den Narren auszeichnet.

dam gezogen war und die regelmäßigen Aufführungen in der 1638 eröffneten *Schouwburg* gesehen habe. Nach dieser Erfahrung habe Molenaer das Kircheninterieur des ersten Gemäldes durch eine echte Bühne ersetzt.⁹⁹⁰ Doch wurde Brederos *Lucelle* zum einen nachweislich erst ab 1645 in der *Schouwburg* aufgeführt,⁹⁹¹ zum anderen hat die Bühne des Amsterdamer Theaters, wie sie der Stich von Savery überliefert, nichts mit dem bei Molenaer dargestellten Interieur gemeinsam. Vor allem die tief hängende Holzdecke ist mit der Überlieferung der Amsterdamer Bühne nicht vereinbar und kann auch nicht durch eine vor die Bühnenarchitektur geblendete bemalte Leinwand erklärt werden. Auch im Fall der späteren Version des Bildthemas ist es also am wahrscheinlichsten, dass Molenaer keine real stattgefundenen Aufführung festhält. Mit der Darstellung von an Theaterkulissen erinnernden Elementen will der Maler vielmehr an eine typische *rederijkers*-Bühne erinnern. Der vorspringende Türbereich ähnelt dem separat bespielbaren Mittelkompartiment der Bühne und der durch die offen stehende Tür sichtbare Landschaftsausblick wirkt wiederum wie eine bemalte Kulissenleinwand.

Es lässt sich also zusammenfassend feststellen, dass Molenaer in beiden Versionen keine tatsächlich stattgefundenen Aufführungen wiedergibt, sondern sich an der literarischen Vorlage Brederos orientiert. Die Malerkollegen Jan Steen und Willem Pietersz Buytewech gestalten die Episode der von Lecker-Beetje belauschten Lautenstunde aus Brederos *Lucelle* (Abb. 41 u. Abb. 103)⁹⁹² ebenso wie Cornelis Jansz Steen (Abb. 100) die Schlusszene als herkömmliche Genrebilder. Im Gegensatz dazu verbildlicht Molenaer das Thema mittels theatraler Visualisierungsmittel. Diese beinhalten die Verwendung von typischen Theaterkostümen, exaltierter Gestik und Mimik ebenso wie die Darstellung von Bühnendekorationen und Kulissen, die – zumindest im Fall der ersten Version von 1636 – an eine konkrete Spielstätte, nämlich die *Nederduytsche Academie* in Amsterdam, erinnern sollen.

Pieter Quasts Triumph der Dummheit

Zwei Gemälde von Pieter Jansz Quast, die auf den ersten Blick die gleiche Bühnenszene in unterschiedlicher Ausführung zu zeigen scheinen, lassen sich mit Bühnenelementen der Amsterdamer *Schouwburg* in Verbindung bringen. Eines der Gemälde

⁹⁹⁰ Vgl. Dennis P. Weler in: Ausst.-Kat. Raleigh/Indianapolis/Manchester 2002, S. 154. Mindestens eine Aufführung von Brederos *Lucelle* soll lt. Weller in der ersten Spielzeit der *Schouwburg* stattgefunden haben. Der Autor liefert dafür aber keinen Beleg an.

⁹⁹¹ Vgl. Oey-de Vita/Geesink 1983, S. 181.

⁹⁹² Zu Steens *Lucelle und Ascagnes* s. oben, Kapitel Kostüme – Theaterkleidung im Bild, S. 119. Jan van de Veldes Radierung diente als Titelillustration für die 1622 in Rotterdam veröffentlichte Gesamtausgabe *Alle de Spelen* van G.A. Bredero (Radierung, 175 x 132 mm, Hollstein 429-1(2)) und enthält acht nummerierte Medaillons mit Szenendarstellungen aus verschiedenen Stücken nach Zeichnungen von Willem Pietersz Buytewech.

ist 1643 datiert (Abb. 104).⁹⁹³ Es zeigt eine Gruppe von Schauspielern auf einer Bühne. Einige Elemente der gemalten Bühnenarchitektur erinnern an die Amsterdamer *Schouwburg*, wie der Vergleich mit dem Stich von Savery zeigt (Abb. 84). So weist die Gliederung der Bühnenarchitektur durch kannelierte Pilaster, ein mit Säulen gesäumtes, vorgesetztes Mittelkompartiment mit einem begehbaren Balkon und die Positionierung von Skulpturen in jeweils zwei übereinanderliegenden Nischen Parallelen zu der durch Savery abgebildeten Bühne der *Schouwburg* auf. Doch bestehen auch deutliche Unterschiede. Bei Savery erscheint die Bühne etwa viel breiter, das Mittelkompartiment ist durch einen Spitzgiebel bekrönt und die Skulpturen in den vier Nischen stellen nicht dieselben Figuren dar.⁹⁹⁴

Quasts dargestellte Szene lässt sich aufgrund der kompositorischen Anordnung der Figuren mit der Serie von lebenden Bildern von Pieter Cornelisz Hooft in Verbindung bringen, die im Rahmen der Feierlichkeiten zum 12-jährigen Waffenstillstand mit Spanien im Jahr 1609 durch die Rederijkerskamer *De Eglantier* auf einer Freilichtbühne auf dem Dam in Amsterdam aufgeführt wurden – also eine Begebenheit, die Quast im Kleinkindalter nicht bewusst miterlebt haben kann.⁹⁹⁵ In zehn lebenden Bildern wurde die Geschichte von Lukretia, Tarquinius und Brutus dargestellt. Die tyrannische Herrschaft des Königs Tarquinius stand dabei symbolisch für die Unterdrückung des niederländischen Volkes durch die Spanier.⁹⁹⁶ Diese Szenen wurden auf dem bereits oben angeführten Kupferstich von Claes Jansz Visscher aus dem gleichen Jahr festgehalten (Abb 25). Die Komposition der zweiten Szene von links in der oberen Reihe auf Visschers Stich diente Quast augenscheinlich als Vorlage für sein Gemälde (Abb. 105). In der Druckgraphik wird die Unterdrückung des Volkes durch Tarquinius Superbus L. in einer komischen Darstellung Ausdruck verliehen, indem der König seine Untertanen wortwörtlich niedertrampelt. Der römische Tyrann steht triumphierend mit beiden Füßen auf einer kleinen Gruppe von Menschen, bestehend aus drei Personen, die über einen niedrigen Tisch gebeugt übereinander liegen. Quast zeigt eine ähnliche Menschenpyramide. Drei alte Männer bilden nach vorn gebeugt stehend die Plattform, auf der die vierte Person sich ebenso triumphierend präsentiert. Anders als auf Visschers Stich ist es in Quasts Darstellung aber

⁹⁹³ Holz, 69 x 99,2 cm, Mauritshuis, Den Haag.

⁹⁹⁴ Zu den von Moses Uyttenbroeck als Grisaille gemalten Skulpturen der mythologischen Gestalten und Allegorien auf Savery's Stich s. Eversman 2013, S. 283.

⁹⁹⁵ Albert Heppner diskutierte die zwei Versionen Quasts als erster in Beziehung zu Visschers Darstellung der lebenden Bilder Hoofts. S. ders., Pieter Quast en P. C. Hooft, in: *Maandblad voor Beeldende Kunst* 14, 1937, S. 370-376.

⁹⁹⁶ Vgl. Heppner 1937, S. 372. Zu den Verweisen auf aktuelle politische Problematik in Theaterstücken, die in der ersten *Schouwburg* aufgeführt wurden s.: Smits-Veldt 1991, S. 112-118.

nicht der König selbst, der das römische Volk niedertrampelt,⁹⁹⁷ sondern Brutus balanciert als Narr verkleidet auf den Rücken der misstrauisch schauenden Männer. Er trägt ein an die Figur des Capitano aus der *Commedia dell'arte* erinnerndes Kostüm mit übermäßigem Mühlsteinkragen, wie er sich häufig in Quasts Darstellungen findet und auch auf der niederländischen Bühne eine Entsprechung fand.⁹⁹⁸ Doch anstelle des typischen hohen Hutes hat er eine Narrenkappe mit Glöckchen auf dem Kopf. Auch die übrigen Bildfiguren, Musikanten, ein Tänzer, Zwerge und andere komische Gestalten, kompositorisch in die Pyramidalform integriert, sind von anderem Charakter als die Personen auf Visschers Stich: Es handelt sich um Karikaturen, deren komisch übertriebene Gesichtszüge nicht von Masken herrühren, wie man auf den ersten Blick meinen könnte. Der König schaut hier dem Geschehen vom Balkon aus zu. Die Musikanten und Tänzer sollen anscheinend nicht nur das Publikum, sondern auch das unterdrückte Volk bei Laune halten.

Es erscheint recht unwahrscheinlich, dass Hoofts lebende Bilder 32 Jahre nach ihrer Aufführung bei den Feierlichkeiten zum Waffenstillstand mit Spanien erneut inszeniert wurden. Lebende Bilder (*vertoningen*) wurden auch in der *Schouwburg* sowohl als eigenständige Darbietungen zu besonderen Anlässen, als auch noch nach beliebter Tradition als Unterbrechung von Theaterstücken gezeigt.⁹⁹⁹ Die aus Anlass des Friedens von Münster auf temporären Bühnen auf dem Dam dargebotenen *vertoningen* wurden etwa anschließend auf der Bühne der *Schouwburg* erneut inszeniert.¹⁰⁰⁰ Im überlieferten Spielplan der *Schouwburg* findet sich keine eigenständige *vertoning*, die auf das Thema der Lukretia und Brutus-Geschichte verweist. Am 22. April 1642, also in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu Quasts 1643 datiertem Gemälde, wurde aber ein Stück mit dem Titel *Lukretia* aufgeführt.¹⁰⁰¹ Ob dieses Stück durch lebende Bilder unterbrochen wurde, lässt sich aufgrund fehlender Quellen nicht mehr feststellen.¹⁰⁰² Diese Aufführung könnte aber ein Anlass für einen Auftrag des Gemäldes

⁹⁹⁷ In einer Kartusche erscheint die Inschrift „S.P.Q.R.“ und lässt so keinen Zweifel daran, dass die komischen Figuren, auf denen der Narr steht, das römische Volk repräsentieren sollen. Vgl. Heppner 1937, S. 373. Die Tatsache, dass sich die Inschrift „S.P.Q.R.“ ebenso auf der Kartusche in der linken oberen Bildecke auf Quasts Bild findet, kann als weiterer Beleg für seine Orientierung an dem Kupferstich gelten.

⁹⁹⁸ Vgl. Barbara Ann Stanton-Hirst, *The influence of the theatre on the works of Pieter Jansz. Quast*, Diss. phil. University of Wisconsin-Madison 1978, S. 103. Stanton Hirst 1982, S. 215 f.

⁹⁹⁹ Zur Aufführung von *vertoningen* in der *Schouwburg* s. Wiebe Hogendoorn, Sieraden van het tooneel. Iets over de vertooningen in de Amsterdamsche schouwburgen van 1637 en 1665, in: *Scenarium* 2, 1978, S. 70-82.

¹⁰⁰⁰ Oey-de Vita/Geesink 1983, S. 110.

¹⁰⁰¹ Vgl. Bijlage Z mit einer Übersicht des Repertoires der *Schouwburg* von 1638-65 in Wijbrands 1873, S. 257.

¹⁰⁰² Oey-de Vita/Geesink 1983, S. 181 verzeichnet in dem Jahr insgesamt elf Aufführungen des Stückes. Der Autor ist aber nicht überliefert und es scheint kein gedrucktes Manuskript zu existieren.

mit dem ungewöhnlichen Thema gewesen sein. Für das Motiv bediente sich Quast aber bei Visschers Kupferstich und versetzte die Szene lediglich in eine an die *Schouwburg* erinnernde Bühnenarchitektur.

Pieter Jansz Quast und das Theater

Pieter Jansz Quast hatte sich auf theatrale Figurendarstellungen spezialisiert. Den größten Teil seines bekannten Oeuvres nehmen Zeichnungen von Theaterfiguren ein, die stets auf Pergament und mit größter Sorgfalt ausgeführt sind.¹⁰⁰³ Die Vorbilder für seine Kompositionen konnte Quast im reichhaltigen Theatermilieu in Amsterdam finden und man kann annehmen, dass er auch direkte Beziehungen zu diesen Kreisen pflegte.¹⁰⁰⁴ Der gebürtige Amsterdamer Quast (um 1605/06 –1647) lebte aber nicht sein ganzes Leben lang in der Theatermetropole. Kurz vor der Entstehung des hier untersuchten 1643 datierten Gemäldes hatte er sich noch in Den Haag aufgehalten, wo er seit 1634 Mitglied der St. Lukas Gilde war.¹⁰⁰⁵ Auch wenn die Quellen über Theateraufführungen der Zeit in Den Haag nicht so zahlreich sind wie in der Metropole Amsterdam, lässt sich feststellen, dass Quast dort eine Vielzahl verschiedenster Theaterformen erleben konnte. Es gab lange kein festes Theater in der Stadt. Erst zwischen 1658 und 1665 errichtete der Schauspieler und Maler Jan Baptist van Fornenbergh ein privates Theatergebäude, das sich an der Amsterdamer *Schouwburg* orientierte.¹⁰⁰⁶ Zu Quasts Zeit gab es auch in Den Haag eine *rederijkers*-Kammer.¹⁰⁰⁷ Es gibt zwar nur wenige Quellen, die Aufführungen der *rederijkers* in Den Haag belegen, aber sie traten regelmäßig bei den Wettstreiten in anderen Städten auf und die *Corenbloem* taucht während der ganzen ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in den Finanzbüchern der Stadt Den Haag auf. Man kann also annehmen, dass diese Ama-

Unklar ist deshalb auch, ob es mit dem Stück gleichen Titels identisch ist, das 1618 in der *Academie* aufgeführt wurde. Ebd., S. 50 und Worp 1920, S. 58.

¹⁰⁰³ Dies lässt darauf schließen, dass diese Zeichnungen nicht als Studien gedacht waren, sondern als eigenständige Kunstwerke von Sammlern begehrt wurden (siehe verschiedene Inventareinträge aus Sammlungen des 17. und 18. Jahrhunderts). Stanton-Hirst 1978, S. 259, 262, Anm. 223, 224.

¹⁰⁰⁴ So fertigte Quast etwa drei Zeichnungen für die Illustrationen zu M.G. Tengnagels Stück *Het leven van Konstance* sowie eine Satire auf den berühmten *Muiderkring* (der Kreis Literaten, die regelmäßig bei ihrem Gastherrn Pieter Cornelisz Hooft auf Schloss Muiden zusammenkam), dessen Auftrag sicher aus dem Umfeld der Theaterliteraten selbst stammte. Zu den Illustrationen für Tengnagels Stück s. Stanton-Hirst 1982, S. 229.

¹⁰⁰⁵ Ebd., S. 213.

¹⁰⁰⁶ Da es eine private Einrichtung war, geht Gudlaugsson davon aus, dass das Gebäude wesentlich kleiner als die Amsterdamer *Schouwburg* war. Vgl. Sturla J. Gudlaugsson, Jacob van Campens Amsterdamse Schouwburg door Hans Juriaensz van Baden uit gebeeld, in: *Oud Holland* 66, 1951, S. 183, Anm. 2 (S. 179-183). Vgl. E. F. Kossmann, *Das niederländische Faustspiel des 17. Jahrhunderts*, 1910, S. 108.

¹⁰⁰⁷ *De Corenbloem* war aus dem Zusammenschluss der gleichnamigen, ältesten Kammer (sie bestand seit der Mitte des 15. Jahrhunderts) und der um 1482 gegründeten zweiten Kammer *De Groene Laurierspreut* entstanden. Vgl. Stanton-Hirst 1978; H. Enno van Gelder, *Het Haagse Toneel-Leven en de Koninklijke Schouwburg 1804–1954*, Den Haag 1954, S. 9.

teurschauspieler auf Jahrmärkten, an religiösen Festen und den *rederijkers*-Wettbewerben (*landjuwelen*) teilnahmen, wie dies auch von anderen Kammern bekannt ist.¹⁰⁰⁸ Ganz im Gegensatz zu Amsterdam, wo das Auftreten fremder Schauspieler lange verhindert wurde, spielten ausländische Wandertruppen in Den Haag zudem eine wichtige Rolle. Englische und französische Truppen traten dort ab 1605 auf, wobei letztere wahrscheinlich Aufführungen einer höheren Qualität boten und dadurch zu den Favoriten der Stadthalter avancierten.¹⁰⁰⁹ Es ist wichtig, sich in Erinnerung zu rufen, dass Den Haag auch im 17. Jahrhundert schon das Zentrum der Regierung war, der Treffpunkt der Gesandten, die Residenz des Hauses der Oranier und Wohnort einer sehr wohlhabenden Mittelklasse.¹⁰¹⁰ Dementsprechend vielfältig muss auch die Unterhaltung gewesen sein. Während seines fast zehnjährigen Aufenthaltes in Den Haag kann Quast dieser Atmosphäre der theatralen Festlichkeiten nicht entkommen sein. Interessanterweise entschied sich Quast bereits bevor er nach Amsterdam zurückzog, die Bühne der berühmten *Schouwburg* im Bild darzustellen.

Die zweite Version des Brutus Themas

Die Existenz einer zweiten Version des Bildthemas mit einer ähnlichen pyramidalen Figurenanordnung belegt, dass Quast sich vor allem für das Kompositionsschema in Visschers Stich als Vorlage interessierte und keine von ihm gesehene Aufführung wiedergab (Abb. 106).¹⁰¹¹ Das Gemälde wurde von Barbara Ann Stanton-Hirst aufgrund der Nähe zu einer signierten und datierten Zeichnung Quasts überzeugend auf um 1647 datiert (Abb. 107).¹⁰¹² Auch in dieser wohl später entstandenen Gemäldeversion steht Brutus auf den Rücken zweier Figuren, die hier auf allen Vieren niederknien, während ein dunkelhäutiger Zwerg zwischen seinen Beinen hervorguckt. Ein Tänzer auf der linken Seite und weitere Zwerge und andere komische Charaktere sind durch unterschiedlichste Bewegungen in die pyramidale Komposition integriert. Die Kostüme sind insgesamt einfacher als auf der früheren Version. Brutus trägt wieder ein an die Figur des Capitano erinnerndes Kostüm, hier mit dem typischen hohen Hut, aber ohne den großen Mühlsteinkragen. Dieser Brutus mit seiner Knoll-

¹⁰⁰⁸ Vgl. Stanton-Hirst 1978, S. 51.

¹⁰⁰⁹ Vgl. Stanton-Hirst 1978, S. 51-53. Professionelle niederländische Schauspieler werden zum ersten Mal 1611 in Den Haag erwähnt. Interessanterweise gibt es bis 1646, als eine niederländische Truppe in dem Tennishallentheater im Buitenhof gastierte, kaum weitere Erwähnungen von niederländischen Schauspielern. Vgl. J. Fransen, *Les Comédiens Français en Hollande au XVIIe et XVIIIe Siècles*, Paris 1925, S. 21. Stanton-Hirst weist aber darauf hin, dass in einigen der englischen Schauspieltruppen auch niederländische Namen auftauchen. Stanton-Hirst 1978, S. 53.

¹⁰¹⁰ Stanton-Hirst 1978, S. 62.

¹⁰¹¹ Holz, 61,5 x 85 cm, Bijzondere Collecties/TIN, Universiteit van Amsterdam.

¹⁰¹² Bleistift auf Pergament, 31 x 37,5 cm, signiert und datiert 1647, ehemals Sammlung A. Welcker, Amsterdam 1942; Stanton-Hirst 1978, S. 107, 111, Abb. S. 111a, Tafel 42; Stanton-Hirst 1982, S. 220, Abb.11.

nase ist auch von einem völlig anderen Menschenschlag als derjenige mit feinen Gesichtszügen auf der früheren Version. Die begleitenden Musiker sind weniger prominent rechts in den Hintergrund gerückt. Die einfacher gestaltete Bühne und die freiere Komposition, die eine lebendigere Atmosphäre vermittelt, veranlasste einige Autoren dazu, in der Darstellung die Wiedergabe einer *rederijkers*-Aufführung zu sehen.¹⁰¹³ Doch auch bei dieser gemalten Bühne finden sich Elemente der Amsterdamer *Schouwburg*. Der geraffte Vorhang am rechten Bildrand gibt auch hier den Blick auf den hinteren Teil der Bühne frei. Hinten rechts ist eine weibliche Statue in einer Rundnische auszumachen, wie sie auch die Bühne der *Schouwburg* und das Gemälde von 1643 schmückt. Die linke Hälfte der Bühnenarchitektur ist durch einen dunkelgrünen Stoffbehang verdeckt. Anstelle des kleinen Balkons, auf dem im Den Haager Bild der König und sein Gefolge stehen, ist hier eine Art Zuschauertribüne auf der linken Seite der Bühne platziert. Damit nähert sich Quast in seiner späteren Darstellung sogar mehr den Begebenheiten der *Schouwburg* an, in der sich an beiden Schmalseiten der Bühne Galerien befanden. Diese fehlen bei Quasts früherer Version. Der Vergleich mit Saverys Stich (Abb. 84) zeigt, dass keine der beiden Darstellungen von Quast die Bühne der *Schouwburg* genau wiedergibt. Quast integriert lediglich einzelne Architektur- und Dekorationselemente in seine Komposition, die den Betrachter auch heute noch an das berühmte Amsterdamer Theater denken lassen.

Abschließend bleibt noch zu klären, inwieweit in Quasts karikaturhaften Darstellungen von einer politischen Satire ausgegangen werden kann. Denn das Thema der tyrannischen Herrschaft des Tarquinius über das römische Volk war schon zur Zeit der Aufführung der lebenden Bilder bei den Feierlichkeiten zum 12-jährigen Frieden mit Spanien höchst brisant. Stanton-Hirst traut Quast zwar keine ikonographischen Beweggründe bei der Wahl seines Motivs zu und verweist auf den großen Anteil von Genreszenen des niederen Milieus und Konversationsstücken in seinem Œuvre.¹⁰¹⁴ Es gehe aber in den beiden Gemälden auch darum, sich über die Spanier lustig zu machen, denn die Figur des Capitano stellte sowohl in der Comedia dell'arte als auch in ihrem holländischen Gegenstück einen Spanier bzw. einen Spanien freundlich gesinnten Brabanter dar.¹⁰¹⁵ Gerbrand Adriaensz Bredero hatte die Figur in seiner Komödie *Spaanschen Brabander* (1618) populär gemacht. Das Stück kritisierte die in Amsterdam lebenden Emigranten aus den südlichen Niederlanden. Die Hauptper-

¹⁰¹³ Vgl. Gudlaugsson 1937, S. 373; Heppner 1939/40, S. 38; Stanton-Hirst 1978, S. 104, 105; Stanton-Hirst 1982, S. 218.

¹⁰¹⁴ Vgl. Stanton-Hirst 1978, S. 111 u. Stanton-Hirst 1982, S. 219.

¹⁰¹⁵ Stanton-Hirst 1982, S. 221.

son, der aus Antwerpen stammende Jerolimo, brüstet sich darin mit seiner angeblichen glanzvollen Vergangenheit und seiner vornehmen spanischen Kleidung, die in Wirklichkeit altmodisch erschien.¹⁰¹⁶ Willem Pietersz Buytewechs Darstellung, die in Form einer Radierung von Jan van de Velde d.J. als Illustration für die Ausgabe von Brederos gesammelten Stücken von 1622 diente, zeigt Jerolimo dann auch nach spanischer Mode gekleidet mit großem Mühlsteinkragen (Abb. 108).¹⁰¹⁷ Dass sich diese Kostümierung auf der Bühne durchgesetzt hatte, suggeriert auch die Titelillustration einer späteren Ausgabe des Stückes von 1662 (Abb. 159). Die Figur mit Mühlsteinkragen und hohem Hut findet sich auch in einer Reihe von Zeichnungen Quasts, auf denen sich jeweils eine Gruppe komischer Figuren über den Spanier oder Brabanter lustig macht (Abb. 109).¹⁰¹⁸

Hoofts erklärende Verse zu dem lebenden Bild, das Quast als Vorbild diente, lauten: „Den dwinghe-lant Tarquyn het volck vertrede hiel, En Brutus speelt den Sot, al oft hem wel gheviel.“ (Der Tyrann Tarquinius zertrampelte das Volk, und Brutus spielt den Narren, so oft es ihm gut gefiel.) Die Komposition in Visschers Stich (und möglicherweise auch die tatsächliche Aufführung des lebenden Bildes nach Hooft) machte das „vertreden“ (zertrampeln/zertreten) des unterdrückten Volkes wortwörtlich sichtbar.¹⁰¹⁹ Es war sicherlich das Potenzial zum Komischen in dieser Komposition mit der Menschenpyramide, die Quast dazu veranlasste, sich als Vorlage gerade für dieses der zehn von Visscher dargestellten Bilder zu entscheiden.¹⁰²⁰ Dennoch darf auch die politische Dimension der Darstellung in Form einer Satire nicht unterschätzt werden. Zur Entstehungszeit der beiden Gemälde neigten sich die Revolte der niederländischen Provinzen und der 80-jährige Krieg dem Ende entgegen und im Bereich der Druckgraphik wurden auffällig zahlreiche politische Karikaturen produziert.¹⁰²¹ Dies hat sicherlich auch Pieter Quast und mögliche Auftraggeber der Bilder geprägt. Ein weiterer Hinweis auf eine politische Interpretation von Quasts Gemälden findet sich in der 1643 datierten Fassung (Abb. 104). Dort sind ein kleines Kind und ein alter Mann zu sehen, die abseits jeweils auf der linken und der rechten Seite

¹⁰¹⁶ Vgl. Stanton-Hirst 1982, S. 216.

¹⁰¹⁷ Jan van de Velde d.J., Titelillustration *Alle de Spelen van G.A. Bredero*, Rotterdam 1622, Radierung, 175 x 132 mm, Hollstein 429-1(2), Detail.

¹⁰¹⁸ Vgl. etwa *Verspottung des Spaniers*, 164(1?), Kreide und Tinte auf Pergament, 252 x 356 mm, Institut Néerlandais, Paris und 1644, Bleistift und Pinsel auf Pergament, 286 x 382 mm, Rijksmuseum, Amsterdam.

¹⁰¹⁹ Vgl. Heppner 1937, S. 372.

¹⁰²⁰ B.A. Stanton-Hirst weist anhand einer Reihe von zeitlich den Gemälden vorhergehenden Zeichnungen Quasts Interesse an pyramidalen Kompositionsformen nach, worin sie dann auch den Grund sieht, warum Quast sich für eben jenes Bild Visschers als Vorlage entschied. Vgl. Stanton-Hirst 1978, S. 105-111.

¹⁰²¹ Vgl. Stanton-Hirst 1978, S. 112. Zur politischen Karikatur der Zeit s.: Cornelis Veth, *De Politieke Prent in Nederland*, Leiden 1920, bes. S. 20-28; ders., *Geschiedenis van de Nederlandsche Caricatuur en van de Scherts in de Nederlandsche Beeldende Kunst*, Leiden 1921, S. 93-115.

der Bühne stehen und nicht so recht zu den grotesken Figuren zu passen scheinen. Die beiden Figuren wurden als Repräsentanten des *Weeshuis* (Waisenhaus) und des *Oudemannenhuis* (Altenheim) gedeutet.¹⁰²² Dies stellt einen weiteren Verweis auf die Amsterdamer *Schouwburg* dar, denn die Gewinne des Theaters kamen den öffentlichen Einrichtungen des Waisen- und des Armenhauses für alte Männer und Frauen zu Gute. Die Vereinbarung zwischen den öffentlichen Einrichtungen des Waisen- und des Altenheims mit der *Schouwburg*, nach der den beiden Häusern der Nettogewinn der Einnahmen des Theaters zufiel – Zweidrittel gingen an das Waisenhaus und ein Drittel an das Altenheim –, geht auf die Aufführungen der *redrijkers* am Anfang des 17. Jahrhunderts zurück.¹⁰²³ So gaben schon die *Oude Kamer* und anschließend auch die *Eerste Nederduytsche Academie* einen Teil ihrer Einnahmen an die beiden Einrichtungen ab. Diese finanzierten den Bau der *Schouwburg* von 1638 und ihre Regenten galten seitdem als die eigentlichen Eigentümer. Die laufenden Geschäfte wurden aber auf die *Schouwburg*-Direktoren übertragen.¹⁰²⁴ Für diese Deutung spricht auch der Vergleich mit Salomon Saverys Kupferstich einer Ansicht des Auditoriums des Theaters, auf dem ein kleiner Junge und ein alter Mann das Wappen der *Schouwburg* mit dem Motto „Door Yver in Liefde Bloeyende“ halten (Abb. 110).¹⁰²⁵ Auch der Sinnspruch von Joost van den Vondel, der sich ursprünglich auf einem der Balken an der Decke des Saales befand, bezieht sich auf diese Verbindung: „De byen storten hier het eelste datze leezen, / Om d'oude stock te voên en ouderlooze weezen.“¹⁰²⁶ Das Wortspiel funktioniert im Deutschen nur zum Teil, so gibt es hier auch die doppelte Bedeutung von „lesen“ des Honigs und im literarischen Sinne. Der alte Stock kann im Niederländischen jedoch sowohl den „Bienenstock“ als auch einen „Greis“ meinen.¹⁰²⁷ So wie die Bienen ihren gesammelten Honig in den Bienenstock tragen, bringen die Amsterdamer Bürger einen Teil des aus dem Handel erwachsenden Reichtums in die *Schouwburg*, zu Gunsten der schönen

¹⁰²² Annette Chavannes, Brutus als Zot voor Tarquinius, in: *Verslag. Vereniging Rembrandt*, 1969, S. 35-37. Unerklärt bleibt dabei allerdings der Umstand, dass das Kind eine Art polnisches Kostüm trägt und einen Bogen in der Hand hält.

¹⁰²³ Vgl. Kornee van der Haven, *Achter de schermen van het stadstoneel. Theaterbedrijf en toneelpoëzie in Amsterdam en Hamburg 1675-1750*, Zutphen 2008, S. 170.

¹⁰²⁴ Bis 1750 hielt man an diesen Strukturen fest, mit Ausnahme der Periode zwischen 1680 und 1689, in der die *Schouwburg* an verschiedene Pächter vermietet wurde, die wiederum die Pacht direkt an die beiden Einrichtungen zahlten. Vgl. ebd.

¹⁰²⁵ *Die Logen in der neuen Schouwburg von Amsterdam, 1637, 1658*, Kupferstich, 513 x 721 mm, Hollstein 16.

¹⁰²⁶ *Vondels Werken*, Teil III, S. 512; „Die Bienen sammeln/verstauen hier das edelste, das sie lesen, um den alten Stock zu füttern, und die elternlosen Wesen.“

¹⁰²⁷ Vgl. Angela Vanhaelen, *Comic print and theatre in early modern Amsterdam: gender, childhood and the city*, Aldershot 2003 (Studies in performance and early modern drama), S. 66, Anm. 59, macht auf die Doppeldeutigkeit der niederländischen Wörter „leezen“ (sammeln, lesen), „voên“ (füttern, führen) und „stock“ (Stock, alter Mann, Bienenstock) aufmerksam.

Künste und der Waisen und Alten.¹⁰²⁸ Das Amsterdamer Theater kann geradezu als Symbol des Nationalstolzes der jungen Republik gewertet werden. Die *Schouwburg*, zu deren Vorstellungen jeglicher hoher Staatsbesuch eingeladen wurde, repräsentierte auf anschauliche Weise die Werte der Vereinigten Provinzen und Amsterdams – einer Stadt, deren Reichtum auf dem freien Welthandel beruhte, deren Bürger als Mäzene der Künste fungierten und dabei auch die Wohltätigkeit nicht vergaßen. Auf einzigartige Weise setzt Quast in beiden Darstellungen des *Triumphes der Dummheit* verschiedene theatrale Bildmittel ein – von denen die Verbildlichung von Theaterarchitektur und Dekorationen der *Schouwburg* hier im Fokus standen –, die auf die politische Dimension der *Schouwburg* und den Freiheitskampf der jungen niederländischen Republik verweisen.

Bei zahlreichen anderen Kompositionen der Zeit fühlt sich der Betrachter eher vage an die Bühne der *Schouwburg* oder genauer an eine *Scenae frons* nach vitruvianischem Vorbild erinnert. Besonders häufig findet sich das Visualisierungsmittel der Darstellung von Elementen des Bühnenbildes bei den ebenfalls eng mit dem Theater in Verbindung stehenden Malern Jan Steen (vgl. Abb. 83 u. Abb. 156) und Gerard de Lairese. Hier ist es oft wie z.B. in Lairesses *Achilles unter den Töchtern des Lykomedes*¹⁰²⁹ (Abb. 111) der architektonische Bildhintergrund, dessen Aufbau und Gliederung an eine klassische Bühnenfassade denken lässt. So gibt es meist wie in Lairesses Gemälde ein erhöht liegendes und vorstehendes Mittelkompartiment gerahmt von Pilastern und Skulpturen und eine Arkadenarchitektur mit mächtigen Säulen und Durchblicken auf Landschaften und perspektivische Architekturansichten. Diese Durchblicke geben zudem oftmals wie etwa in Lairesses zweiter Version des Bildthemas (Abb. 112)¹⁰³⁰ den Anschein, als wären sie auf Leinwand gemalte Kulissen. Interessanterweise gab es zur Entstehungszeit von Steens und Lairesses theatrale Kompositionen die von Jacob van Campen entworfene Bühnenarchitektur nicht mehr, die bei dem Umbau der *Schouwburg* 1665 durch eine barocke Kulissenbühne ersetzt worden war. Zu fragen ist, ob die Künstler mit dem Gebrauch der altmodischen Theaterarchitektur dennoch eine Modeerscheinung der Zeit bedienten. Die klassische Bühnenarchitektur entsprach dem gewünschten internationalen, pseudoantiken Stil, den der Klassizist Gerard de Lairese wie kein anderer Maler in Amsterdam vertrat. Dienten Jan Steens Gemälde also tatsächlich als Gegengewicht zum

¹⁰²⁸ Vgl. Haven 2008, S. 171.

¹⁰²⁹ Um 1675-1680, Lw. 81 x 104 cm, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig.

¹⁰³⁰ Um 1680, Lw., 138 x 190 cm, Mauritshuis, Den Haag.

Klassizismus wie in der Forschung jüngst vorgeschlagen wurde?¹⁰³¹ Dies gilt wohl nicht für Steens theatrale Gemälde der späten 1660er Jahre.¹⁰³² Reales Anschauungsmaterial für diese Art von Bühnenarchitektur konnten die Maler jedenfalls auch nach dem Umbau der *Schouwburg* noch in Form der ephemeren Bühnenbauten bei städtischen theatralen Inszenierungen finden wie im Folgenden zu zeigen sein wird.

3.4. Ephemere Bühnenarchitekturen: Temporäre Freilufttheater

Reichhaltiges Bildmaterial hat sich in den Niederlanden für die temporären Bühnenkonstruktionen aus Holz und Leinwand erhalten, die zur Inszenierung von Theateraufführungen und lebenden Bildern in Form allegorischer Szenen an öffentlichen Plätzen dienten. Diese Freilufttheater beruhen auch in den nördlichen Provinzen auf einer langen Tradition.¹⁰³³ Im Gegensatz zu den einfachen Podiumsbühnen auf Jahrmärkten kamen aufwändigere Bühnenkonstruktionen zum Teil bei den von den verschiedenen *rederijkers*-Kammern regelmäßig veranstalteten Wettstreiten zum Einsatz (Abb. 98).¹⁰³⁴ Die Kammern waren zunächst auch bei öffentlichen Festlichkeiten beteiligt, die durch die Städte ausgetragen wurden, wie etwa bei den bereits besprochenen Feierlichkeiten zum 12-jährigen Waffenstillstand mit Spanien 1609 in Amsterdam. Claes Jansz Visschers Illustration der auf dem Dam errichteten Bühne und der verschiedenen von Pieter Cornelisz Hooft entworfenen lebenden Bilder vermeldet etwa, dass die *vertoningen* durch die Alte Kammer *In liefd bloeyende* aufgeführt wurden (Abb. 25). Die Darstellung deutet zudem darauf hin, dass die Bühnenform zu Beginn des 17. Jahrhunderts nicht wesentlich von den früheren Modellen abweicht. So besitzt diese Bühne ein Renaissance-Proszenium mit reichen heraldischen Verzierungen und figuralen Skulpturbekrönungen.¹⁰³⁵ Auch der Friede von Münster 1648 wurde in Amsterdam zum Anlass genommen, in diesem Fall drei Bühnen auf dem Dam aufzustellen und sechs verschiedene lebende Bilder bei den populären Theaterautoren Samuel Coster, Gerard Brandt und Jan Vos in Auftrag zu geben (Abb.

¹⁰³¹ Dies suggeriert zuletzt der Titel einer Doktorarbeit: Kimberlee Cloutier Blazzard, *Counter-Balancing Classicism: Jan Steen and the 'Socratic Style'*, Diss. phil. University of Virginia 2004.

¹⁰³² S. oben, Kapitel Schauspielstil – Gestik und Mimik im Bild, S. 59-70.

¹⁰³³ Vgl. etwa Jochen Becker, *Entries, fireworks and religious festivities in the Netherlands* (transl. H. Watanabe-O'Kelly), in: Pierre Béhar, Helen Watanabe-O'Kelly (Hg.), *Spectaculum Europaeum. Theatre and Spectacle in Europe (1580-1750)*, Wiesbaden 1999, S. 705-720 und Derk Persant Snoep, *Praal en propaganda: triumfalia in de Noordelijke Nederlanden in de 16de en 17de eeuw*, Diss. Utrecht 1975.

¹⁰³⁴ Vgl. Bühne beim *rederijkers*-Wettstreit in Haarlem 1606 aus: Zacharias Heyns, *Const-thoonende juweel, Bij de loflijkce stad Haerlem, ten versoecke van Trou moet blijkcken, in't licht gebracht*, Zwolle 1607.

¹⁰³⁵ Vgl. Marlis Radke-Stegh, *Der Theatervorhang. Ursprung – Geschichte – Funktion*, Meisenheim am Glan 1978 (Deutsche Studien, Bd. 32), S. 190.

171).¹⁰³⁶ Am besten überliefert sind zudem die triumphalen Einzüge (*blijde inkomsten*), die in den von den südlichen Niederlanden abgespaltenen nördlichen Provinzen eigene Formen entwickelten.¹⁰³⁷ Über den auf die antike römische Tradition zurückgehenden Triumphbögen aus Holz und Leinwand, die bei den *blijde inkomsten* den Weg des gefeierten Ankömmlings säumten, wurden dabei häufig aufwändige Schaubühnen errichtet, auf denen allegorische Szenen enthüllt werden konnten (Abb. 113). Während in den südlichen Niederlanden die lebenden Bilder bereits ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts durch gemalte Darstellungen ersetzt wurden, hielt man in den nördlichen Provinzen noch bis zur Mitte des Jahrhunderts an der Aufführung durch Schauspieler fest.¹⁰³⁸ Die reiche Stadt Amsterdam nahm bei der Austragung von triumphalen Festzügen, die hier vor allem für ausländische Monarchen realisiert wurden, die Vorreiterrolle ein. Die theatralen Festivitäten waren dabei stets Ausdruck politischer Propaganda.¹⁰³⁹ Überliefert sind diese Einzüge in der Regel durch aufwändige Festbücher mit Beschreibungen und Illustrationen, die oftmals in mehrere Sprachen übersetzt wurden.¹⁰⁴⁰ Auf die ikonographische Vorbildfunktion dieser Festbücher für die bildende Kunst ist in der Forschung bereits hingewiesen worden.¹⁰⁴¹ Für den Untersuchungszeitraum der vorliegenden Arbeit wurde dieser Relation allerdings noch nicht in Bezug auf die Theaterdarstellungen nachgegangen. Im Folgenden soll das ungewöhnliche Beispiel eines Marine-malers vorgestellt werden, der sich möglicherweise durch das öffentliche Freilufttheater oder die Illustrationen davon zu einer theatralen Darstellung inspirieren ließ.

Ludolf Backhuysens Allegorie auf den blühenden Amsterdamer Seehandel

Die maritimen Darstellungen Ludolf Backhuysens zeichnen sich – abgesehen von der gesteigerten Dramatik der Sturmszenen – nicht unbedingt durch ein hohes Maß an Theatralität aus. Eine interessante Ausnahme bildet aber eine in Backhuysens Œuvre einzigartige Darstellung im Amsterdam Museum, die hier in Bezug auf ihr Verhältnis zu ephemeren Bühnenbauten bei Freiluftaufführungen untersucht werden soll. Bei der wahrscheinlich nach 1690 entstandenen *Allegorie des blühenden Amsterdamer Seehandels* handelt es sich wohl um eine Ölskizze, die vermutlich für ein

¹⁰³⁶ Siehe hierzu Snoep 1975, S. 77-83 und unten, Kapitel Theatralität als Visualisierungsprinzip, S. 304 f.

¹⁰³⁷ Becker 1999, S. 710 f.

¹⁰³⁸ Ebd., S. 715; Landwehr 1971, S. 80. Dies hängt sicherlich mit der Organisation der Einzüge zusammen, die hier auch im 17. Jahrhundert noch durch die *rederijkers*-Kammern ausgerichtet wurden. Radke-Stegh 1978, S. 183. Zu der Entwicklung einer allmählichen Abwendung von lebenden Bildern bei festlichen Einzügen in den südlichen Niederlanden siehe auch Bussels 2010.

¹⁰³⁹ Ebd., S. 711. Zur Funktion der *blijde inkomsten* zwischen Angeberei und Propaganda s. ausführlich Snoep 1975.

¹⁰⁴⁰ Ebd., S. 714.

¹⁰⁴¹ Vgl. Becker 1999, S. 714 mit weiterer Literatur.

größeres Gemälde bestimmt war (Abb. 114).¹⁰⁴² Sie zeigt eine Gruppe von Menschen, die über eine Balustrade hinweg auf eine Ansicht des Flusses IJ (damals noch ein Meeresarm der Zuidersee) blicken. Hinter einem Wald aus Schiffsmasten breitet sich die Silhouette von Amsterdam aus. In der Mitte der Brüstung prangt das Amsterdamer Stadtwappen. Eine elegant gekleidete Frau, die auf der anderen Seite der Brüstung steht, trägt eine Krone und hält ein Schiffsmodell in die Höhe. Sie kann als die Amsterdamer Stadtmagd gedeutet werden.¹⁰⁴³ Drei weitere Personen am linken Bildrand sind über eine Karte gebeugt, vielleicht ein Verweis auf die Ausbreitung des Handels in den Gebieten in Übersee.¹⁰⁴⁴ Auf den Seehandel verweisen außerdem die links stehende Statue des Neptun, der Anker, ein Fischer und ein Lastenträger mit großen Warenbündeln am rechten Bildrand.

Die Komposition zeigt, parallel zu Theaterszenen, den nach oben und zur Seite gerafften Vorhang,¹⁰⁴⁵ der den Blick auf die Hafenszene freigibt. Die im Schatten vor der Balustrade stehenden Bildfiguren, von denen einige in Rückenansicht gegeben sind, lassen sich als Theaterzuschauer beschreiben. Ihr erhöht liegender Standpunkt vor der geschwungenen Steinbrüstung erinnert an eine Zuschauerloge im Theater (Abb. 115).¹⁰⁴⁶ Die Figuren jenseits der Balustrade sind hingegen wie die Schauspieler auf einer Bühne in helles Licht getaucht, dessen Quelle nicht mit jener durch die Wolken diffus erscheinenden Beleuchtung der Seeansicht übereinstimmt. Der Standpunkt dieser Figuren scheint tiefer zu liegen als der Wasserspiegel. Sie müssten eigentlich mit den Füßen im Wasser stehen, denn unmittelbar hinter der Steinbrüstung

¹⁰⁴² Holz, 23,5 x 31,5 cm, Amsterdam Museum.

<http://collectie.amsterdammuseum.nl/online/advanced/Details/collect/39214> (Zugriff: 10.05.2017). Die Datierung wurde aufgrund der Haartracht und Kostüme vorgeschlagen in: *Ludolf Backhuysen. Emden 1630–Amsterdam 1708. Ein Versuch, Leben und Werk des Künstlers zu beschreiben*, hrsg. von Henri Nannen, Ausst.-Kat. Kunsthalle Emden, Emden 1985, S. 66.

¹⁰⁴³ Die Personifikation der Stadt Amsterdam wurde in der bildenden Kunst oft als Frau dargestellt. Die so genannte *Stedemaagd* symbolisierte den Wohlstand und die Macht der Stadt. Vgl. etwa die Personifikationen in Gerard de Lairettes *Allegorie des Ruhmes der Stadt Amsterdam*, 1680–87 (Abb. 163) und Nicolaes Pietersz Berchems *Allegorie auf die Vergrößerung Amsterdams*, um 1663 (Abb. 166), beide Amsterdam Museum. Die *Stedemaagd* thront auch als Skulptur am Tympanon an der Ostseite (Abb. 164) und im Bürgersaal (Abb. 175) des Amsterdamer Rathauses, Skulpturenprogramm von Artus Quellinus.

¹⁰⁴⁴ Vgl. Ausst.-Kat. Emden 1985, S. 66.

¹⁰⁴⁵ Im Ausst.-Kat. Emden 1985, S. 66, 151, wird auf eine Verwandtschaft der „bühnenartigen Umrandung“ der Gemäldekomposition mit einer Zeichnung aus dem Rijksprentenkabinet, Amsterdam verwiesen (1705, Bleistift und Pinsel in braun, laviert mit ostindischer Tusche, 98 x 227 cm). Es wird vermutet, dass die Darstellung einer unbekanntes Seeschlacht, als Vorlage zur Ausmalung des Inneren einer Pavillonjacht dienen sollte. Ein Ölgemälde mit dieser Szene ist nicht bekannt. Die Schlachtszene wird auch hier von einem zur Seite und nach oben aufgezogenen Vorhang eingerahmt. Der Vergleich mit der *Allegorie des blühenden Amsterdamer Seehandels* ist jedoch nicht fruchtbar; das einzige gemeinsame Element ist der Vorhang. In der Zeichnung erscheint die Schlachtszene in einer Kartusche, die keineswegs an eine reale Bühne erinnert. Der Vorhang scheint vielmehr ein rein dekoratives Element zu sein.

¹⁰⁴⁶ Vgl. Hans Juriaensz van Baden, *Theateraufführung in der Amsterdamer Schouwburg*, um 1653, Holz, 44,5 x 47 cm, The John & Mable Ringling Museum of Art, Sarasota, Florida.

breitet sich die Flussansicht aus, die dadurch wie ein Theaterprospekt wirkt. Zu denken wäre auch an eine der schwimmenden Bühnenkonstruktion, die bei verschiedenen festlichen Anlässen für theatrale Inszenierungen in Amsterdam errichtet wurden. Der Betrachter blickt von schräg oben auf die Szene herab, auf der im Vordergrund einige Gegenstände wie der Anker, das Schwert und ein mit bunten Federn geschmückter Helm wie Requisiten verteilt sind. Einige Elemente der Bildkomposition verhindern aber gleichzeitig, die dargestellte Szene als Theatervorführung auf einer Bühne zu interpretieren. So wirkt der Umstand, dass die Bildfiguren jenseits der Balustrade alle in irgendeiner Weise mit den verschatteten Figuren auf der anderen Seite interagieren, irritierend. Hier wird nicht zwischen den verschiedenen Wirklichkeitsebenen des Geschehens auf einer Bühne und im Zuschauerraum unterschieden. Allegorie – etwa in Form der Stadtmagd – und wirklichkeitsnahe Darstellung – etwa in Form des Arbeiters, der am rechten Bildrand Säcke heranschleppt – sind nicht trennbar.

Über einen Auftrag und die Bestimmung der Ölskizze für ein größeres Gemälde ist nichts Näheres bekannt – sie ist auch als Entwurf für einen Kupferstich denkbar. 1665, am Anfang seiner Karriere, hatte Backhuysen den Auftrag des Amsterdamer Magistrates erhalten, eine Vedute der Stadt zu malen, die man dem Außenminister König Ludwigs XIV. von Frankreich, Hugues de Lionne, als diplomatisches Geschenk übermitteln wollte. Das spätestens 1666 fertiggestellte Gemälde¹⁰⁴⁷ begründete Backhuysens Ruf als Marinemaler, wie sein Biograph Houbraken 1719 ausführlich berichtet (Abb. 116).¹⁰⁴⁸ In den Rechnungsbüchern der Stadt Amsterdam findet sich 1666 der Vermerk: „Juli 13. Bet. Aen LUDOLF BACKHUISEN, schilder, voor het stuck schilderij vertoonende Amsterdam dat in Vranckrijck vereert sal worden f 1275.“ (13. Juli bezahlt an Ludolf Backhuisen, Maler, für das Amsterdam darstellende Gemälde, das in Frankreich verehrt werden soll 1275 Gulden.)¹⁰⁴⁹ Das Gemälde sollte also in Frankreich „verehrt werden“ und war damit weit bedeutsamer als eine Vedute einer Stadt mit einer Seeansicht, es ging vielmehr um eine Verherrlichung der Stadt Amsterdam. Durch eine geschickte Beleuchtungsregie lenkt Backhuysen die Aufmerksamkeit auf die Silhouette im Hintergrund, wo am linken Bildrand das im Verhältnis viel zu große Rathaus auf dem Dam aufleuchtet und die Macht der Stadt unterstreicht.¹⁰⁵⁰ Einen ähnlichen Auftrag könnte man auch hinter der Ölskizze

¹⁰⁴⁷ *Schiffe auf Reede vor Amsterdam*, 1666, Lw., 128 x 221 cm, Musée du Louvre, Paris.

¹⁰⁴⁸ Vgl. Peter Sigmond, Ludolf Backhuysen und die Marinehistorie in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, in: *Ludolf Backhuysen. Emden 1630 – Amsterdam 1708*, hrsg. v. F. Scheele und A. Kanzenbach, Ausst.-Kat. Ostfriesisches Landesmuseum Emden, München/Berlin 2008, S. 37 (S. 22-45).

¹⁰⁴⁹ W.F.H. Oldewelt, Eenige posten uit de thesauriers-memorialen van Amsterdam van 1664 tot 1764, in: *Oud Holland* 51, 1934, S. 70 (S. 69-72).

¹⁰⁵⁰ Peter Sigmond in Ausst.-Kat. Emden 2008, S. 37.

vermuten, bei der Backhuysen zu einer völlig anderen Lösung der Bildaufgabe der Verherrlichung der Stadt kommt – eine Bildlösung, die sich theatraler Darstellungsmittel bedient.

In einer gemeinsam mit Isaac de Moucheron entstandenen Zeichnung hielt Backhuysen ein tatsächlich stattgefundenes Ereignis einer theatralen Inszenierung auf einer schwimmenden Bühnenkonstruktion fest (Abb. 117).¹⁰⁵¹ Als im August 1697 eine russische Delegation inklusive dem inkognito reisenden jungen Zar Peter dem Großen in Amsterdam weilte, gehörte eine spektakuläre Feuerwerksvorführung zu den von den Regenten der Stadt organisierten Unterhaltungen. Auf der Amstel (vor dem Anbau der *Kloverniersdoelen* und dem ehemaligen *Swych Utrecht* Turm, links im Bild) wurde eine auf einem Ponton schwimmende Triumpharchitektur nach den Plänen des Stadtarchitekten Steven van Vennekool errichtet, die mit Feuerwerkskörpern bestückt wurde. Die Zeichnung ist ein ungewöhnliches Zeugnis für die Zusammenarbeit des jungen, gerade aus Italien zurückgekehrten Isaac de Moucheron mit dem viel älteren und sehr erfolgreichen Marinemaler Backhuysen.¹⁰⁵² Während Moucheron die schwimmende Bühne und die Stadtansicht zeichnete, stammen die Staffagefiguren und die Boote von Backhuysen, der diese ergänzte, als Moucheron die Komposition bereits fertiggestellt hatte.¹⁰⁵³ In der Bildunterschrift zu einer anonymen Radierung,¹⁰⁵⁴ die das Feuerwerk in vollem Gang zeigt, wird die Bühnenarchitektur ausführlich beschrieben.¹⁰⁵⁵ Inmitten des von acht großen Vasen eingerahmten Pontons, der laut der Beschreibung einen Felsen aus schwarzem Marmor darstellen sollte,¹⁰⁵⁶ stand ein Triumphbogen, bestehend aus einer Konstruktion mit mächtigen Säulen ionischer Ordnung und vier Bogenportalen. Durch zwei dieser Portale sah man je eine Statue des Herkules und des Mars, dazwischen in der Mitte das Wappen des Zaren. Bekrönt wurde der Pavillon durch eine Weltkugel und vier Tritonen. Auf der schwimmenden Bühnenkonstruktion traten keine menschlichen

¹⁰⁵¹ Feder in brauner und grauer Tinte, graue Lavierung, 312 x 468 cm, um 1697, Atlas Van Eck, Koninklijk Oudheidkundig Genootschap, Amsterdam. Vgl. *Backhuysen at the helm! Marine painter and director of the art gallery in the Royal Palace (1630-1708)*, Kat. v. Gerlinde de Beer, Eymert-Jan Goossens u. Bert van de Roemer, Ausst.-Kat. Koninklijk Paleis, Amsterdam 2004, Kat. Nr. 36.

¹⁰⁵² Vgl. Marijn Schapelhouman, 't pragtig Konst vuurgebouw' in het water van de Binnen-Amstel op 29 augustus 1697, in: *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 10, 1995, S. 237 (S. 235-240, 445).

¹⁰⁵³ Vgl. Ebd., S. 237.

¹⁰⁵⁴ 191 x 264 mm, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam; abgebildet bei Schapelhouman 1995, S. 236, Abb. 2.

¹⁰⁵⁵ Zitiert bei Schapelhouman 1995, S. 235 f.

¹⁰⁵⁶ „'t Verbeelde en Rots van swart marmor“, ebd., S. 237.

Darsteller auf, sie war allein für die Vorführung des Feuerwerks bestimmt.¹⁰⁵⁷ Wie es zu der Zusammenarbeit der beiden Künstler an dieser Zeichnung kam ist nicht bekannt. Und auch wenn Backhuysen nicht für die Wiedergabe der Bühnenarchitektur verantwortlich war, zeugt die Darstellung zumindest von dem Interesse des Marinemalers an ephemeren theatralen Ereignissen dieser Art.

Zum Verständnis von Backhuysens theatraler Bildsprache lohnt es sich auch einen Blick auf die Überlieferung von ephemeren Bühnenkonstruktionen bei früheren Freiluftaufführungen zu werfen. Die Illustrationen der besonders beeindruckenden Schaubühnen, die zu Ehren von Maria de' Medici in Amsterdam vom 31. August bis 5. September 1638 errichtet wurden, können auch zu Backhuysens Zeit noch im Umlauf gewesen sein.¹⁰⁵⁸ Zur Erinnerung und Verbreitung des Ereignisses hatte die Stadt ein luxuriöses Festbuch bei dem Gelehrten Caspar Barleus in lateinischer und französischer Ausgabe in Auftrag gegeben, das mit aufwändigen Kupferstichen bebildert wurde.¹⁰⁵⁹ Verschiedene Gelehrte und Dichter waren an der Konzeption des Festprogramms beteiligt.¹⁰⁶⁰ Eine von acht Illustrationen der theatralen Darbietungen, die Salomon Savery nach einer Zeichnung Jan Martszen d. J. angefertigt hat,¹⁰⁶¹ zeigt den Triumphbogen mit darüberliegender Bühne, der an der *Varkensluis* am *Oude Zijds Voorburgwal* errichtet worden war (Abb. 113 u. Abb. 118).¹⁰⁶² Während der Vorhang der Bühne auf Martensz' Zeichnung geschlossen ist, zeigt Saverys Radierung das auf dieser Bühne dargebotene lebende Bild nach dem Entwurf Claes Cornelisz Moyaerts.¹⁰⁶³ Die Bühne ist von zwei mächtigen Säulenpaaren eingerahmt, hinter denen der zweigeteilte Vorhang den Blick auf das dargebotene lebende Bild freigibt. In diesem Motiv findet sich eine Übereinstimmung mit Backhuysens Darstellung, in der ein großer roter Vorhang auf ähnliche Weise hinter jeweils einer die Szene rahmenden Säule zur Seite gerafft erscheint. Das Amsterdamer Wappen mit den zwei Löwen, das bei der Bühnenkonstruktion als Giebelbekrönung fungiert, ist bei Backhuysen in der Mitte der Balustrade angebracht. Während bei dem Festeinzug

¹⁰⁵⁷ Zur Feuerwerkstechnik der Zeit siehe: Helmar Schramm, Feuerwerk und Raketentechnik um 1700. Zur Theatralität pyrotechnischer Experimente, in: Helmar Schramm (Hg.), *Bühnen des Wissens. Interferenzen zwischen Wissenschaft und Kunst*, Berlin 2003, S. 183-213.

¹⁰⁵⁸ Zur brisanten politischen Dimension des Empfangs der im Exil lebenden Witwe des französischen Königs Heinrichs IV., der Den Haag einen Empfang auf Staatskosten untersagt hatte, s.: Snoep 1975, S. 39-41.

¹⁰⁵⁹ Caspar Barlaeus, *Medicea hospes, sive descriptio publicae gratulationis qua...Mariam de Medicis, excepit senatus populusque Amstelodamensis*, Amsterdam 1638.

¹⁰⁶⁰ Tümpel 1974, S. 22.

¹⁰⁶¹ 1638, Braune Tinte, 280 x 388 mm, Rijksmuseum, Amsterdam.

¹⁰⁶² 1638, Radierung und Kupferstich, 297 x 388 mm, Hollstein 144-d.

¹⁰⁶³ Zum Inhalt und theaterpraktischen Ausführung des lebenden Bildes *Maria Medici als Berecinthia, der in allegorischer Gestalt der Stadt Amsterdam huldigt* s.: Snoep 1975, S. 50 f. Zu Moeyaerts Beteiligung und den Zeichnungen der lebenden Bilder s. Tümpel 1974, S. 22-28.

das lebende Bild durch die theatrale Architektur und den Vorhang in Szene gesetzt wird, treten bei Backhuysen die darstellenden Figuren zurück. Es sind das Stadtwappen und die Seeansicht mit der Silhouette Amsterdams, die hier die Hauptrollen spielen. Ohne dass Backhuysen sich an einer bestimmten Illustration oder gesehene Freiluftaufführung orientiert haben muss, macht die Gegenüberstellung mit der Darstellung des ephemeren Theaterereignisses jedoch die verwandte theatrale Bildsprache deutlich.

Eine weitere gewaltige Bühnenkonstruktion beim Einzug der Maria de' Medici wurde auf einer künstlichen Insel auf dem Rokin Kanal aufgestellt (Abb. 119).¹⁰⁶⁴ Das lebende Bild auf der Bühne wurde hier für die zahlreichen auf Booten herbeifahrenden Zuschauer enthüllt, darunter mittig im Vordergrund auch das Boot mit Maria de' Medici. In Saverys Darstellung finden sich nicht nur auf der Bühne allegorische Figuren. Rechts vor dem Boot der Maria de' Medici sind zwei Gruppen zu erkennen, die sich deutlich von den übrigen Zuschauern abheben. Neptun steht auf einer von zwei Seepferden gezogenen Muschel. Dahinter fahren auf einem kleinen Segelschiff die Amsterdamer Stadtmagd und Merkur begleitet von zwei Tritonen. Auch in Backhuysens druckgraphischem Werk findet sich eine Radierung mit ähnlichem allegorischem Inhalt. *Die Verherrlichung Amsterdams als Welthandelsstadt*¹⁰⁶⁵ ist das erste Blatt einer Folge von zehn Radierungen mit dem Titel „D'Y Stroom en Zeegezichten“ von 1701 (Abb. 120). Begleitet von einem Lobgedicht Backhuysens auf die weltbedeutende Seehandelsstadt erscheint vor dem hoch aufragenden Heck eines Ostindienfahrers und des Lagerhauses der VOC (*Vereenigde Oost-Indische Compagnie*) im Hintergrund eine mythologische Figurengruppe.¹⁰⁶⁶ Neptun zieht mit seiner Gattin Amphitrite begleitet von verschiedenen Meereswesen im Triumphzug vorüber, wobei die Gemahlin des Meeresherrn das Amsterdamer Stadtwappen mit sich führt. Hat Backhuysen sich vielleicht doch durch theatrale Inszenierungen allegorischer lebender Bilder inspirieren lassen? Der Marinemaler wird in der Forschungsliteratur bisher nicht mit Theaterkreisen in Verbindung gebracht, obwohl er mit einigen Dichtern befreundet war, darunter dem Vondel-Schüler und Theaterautor Joannes Antonides van der Goes, der auch Mitglied der Kunstgenossenschaft *Nil*

¹⁰⁶⁴ Salomon Savery, nach Simon de Vlieter, *Schwimmendes Theater auf dem Rokin beim Empfang der Maria de' Medici*, 1638, Radierung, 293 x 391 mm; Hollstein 144-e 1(3). Von John Landwehr werden die *vertoningen* fälschlicherweise als „painting“ beschrieben. Landwehr 1971, S. 110, Nr. 108.

¹⁰⁶⁵ Druck von zwei Platten, Blatt: 235 x 267 mm, Bildplatte: 196 x 262 mm, Schriftplatte: 35 x 161 mm; zur Serie siehe Gerlinde de Beer, *Sein Leben und Werk: Ludolf Backhuysen (1630-1708)*, Zwolle 2002, S. 169-175.

¹⁰⁶⁶ Vgl. Beer 2002, S. 170 f. mit deutscher Übersetzung des Lobgedichtes.

Volentibus Arduum war.¹⁰⁶⁷ Arnold Houbraken bescheinigt Backhuysen auch eine besondere Vorliebe für die Dichtkunst, weshalb er Freundschaften gepflegt habe mit den geachteten Dichtern seiner Zeit.¹⁰⁶⁸

Zur Entstehungszeit von Backhuysens Ölskizze war die Zeit der aufwändigen lebenden Bildern bei öffentlichen Festen bereits vorbei. Die Tradition der feierlichen Einzüge von Herrschern in die niederländischen Städte hatte sich in den nördlichen Niederlanden unabhängig vom Süden entwickelt. Die Bedeutung lag im Verlauf des 17. Jahrhunderts immer stärker auf den theatralen Darbietungen, insbesondere den *vertoningen*, die auf eigens errichteten riesigen Bühnen dargeboten und oftmals, nachdem der gefeierte Herrscher abgereist war, erneut in der *Schouwburg* aufgeführt wurden.¹⁰⁶⁹ In den südlichen Niederlanden verloren die *rederijkers*-Kammern schon viel früher das Mitspracherecht bei den feierlichen Einzügen. Als etwa die Stadt Antwerpen dem Kardinalinfant Ferdinand 1635 einen festlichen Empfang bereitete, gab man Rubens die Leitung der künstlerischen Planung. Die zur Schau gestellten allegorischen Tableaus waren nur noch gemalt.¹⁰⁷⁰ In zeitlicher Nähe zur Entstehung von Backhuysens Ölskizze fanden noch in Amsterdam am 29.10.1684 die Festlichkeiten für Hendrik Casimir II. von Nassau und seiner Gemahlin Amalia von Anhalt statt. Überliefert ist hiervon aber lediglich eine Beschreibung des aufgeführten Feuerwerks, von dem sich aber keine bildlichen Zeugnisse erhalten haben.¹⁰⁷¹ Den letzten großen Triumpheinzug eines Herrschers in Holland stellte am 5.2.1691 der berühmte Empfang für Willem III. in Den Haag dar. Die Route des Stadthalterkönigs durch die Stadt wurde geschmückt durch von dem Maler-Radierer Romein de Hooghe entworfene Triumphbögen, Ehrenpforten, Schaugerüste und Obelisken mit verschiedenen gemalten Darstellungen. Das Fest endete mit einem großen Feuer-

¹⁰⁶⁷ Backhuysen malte Bildnisse des Petrus Francius, 1688 und des Antonides van der Goes, 1680 (beide Sammlung Universiteit van Amsterdam). De Beer 2002, S. 97, 99, Abb. 111, 112. Zu den übrigen genannten, heute kaum mehr bekannten Dichtern: Cornelis Hofstede de Groot, *Arnold Houbraken und seine „Groote Schouburgh“ kritisch beleuchtet*, Den Haag 1893 (Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte, Bd. 1), S. 403-432, Nr. 19, 25, 29, 34.

¹⁰⁶⁸ Vgl. deutsche Übersetzung in: Karl Arndt, Ludolf Backhuysen im literarischen Porträt des Kollegen Arnold Houbraken (1719), in: *Ludolf Backhuysen. Emden 1630 – Amsterdam 1708*, hrsg. v. F. Scheele und A. Kanzenbach, Ausst.-Kat. Ostfriesisches Landesmuseum Emden, München/Berlin 2008, S. 69 (S. 63-86)

¹⁰⁶⁹ Vgl. Marijke Spies, 19 Augustus 1594. Stadthouder Maurits wordt in Amsterdam verwelkomd met een tableau vivant dat Davids overwinning op Goliath uitbeeldt. De functie van tableaux vivants bij openbare festiviteiten, in: Erenstein 1996, S. 153 (S. 148-155).

¹⁰⁷⁰ Die einzigen von den zwei *rederijkers*-Kammern aufgeführten *vertoningen* machten nur noch einen geringen Teil des Gesamtkonzeptes aus. Vgl. ebd., S. 154.

¹⁰⁷¹ Vgl. Landwehr 1971, S. 52 und 122, Nr. 139: *Vuyr-Wercken Voor haare Hoogheden Henrick Casimir en Aemilia, Aengesteecken den 29. October, 1684. Tot Amsterdam. Gedruckt voor de Liefhebbers, Anno 1684.*

werk. Lebende Bilder kamen hier nicht mehr vor.¹⁰⁷² Eine imposante Ehrenpforte auf dem Markplatz entsprach aber immer noch der Architektur der Triumphbögen mit Bühnenaufbau im oberen Register, auch wenn die abgebildeten allegorischen Szenen darauf in Grisaille-Technik gemalt waren (Abb. 121).¹⁰⁷³

Auch wenn Backhuysens Entwurf wohl nicht weiter ausgeführt wurde – sei es als großformatiges Gemälde oder als Druckgraphik – seine theatrale, allegorische Inszenierung steht in der Zeit nicht allein dar. Maler der nächsten Generation sollten ähnliche theatrale Visualisierungsmittel zur Darstellung von Allegorien einsetzen. So schuf etwa der ab 1700 in Amsterdam lebende Künstler Nicolaas Verkolje¹⁰⁷⁴ mit seiner *Allegorie des Wohlstand und der Blüte Hollands*¹⁰⁷⁵ ein vergleichbares Werk (Abb. 122). Drei weibliche Personifikationen,¹⁰⁷⁶ Minerva, Merkur und drei kleine Putti, befinden sich hier im Freien auf einer Hafenterrasse. Als eines der theatralen Bildmittel verwendet Verkolje das Podium.¹⁰⁷⁷ So ist die Szene auf einer erhöht lie-

¹⁰⁷² Ausführlich beschrieben im Prachtband von Govard Bidloo mit Kupferstichen von Romein de Hooghe versehen: Govert Bidloo, *Komste van Zyne Majesteit Willem III. Koning van Groot Britanje, enz. In Holland* [...], Den Haag 1691. Für die vielen Auflagen, Bearbeitungen und die französische Übersetzung des Bandes siehe: Landwehr 1971, S. 126-136. In den südlichen Niederlanden hatte man bereits ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die lebenden Bilder auf den Ehrenpforten durch Malereien ersetzt. Vgl. Landwehr 1971, S. 80. Zu der Entwicklung einer allmählichen Abwendung von lebenden Bildern bei festlichen Einzügen in den südlichen Niederlanden siehe auch Bussels 2010.

¹⁰⁷³ *Der Triumphbogen auf dem Markt*, Illustration aus Bidloo *Komste van Zyne Majesteit* 1691, vor S. 35; vgl. Snoep 1975, S. 123. Backhuysens dritte Ehefrau Anna de Hooghe (1645-1717) war die Nichte Romeyn de Hooghes (Thieme-Becker). Es lässt sich daher vermuten, dass Backhuysen bei dem theatralen Ereignis in Den Haag selbst anwesend oder zumindest aus erster Hand darüber informiert war.

¹⁰⁷⁴ Verkolje verwendet das Visualisierungsmittel der Präsentation auf einem erhöht liegenden Podium mehrfach für seine Historien Gemälde (z.B. *Das Festmahl der Kleopatra*, 1732, Holz, 61 x 79 cm, Privatsammlung, *Nicolaas Verkolje 1673–1746. De fluwelen hand*, hrsg. v. Paul Knolle, Everhard Korthals Altes, Ausst.-Kat. Rijksmuseum Twenthe, Enschede; Zwolle 2011, S. 24, Abb. 1; *Die Präsentation im Tempel*, Lw., 61,6 x 67,7 cm, Rafael Valls, London, ebd., Kat. 6, S. 74-76 m. Abb.). Auch die Verwendung von Theaterkostümen lässt sich bei Verkolje feststellen, so etwa die Schlitzkleidung des Narren in Genreszenen, Bsp. *Het bordeel*, um 1700, ebd., Kat. 48, S. 154). Ähnlich wie Cornelis Troost verbildlicht Verkolje auch Theaterszenen, allerdings finden sich dort interessanterweise keine theatralen Elemente.

¹⁰⁷⁵ Um 1700-1702, Leinwand, 86 x 97 cm, Privatbesitz. Zuerst veröffentlicht in: *Vom Adel der Malerei. Holland um 1700*, hrsg. v. Ekkehard Mai, Sander Paarlberg, Gregor M. Weber; Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln; Dordrechts Museum; Museumslandschaft Hessen Kassel; Köln 2006, Kat. Nr. 85, S. 286 f. m. Abb.

¹⁰⁷⁶ Es handelt sich um die Personifikationen des Wohlstands mit ihrem Attribut des Füllhorns und des Glaubens mit den zum Gebet aneinandergelegten Händen. Die dritte weibliche Gestalt, die als Attribut einen Schlüssel hält, wurde als Personifikation des Vertauens und der Treue gedeutet. Vgl. Katalogeintrag von Everhard Korthals Altes in: Ausst.-Kat. Köln/Dordrecht/Kassel 2006, S. 286. Altes verweist auf die Beschreibung der Personifikation bei Cesare Ripa.

¹⁰⁷⁷ Durch ihre theatralen Bildmittel hat die Komposition insgesamt sehr viel weniger mit Verkoljes *Verherrlichung der Amsterdamer Kammer der Vereinigten Ostindischen Kompanie* (1702, Rijksmuseum Amsterdam) zu tun, als Altes meint. Altes verweist auch auf Gerard de Lairettes *Allegorie auf den Ruhm der Stadt Amsterdam* (Amsterdam Museum), die Verkolje nach seiner Meinung möglicherweise zum Malen dieses Bildes angeregt haben könnte, ohne jedoch die bühnenhaften Elemente der Darstellungen überhaupt zu benennen. Vgl. Ausst.-Kat. Köln/Dordrecht/Kassel 2006, S. 286. Zu

genden, über zwei Stufen erreichbaren Terrasse arrangiert, wodurch die Figuren in starker Untersicht erscheinen. Die Komposition wird außerdem an beiden Seiten von einer mächtigen Steinsäule eingerahmt und in der linken, oberen Bildecke ist ein dunkelblauer Vorhang zur Seite gerafft worden. Eine hohe Säulenkolonnade hinterfängt die Gruppe und wird in der Mitte unterbrochen, um den Blick auf eine antik anmutende Statue der Concordia freizugeben. Links in der Entfernung werden durch die Kolonnade hindurch eine Palastarchitektur und einige Bäume sichtbar, rechts sind es Schiffsmasten und gespannte Segel vor blauem Himmel. Die symmetrische Anordnung der beiden Säulenkolonnaden erinnert dabei an die gestaffelten Seitenkuliszen im Theater. Im Gegensatz zu Backhuysens Komposition fehlt hier jedoch der Verweis auf die Zuschauer der theatralen Szene. Jene verschatteten Bildfiguren diesseits der geschwungenen Balustrade bewirken bei Backhuysen eine innerbildliche Polarisierung von Szene und Publikum und lassen so erst eine Theatersituation entstehen.

Fazit

Die Untersuchung des Verhältnisses von Bühnenraum und Bildraum im vorliegenden Kapitel konnte zeigen, dass Darstellungen von Handlungen auf einer Bühne und der Einsatz von als Theaterdekorationen erkennbaren Elementen den Betrachter dazu veranlassen können, das Gesehene wie eine Theateraufführung zu betrachten. In verschiedenen Fällen konnte herausgestellt werden, wie die theatrale Visualisierung die affektive Wirkung steigern und vom Theater bekannte Bedeutungen mittransportieren konnte.

Theaterdekorationen wurden hier im Sinne der Theatersemiotik als Zeichensystem verstanden. Dabei wurde von der Annahme ausgegangen, dass die Zeichenkombination aus Dekorationen und Requisiten die sinnlich wahrnehmbare Welt repräsentiert und aufgrund ihres Zeichencharakters zugleich auf ihre Vergänglichkeit und ihren Scheincharakter verweist.¹⁰⁷⁸ Albrecht Schöne beschreibt diese Eigenschaft der Barockbühne treffend:

„Wo auf dieser Bühne der wirkliche, nämlich dreidimensionale Spielraum endet, wo er übergeht in perspektivisch bemalte Fläche, das entzieht sich der Einsicht des Zuschauers. Die Grenze zwischen der wirklichen Architektur und der Malerei, die sie fortsetzt, zwischen Stein und Leinwand ver-

Lairesses Komposition siehe ausführlich unten, Kapitel Theatralität als Visualisierungsprinzip, S. 294-313 und Abb. 163.

¹⁰⁷⁸ Fischer-Lichte 2007b, S. 88.

schwimmt. Die Sinne trügen. Wo man schon Täuschung vermutet, [...] kann Wirklichkeit sein; wo man noch Wirklichkeit glaubt, ist Täuschung möglich. Wird das Nichtwirkliche derart als Realität maskiert, dann ist zugleich die Wirklichkeit als trügerischer Schein verdächtig. So richten die perspektivischen Kulissen und Prospekte dieses Illusionstheaters den Blick des Zuschauers auf eine bodenlose Unsicherheit.¹⁰⁷⁹

Maler können auf den theatralen Scheincharakter und im übertragenen Sinn auf die Wandelbarkeit und Vergänglichkeit der Welt verweisen, indem sie Theaterdekorationen in ihre Darstellungen integrieren oder das Podium einer Bühne in Szene setzen. Diese Bedeutungen können bei der Übernahme von Theaterzeichen ebenso mittransportiert werden wie die Theatermetapher des *Theatrum mundi*. Bildinhalte werden zudem für den Betrachter in einer in der theatralen Sehkultur geläufigen Weise veranschaulicht, um übergeordnete Bildintentionen, die von moralisch-didaktischen über politische oder nationalhistorische Bedeutungen reichen können, so darzustellen, dass sie sinnlich wahrnehmbar und verständlich werden. Wieder-erkennbare Theaterarchitektur und Dekorationen können des Weiteren Verknüpfungen zu real stattgefundenen theatralen Aufführungen und Feierlichkeiten herstellen und so Lokal- und Zeitbezüge evozieren.

¹⁰⁷⁹ Schöne 1993, S. 226.

Kapitel 4: Zuschauer – Betrachter

4.1. Kommunikation mit dem Publikum – Betrachteransprache

„Ferner empfiehlt es sich, dass in einem Vorgang (historia) eine Person anwesend ist, welche die Betrachter auf die Dinge hinweist, die sich da abspielen [...].“¹⁰⁸⁰

4.1.1. Die theatrale Betrachteransprache in der Malerei

In Leon Battista Albertis Malereitratat *De Pictura* von 1435 findet sich bereits die Forderung nach einer direkten Betrachteransprache durch eine Vermittlerfigur:

„Ferner empfiehlt es sich, dass in einem Vorgang [historia] eine Person anwesend ist, welche die Betrachter auf die Dinge hinweist, die sich da abspielen: sei es, dass sie mit der Hand zum genauen Hinschauen auffordert, oder dass sie – gleichsam als müsse die betreffende Sache geheim bleiben – mit finsterem Antlitz und strengen Augen droht, man dürfe nicht hinzu treten, oder dass sie an dem fraglichen Ort eine Gefahr anzeigt oder irgend etwas Wunderbares, oder dass sie einen mit ihrem eigenen Verhalten dazu einlädt, mitzulachen oder mitzuweinen. Schließlich kommt es darauf an, dass alles – sowohl das Zusammenspiel dieser Personen untereinander – übereinstimmt zum Zweck der Darstellung und der Vermittlung des Vorgangs.“¹⁰⁸¹

Ohnehin gehört die Vermittlerfigur zu einem der Standardbildmittel der abendländischen Historienmalerei, durch welches das Kunstwerk den Betrachter am Werk beteiligt. In der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts scheint in zahlreichen Darstellungen die Betrachteransprache (mittels einer der Bildfiguren) auf das Äußerste gesteigert zu sein. Besonders auffällig ist das Phänomen der ostentativen Betrachteransprache in Historienbildern biblischen Inhalts. In Jan Miense Molenaers großformatigem Altargemälde der *Dornenkrönung* (Abb. 123) ist es etwa einer der Schergen rechts im Vordergrund, der den Betrachter fixiert und dabei breit anlacht, während er Christus das Zepter aus Schilfrohr in die Hand gibt.¹⁰⁸² Diese auffällige Figur, gekleidet in ein buntes geschlitztes Kostüm des 16. Jahrhunderts (mit federgeschmücktem, geschlitzten Barett), zieht mehr Aufmerksamkeit auf sich als die Hauptfigur des gedemütigten Heilands in der Mitte der Komposition und wirkt in

¹⁰⁸⁰ Leon Battista Alberti, *De Pictura*, Buch II, 42.

¹⁰⁸¹ Ebd., zitiert nach: Leon Battista Alberti, *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei / De Statua. De Pictura. Elementa Picturae*, hrsg., eingeleitet, übersetzt u. kommentiert v. Oskar Bättschmann u. Christoph Schäublin, Darmstadt 2000, S. 273.

¹⁰⁸² 1639, Holz, 262 x 203 cm, St. Odulphuskerk, Assendelft (Zaanstad). Zur Funktion des Werkes als Altargemälde siehe: Robert Schillemans, *Schilderijen in Noordnederlandse katholieke kerken uit de eerste helft van de zeventiende eeuw*, in: *De Zeventiende Eeuw* 8, 1992, S. 50 (S. 41-51).

seiner Aufmachung und Mimik und durch seine Größe für den Bildgegenstand unangemessen.¹⁰⁸³ Ein noch auffälligeres Beispiel ist Gabriel Metsus Verbildlichung der *Parabel vom reichen Mann und armen Lazarus* (Abb. 124).¹⁰⁸⁴ Der Diener des Hauses – zu erkennen an dem über die Schulter geworfenen Serviertuch – ist aus dem im Bildhintergrund über einen Treppenaufgang zu erreichenden Speisesaal zu Lazarus hinzugetreten, der im Bildvordergrund vor den Stufen zum Haus sitzt und um Almosen bittet. Der Diener weist mit der rechten Hand auf Lazarus, während er den Betrachter direkt ansieht und dabei grinsend die Zunge herausstreckt. Seine kräftige Statur in Gegenüberstellung mit dem abgemagerten Bettler, die Zeigegeste, die unpassende Mimik und nicht zuletzt das auffällige rote Schlitzkostüm sichern dieser Vermittlerfigur die größte Aufmerksamkeit. Der Betrachter nimmt die in Verkürzung gezeigte Figur des Lazarus, dessen Gesicht von unten im verlorenen Profil zu sehen ist, erst auf den zweiten Blick genauer wahr. Alberti hatte in dem oben erwähnten Zitat die aus der antiken Rhetorik bekannte Einfühlungstheorie auf die Malerei übertragen, indem er forderte, die aus dem Bild blickende Figur möge „[...] einen mit ihrem eigenen Verhalten dazu [einladen], mitzulachen oder mitzuweinen.“¹⁰⁸⁵ Aber war es etwa die Bildintention der Maler, den Betrachter zu animieren Lazarus oder gar Christus zu verlachen? Man denke an Albertis Forderung nach einer direkten Betrachteransprache durch eine Vermittlerfigur, bei welcher der Kunsttheoretiker mahnte, dass die Bildfiguren der Szene dennoch angemessen handeln müssten.¹⁰⁸⁶ Dies scheint bei Molenaers und Metsus Kompositionen nicht der Fall zu sein, bei denen die Vermittlerfiguren die größte Aufmerksamkeit erhalten. Anstatt der traditionellen Rolle der Vermittlerfigur gerecht zu werden und den Blick in das Bildgeschehen zu führen, lenken sie geradezu von der eigentlichen Bildhandlung ab und führen dem Betrachter zudem eine unpassende Reaktion vor.

¹⁰⁸³ Dennis P. Weller vermutet, dass Molenaer eine Reproduktionsgraphik von Antony van Dycks *Dornenkrönung* (1618-20, Lw., 225 x 197 cm, Museo del Prado, Madrid) als ikonographisches Vorbild gekannt haben muss. Dennis P. Weller, Jan Miense Molenaer: Painter of the Dutch Golden Age, in: Ausst.-Kat. Raleigh/Indianapolis/Manchester 2002, S. 19 (S. 9-25). Der Autor beschreibt die Schergen als „a repulsive assortment of disheveled characters enthusiastically [participating] in the humiliating event“ (ebd., S. 18), ohne jedoch die ungewöhnlich drastische Betrachteransprache des bunt gekleideten Schergen im Vordergrund zu erwähnen.

¹⁰⁸⁴ Um 1650-52, Lw., 73,7 x 61 cm, Musée des Beaux-Arts, Strasbourg. Die geschätzte Datierung von um 1650 bis 1652 geht auf die starken Ähnlichkeiten mit den Gemälden des gleichen Themas von Nikolaus Knüpfer (Lw., 71 x 56,5 cm, Musée d'Art moderne et d'Art contemporain, Liège) zurück. Vgl. Saxton 2005, Nr. 29, S. 124 f.

¹⁰⁸⁵ Zu Albertis Übertragung der Einfühlungstheorie Quintilians und Ciceros aus der Rhetorik auf die Malerei s.: Alfred Neumeyer, *Der Blick aus dem Bilde*, Berlin 1964, S. S. 39 f.

¹⁰⁸⁶ „Schließlich kommt es darauf an, dass alles – sowohl das Zusammenspiel dieser Personen untereinander – übereinstimmt zum Zweck der Darstellung und der Vermittlung des Vorganges.“ Alberti *Malkunst* 2000, S. 273.

Forschungen zur Betrachtersprache in der Malerei

Erhellend für das hier zu analysierende Phänomen ist Alois Riegls Untersuchung der Gattung des holländischen Gruppenporträts (1902), die als eine der frühesten kunstwissenschaftlichen Arbeiten gilt, in denen auf die entscheidende Bedeutung des Betrachters aufmerksam gemacht wird.¹⁰⁸⁷ Riegl entwickelt in Anlehnung an Georg Wilhelm Friedrich Hegels Unterscheidung der zwei Funktionen des Kunstwerkes, des *für sich* und des *für uns*, die Kriterien der *inneren* und *äußeren Einheit* des Bildes.¹⁰⁸⁸ Die äußere Einheit war ihm zufolge für das Amsterdamer Gruppenporträt unentbehrlich und fand ihren Ausdruck darin, dass „die im Bilde Dargestellten sich der Existenz von im Bilde unsichtbaren Beschauern in der Fortsetzung des Vordergrundes bewusst zeigten.“¹⁰⁸⁹ Für diesen Bereich kann also mit Riegl von einem holländischen Stilmerkmal ausgegangen werden. Bei Rembrandt kann Riegl eine neue Entwicklung zur Lösung des Bildproblems der Gattung Gruppenporträt nachzeichnen, das in dem in Einklang bringen der gegensätzlichen Kräfte von innerer und äußerer Einheit bestehe. Hierzu untersucht Riegl das frühe Beispiel der *Anatomie des Dr. Tulp*¹⁰⁹⁰ von 1632. Sechs der Chirurgen ordnen sich hier in ihrer Aufmerksamkeit dem Professor unter, der nicht wie in früheren Beispielen von Anatomiebildern zum Demonstrationsobjekt spricht, sondern sich direkt an seine Zuhörer wendet. So tritt er mit ihnen „in unmittelbare und momentane psychische Verbindung.“¹⁰⁹¹ Der siebente Chirurg, der sich als einziger *en face* aus dem Bild wendet und den Betrachter direkt anblickt, stellt „die äußere Einheit mit dem Betrachter her, dem er die Verbindung mit der Vortragsszene vermittelt, indem er ihn sich durch den Fingerzeig subordiniert.“¹⁰⁹² Riegl spricht von einer doppelten Einheit durch Subordination, die sich also aus der Einheit zwischen Tulp und den sieben Chirurgen ergäbe, „die sich sämtlich ihm als dem Vortragenden subordinieren“ und der Einheit zwischen dem achten, aus dem Bild blickenden Chirurgen und dem Betrachter, „welch letzterer dem ersteren und durch diesen mittelbar wieder dem Dr. Tulp subordiniert wird.“¹⁰⁹³

¹⁰⁸⁷ Alois Riegl, *Das holländische Gruppenporträt*, Wien 1997 (Klassische Texte der Wiener Schule der Kunstgeschichte, hrsg. v. Artur Rosenauer, Abt. 1; Bd. 3); erstmals als Aufsatz erschienen in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 23, 1902, S. 71-278.

¹⁰⁸⁸ Riegl baut auf Hegels *Ästhetik* (1835) auf, der von einer übergreifenden historischen Entwicklung ausgeht, die eine Fortentwicklung der Kunst zur Existenz für andere mit sich bringt. In Hegels Drei-Epothen-Modell kommt am einen Ende der „strenge Stil“ ohne Betrachterbezug aus, am anderen Ende erhebt der „gefällige Stil“ die Wirkung zum Selbstzweck, während in der Mitte der „ideale Stil“ ein ausgeglichenes Verhältnis zwischen den Funktionen des *für sich* und des *für uns* herstellt. Kemp 2003b, S. 389; Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *Ästhetik*, hrsg. v. F. Bassenge, 2 Bde., Berlin/Weimar 1965, Bd. 2, S. 10-14.

¹⁰⁸⁹ Riegl 1997, S. 261.

¹⁰⁹⁰ Lw., 169,5 x 216,5 cm, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Den Haag.

¹⁰⁹¹ Riegl 1997, S. 244.

¹⁰⁹² Ebd., S. 245.

¹⁰⁹³ Ebd.

Zur Überprüfung seiner Erkenntnisse betrachtet Riegl auch Beispiele der religiösen Historie und untersucht bei Rembrandts Münchner *Kreuzaufrichtung*¹⁰⁹⁴ das Verhältnis der Figuren zueinander wie auch zum Betrachter (Abb. 125). So seien sechs der Schergen naturgemäß ihrem Opfer subordiniert, d.h. sie ordnen sich in ihrer Aufmerksamkeit der Hauptperson – Christus am Kreuz – unter, ebenso wie die Figuren im Hintergrund, was soweit eine vollkommene innere Einheit im Bild suggeriere.¹⁰⁹⁵ Wäre da nicht ein hoch aufragender, türkisch kostümierter Reiter, „der sich links vom Gekreuzigten hingepflanzt hat, den Beschauer in fast brutaler Weise zwingt, von der dominierenden Figur der Handlung wegzusehen, und somit die gleiche Aufmerksamkeit auch für sich selbst fordert.“¹⁰⁹⁶ Riegl erklärt dies mit der wichtigen Bedeutung der Figur. Die Funktion des Hauptmanns, der den Hinrichtungsakt zu observieren hatte, schien Rembrandt so bedeutsam, dass er sie neben der Haupthandlung dargestellt und das Interesse des Betrachters zwischen beiden geteilt habe. Darin sieht Riegl den Wunsch des Künstlers, neben der Handlung auch möglichst anschaulich auf die Ursache der Handlung zu verweisen.¹⁰⁹⁷ Dieses Phänomen findet sich nicht erst bei Rembrandt, sondern bereits bei seinem Lehrer Pieter Lastman (Abb. 126). So zieht zum Beispiel in dessen Kreuzigungsdarstellung von 1616 der orientalisch gekleidete Mann mit dem rot-gelben Turban die gleiche Aufmerksamkeit auf sich wie die anderen Hauptpersonen.¹⁰⁹⁸ Er steht am rechten Bildrand, blickt den Betrachter direkt an und weist mit ausgestrecktem Zeigefinger seiner rechten Hand auf den Gekreuzigten.¹⁰⁹⁹

Der wesentliche Unterschied zwischen den Vermittlerfiguren bei Lastman und Rembrandt und denen von Molenaer und Metsu besteht in ihrer unangemessenen Komik, die bei letzteren vor allem durch ihre unpassende Mimik und Kleidung sug-

¹⁰⁹⁴ Um 1633, Lw., 96,2 x 72,2 cm, oben abgerundet, Alte Pinakothek, München.

¹⁰⁹⁵ Vgl. Riegl 1997, S. 265 f.

¹⁰⁹⁶ Ebd., S. 266.

¹⁰⁹⁷ Die Unterschiedlichkeit zur klassischen Kunstauffassung wird für Riegl im Vergleich mit dem Vorbild von Rubens Kreuzaufrichtung deutlich: „Der Holländer verlangte jedoch den genremäßigen Eindruck zwingender Notwendigkeit im Bilde, die ein menschliches Subjekt nun einmal nur durch klaren Einblick in die unmittelbare Ursache des betreffenden Vorganges zu gewinnen weiß.“ Ebd., S. 267.

¹⁰⁹⁸ Holz auf Lw. übertragen, 90,5 x 137,5 cm, Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam.

¹⁰⁹⁹ Diese Figur ist in ihrer Deutung bislang ungeklärt. Der Hauptmann ist in dem Bild wohl eher in der Figur auf der linken Bildseite unter dem Kreuz zu erkennen. Dagobert Frey, Die Pietà-Rondanini und Rembrandts „Drei Kreuze“, in: *Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann*, hrsg. v. Wolfgang Braunfels, Berlin 1956, S. 225-227 (S. 208-232) wies nach, dass auch Pilatus, der nach Johannes 19,19-22 bei der Kreuzigung anwesend war, häufig zum Bildpersonal in vielfigurigen Kalvarienbergdarstellungen der holländischen Malerei des 16. Jahrhunderts gehörte. Eine Identifizierung der Figur bei Lastman mit Pilatus ist ebenso denkbar wie mit einem der Hohepriester oder Oberen, die nach Matthäus (27,42-43), Markus (15,31) und Lukas (23,35) am Kreuz vorbeigingen und Jesus verspotteten, wie Martina Sitt, in: *Aust.-Kat. Hamburg 2006*, Kat.-Nr. 20, S. 104, zuletzt vorschlug.

geriert wird. Die äußere Einheit mit dem Betrachter wird dadurch regelrecht gestört, da dieser die Figur als Fremdkörper innerhalb der Bildhandlung wahrnimmt. Zu prüfen ist, inwieweit die Funktion dieser Figuren in einem satirischen Kommentar über die Bildhandlung gesehen werden kann. Damit stünden sie in der Bildtradition des Narren, der seit dem 15. Jahrhundert vor allem in die Druckgraphik Einzug hielt und um 1500 zum Rampensprecher wird.¹¹⁰⁰ Der Blick der Narrenfigur aus dem Bilde dient dabei weniger der sinnlichen Überredung zum Lachen als vielmehr der sittlichen Ermahnung. Dies wird auch in der satirischen Narrenliteratur in ihrer Blütezeit um 1490 – 1520 deutlich, die Narrheit mit der Sünde gleichsetzt.¹¹⁰¹ Hadumoth Meier konnte mit ihrer Untersuchung der Figur des Narren in der christlichen Ikonographie des Mittelalters zeigen, wie der Narr sich in der Bildtradition aus dem antiken Typ des *mimus calvus* entwickelte.¹¹⁰² Er geht also auf eine Bühnenfigur der griechischen Antike zurück, deren Attribut, das Prügelholz oder die lederne Narrenpritsche sich allmählich zur Marotte, dem Stab mit dem geschnitzten Narrenkopf weiterentwickelte. Bereits aus dem 12. Jahrhundert sind die kirchlichen Narrenfeste überliefert, die durch die Übergabe des Narrenzepters an den neu geweihten Narrenbischof ihren Anfang nahmen.¹¹⁰³ Zuvor nur als Randverzierung und Drôlerie bekannt, beginnt die eigentliche Bildtradition des Narren mit der Buchmalerei ab der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in den Initialminiaturen des 14. und 52. Psalms, wo er als Tor, also als Personifikation des Lasters auftritt.¹¹⁰⁴ In der Blütezeit des Narrens tritt die Figur in der Graphik aus dem biblischen Zusammenhang befreit auf, so dass sie verschiedene neue Aufgaben im Bild übernehmen kann.¹¹⁰⁵ Im Zusammenhang mit Molenaers Gemälde muss dabei auf das Auftauchen des Narren unter den Schergen Christi bei Darstellungen der Dornenkrönung und der Geißelung im

¹¹⁰⁰ Vgl. Neumeyer 1964, S. 52. Zur Entwicklung des Narrengenres in dekorativer Kunst, Graphik und Malerei siehe: *Over wilden en narren, boeren en bedelaars. Beeld van de andere, vertoog over het zelf: Over wilden en narren, boeren en bedelaars*, Kat. v. Paul Vandenbroeck, Ausst.-Kat. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 1987, S. 44-62.

¹¹⁰¹ Vgl. Ausst.-Kat. Antwerpen 1987, S. 42 f.

¹¹⁰² Vgl. Hadumoth Meier, Die Figur des Narren in der christlichen Ikonographie des Mittelalters, in: *Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft* 8, 1955, S. 1-11.

¹¹⁰³ Ebd., S. 1.

¹¹⁰⁴ Hadumoth Meier kann an einer Reihe von Beispielen zeigen, wie der antike Typus mit in die christliche Ikonographie übernommen und durch mittelalterliche Literatur erweitert wird. Ebd., S. 2.

¹¹⁰⁵ Vgl. ebd., S. 5. Ab dem 15. Jahrhundert trägt der Narr auch das bunte Kostüm mit Zaddeln und Schellen, spitzer Narrenkappe mit Eselohren und der Marotte. Jean Fouquets zwischen 1450 und 1461 entstandene Miniatur der heiligen Apollonia für das Stundenbuch des Etiennes Chevalier (Musée Condé, Chantilly), die in der Forschungsliteratur im Zusammenhang mit der mittelalterlichen Schauspielpraxis diskutiert wird, zeigt den Narren in der bekannten Ausstattung als Teil des Bühneninventars. Vgl. ebd. S. 6. Weitere Funktionen des Narren entwickeln sich, so weist er etwa in der Geschichte des verlorenen Sohnes oder der Maria Magdalena auf das Bedenkliche des Lebenswandels der Protagonisten hin. Ebd., S. 7. Als Weiser kommt dem Narren bei Hieronymus Bosch in der Bildtradition eine neue Qualität zu, er wird zum einzigen Vernünftigen. Ebd., S. 9. In Verbindung mit den Darstellungen von Sprichwörtern im 16. Jahrhundert bleibt der Narr schließlich gänzlich säkularisiert. Ebd., S. 10.

15. Jahrhundert verwiesen werden.¹¹⁰⁶ Allerdings nimmt der Narr in keiner der spätmittelalterlichen Darstellungen einen ähnlich großen Raum ein wie bei Molenaers Schergen.

Die kommentierenden Narren der Bildtradition wie auch die hier untersuchten, komischen Vermittlerfiguren nehmen durch den „Blick aus dem Bilde“ Kontakt mit dem Betrachter auf. Dies ist eine Bildkonfiguration, „die mit der ästhetischen Grenze zwischen Bild und Betrachter illusionistisch spielt und so Trennung von Kunst und Wirklichkeit versucherisch [sic] in Frage stellt“, wie der Kunsthistoriker Alfred Neumeyer das untersuchte Phänomen vom Blick aus dem Bilde in seiner gleichnamigen Publikation umschreibt.¹¹⁰⁷ Die aus dem Bild blickende Figur gehöre zu denjenigen Bildmitteln, mit denen die illusionistische Kunst sich ihrer physisch-psychischen Einheit mit dem Betrachter zu versichern strebe. „In ambivalenter Beziehung fängt sie den Betrachter in den Kreis der Bildwelt ein, macht ihm aber zugleich den Übertritt in die Bildzone fühlbar.“¹¹⁰⁸ Die aus dem Bild blickende Vermittlerfigur ist also zum einen dafür da, in Riegls Worten die äußere Einheit mit dem Betrachter herzustellen, gleichzeitig weist sie den Betrachter aber auch immer auf die ästhetische Bildgrenze hin, wird also selbst zum Störfaktor der Illusion. Genau dieser Eindruck wird durch den unpassenden Einsatz der komischen, sich über die Hauptperson lustig machenden Bildfigur im Historiengemälde noch verstärkt.

Auch Stephanie Sonntag behandelt in ihrer Untersuchung der von Gerrit Dou entwickelten Form des Fensterbildes in der holländischen Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts die aus dem Bild blickende Figur.¹¹⁰⁹ Sonntag weist auf das besondere Charakteristikum dieser Figuren im Fensterbild im Gegensatz zur klassischen Vermittlerfigur hin, die auch die Aufmerksamkeit des Betrachters einfängt, sie aber dann in das Bildgeschehen weiterleitet. Im Fensterbild konzentriert die Bildfigur den Betrachter auf sich selbst.¹¹¹⁰ Darin sind die Bildfiguren des Fensterbildes den komischen Vermittlerfiguren bei Molenaar und Metsu durchaus verwandt. Auch diese leiten, wenn auch durch andere Bildmittel, die Aufmerksamkeit des Betrachters nicht direkt auf das Bildgeschehen weiter, sondern scheinen einen aktiven Dialog mit dem Betrachter anzustreben. Der Betrachter der Fensterbilder müsse sich gegenüber dem

¹¹⁰⁶ Meier nennt das *Passionsretabel von Langenzenn* (Anzeiger Germ. Nat. Museum 1930/31, Abb. 184) mit Narr mit Eselohren und Schellen in der Verspottung Christi und das *Langenhorster Retabel* des Johann Koerbecke (Westfäl. Maler der Spätgotik 1440-1490, 1952, Abb. 43-46), ebd., S. 6 f.

¹¹⁰⁷ Alfred Neumeyer, *Der Blick aus dem Bilde*, Berlin 1964, S. 10.

¹¹⁰⁸ Neumeyer 1964, S. 13.

¹¹⁰⁹ Stephanie Sonntag, *Ein „Schau-Spiel“ der Malkunst. Das Fensterbild in der holländischen Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts*, München/Berlin 2006.

¹¹¹⁰ Sonntag 2006, S. 217, Anm. 157.

Blick der Bildfigur und der damit verbundenen Gestik und Mimik verhalten, so entstehe eine virtuelle Kommunikationssituation, welche die zeitliche Distanz zwischen Fiktion und Wirklichkeit aufzuheben scheine.¹¹¹¹ Die Struktur des Fensterbildes ermöglicht in den von Sonntag untersuchten Gemälden die Überwindung der ästhetischen Grenze. Der Betrachter wird durch die illusionistische Verschmelzung von Bild- und Betrachtterraum zum Augenzeugen der im Fenster präsentierten Szene.¹¹¹² Dies lässt sich, so Sonntag, mit dem rhetorischen Mittel des evidentiellen Erzählens vergleichen. So wie der Redner auf die *evidentia* abzielt, indem er versucht, dem Zuhörer ein Geschehen unmittelbar vor Augen zu stellen, so versucht auch die Malerei den Betrachter in die Perspektive eines Augenzeugen zu versetzen.¹¹¹³ Das gleiche Prinzip wird auch auf der Bühne wirksam. Dort kann etwa die direkte Publikumsansprache dazu dienen, den Zuschauer zum gleichzeitigen Augenzeugen einer Handlung zu machen und ihm dadurch eine aktive Rolle am Schauspiel zuzuweisen. Schließlich sind auch die Forschungen Ernst Michalskis für die vorliegende Untersuchung bedeutsam, der 1932 erstmals *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte* thematisierte.¹¹¹⁴ Die dabei von Michalski entwickelten Kriterien sind zwar aus Sicht der heutigen Forschung korrekturbedürftig, in ihrem methodischen Ansatz besitzen sie aber immer noch Gültigkeit für die rezeptionsästhetische Untersuchung von Kunstwerken.¹¹¹⁵ Michalski unterscheidet einen ästhetisch geformten *Kunstraum* vom *Realraum* des Betrachters. Die Grenze zwischen *Kunstraum* und *Realraum* bezeichnet er als *ästhetische Grenze*. Diese sei aber eben nicht „konstant und undurchbrechlich“, vielmehr kann „die Kunstformation [...] in den Realraum übergreifen und umgekehrt kann der Realraum, gleichsam als ungeformter Rohstoff, in den Kunstraum eindringen.“¹¹¹⁶ Ist dies der Fall, so spricht Michalski von einem *heteronomen* Werk, wird die ästhetische Grenze gewahrt, so handelt es sich hingegen um ein *autonomes* Kunstwerk.¹¹¹⁷ Michalski entwickelt diese Kriterien allerdings als eine Art Hilfswissenschaft, mit der die Frage des zur seiner Zeit vorherrschenden kunsthistorischen Methodenstreits zu beantworten sei (gemeint ist der Streit zwischen Befürwortern von Max Dvořáks Kunstgeschichte als

¹¹¹¹ Ebd., S. 217.

¹¹¹² Ebd., S. 220.

¹¹¹³ Ebd., S. 219.

¹¹¹⁴ Ernst Michalski, *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*, (erste Ausgabe in der Reihe *Kunstwissenschaftliche Studien*, Bd. 9, Berlin 1932) Neuausgabe mit einem Nachwort von Bernhard Kerber, Berlin 1996.

¹¹¹⁵ Sonntag 2006, S. 205 f.; zu den Einwänden an Michalskis methodischen Ansatz siehe: Kemp 1983, S. 24-27 sowie das Nachwort von Bernhard Kerber, in: Michalski 1996, S. 287 f. (287-302).

¹¹¹⁶ Michalski 1996, S. 10.

¹¹¹⁷ Ebd., S. 12.

Geistesgeschichte und Heinrich Wölfflins Kunstgeschichte als Formgeschichte).¹¹¹⁸ Das heteronome Werk, das zum Betrachter hin tendiert, könne nur aus fremdbestimmten Voraussetzungen interpretiert werden, während das ästhetisch autonome Werk, das sich distanziert zum Betrachter verhält, aus ihren eigenen Voraussetzungen verstanden werden könne.¹¹¹⁹ Hier liegt das Problem von Michalskis Ansatz, der weiter folgert, dass ein Kunstwerk, das keine Verbindung von Real- und Kunstraum durch Überschreitung der ästhetischen Grenze herstellt, dadurch seine Unbekümmertheit um eine Außenwelt und ein Publikum bekundet. Ein solches autonomes Werk wolle den Betrachter also nicht beeinflussen.¹¹²⁰ Michalski „konstruiert eine Kunst, die ohne Betrachteranteil auskommt, als Gegentypus zu einer offenen, den Betrachter voraussetzenden Kunstform, anstatt ein grundsätzlich kommunikatives Verhältnis zwischen den Größen Kunstwerk-Betrachter anzunehmen, auch für den Fall, daß das Werk demonstrativ seine Außenbezüge zu verneinen scheint.“¹¹²¹ Es ist jedoch Michalskis Verdienst, die verschiedenen Bildmittel der in das Werk eingeschriebenen Betrachterfunktion zuerst herausgearbeitet und begrifflich gefasst zu haben.¹¹²²

Neben der ostentativen Betrachteransprache gibt es weitere Bildmittel, welche die Betrachteransprache verstärken und ein dialogisches Verhältnis zwischen Werk und Betrachter auslösen, dabei aber gleichzeitig die ästhetische Grenze betonen. Auch diese Bildmittel stehen im Fokus der folgenden beiden Kapitel, die das Verhältnis von Zuschauern und Bildbetrachtern beleuchten. So werden etwa bei Gabriel Metsu die Hauptperson Lazarus und die Vermittlerfigur des Dieners nah an die Bildgrenze gerückt. Horizontalen im Vordergrund in Form der Treppenstufen lassen den Blick des Betrachters bei den Vordergrundfiguren verweilen. Und schließlich bewirken die innere Rahmung durch den zur Seite gezogenen Vorhang und die Durchblicke durch einen Bogen und Säulen die Verknüpfung des Vordergrundgeschehens mit der Handlung im Hintergrund. Das durch den Vorhang abzuschließende Kompartiment markiert einen deutlich vom Vordergrund abgetrennten Bereich – für den Bettler ist dieser gleichbedeutend mit einer anderen Realitätsebene, das herrschaftliche Haus, wel-

¹¹¹⁸ Ebd., S. 9 f.

¹¹¹⁹ Vgl. Kemp 1983, S. 26.

¹¹²⁰ Kemp 1983, S. 26. Michalski stellt fest, „daß die Überschneidung der ästhetischen Grenze als das aktive Heraustreten des Kunstwerkes über den eine eigene Welt darstellenden Kunstraum als eine tendenzerfüllte Attacke auf den Beschauer angesehen werden kann. Dieser soll durch das in seinen Raum übergreifende Kunstwerk, das einen Realitätszusammenhang mit ihm selbst herstellt, in irgend einem Sinne beeinflusst werden [...]. Ein Kunstwerk dagegen, das durch keinen formalen Zug eine Verbindung und Verschleifung von Real- und Kunstraum herstellt, bekundet hierdurch zweifellos seine Unbekümmertheit um eine Außenwelt und um ein Publikum.“ Michalski 1996, S. 13.

¹¹²¹ Kemp 1983, S. 26.

¹¹²² Ebd.

ches er niemals betreten könnte. Auch hier lassen sich Parallelen mit der Theaterpraxis aufzeigen. Genauso wie die sich an das Publikum wendende *dramatis persona* bzw. die sich an den Betrachter wendende Bildfigur, kann auch der einen Bereich der Bühne oder des Bildes abgrenzende Vorhang ebenso wie der Proszeniumsbogen oder ein illusionistisch gemalter Rahmen als ein Mittel der Illusionsbrechung verstanden werden. In weiterer Konsequenz verdeutlicht ein gemalter Rahmen mit zurückgezogenem Vorhang oder gemalte Stufen im Bildvordergrund, die wie von einer Bühne zum Zuschauer herabführen, dem Bildbetrachter, dass die gemalte Szene nur für ihn existiert.¹¹²³ Zwei Kapitel beschäftigen sich daher mit dem Spiel mit den Grenzen der Illusion. Die Mittel der Durchbrechung von Realitätsebenen in der Malerei sollen analog zur Bühnenpraxis des Theaters untersucht werden. Dabei wird unter Zuhilfenahme der Methodik der Rezeptionsästhetik gefragt, ob es einen Zusammenhang zwischen dem impliziten Betrachter, also der im Werk angelegten Betrachterfunktion und dem analog dazu gedachten impliziten Zuschauer einer Theaterproduktion gibt.¹¹²⁴ Können Bildmittel wie die ostentative Betrachteransprache und das Ver- und Enthüllen einer Szene tatsächlich als theatrale Visualisierungsstrategie verstanden werden? Und werden theatrale Visualisierungsstrategien in der Malerei eingesetzt, um die Wirkung auf den Betrachter sozusagen durch ein ‚theatrales Sehen‘ zu verstärken?

4.1.2. Zuschauer- und Publikumsforschung in der Theaterwissenschaft

Zur Beantwortung der oben gestellten Fragen sollen zunächst einige Methoden und Ergebnisse der Zuschauer- und Publikumsforschung in der Theaterwissenschaft vorgestellt und dabei geprüft werden, inwieweit sich Ansätze auf die kunstgeschichtliche Untersuchung übertragen lassen. Auch wenn der Zuschauer sich längst als Mittelpunkt der theatralen Aufführung etabliert hat, ist dieses Thema immer noch vergleichsweise wenig erforscht. Für diesen Umstand lassen sich verschiedene Gründe nennen. Zum einen, so formuliert es Christopher Balme, habe die Theaterwissenschaft sich ähnlich wie die Literaturwissenschaft oder die Kunstgeschichte als eine Disziplin definiert, die ein ästhetisches Objekt untersucht und zwar zunächst das Drama als Text, später die theatrale Aufführung.¹¹²⁵ Ein weiterer Grund liege in der fehlenden Aufmerksamkeit für den Zuschauer in der frühen semiotischen Theaterfor-

¹¹²³ Vgl. Riegl 1997, S. 267.

¹¹²⁴ Zur Methode der Rezeptionsästhetik und dem von Wolfgang Kemp geprägten Begriff des ‚impliziten Betrachters‘ in Analogie zu Wolfgang Iser’s ‚impliziten Leser‘ s. oben, Kapitel Einleitung, S. 21.

¹¹²⁵ Vgl. Balme 2008, S. 34 und das Kapitel 2: „Spectators and Audiences“ mit einer Zusammenfassung der Trends in der Zuschauerforschung, S. 34-46.

schung,¹¹²⁶ welche die Disziplin in den 1970er und 80er Jahren dominierte, so dass die Zuschauerforschung lange nebensächlich blieb, wie Susan Bennett in ihrer immer noch grundlegenden Studie zum Theaterpublikum darlegt.¹¹²⁷ Zum anderen bereite die Publikumerforschung laut Balme erhebliche methodologische Schwierigkeiten. Die Untersuchung von Zuschauer und Publikum beinhalte den Wechsel von der Interpretation eines ästhetischen Objektes zur Untersuchung der kognitiven und emotionalen Reaktionen von Personen, womit das Feld der empirischen Psychologie und Soziologie beschritten werde, das interdisziplinäre Forschung zwingend notwendig mache.¹¹²⁸

In der Theaterwissenschaft wird zwischen den Begriffen Zuschauer (engl. *spectator*) und Publikum (*audience*) unterschieden.¹¹²⁹ Der Zuschauer kann entweder den individualisierten, tatsächlichen oder aber einen ideellen, hypothetischen Rezipienten meinen. Während Forschungsansätze, die sich mit ersterem, also dem Mikroaspekt des Zuschauers beschäftigen, psychologisch, kognitiv oder emotional vorgehen, verfolgt die Forschung bezüglich des ideellen Zuschauers eher semiotische und ästhetische Fragen. Das Publikum bezeichnet eine kollektive Gruppe von Zuschauern entweder einer bestimmten Aufführung oder einer historischen Periode. Bei diesem Makroaspekt spielen vor allem soziologische, historische und ökonomische Forschungsansätze eine Rolle. Soziologische Ansätze der Publikumsforschung sind für die vorliegende Arbeit im Allgemeinen und nicht nur in diesem Kapitel weiterführend, etwa wenn es darum geht, eine bestimmte historische Sehkultur des Theaters zu bestimmen.

Der Soziologe Erving Goffman entwickelte eine komplexe Theorie, um zu erklären, wie Individuen verschiedene Formen des Verhaltens – die er als „frames“ betitelt – in verschiedenen Situationen einsetzen.¹¹³⁰ Diese *frames* sind Organisationsprinzi-

¹¹²⁶ Auch in Erika Fischer-Lichtes einflussreichen *Semiotik des Theaters* erhält der Zuschauer kein eigenes Kapitel. Lediglich in ihrem Abschnitt zur „Theatralischen Kommunikation“ des ersten Bandes (Kapitel 5.3) wird das Publikum als dem Bühnengeschehen gleichberechtigte Variable innerhalb der Kommunikation gewertet. Vgl. Fischer-Lichte 2007, Bd. 1, S. 189-194.

¹¹²⁷ Vgl. Susan Bennett, *Theatre Audiences: a theory of production and reception*, London [u.a.] 1990 (Reprint 1994), S. 72.

¹¹²⁸ Vgl. Balme 2008, S. 34 f.

¹¹²⁹ Zu der Unterscheidung und folgenden Erklärung der verschiedenen Forschungsansätze siehe die Übersichtstabelle bei Balme 2008, S. 36.

¹¹³⁰ Vgl. Erving Goffman, *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, Cambridge, Mass. 1974; vgl. Balme 2008, S. 36 f. Ich schließe mich in der Verwendung des Begriffes *frame* Urs Dahinden an, der auf die Problematik der unterschiedlichen semantischen Bedeutung der deutschen Übersetzung des Rahmens mit dem englischen *frame* hinweist. Vgl. Urs Dahinden, *Framing: eine integrative Theorie der Massenkommunikation*, Konstanz 2006, S. 27-30.

pien, die soziale Ereignisse und unsere subjektive Beteiligung darin organisieren.¹¹³¹ Die Verhaltensweisen oder *frames* sind sozial erlernte, kognitive Fähigkeiten und Kompetenzen und bestehen aus einer Reihe von mehr oder weniger festen Regeln und Konventionen. Goffman führt einen *theatrical frame* an, um verschiedene Aspekte seiner Theorie zu exemplifizieren.¹¹³² Das Ins-Theater-Gehen wird bestimmt durch eine Reihe komplexer Verhaltensweisen, welche die Art und Weise regulieren, in der Zuschauer sich gegenüber anderen Zuschauern und gegenüber der Darbietung und den Darstellern auf der Bühne verhalten.¹¹³³ Diese Verhaltensweisen sind kulturell und klassenspezifisch geprägt und nicht unveränderbar.¹¹³⁴ Der niederländische Theaterwissenschaftler Henri Schoenmakers hat das soziologische *framing*-Konzept von Erving Goffman erneut auf das Theater angewendet und schlägt vier Hypothesen für den *frame* des Theaters vor.¹¹³⁵ Danach muss eine *framing*-Kompetenz entwickelt werden, d.h. die relevanten Konventionen und Verhaltensweisen sind nicht naturgegeben, sondern müssen erlernt werden.¹¹³⁶ *Frames* sind abhängig von historischen Veränderungen, daher lassen sich die Veränderungen der *frames*, ihre veränderten Elemente und die Brüche in den Konventionen in der Geschichte der Menschheit nachverfolgen. Die Elemente, Normen und Verhaltensweisen, welche den *theatrical frame* ausmachen, sind nicht homogen, sondern treten in kulturell spezifischen Kombinationen auf. Und der *frame* des Theaters bestimmt die kognitiven und emotionalen Reaktionen des Zuschauers. Alles Geschehen auf der Bühne wird, auch wenn es identisch mit dem Geschehen in der realen Welt ist, durch die Regeln dieses *frames* bestimmt. Zudem unterscheidet Schoenmakers die Begriffe „*theatre frame*“ und „*theatrical frame*“,¹¹³⁷ was sich in Übereinstimmung mit dem Gebrauch des Theatralitätsbegriffes in der vorliegenden Untersuchung mit Theater-*frame* und theatraler

¹¹³¹ „Ich gehe davon aus, daß wir gemäß gewissen Organisationsprinzipien für Ereignisse – zumindest für soziale – und für unsere persönliche Anteilnahme an ihnen Definitionen aufstellen; diese Elemente [...] nenne ich *Rahmen*.“ Erving Goffman, *Rahmen-Analyse: ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, übers. v. H. Vetter, Frankfurt a. M. 1977, S. 19.

¹¹³² Vgl. ebd., Kapitel 5: Der Theaterrahmen, S. 143-175.

¹¹³³ Goffman unterscheidet beim Theaterpublikum zwischen dem Zuschauer und dem Theaterbesucher, etwa beim Gelächter, das als Reaktion aus dem Publikum für einen gelungenen Scherz einer Bühnenfigur vom Zuschauer und als Reaktion über einen Schauspieler, der seinen Text vergisst oder stolpert, vom Theaterbesucher ausgeht. Vgl. Goffman 1977, S. 150. Als weiteres Beispiel führt Goffman die gespielte Unkenntnis des Zuschauers an. Wenn ein Zuschauer ein Stück bereits kennt, verhält er sich dem Theaterrahmen entsprechend so, als würde er den Verlauf des Stückes nicht kennen. Goffman 1977, S. 155 f.

¹¹³⁴ Vgl. Balme 2008, S. 37.

¹¹³⁵ Henri Schoenmakers, *The Spectator in the Leading Role: Developments in Nordic Theatre Studies*, in: *Special International Issue. New Directions in Theatre Research*, hrsg. v. Willmar Sauter, Proceedings of the XIth FIRT/IFTR Congress, Stockholm 1990, S. 93-106.

¹¹³⁶ Zu den vier Hypothesen siehe Schoenmakers 1990, S. 96.

¹¹³⁷ Ebd., S. 95.

frame übersetzen lässt.¹¹³⁸ Der Theater-*frame* gehört zu dem soziokulturellen Ansatz von Kommunikation im weiteren Sinn und wird genutzt für die Interpretation von Handlungen, die mit verschiedenen Elementen innerhalb des Theatersystems in Beziehung stehen. Beispielsweise handelt der Theaterbesucher im Rahmen bestimmter Konventionen, trägt etwa besondere Kleidung, kauft eine Eintrittskarte und interpretiert den Kartenverkäufer nicht als Schauspieler.¹¹³⁹ Der theatrale *frame* bezeichnet die „Verabredung“ darüber, dass innerhalb des Theatersystems einige Handlungen als theatral interpretiert werden müssen. Während die Methoden zur Erforschung des Theater-*frame* hauptsächlich auf soziologischen Ansätzen basieren, erfolgt die Erforschung des theatralen *frames* vielfach mittels Übertragung hermeneutischer Methoden der Geisteswissenschaften.¹¹⁴⁰ Es wird bei der Untersuchung der Bildbeispiele im Folgenden zu fragen sein, inwiefern sich die Theorie des theatralen *frames* auf das Bildersehen des Betrachters übertragen lässt.

Historische Publikumsforschung

„Von allen Akteuren, die an der Institution des Theaters beteiligt sind – Stücker-schreibern, Schauspielerinnen und Schauspielern, Theaterbetreibern, Kritikern, Theaterbesuchern –, bilden die Zuschauerinnen und Zuschauer, ohne die kein Theaterleben möglich wäre, eine weitgehend unbekannte Größe,“ heißt es im Vorwort der Herausgeber Hermann Korte und Hans-Joachim Jakob des ersten Bandes der neuen Reihe *Proszenium. Beiträge zur historischen Theaterpublikumsforschung*.¹¹⁴¹ Die Beiträge des Tagungsbandes sollen zeigen, dass die Rekonstruktion des performativen, transitorischen Bühnengeschehens die Grenzen literaturwissenschaftlich tradierter Dramenanalysen sprengt und die Untersuchung bisher wenig beachteter Quellen erfordert.¹¹⁴² Richtungweisend an dem Ansatz der versammelten Aufsätze ist zudem die Aufmerksamkeit für die Akteursrolle des Publikums, das nicht als passiver Konsument von Aufführungen, sondern als Partner einer Kommunikation mit der Bühne

¹¹³⁸ Vgl. oben, Kapitel Einleitung, S. 23-26.

¹¹³⁹ Vgl. Schoenmakers 1990, S. 95 f. Bennett spricht ergänzend von dem Erwartungshorizont des Zuschauers der durch die „pre-performance“ Elemente (z.B. Fahrt zum Theater, Atmosphäre im Foyer, andere Zuschauer, Situation im Auditorium und auf der Bühne vor Vorstellungsbeginn) geformt wurde. Vgl. Bennett 1994, S. 149.

¹¹⁴⁰ Vgl. Balme 2008, S. 38.

¹¹⁴¹ Hermann Korte und Hans-Joachim Jakob (Hg.), „*Das Theater glich einem Irrenhause*.“ *Das Publikum im Theater des 18. und 19. Jahrhunderts*, Heidelberg 2012 (Proszenium. Beiträge zur historischen Theaterpublikumsforschung, Bd. 1), S. 7. Der Band präsentiert Ergebnisse eines 2011 an der Universität Siegen veranstalteten Symposiums, bei dem das Theaterpublikum vom 18. bis zum ausgehenden 19. Jahrhundert in verschiedenen Beiträgen beleuchtet wurde.

¹¹⁴² Zu den Quellen zählen Theater- und Kulturzeitschriften, Autobiographien und Tagebücher der Akteure, Anstands- und Konversationsliteratur, theatermedizinische Abhandlungen, Spielpläne, Theaterzetteln, Lokalchroniken, Reise- und Stadtbeschreibungen sowie Bildmaterial. Vgl. ebd. und der Beitrag von Hermann Korte, *Historische Theaterpublikumsforschung. Eine Einführung am Paradigma des 18. Jahrhunderts*, S. 12 (S. 9-53).

gesehen wird.¹¹⁴³ Die Bedeutung der Publikumsreaktion wurde schon früh als wichtiges Element des Theaters in Theorie und Praxis erkannt, wobei Untersuchungen sich meist der Theaterarchitektur im Zusammenspiel bzw. Gegenüberstellung von Bühne und Zuschauerraum widmeten.¹¹⁴⁴ Um das Bedingungsgefüge zwischen Zuschauerraum bzw. Positionierung der Sitzplätze, Zuschauer und Bühne zu untersuchen, übertrug Keir Elam die Theorie der proxemischen Beziehungen des Anthropologen Edward Hall auf das Theater.¹¹⁴⁵ Die Systeme des festen (Theater)Raumes (*fixed feature space*), des halbfesten Raumes (*semi-fixed feature space*) und des informellen Raumes (*informal feature space*) bringen dabei verschiedene Rezeptionsmöglichkeiten mit sich und erlauben unterschiedliche Beziehungen von Schauspieler und Zuschauer.¹¹⁴⁶ Die Theatergeschichte bietet Beispiele aller Arten von proxemischen Beziehungen von bewusst konstruierten wie beim Proszeniumsbogen bis zu bewusst flexiblen Formen.¹¹⁴⁷ So fehlte im Mittelalter und im 16. Jahrhundert eine physische Barriere (abgesehen von einem erhöhten Podium), die Schauspieler und Zuschauer trennte. Auch wenn das Publikum in dieser Zeit einen anderen Status innehatte als im demokratischen Griechenland, spielte es doch eine aktive Rolle innerhalb der theatralen Aufführung.¹¹⁴⁸ Susan Bennett sieht den Beginn einer Trennung von fiktionaler Bühnenwelt und Publikum mit der Etablierung der Privattheater im 17. Jahrhundert. Mit der Einführung von höheren Eintrittspreisen wäre die soziale Zusammensetzung des Publikums limitiert und zusammen mit dem Beginn einer neuen Passivität wären Codes und Konventionen von Zuschauerverhalten etabliert worden.¹¹⁴⁹ Allerdings werden bereits bei der einfachen Bühnenkonstruktion, die aus über Tonnen gelegten Brettern bestand, Darsteller und Zuschauer in einer festen Ordnung räumlich miteinander verbunden, wie Werner Gabler in seinen begrifflichen Grundlagen zum *Zuschauerraum des Theaters* (1935) darlegt.¹¹⁵⁰ Die Bretterfläche bildet dabei den Bezirk des Spieles, während die Tonnen ihn über die Umgebung erhöhen, so dass die auf einer Ebene stehenden Zuschauer das Spiel sehen kön-

¹¹⁴³ Vgl. ebd., S. 7.

¹¹⁴⁴ Die historische Theaterforschung ergründete etwa die bedeutende Rolle des Theaterpublikums im antiken Griechenland. S. Peter Walcot, *Greek Drama in its Theatrical and Social Context*, Cardiff 1976 oder David Bain, *Actors and Audience. A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama*, Oxford 1977.

¹¹⁴⁵ Vgl. Bennett 1994, S. 140 f. Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London 1980, S. 50-62. Elam bezieht sich auf Edward T. Hall, *The Hidden Dimension*, New York 1966.

¹¹⁴⁶ Vgl. Elam 2002, S. 56.

¹¹⁴⁷ Werner Gabler hat in seiner theaterarchitektonischen Studie *Der Zuschauerraum des Theaters* (Leipzig 1935), mit der er versucht, die Beziehungen zwischen Bauformen des Theaters und gesellschaftlichem Aufbau seiner Besucher festzustellen, bereits auf die Rolle des räumlichen Abstands zwischen Bühne und Publikum hingewiesen. Vgl. Korte 2012, S. 25.

¹¹⁴⁸ Vgl. Bennett 1994, S. 3.

¹¹⁴⁹ Vgl. ebd.

¹¹⁵⁰ Vgl. Werner Gabler, *Der Zuschauerraum des Theaters*, Nendeln/Liechtenstein 1977 (Theatergeschichtliche Forschungen, hrsg. v. J. Petersen, Bd. 44, Repr. der Ausgabe Leipzig 1935), S.13.

nen. Neben dieser rein praktischen Anordnung wird die Spielfläche dadurch räumlich stark abgesetzt.¹¹⁵¹ Schon bei dieser einfachen Bühnenform ist also von einer Trennung von Darstellern und Zuschauern auszugehen, bei der das Publikum sich entsprechend den dazu konformen Codes verhält, die ebenfalls im Rahmen der historischen Publikumsforschung untersucht werden.

Wichtige Impulse für eine historische Publikumsforschung sind vom deutschsprachigen Raum ausgegangen.¹¹⁵² Der Wiener Theaterhistoriker Heinz Kindermann erkannte die Notwendigkeit für eine theaterwissenschaftliche Wirkungsforschung und forderte ab den 1950er Jahren eine systematische Publikumsforschung.¹¹⁵³ In seiner Studie *Bühne und Zuschauerraum: ihre Zueinanderordnung seit der griechischen Antike* von 1963 untersucht Kindermann die Zuschauerräume in verschiedenen Theaterbauten bis zur Gegenwart und geht dabei von der These aus, dass Veränderungen der Zueinanderordnung von Bühne und Zuschauerraum nicht nur durch Veränderungen der Bühnengestaltung, der Inszenierungs- und Dekorationsformen diktiert werden, sondern im selben Maße bedingt durch Strukturveränderungen des Publikums seien.¹¹⁵⁴ Es folgten Kindermanns Bände zum Theaterpublikum der Antike, des Mittelalters und der Renaissance.¹¹⁵⁵ Kindermanns Werk über das Theaterpublikum der Renaissance wäre in seiner ursprünglich geplanten Fassung für die vorliegende Arbeit relevant gewesen. So sollte nach dem ersten Band über Italien als Ursprungsland der theatralen Entwicklungen und dem zweiten Band zum Theaterpublikum im Rest Europas in Bezug auf Humanisten- und Schultheater sowie dem religiösen Theater ein dritter Band folgen, der sich u. a. mit Bürgerspiel-Varianten und dem Wanderschauspiel auch in den Niederlanden beschäftigen sollte.¹¹⁵⁶ Nach Kindermanns Tod

¹¹⁵¹ Ebd., S. 14.

¹¹⁵² So weist Hermann Korte darauf hin, dass Begriff und Idee einer theaterwissenschaftlichen Publikumsforschung hier schon in den 1920er Jahren nachweisbar seien und führt als Beispiel für eine das Publikum nicht vernachlässigende ältere Studie Rudolf Weils Untersuchung zum Berliner Publikum der Iffland-Zeit von 1932 an. Vgl. Korte 2012, S. 9 f.

¹¹⁵³ Siehe etwa Heinz Kindermann, Aufgaben und Grenzen der Theaterwissenschaft, in: *Wissenschaft und Weltbild* VI, 1953, 9, bes. S. 331 (S. 325-333).

¹¹⁵⁴ Heinz Kindermann, *Bühne und Zuschauerraum: ihre Zueinanderordnung seit der griechischen Antike*, Graz/Wien/Köln 1963 (Sitzungsberichte Österreichische Akademie der Wissenschaften, 242, 1. Abhandlung). 1975 und 1976 leitete Kindermann zudem die „Internationalen theaterwissenschaftlichen Dozentenkonferenzen“ in Wien und Venedig, die beide unter dem Generalthema *Das Theater und sein Publikum* standen und deren Beiträge 1977 im Rahmen der Veröffentlichungen des wenige Jahre zuvor an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften gegründeten Instituts für Publikumsforschung in Wien publiziert wurden. Vgl. Vorwort von Heinz Kindermann und Margret Dietrich, in: *Das Theater und sein Publikum: Referate der Internationalen theaterwissenschaftlichen Dozentenkonferenz in Venedig 1975 und Wien 1976*, hrsg. vom Institut für Publikumsforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften und von der Commission Universitaire der Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale, Wien 1977, S. 8f. (S. 7-10).

¹¹⁵⁵ Heinz Kindermann, *Das Theaterpublikum der Antike*, Salzburg 1979; ders., *Das Theaterpublikum des Mittelalters*, Salzburg 1980; ders., *Das Theaterpublikum der Renaissance*, 2 Bde., Salzburg 1984-86.

¹¹⁵⁶ Vgl. Vorwort zur Redaktion von Margret Dietrich, in: ebd., Bd. 2, S. 8.

1985 wurde der geplante dritte Band allerdings nicht mehr realisiert.¹¹⁵⁷ Für die jüngere niederländische Forschung ist auf das 2011 bendete Forschungsprojekt „Latin and Vernacular Cultures: Theatre and Public Opinion in the Netherlands, c. 1510–1625“ hinzuweisen.¹¹⁵⁸ Eine dazu 2008 in Amsterdam veranstaltete Tagung „Drama, Performance and Debate“ ging von dem Vermögen der frühneuzeitlichen Literaturkultur der Publikumsbeeinflussung aus, vor allem in ihren oralen Formen der Lieder und Theaterstücke. In dem 2013 veröffentlichten Tagungsband konzentrieren sich die Beiträge auf die Untersuchung von Theaterstücken, Aufführungen und anderen theatralen Ereignissen und deren Beitrag zu öffentlichen Debatten, etwa in Form von Charakteren in Stücken, die kontroverse Überzeugungen vertreten sowie deren Auswirkungen auf das Publikum.¹¹⁵⁹

Abschließend sollen noch einige mit dem Theater eng in Beziehung stehende Gattungen von Textquellen angesprochen werden, deren Untersuchung in Bezug auf den historischen Theaterzuschauer erste Ergebnisse erzielt hat. Zum einen findet sich in den Schriften der Dramentheoretiker seit den Anfängen des Theaters eine Beschäftigung mit der Rolle des Publikums. Beginnend mit Aristoteles bis zu den Theoretikern des 19. Jahrhunderts geht es dabei vor allem um den erwünschten Effekt des Theaters auf den Zuschauer.¹¹⁶⁰ Für die vorliegende Arbeit wäre daher zu fragen, wie die niederländischen Theaterautoren und Theoretiker sich über die erwünschte Publikumswirkung äußern.¹¹⁶¹ Zum anderen sind die Theaterstücke selbst für eine Annäherung an den historischen Zuschauer aufschlussreich. So wandten sich etwa Theaterautoren in den Vorreden ihrer Stücke direkt an den Zuschauer. Christopher Balme führt etwa als Beispiel Shakespeares Appell an den Zuschauer im Prolog zu *Henry V* (1599) an, in welchem er diesen bittet „[to] piece out our imperfections with your thoughts“ und so direkt die kognitive Aktivität anspricht, die der Zuschauer benötigt, damit das Theaterstück funktionieren kann.¹¹⁶² Das implizite Publikum im historischen Theater, analog zum impliziten Leser wie ihn etwa Wolfgang Iser vorgeschla-

¹¹⁵⁷ Vgl. ebd.

¹¹⁵⁸ Für weitere Informationen zu dem Projekt s. die Website des *Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek* (NWO): <https://www.nwo.nl/en/research-and-results/research-projects/i/39/539.html> (Zugriff: 03.12.2019).

¹¹⁵⁹ Vgl. das Vorwort der Herausgeber Jan Bloemendal, Peter G.F. Eversmann und Elsa Strietman, *Drama, Performance, Debate. Theatre and Public Opinion in the Early Modern Period: An Introduction*, in: Dies. (Hg.), *Drama, Performance and Debate. Theatre and Public Opinion in the Early Modern Period*, Leiden 2013, S. 1-18.

¹¹⁶⁰ Vgl. Balme 2008, S. 35.

¹¹⁶¹ Eine Untersuchung (die in der vorliegenden Arbeit nicht geleistet werden kann) von Joost van den Vondels *Aenleidinge ter Nederduitsche dichtkunste* (1650) oder von Andries Pels' *Gebruik én Misbruik des Tooneels* (1681) in Bezug auf die Publikumswirkung wäre hierzu weiterführend.

¹¹⁶² Ebd.

gen hat,¹¹⁶³ lässt sich regelrecht aus dem Schauspieltext rekonstruieren.¹¹⁶⁴ Verschiedene dramatische Mittel der Publikumsansprache können im Text Auskunft über den impliziten Zuschauer geben, dazu gehören die direkte Publikumsansprache etwa in Form eines Prologsprechers, *dramatis personae*, die im Namen des Publikums sprechen sowie lebende Bilder, welche die Bühnenwirkung intensivieren können. Ebenfalls finden sich in Theatertexten Regieanweisungen, die eine bestimmte Wirkung auf den Zuschauer implizieren.¹¹⁶⁵ Und nicht erst in nachnaturalistischen Theorien der Schauspielkunst, wie in der Forschung allgemein angenommen,¹¹⁶⁶ wird die Tätigkeit des Schauspielers im Hinblick auf dessen Interaktion mit dem Rezipienten reflektiert. Bereits die sich ab dem 18. Jahrhundert entwickelnde Schauspieltheorie setzt sich mit dem Faktor des Publikums auseinander.¹¹⁶⁷ Für die Niederlande ist dieser Bereich allerdings noch nicht untersucht worden.¹¹⁶⁸

Das niederländische Theaterpublikum im 17. Jahrhundert

Im Folgenden soll versucht werden, Charakteristiken des Publikums in Holland am Beispiel Amsterdams als Theatermetropole im 17. Jahrhunderts nachzuzeichnen. Es scheint dazu sinnvoll, die bereits an anderer Stelle herangezogenen Quellen zur Rekonstruktion der Beschaffenheit von Bühne und Kulissen auf ihre Aussagen zum Publikum zu befragen. Wie die Ansicht der Bühne der Amsterdamer *Schouwburg* auf Salomon Saverys Kupferstich zeigt, gab es keine Verbindung zwischen der erhöhten Bühne und dem Zuschauerraum (Treppen scheinen zu diesem Zeitpunkt gefehlt zu haben) (Abb. 84). Dieser Zustand wird bestätigt durch ein Hans Juriaensz van Baden zugeschriebenes Gemälde (Abb. 115). Uneindeutig bleibt zunächst hingegen der Befund, was die bei den Renaissancetheatern übliche Platzierung von Zuschauern auf der Bühne angeht. Während die Galerien links und rechts des Mittelkompartiments auf der Ansicht Saverys leer bleiben, sitzen auf Badens Darstellung zeitgenössisch gekleidete Personen auf der Bühne.¹¹⁶⁹ Bei Savery ist der Vorhang abgebildet,

¹¹⁶³ Vgl. oben, Kapitel Einleitung, S. 21.

¹¹⁶⁴ Wie dies Toni Bernhart in seinem Beitrag „Das implizite Publikum im *Laaser Spiel vom Eigenen Gericht* (vor 1805)“ jüngst vorgemacht hat. In: Korte/Jakob 2012, S. 179-191.

¹¹⁶⁵ Vgl. ebd.

¹¹⁶⁶ Auch Susan Bennett beginnt ihre Untersuchung mit der Etablierung des Bühnenregisseurs, dem naturalistischen Theater und ihren Reaktionen darauf. Vgl. Bennett 1990, S. 4 f.

¹¹⁶⁷ Hilde Haider-Pregler untersucht etwa Schauspieltheorien im französischen und deutschen Sprachraum seit Beginn des 18. Jahrhunderts, die sich mit der angestrebten Wirkung auf das Publikum beschäftigen. Hilde Haider-Pregler, *Theorien der Schauspielkunst im Hinblick auf ihre Publikumsbezogenheit*, in: Wien 1977, S. 89-100.

¹¹⁶⁸ Um zu vergleichbaren Ergebnissen für das Theaterpublikum der Niederlande zu gelangen, würde sich eine entsprechende Untersuchung von Jan Punts Biographie durch den Arzt und Dramenautor Simon Stijl und Marten Corvers kritische Antwort darauf anbieten. Zu den beiden Publikationen und ihrer Bedeutung s. oben, Kapitel Schauspielstil – Gestik und Mimik im Bild, S. 37 f.

¹¹⁶⁹ Vgl. Albach 1970, S. 99 und Albach 1979, S. 25.

der die hintere von der vorderen Bühne bei Bedarf abtrennt. Die beiden Galerien befanden sich demnach hinter dem Vorhang und darauf platzierte Zuschauer wären somit Teil der Enthüllungen auf der Hinterbühne (etwa bei den *vertoningen*) gewesen. Auch wäre das Mittelkompartiment mit dem Thron und dem darüber befindlichen Himmelsbalkon von diesen Plätzen aus nicht sichtbar gewesen. Vielmehr scheinen die beiden Galerien auf der Bühne in das Spiel einbezogen worden zu sein, wie Albach durch verschiedene Theatertexte zu belegen sucht.¹¹⁷⁰

Der zweite Stich Saverys mit der Ansicht des Auditoriums (Abb. 110) legt nahe, dass es drei verschiedene Arten von Zuschauerplätzen in der *Schouwburg* gab: Stehplätze im Parterre, zwei Reihen Logen und darüber vier Reihen mit Bänken, angeordnet wie in einem Amphitheater.¹¹⁷¹ Die zweireihig übereinander angelegten Logen (10 unten und 11 oben) beginnen direkt links und rechts neben der Bühnenrampe, darüber befanden sich die günstigeren Sitzplätze mit den übereinander aufsteigenden Reihen von Bänken. Albach weist darauf hin, dass Zuschauerraum und Bühne hier noch eine architektonische Einheit formten, bei dem man sich in einem gemeinschaftlichen, monumentalen Spielraum verbunden fühlte. Die einer halben Ellipse entsprechende Form des Saales bewirkt, dass man von überall einen guten Blick auf die untiefe Bühne hatte.¹¹⁷² Saverys Darstellung zeigt, dass die Logen – wie bei einem bürgerlichen Theater zu erwarten – alle gleich groß und identisch gestaltet waren. Das Parkett ist auf beiden Ansichten der *Schouwburg* menschenleer, ein Umstand, der wie auch die nur sehr locker besetzten Bänke im dritten Rang, ästhetischen Vorbehalten des Künstlers geschuldet sein können. Auf einem Plan von Willem van der Laegh ist der Bereich des Parketts mit „Het ruym daar't volk staat“ (Der Ort wo das Volk steht) beschriftet, woraus gefolgert werden kann, dass sich hier die günstigen Stehplätze für die unteren Schichten befanden (Abb. 127).¹¹⁷³

Peter G.F. Eversmann konnte zuletzt in seiner Untersuchung der Stiche von Salomon Savery mit den Ansichten von Bühne und Auditorium der *Schouwburg* (Abb. 84 und 110) sowie des Plans von Willem van der Laegh (Abb. 127), die in der Forschung die Grundlage für die Rekonstruktion des Interieurs und des Gebrauchs der Bühne des Theaters bilden, neue Aspekte bezüglich des Publikums herausarbeiten.¹¹⁷⁴ Die Darstellungen wurden möglicherweise als Einheit von der *Schouwburg*-Leitung zum

¹¹⁷⁰ Albach 1970, S. 100 u. ebd. Anm. 71 mit Zitaten aus vier verschiedenen Stücken, in denen die *dramatis personae* das nach oben gehen über Treppen erwähnen.

¹¹⁷¹ Vgl. Albach 1970, S. 95.

¹¹⁷² Ebd.

¹¹⁷³ 1658, Kupferstich, 393 x 532 mm, Hollstein 10.

¹¹⁷⁴ Peter G.F. Eversmann, 'Founded for the ears and eyes of the people': Picturing the Amsterdam Schouwburg from 1637, in: Bloemendael/Eversmann/Strietman 2013, S. 169-295.

zwanzigjährigen Jubiläum des Theaters in Auftrag gegeben und 1658 publiziert. Das Theater scheint sich seit seiner Eröffnung nicht verändert zu haben und die von Vondel verfassten Inschriften, die den aktuellen Diskurs über das Theater widerspiegeln, wurden bereits 1638 und 1644 veröffentlicht.¹¹⁷⁵ Wurde bisher nur wenig Aufmerksamkeit den Inschriften (sowohl den Bildunterschriften als auch den real existierenden Inschriften im Gebäude selbst)¹¹⁷⁶ und den Dekorationen in Form von Statuen, Gemälden und Wappen geschenkt, kann Eversmann überzeugend nachweisen, inwiefern diese Aufschluss über die Bedeutung des Theaters für die Zuschauer und die Debatte über das Theater selbst geben.¹¹⁷⁷ Eversmann identifiziert vier Themen, die eine prominente Rolle im zeitgenössischen Diskurs um das Theater spielten: Zum einen spiegeln die Inschriften und Dekorationen den Status der *Schouwburg* als öffentliches Theater der Stadt und den damit verbundenen Bürgerstolz ihrer Einwohner wider.¹¹⁷⁸ Dies wird vor allem deutlich in der Parallelsetzung zur antiken Geschichte, im Besonderen in der Verbindung Amsterdams zu Rom und Troja.¹¹⁷⁹ Auch die wichtige Bedeutung der wohltätigen Funktion der *Schouwburg* durch die Unterstützung des Waisenhauses (*burgerweeshuis*) und des Altenheims (*oudemannhuis*), an welche die Eintrittsgelder nach Abzug der Ausgaben abgeführt wurden, wird visuell und textlich hervorgehoben.¹¹⁸⁰ Des Weiteren wird der Inhalt der Stücke thematisiert und betont, dass das Leben in seiner Ganzheit auf der Bühne repräsentiert wird. Die Funktionen von Tragödie und Komödie werden dabei als gleichwertig vor Augen gestellt.¹¹⁸¹ Schließlich findet sich in den Inschriften eine nach außen gerichtete Botschaft, die das Theater gegen die Anschuldigungen verteidigt, dass es Faulheit und Verderben der Jugend fördere und so auf die immer währende Debatte um die Moralität des Theaters verweist.¹¹⁸² Während Eversmann das auf Saverys Darstellung fehlende Publikum im Parterre durch ästhetische Beweggründe des Künstlers zu erklären sucht – nur durch das leere Parterre wird dem Bild-

¹¹⁷⁵ Einige der Verse wurden jeweils in Vondels Erst- und Zweitausgabe von *Gijsbreght van Aemstel* (1637 und 1638) publiziert. Die Veröffentlichung der restlichen Verse erfolgte dann in seinen *Ver-scheide Gedichten* von 1644. Vondel *Werken*, Teil III, S. 512.

¹¹⁷⁶ Die zeitgenössischen Beschreibungen der *Schouwburg* bestätigen die Existenz der zahlreichen Inschriften im Inneren des Theaters, so etwa bei: F. M. Fokkens, *Beschrijvingh der wijdt-vermaarde Koop-stadt Amstelredam [...]. Den derden druk.* [...], Amsterdam 1664, S. 249-251 und O. Dapper, *Historische Beschrijving der Stadt Amsterdam*, Amsterdam 1663, S. 442.

¹¹⁷⁷ Eversmann ignoriert dabei die Arbeit von Angela Vanhaelen, *Comic print and theatre in early modern Amsterdam: gender, childhood and the city*, Aldershot 2003 (Studies in performance and early modern drama), die in ihrer Analyse der Stiche bereits zu ähnlichen Schlüssen gekommen war.

¹¹⁷⁸ Vgl. Eversmann 2013, S. S. 280-293.

¹¹⁷⁹ Ebd., S. 280-288.

¹¹⁸⁰ Ebd., S. 288 f.

¹¹⁸¹ Ebd., S. 289-293.

¹¹⁸² Zur Funktion der Stiche Saverys bei der Verteidigung der *Schouwburg* s. bereits: Vanhaelen 2003, S. 39 ff.

betrachter die Rundumsicht auf das Theater ermöglicht – sieht Angela Vanhaelen darin vielmehr ein weiteres Visualisierungsinstrument zur moralischen Verteidigung der *Schouwburg*.¹¹⁸³ So führten die Kritiker des Theaters, die dessen Schließung forderten, immer wieder das laute und rüpelhafte Benehmen der hauptsächlich aus den unteren Schichten stammenden Menge im Parterre an. Hierzu passen auch die Verse Joost van den Vondels, die sicher nicht ohne Grund am Eingang in den Theatersaal angebracht waren. Das Gedicht warnte die Besucher, dass lärmende Kinder oder störender Konsum von Pfeife, Bier und Süßigkeiten zum Rauschmiss führen würden.¹¹⁸⁴ In Saverys Darstellung ist kein Platz für ein solches undiszipliniertes Publikum. Stattdessen zeigt sie dem Betrachter die geordnete Architektur des Auditoriums mit den – zumindest auf den ersten Blick – sich einwandfrei benehmenden Zuschauern. Die Struktur der Innenarchitektur scheint die Verteilung der Zuschauer zu diktieren, in einem hierarchischen Schema werden diese nach Einkommen und Status geordnet.¹¹⁸⁵ In den Logen sind die vornehm gekleideten, kleinen Gruppen von Zuschauern zumeist in angeregte Gespräche verwickelt. Zu sehen sind Männer und Frauen verschiedener Altersklassen, unverheiratete und verheiratete Frauen, zum Teil in Begleitung von Kindern. Dies war der Bereich, in dem die Besucher von höchstem Status Platz nahmen, zu denen das Patriziat, Ratsmitglieder und Bürgermeister sowie hohe Staatsbesuche, etwa Angehörige der europäischen Höfe gehörten.¹¹⁸⁶ Die Logen boten auch mehr Privatsphäre als die Sitzplätze auf den Bänken in den oberen Galerien. Die rückwärtigen Türen zum Gang konnten verschlossen werden und aus einem Gedicht von Mattheus Tengenagel erfährt man, dass sie auch zum Zuschauerraum hin ursprünglich (wahrscheinlich mittels Vorhänge) verschließbar waren. Dies führte anscheinend dazu, dass vor allem junge Liebende durch zu viel Privatsphäre zu unkeuschen Handlungen hingerissen wurden, so dass man 1639 die Vorhänge oder Türen entfernte.¹¹⁸⁷ Wenn man die Figuren in den Logen in Saverys

¹¹⁸³ Vgl. Vanhaelen 2003, S. 39.

¹¹⁸⁴ „Geen kint den Schouborg lastigh zy, / Tobackpijp, bierkan, snoepery, / Noch geenderlei baldadigheid. / Wie anders doet wordt uytgeleit.“ Joost van den Vondel *Werken*, Teil III, S. 513. Fuchs interpretiert dies als Zeichen dafür, dass das Publikum nicht immer ruhig blieb und verweist auf die Effekte durch Theatermaschinen, wie der herabschwebende Engel Raffael am Ende von *Gijsbrecht van Aemstel*. Fuchs 1968, S. 36. Die Beschwerden über das Benehmen des Publikums in der *Schouwburg* hielten sich im Verlauf des 17. Jahrhunderts. 1687 hingen etwa gedruckte Warnungen im Theater mit der Aufschrift: „Dat niemand eenig geraas getier of eenige andere baldadigheid het zy met actien of woorden in de Schouwburg sal mogen maken op en boete van drie guldens...“ *Familiearchief Huydecoper*, Nr. 314; zitiert nach Vanhaelen 2003, S. 65, Anm. 49. Für eine Zusammenfassung der durch die kirchliche Kritik erwirkten Schließungen und Diskussionen um die Amsterdamer *Schouwburg* siehe: ebd., S. 47-53.

¹¹⁸⁵ Ebd., S. 39.

¹¹⁸⁶ Zu den überlieferten Staatsbesuchen von höchsten Rang s. unten, S. 231. und Worp 1907, Bd. 2, S. 85.

¹¹⁸⁷ „Op het Schouborgh wast voor desen / Voor de grage beasjes mooy, [...] / Had men lust om wat te stoejen / Met een snap de vensters toe. [...] / Mear het is nu al te open / Daer kann niet een dingh ge-

Darstellung genauer betrachtet, lassen sich Szenen finden, die kritische Kommentare auf das Publikum der *Schouwburg* beinhalten. In der vierten oberen Loge von rechts sind etwa ein Mann und eine unverheiratete Frau allein dargestellt (Abb. 128). Der Mann zeigt offensichtlich, dass er sich nicht für die Bühne, sondern allein für die Dame interessiert, indem er dem Betrachter (und der Bühne) den Rücken zuwendet und sich zu der Frau vorbeugt. Diese reagiert auf die Avancen mit (gespielter?) Zurückhaltung, sie weicht leicht zurück und hält ihren Fächer schützend zwischen sich und den Herrn.¹¹⁸⁸ In der unteren, fünften Loge von rechts ist ebenfalls ein unverheiratetes Paar allein dargestellt (Abb. 129). Hier sind die Avancen des Herrn noch deutlicher, der sich zu der Frau herabbeugt und sie mit der linken Hand am Unterarm zu berühren scheint. Die Reaktion der Frau ist wieder nicht eindeutig lesbar. Sie hat die rechte Hand erhoben und hält in der Bewegung inne. Ihr Kopf ist dem Mann zugewandt und sie scheint etwas zu erwidern. In der oberen Loge über der Eingangstür wird der Betrachter ebenfalls erst auf den zweiten Blick einer ungewöhnlichen Szene gewahr (Abb. 130). In Seitenansicht verneigt sich eine Person tief gebeugt vor dem vor ihr stehenden Mann, der mit der rechten Hand aus der Loge heraus nach unten in Richtung Bühne weist. Beide Figuren werden jeweils von einer weiteren Person begleitet, die links und rechts am Rand der Loge im Hintergrund stehen. Alle vier Personen tragen augenscheinlich keine zeitgenössische Kleidung, sondern Bühnenkostüme. Die Figur rechts im Hintergrund scheint zudem eine Maske aufzuhaben.¹¹⁸⁹ Die bewusste Inszenierung der Mehrdeutigkeit der kostümierten Personen inmitten des Publikums verweist ebenso wie die Inschriften im Theater und auf den Stichen auf den Scheincharakter der Welt sowie auf die Schwierigkeit, wahre und falsche Identitäten im Theater zu entziffern.¹¹⁹⁰ In Verbindung mit den wohl ursprünglich durch ihre eigenen Vorhänge dekorierten Logen lässt sich folgern, dass jede der Logen – und im übertragenen Sinn der Zuschauerraum im Allgemeinen – als Bühne fungierte, auf der die Zuschauer sich gegenseitig ein Schauspiel lieferten.¹¹⁹¹ Im Rang auf den Bänken sind die Zuschauer sichtlich weniger vornehm gekleidet als in den Logen. Doch geht es hier fast ausnahmslos gesittet zu. In lockeren Gruppen finden sich dort Familien mit Kindern, Frauen- und Männergruppen, ebenfalls in

schien, / 'k Wed daer sou aers menig lopen / Die mer nu niet komt te sien. / 't Is te schadelijck voor de ouwe, / Menigh huysje is 'er leegh.“ Mattheus Tengnagel, *Grove Roffel ofte Quatier des Amsterdamsche Mane-schijn*. [...] Ghedruckt in 't Jaar Anno 1639; zitiert nach Worp 1907, Bd. 2, S. 86; vgl. auch Vanhalen 2003, S. 45.

¹¹⁸⁸ Vanhaelen hält auch die Identifizierung des Objektes mit einer Maske oder einem Spiegel für möglich. Vanhaelen 2003, S. 45.

¹¹⁸⁹ Die Maske erinnert entfernt an die Commedia dell'arte. Es ist nicht nachzuvollziehen, warum Angela Vanhaelen die Kleidung als komische Theaterkostüme beschreibt. Vgl. ebd., S. 44.

¹¹⁹⁰ Vanhaelen 2003, S. 46.

¹¹⁹¹ Ebd., S. 45.

Gespräche vertieft. Eine Ausnahme bildet ein Junge am rechten Bildrand, der einem neben ihm sitzenden Herrn mit der geballten Faust droht, der allerdings sich abwendet und keine Notiz von der Drohung nimmt (Abb. 131). Es gibt hier oben besonders viele in verschiedene Richtungen zeigende Figuren, die vielleicht auf die Architektur und Inschriften weisen, aber ebenso gut auf andere Personen zeigen könnten, wodurch der Aspekt des Sehens und Gesehenwerdens im Auditorium weiter betont wird.

Für die Rekonstruktion des historischen Publikums sind auch der überlieferte Spielplan und die Einnahmen der *Schouwburg* aufschlussreich. So wird deutlich, dass das Publikum des Amsterdamer Theaters sich nicht für die klassischen Regeln der Dramentheorie interessierte und wohl größtenteils auch nicht dem von den Theaterautoren geforderten Bildungspublikum entsprach. Große Nachfrage bestand vor allem nach abwechslungsreichen und spannenden Stücken mit vielen Personen und einem glücklichen Ende.¹¹⁹² Die beliebten *vertoningen* und später auch Ballette wurden sogar in Stücke eingefügt, für die diese Unterbrechungen eigentlich nicht vorgesehen waren.¹¹⁹³ Eine wichtige Rolle für den Publikumserfolg scheinen zudem musikalische Einlagen in jeglicher Form gespielt zu haben.¹¹⁹⁴ Die beiden wohl erfolgreichsten Stücke des 17. Jahrhunderts waren Joost van den Vondels *Gijsbreght van Aemstel* und Jan Vos' *Aran en Titus* (110 bzw. 100 Aufführungen bis 1665), von denen ersteres mit der Befriedigung des Nationalgefühls und letzteres mit schaurigen Gräueltaten den Geschmack des Publikums bediente.¹¹⁹⁵ Und auch die Bürgermeister von Amsterdam, die regelmäßig ausländische Staatsgäste mit ins Theater nahmen, wählten für ihren Besuch stets eines der Erfolgsstücke aus.¹¹⁹⁶

Die zum Teil überlieferten Eintrittspreise zeigen, dass die bürgerliche Mittelklasse sich den Theaterbesuch trotz einer allmählichen Preissteigerung in der Regel leisten konnte. Der Eintritt für die ersten öffentlichen Aufführungen der *rederijkers*-Kammern in Amsterdam um 1610 betrug 2,5 Stuiver, was für einen ausgebildeten Arbeiter mit einem Tageslohn von ca. 17 Stuiver leicht erschwinglich war. Später in der *Schouwburg* kosteten die günstigsten Eintrittskarten zwischen 3 und 4 Stui-

¹¹⁹² Vgl. Smits-Veldt 1991, S. 107.

¹¹⁹³ Die allein für sich in der *Schouwburg* aufgeführten lebenden Bilder, etwa die berühmten *Vertooningen bij 't Ontset van Leyden* von Jan Vos, die 1660 vierundzwanzig Mal dargeboten wurden, brachten weitaus mehr Einkünfte ein als eine reguläre Theatervorstellung. Vgl. Elebaas 2004, S. 294.

¹¹⁹⁴ S. dazu: Natascha Veldhorst, *De perfecte verleiding. Musikale scènes op het Amsterdams toneel in de zeventiende eeuw*, Amsterdam 2004.

¹¹⁹⁵ Zu den anderen Erfolgsstücken der Zeit in Tragödie und Komödie sowie zum neuen Repertoire der beliebten Bearbeitungen spanischer und französischer Stücke s. Smits-Veldt 1991, S. 108-112.

¹¹⁹⁶ Vgl. Ebd., S. 112; Worp 1908, Bd. 2, S. 85. Die geringen Einkünfte bei den überlieferten Staatsbesuchen zeigen, dass ein großer Teil der *Schouwburg* bei der Gelegenheit für eingeladene Mitglieder des Patriziats bestimmt war. Elebaas 2004, S. 296.

ver.¹¹⁹⁷ Nach Rick Elenbaas ist der größte Teil des Publikums der ersten Amsterdamer *Schouwburg* der Mittelklasse zuzurechnen, für die nach Einkommensstruktur und Bevölkerungswachstum zu urteilen, ein großer Zuwachs zu verzeichnen war.¹¹⁹⁸ Zu dieser Mittelklasse gehörten sowohl mittelständische Unternehmer wie Bierbrauer und Weinhändler, aber auch Akademiker wie Mediziner und Pastoren, als auch Handwerker wie Gerber und Bäcker sowie Büroangestellte.¹¹⁹⁹ Besonders aufschlussreich sind die zahlreichen Widmungen an verschiedene Gelehrte in den Vorreden der gedruckten Theaterstücke, die auf die gewünschte Anerkennung und mögliche Verbindungen der Autoren zu den Literaten schließen lassen. Zu nennen wäre etwa Joost van den Vondels Widmung in *Gijsbreght van Aemstel* (1637) an Hugo de Groot, in der *Elektra* (1639) an die Dichterin Maria Tesselschade Visscher oder Jan van Swols Widmung in seinem Stück *Constantinus* an Anna Roemers Visscher, Maria Tesselschades ältere Schwester, die ebenfalls Dichterin war.¹²⁰⁰ Für Caspar Barlaeus ist dessen tatsächliche Bewunderung für Jan Vos' *Aran en Titus* bekannt und von Gerardus Joannis Vossius sind verschiedene Besuche bei Vondels Trauerspielen überliefert.¹²⁰¹ Auch das gehobene Bürgertum und das Patriziat besuchte die *Schouwburg* und nahm dort in den Logen Platz. Darunter befanden sich auch die Regenten des Waisenhauses und des Altenheims.¹²⁰² Immer wieder wurden exklusive Vorstellungen für den Magistrat, die Bürgermeister und hohe ausländische Besucher gegeben. So empfing man 1638 die französische Königinmutter Maria de' Medici in der *Schouwburg*;¹²⁰³ 1645 wohnte Maria de Gonzaga, die Braut von Ladislaus IV., König von Polen mit dem jungen Willem van Oranien einer Aufführung von *Aran en Titus* bei; 1659 sahen Amalia van Solms, ihre Tochter Louise Henriette, Kurfürstin von Brandenburg, ihre andere Tochter, Henriette Katharina mit ihrem Ehemann, dem Fürsten von Anhalt einige *vertoningen* von Jan Vos; Cosimo de Medici III. sah 1667 Meyers *Ghulde Vlies*; und der Zar Peter der Große war 1697 bei einer Aufführung von *De tooveryen van Armida* und dem Lustspiel *De gewaande Advocaat* zugegen.¹²⁰⁴

¹¹⁹⁷ Smit-Veldt 1991, S. 15.

¹¹⁹⁸ Elenbaas 2004, S. 293.

¹¹⁹⁹ Ebd.

¹²⁰⁰ Vgl. Worp 1908, Bd. 2, S. 84 f.

¹²⁰¹ Constantijn Huygens war 1627 bei einer Vorstellung des *Warenar* in der *Academie* anwesend und Maria Tesselschade Visscher sah dort Brederos *Lucelle* und Brandts *Torquatus*. Worp 1908, Bd. 2, S. 84.

¹²⁰² Vgl. Elenbaas 2004, S. 294.

¹²⁰³ Ebd., S. 296, Anm. 33.

¹²⁰⁴ Vgl. Worp 1908, Bd. 2, S. 85. Bei diesen Aufführungen war die *Schouwburg* ausschließlich für geladene Gäste geöffnet. Elenbaas 2004, S. 296, Anm. 33. Dies wird bestätigt bei Oey-de Vita /Geesink 1983, die keine Einkünfte bei diesen Aufführungen vermelden.

Und natürlich gehörten auch bildende Künstler zum Publikum der *Schouwburg*. Die Beteiligung der Maler bei den Theaterproduktionen ist, wie bereits in der Einleitung dargelegt, ebenso wie die engen Verbindungen zwischen Malern und Theatermachern hinlänglich bekannt.¹²⁰⁵ Offen bleibt die Frage, ob es Überschneidungen bei den Theaterliebhabern und den Sammlern von (theatralen) Gemälden gab. Aufgrund der noch fehlenden Untersuchungen hierzu, kann lediglich hypothetisch davon ausgegangen werden, dass das kaufkräftige Publikum der gehobenen Mittelschicht sowie des Patriziats allgemein als Liebhaber der Künste gelten kann. Lediglich für Rembrandts Auftraggeber und Sammler seiner Gemälde wurde bisher eine auffällig große Zahl als mit dem Theater in Verbindung stehende Persönlichkeiten identifiziert.¹²⁰⁶ Ob sich daraus ein besonderer Geschmack der Sammler für theatrale Darstellungen erklären lässt, bleibt fraglich. Auf einen interessanten Einzelfall verweist John Michael Montias in seiner Studie *Art at Auction in 17th Century Amsterdam*. Die Notizbücher mit den Aufstellungen sämtlicher Auktionen, die in der Waisenkammer Amsterdams in den Jahren 1597 bis 1638 durchgeführt wurden, überliefern, dass Mitglieder der *rederijkers*-Kammer *De Egelantier* im Jahr 1616 30,4 % der Gemäldekäufe tätigten, obwohl diese Gruppe sicherlich nicht zu der wohlhabendsten gehörte.¹²⁰⁷ Montias bemerkt, dass er in den Aufzeichnungen keinen einzigen Käufer unter den Poeten, Literaten und Theaterautoren gefunden habe und vermutet, dass die meisten von ihnen Malerfreunde hatten, die sie für die vielen Lobgedichte auf ihre Gemälde mit kleinformatischen Arbeiten belohnten.¹²⁰⁸

Aus den oben skizzierten Charakteristiken des historischen Amsterdamer Theaterpublikums lässt sich schlussfolgern, dass, wie für ein bürgerliches Theater zu vermuten, Besucher aus verschiedenen Sozialschichten den Vorstellungen in der *Schouwburg* beiwohnten. Die bürgerliche Mittelklasse nahm den größten Raum ein, auch wenn es günstige Stehplätze im Parterre gab, die sich ein einfacher Arbeiter leisten konnte. Zudem konnten recht große Diskrepanzen zwischen dem realen Publikum und dem ideellen, impliziten Zuschauer festgestellt werden, wie er etwa von den Theaterautoren gefordert wurde. Der Besuch des Theaters von Mitgliedern des gehobenen Bürgertums, des Patriziats und von Gelehrten sowie erste Hinweise auf

¹²⁰⁵ S. oben, Kapitel Einleitung, S. 3-5.

¹²⁰⁶ S. hierzu ausführlich oben, Kapitel Kostüme – Theaterkleidung im Bild, S. 139 und die Zusammenfassung bei Schwartz 1985, S. 258-263.

¹²⁰⁷ John Michael Montias, *Art at Auction in 17th Century Amsterdam*, Amsterdam 2002, Tabelle 7.1, S. 68, Anm. 177.

¹²⁰⁸ Ebd., S. 69 f. Tatsächlich sind verschiedene Fälle überliefert, in denen Künstler sich bei Poeten für ein Lobgedicht über eines ihrer Gemälde mit einem Kunstwerk bedanken, so beispielsweise Rembrandt, der ein Porträt von Jeremias Decker malte als Dank für ein Lobgedicht über sein Gemälde *Christus und Maria Magdalena*. Ebd., S. 218, Anm. 776.

einen Zusammenhang von Theaterliebhabern und Sammlern von bildender Kunst lassen zumindest Übereinstimmungen in diesem Bereich vermuten.

4.1.3. Die Betrachteransprache in der Kunsttheorie der Zeit

Ein Merkmal der europäischen Malerei des 17. Jahrhunderts ist ein neues Betrachterbewusstsein. Maler denken bei der Komposition der Bilder den Betrachter konstitutiv mit.¹²⁰⁹ Die Gerichtetheit auf den Betrachter bzw. den Zuschauer ist eine Gemeinsamkeit des Theaters und der bildenden Kunst der Zeit, die anscheinend so evident ist, dass sie bislang kaum in der Forschung Erwähnung fand.¹²¹⁰ Eines der Bildmittel zur Integration des Betrachters in das Bildgeschehen ist die direkte Betrachteransprache durch die Bildfiguren, die in der niederländischen Malerei der Zeit auf das äußerste gesteigert sein kann, wie in der Einleitung des Kapitels anhand der Beispiele Molenaers und Metsus dargelegt wurde. Um den Hintergründen und der Praxis der ostentativen Betrachteransprache im Untersuchungszeitraum näher zu kommen, soll im Folgenden die niederländische Kunsttheorie nach Spuren des Betrachterbewusstseins untersucht werden.¹²¹¹ Wolfgang Kemp geht davon aus, dass der Einsatz von Bildpersonal, das einzig dazu bestimmt ist, mit dem Betrachter Kontakt aufzunehmen (er bezeichnet diese Bildfiguren auch als Agenten oder Personifikationen der Betrachterfunktion), geradezu als Beweis für die Einsicht der Rezeptionsästhetik in einem bestimmten Zeit- oder Lokalraum herangezogen werden kann.¹²¹² Allerdings erfährt man ebenfalls bei Kemp, dass „der Betrachter [...] den Raum der Kunsttheorie [erst] im 18. Jahrhundert [betritt,] nur um zu erfahren, daß er den Raum der Kunst nicht zu betreten hat.“¹²¹³ Er bezieht sich damit auf Denis Diderots Schriften, der als erster das Werk-Betrachter-Verhältnis zum Gegenstand der Kunstlehre machte. Diderot forderte die Fiktion der Nichtexistenz des Betrach-

¹²⁰⁹ Vgl. A. Hahn, „... dat zy de aanschouwers schijnen te willen aanspreken“. *Untersuchungen zur Rolle des Betrachters in der Niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, München 1996 (zugl. Diss. Universität Bochum 1993), S. 10.

¹²¹⁰ Lyckle de Vries, De poëtische geest van de toeschouwer. De Lairesses visies op zijn publiek, in: Peter Eversman, Rob van Gaal, Rob van der Zalm (Hg.), *Theaterwetenschap spelenderwijs. Liber amicorum voor prof. dr. Rob Erenstein*, Amsterdam 2004, S. 205 (S. 204-215).

¹²¹¹ Ich stütze mich hierfür v.a. auf die Dissertation von Andreas Hahn, der die wichtigsten Formen der Betrachterbindung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts untersucht. Das Kapitel „Der Betrachter in der Kunsttheorie“ behandelt zudem die Betrachterfunktion in antiken Quellen und in der Kunsttheorie der Renaissance in Italien. Hahn 1993, S. 17-43. Dem Phänomen der aus dem Bild blickenden Figur widmet sich Hahn dann beispielhaft an Rembrandts *Susanna im Bade*, ebd., S. 133-144.

¹²¹² Aus dem Vorwort zu Claude Gandelmans Text „Der Gestus des Zeigers“. Es geht Kemp also nicht explizit um den Blick aus dem Bilde, sondern erweitert um Figuren, die durch „Zeigen, Winken, Auffordern, Abwehren, intensiv Hinschauen“ mit dem Betrachter Kontakt aufnehmen oder an seiner statt wirken. Kemp 1992, S. 71.

¹²¹³ Kemp 1983. S. 10.

ters in der Malerei und mit seiner Forderung nach der vierten Wand auch die des Zuschauers im Theater.¹²¹⁴ Der Betrachter spielt aber durchaus vor dem 18. Jahrhundert eine Rolle in der Kunsttheorie. Wurde von den drei Komponenten, welche die ästhetische Trias ausmachen, vorrangig die Herstellung (oder der Künstler) und die Darstellung (oder das Werk) behandelt, so interessierte der Betrachter in Bezug auf die Wirkungsästhetik, deren Systematik weitgehend der antiken und nachantiken Rhetorik nachgebildet war.¹²¹⁵ In der Regel wird die Betrachteransprache auch in den niederländischen Kunsttraktaten des 17. Jahrhunderts in Bezug auf die Wirkung auf den Betrachter, v. a. die auf der antiken Rhetorik basierende Affektdarstellung behandelt. So wurde oben bereits auf das 6. den Affekten gewidmete Kapitel von Karel van Manders Lehrgedicht verwiesen, bei dem das rhetorische Konzept des *movere* des Betrachters eine wichtige Rolle spielt. Des Weiteren geht Mander im 13. und 14. Kapitel zur Bedeutung der Farben auf die Rolle des Betrachters ein und nennt verschiedene Beispiele für die große Wirkmacht der Farben auf den Betrachter.¹²¹⁶ Francius Junius fordert in seiner 1637 veröffentlichten *De pictura veterum* (niederländische Übersetzung 1641) einen gelehrten Betrachter mit einem durch ein Antikenstudium geschulten Kunstverstand und richtet sich auch direkt an ihn, wenn er Hinweise zum korrekten Betrachten von Kunst gibt.¹²¹⁷ Was den Maler angeht, so müsse dieser, um den Betrachter zu fesseln, neben dem erfolgreichen *movere* auch die perfekte *imitatio*, die täuschende und perspektivisch korrekte Darstellung der sichtbaren Welt beherrschen. Durch scheinbar aus dem Bild weisende oder vermeintlich durch die Bildoberfläche in den Betrachtterraum hineinragende gemalte Gegenstände sollen die Augen der Betrachter auch außerhalb des Gemäldes angesprochen werden.¹²¹⁸ Wie im Theater wird also durch den Illusionismus die Grenze zwischen Bildraum und Betrachtterraum überwunden.

Neben der bereits bekannten Aufmerksamkeit für den Betrachter bezüglich der Affektdarstellung, spielt dieser in Samuel van Hoogstratens *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst* (1678) auch in seinen Überlegungen zur Perspektive eine

¹²¹⁴ Vgl. ebd., S. 10; Denis Diderot, *Ästhetische Schriften*, übers. v. F. Bassenge u. T. Lücke, Frankfurt a.M. 1968, Bd.1, S. 284, Bd. 2, S. 606. Michael Fried (Fried 1980) konnte zeigen, dass Diderots Forderungen der Tendenz der klassizistischen französischen Kunst nach 1750 entsprachen und prägte in seiner gleichnamigen Publikation die Begriffe des Primats der *absorption* (Versunkenheit) gegenüber des Verbots der *theatricality* (einer nach außen gewandten Theatralik).

¹²¹⁵ Vgl. Kemp 1992, S. 9; Kemp 2003b, S. 389.

¹²¹⁶ Vgl. Hahn 1996, S. 46 f.

¹²¹⁷ Ebd., S. 54 f.

¹²¹⁸ Vgl., ebd., S. 55. „Dus sien wy dat de Konstenaers allenthalven in haere wercken eenighe schaduwen ofte verdiepinghen te passe brengen, ten eynde dat het ghene't welck in haere Schilderyen verhooght is, met meerder kracht moght uytsteken en d'oogen der aenschouwers selfs oock buyten het tafereel soude schijnen t'onmoeten.“ Franciscus Junius, *De Schilder-Konst der Oude, Begrepen in drie Boecken*, Middelburg 1641, 3. Buch, S. 264.

Rolle. Wie schon bei Junius erwähnt Hoogstraten die starke Verkürzung und verweist auf das Beispiel des frontal dargestellten Ochsens bei Pausanias, der durch seine ungewöhnliche Stellung zum Betrachter diesen zugleich anziehe und betrüge.¹²¹⁹ Bemerkenswert ist, dass Hoogstraten im gleichen Kapitel Licht und Schatten bespricht, denn genauso wie die Perspektive in der Lage sei, den Betrachter zu fesseln, so könne auch der Kunstgriff, Dinge sehr hell vor dunklem Hintergrund dazustellen, das Auge des Betrachters anziehen.¹²²⁰

Auch in Gerard de Laresses *Het Groot Schilderboek* (1707) kommt der Autor im Rahmen der Perspektivdiskussion auf den Betrachter zu sprechen, wobei u. a. der Begriff des Augenpunkts, d.h. die Höhe des aufgehängten Bildes, behandelt wird.¹²²¹ Zudem ist der Betrachter bei der Forderung nach der Darstellung einer klassizistisch-idealen Natur von Bedeutung, welche an den als Kunstkenner oder Mäzen zu wünschenden Betrachter ethische Forderungen stellt. Im Kapitel „Van het gebruik en misbruik der Schilderkonst“ (Der Titel ist sicher bewusst analog zu Andries Pels' Schrift über das Theater *Gebruik én Misbruik des Tooneels* gewählt) warnt Laresse vor den Gefahren des Bildes für den Betrachter. So seien moralisch nicht einwandfreie Bildthemen wie Lot mit seinen Töchtern oder die Frau Potiphars gefährlich, welche die Wollust anregen, da der Gesichtssinn weit mehr als alle anderen Sinne auf unsere Lüste und Begierden einwirke.¹²²² Sind für Laresse zunächst auch die Affekte die Kräfte, welche den Betrachter anziehen können, scheint für ihn auch das reale Verhältnis zwischen Betrachter und Kunstwerk wichtig zu sein. So thematisiert er den richtigen Abstand des Betrachters zum Bild, die Größe des Bildes und dessen Hängung.¹²²³ Lyckle de Vries weist darauf hin, dass eine ostentative Betrachtersprache durch die Bildfiguren in Gerard de Laresses Werk kaum vorkommt. Da er selbst auf das Thema in dem *Schilderboek* nicht eingeht, erklärt Vries dies mittels der parallel im Theater geforderten Reformen der Kunstgesellschaft *Nil Volentibus Arduum* (NVA). So galt in der Zeit, als die Mitglieder der NVA die *Schouwburg*-Leitung innehatten, der Schauspieler, der sich in seinem Monolog zur Seite ans Publikum wendete, als hoffnungslos altmodisch.¹²²⁴ Die Aufmerksamkeit des Betrachters müsse mit subtileren Mitteln erweckt werden, etwa durch die ideale Schönheit und hierin stimmen Laresses Ausführungen mit den klassizistischen Regeln der französischen *Académie Royale* überein.¹²²⁵

¹²¹⁹ Hahn 1996, S. 69; Hoogstraten *Inleyding* 1678, S. 308.

¹²²⁰ Hahn 1996; Hoogstraten *Inleyding* 1678, S. 306.

¹²²¹ Vgl. Hahn 1996, S. 70.

¹²²² Laresse *Groot Schilderboek* 1712, 1. Teil, S. 106.

¹²²³ Vgl. Hahn 1996, S. 71; Laresse *Groot Schilderboek* 1712, 1. Teil, S. 137 und 316 f.

¹²²⁴ Vgl. Vries 2004, S. 207.

¹²²⁵ Ebd.

Der Betrachter spielt also in fast allen wichtigen Kunsttraktaten der Zeit eine Rolle,¹²²⁶ wobei das erklärte Ziel der Malerei, diesen zu bewegen, seinen Ursprung in der antiken Poetik und Rhetorik findet.¹²²⁷ Zu den Darstellungsmitteln, die ein Bild für den Betrachter besonders wirksam erscheinen lassen, gehören laut den Kunsttheoretikern die Affektdarstellung, die *imitatio*, also die naturnahe Wiedergabe der Welt und die Beherrschung der Perspektive, die es dem Künstler ermöglicht, sein Publikum im starken Maße in den Bildraum zu integrieren.¹²²⁸ Es überrascht zunächst, dass die bereits von Alberti empfohlene direkte Betrachteransprache durch eine Bildfigur bei allen diesen Theoretikern nicht thematisiert wird.¹²²⁹ Aufgrund des Fehlens einer niederländischen Übersetzung wurde Alberti hier möglicherweise nur indirekt rezipiert, etwa durch Van Mander, der selbst eine deutsche Übersetzung des Malertraktates benutzt hatte.¹²³⁰ Dies ändert sich erst mit Arnold Houbrakens *Groote Schouburgh der Nederlantsche Kunstschilders en Schilderessen* (1718-21). Neben der aus den früheren Traktaten bekannten Aufmerksamkeit für den Betrachter bei der Darstellung der Affekte preist Houbraken die direkte Betrachteransprache in Frans Hals' und Rembrandts Porträts durch die gemalten Bildfiguren. So lobt er Frans Hals für ein Gruppenporträt, bei dem die Befehlshaber einer Schützengilde lebensgroß, stehend dargestellt sind und „[...] zoo kragtig en natuurlyk geschildert zyn, dat zy de aanschouwers schynen te willen aanspreken.“ (so kräftig und natürlich gemalt sind, als würden sie die Betrachter ansprechen wollen.)¹²³¹ Und an einer anderen Stelle schreibt Houbraken über ein Selbstporträt Rembrandts, das so kunstfertig und kräftig ausgeführt war, dass die stärkste Pinselarbeit von van Dyck und Rubens nicht mithalten könnten, „ja het hoofd scheen uit het stuk te steken, en de aanschouwers aan te spreken.“ (ja der Kopf schien aus dem Bild zu kommen und die Betrachter anzuspre-

¹²²⁶ In Philips Angels *Lof der schilder-kunst* von 1642, einer Lobrede der Malerei, die der Autor am St. Lukas Tag des Vorjahres in der Malergilde in Leiden gehalten hatte, scheint der Betrachter keine wirkliche Rolle zu spielen. Vgl. Hahn 1996, S. 60. Er kommt darin nur als *konst-beminder* oder als *kunstabeminnender liefhebber* vor, für den etwa der Inhalt von Historienbildern unmittelbar verständlich sein müsse. Die Affekte sind hier kein Thema, allein die genaue Wiedergabe optischer Phänomene solle die Augen der *konst-beminders* fesseln. Philips Angel, *Lof der Schilder-Kunst*, Leyden 1641, Faksimile Utrecht 1969, S. 43, 54 f. Zu Angels Schrift ausführlich: Eric Jan Sluijter, *De lof de schilderkunst. Over schilderijen van Gerrit Dou (1613-1675) en een traktaat van Philips Angel uit 1642*, Hilversum 1993.

¹²²⁷ Vgl. Hahn 1996, S. 75.

¹²²⁸ Vgl. ebd.

¹²²⁹ Bei Willem Goeree wird der Vergleich mit dem Schauspieler, der das Publikum beim Sprechen direkt anblickt als negatives Beispiel angesprochen: „Ook isset seer belachelijk wanneer de Toneel-speelders, de reden diese elkander behooren toe te voegen, aan de omstanders uyt lappen [...]“ Willem Goeree, *Natuurlyk en Schilderkonstig Ontwerp der Menschenkunde* [...] In dese tweeden druk van den Autheur zelfs nader oversien, Amsterdam 1704, S. 314 f.; Vgl. Vries 2004, S. 215, Anm. 4.

¹²³⁰ Zu Manders Vertrautheit mit italienischer Kunsttheorie und Alberti siehe: Weststeijn 2008, S. 46.

¹²³¹ Hahn 1996, S. 74, Houbraken, *Groote Schouburgh* 1718-21, Bd. 1, S. 92.

chen.)¹²³² Damit scheint Houbraken ein in der Kunsttheorie bisher nicht diskutiertes Darstellungsmittel aus der Beobachtung der zeitgenössischen Malereipraxis entnommen zu haben. Als Vorbild für die ostentative Betrachteransprache und deren Wirkung könnte den Künstlern das Theater gedient haben.

4.1.4. (Komische) Publikumsansprache in Dramentheorie und Theaterstücken

Michael Baxandall verwies bereits auf die Entsprechung der bei Alberti geforderten Figur zur Betrachteranweisung mit der Chorfigur, dem *festaiuolo* des geistlichen Schauspiels in Italien im 15. Jahrhundert, der oft in Gestalt eines Engels während des Spiels als Vermittler zwischen Zuschauer und der Handlung auf der Bühne präsent blieb.¹²³³ Noch weiter zurückverfolgen lassen sich die Vermittlerfiguren in der Form der so genannten Beiseitesprecher, die auf das antike griechische Theater zurückgehen.¹²³⁴ Ein Aparte ist eine meist kurze Aussage einer *dramatis persona* auf offener Bühne, die absichtlich beiseite formuliert wird, damit sie zwar das Publikum, aber nicht die anderen *dramatis personae* auf der Bühne hören.¹²³⁵ Der Beiseitesprecher kann dabei entweder mit sich selbst oder eben direkt mit dem Publikum *ad spectatores* sprechen. Letzteres ist etwa beim Prolog- und Epilogsprecher der Fall, die Ansprache *ad spectatores* kann aber auch mitten in einer Szene vorkommen, etwa in Form von emotionalen Ausbrüchen in emotionalen Momenten und Stresssituationen.¹²³⁶ Die direkte Publikumsansprache findet sich auch in den niederländischen Komödien wie Tragödien und ihren Zwischenformen im 17. Jahrhundert. Oftmals fällt die *dramatis persona* dabei aus ihrer Rolle und es ist häufig gerade die komische Bühnenfigur, die sich an das Publikum wendet, etwa um sich mit diesem gegen seine Mitspieler zu verbünden und damit scheinbar die unsichtbare Grenze zu überspringen.¹²³⁷

Die Prolog- und Epilogsprecher gehören in der Regel nicht zu den *dramatis personae* eines Stückes und ihre Monologe am Anfang und am Ende einer Aufführung sind

¹²³² Hahn 1996, S. 189f., Houbraken *Groote Schouburgh* 1718-21, Bd.1, S. 269.

¹²³³ Vgl. Michael Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, aus dem Englischen von Hans-Günter Holl, Frankfurt a. M. ²1987 (engl. Originalausgabe: *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford 1972), S. 89-95.

¹²³⁴ Siehe: David Bain, *Actors & Audience. A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama*, Oxford 1977.

¹²³⁵ Vgl. Alain Muzelle, [Art.] Aparte, in: Barunek/Scheilin 1986, S. 85. Man unterscheidet das echte vom falschen Aparte, in dem der Redende das Beiseitesprechen nur vortäuscht, in Wirklichkeit aber dafür sorgt, dass die auf der Bühne anwesenden *dramatis personae* seine Worte doch vernehmen. Ebd.

¹²³⁶ Zur direkten Betrachteransprache der Monolog- und Prologsprecher und innerhalb der Stücke durch eine der *dramatis personae* im griechischen Theater siehe: Bain 1977, S. 185-207.

¹²³⁷ Vgl. Alewyn 1985, S. 86.

von stark didaktischem Charakter. Beide finden sich sowohl schon in den älteren *rederijkers*-Stücken als auch in den lateinischen Schuldramen und treten auch in den frühen Renaissancedramen auf.¹²³⁸ Auch die so genannten *sinnkens* wurden in abgewandelter Form aus den *rederijkers*-Stücken in die modernen Renaissancedramen übernommen. *Sinnkens* sind Personifikationen negativer Eigenschaften, die meist auch den Namen der Eigenschaft tragen, die Auslöser einer tragischen Entwicklung der Handlung oder einer bestimmten Sünde ist, oder sie tragen selbst den Namen der jeweiligen Sünde.¹²³⁹ Zu erkennen sind sie teilweise an ihrer allegorischen Bekleidung mit fantasievollen Kopfbedeckungen, zu der auch passende Attribute gehören, die sie oft in den Händen halten.¹²⁴⁰ Inventarangaben von *rederijkers*-Kammern, die einfach „sinnetgens rocgens“ aufführen, verdeutlichen, dass die Art des Kostüms von Kammer zu Kammer variiert haben kann.¹²⁴¹ Bildliche Quellen suggerieren zudem, dass *sinnkens* auch alltägliche Kleidung tragen konnten und nur zum Teil an ihren Attributen und im Wesentlichen nur an ihren Bildüberschriften zu erkennen sind.¹²⁴² Innerhalb der Theaterstücke lassen sich *sinnkens* durch die Art und Weise ihres Auftretens und ihre Funktion im Spiel charakterisieren.¹²⁴³ In der Regel treten sie paarweise auf und sprechen in Dialogen.¹²⁴⁴ Aus den Szenenanweisungen lässt sich entnehmen, dass ihr Auftritt meist an den Seiten der Bühne erfolgt, wodurch sie schon eine vom restlichen Spiel abgesonderte Rolle einnehmen; und auch ihre gesteigerte und affektive Mimik und Gestik unterscheidet sie von den Hauptpersonen des Stückes.¹²⁴⁵ Die *sinnkens* sind allwissend und stehen über den Hauptpersonen. Sie treten als Paar entweder allein auf (*scènes-apart*), sind gleichzeitig mit den Hauptpersonen auf der Bühne, ohne von ihnen gehört oder bei pantomimischen Handlungen gesehen zu werden, oder sie treten auch mit den Hauptpersonen direkt in Kontakt.¹²⁴⁶ Beim direkten Kontakt mit den Hauptpersonen, schlüpfen die

¹²³⁸ Vgl. Smits-Veldt 1991, S. 39 f.

¹²³⁹ Vgl. Willem M. H. Hummelen, *De sinnkens in het rederijkersdrama*, Groningen 1958 (zugl. Diss. phil. Groningen 1958), S. 34 f. mit verschiedenen Beispielen für die Namensgebung der *sinnkens*.

¹²⁴⁰ Zur Kleidung siehe ebd., S. 42-60. In einigen Fällen scheinen sie sich auch durch das Halten von Hämmern ausgezeichnet zu haben, wie Hummelen in einigen Darstellungen, einer Spielanweisung und einem Dialog der *sinnkens* nachweisen kann. Ebd., S. 119.

¹²⁴¹ Vgl. Hummelen 1992, S. 120.

¹²⁴² Dies zeigt das Bildbeispiel der gestochenen Darstellungen einer Prozession verschiedener *rederijkers*-Kammern bei dem bereits oben angesprochenen Wettstreit in Haarlem von 1606. Vgl. Hummelen 1992, S. 130. S. hierzu auch oben, Kapitel Kostüme – Theaterkleidung im Bild, S. 94, Anm. 469.

¹²⁴³ Vgl. Hummelen 1992, S. 130.

¹²⁴⁴ Vgl. Hummelen 1958, S. 63 f. Als Gegenspieler der *sinnkens* können die warnenden Figuren (*waarschuwens*) auftreten, die das Opfer vor den schlechten Eigenschaften der *sinnkens* warnen. Ebd., S. 148-151.

¹²⁴⁵ Vgl. ebd., S. 65-67.

¹²⁴⁶ Vgl. ebd., S. 67-72.

sinnekens häufig in die Rolle des Dieners, Freundes, guten Ratgebers, vorgebend ganz auf der Seite der Hauptperson zu stehen.¹²⁴⁷ Hier passen sie auch ihre Sprache dem Jargon der Hauptpersonen an. Ihre wahre Natur und schlechten Absichten geben sie nur in den *scènes-apart* preis, die häufig von komischem Charakter sind,¹²⁴⁸ oder in den Handlungen und Ausrufen zur Seite. Dabei verspotten sie auch gern die Hauptpersonen, die ihren Lastern zum Opfer fallen.¹²⁴⁹ In dieser Situation sprechen sie auch das Publikum als ihre Zeugen an,¹²⁵⁰ wodurch die Illusion der Theateraufführung durchbrochen wird. Eine direkte Publikumsansprache kommt auch vor, wenn die *sinnekens* sich über die vielen Menschen wundern, sich für das Unrecht stiften damit rechtfertigen, dass das Publikum nicht genug davon bekommen würde oder dasselbe auffordern, sich für ihre Reaktion zu schämen.¹²⁵¹

Eine den *sinnekens* vergleichbare Funktion übernimmt die Figur des Narren, der ebenfalls das Publikum direkt ansprechen kann, in die Komödie gehört und in Tragödien eher als Einzelfall als Mittel der Satire auftritt.¹²⁵² Auch die *sinnekens* spielen humoristische Szenen, diese beruhen aber nicht auf Dummheit und Naivität wie beim Narren, sondern auf der Situation der paarweisen Gegenspieler.¹²⁵³ *Sinnenkens* und Narren enthüllen und sprechen die Wahrheit aus, aber sie tun dies aus verschiedenen Gründen: Der Narr ist zu naiv, um getäuscht zu werden, während die *sinnekens* als transzendente Wesen über übersinnliche Kenntnisse verfügen.¹²⁵⁴ Beide verlassen von Zeit zu Zeit ihre Rollen, etwa wenn sie das Publikum direkt ansprechen.¹²⁵⁵ Beide haben eine vergleichbare Position als unbeteiligte Dritte mit dem Unterschied, dass der Narr im Prinzip für die *dramatis personae* hörbar bleibt.¹²⁵⁶ Auf die Verschiedenheit der Kostüme und Attribute der *sinnekens* und dem daraus entstehenden Problem der Identifizierung wurde oben bereits eingegangen.¹²⁵⁷ Narren scheinen sich hingegen auf der Bühne ähnlich wie in der Bildtradition durch ein bestimmtes Erscheinungsbild ausgezeichnet zu haben. So werden etwa im Inventar der Amsterdamer *Schouwburg* von 1687/88 mehrfach „zotten kleederen“ aufgeführt.¹²⁵⁸ Wie diese Kostüme genau aussahen ist aber nicht überliefert, der Zusatz „met bellen“ in

¹²⁴⁷ Vgl. ebd., S. 109 f.

¹²⁴⁸ Zur komischen Funktion der Nebenszenen siehe: ebd., S. 238-245.

¹²⁴⁹ Vgl. ebd., S. 178-192.

¹²⁵⁰ Ebd., S. 241.

¹²⁵¹ Vgl. ebd., S. 240.

¹²⁵² Vgl., ebd., S. 293.

¹²⁵³ Ebd.

¹²⁵⁴ Vgl., ebd., S. 394.

¹²⁵⁵ Ebd.

¹²⁵⁶ Vgl., ebd., S. 395.

¹²⁵⁷ S. o., S. 238.

¹²⁵⁸ Z.B. „Eenige Zotte kleederen, zo bonte, als anderen“; „Eenige oude Zotten kleederen“; „Vyf Cattoene Zotskleederen met bellen“; Inventar Familie Huydecoper 67, Inventar 315, Het Utrechts Archief.

einem Fall lässt zumindest an die aus der Bildtradition bekannten Versionen des Kostüms denken. Im 17. Jahrhundert haben sich in den Niederlanden verschiedene Arten der Tragödie und Zwischenformen von Tragödie und Komödie entwickelt, bei denen die *sinnekens* und Narren durch neue Charaktere ersetzt wurden, auf die im Folgenden eingegangen werden soll.

Das Element des Komischen in der Tragödie

Komik war auf der Bühne in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts nicht nur innerhalb der Komödien und Possen (*kluchten*) anzutreffen. Das ernste Genre der Tragödie kannte verschiedene nicht klassische Formen wie die so genannten *blij-einde-treurspelen* sowie Dramen mit komischen Zwischenszenen und lustigem Ton.¹²⁵⁹ Als eines der Vorbilder für diese Praxis gelten die humanistischen Schuldramen. In diesen durch die Lehrer verfassten und durch die Schüler aufgeführten Dramen, die oftmals biblische Erzählungen zum Thema haben, treten neben den *dramatis personae* von höchstem Rang (wie Könige, Engel, Christus) auch niedere Figuren auf. Die ernste Handlung wechselt sich zudem häufig mit komischen Zwischenspielen ab. Meistens enden die Schuldramen glücklich, weshalb sie auch mit *comoediae tragiccae* betitelt werden.¹²⁶⁰ Für das Einfügen von komischen Szenen in eine ernste Handlung gibt es des Weiteren das Vorbild der alten *rederijkers*-Stücke. Hier ist vor allem auf die häufig satirischen Nebenszenen (*scènes apart*) der *sinnekens* zu verweisen.¹²⁶¹

Die Vermischung der tragischen und komischen Stoffe findet sich auch in den beliebten Bearbeitungen von spanischen Stücken. Theodore Rodenburgh, der seit 1616 in der Amsterdamer Kammer etabliert war, publizierte als erster niederländische Bearbeitungen von Lope de Vegas Stücken. Diese zeichnen sich durch eine Vermischung von ernstem und komischem Stoff sowie von hochrangigen und niederen Personen aus, wodurch sich auch rhetorische und Volkssprache abwechseln.¹²⁶² Feste Charaktertypen aus Senecas Tragödie wie der Tyrann oder der unschuldige, tugendhafte Held werden begleitet durch den galanten Ritter, der alles für seine Geliebte tut oder den Krieger, der sich für seinen König opfern lassen will. Daneben finden sich verschiedene Typen, die eigentlich in die Komödie gehören, wie das ver-

¹²⁵⁹ Die Tragödien mit komischem Charakter und glücklichem Ende wurden oft, wenn auch nicht immer als *tragicomédie* oder *blij-einde-spiel* bezeichnet. Vgl. Smits-Veldt 1991, S. 20. Zur Herkunft und Entwicklung der Tragikomödie in Europa siehe: Marvin T. Herrick, *Tragicomedy. Its Origin and Development in Italy, France, and England*, Urbana 1955. Für eine Diskussion des mit komischen Zwischenspielen versehenen 'blij-eindigh' treurspel *Daraide* (1618) von Jan Jansz. Starter siehe: Stipriaan 1999, S.15-19.

¹²⁶⁰ Vgl. Smits-Veldt 1991, S. 32.

¹²⁶¹ Vgl. ebd., S. 39.

¹²⁶² Vgl., ebd., S. 40.

liebte Mädchen, der um die Ehre der Tochter besorgte Vater und der Knecht, der sich über alles lustig macht und immer Hunger hat.¹²⁶³ Und auch das Schäferspiel, das nach dem Vorbild von Giovanni Battista Guarinis berühmter Tragikomödie *Il pastor fido* (1589) seit Beginn des 17. Jahrhunderts auf niederländischen Bühnen Einzug hielt, bot mit musikalischen und tänzerischen Einlagen und komischen Zwischenszenen Gelegenheit zum Lachen.¹²⁶⁴

Möglicherweise kann diese ausgeprägte Tendenz, das Komische selbst in dramatischsten Handlungen der Tragödien auf der Bühne einzubinden, mit der besonderen Rolle der Komik und des Humors in der niederländischen Gesellschaft des 17. Jahrhunderts erklärt werden.¹²⁶⁵ Anders als etwa für Italien lässt sich für die Niederlande des Untersuchungszeitraumes keine tiefgehende theoretische Beschäftigung mit den Themen Komik und Humor nachweisen.¹²⁶⁶ Äußerungen zur Funktion der Komik finden sich aber in Vorworten zu komischen Theaterstücken sowie in Joost van den Vondels *Toneelschild of pleitrede voor het tooneelrecht* (1661) und in Andries Pels' *Gebruik en misbruik des Tooneels* (1681) und auch in Etikettebüchern oder theologischen Abhandlungen, in denen das Lachen und seine Regulierung thematisiert werden. Aus den verschiedenen Quellen geht hervor, dass die Komödie in Literatur und Theater zwar als Sittenlehre verstanden, zugleich aber auch dem Vergnügen eine nützliche Funktion zugesprochen wurde, nämlich die Entspannung und Wiederherstellung des angestregten Geistes.¹²⁶⁷ Auch der alte Glaube an einen medizinischen Nutzen der Komik als Heilmittel und zur Vorbeugung gegen die Melancholie lässt sich in schriftlichen Äußerungen aus den Niederlanden des 17. Jahrhunderts belegen.¹²⁶⁸ Weitere Funktionen der Komik lassen sich nachweisen. So bestand die

¹²⁶³ Bredero hat dieses spanische Vorbild in eine typisch niederländische Figur, den Diener Robbeknol in seinem Erfolgsstück *Spaanschen Brabander* übersetzt. Vgl., ebd., S. 41.

¹²⁶⁴ Vgl. ebd., S. 42.

¹²⁶⁵ Zu unterscheiden sind die beiden Begriffe Komik und Humor. Beim Humor handelt es sich um eine Grundeinstellung des Menschen, die der Komik als Ausdrucksmittel bedarf. Komik ist eine Darstellungsweise mit dem Ziel zu erfreuen. Durch verschiedene Strategien wie die Verletzung einer Norm, Widersprüche, Verkehrungen oder Kontraste soll ein Lachen erzeugt werden. In diesem Fall wird die Komik zum Gegenstand des Lachens. Vgl. Wolfgang Preisendanz, [Art.] Humor, in: Joachim Ritter (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 3, Basel 1974, Sp. 1233; Markus Winkler/Roger W. Müller Farguell, [Art.] Komik, das Komische, in: Gert Ueding (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 4, Tübingen 1998, Sp. 1167.

¹²⁶⁶ Für eine Zusammenfassung der verschiedenen Funktionen von Komik und Humor in der niederländischen Kultur des 17. Jahrhunderts siehe zuletzt: Anja Ebert, *Adriaen van Ostade und die komische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Berlin [u.a.] 2013 (Kunstwissenschaftliche Studien; 177), S. 37-55.

¹²⁶⁷ Ebd., S. 38 f. Ebert weist darauf hin, dass dies zwar schon häufig in der Forschung betont wurde, das Vergnügen (*vermaak*) dabei aber häufig im Dienste der Belehrung (*lering*) gesehen wird, obwohl beide Aspekte in den schriftlichen Quellen der Zeit meist gemeinsam erwähnt und nicht als Gegensätze gesehen werden. Ebd., S. 40.

¹²⁶⁸ Ebd., S. 40 u. 47.

Überzeugung, dass Humor als Mittel dienen könne, den Geist zu üben und die Sinne zu schärfen.¹²⁶⁹ Unterhaltung und Humor galten als Zeitvertreib, der die Leute davon abhielt, der Sünde der Trägheit zu verfallen, und Witze und Komik spielten eine wichtige Rolle im gesellschaftlichen Umgang.¹²⁷⁰ So wurde die Fähigkeit zur geistreichen und amüsanten Konversation als wichtiger Bestandteil der weltmännischen Kultur angesehen.¹²⁷¹ Für die vorliegende Untersuchung scheint zudem der Humor als Mittel der Rhetorik von Bedeutung, mit dem die Aufmerksamkeit und das Wohlwollen des Zuhörers erlangt werden, um im Anschluss daran wieder auf das eigentliche Thema zurückzukommen.¹²⁷² Neben Komik und Humor wurde auch das Lachen in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts diskutiert. Auch wenn das Lachen in der Nachfolge von Aristoteles als etwas dem Menschen Eigenes, das ihn vom Tier unterscheidet, bewertet wurde, betrachtete man es häufig mit Skepsis.¹²⁷³ In Etikettebüchern wurden etwa Regeln für das Lachen und Scherzen entwickelt, wobei aber meist nur das zu laute, übermäßige oder ungebührliche Lachen verurteilt wurde.¹²⁷⁴ Nicht nur auf der Bühne wird die wichtige Rolle von Humor und Komik deutlich, sondern auch in der Literaturproduktion des 17. Jahrhunderts im Allgemeinen.¹²⁷⁵ Beliebt waren etwa die gedruckten Sammlungen komischer Lieder ebenso wie die Witzbücher (sog. *kluchtboeken*). Und selbst Emblembücher geben sich zum Teil unterhaltsam-spielerisch oder sogar eindeutig komisch wie etwa im Fall von Roemer Visschers *Sinnepoppen* (1614).¹²⁷⁶

¹²⁶⁹ Ebd., S. 43.

¹²⁷⁰ Ebd.

¹²⁷¹ Ebd. Siehe dazu ausführlich: Herman Roodenburg: „Um angenehm unter den Menschen zu verkehren.“ Die Etikette und die Kunst des Scherzens im Holland des 17. Jahrhunderts, in: Jan Bremmer/Herman Roodenburg (Hrsg.), *Kulturgeschichte des Humors. Von der Antike bis heute*, Darmstadt 1999, S. 109-126.

¹²⁷² Ebert vermutet dabei bereits, dass die komischen Zwischenspiele im geistlichen Schauspiel des Mittelalters und im Theater der Neuzeit eine vergleichbare Funktion hatten. Ebd. Zur Komik in der Rhetorik siehe: Andreas Kablitz, Lachen und Komik als Gegenstand frühneuzeitlicher Theoriebildung. Rezeption und Verwandlung antiker Definitionen von *risus* und *ridiculum* in der italienischen Renaissance, in: *Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens. Vergleichende Studien zum Funktionswandel des Lachens vom Mittelalter zur Gegenwart*, hrsg. v. Lothar Fietz [u.a.], Tübingen 1996, S. 130-132 (S. 123-153).

¹²⁷³ Ebert 2013, S. 45. Rudolf Dekker, *Humour in Dutch Culture of the Golden Age*, Pelgrave 2001 (Original: *Lachen in de Gouden Eeuw: Een Geschiedenis van de Nederlandse Humor*, Amsterdam 1997), S. 15 f.

¹²⁷⁴ Dekker 2001, S. 12-15.

¹²⁷⁵ Hierzu bes. Untersuchungen von Rudolf Dekker 1997 und van Stiprian 1996; kurzer Überblick der komischen Literatur bei Ebert 2013, S. 56-60.

¹²⁷⁶ Vgl. Ebert 2013, S. 58. Zur Komik in Emblemen von Cats und Visscher s.: Karel Porteman, Het embleem als ‚genus iocosum‘. Theorie en praktijk bij Cats en Romer Visscher, in: *De zeventiende eeuw* 11, 1995, S. 184-196. Zu den komischen Liedern s. ausführlich Louis Peter Grijp, Die Rolle der Musik in satirischen und vergnüglichen Szenen im Haarlem des 17. Jahrhunderts, in: Ausst.-Kat. Hamburg/Haarlem 2004, S. 51-61.

Ähnlich wie in der Literatur ist Komik natürlich auch in der (Genre)Malerei zu finden.¹²⁷⁷ Die Identifizierung von komischen Sujets ist in der Malerei allerdings schwieriger als in der Literatur. Mariët Westermann weist auf bestimmte *comic markers* hin, innerbildliche Hinweise, die den Betrachter ein Bild als komisch betrachten lassen.¹²⁷⁸ Dazu gehören etwa ein lachendes Gesicht, der Realismus der Darstellung, der auf die antike Definition der Komödie als Abbild der Wahrheit zurückgehe sowie bestimmte Konventionen hinsichtlich der Kleidung und des Aussehens, der Gestik und Mimik der Bildfiguren und deren Übertreibung oder falschen Anwendung.¹²⁷⁹ Anja Ebert konnte zuletzt zeigen, dass die Komik der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts vor allem in dargestellten Wortspielen, in Form stereotypisierter komischer Figuren sowie in Form des paradoxen Enkomion, der Parodie und Travestie zum Ausdruck kommt.¹²⁸⁰ Bezeichnenderweise scheinen die komischen Typen der Malerei mit denen in der Literatur und auf der Bühne übereinzustimmen,¹²⁸¹ wobei die Tradition bestimmter stereotyper Figuren auf das Theater der Antike zurückgeht.¹²⁸²

4.1.5. Komische Vermittlerfiguren als Kommentatoren der Historie

Nach der Vorstellung der komischen Vermittlerfiguren bei Jan Miense Molenaer und Gabriel Metsu in der Einleitung des vorliegenden Kapitels, soll im Folgenden die Rolle dieser Bildfiguren und deren Parallelen zum Theater an einem Beispiel Jan Steens näher untersucht werden. Besonders drastisch erscheint das Komische in Steens Historienbildern in Form der ostentativen, narrenhaften Vermittlerfiguren, die in der ernstesten historischen Handlung oftmals Fehl am Platz wirken. Mariët Westermann stellte zuerst die These auf, dass Steen mit seiner Gewohnheit, Elemente der Genremalerei – von zeitgenössischer Möblierung bis zu komischen Charakteren wie Narren – in seine historischen Kompositionen einzufügen, das Theatergenre der Tragikomödien evoziere.¹²⁸³ Anja Ebert hat dieser These allerdings zuletzt wi-

¹²⁷⁷ Anja Ebert untersucht am Beispiel Adriaen van Ostades zum ersten Mal, welche Themen von den Zeitgenossen als komisch aufgefasst wurden und warum, woran komische Bilder zu erkennen sind und mit welchen Mitteln beim Betrachter Lachen hervorgerufen wird. Ebert 2013. Siehe dazu ebf. die Studie zu lachenden Bildfiguren von Antje von Graevenitz, *Das breite Lachen – eine brüchige Ikonographie*, in: Roland Kanz (Hg.), *Das Komische in der Kunst*, Köln 2007, S. 232-258.

¹²⁷⁸ Westermann 1997a, S. 113.

¹²⁷⁹ Westermann 1997a, S. 113-120.

¹²⁸⁰ Ebert 2013, S. 60-80.

¹²⁸¹ Ebd., S. 63-71; zur Überstimmung der Typen in Malerei und Theater s. zuerst Gudlaugsson 1938 zusammenfassend Sonntag 2006, S. 104 f.

¹²⁸² S. Ebert 2013, S. 67 für Beispiele und Literaturverweise.

¹²⁸³ Steens vielfigurige Historienszenen wie etwa die *Gefangennahme Samsons* (Lw., 134 x 199 cm, Wallraf-Richartz-Museum, Köln) mit ihren überfüllten und komplizierten Bildräumen, übersteigerten

dersprochen. Sie sieht in Steens Historienbildern, in denen der historische Stoff unpassend, „insbesondere mittels komisch-karikaturhafter übersteigter Charaktere“ dargestellt wird, vielmehr Travestien.¹²⁸⁴ Beiden Spuren soll im Folgenden anhand Steens Gemälde *Amnon und Tamar* nachgegangen werden (Abb. 132).¹²⁸⁵

Das alttestamentliche Bildthema stammt aus dem zweiten Buch Samuel, das die Geschehnisse während Davids Herrschaft erzählt. Amnon, einer der Söhne Davids, war verliebt in seine Halbschwester Tamar. Da er keine Möglichkeit hatte sich ihr zu nähern, wurde er geradezu krank vor Liebe. Sein Freund Jonadab, der sein Leiden bemerkte, riet ihm zu einer List. Amnon legte sich ins Bett und gab vor, krank zu sein. Als sein Vater ihn am Bett besuchte, bat er ihn, dass seine Schwester Tamar ihm Essen zubereiten möge, da ihn das sicherlich kurieren würde. Als diese zu ihm kam, forderte Amnon sie auf, sich zu ihm zu legen und als Tamar sich weigerte, vergewaltigte er sie. Sofort nach der Tat verwandelte sich Ammons Liebe in Hass und er ließ seine Halbschwester hinauswerfen (2. Samuel 13,1-22). Diesen Moment stellt Steen in seinem Gemälde dar, wobei er sich im Wesentlichen an die biblische Erzählung hält. Dort weigert sich Tamar zu gehen, die in dem Verstoß eine noch größere Schande sah als in der Vergewaltigung, so dass Amnon seinen Diener ruft, um die nun verhasste Frau herauswerfen zu lassen (2. Samuel 13, 15-17).

In Steens Gemälde liegt Amnon auf seinem Bett, das akzentuiert durch den leuchtend roten Bettvorhang die rechte Bildhälfte dominiert. Sein Hemd ist ihm über die linke Schulter hinuntergerutscht und er präsentiert dem Betrachter seinen halbentblößten Oberkörper, während er, den linken Ellenbogen auf sein Kissen gestützt, Tamar anblickt und sie mit einer Geste der ausgestreckten linken Hand von sich weist. Ein orientalischer Teppich bedeckt Ammons Unterkörper, nur sein rechter nackter Fuß ragt in einer merkwürdig verdrehten Position unter dem gewebten Textil hervor.¹²⁸⁶ Amnon scheint Tamar wegzutreten, die sich neben dem Bett stehend mit flehendem Blick an ihren Bruder wendet. Ein Diener nimmt sie am rechten Ellenbo-

Gesten und Gesichtsverzerrungen vergleicht Westermann zudem mit den Spektakelstücken des Jan Vos, die in den 1660er Jahren moralische und ästhetische Kritik auf sich zogen. Vgl. Mariët Westermann, *Steen's Comic Fictions*, in: Amsterdam/Washington 1996, S. 63 (S. 53-67).

¹²⁸⁴ Ebert 2013, S. 77 f. Travestie wird hier als jene komisch-satirische literarische Gattung verstanden, die bekannte Stoffe ins Lächerliche zieht, indem sie diese in eine ihnen nicht angemessene Form überträgt [Anm. der Autorin]. Ebert argumentiert gegen Westermanns These, dass in den Tragikomödien die ernstesten Szenen und komischen Zwischenspiele und ihre jeweilige Protagonisten voneinander getrennt seien und die hohen Charaktere und Inhalte nicht auf komische Weise dargestellt würden. Ebd., S. 78, Anm. 477. Dies lässt sich allerdings so nicht bestätigen wie die Untersuchung der Theaterstücke zeigt und im Folgenden dargelegt werden soll.

¹²⁸⁵ Um 1668-1670, Holz, 67 x 83 cm, Wallraf-Richartz-Museum, Köln.

¹²⁸⁶ Der Fuß war vor 1931 noch übermalt gewesen; „anscheinend hatte man das Motiv einmal als zu peinlich empfunden.“ Horst Vey und Annamaria Kersting, *Katalog der Niederländischen Gemälde von 1550 bis 1800 im Wallraf-Richartz-Museum und im öffentlichen Besitz der Stadt Köln mit Ausnahme des Kölnischen Stadtmuseum*, Köln 1967 (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums III, hrsg. v. Gerd von der Osten u. Horst Keller), S. 114.

gen, um sie hinauszuführen. Doch Tamar dreht sich zu Amnon um, die rechte Hand auf der Brust liegend, die linke fragend nach ihm ausgestreckt. Die Komik durch die seltsame Körperhaltung des tretenden Prinzen auf der rechten Bildseite wird auf der linken Seite durch die Figur des Dieners gesteigert. Dieser steht die Füße im Bühnenkreuz frontal zum Betrachter und blickt ihn direkt an. Mit seinem Lachen scheint er uns aufzufordern, es ihm gleich zu tun. Er trägt das schon bekannte Kostüm mit der Oberschenkelhose, an den Knien geschlitzten Beinlingen und dem mit bunten Federn geschmückten Barett.¹²⁸⁷ Auf der schmalen Raumbühne vor den nebeneinander gestaffelten Bildfiguren finden sich einige Objekte, die in der Forschung zum Teil symbolisch gedeutet wurden.¹²⁸⁸ Ein kleiner Hund am linken Bildrand, der aufgeregt zu Tamar und dem Diener aufschaut, taucht häufiger in Steens Kompositionen auf. Ein Korb mit Blumen, die auch überall verstreut auf dem Boden liegen, Silbergeschirr und eine geschälte Zitrone verweisen auf Tamars Mitbringsel und das von ihr zubereitete Mahl. Ein mit rotem Stoff bezogener und einem Putto verzierter, geschnitzter und vergoldeter Hocker fügt sich in die restliche Möblierung des Gemachs ein. Links hinter dem Bett hängt ein Gemälde in einem auffälligen, verzierten Goldrahmen, dessen Inhalt sich nur noch schemenhaft erkennen lässt.¹²⁸⁹ Am linken Bildrand öffnet sich die Komposition in einen Raumdurchblick mit einer das Gewölbe stützenden Säule und einer offenen Tür im Hintergrund. Das Licht fällt von links seitlich auf die drei Personen und die Gegenstände im Vordergrund, wobei vor allem der rote Bettvorhang hell erleuchtet vor dem ansonsten dunklen Raum hervorgehoben wird.

Als ein ikonographisches Vorbild für dieses seltene Bildthema¹²⁹⁰ diente Steen möglicherweise ein Blatt von Philips Galle aus einer Kupferstichserie zur Geschichte von Tamar und Amnon von 1559 nach Entwürfen von Maarten van Heemskerck (Abb. 133).¹²⁹¹ Vor allem die Haltung des liegenden Amnon auf dem die rechte Bildhälfte einnehmenden Bett erinnert an Steens Komposition. Bei Heemskerck befindet sich

¹²⁸⁷ Vgl. Kirschenbaum 1977, S. 117. Zu dem auch auf der Bühne gebrauchten Kostüm s. oben, Kapitel Kostüme – Theaterkleidung im Bild, S. 105-124.

¹²⁸⁸ Zu den diversen ikonographischen Deutungen der Objekte siehe den Katalogeintrag von Arthur K. Wheelock, Jr. in: Amsterdam/Washington 1996, Kat. Nr. 36, S. 216.

¹²⁸⁹ Nach Weelock sei auf dem Bild eine tanzende Figur zu erkennen, was er mit dem Tanz als unmoralische Aktivität verbindet. Ebd. Bei der Betrachtung des Originals konnte mich diese Deutung nicht überzeugen. Auszumachen ist eine stehende Figur möglicherweise mit Turban, deren Schrittstellung und erhobener Arm nicht eindeutig als tanzende Bewegung interpretiert werden kann. Die zweite, deutlich kleinere Figur (vielleicht ein Kind?) wird von Wheelock nicht erwähnt.

¹²⁹⁰ Pigler 1974, Bd.1, S. 157 erwähnt ein früheres Gemäldebeispiel von Jacob Jordaens („Erw. M. Rooses, Jordaens, o.J., 263“) sowie eine Serie von vier Holzschnitten von Arent van Bolten („London, Br. Mus., Erw. A.E. Popham, Cat of Drawings..., V, 1932, No. 408-411“).

¹²⁹¹ Tamar verlässt Amnons Haus, Blatt 4 aus der Folge "Die Geschichte von Tamar und Amnon", 1559, Kupferstich, 205 x 247 mm (Platte), TIB 009:4. Claes Jansz Visscher verwendet die Serie 1646 für seine *Grooten figuerbibel*. Vgl. Washington/Amsterdam 1996, S. 218, Anm. 4.

Tamar allerdings bereits außerhalb des Hauses und ein zweiter Diener ist im Begriff, die Tür zu verschließen. Zudem verzichtet Steen auf das wirkungsvolle Motiv des umgeworfenen Frühstückstisches, der bei Heemskerck gerade von einem weiteren Diener aufgerichtet wird. Eine moralische Interpretation der Szene lässt der Vergleich mit einer Stelle aus Jacob Cats' *Houwelyck* von 1625 zu.¹²⁹² In dem zweiten, der *vryster* (Liebste) gewidmeten Teil, lässt Cats Sibille, eine frisch verheiratete junge Frau mit der Jungfrau Rosette in einen Dialog treten. Die unglückliche Geschichte von Tamar und Amnon wird dabei als Beispiel für die unvorhersehbaren Gefahren angeführt, vor denen unverheiratete Frauen sich schützen sollten.¹²⁹³ Die Moral der Geschichte wird dahingehend ausgelegt, dass Mädchen gut auf ihre Jungfräulichkeit Acht geben und sie für die Ehe aufsparen sollen. Obwohl Tamar eigentlich das Opfer der Geschichte ist, wird sie bei Cats für ihre Dummheit gerügt, in Ammons Schlafgemach gegangen zu sein. Eine Illustration von Adriaen van de Venne, die in der Forschung zum Vergleich mit Steens Komposition herangezogen wurde,¹²⁹⁴ stellt die gleichen drei Figuren dar und hier ist der Diener dabei, Tamar mit einem Stock und Tritten aus dem Zimmer zu treiben (Abb. 134).¹²⁹⁵ Die Unterschiede der beiden Darstellungen sind weit größer als die Übereinstimmungen, doch scheint sich bei Steen der gleiche moralische Aspekt wie bei Cats zu finden, indem der narrenhafte Diener Tamar dem Betrachter vorführt und ihn zum Lachen animiert.¹²⁹⁶ Während der Rauswurf Tamars in Heemskercks Darstellung wertneutral erscheint – die beiden Diener sind reine Nebendarsteller und geben keine Emotionen preis –, überträgt Steens Dienerfigur mittels der komischen Betrachtersprache die bei Cats im Text erläuterte moralische Botschaft.

Das Gemälde wurde in der Forschung auch wiederholt mit einem 1646 veröffentlichten Theaterstück von Jacob Coenraetsz Mayvogel mit dem Titel *Thamars ontschaking, of de verdooldde-liefde van Amnon* in Verbindung gebracht.¹²⁹⁷ Das Stück, das ursprünglich für die *rederijkers*-Kammer in Hoorn geschrieben wurde, scheint sich

¹²⁹² Vgl. Kirschenbaum 1977, S. 87.

¹²⁹³ Jacob Cats, *Houwelyck. Dat is De gansche gelegentheyt des Echten staets*, Middelburgh 1625, S. 46-49.

¹²⁹⁴ S. etwa Kirschenbaum 1977, Nr. 16; Wouter Th. Kloek in: Ausst.-Kat. Wahington/Amsterdam 1996, Kat.-Nr. 36, 216, 218; Westermann 1996, S. 63 u. Westermann 1997a, S. 282. Alle diese Publikationen bilden eine Illustration aus einer späteren Cats-Ausgabe ab.

¹²⁹⁵ Die Bildüberschrift über der Illustration von Adriaen van de Venne passt auch auf Steens Darstellung: „Ach! Thamar mocht wel henen gaen / De gansche liefde was gedaen; / Een hoofsche knecht, een slimme guyt, / Die jough de maeght ter kamer uyt.“ Cats *Houwelyck* 1625, S. 48.

¹²⁹⁶ Vgl. Westermann 1996, S. 63 u. Westermann 1997a, S. 282.

¹²⁹⁷ *Thamars-ontschaking, of de verdooldde-liefde van Amnon*. [...], Hoorn 1646. In Verbindung zu Steens Gemälde siehe: Heppner 1939/40, S. 43; Gudlaugsson 1938, S. 16 f. Kirschenbaum 1977, Nr. 16, S. 117 kann außer dem theatralen Kostüm des Dieners keine Hinweise darauf sehen, dass Steen sich in seiner Darstellung entweder auf den Text oder eine Aufführung des Stückes bezieht.

großer Beliebtheit erfreut zu haben. So finden sich bis 1763 zahlreiche Auflagen.¹²⁹⁸ Zwei allegorische Figuren mit den Namen *Deugd* (Tugend), die als Geist auftritt („in forme van een Geest“) und *Valsche Schijn* (falscher Schein), die an die warnenden Figuren (*waarschuwens*) und *sinnekens*¹²⁹⁹ der alten *redrijkers*-Stücke erinnern, treten mehrfach in dem Stück auf, um die Handlung zu kommentieren.¹³⁰⁰ Die von Steen dargestellte Szene findet sich im zweiten Akt. Kurz zuvor wird die Handlung unterbrochen und ein Vorhang vor das Bett mit der Vergewaltigungsszene gezogen („Een Gordijne toe gestreeken“),¹³⁰¹ während die Personifikation des falschen Scheins davor tritt und in ihrem Monolog von den Geschehnissen berichtet und auf die folgende Vergeltung verweist. Mayvogel hält sich an die biblische Erzählung. In der folgenden Szene lässt Amnon Tamar wissen, dass er keinerlei Liebe mehr für sie verspürt und versucht sie loszuwerden.¹³⁰² Nachdem Tamar sich weigert, lässt Amnon seine Halbschwester von seinem Diener herauswerfen.¹³⁰³ Die Figur des Dieners wird nicht näher durch Regieanweisungen charakterisiert, aber der Autor gibt ihm eine sprechende Rolle: „Gaat weg gy snode hoer, gaat uyt myn heer zyn oogen [...].“ (Geh’ weg ruchlose Hure, trete meinem Herren nicht mehr unter die Augen.)¹³⁰⁴ Die Tatsache, dass er Tamar als „snode Hoer“ beschimpft, verweist auf die gleiche Moral, wie sie sich bei Cats und in Steens Bild andeutet.

Die verschiedenen theatralen Elemente in Steens Komposition, wie die Anordnung der Figuren auf der schmalen Raumbühne, ihre Ausrichtung auf den Betrachter und die komische Ansprache durch den Diener im Komödiantenkostüm, lassen eine Verbindung zu dem Theaterstück verlockend erscheinen. Die bisherigen Ergebnisse der Untersuchungen von theatralen Gemälden haben aber bereits gezeigt, dass es sich nur in Ausnahmefällen um direkte Verbildlichungen von Theaterstücken handelt. Auch in diesem Fall scheinen die Übereinstimmungen eher auf der gemeinsamen alttestamentlichen Quelle zu beruhen. Zudem scheint die Moral des Stückes, die in den Schlussmonologen der Personifikationen des falschen Scheins und der Tugend

¹²⁹⁸ Eine 1659 in Amsterdam publizierte Auflage könnte darauf hinweisen, dass das Stück in der *Schouwburg* aufgeführt wurde. Bei Oey-de Vita/Geesink 1983 ist das Stück allerdings nicht zu finden.

¹²⁹⁹ Warnende Figuren können im *redrijkers*-Stück als Gegenspieler der *sinnekens* auftreten, die das Opfer vor den schlechten Eigenschaften der *sinnekens* warnen. Vgl. Hummelen 1958, S. 148-151. Siehe auch oben zu den *sinnekens*, S. 238-240.

¹³⁰⁰ Ein älteres *redrijkers*-Stück gleichen Themas, das für die Kammer von Hasselt geschrieben wurde, wird von Hummelen untersucht: *Amnon en Thamar. (Tspel van –)*, Verzamelhandschrift van de kamer De Roode Roos te Hasselt, fol.198r. – 219r.; Hummelen 1958, S. 413.

¹³⁰¹ J.C. Mayvogel, *Thamars Ontschaking, of De Verdooldde Liefde van Amnon [...]*, Amsterdam 1782, S. 38.

¹³⁰² „Gaat heen, waar dat gy eild, myn Lust die is gekoeld, Geen Liefde groot nog klein myn Hert tot u gevoeld.“ Ebd., S. 40.

¹³⁰³ „’t Za Bode weest bereyd, en jaagt de Pry van hier.“ Ebd.

¹³⁰⁴ „Gaat weg gy snode hoer, gaat uyt myn heer zyn oogen, Hy will geen eenig woord te spreken meer gedrogen.“ Ebd.

zum Ausdruck kommt, einen anderen Schwerpunkt zu setzen.¹³⁰⁵ Und auch lassen sich komische Elemente, die zu Steens narrenhafter Dienerfigur passen würden, zumindest im Text der Tragödie nicht nachweisen.

Zu fragen bleibt, warum Steen gerade dieses seltene Bildthema für seine theatrale Visualisierung auswählte. Christian Tümpel erklärt Steens Wahl dieser Szene mit seiner Vorliebe für alttestamentliche Szenen, in denen es um das Miteinander der Geschlechter gehe.¹³⁰⁶ Für die Visualisierung der Moral der Geschichte von *Amnon und Tamar*, wie sie in der Zeit verstanden wurde, bot sich eine komische theatrale Bildsprache geradezu an. Auch Tümpel bemerkt, dass der Diener, gekleidet in eine Art Theaterkostüm, der Tamar am Arm fasst, um sie zur geöffneten Tür zu führen, lächelnd zum Betrachter blickt, als führe er sie vor.¹³⁰⁷ Genau dieses Vorführen und sich-über-das-Opfer-lustig-Machen ist auch eine gängige Bühnenpraxis der Zeit gewesen, die auf der *rederijkers*-Tradition beruhte.¹³⁰⁸ H. Perry Chapman zieht die *sinnekens* und Narren der *rederijkers*-Stücke des 16. Jahrhunderts zum Vergleich mit Jan Steens Darstellungen heran, in denen sie die Vorläufer für die Praxis des Malers sieht, in Form von Selbstporträts die Rolle der komischen Vermittlerfigur im Bild zu übernehmen.¹³⁰⁹ Dabei unterscheidet sie allerdings nicht zwischen den unterschiedlichen dramatischen Figuren und vergleicht Steens Bilder mit Maarten van Heemskercks Serie zu der Geschichte von *Daniel, Bel und dem Drachen* (Daniel 14,2-21). In jedem der zehn Kupferstiche lenken im Vordergrund zwei Kinder mit Narrenattributen (einer trägt eine Narrenkappe, der andere hält eine Marotte in der Hand) die Aufmerksamkeit des Betrachters auf das biblische Geschehen im Hintergrund (Abb. 135).¹³¹⁰ Die beiden Figuren wurden bereits 1981 von Walter S. Gibson als parallele Erscheinung zu den *sinnekens* diskutiert.¹³¹¹ Diese Deutung wurde allerdings von Hummelen kritisch hinterfragt.¹³¹² Anhand der Untersuchung von Spieltexten und Darstellungen von *sinnekens* (auf Theatertextillustrationen, Wappen der *rederijkers*-

¹³⁰⁵ So sieht die Personifikation der Tugend die Schuld allein beim falschen Schein, der Ammons Tat ermöglichte und hält die Vergeltung durch den Bruder Absalom für gerechtfertigt. Ebd., S. 47-51.

¹³⁰⁶ „Bei dieser Vorliebe für erotische Szenen mit moralischem Inhalt ist es nicht verwunderlich, daß Jan Steen, angeregt durch eine Kupferstichserie nach Maarten van Heemskerck die selten dargestellte Szene malte, wie Amnon seine Halbschwester Tamar von sich schickt, nachdem er sie geschändet hat.“ Christian Tümpel, *Die Alttestamentliche Historienmalerei im Zeitalter Rembrandts*, in: *Ausst.-Kat. Amsterdam/Jerusalem/Münster 1994*, S. 21 (S. 8-23).

¹³⁰⁷ Ebd., S. 22.s

¹³⁰⁸ S. o., S. 242 f.

¹³⁰⁹ Vgl. Chapman 1990/91, S. 190 f.

¹³¹⁰ *Daniel weigert sich, Bel anzubeten*, Blatt 1 aus der Folge "Die Geschichte von Daniel, Bel und dem Drachen", 1565, Kupferstich, 201 x 246 mm.

¹³¹¹ Walter S. Gibson, *Artists and rederijkers in the age of Brueghel*, in: *Art Bulletin* 63, 1981, S. 426-46.

¹³¹² Willem M. H. Hummelen, *Sinnekens in prenten en op schilderijen*, in: *Oud Holland* 106, 1992, S. 117-142.

Kammern und auf Kupferstichen der allegorischen Prozession durch die verschiedenen Kammern, die 1606 in Haarlem an einem Wettkampf teilnahmen) kann Hummelen nachweisen, dass weder die Funktion noch die Kostüme der beiden Kinder in Heemskercks Serie für die Lasterfiguren charakteristisch waren. So sind die *sinnekens* in der Regel wohl nicht als Narren gekleidet gewesen.¹³¹³ Die Attribute der Narrenkappe und der Marotte können in diesem Fall aber dazu dienen, den Kommentar der beiden – nämlich die durch den Teufel angeregte Torheit Götzenbildern zu dienen – zu präzisieren.¹³¹⁴ Andere Merkmale der beiden Kinder verweisen sehr wohl auf eine Parallele zu den *sinnekens*. So beziehen sie sich durch ihre Kleidung und Attribute eindeutig aufeinander, sie sind aber gleichzeitig verschieden charakterisiert.¹³¹⁵ Ihre Gestik ist aber nicht auffälliger als die der anderen Bildfiguren, obwohl ihre Handlung von der Norm abweicht, wenn sie auf ein abgeschlagenes Götzenbild urinieren und defäzieren (Abb. 136).¹³¹⁶ Die Tatsache, dass bei Heemskerck Kinder und keine Erwachsenen dargestellt sind, ließe sich als Verbildlichung der Diminutivform des Wortes (*sinnekens* = kleine Sinnbilder) erklären.¹³¹⁷ So kann man mit Hummelen resümieren, dass Heemskercks Knaben, was ihr paarweises Auftreten, die Aufeinanderbezogenheit von Kostüm und Attributen und die Verkleinerung betrifft, durch die *sinnekens* der Bühne inspiriert worden sein können. In anderen Punkten weicht ihre Darstellung aber deutlich von der Funktion der *sinnekens* innerhalb der Stücke ab. Narren traten wiederum in Theaterstücken niemals paarweise auf. Hummelen's Studie zeigt zudem, dass *sinnekens* nur sehr selten im 16. Jahrhundert dargestellt worden zu sein scheinen und wenn, dann nur in Verbindung mit einer Theateraufführung.¹³¹⁸ Der Narr als Kommentator und Vermittler findet sich hingegen häufig in der Bildtradition des 16. Jahrhunderts.¹³¹⁹ Chapman verweist etwa auf einen Kupferstich von Jacques de Gheyn d. J. nach Karel van Mander mit einer vielfigurigen Darstellung des Verlorenen Sohnes, bei der ein am linken Bildrand sitzender Narr auf den Verlorenen Sohn unter den Prostituierten zeigt und zwei

¹³¹³ Hummelen findet ein Beispiel, bei dem die *Dwase Dolinghe* „als eenen sot“ gekleidet ist, was sich aber aus dem Namen der Figur erklärt und wohl eher als Einzelfall zu betrachten ist. Hummelen 1958, S. 42; Hummelen 1992, S. 118.

¹³¹⁴ Vgl. Hummelen 1992, S. 138.

¹³¹⁵ Vgl., ebd., S. 137.

¹³¹⁶ Vgl., S. 138. *Daniel zerstört das Götzenbild des Bel*, Blatt 6 aus der Folge "Die Geschichte von Daniel, Bel und dem Drachen", 1565, Kupferstich, 203 x 247 mm.

¹³¹⁷ Ebd., S. 138.

¹³¹⁸ Eine Ausnahme bildet etwa Crispijn de Passe d.Ä. Darstellung der Melpomene mit einer *rederijkers*-Freilichtaufführung im Hintergrund Für weitere Gemälde und Stiche, in denen Hummelen *sinnekens* identifiziert siehe: Hummelen 1992, S. 131-136, Abb. 20-24, 26.

¹³¹⁹ S. oben, Kapitel Bühnenraum – Bildraum, S. 171 f. u. Abb. 89 und Abb. 92.

Gestalten neben sich zum Lachen auffordert (Abb. 137).¹³²⁰ Die didaktische Funktion dieser Figur ist dieselbe wie die der komischen Vermittlerfiguren Steens. Im Theater des 17. Jahrhundert wurde die Figur des Narren zumeist durch neue Charaktere ersetzt wie z.B. den Pekelharing, der in verschiedenen Komödien und Lustspielen auftrat. In der Tragödie wird die komische Rolle häufig durch die Figuren des Dieners oder der Dienstmagd übernommen, worin eine deutliche Parallele zu Steens Komposition gesehen werden kann.

Interessant ist in diesem Zusammenhang ein ikonographisches Detail des Gemäldes: Die vom Betthimmel über Amnons Kopf an einem Band herabhängende Glaskugel findet sich nicht nur in anderen Gemälden Steens,¹³²¹ sondern ist allgemein in der niederländischen Malerei der Zeit anzutreffen. Sie lässt sich allgemein als Vanitasymbol und Spiegel der Welt interpretieren.¹³²² So trägt etwa auch Frau Welt eine Glaskugel auf dem Kopf.¹³²³ Gerard de Lairesse beschreibt die im Raum hängende Glaskugel zudem als Sinnbild des menschlichen Geistes, da sich in ihr alle im Raum befindlichen Objekte abbilden.¹³²⁴ Auch das Theater wurde im 17. Jahrhundert als Spiegel der Welt verstanden und zwar galt dies im Besonderen für die Komödie.¹³²⁵ So verwundert es auch nicht, dass in Samuel van Hoogstratens *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst* (1678) sich die an einem Band herunterhängende Glaskugel in der Illustration zum 5. Buch findet, das „Thalia de Kluchtspeelster“

¹³²⁰ *Die Parabel vom Verlorenen Sohn*, 1596, Kupferstich, 420 x 670 mm, Hollstein, Bd. 7, Nr. 410, vgl. Chapman 1990/91, S. 191.

¹³²¹ Etwa *Samson und Delilah*, 1668, Lw., 67,5 x 82 x cm, County Museum of Art, Los Angeles.

¹³²² Für eine Übersicht über verschiedene Bedeutungen der Glaskugel am Beispiel von Stillleben s.: Ingvar Bergström, in: *Still Lifes of the Golden Age: Northern European Paintings from the Heinz Family Collection*, hrsg. v. Arthur K. Wheelock Jr., Ausst.-Kat. National Gallery of Art, Washington 1989, S. 115, nach dem die Glaskugel ebenso auf die Idee der *Homo bulla* und der dem menschlichen Leben vergleichbaren fragilen Qualität des Materials Glases (Verweis auf Ripa) verweist.

¹³²³ Vgl. Jacobus Waben, Allegorie mit Frau Welt, 1622 (Lw., 129 x 172 cm, Westfries Museum, Hoorn); abgebildet bei: *Tot lering en vermaak. Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw*, Kat. v. Eddie de Jongh, Ausst.-Kat. Rijksmuseum Amsterdam, [Amsterdam]1976, Kat.-Nr. 73. Vgl. auch David Vinckboons, *Gartengesellschaft* (Holz, 28,5 x 44 cm, Amsterdam, Rijksmuseum) und die Personifikation des Hochmuts von Theodor de Bry, abgebildet ebd. Kat.-Nr. 72).

¹³²⁴ „[...] dewyl onze herssenen zyn als een glaze bol, in 't midden van een kamer opgehangen, welke door alle voorwerpen, die zich vertoonen, aangedaan word, en een indruk daar van behoud.“ Lairesse *Schilderboek* 1712, S. 185. Vgl. Arthur K. Wheelock, in: Ausst.-Kat. Washington/Amsterdam 1996, Kat.-Nr. 34, S. 209.

¹³²⁵ Entsprechend der antiken Definition des Literaturgenres, nach der die Komödie eine „imitation of life, a mirror of good mores, an image of truth“ war. Westermann 1996, S. 60. Donatus hatte diese Definition Cicero zugeschrieben, die in den Niederlanden bekannt war. Ebd., S. 66, Anm. 55. Auch C.L. vander Plasse beschreibt die Komödie in diesem Sinne in seinem Vorwort zu Brederos Werken: C.L. vander Plasse, Voor-reden, in: Ders. (Hg.), *Alle de wercken so spelen gedichten brieven en kluchten van den gheest-rijcken poëet Gerbrand Adriaensz. Bredero Amsterdammer*, Amsterdam 1638, [A3] v, [BI]v.; vgl. Smits-Veldt 1991, S. 19.

gewidmet ist (Abb. 138).¹³²⁶ Die Glaskugel kann sowohl auf die Mimesis der menschlichen Taten auf der Bühne als auch im Bild verweisen. Im Rahmen der dargestellten Historie bei Jan Steen unterstreicht sie demnach auch den komischen Charakter der Szene, wie er in einer Tragikomödie der Zeit auf der Bühne zur Anschauung kam.

Eine weitere, bisher unbeachtete Gemäldeversion des seltenen Bildthemas soll hier abschließend zum Vergleich angeführt werden. Willem de Poorters Gemälde *Amnon lässt Tamar nach der Vergewaltigung aus dem Haus jagen* zeichnet sich durch eine besonders theatrale Ausstattung aus (Abb. 139).¹³²⁷ Das Bett mit Amnon nimmt hier die linke Bildseite ein und steht aufgrund der hochformatigen Komposition nicht wie in den anderen Beispielen der Bildtradition seitlich, sondern vertikal zum Betrachter. Amnon, der sich im Bett aufgesetzt hat, ist so *en face* zu sehen. Er beugt sich seitlich aus dem Bett heraus und bedeutet mit der rechten ausgestreckten Hand Tamars Hinauswurf. Diese bewegt sich bereits auf die geöffnete Tür zu, die Hände ineinander gefaltet vor der Brust erhoben und den Blick flehend zum Himmel gerichtet. Der hinter ihr stehende Diener treibt Tamar mit einer Drohgeste der rechten geballten Faust und grimmigem Gesicht hinaus. Die Komposition scheint sich an Adriaen van de Venne's Illustration in Jacob Cats' *Houwelijk* zu orientieren (Abb. 134). Der Diener trägt bei Poorter ein jenem in Steens Gemälde vergleichbares Kostüm, das sich auch durch die geschlitzte Beinkleidung und das federgeschmückte Barett auszeichnet. Zusammen mit der stark überzeichneten Gestik und Mimik wirkt die Figur narrenhaft komisch. Und auch Tamars Gestik und Mimik erscheint stark pathetisch. Zudem trägt sie zu dem in der Zeit als antik empfundenem, reich dekoriertem Kleid, eine ebenfalls mit Federn geschmückte Kopfbedeckung. Und noch ein Detail lässt den Vergleich mit Steens Gemälde zu. Auch hier hängt eine Glaskugel an einem Band, in diesem Fall in der Mitte des Raumes von der Zimmerdecke herunter, die möglicherweise als Anspielung auf das Theater gelesen werden kann.

In Willem de Poorters und Adriaen van de Venne's Versionen des Bildthemas gibt es keine Figur, die Kontakt mit dem Betrachter aufnimmt. Steen vermag es gerade durch das theatrale Mittel der komischen Betrachtersprache in Form der Figur des Dieners, die Moral der alttestamentlichen Geschichte eindringlich zu verdeutlichen.

¹³²⁶ Zur Deutung der Illustration siehe: Czech 2002, S. 347.

¹³²⁷ Holz, 39,5 x 31 cm, Sotheby's, London, 12.7.1978, Lot 47. Werner Sumowski schließt es dem datierten Bild *David verspricht Bathseba die nachfolge Salomos* (ehemals Dresden, Gemäldegalerie, Sumowski Nr. 1630) von 1645 an. Das Thema von Amnon und Tamar sei im Rembrandt-Kreis sonst nicht behandelt worden. Sumowski 1983, Bd. IV, Nr. 1633, S. 2412.

Steens Bildfiguren halten sich dabei in ihren Ausdrucksbewegungen an das rhetorische Ideal. Der Maler braucht die Figuren nicht mittels Gestik und Mimik ins Lächerliche ziehen wie bei Poorters Bildlösung, um den Betrachter dazu zu bewegen, über die Dummheit Tamars nachzudenken, die hier im Gegensatz zu Poorters Prinzessin ihre Würde behält. Wie ein Theaterstück soll das Gemälde Vergnügen bereiten und gleichzeitig belehren und Steen scheint in seiner komisch anmutenden Historie tatsächlich die zeitgenössische Praxis der beliebten Tragikomödien und anderer Zwischenformen zwischen Komödie und Tragödie zu evozieren. Die komische Vermittlerfigur liefert in Steens Darstellung den Kommentar, der dem Betrachter die korrekte Interpretation der Historie ermöglicht. Sie ist damit den komischen Charakteren des zeitgenössischen Theaters vergleichbar, welche die Funktion der Narren, *sinnkens* und anderer allegorischer Figuren der alten *rederijkers*-Stücke übernommen haben und die sich häufig direkt an das Publikum wenden.

Fazit

Im vorliegenden Kapitel konnte der Einsatz ostentativer Betrachtersprache von komischen Bildfiguren als ein theatrales Visualisierungsmittel herausgestellt werden. Die komische Vermittlerfigur dient dabei analog zur Bühnenfigur, die sich direkt an den Zuschauer wendet, als Mittel der Durchbrechung von Realitätsebenen. So geht es bei der aus dem Bild blickenden Figur immer um das Spiel mit der Bildgrenze, wie auch Alfred Neumeyer feststellt:

„Der psychologische und ästhetische Gehalt und Reiz des Blickes aus dem Bilde entfaltet sich jedoch erst, wo eine ästhetische Grenze gezogen ist, die er zu überspringen hat. Erst wenn eine Gestalt sich aus einem formalen oder Handlungszusammenhang heraus dem Beschauer zuwendet, wird an der Aufspaltung des Bildgeschehens eine tiefere Absicht deutlich. [...] Immer wieder will uns das Bild wissen lassen, was ihm bedeutungsvoll sei, und uns zur Teilnahme daran auffordern. Im Blicke spricht das Bild über sich selbst.“¹³²⁸

Damit spricht Neumeyer den selbstreferentiellen Charakter dieses Bildmittels an. Indem die aus dem Bild blickende Figur den Betrachter auf die Bildgrenze aufmerksam macht, verweist sie zugleich auf den medialen Status des Bildes. Der Betrachter wird durch den Blick und der damit verbundenen Gestik und Mimik der Vermittlerfigur zu einer aktiven Auseinandersetzung mit dem Bildgegenstand aufgefordert, ist

¹³²⁸ Neumeyer 1964, S. 9.

sich aber gleichzeitig des ästhetischen Status des Bildes bewusst. Oder, so könnte man folgern, die ostentative Betrachteransprache ruft in Erinnerung an den Bühnensprecher ein theatrales Sehen beim Betrachter hervor, das eine bestimmte Lesart der Darstellung einfordert. Bei einer vergleichenden Betrachtung von Bildbetrachter und Theaterzuschauer ist jedoch ein wesentlicher Unterschied zu beachten: Das Publikum eines Bildes ist immer fragmentiert, auch wenn mehrere Personen gleichzeitig ein Bild betrachten, ist die Erfahrung des Bildersehens doch eine individuelle.¹³²⁹ Mittels der Übertragung der soziologischen *framing*-Theorie auf das Bildersehen des Betrachters lässt sich jedoch erklären, wie das Einzelerlebnis der Bildbetrachtung im Sinne der kollektiven Zuschauererfahrung erweitert werden kann. Durch die im theatralen *frame* verabredete Lesart einer Darstellung kann die Wirkung des *movere* und *delectare* eines Bildes zudem verstärkt werden.

¹³²⁹ Vgl. Vries, 2004, S. 208.

4.2. Theatervorhänge – Theatrale Textilien

„Wel aen, laet ons nu het vorstelijk Toneel openen, en gedenkwaardige daeden ver-
toonen: uit ons zelve vaeren, of, om beter te zeggen, in ons zelve de gordijn
opschuiven [...].“ (Wohl an, lasst uns nun die fürstliche Bühne öffnen und denkwür-
dige Taten darstellen: aus uns selbst fahren oder, um es besser zu sagen, in uns selbst
den Vorhang aufziehen [...].)¹³³⁰

4.2.1. Theatrale Textilien in der Malerei

Nicolaes Maes' Gemälde *Lauschende Dienstmagd und schimpfende Hausfrau* von 1655 erhielt in der Forschung nicht zuletzt durch dessen ostentative Betrachteransprache große Aufmerksamkeit (Abb. 140).¹³³¹ Wolfgang Kemp hält die Darstellung etwa für ein extremes Beispiel für „forcierte Werk-Betrachterbeziehungen“ und die Lauscherin für eine Person gewordene Betrachteranweisung.¹³³² Und Victor Stoichita sieht in der Dienstmagd die ultimative Erbin der von Alberti geforderten Vermittlerfigur.¹³³³ Der Betrachter blickt von einem leicht erhöht liegenden Standpunkt in eine tiefe Raumbühne. Die Wirkung der perspektivisch gemalten Raumflucht wird durch einen illusionistisch gemalten, schwarzen Rahmen verstärkt. Die dunkle untere Rahmenkante wirkt dabei wie eine Bühnenrampe und lässt den gemalten Steinfußboden zudem wie ein Podium erscheinen. In dem unordentlich wirkenden Kücheninterieur – links auf dem Tisch und auf einer Tonne liegen achtlos verstreut Geschirr, Kannen und Pfannen – steht die Dienstmagd links der die Bildmitte einnehmenden Treppe und sucht direkten Kontakt zum Betrachter. Sie lächelt uns mit wissendem Blick an und führt den Zeigefinger der rechten Hand in Richtung ihrer Lippen, als wollte sie uns dazu ermahnen, leise zu sein. Sie macht uns damit zu ihrem Komplizen. Der Betrachter wird zum Voyeur, denn er kann nicht hören, was die Dienstmagd hört, dafür kann er aber sehen, was die Lauscherin nicht sehen kann: Die schimpfende Hausfrau in dem über die Treppe zu erreichenden, höher liegenden Raum im Hintergrund des Gemäldes, die sich der Bepitzelung nicht bewusst ist. Maes' Lauscher, die sich in einer Reihe von Gemälden finden, geben immer einen komischen Kommentar über das belauschte Geschehen ab. Sie gehören zu einer etablierten Tradition in der niederländischen Literatur und sie finden sich auch im Thea-

¹³³⁰ Hoogstraten *Inleyding* 1678, S. 178. Für das vollständige Zitat s. unten S. 271.

¹³³¹ Holz, 46,4 x 72,1 cm, Guildhall Art Gallery (Samuel Collection), Mansion House, London.

¹³³² Kemp 2003a, S. 255, 257.

¹³³³ „[...] Maes' servant is the ultimate heir of Alberti's 'commentator' and has a rhetorical role to play as the presenter of the imaginary discourse.“ Stoichita 1997, S. 63. Zu der Textstelle in Leon Battista Albertis *De Pictura* s. oben, S. 210.

ter.¹³³⁴ Das Thema des häuslichen Konfliktes reflektiert eine typische Situation in den Komödien und Possen des 17. Jahrhunderts. Diese Stücke beinhalten häufig Szenen, in denen sich eine Hausfrau über eine faule oder lüsterne Magd beschwert oder umgekehrt eine Magd, welche die Probleme ihrer Herrin beschreibt.¹³³⁵

Abgesehen von den theatralen Visualisierungsmitteln der Bühnenrampe und der ostentativen Betrachtersprache zieht ein auffälliger zur rechten Seite gezogener, illusionistisch gemalter Vorhang, der vorgibt an einer Metallstange vor dem Bild zu hängen, die Aufmerksamkeit auf sich und lässt den Betrachter an eine Theateraufführung denken. Der Vorhang ist nur teilweise zur Seite gezogen, ein großer Teil der rechten Bildhälfte bleibt durch ihn verborgen. Dadurch lenkt der Vorhang die Aufmerksamkeit gleichzeitig auf das nicht Sichtbare, denn hinter ihm vermutet man den Konterpart der schimpfenden Hausfrau und den Schlüssel zum Verständnis der dargestellten Szene.

Forschungen zu gemalten Vorhängen im Verhältnis zum Theater

Das folgende Unterkapitel beschäftigt sich mit einem Bildmotiv, dessen mögliche Parallele zu seinem Einsatz im Theater zwar verschiedentlich in der Forschung angesprochen wurde, dessen systematische Untersuchung aber bisher nur in Ansätzen unternommen wurde.¹³³⁶ Vorhänge und in ihrer Funktion vergleichbare Wandteppiche sind auffällig häufig in den reich möblierten Interieurs der Genrebilder dargestellt. Aber sie zieren auch Historien Gemälde, Porträts und Stilleben. Manchmal ist ein textiler Behang im Vordergrund platziert, um den Übergang von der Bildfläche zur Welt des Betrachters zu akzentuieren. In anderen Fällen gibt der gemalte Vor-

¹³³⁴ Robinson vergleicht Maes' Lauscher mit den komischen Figuren der *rederijkers*-Stücke. William W. Robinson, *The Eavesdroppers and Related Paintings by Nicolaes Maes*, in: H. Bock/T.W. Gaetgens (Hg.), *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert*, Berlin 1987 (Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Sonderband 4: Symposium Berlin 1984), S. 302 (S. 283-313). Zu Maes' Bilderfindung der Lauscher siehe zuletzt Nina Cahill und Bart Cornelis in: *Nicolaes Maes. Dutch Master of the Golden Age*, Kat. von Ariane van Suchtelen [u.a.], Ausst.-Kat. Mauritshuis, Den Haag; The National Gallery, London; Zwolle 2019, S. 112-119.

¹³³⁵ Als berühmtes Beispiel wäre die Chorus-ähnliche Dienerin Klaartje Klonters in Brederos Komödie *Moortje* von 1617 zu nennen. Bredero beschreibt sie als „Klaartje Klonters, een Morssebelletje“, „Klonters: veel gebruike naam voor een morsig dienstmeisje (klonter = vod). *Morssebelletje*: slordig dienstmeisje (bel = lap, vod)“. *G. A. Bredero's Moortje*, ingeleid en toegelicht door P. Minderaa en C.A. Zaalberg. Met medewerking van B.C. Damsteegt, Leiden 1984, S. 129.

¹³³⁶ Für eine Typologie von gemalten Vorhängen von der Renaissance bis zur klassischen Moderne siehe: George Banu, *Le Rideau ou la félure du monde*, Paris 1997. In der populärwissenschaftlichen Publikation ordnet Banu das Material nach verschiedenen Funktionen der gemalten Vorhänge: etwa der „Rideau d'apparition“ für Darstellungen von Heiligen und Maria, der „Rideau de prestige“ für Porträts, der „Rideau d'intimité“ für Vorhänge vor Interieurszenen etc. Dabei vergleicht auch Banu die gemalten Vorhänge mit dem Einsatz des Vorhangs im Theater, geht dabei aber häufig anachronistisch vor. Den verschiedenen Funktionen von Vorhängen in der bildenenen Kunst wurde zuletzt in einer Ausstellung und begleitendem Katalog nachgegangen: *Hinter dem Vorhang. Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance – von Tizian bis Christo*, hrsg. v. Claudia Blümle und Beat Wismer, Ausst.-Kat. Kunstpalast, Düsseldorf; München 2016.

hang sogar vor, als reales Objekt in den Betrachtterraum zu gehören. In beiden Fällen übernimmt der Vorhang geradezu die Rolle der ästhetischen Grenze.¹³³⁷ Der Kunsthistoriker Lyckle de Vries betonte zuletzt in einem kritischen Aufsatz über die wechselseitige Beeinflussung von Malerei und Theater, dass innerbildliche Vorhänge ebenso wie die als Trompe l'œil gestalteten Vorhänge vor dem Bild keine Ähnlichkeit mit denen der niederländischen Bühnen des 17. Jahrhunderts hätten und jeglicher Vergleich anachronistisch sei.¹³³⁸ Die Gemeinsamkeit von gemaltem Vorhang und Theatervorhang sei vielmehr von allgemeiner Natur:

„In both situations, the curtain, real or not, indicates that the image beyond it is something which deserves special attention. It also suggests that that image may be withdrawn from sight within seconds. The open curtain reveals, and a revelation is a momentary experience.“¹³³⁹

Zeitlichkeit und der Reiz des Enthüllens spielen also beim Gebrauch des Vorhangs in beiden Medien eine wichtige Rolle. Vries bezieht sich in seiner knappen Ausführung einzig auf die Bühne der ersten Amsterdamer *Schouwburg*, die wahrscheinlich über keinen Hauptvorhang verfügte. Er geht auch nicht weiter auf die verschiedenen Funktionen von Vorhängen im Theater der Zeit ein, weshalb seine These zu überprüfen bleibt.

In der Dissertation von Susanne Schwertfeger zum niederländischen Trompe-l'œil nimmt der illusionistisch gemalte Bildervorhang einen entsprechend großen Raum ein.¹³⁴⁰ In einem Exkurs geht die Autorin auf den Aspekt des Theatervorhangs ein und untersucht beispielhaft Jan Steens Gemälde *Die Welt als Bühne* und Rembrandts *Heilige Familie mit dem Vorhang*.¹³⁴¹ Da die Autorin sich für die Rekonstruktion von Beschaffenheit und Gebrauch des Theatervorhangs allein auf veraltete Publikationen stützt, führen ihre Ausführungen im Ergebnis nicht weiter.

Einen Versuch der Parallelsetzung von Malerei und Theater wagte auch Stephanie Sonntag in ihrer Untersuchung der Fensterbilder der Leidener *fijnschilders*.¹³⁴² Sonntag identifiziert das von Gerrit Dou in den 1640er Jahren entwickelte Bildfor-

¹³³⁷ Michalsky 1931 = 1996, S. 11.

¹³³⁸ Lyckle de Vries, *Theatre Iconography: is it possible?*, in: Balme/Erenstein/Molinari 2002, S. 78 (S. 65-83).

¹³³⁹ Ebd.

¹³⁴⁰ Susanne Schwertfeger, *Das niederländische Trompe-l'œil im 17. Jahrhundert – Studien zu Motivation und Ausdruck*, Diss. Universität Kiel 2005.

¹³⁴¹ Ebd., S. 76-82.

¹³⁴² Sonntag 2006; s. hierzu auch oben, Kapitel Kommunikation mit dem Publikum – Betrachtersprache, S. 215 f.

mat des Fensterbildes als eine selbstreferentielle Bildform, bei der das Bild zur Schaubühne wird, auf der der Maler sein Können unter Beweis stellt.¹³⁴³ Im viertem Teil ihrer Arbeit mit dem Titel „Das Fensterbild als Theater der Malerei“ bringt Sonntag das Bildformat in einem kulturhistorischen Ansatz mit dem Theater der *rederijkers* in Verbindung.¹³⁴⁴ Im Vergleich mit theatergeschichtlichen Quellen kann Sonntag zeigen, dass „die Art, in der Dou und seine Nachfolger ihre Feinmalerei im Fenster inszenieren, große Ähnlichkeit mit der Szenographie der Bühnenkunst hat.“¹³⁴⁵ Dabei geht es vor allem um Übereinstimmungen der Rhetorik und Struktur der Fensterbilder mit jener der von *rederijkers*-Aufführungen bekannten Bühne sowie um das vergleichbare Spiel mit dem Betrachter bzw. dem Zuschauer und der Überschreitung der Bild- bzw. Bühnengrenze.¹³⁴⁶ Problematisch ist bei Sonntags Ausführungen, dass sich die Autorin fast ausschließlich auf das *rederijkers*-Theater des 16. Jahrhunderts bezieht und nicht auf andere Theaterformen eingeht.¹³⁴⁷ Der Vergleich der Fensterbilder mit zeitgenössischen Quellen der Theaterpraxis, inklusive der gedruckten Theatertexte – würde zu weiteren Ergebnissen führen, die über die Analogie der Rhetorik und Struktur der lebenden Bilder hinausgeht.

Zuletzt widmete Tabea Schindler in ihrer Dissertation zum Textilhandwerk und Textilien in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts auch ein Unterkapitel der Theatralität gemalter Textilien.¹³⁴⁸ Sie bezieht sich dabei nicht nur auf das Theater der *rederijkers*, sondern versucht auch Verbindungen zwischen der Malerei und der „Prunkbühne“¹³⁴⁹ aufzuzeigen, womit sie die Aufführungen in der Amsterdamer *Schouwburg* meint. Da aber auch Schindler sich nur auf die ältere und ausschließlich deutsche und englische Literatur beruft,¹³⁵⁰ kann sie in diesem Bereich wenig Neues

¹³⁴³ Sonntag 2006, S. 247.

¹³⁴⁴ Ebd., S. 221-245. Bezeichnenderweise ist dieser Teil mit 25 Seiten im Verhältnis zum Rest von Sonntags ansonsten fundierter Arbeit besonders knapp ausgefallen.

¹³⁴⁵ Ebd., S. 248.

¹³⁴⁶ Ebd., S. 248-250.

¹³⁴⁷ So vergleicht die Autorin etwa eine Illustration eines lebenden Bildes beim Einzug Karl V. in Brügge von 1515 mit der Praxis, bei der die Fensterbilder des 17. Jahrhunderts in so genannten *kastjes* präsentiert wurden. Ebd., S. 244. Sonntag stützt sich vor allem auf ältere Literatur und bezieht sich vor allem auf Kernodle 1944 und auf Marlis Radke-Stegh, *Der Theatervorhang. Ursprung – Geschichte – Funktion*, Meisenheim am Glan 1978. Auf Kernodles zum Teil falsche Auslegung der gedruckten *rederijkers*-Stücke bei Wettstreiten hat Hummelen bereits aufmerksam gemacht. Siehe: Willem M. H. Hummelen, *Het tableau vivant, de "toog", in de toneelspelen van de rederijkers*, in: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 108, 1992, S. 193-222. Zudem wertet Sonntag Theaterdarstellungen zum Teil unreflektiert als Quellen der Theaterpraxis, so etwa in der Beurteilung von Pieter Quasts Gemälde *Triumph der Dummheit*, aus der sie Rückschlüsse auf die Beschaffenheit der *rederijkers*-Bühne zieht. Vgl. Sonntag 2006, S. 232.

¹³⁴⁸ Tabea Schindler, *Arachnes Kunst. Textilhandwerk, Textilien und die Inszenierung es Alltags in der Holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Emsdetten/Berlin 2014 (Textile Studies 6, zugl. Diss., Zürich 2011), S. 214-235.

¹³⁴⁹ Ebd., S. 11.

¹³⁵⁰ Vor allem auf Radke-Stegh 1978 und Heppner 1939/40.

beitragen. Es bleibt wie in den anderen Studien bei einer vagen Parallelsetzung von Malerei und Theater, größtenteils beruhend auf formalästhetischen Kriterien.

Die vorangehenden kunsthistorischen Studien haben vor allem deutlich gemacht, dass ein formaler Vergleich zwischen gemalten Vorhängen (und rahmenden Dekorationen) mit visuellen Zeugnissen der Theaterpraxis der Zeit nicht ausreichend ist, um einen analogen Gebrauch in beiden Kunstformen nachzuweisen. Es ist daher im Folgenden zum einen unter zur Hilfenahme aller verfügbaren Quellen zu prüfen, wie und in welcher Form der Theatervorhang auf der niederländischen Bühne des 17. Jahrhunderts tatsächlich zum Einsatz kam. Zum anderen soll untersucht werden, welche Bedeutungen den gemalten Vorhängen in Kunsttheorie und Literatur zugesprochen wurde. Anschließend sollen die verschiedenen Funktionen von gemalten Vorhängen anhand von Bildbeispielen vorgestellt und unter Berücksichtigung der zuvor gewonnenen Erkenntnisse analysiert werden. Der reale Theatervorhang wie auch der gemalte Vorhang im Bild wird hier als Inszenierungs- bzw. Visualisierungsmittel verstanden, das dazu dient, dem Zuschauer bzw. dem Betrachter eine bestimmte Rolle zuzuweisen und ihm bestimmte Rezeptionsvorgaben zu vermitteln.

4.2.2. Funktion und Beschaffenheit des Vorhangs im Theater

Marlis Radke-Steghs umfassende Studie des Theatervorhangs von 1978 ist immer noch die einzige zusammenhängende Darstellung des Themas.¹³⁵¹ Die Autorin geht dabei der Frage nach, inwieweit der Vorhang einem „elementaren Bedürfnis des Spiels entspricht, sobald dieses sich in einem Raum entfaltet, ob also wesentliche Eigenschaften des Vorhangs schon im Kult vorauszusetzen“ seien.¹³⁵² Dazu untersucht sie die Ursprünge und Entwicklung der verschiedenen Vorhangarten und ihre Funktion nicht nur in Europa seit der Antike, sondern auch im ostasiatischen Kulturraum. Zeitlich endet Radke-Stegh mit einem Kapitel zum Theatervorhang im Barock, da hier in dem Moment, in dem alle Möglichkeiten des Vorhangs innerhalb des Raumes erschöpft seien, „ein natürliches Kapitel der Geschichte des Theatervorhangs“ für sie ende.¹³⁵³ Als Ausgangspunkt für die vorliegende Arbeit dienten zunächst Radke-Steghs Ausführungen zum Ursprung und zur Entwicklung des Bildvorhangs bei der niederländischen Bühne der *rederijkers*.

¹³⁵¹ Radke-Stegh 1978.

¹³⁵² Ebd., Einleitung, S. XVIII.

¹³⁵³ Ebd.

Der Theatervorhang ist allgemein als eine Grenze oder Schranke zu verstehen. Diese “[...] bildet nicht nur eine äußere Trennwand zwischen dem Reich der Phantasie und der Realwelt, sondern umhegt einen Kosmos, in dem andere Dimensionen von Raum und Zeit herrschen.“¹³⁵⁴ Zu unterscheiden sind verschiedene Vorhangarten, die entweder nach ihrer Position im Raum oder nach ihrer Funktion definiert werden. Der Hauptvorhang hängt vor der Bühne und trennt die imaginäre Welt des Spiels von der Realitätsebene des Zuschauerraumes. Dem geschlossenen Hauptvorhang vor Beginn einer Aufführung kommen dabei vielschichtige Funktionen zu: Das Publikum kann in dieser Situation noch nicht mit der Dekodierung des Stückinhaltes beginnen, wird aber durch den Vorhang und seinen Konterpart, den Proszeniumsbogen an den theatralen *frame* erinnert. Der geschlossene Vorhang kann zudem das Publikum provozieren, über die Beschaffenheit der Dekorationen zu spekulieren, die zu Beginn des Stückes enthüllt werden. Der Vorhang soll ebenso die Vorfreude und Spannung beim Publikum steigern wie auch das Vergnügen bei der folgenden Öffnung des Vorhangs, welche die Bühnendekorationen und kostümierten Darsteller enthüllt.¹³⁵⁵ Des Weiteren kann ein Zwischenvorhang die Vorder- von der Hinterbühne trennen, ein Hintergrundvorhang kann den Abschluss der Bühne bilden und Teilvorhänge können kleinere Bereiche der Bühne wie etwa Zelte, Nischen, Türeingänge usw. ver- und enthüllen.¹³⁵⁶ Vorhänge werden auch nach ihrer Funktion definiert. Dazu gehört etwa der Verwandlungsvorhang, der den neuen Raum öffnet und schließt, wenn innerhalb des Spiels die Bühne verändert werden soll. Dieser kann mit dem Vorder- und dem Zwischenvorhang identisch sein. Der Hintergrundvorhang kann auch als Auftrittsvorhang dienen, wenn die Darsteller ihn in den Bewegungsablauf ihres Auftritts und Abgangs integrieren.¹³⁵⁷

Nun ist zu fragen, welche dieser Vorhangarten im Untersuchungszeitraum auf der niederländischen Bühne zum Einsatz kamen. Anders als etwa in Italien, wo sich das höfisch-humanistische Theater auch für die Entwicklung des Vorhangs an der Antike orientierte, lässt sich in den Niederlanden eine andere Tradition feststellen. Ein wesentlicher Bestandteil der *rederijkers*-Spiele waren hier seit dem Mittelalter die lebenden Bilder, die innerhalb eines Stückes mehrmals die Handlung unterbrechen konnten und durch einen Vorhang enthüllt und wieder verhüllt wurden.¹³⁵⁸ Die lebenden Bilder waren nicht nur Bestandteil der *rederijkers*-Spiele, sondern wurden

¹³⁵⁴ Radke-Stegh 1978, Einleitung, S. S. XVII.

¹³⁵⁵ Vgl. Bennett 1990, S. 143 f.

¹³⁵⁶ Vgl. Radke-Stegh 1978, Einleitung, S. XVII.

¹³⁵⁷ Ebd., S. XVIII.

¹³⁵⁸ Zur Entwicklung und Funktion des Vorhangs bei den *rederijkers* siehe: Radke-Stegh 1978, S. 176-197.

auch wie bereits oben erwähnt eigenständig aufgeführt.¹³⁵⁹ Hier ist vor allem an die fürstlichen Einzüge zu denken, bei denen es im niederländischen Raum der Brauch war, Schaugerüste auf den Straßen aufzustellen. Der Vorhang vor den auf diesen ephemeren Bühnen gezeigten lebenden Bildern wurde erst geöffnet, wenn der hohe Besuch mit seinem Gefolge ein Schaugerüst erreichte.¹³⁶⁰ Zudem wurde das Enthüllen dramatisiert, begleitet durch Musik und rezitierte Verse.¹³⁶¹ Das Straßentheater imitierte so das religiöse Ritual, bei dem Altäre, Gemälde und Reliquiare unter Musikbeleitung in der Kirche enthüllt werden, die sakrale Praxis wird dabei in eine säkulare verwandelt.¹³⁶² Sowohl in der kunsthistorischen Forschung als auch von den zeitgenössischen Kunsttheoretikern wurde vor allem die ästhetische und funktionale Parallele von lebenden Bildern und Malerei hervorgehoben, standen die lebenden Bilder doch der bildenden Kunst näher als dem klassischen Theater.¹³⁶³ Als eines der bekanntesten Beispiele für die enge Beziehung eines lebenden Bildes zur Malerei gilt eine Aufführung beim Einzug von Philipp von Burgund in Gent im Jahr 1458. Den Höhepunkt bildete ein riesiges Schaugerüst mit drei Etagen, auf dem die Szenen des *Genter Altares* der Brüder van Eyck durch lebende Bilder nachgestellt wurden. Die Szenen auf der Bühne wurden durch weiße Vorhänge enthüllt, ganz so wie die Festtagsseite des *Genter Altars* durch das Öffnen der Altarflügel sichtbar wurde.¹³⁶⁴ Die Funktion, die den Vorhängen auf den Schaugerüsten bei fürstlichen Einzügen zukam, ist nicht nur eine ver- und enthüllende. Während dieser Festlichkeiten wurde die ganze Stadt zur Raumbühne, bei der die Grenzen zwischen Scheinwelt und Realität verwischten.¹³⁶⁵

„Trotzdem eröffnete der Vorhang eine von der Straße verschiedene Seinsweise, eine Welt der Allegorie, der Mythologie, der Bibel. Der Vorhang erhielt Zeigefunktion: er deutete, sich öffnend, auf diese andere Welt. Nicht wie ein Teilvorhang auf der Simultanbühne enthüllte er Innenszenen gleicher Seinsweise, sondern machte innerhalb des Spiels eine weitere Spielwelt sichtbar.“¹³⁶⁶

¹³⁵⁹ S. hierzu oben, Kapitel Bühnenraum – Bildraum, S. 192, 199 f.

¹³⁶⁰ Radke-Stegh 1978, S. 180.

¹³⁶¹ Vgl. Emmanuele Hénin, Parrhasios and the Stage Curtain: Theatre, Metapainting and the Idea of Representation in the Seventeenth Century, in: *Art History* 33, 2, 2010, S. 255 (S. 249-261).

¹³⁶² „It is a matter of the transposition of a sacred practice into the secular, like the Baroque vocabulary of the scenic ‚miracle‘ directly derived from religious vocabulary.“ Ebd.; vgl. hierzu auch Radke-Stegh 1978, S. 176.

¹³⁶³ Radke-Stegh 1978, S. 183.

¹³⁶⁴ Radke-Stegh 1978, S. 181; Hénin 2010, S. 255.

¹³⁶⁵ Radke-Stegh 1978, S. 184.

¹³⁶⁶ Ebd., S. 184 f.

Diese Zeigefunktion lässt sich auch auf die Vorhänge übertragen, die innerhalb eines Theaterstückes sowohl auf der *rederijkers*-Bühne als auch in der *Schouwburg* die lebenden Bilder enthüllten. Als einzigartiges Bilddokument für die Enthüllung lebender Bilder mittels eines Vorhangs lässt sich der schon mehrfach herangezogene Kupferstich von Claez Jansz Visscher anführen, mit dem die Geschichte von Lukretia, Tarquinius und Brutus erzählenden *vertoningen*, die im Rahmen der Feierlichkeiten zum 12-jährigen Waffenstillstand mit Spanien im Jahr 1609 auf dem Dam in Amsterdam aufgeführt wurden (Abb. 25).¹³⁶⁷ Hier verfügt die Bühne über einen zweiteiligen Hauptvorhang, der wie die zehn kleineren Darstellungen erkennen lassen, in der Mitte auseinander gezogen wird, um die einzelnen lebenden Bilder zu enthüllen.

Aus der Darstellung lässt sich folgern, dass der Vorhang nie ganz aufgezogen, sondern mit der Hand so weit zurückgeschoben wurde, dass die lebenden Bilder gut sichtbar waren. Auf verschiedenen der einzelnen Szenenbilder sind die Hände (und in einem Fall sogar ein Kopf) der Vorhangzieher sichtbar, was auf die kurze Öffnung der Bildbühne schließen lässt (Abb. 141 und Abb. 142).¹³⁶⁸ Bei dem die lebenden Bilder enthüllenden Vorhang geht es nicht darum einen neuen Ort freizugeben wie bei den mittelalterlichen Simultanbühnen, bei denen Vorhänge die einzelnen Bühnengerüste (*mansiones*) abgrenzen. Der hier besprochene Vorhang gibt ein Bild frei, das die Handlung unterstützt bzw. deutet und keine Spielbühne.¹³⁶⁹ Das Öffnen des Vorhangs bedeutete somit nicht einen Ortswechsel, sondern ein Verweis auf eine andere Realitätsebene, die losgelöst von der eigentlichen Handlung des Stückes existiert. Das enthüllte lebende Bild konnte so einen Kommentar auf die Handlung geben und diese so in einen höheren Zusammenhang setzen.¹³⁷⁰

Die Spieltexte der *rederijkers* zeigen allerdings, dass der Gebrauch von Vorhängen vielseitiger war, als Radke-Stegh dies darstellt. So existierten zu Beginn des 17. Jahrhunderts immer noch mehrere Schauplätze auf der Bühne nebeneinander, die durch Vorhänge strukturiert waren.¹³⁷¹ Jacob Duym versah seine 1600 publizierten Dramen mit zahlreichen Anweisungen zur Umsetzung mittels Dekorationen. Etwa

¹³⁶⁷ Ebd., S. 190.

¹³⁶⁸ Ebd.

¹³⁶⁹ Weshalb Radke-Stegh auch von dem „Bildvorhang“ der *rederijkers* spricht; Radke-Stegh 1978, S. 192. Günter Skopnik bezeichnet die *vertoningen* deshalb auch als „eine speziell niederländische Übung der bildenden Kunst“ und stellt sogar die Frage „ob die ‘vertooningen’ nicht überhaupt aus dem Gebiet der Theatergeschichte in den Bereich der Kunstgeschichte zu verweisen sind.“ Günter Skopnik, Niederländische Bühnenformen des sechzehnten Jahrhunderts, in: *Dichtung und Volkstum* 39, 1938, S. 420 (S. 411-426).

¹³⁷⁰ Vgl. Radke-Stegh 1978, S. 193.

¹³⁷¹ Worp 1907, Bd. 2, S. 56 ff.

gibt er seinem Stück *Den Spieghel der Liefden* vorweg, man solle „int midden maken de Raets-camer, die men met gordijnen open ende toe sal schuyven...“ (in der Mitte die Rastkammer aufbauen, die mit Vorhängen auf und zugezogen werden soll).¹³⁷² Das Stück *Den Spieghel der Rechtvoordering* erforderte ebenfalls eine separate Kammer in der Mitte der Bühne mit Vorhängen davor „op d’een zijde byna op ’tuyterste sal staen het huys van Iulia, daer oock een camer moet zijn met gordijnen open ende zoe schuyende [...]“ (An der Seite beinah am äußerten Rand soll das Haus der Julia stehen, darin muss auch eine Kammer sein, die mit Vorhängen auf und zugezogen wird.)¹³⁷³

Von einem Hauptvorhang ist in diesen Texten nicht die Rede und auch in vielen Illustrationen von Theateraufführungen scheint ein solcher zu fehlen. Viele der Bühnen auf Jahrmarktsdarstellungen bestehen aus einer einfachen auf Stelzen oder Tonnen gebauten Plattform, mit Platz für einige Schauspieler auf der Vorbühne und im Hintergrund als ein Bereich, der als Hinterbühne, Dekoration und Kleiderkammer dienen konnte, ein kleiner durch Bretter oder Leinwand abgeschlossener Raum, der mit einem Vorhang verschlossen wurde.¹³⁷⁴ Zu besonderen Feierlichkeiten wurden aber auch noch im 17. Jahrhundert aufwändigere ephemere Bühnenbauten errichtet, die nach den Illustrationen und Beschreibungen zu urteilen auch über einen Hauptvorhang verfügten wie die bereits oben erwähnte Tarquiunius Bühne von 1609.¹³⁷⁵ Als prominente Beispiele wären zudem die von mir an anderer Stelle behandelten Bühnen auf den Triumpharchitekturen beim Festeinzug Maria de’ Medicis 1638 in Amsterdam, ebenso wie die dort auf dem Marktplatz aufgestellten Schaugerüste aus Anlass des Friedens von Münster 1648 zu nennen.¹³⁷⁶

Von Vorhängen ist auch in den für die *Eerste Nederduytsche Academie* geschriebenen Stücken die Rede, dessen Gebrauch der Bühne Hummelen rekonstruiert hat.¹³⁷⁷

In Willem Dircksz Hoofts *Heden-daegsche verlooren zoon* (1630) heißt es etwa: „De Gordijne vallen, en Thoneel wert ghekeert met het Landschap vor.“ (Der Vorhang fällt und die Bühne wird mit der Landschaft nach vorn umgedreht.)¹³⁷⁸ Aus ver-

¹³⁷² Zitiert nach Worp, ebd., S. 56.

¹³⁷³ Zitiert nach Worp, ebd., S. 57. Für weitere Beispiele zum Gebrauch von Vorhängen in den *rederijkers*-Stücken siehe auch Kernodle 1944, S. 122.

¹³⁷⁴ Vgl. oben, Kapitel Bühnenraum – Bildraum, S. 164 f. u. Abb. 86. Zur Rekonstruktion der Bühnen siehe Willem M. H. Hummelen, *Toneel op de kermis, van Bruegel tot Bredero*, in: *Oud Holland* 103, 1989, S. 1-45, bes. S. 27-33.

¹³⁷⁵ Laut Kernodle entwickelte sich der Hauptvorhang im Theater aus der Tradition der Aufführungen von lebenden Bildern im 15. Jahrhundert, bei denen wiederum der religiöse Gebrauch von Vorhängen vor Bildwerken imitiert wurde. Kernodle 1944, S. 199.

¹³⁷⁶ S. oben, Kapitel Bühnenraum – Bildraum, S. 204 f. u. unten, Kapitel Theatralität als Visualisierungsprinzip, S. 304 f., Abb. 113, 118, 119 u. 171.

¹³⁷⁷ Hummelen 1982.

¹³⁷⁸ Zitiert nach Hummelen 1982, S. 112.

gleichbaren Anweisungen und den Titelillustrationen der für die *Academie* geschriebenen Stücke lässt sich mit Hummelen folgern, dass es sich dabei um ein mit Vorhängen verschließbares Kompartiment im hinteren Bereich der Bühne handelt, in dem sich eine drehbare Rückwand befand, die eine Verwandlung der Szene möglich machte, während auf der Vorderbühne das Spiel weitergehen konnte.¹³⁷⁹ Die Funktion der Vorhänge bestand für den Autor des Stückes zuallererst darin, den Auf- und Abbau spezieller Requisiten vor den Augen der Zuschauer zu verbergen. An zwei weiteren Stellen im Stück wird der Szenenwechsel eingeleitet mit: „De Gordijne valle“. In der ersteren Anweisung wird erklärt „dat de Tafel wert gedeckt“ (dass der Tisch gedeckt wird) und später damit „de Tafel wert wegh gheset“ (der Tisch wird weggenommen). Bei dem Tisch handelt es sich um das Requisit, das die Herbergszene als solche auszeichnet.¹³⁸⁰ Eine andere Funktion konnte darin bestehen, eine *dramatis persona* gesondert von der restlichen Handlung auf der Bühne auftreten zu lassen. In Theodore Roodenburghs *Aurelia* (1632) bleiben die Personen, die nicht zu einer *vertoning* gehören auf der Bühne in einem Kompartiment und warten hinter dem Vorhang auf ihren Auftritt. Einmal ist es eine Person „leggende op een Ledi-kant“ (auf einem Bettgestell liegend) später eine andere „half leggende in een seer prachtige stoel“ (halb liegend auf einem sehr prächtigen Stuhl).¹³⁸¹ Letztere Person soll ausdrücklich erst in Aktion treten, „na de gordijnen geopent zijn“ (nachdem die Vorhänge geöffnet sind).¹³⁸² Der Mann im Bett liegt dort zu Beginn einer Metaszene und wird wahrscheinlich durch das Öffnen der Bettvorhänge sichtbar, die so ein eigenes Kompartiment bilden.¹³⁸³ Ein mit Vorhängen abgeschlossenes Kompartiment, das als Bett fungiert, zeigen auch einige der Titelillustrationen der für die *Academie* geschriebenen Stücke, etwa in Jacob Jansz Coleveldts *Hartoginne van Savoyen* (1634)¹³⁸⁴ (Abb. 143) oder Meynert Pietersz Voskuyls *Boelerende Avanturade* (1639) (Abb. 144).¹³⁸⁵ In einem Inventar der *Academie*, das im Zuge des Verkaufs des Theaters am 9. August 1622 aufgestellt wurde, ist auch von „2 groote swarte linnen gordynen daert toneel mede wert gesloten“ (2 große schwarze Leinenvorhänge, mit denen die Bühne geschlossen wird) die Rede.¹³⁸⁶ Diese beiden Vorhänge

¹³⁷⁹ Ebd., S. 112 f.

¹³⁸⁰ Ebd., S. 113.

¹³⁸¹ Ebd., S. 115.

¹³⁸² Ebd.

¹³⁸³ Ebd.

¹³⁸⁴ Jacob Jansz Coleveldt, *Hartoginne van Savoyen. Treur-Blyd'-Endend-Spel*, Amsterdam 1634.

¹³⁸⁵ Meynert Pietersz Voskuyl, *Tragische-Comedi van de Boelerende Avanturade, met de kuysche Florinde*, Amsterdam 1639.

¹³⁸⁶ Hummelen 1982, Bijlage 1, S. 267.

identifiziert Hummelen mit jenen, die das Kompartiment mit der drehbaren Rückwand abschließen.¹³⁸⁷

Die Bühnenarchitektur in Jacob van Campens *Schouwburg* von 1637 machte immer noch Gebrauch von einer Unterteilung in verschiedene Kompartimente. Der Stich von Salomon Savery zeigt, dass der Mittelteil mit dem giebelbekrönten Thron sowie die beiden Kompartimente rechts und links davon durch Vorhänge verschließbar waren (Abb. 84). Zudem verläuft in der Darstellung eine Vorhangstange quer über den hinteren Teil der Bühne. Der gestreifte Vorhang ist auf der Ansicht zu beiden Seiten gezogen, konnte aber augenscheinlich in geschlossenem Zustand die Bühnenarchitektur verhüllen und einen großen Teil der Hinterbühne abschirmen.¹³⁸⁸ In den Rechnungsbüchern der *Schouwburg* findet sich ein auf den 9. Dezember 1638 datierter Posten zu diesem Vorhang: „Anna Jansz, huisvrouw van Hans van Nessen krijgt voor 138 ellen Delfts saai en het maken van de gordijnen: f. 203 : 8“ (Anna Jansz, Hausfrau von Hans van Nessen bekommt für 138 Ellen Delfter Seide [95 m] und für die Anfertigung von Vorhängen 208 Gulden).¹³⁸⁹ Das Mittelkompartiment mit dem Thron bekommt ein halbes Jahr später blaue Vorhänge: „3 juni 1639. drie stukken blau zijde stof, tot gordijnen: f. 66“ (3. Juni 1639. Drei Stücke blauer Seidenstoff, für Vorhänge: 66 Gulden).¹³⁹⁰

Für den Gebrauch der Vorhänge in der *Schouwburg* zum Enthüllen von lebenden Bildern finden sich ebenfalls Beispiele in den Spieltexten.¹³⁹¹ Meynert Pietersz Voskuyl gibt etwa in seiner Tragikomödie *Ouden ende Jonghen Hillebrant*, die laut Titelblatt am 30. Januar 1639 in der *Schouwburg* aufgeführt wurde („gespeelt op d'Amsterdamsche Schouburgh, den 30 Ianu. 1639“) aufschlussreiche Regieanwei-

¹³⁸⁷ Ebd., S. 119.

¹³⁸⁸ Hummelen meint, dass der Vorhang, der die gesamte Hinterbühne abdeckt, eine spätere Hinzufügung und durch den italienischen Hauptvorhang inspiriert sein könnte. Saverys Stich datiert erst 1658. Willem M. H. Hummelen, 1637. Jacob van Campen bouwt de Amsterdamse Schouwburg. Inrichting en gebruik van het toneel bij de rederijkers en in de Schouwburg, in: Erenstein 1996, S. 199 (192-203). Hummelen scheint somit von seiner früheren Hypothese abgewichen zu sein. So nahm er zunächst an, ausgehend von den Titelillustrationen, dass die Vorhangschnur oder der Draht beliebig verschoben werden konnte und die einzelnen Vorhangbahnen nicht aneinander genäht waren, so dass der Vorhang auch vor und in der Mitte der Bühne hängen konnte. Hummelen 1967, S. 41.

¹³⁸⁹ Albach 1970, S. 101. Bei einer Bühnenbreite von 14 m und einer Höhe von 6 bis 7 Metern scheint die Stoffmenge ausreichend für zwei Vorhänge, welche die gesamte Hinterbühne abtrennen.

¹³⁹⁰ Albach 1970, S. 101.

¹³⁹¹ Die Theatergeschichtsforschung geht verschiedentlich davon aus, dass ein Teil der Hinterbühne (für große) ebenso wie auch das Mittelkompartiment hinter dem Thron, der Balkon darüber und möglicherweise auch noch die Seitenkompartimente für (kleinere) *vertoningen* genutzt wurden, die zum Teil hintereinander gezeigt wurden. Vgl. etwa Albach 1970, S. 104, der davon ausgeht, dass sowohl die gemalten Ausblicke als auch die Trompe l'œil Skulpturen in den Nischen entfernt werden konnten. Für eine Zusammenfassung der Diskussion um die monotopische oder polytopische Funktionsweise der ersten *Schouwburg*-Bühne siehe: Elenbaas 2004, S. 277-289, der selbst der Meinung ist, dass die Bühne mittels Dekorationen für beide Spielmöglichkeiten angelegt war.

sungen.¹³⁹² Eine Szene, die den glücklichen Ausgang des Stückes vorbereitet, endet mit der Anweisung: „Hij kust haar en gaet nae ’t Slot met haar, de Trompeten gaen blasen, de Gordynen vallen neer.“ (Er küsst sie und geht ins Schloss mit ihr, die Trompeten blasen, die Vorhänge fallen nieder.)¹³⁹³ Es folgt ein lebendes Bild mit der Hochzeit der beiden *dramatis personae* Jonge Hillebrant und Vredelyn.¹³⁹⁴ Goedele beginnt zu sprechen und es folgt die letzte Szene des Stückes. Zum Schluss kommt erneut der Vorhang zum Einsatz: „De Gordynen vallen neer, de Trompetten blasen. Finis.“ (Die Vorhänge fallen nieder, die Trompeten spielen. Ende.)¹³⁹⁵ Der erste Vorhang fällt, nachdem das Paar ins Schloss gegangen ist, dessen Eingang in einem der Bühnenabgänge zu vermuten ist.¹³⁹⁶ Hummelen interpretiert die Anweisungen als Hinweis darauf, dass hier zwei *vertoningen* aufeinander folgen sollen. Nach dem lebenden Bild der Trauung müsse der Vorhang fallen, auch wenn es keine explizite Anweisung dafür gebe. Die Angabe, dass nach der Trauung der Tisch gedeckt würde, könne nichts anderes bedeuten, als dass man für die zweite *vertoning* denselben Raum gebraucht wie für die Trauungsszene. Ansonsten hätte der gedeckte Tisch bereits in einem anderen Kompartiment bereitstehen können.¹³⁹⁷ Es ist nicht eindeutig, ob die zweite Szene mit der Hochzeitstafel tatsächlich als *vortoning* anzusprechen ist. Es handelt sich jedenfalls um eine musikalische Einlage, bei der mehrere Tänzer auftreten. Dafür war sicherlich ausreichend Platz notwendig, so dass man davon ausgehen kann, dass die Szene nicht innerhalb eines der Kompartimente, sondern wohl in einem größeren Bereich der Hinterbühne stattfinden musste.¹³⁹⁸ Die Anweisung, dass am Schluss des Stückes erneut die Vorhänge niederfallen, kann ebenso auf den Zwischenvorhang im hinteren Bereich der Bühne hindeuten wie auch auf einen Hauptvorhang.¹³⁹⁹

Aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang auch einige Titelillustrationen der Theaterstücke, auf denen deutlich die Architektur der *Schouwburg*-Bühne zu erkennen ist.¹⁴⁰⁰ Zum Beispiel kann Hummelen für die Titelillustration zu Jan Jacobsz

¹³⁹² Meynert Pietersz Voskuyl, *Ouden ende Jonghen Hillebrant. Bly-eynde spel*, Amsterdam 1639.

¹³⁹³ Zitiert nach Hummelen 1967, S. 42.

¹³⁹⁴ „De vertooninge hoe sy trouwe, en daer na wordt den Dis ghedeckt, Gordynen op, Bruydegom en Bruyt, Goedele met Abeloen, Diederick met Felicia, voort alle de Stacy: daer wert ghespeelt en ghespeelt, terwijl sy eten en drincken, de danssers vertreckende, begint Goedele.“ Zitiert nach ebd.

¹³⁹⁵ Ebd.

¹³⁹⁶ Hummelen nimmt den Eingang des Schlosses im zentralen Kompartiment der *Schouwburg* an (Hummelen 1967, S. 43), was m. E. nicht zwingend notwendig erscheint. Das Paar kann auch durch eines der Seitenkompartimente abtreten.

¹³⁹⁷ Hummelen 1967, S. 42.

¹³⁹⁸ So auch Hummelen, ebd., S. 43.

¹³⁹⁹ Auf letztere Möglichkeit geht Hummelen allerdings nicht ein. Für weitere Beispiele von Szenenanweisungen zum Gebrauch des Vorhangs siehe: ebd. S. 43.

¹⁴⁰⁰ Hummelen untersucht 30 verschiedene Illustrationen auf ihren Realitätscharakter und leitet daraus auch die Funktion und den Gebrauch der Vorhänge ab. Hummelen 1967, S. 16-36.

Schippers' *Verovering van Rhodes, Met d'Onnozele Bloed-schande* von 1640 (Abb. 145)¹⁴⁰¹ überzeugend nachweisen, dass der in der rechten Ecke dargestellte geraffte Vorhang kein Repousoir („schildersornament“) ist, sondern ein Verweis auf jenen den hinteren Teil der Bühne abschließenden Vorhang (Abb. 84).¹⁴⁰² Das Stück wurde zum ersten Mal am 25. September 1640 in der *Schouwburg* aufgeführt.¹⁴⁰³ Im Hintergrund lässt sich eine Nische oder Türöffnung erkennen, die von zwei kleineren Nischen flankiert wird, in denen sich Standbilder befinden. Rechts im Hintergrund wird eine der Fassade vorgeblendete Halbsäule und rechts daneben eine weitere Nische mit einer Skulptur sichtbar. Auch wenn die Anordnung nicht genau mit Saverys Darstellung der Bühne in Einklang zu bringen ist (so gibt es etwa in der Titelillustration eine dritte Nische), soll der Betrachter doch eindeutig an die *Schouwburg* erinnert werden.¹⁴⁰⁴ Die Illustration bezieht sich augenscheinlich auf die Schlusszene des Stückes. Die beiden *dramatis personae* Lysiane und Fidament betreten nacheinander den Tempel, in dem sich das Grab von Lysianes ehemaligen Geliebten Periandre befindet. Auch wenn es keine Regieanweisungen im Text gibt, verdeutlichen der lange Monolog der Lysiane bevor sie den Tempel betritt und der kurze Monolog Fidaments, während dem er den Tempel betritt, dass beide Personen sich auf verschiedenen Seiten der Bühne befunden haben müssen, um dann ein zunächst verhülltes Kompartiment mit dem Grab zu betreten.¹⁴⁰⁵ Bei der Titelillustration zum zweiten Druck von *Carprios Verwaarde Hof* (Abb. 146), einer Bearbeitung von Lope de Vagas Stück von L. de Fuyter,¹⁴⁰⁶ lässt sich der geöffnete Vorhang, der den Blick auf eine Thronsaalszene freigibt, ebenfalls gut mit den Begebenheiten in der *Schouwburg* in Verbindung bringen (Abb. 84).¹⁴⁰⁷ Das zuerst 1647 in der *Schouwburg* aufgeführte Stück war so erfolgreich, dass es bis 1665 jährlich auf dem Spielplan stand.¹⁴⁰⁸ Das Titelblatt zeigt die Szene, in der Prinzessin Mathilde einen Ehemann aus den rechts aufgestellten Adelligen und dem links aufgestellten einfachen Volk wählen muss.¹⁴⁰⁹ Die Prinzessin sitzt auf einem Thron vor einer Nische, der links und rechts von zwei (allerdings leeren) Nischen flankiert wird. Der zu beiden Seiten geöffnete Vorhang im Vordergrund der Darstellung kann auch hier nur auf jenen Vorhang verweisen, welcher einen Teil der Hinterbühne der *Schouwburg*

¹⁴⁰¹ Jacobsz Schippers, *Verovering van Rhodes, Met d'Onnozele Bloed-schande*, Amsterdam 1640.

¹⁴⁰² Hummelen 1967, S. 20 f.

¹⁴⁰³ Wybrands 1873, S. 257. Oey-de Vita/Geesink 1983, S. 199.

¹⁴⁰⁴ Zu den Übereinstimmungen und Abweichungen siehe: Hummelen 1967, S. 20 f.

¹⁴⁰⁵ Hummelen 1967, S. 21.

¹⁴⁰⁶ Lope de Vega, *Carprios verwaarde hof. Door L.D. Fuyter*, Amsterdam 1656.

¹⁴⁰⁷ Hummelen 1967, S. 24.

¹⁴⁰⁸ Wybrands 1873, S. 259. Oey-de Vita/Geesink 1983, S. 202.

¹⁴⁰⁹ Hummelen 1967, S. 23.

abtrennt und durch dessen Öffnung der Interieurcharakter der Szene verdeutlicht wird.¹⁴¹⁰

Ein Hauptvorhang existierte, wie bei den Beispielen oben gezeigt, bereits bei den aufwändigeren ephemeren Bühnengerüsten der *rederijkers*. Aus den überlieferten Quellen zur *Eersten Nederduytschen Academie* und der ersten *Schouwburg* lässt sich kein Hauptvorhang für diese Bühnen belegen, seine Existenz kann aber auch nicht sicher ausgeschlossen werden. Erst die 1665 eröffnete neue *Schouwburg* verfügte sicher über einen Hauptvorhang und einen Proszeniumsbogen, welche die Bühne vom Zuschauerraum abtrennten.¹⁴¹¹ Das 1687/88 aufgestellte Inventar der *Schouwburg* führt verschiedene Posten auf, die auf den Gebrauch von Vorhängen verweisen, wie etwa: „De Voordoeck, behoorende tot het Tooneel van het gebouw met Colommen, zijnde de doek en raam goed, ’t geschilderde wat geschonden f 40:–.“ (Das Vorderprospekt, zur Bühne des Gebäudes mit den Säulen gehörend, Leinwand und Rahmen gut erhalten, das Gemalte etwas beschädigt 40 Gulden).¹⁴¹² Bei dem *voordoeck* kann es sich nur um einen Hauptvorhang handeln, der Rahmen (*de raam*) verweist wahrscheinlich auf den Proszeniumsbogen, der im unteren Bereich von je zwei Säulen gestützt wurde (*het gebouw met colommen*), zwischen denen die beiden Skulpturen von Thalia und Melpomene standen.¹⁴¹³ „’t Gordijn op het Tooneel, met de Vergulde bijkorf daar in, etc. f 60:–“ (Der Vorhang auf der Bühne, mit dem vergoldeten Bienenstock darauf, etc. 60 Gulden)¹⁴¹⁴ gehört zu den neueren Anschaffungen, da dieser Vorhang mit dem vergoldeten Bienenstock darauf in der Kategorie mit den Dekorationen aus den Jahren 1687 bis 1688 aufgeführt wird.¹⁴¹⁵ Unklar ist, ob dieser Vorhang das *voordoeck* als Hauptvorhang ersetzte oder sich dahinter befand. Zuletzt findet sich noch der folgende Eintrag im Inventar: „Een zwart linnen gordijn, gebruykt wordende in *Titus en Aran* f 10:–.“ (Ein schwarzer Leinenvorhang, der in *Titus en Aran* gebraucht wurde 10 Gulden).¹⁴¹⁶ Dabei wird es sich um einen Zwischenvorhang gehandelt haben, der in einer Inszenierung von Jan

¹⁴¹⁰ Ebd. Hummelen kommt später zu dem Schluss, dass das Fehlen des Portals in dieser und anderen Darstellungen darauf hindeutet, dass es sich dabei in der *Schouwburg* um ein bewegliches Requisit handelte. So findet sich in der Titelblattdarstellung zu einer Ausgabe von Gerbrand Adriaensz Brederos *Moortje* von 1662, in der ebenfalls beide Seiten des zur Seite und nach oben gerafften Vorhangs zu sehen sind, eine auffallend ähnliche Nische an der Stelle des Mittelkompartiments, wie in der Titelillustration zu *Carpios Verwaarde Hof*. Hummelen 1967, S. 26 f. u. Abb. XII. Hummelen zieht allerdings nicht die Möglichkeit in Betracht, dass es sich bei den beiden Darstellungen um denselben Zeichner handeln könnte oder sich der Zeichner der Titelillustration zu *Moortje* auf den Entwurf der früheren Illustration stützt.

¹⁴¹¹ Zu den Neuerungen der zweiten *Schouwburg* siehe: Amir 1996 und Elenbaas 2004. Letzterer geht nicht weiter auf die Neuerung des Hauptvorhangs und Proszeniumsbogens ein.

¹⁴¹² Albach 1984, S. 64, unter Nr. 4, Inv. 10.

¹⁴¹³ Vgl. ebd., S. 42.

¹⁴¹⁴ Ebd., S. 67, unter Nr. 13, Inv. 82.

¹⁴¹⁵ Vgl. Albach 1984, S. 45.

¹⁴¹⁶ Ebd., S. 68, unter Nr. 14, Inv. 85.

Vos' Gräuelstück *Titus en Aran* zur Enthüllung eines lebenden Bildes zum Einsatz kam. Es zeigt sich, dass es neben dem Hauptvorhang, der dazu diente die Spannung vor Beginn der Vorstellung zu steigern und die rasanten Verwandlungen der Kulissenbühne vor den Augen der Zuschauer zu verbergen und den Überraschungseffekt zu verstärken, auch in der neuen *Schouwburg* noch Zwischenvorhänge in Gebrauch waren. Dass dies selbst noch im 18. Jahrhundert der Fall gewesen sein könnte, zeigt ein Kupferstich von Willem Writs mit einer Ansicht der Bühne mit den Dekorationen des Zeltlagers (Abb. 147).¹⁴¹⁷ Vor der ruhigen See sieht man deutlich einen hochgezogenen Zwischenvorhang im hinteren Teil der Bühne, der die Interieurdekoration von der Zeltlagerdekoration im Freien abtrennt.¹⁴¹⁸

Zusammenfassend lassen sich zwei grundsätzliche Beziehungen zwischen dem Vorhang und dem Raum beim Theater der *rederijkers* und in der *Schouwburg* feststellen: So wird der Vorhang zum einen eingesetzt, um innerhalb der Bühne verschiedene Spielorte zu trennen, zum anderen trennt der Vorhang wesensverschiedene Formen von Raum. Der Vorhang kann den illusionistischen, vorgetäuschten Raum des Spiels von dem Lebensraum der Zuschauer oder eine Bilderwelt ohne Tiefendimension (bei den *vertoningen*) von der lebendigen Handlung trennen.¹⁴¹⁹ Im Folgenden soll gefragt werden, ob in Bezug auf den Vorhang im Untersuchungszeitraum von einer gemeinsamen visuellen Konvention von piktoraler und szenographischer Raumgestaltung ausgegangen werden kann und ob damit auch analoge Funktionen der verschiedenen Vorhangarten einhergehen.

4.2.3. Der Vorhang in Kunsttheorie und Sammlungspraxis

Zur Beantwortung dieser Fragen soll zunächst untersucht werden, welche Rolle der gemalte Vorhang in der Kunsttheorie und Literatur der Zeit spielte und ob sich darüber eine gemeinsame Funktion von Theater- und Bildvorhang ableiten lässt. Die berühmte antike Anekdote vom Vorhang des Parrhasios ist der Ausgangspunkt für jegliche Beschäftigung mit gemalten Vorhängen.¹⁴²⁰ Dabei wird zumeist übersehen,

¹⁴¹⁷ *Bühne der Schouwburg mit Szene aus Andries Pels, Didoos dood*, 1668 (III, 1), Illustration aus: *Atlas van de stad Amsterdam; of afbeelding der voornaamste gezichten, gebouwen, oudheeden en historien van Amsterdam*, Amsterdam 1775. S. hierzu Albach 1984, S. 49 f.

¹⁴¹⁸ Bei den hier gezeigten Dekorationen handelt es sich um eine Kombination von sehr alten und neueren Kulissen. Im Vordergrund befinden sich Teile aus Gerard de Lairesses *Hofgalerie* (vgl. Abb. 87), die seit den 1680er Jahren in Gebrauch war. Vgl. Albach 1984, S. 56.

¹⁴¹⁹ Radke-Stegh 1978, S. 196 f.

¹⁴²⁰ Obwohl bei der zuerst in Plinius' *Naturalis Historiae* überlieferten Geschichte vom Wettstreit der beiden Künstler Zeuxis und Parrhasios, letzterer als Sieger hervorging, wurde die Nachahmung der Natur als Bestimmung der Malerei und Kunst überhaupt unter der Benennung „Die Trauben des Zeu-

dass bereits in dieser Anekdote eine Parallele zwischen dem gemalten Textil und dem Theatervorhang gezogen wird. Übersetzungen der Geschichte unterschlagen oft, dass der Künstlerwettbewerb in einem Theater stattfand.¹⁴²¹

„Von diesem sagt man [Parrhasios], er habe sich mit dem Zeuxis in einen Wettstreit eingelassen. Jener habe gemalte Trauben, und die mit so glücklichem Erfolge hervorgebracht, daß die Vögel der Bühne [*in scaenam*]¹⁴²² zugeflogen waren: dieser habe einen so natürlich gemalten leinen Vorhang [*lintheum*] aufgestellt, daß Zeuxis, durch das Urtheil der Vögel stolz gemacht, endlich darauf drang, man möge den Vorhang wegtun und die Malerey zeigen. So bald er seinen Irrthum eingesehen habe, habe er aus aufrichtiger Scham gewonnen gegeben, er habe, sagte er, die Vögel betrogen, Parrhasius aber ihn als einen Meister.“¹⁴²³

Parharsios präsentiert Zeuxis einen gemalten Vorhang (*lintheum pictum*), der so täuschend echt erscheint, dass Zeuxis meint, einen realen Vorhang vor sich zu haben und zwar wahrscheinlich einen Theatervorhang.¹⁴²⁴ Im antiken Theater war bereits im 1. Jahrhundert v. Chr. ein Hauptvorhang in Gebrauch.¹⁴²⁵ Dieser wurde nicht beiseite oder hochgezogen, sondern herabgelassen und in einer Versenkung vor der Bühne verstaut.¹⁴²⁶ Wenn man annimmt, dass auch Parharsios einen solchen Vorhang gemalt hat,¹⁴²⁷ so handelt es sich um das erste Metabild der Geschichte: die gemalte Szene, die vorgibt, eine gemalte Szene auf einem Vorhang zu sein. Die

xis“ zum Topos. Vgl. Constanze Peres, Nachahmung de Natur. Herkunft und Implikation eines Topos, in: Hans Körner/Constanze Peres/Reinhard Steiner u.a (Hg.), *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*, Hildesheim/Zürich/New York 1990 (Münchener Beiträge zur Geschichte und Theorie der Künste, Bd. 2), S. 4 (S. 1-39).

¹⁴²¹ Vgl. Emmanuele Hémin, Parrhasios and the Stage Curtain: Theatre, Metapainting and the Idea of Representation in the Seventeenth Century, in: *Art History* 33, 2, 2010, S. 249 (S. 249-261).

¹⁴²² Bann erzählt die Geschichte etwas anders: „Zeuxis presents his picture of the grapes (*uvas pictas*), which is so succesful (*tanto successu*) that birds try to fly onto the represented scene (*in scaenam aves advolarent*).“ Und er interpretiert *in scaenam* dahingehend, als habe Zeuxis eine räumliche Szene gemalt. Stephen Bann, *The True Vine. On Visual Representation and the Western Tradition*, Cambridge [u.a.] 1989, S. 34.

¹⁴²³ Plinius d.Ä., *Naturgeschichte*, übers. v. Johann Daniel Denso, 2 Bde., Rostock und Leipzig 1764-65, Bd. 2, 35. Buch, 10. Kapitel, S. 744.

¹⁴²⁴ Vgl. Bann 1989, S. 34.

¹⁴²⁵ Zwar ist der Gebrauch eines Vorhangs erst im römischen Theater belegt und die Geschichte von Parharsios und Zeuxis spielt im Griechenland des 5. Jahrhunderts v. Chr., der Autor der Geschichte, Plinius d. Ä. (23/24 –79 n. Chr.) denkt allerdings an die ihm geläufige Theaterform. Zum Vorhang im römischen Theater siehe: Radke-Stegh 1978, S. 70-87. Textstellen bei Ovid und Vergil belegen, dass der Hauptvorhang reich verziert und auch mit figürlichen Darstellungen versehen war. Ebd. S. 81.

¹⁴²⁶ Ebd., S.70-79.

¹⁴²⁷ Ein Problem bei dieser Deutung ist allerdings, dass *lintheum* nicht als Bezeichnung für einen Theatervorhang überliefert ist. Radke-Stegh diskutiert allein die in den zeitgenössischen Quellen vorkommenden Begriffe *aulaeum* und *siparium* (zudem kommt die Bezeichnung *mimicum velum* vor). Radke-Stegh 1978, S. 79-87.

Anekdote kann also auf zwei Ebenen gelesen werden. Zum einen geht es um Illusionismus und Täuschung, zum anderen handelt es sich um die erste Präsentation eines Metabildes.¹⁴²⁸

Es war vor allem die italienische Kunsttheorie, welche die Zeuxis- und Parrhasios-Anekdote nur noch in Bezug auf die Augentäuschung auslegte und weiterverarbeitete. Giovanni Paolo Lomazzo gab die Geschichte sogar soweit verändert wieder, dass die zwei Gemälde der Wettstreiter zu einem verschmolzen. Nach Lomazzo malte Parrhasios seinen Vorhang über die gemalten Trauben des Zeuxis, an denen zuvor die Vögel gepickt hatten.¹⁴²⁹ Die nachfolgenden Malergenerationen verstanden dieses von vier Händen gemalte Trompe l'œil anscheinend als Darstellung eines Vorhangs, der gerade gelüftet wird und den Blick auf einen Teil der Trauben freigibt. Mit der Vorstellung dieser antiken Augentäuschung wurde seit der Renaissance gewetteifert und es ist geradezu auffällig, dass kein Gemälde überliefert ist, das einen komplett geschlossenen Vorhang zeigt.¹⁴³⁰

Auch in der niederländischen Kunsttheorie wird die Anekdote häufig tradiert. Karel van Mander, der darüber in seiner Lebensbeschreibung des Zeuxis berichtet, betont ebenso den (Augen)Betrug des Zeuxis durch den Malerkollegen als die Errungenschaft des Parrhasios.¹⁴³¹ Interessanterweise erachtet Mander die Tatsache erwähnenswert, dass der Wettstreit im Theater ausgetragen wurde. Zeuxis präsentierte nach Mander ein Gemälde auf der Bühne, auf dem so realistische Weintrauben gemalt waren, dass die Vögel sogar auf das Podium geflogen seien, um daran zu picken.¹⁴³² Das Theater als Austragungsort des berühmten Wettstreites wird bei den nachfolgenden Theoretikern nicht wieder erwähnt. Bei Philips Angel wird der gemalte Vorhang gar zum einfachen „Slaep-laken“, welches der getäuschte Zeuxis versucht, von dem vermeintlich darunter liegenden Gemälde zu entfernen.¹⁴³³ Und auch Samuel van Hoogstraten interpretiert die Anekdote ebenso wie die italienischen Vorbilder allein in Bezug auf die Augentäuschung.¹⁴³⁴

¹⁴²⁸ Vgl. Hénin 2010, S. 250.

¹⁴²⁹ „Et è istoria nota a ciascuno di Zeusi che depinse verti grappi d’uva tanto naturali, che nella piazza del teatro vi volarono gli uccelli per beccargli; è ch’ egli medesimo restò poi ingannato del velo, che sopra que’ grappi havea dipinto Parrhasio.“ Lomazzo, *Trattato dell’arte della pittura*, Milan 1585, III, 1.

¹⁴³⁰ Hénin 57.

¹⁴³¹ Mander *Schilder-Boeck* 1604 = 1969, S. 67v.

¹⁴³² „Zeuxis beroepen zijnde, bracht te voorschijn op’t Tooneel een Tafereel, daer soo natuerlijke druiven in waren gheschildert, datter self op’t Tooneel de Voghelen in quamen picken.“ Ebd.

¹⁴³³ „[...] maer *Parasius* die hem [Zeuxis] soo ver overtrefte, als de Son de Maen in glans en klaerheyt te boven gaet, heeft hem bedroghen door een gheschildert Slaep-laken, dat hy van de Schildery wilde af-nemen, om *Parasius* Kunst te sein [...].“ Angel *Lof der Schilder-Konst* 1642 = 1972, S. 13.

¹⁴³⁴ Hier findet sich dann auch der viel zitierte Ausspruch: „Want een volmaekte Schildery is als een spiegel van de Natuer, die de dingen, die niet en zijn, doet schijnen te zijn, en op een geoorlofde vermakelijke en prijslijke wijze bedriegt.“ Hoogstraten *Inleyding* 1678, S. 25. Obwohl die Mode der

Die Verbindung zwischen Malerei und Theater ist in der niederländischen Kunsttheorie der Zeit allgegenwärtig und so wundert es auch nicht, dass auch auf den Theatervorhang als Inszenierungsmittel verwiesen wird. Hoogstraten rät etwa in seinem Kapitel zur Komposition, der Maler solle in sich selbst den Vorhang aufziehen und zunächst in seiner Vorstellung die Taten darstellen:

„Wohl an, lasst uns nun die fürstliche Bühne öffnen und denkwürdige Taten darstellen: aus uns selbst fahren oder, um es besser zu sagen, in uns selbst den Vorhang aufziehen und in unserem Gemüt die geschehene Tat erst abmalen und dazu all unsere Kräfte zur Schau stellen.“¹⁴³⁵

Verschiedene Zeugnisse belegen aber auch eine tatsächliche theatrale Inszenierungspraxis von Gemälden, bei der die gemalte Darstellung durch das Öffnen von realen Vorhängen enthüllt wurde, um eine möglichst starke emotionale Wirkung beim Betrachter zu bewirken. Franciscus Junius empfiehlt etwa eine solche Präsentation einer narrativen Szene, bei der das Öffnen des Bildervorhangs für eine stärkere Dramatisierung sogar noch durch einen Soundeffekt, wie etwa eine Trompetenfanfare bei einer militärischen Handlung, begleitet werden solle.¹⁴³⁶ Durch Constantijn Huygens ist die wirkungsvolle Inszenierung eines Gemäldes in einer Amsterdamer Sammlung

Trompe l'œil-Vorhänge bereits wieder abgeebbt war, empfiehlt Hoogstraten an anderer Stelle noch: „Gy kunt ook in behangsels en Tapijten eer behaelen, gelijk gezegt word van *Parrasius*, die zijn tegenstrever *Zeuxis* alleen met een gordijn voor zijn stuk te schildere (als genoeg bekend is) bedroog en overwon.“ Hoogstraten *Inleyding* 1678, S. 229.

Auch Houbraken interpretiert die Anekdote allein in Bezug auf die Augentäuschung interpretieren. Houbraken *Groote Schouburgh* 1718-21 = 1976, Teil 2, S. 45 (Lebensbeschreibung des Peter Lely). Für ähnliche Anekdoten in der Künstlerbiographik siehe Kris/Kurz 1978, S. 70 f., bei denen die Zeuxis und Parrhasios Anekdote allerdings falsch wiedergegeben ist (Parrhasios bittet Zeuxis hier in sein Atelier).

¹⁴³⁵ „Wel aen, laet ons nu het vorsteljik Toneel openen, en gedenkwaardige daeden vertoonen: uit ons zelve vaeren, of, om beter te zeggen, in ons zelve de gordijn opschuiven, en in ons gemoed de geschiede daet eerst afschilderen, en daer toe al onze krachten te werk stellen.“ Hoogstraten *Inleyding* 1678, S. 178.

¹⁴³⁶ Junius berichtet von dem antiken griechischen Maler Theon: „[...]w]anneer hy eenen ghewaependen krijgsh-man ghemaect hebbende, ghelijck den selvighen ghereed stond om eenen uytval te doen op de vyanden die 't onligghende platte land afliepen, niet goed en vond datmen dese sijne Schilderye te voorschijn soude brenghen, sonder eerst eenen Trompetter heymelick by der hand te hebben die zijn Trompette stekende eenen loosen alarm op den selvighen ooghenblick soude maecken als men de gordijne die 't stuck bedeckt hield beghost te verschuyven.“ Junius *Schilderconst* 1641, S. 341. Vgl. Thijs Weststeijn, Between mind and body: painting the inner movements according to Samuel van Hoogstraten and Franciscus Junius, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 60, 2010, S. 271, (S. 263-283), der Junius' Empfehlung in Zusammenhang mit dem rhetorischen Konzept der *uytdruckelickheyd* (bei Hoogstraaten *oogenblikke beweeging*) anführt. Interessanterweise wird der Vorhang in der englischen Ausgabe von 1638 nicht erwähnt. Ebd., S. 281, Anm. 38. Auch Hoogstraten wiederholt diesen Inszenierungseffekt: „Maer't zal ons vry staen, met den vermaerden Schilder *Theon*, een trompet te laeten blaezen, om den geest wakker te maeken. Want dezen *Theon* vernoegde zich niet, zijnen strijvaerdigen Soldaet vol moed en dapperheyt afgebeelt te hebben, maer hy liet ook onverhoets een trompet steeken, als hy de gordijn van dit stuk voor de liefhebbers liet opschuiven, om de gemoederen tot het zien deezes oorlogsmans te bequaemen [...]“ Hoogstraten *Inleyding* 1678, S. 178.

und dessen Wirkung auf den Betrachter überliefert. Der Staatssekretär berichtet in seiner Autobiographie davon, wie ihm das *Medusenhaupt* der Maler Peter Paul Rubens und Frans Snyders in der Sammlung seines Freundes, des Kaufmanns Nicolas Sohier, enthüllt wurde:¹⁴³⁷

„Von vielen Gemälden scheine ich mir ständig eines vor zu Augen zu haben, das mir mein Freund Nicolas Sohier unter prächtigem Hausrat in Amsterdam einst zum Betrachten vorzeigte. Es ist das abgeschnittene Haupt der Medusa, das von Schlangen umwunden ist, die aus dem Haar entstehen. In diesem hat er den gefälligen Anblick (*gratosum (...) aspectum*) einer eben noch wunderschönen Frau und das sowohl durch den eben erst eingetretenen Tod als insbesondere auch durch die Hülle der scheußlichen Reptilien abstoßende Aussehen (*horridum aspectum*) mit so unaussprechlichem Fleiß verbunden, daß es dem Betrachter, der durch das plötzliche Erschrecken (*subito terrore*) erschüttert ist (das Gemälde pflegte natürlich verhüllt zu sein), dennoch gerade durch das Unheil (*diriate*) des Themas erfreut, da es lebensnah und anmutig ist.“¹⁴³⁸

Dass ein solches Gemälde hinter einem Vorhang präsentiert wurde, scheint für Huygens so selbstverständlich, dass er dies lediglich in Klammern in seinen Bericht einfügt. Seine Beschreibung macht dennoch deutlich, dass erst das plötzliche Enthüllen des Bildes das Erschrecken im Betrachter ermöglicht, das im nächsten Moment durch Vergnügen abgelöst wird.¹⁴³⁹

Bei Joachim van Sandrart kommt ein weiterer Aspekt dieser Präsentationspraxis zur Geltung. Sandrart, der sich zwischen 1629 und 1635 im Palazzo Guistiniani in Rom aufhielt, beschreibt in seiner *Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste* (1675), wie Caravaggios Bild *Amor als Sieger* in der Sammlung Giustiani auf sein Anraten mit einem Bildervorhang versehen wurde:

„Dieses Stuck ware neben andern hundert und zwanzigen, von den fürtreflichsten Künstlern gemacht, in einem Zimmer und öffentlich zu sehen, aber

¹⁴³⁷ Es handelt sich wohl um eine zweite Version des Gemäldes (um 1617), das sich im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet.

¹⁴³⁸ Zitiert nach Übersetzung durch Ulrich Heinen, Zur bildrhetorischen Wirkungsästhetik im Barock. Ein Systematisierungsversuch nach neurobiologischen Modellen, in: Joachim Knappe (Hg.), *Bildrhetorik*, Baden-Baden 2007 (SAECVLA SPIRITALIA, Bd. 45), S. 124 (S.113-158). Das Manuskript von Huygens' Autobiographie von 1629-30 befindet sich in der Bibliothek der Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten (KABK), Den Haag.

¹⁴³⁹ Zu neurobiologischen Erklärungsmodellen der Wirkungsästhetik s. Heinen 2007.

es wurde auf mein Einrahten mit einem dunkelgrün seidenen Vorhang bedeckt und erst, wann alles andere zu Genüge gesehen worden, zuletzt gezeigt, weil es sonst alle andere Raritäten unansehnlich gemacht, so daß es mit guten Fug eine Verfinsterung aller Gemälden mag genennet werden.¹⁴⁴⁰

Es ging Sandrart bei seinem Rat, Caravaggios Gemälde zu verhüllen, nur vermeintlich um den Schutz der anderen Bilder, die im Vergleich unansehnlich geworden wären. Der Bildervorhang wird für Caravaggios Werk zur besonderen Auszeichnung und steigert die Neugier des Betrachters, der es erst zu sehen bekommt, nachdem alle anderen Bilder zur Genüge betrachtet worden sind.¹⁴⁴¹

Paul Fréart de Chantelou berichtet am 25. Juli 1665 in seinem *Journal du voyage du Cavalier Bernin en France*,¹⁴⁴² dem Tagebuch über Gian Lorenzo Berninis Aufenthalt in Frankreich, wie er dem Künstler seine Gemäldesammlung zeigt. So erfährt man, dass die Präsentation der *Sieben Sakramente* von Nicolas Poussin mit einem bestimmten Ritual verbunden war, bei dem die Gemälde erst allmählich eins nach dem anderen enthüllt wurden.¹⁴⁴³ Nacheinander wurden die Gemälde Poussins enthüllt, einige sogar von der Wand genommen und für besseres Licht ans Fenster gestellt. Nicht zuletzt diese theatrale Art der Präsentation mag dazu beigetragen haben, dass Bernini die Serie der Sakramente den anderen zuvor betrachteten Gemälden Poussins vorzog und geradezu überwältigt schien.¹⁴⁴⁴ In einer späteren Begebenheit berichtet Chantelou, wie er mit Bernini den Kaufmann Jacques Cérésier besucht, um ihm weitere Gemälde zu zeigen, deren Künstler er aber nicht vorab verrät. Im Haus bittet Chantelou ihnen das Bild von Königin Esther zu zeigen, welches der Besitzer

¹⁴⁴⁰ Joachim von Sandrarts *Academie der Bau-, Bild und Mahlerey-Künste von 1675. Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister*, hrsg. u. kommentiert v. A. R. Peltzer, München 1925, S. 276. Dass das Bild aufgrund seines erotischen Charakters verhüllt werden sollte, wie einige Autoren (etwa Stoichita 1997, S. 61) annehmen, wird aus der Textquelle nicht ersichtlich.

¹⁴⁴¹ Vgl. Schwertfeger 2005, S. 61.

¹⁴⁴² Der Text des Manuskriptes wurde zuerst von Ludovic Lalanne in einer Serie von Artikeln in der *Gazette des Beaux-Arts* zwischen 1877 und 1885 publiziert.

¹⁴⁴³ „Il est passé après dans la salle où sont les *Sept Sacrements*, où il n’y avait de tableau découvert que la *Confirmation*.“ Paul Fréart de Chantelou, *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, notice de Ludovic Lalanne; notes pour le journal de Bernin par Jean Paul Guibbert, Aix-en-Provence 1981, S. 74 (Eintrag Samstag 25. Juli). „Dann ging er in den Saal der ‘Sieben Sakramente’, wo nur die ‘Firmung’ aufgedeckt war.“ *Bernini in Paris. Das Tagebuch des Paul Fréart de Chantelou über den Aufenthalt Gianlorenzo Berninis am Hof Ludwig XIV.*, hrsg. v. Pablo Schneider und Philipp Zitzlsperger, Berlin 2006, S. 61.

¹⁴⁴⁴ Den Grad seiner emotionalen Berührtheit lässt der von Chantelou überlieferte Ausspruch des Künstlers während der Betrachtung der *Sieben Sakramente* erahnen: „Après, s’étant levé, il a dit: *Voi m’avete dato oggi un grandissimo disgusto, mostrandomi la virtù d’un uomo che mi fa conoscere che non so niente*.“ Chantelou *Journal* 1665 = 1981, S. 75. „Sie haben mir heute eine bittere Lehre erteilt. Sie führen mir eine Persönlichkeit vor Augen, die mir bewusst macht, daß ich nichts kann.“ Chantelou *Tagebuch* 1665 = 2006, S. 61, Anm. 135.

auf theatrale Weise enthüllt, um so die Spannung auf den zu dem Zeitpunkt noch noch nicht genannten Künstler zu steigern.¹⁴⁴⁵

Poussin selbst hatte diese Art der Präsentation befürwortet. In einem Brief vom 22. Juni 1648 an Chantelou schreibt dieser: „L’invention de couvrir vos tableaux est excellente, et les faire voir un à un fera que l’on s’en lassera moins, car les voyant tous ensemble remplirait le sens trop à un coup.“¹⁴⁴⁶

Die oben angeführten Quellen beweisen, dass der Sinn des Bildervorhangs nicht im Schutz vor Schmutz und Staub lag. Es ging vielmehr um die Inszenierung der Betrachtung von Gemälden. Mittels des Bildervorhangs verwandelt der Sammler seine Galerie in ein theatrales Spektakel. Die Gemälde werden nicht mehr statisch, sondern dynamisch betrachtet, jedes Lüften eines Vorhangs wird zum dramatischen Handlungsumschwung.¹⁴⁴⁷ In diesem Zusammenhang ist eine weitere Quelle des 16. Jahrhunderts interessant, bei der die Inszenierung eines Porträts tatsächlich mit einer Theatervorstellung verglichen wird. Der Besitzer eines Porträts von Bianca Capello, der Großherzogin der Toskana, gemalt von Scipione Pulzone¹⁴⁴⁸ beschreibt in einem Brief, wie er das Bild den Frauen in seinem Haushalt präsentierte.¹⁴⁴⁹

„[A]fter having held [the woman] back a bit, I lifted up the cloth with which I had it covered. And as if the curtain of a scene was dropped, the people were full of admiration. When the cloth fell, these Women were left stupefied and completely satisfied.“¹⁴⁵⁰

¹⁴⁴⁵ „Ayant levé le rideau qui couvrait, le signor Paul a dit d’abord: ‘Il est du signor Poussin.’“ Chantelou *Journal* 1665 = 1981, S. 103 (Eintrag Montag, 10. August). „Als der Vorhang zurückgeschlagen war, rief Signore Paolo sofort: ‘Das is von Herrn Poussin.’“ Chantelou *Tagebuch* 1665 = 2006, S. 86.

¹⁴⁴⁶ Nicolas Poussin, *Lettres et propos sur l’art*, textes réunis et présentés par Anthony Blunt, Paris 1964, S. 130. „It is an excellent idea to cover your paintings and to exhibit them one by one, as it means that we shall not grow so tired of them for to see them all in one go would overwhelm the senses too much.“ Übersetzung nach Stoichita 1997, S. 290, Anm. 52.

¹⁴⁴⁷ Hénin 2010, S. 259.

¹⁴⁴⁸ 1585, Lw., 57 x 47 cm, Schloss Ambras, Innsbruck.

¹⁴⁴⁹ Vgl. Elsje van Kessel, Staging Bianca Capello: Painting and Theatricality in Sixteenth-Century Venice, in: *Art History* 33, 2010, S. 78-91. Kessel untersucht die Theatralität eines Porträts der Großherzogin der Toskana vor Hintergrund der theatralen Kultur in Venedig. Sie geht dabei von der Betrachtung des Porträts als theatralen und performativen Akt aus. Theatralität wird hier nicht als Anlage im Bild selbst verstanden, sondern als Bestandteil der Gesellschaft („theatrical society“) im Venedig der Zeit.

¹⁴⁵⁰ Zitiert nach Übersetzung ebd., S. 79. „[E]t dappoi l’haverle trattenute un pezzo, levo il panò, [con] che lo havevo coperto. et se al cader delle telle d’una scena, le persone stupefatte, e appagate in tutto, e per tutto.“ S. 89, Anm. 1, Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, 5938, 707v. Der Brief ist auf den 8. März 1586 datiert.

Es lässt sich nach den obigen Ausführungen zusammenfassend feststellen, dass der Vorhang sowohl als theatrales Inszenierungsmittel in der Kunsttheorie der Zeit verstanden als auch als solches im tatsächlichen Gebrauch des Bildervorhangs zum Einsatz kam.

4.2.4. Verschiedene Funktionen des Vorhangs im Bild

Der Trompe l'œil Vorhang

Rembrandts *Heilige Familie mit dem Vorhang*¹⁴⁵¹ von 1646 (Abb. 148) steht am Anfang einer relativ kurzen Modephase in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts und kann gleichzeitig als Prototyp für die Gattung der Gemälde mit einem Trompe l'œil-Vorhang gesehen werden.¹⁴⁵² Rembrandts genrehafte Darstellung der Heiligen Familie, deren profaner Charakter dem Bild zu Beginn des 19. Jahrhunderts den Titel *Die Holzhackerfamilie* einbrachte, zeichnet sich durch einen komplizierten gemalten vergoldeten Holzrahmen aus, an dessen oberer Leiste eine Metallstange befestigt scheint, an der wiederum ein roter Vorhang zur rechten Seite geschoben ist. Ein Teil der rechten Bildhälfte bleibt dabei durch den Vorhang verborgen. Während die innerbildliche Beleuchtung der heiligen Szene von dem Feuer in der Bildmitte ausgeht, werden der gemalte Rahmen und der Vorhang frontal von oben durch eine Lichtquelle außerhalb des Bildes erhellt. Rahmen und Vorhang geben so vor, Teil des Betrachtterraumes zu sein. Die Mutter mit dem Kind auf ihrem Schoß nimmt die linke Bildhälfte ein. Im Bildzentrum lodert das Feuer, an dem sich eine Katze wärmt. Eine Schüssel mit Löffel darin wurde direkt am unteren Bildrand mittig abgestellt. Rechts im dunklen Hintergrund hackt ein Mann Holz in einem über Treppen zu erreichenden, tiefer liegenden Raum, der nicht so recht zu dem übrigen Interieur mit den hohen, bleiverglasten Rundbogenfenstern zu passen scheint. Die Intimität der Szene wird dadurch betont, dass die drei Zentren: Mutter und Kind, die Katze am Feuer und der arbeitende Mann in keinem direkten Verhältnis zueinander stehen und im starken Kontrast zu dem oben besprochenen Beispiel von Nicolaes Maes nimmt keine der Bildfiguren unmittelbaren Bezug nach außen auf.¹⁴⁵³ Hier ist es der Vorhang selbst, der die Rolle der Vermittlung an den Betrachter übernimmt. Seine Präsenz wertet die Alltagsszene auf und steigert deren Intimität. Er enthüllt die Szene

¹⁴⁵¹ Holz, 46,5 x 69 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Museumslandschaft Hessen Kassel.

¹⁴⁵² In Rembrandts Nachfolge finden sich in den 40er und 50er Jahren gemalte Vorhänge vor Porträts, religiösen und profanen Historien, Stillleben, Genrebildern und Kircheninterieurs. Die Bildthematik und der Vorhang als „rezeptionssteigernde Zutat“ müssen also unabhängig voneinander betrachtet werden. Wolfgang Kemp, *Rembrandt. Die Heilige Familie oder die Kunst, einen Vorhang zu lüften*, Frankfurt a.M. 1986, S. 45.

¹⁴⁵³ Vgl. ebd., S. 68.

und lenkt den Blick des Betrachters in das Bildinnere. Gleichzeitig übernimmt der Vorhang die konkrete Rolle der ästhetischen Grenze,¹⁴⁵⁴ denn seine Position vor dem Bild formuliert geradezu eine Schwelle.¹⁴⁵⁵ Michalski postuliert eine isolierende ästhetische Bedeutung von Rembrandts Vorhang, der das Bild als autonomes Werk erscheinen lässt, das dadurch seine Unbekümmertheit um eine Außenwelt und ein Publikum bekunde.¹⁴⁵⁶ Indem der Vorhang aber vorgibt, dem Betrachtterraum anzugehören, also die Bildgrenze überschritten wird, entfaltet sich der performative Charakter des Vorhangs, der den Betrachter den Zugang zum Bild öffnet und ihn beteiligt.¹⁴⁵⁷

Für Rembrandts Vorhang wurden in der Forschung symbolische bis kulturhistorische Deutungen vorgeschlagen. So kann er etwa als Hinweis auf das Alte Testament verstanden werden, dessen Sphäre der abseits des Hauses arbeitende Joseph angehört, wobei der Beginn des Neuen Testaments durch Jesu Geburt sozusagen Joseph in den Schatten stellt.¹⁴⁵⁸ Am anderen Ende der Deutungsskala steht die Erklärung durch den tatsächlichen Gebrauch von Gemäldevorhängen und in der Forschung werden Bilder mit Trompe l'œil-Vorhängen zu Recht im Kontext der Galeriebilder gesehen.¹⁴⁵⁹ Darstellungen wie etwa Willem van Haechts *Sammlung des Cornelis van der Geest*¹⁴⁶⁰ geben einen Eindruck der üblichen Präsentation von Gemälden und zeigen oftmals ein oder zwei Bilder an der Wand, die mit einer Gardine versehen sind, die vor dem Bild angebracht und zur Seite gezogen wurde.¹⁴⁶¹ Dabei ist auffällig, dass es nicht immer die kostbarsten, ältesten oder diejenigen Bilder sind, die am nächsten am Fenster hängen, die einen Bildervorhang aufweisen. Hierdurch wird also wiederum bestätigt, dass die Schutzfunktion der Vorhänge nur eine untergeordnete Rolle gespielt haben kann.¹⁴⁶²

¹⁴⁵⁴ Michalski 1996 = 1931, S. 11.

¹⁴⁵⁵ Kemp 1986, S. 68.

¹⁴⁵⁶ Michalski 1996 = 1931, S. 207 f. Zu Michalskis Ansatz s. auch oben, Kapitel Kommunikation mit dem Publikum – Betrachtersprache, S. 216 f.

¹⁴⁵⁷ Kemp 1986, S. 68 f.

¹⁴⁵⁸ John F. Moffit, Rembrandt, Revelation and Calvin's Curtain, in: *Gazette des Beaux-Arts* 113, 1989, S. 175-184, bes. S. 178-181.

¹⁴⁵⁹ Dass die Sammlungsporträts alle aus den südlichen Niederlanden stammen, sieht Wolfgang Kemp nicht als Problem an. Im Norden habe es durchaus ebenfalls große Sammlungskomplexe gegeben, zu der Rembrandts Sammlung sicher dazugehöre. Kemp 1986, S. 21. Gemälde mit Bildervorhängen finden sich auch in holländischen Interieurszenen; z.B. Gabriel Metsu, *Porträt der Familie Valckenier*, ca. 1657, Gemäldegalerie, SMPK, Berlin.

¹⁴⁶⁰ 1628, Holz, 130 x 100 cm, Rubenshuis, Antwerpen.

¹⁴⁶¹ Für einen erhaltenen holländischen Rahmen mit einer eisernen Vorhangstange siehe etwa: *Prijst de lijst. De Hollandse schilderlijst in de zeventiende eeuw*, Kat. v. P.J.J. van Thiel u. C.L. de Bruyn Kops, Ausst.-Kat. Rijksmuseum Amsterdam, Den Haag 1984, S. 302-304, Nr. 92.

¹⁴⁶² Vgl. auch Kemp 1986, S. 28 f.

Die Tradition von Vorhängen reicht weit zurück und über den Einsatz im Theater hinaus. Im Mittelalter spielt das *velum* eine große Rolle in der Inszenierung von Altargemälden. Gegen Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts verschwindet interessanterweise der religiöse Zweck der *vela*, genau zu dem Zeitpunkt, an dem Vorhänge den Quellen nach zu urteilen für die Präsentation von privaten Bildern genutzt wurden.¹⁴⁶³ Auch die Bildtradition der gemalten Vorhänge geht zeitlich weit zurück. Ein bekanntes frühes Beispiel, bei dem der Vorhang von einer ebenfalls gemalten Metallstange vor der Historienszene herabhängt, ist etwa Hugo van der Goes' *Anbetung der Hirten* von um 1480.¹⁴⁶⁴ Hier erinnern die beiden Propheten, die den Vorhang links und rechts vor der Szene zur Seite ziehen, an die Ansager des Mysterienspiels und das Gemälde wird in der Forschung im Zusammenhang mit dem Theater diskutiert.¹⁴⁶⁵ Als weitere berühmte Beispiele dieser Bildtradition wären Matthias Grünewalds *Verkündigung* auf der ersten Rückseite des *Isenheimers Altars* in Colmar (um 1512-16)¹⁴⁶⁶ oder auch Raffaels *Sixtinische Madonna* (1513-14)¹⁴⁶⁷ zu nennen. In der Forschung wurde herausgestellt, dass der an einer schmalen Stange hängende Vorhang bei diesen Darstellungen der gleiche sei wie in Miniaturen und Basreliefs der Spätantike, in der ein Topos der Jungfrau Maria und in der liturgischen Praxis festgestellt wurde.¹⁴⁶⁸

Es ist also deutlich, dass der Trompe l'œil-Vorhang in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts zum einen durch den liturgischen Gebrauch der *velen* inspiriert wurde und zum anderen die Praxis des Bildervorhangs der Sammler imitiert.¹⁴⁶⁹

Der Vorhang vor dem Bild ist nach Victor I. Stoichita ebenso wie der gemalte Rahmen zudem als Mittel der Metamalerei zu verstehen.¹⁴⁷⁰ Nachdem der Betrachter die Illusion von gemaltem Rahmen und Vorhang in Rembrandts Gemälde durchschaut

¹⁴⁶³ Stoichita 1997, S. 60; Joseph Braun, [Art.] Altarvelen, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 1, Sp. 621-624.

¹⁴⁶⁴ Eichenholz, 97 x 245 cm, Gemäldegalerie, SMPK, Berlin.

¹⁴⁶⁵ Etwa Radke-Stegh 1978, 189; Hans Belting, *Spiegel der Welt. Die Erfindung des Gemäldes in den Niederlanden*, München 2010, 236-240. Hugo van der Goes hatte häufig für die theatralen Feste der *rederijkers* gearbeitet und war 1468 bei der Hochzeit Karl des Kühnen in Brügge für die Ausstattung der Aufführungen verantwortlich. Junkers 1936, S. 13; Belting 2010, S. 241. Und jüngst zu diesem Thema ausführlich: Mark Trowbridge, *Late-medieval Art and Theatre: The Prophets in Hugo van der Goes's Berlin Adoration of the Shepherds*, in: John Garton/Diane Wolfthal (Hg.), *New Studies on Old Masters: Essays in Renaissance Art in Honour of Colin Eisler*, Toronto 2011 (Centre for Reformation and Renaissance Studies, Essays and Studies, 26), S. 143-158.

¹⁴⁶⁶ Holz, 269 x 141 cm, Museum Unterlinden, Colmar.

¹⁴⁶⁷ Lw., 265 x 196 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.

¹⁴⁶⁸ Konrad Eberlein, *The Curtain in Raphael's Sistine Madonna*, in: *Art Bulletin* 65, 1983, S. 61-77; ders., *Apparatio regis – revelatio veritas. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters*, Wiesbaden 1982.

¹⁴⁶⁹ Hénin 2010, S. 258.

¹⁴⁷⁰ Stoichita 1997, S. 61 f.

hat, nimmt er die Darstellung als Darstellung einer Darstellung wahr. Das Paradox der Täuschung wird zudem durch die Signatur auf der Bildfläche gesteigert. Indem Rembrandt direkt an der Stelle signiert, an der der Vorhang gelüftet wird, scheint er uns zu sagen, dass das, was enthüllt wird, ein Rembrandt-Gemälde ist.¹⁴⁷¹

Der Theatervorhang hat in seiner Zeigefunktion einen vergleichbaren selbstreflexiven Charakter. Der Vorhang zeichnet das Enthüllte immer als in einer von der des Zuschauers abweichenden Realitätsebene befindlich aus; er verweist auf den theatralen Charakter des Dargebotenen. Auch lässt sich die Referenz der Trompe l'œil-Vorhänge zu ihrem weiteren Kontext nicht absprechen wie Stoichita einräumt.¹⁴⁷²

Damit lässt sich an den Kontext der enthüllten lebenden Bilder im theatralen Zusammenhang denken, bei denen zurückgezogene Vorhänge ein durch die Bühnenarchitektur gerahmtes Bild freigeben. Es ist der gemalte Vorhang in Rembrandts Gemälde, der den „Bildraum *als* Bühnenraum“ thematisiert, wie Stefan Majetschak feststellt.¹⁴⁷³ Und dieser lässt den Betrachter nicht auf eine abgebildete Welt blicken, wie Alberti es in seiner Fenstermetapher suggeriert, sondern eben auf ein inszeniertes, theatrales Geschehen.¹⁴⁷⁴ Der bewegte Vorhang, der nach seinem Faltenwurf zu urteilen, gerade wie von Geisterhand zur Seite gezogen wird, deutet zudem eine „bildinterne Reflexion auf den Modus des Zeigens“¹⁴⁷⁵ an und ist sinnverwandt mit der selbstreflexiven Zeigefunktion der Theatervorhänge beim Enthüllen von *vertoningen*.¹⁴⁷⁶

Zuletzt soll die Aufmerksamkeit noch einmal auf das Trompe l'œil des Rahmens gelenkt werden.¹⁴⁷⁷ Denn es liegt nicht zuletzt an dem gemalten tabernakelartigen

¹⁴⁷¹ „The painting is a self-quotation, a quotation that has no other context than its own ‘quotation marks’ (frame/curtain).“ Stoichita 1997, S. 62.

¹⁴⁷² „That these quotation marks refer to a wider context (collection, interior hung with paintings) goes without saying, but it is for the beholder to reconstruct it mentally.“ Ebd.

¹⁴⁷³ Stefan Majetschak, Sichtvermerke. Über Unterschiede zwischen Kunst- und Gebrauchsbildern, in: Ders. (Hg.), *Bild – Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild*, München 2005, S. 119 (S. 97-121).

¹⁴⁷⁴ Majetschak spricht von einem „inszenierten, quasi-theatralischen Geschehen“; ebd.

¹⁴⁷⁵ Ebd.

¹⁴⁷⁶ In diesem Zusammenhang interessant ist auch, dass der Vorhang in der Optik des 17. Jahrhundert als Metapher für die Rhetorik des Sehens diente. Stoichita 1997, S. 290, Anm. 61. Als Beispiel verweist Stoichita auf E. Binets *Essay des merveilles de nature* (1621), in dem der Schüler als Fenster, der Sehnerv als Bote, die Linse als Spiegel und das Augenlid als Vorhang bezeichnet wird.

¹⁴⁷⁷ Eine Nicolaes Maes zugeschriebene Zeichnung nach Rembrandts *Heiliger Familie mit dem Vorhang* (schwarze und rote Kreide und braune Lavierung auf Pergament, 224 x 280 mm, Ashmolean Museum, University of Oxford) überliefert auch den oberen lunettenförmigen Abschluss des Rahmens. Das Gemälde wurde auf allen Seiten verkleinert, am stärksten an der oberen Bildkante, wo der gemalte Rahmenabschluss horizontal und in den Ecken beschnitten wurde. Vgl. Schnackenburg 1996, S. 242, 243. Zu dem Rahmenornament im Ohrmuschelstil s. Kwab. *Ornament as Art in the Age of Rembrandt*, Kat. v. Reinier Baarsen, Ausst.-Kat. Rijksmuseum, Amsterdam 2018, Kat.-Nr. 44 und 90, S. 118, Abb. 145 und 146; zu der Maes zugeschriebenen Zeichnung s. zuletzt Marijn Schapelhouman, On Nicolaes Maes as a Draughtsman, in: Ausst.-Kat. Den Haag/London 2019, S. 183 f. (S. 182-197).

Rahmen, welcher der Interieurszene eine unnatürlich wirkende Tiefe beschert, dass der Betrachter sich an den Blick auf eine Bühne erinnert fühlt. Anders als zunächst anzunehmen, scheint die ungewöhnliche Rahmenform mit seitlichen kannelierten Pilastern, die an Aedicula-Rahmen für Altarbilder der Spätgotik und Renaissance erinnert, durchaus dem Zeitgeschmack entsprochen zu haben.¹⁴⁷⁸ Allerdings scheint diese Art von Rahmen nur in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts aufzutreten und ausschließlich für Gemälde an öffentlichen Orten genutzt worden zu sein.¹⁴⁷⁹ Die architektonisch gerahmten Gemälde hingen dabei stets weit oben an der Wand über einer Tür oder einem Schrank.¹⁴⁸⁰ Eine Druckgraphik von Izaak Jansz de Wit nach einer Zeichnung von Wybrand Hendriks von 1787 (Abb. 149) zeigt beispielsweise noch die originalen Rahmen und die Aufhängung von Frans Hals' (1633) und Pieter Soutmans (1642) Schützenstücken *Versammlungen der Offiziere der Kloveniersdoelen* in den *Oude Doelen* in Haarlem.¹⁴⁸¹ Rembrandt hatte anscheinend einen ähnlichen Rahmen für eines seiner Gruppenporträts vorgesehen. Seine Studie zu dem nur als Fragment erhaltenen Gemälde der *Anatomiestunde des Dr. Deyman*¹⁴⁸² zeigt einen architektonischen Rahmen, der jenem der *Heiligen Familie mit dem Vorhang* ähnelt (Abb. 150).¹⁴⁸³ Absolut ungewöhnlich ist die Verwendung der Rahmenform für ein kleinformatiges sakrales Bildthema. Zudem scheinen die Details der Rahmenform ein Fantasieprodukt Rembrandts zu sein, für das sich keine älteren Vorbilder finden lassen.¹⁴⁸⁴ Möglicherweise hat Rembrandt sich bewusst einer die theatrale Inszenierung seiner Darstellung verstärkenden Rahmenform bedient.

Mehrdeutig positionierte Vorhänge

Bei den gemalten Vorhängen muss unterschieden werden zwischen dem Vorhang als ikonographischem Motiv im Bild und der Darstellung des Vorhangs vor dem Bild.¹⁴⁸⁵ Bei zahlreichen Darstellungen des 17. Jahrhunderts ist es allerdings auffällig

¹⁴⁷⁸ Für Beispiele von vergleichbaren zeitgenössischen Rahmen s.: Ausst.-Kat. Amsterdam 1984, S. 71-73, Kat.-Nr. 2 mit weiteren Vergleichsbeispielen und S. 93 f., Kat.-Nr. 8.

¹⁴⁷⁹ Thiel nennt als einziges Beispiel aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Jan de Brays *Familienporträt von Pieter Braams und Emmerantia van der Laen in der biblischen Erzählung 'Lasset die Kindlein zu mir kommen'* (um 1663, Frans Hals Museum, Haarlem); ebd., S. 73, Abb. e.

¹⁴⁸⁰ Vgl. ebd., S. 72.

¹⁴⁸¹ *Die Verteidigung der Genossenschaft Pro Aris et Focis zu Haarlem*, 1787, Radierung und Kupferstich, 315 x 413, Rijksmuseum, Amsterdam. Die Zeichnung Wybrand Hendriks befindet sich im Gemeentearchief, Haarlem; beide Gemälde im Frans Hals Museum, ebd.

¹⁴⁸² 1656, Lw., 100 x 134 cm, Amsterdam Museum.

¹⁴⁸³ 1656, Feder in Rot und braune Tinte, 109 x 132 mm, Amsterdam Museum. Mit einem vergleichbaren wenn auch weniger aufwändig dekorierten, architektonischen Rahmen hatte Rembrandt auch eine Zeichnung der *Predigt Johannes des Täufers* versehen (Feder und Pinsel in Bister, 146 x 204 mm, Leggat Bonnat, Musée du Louvre, Paris, RF 4667).

¹⁴⁸⁴ Thiel verweist auf die höchst ungewöhnliche Aussparung in der Mitte der oberen Rahmenleiste. Amsterdam 1984, S. 73.

¹⁴⁸⁵ Vgl. Stoichita 1997, S. 61.

schwierig für den Betrachter zu entscheiden, ob der Vorhang ein Objekt der Repräsentation ist oder zur Ausstellung im Galerieraum gehört. Ein frühes Beispiel, das hier exemplarisch betrachtet werden soll, ist Gerrit van Honthorsts *Konzert* von 1624 (Abb. 151).¹⁴⁸⁶ Hier sind in starker Untersicht fünf Frauen in theatralen Kostümen dargestellt, die in einer Art Theaterloge musizieren.¹⁴⁸⁷ Drei der Frauen im Hintergrund singen von Notenblättern ab, während die beiden Frauen im Vordergrund sie auf ihren Instrumenten, einer Laute und einer Basslaute begleiten und verführerisch auf den Betrachter herablächeln. Die Musikantin ganz rechts im Bild sitzt prominent auf der Steinbrüstung und überschreitet so, ebenso wie die über die Brüstung ragenden Notenblätter, die Bildgrenze. Das Gemälde, das 1624 im Auftrag des Statthalters Frederik Henrik von Oranien entstand, sollte nach dem niedrigen Augenpunkt zu urteilen in erhöhter Position, wahrscheinlich über einem Kamin hängen.¹⁴⁸⁸ Die Steinbrüstung hätte so die Fortsetzung des Kaminsimses gebildet und die lebensgroßen Figuren hätten als Trompe l'œil gewirkt.¹⁴⁸⁹ Der leuchtend rote Vorhang, der auf beiden Seiten der Szene zur Seite gezogen erscheint, unterstreicht die theatrale Inszenierung. Eine Stange als Aufhängung des Vorhanges ist nicht zu sehen. Er scheint vor der Loge und damit vor der gemalten Szene zu hängen, die Illusion wird aber dadurch durchbrochen, dass drei der Frauen sich vor den Vorhang gedrängt haben. Zudem schweben zwei kleine Putti mit einem Lorbeerkranz mittig über der Szene und vermitteln den Eindruck, dem Betrachtterraum anzugehören. Hier dient der Vorhang als Mittel der Überwindung der Bildgrenze. Voraussetzung dafür ist nach Michalski eine die Positionierung des Vorhangs im Bild- bzw. Betrachtterraum betreffende Ambiguität. Zudem helfen häufig die Bildgrenze und damit den Vorhang überschreitende Bildfiguren das Spiel mit der Bildgrenze zu verstärken.¹⁴⁹⁰ Die Schwierigkeit der eindeutigen Zuordnung des Vorhangs findet sich ebenfalls im Theater wie Radke-Stegh feststellt:

¹⁴⁸⁶ Lw., 168 x 178 cm, Musée du Louvre, Paris.

¹⁴⁸⁷ Im Hintergrund sind übereinanderliegende Holzbänke zu erkennen, die ebenfalls an den Zuschauerraum eines Theaters erinnern. In der Literatur wird die Kleidung meist recht undifferenziert als Theaterkostüm bezeichnet und auf das Vorbild Caravaggios verwiesen. Vgl. Katalogeintrag Adeline Collange: <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/concert-balcony> (Zugriff: 24.11.14). Judson und Ekkart identifizieren die Kleidung als „theatrical costumes, Venetian in origin.“ J. Richard Judson, Rudolf E.O. Ekkart, *Gerrit van Honthorst 1592-1656*, Doornspijk 1999 (Aetas Aurea. Monographs on Dutch & Flemish Painting XIV), Nr. 273, S. 208. Jonathan Bikker widerspricht zuletzt und sieht Honthorsts Kostüme dieser Art als auf Caravaggios und Bartolomeo Manfredis *bravi* beruhend an. Bikker/Bruijnen/Wuestman 2007, Bd. 1, S. 206.

¹⁴⁸⁸ Das Inventar der Residenz des Statthalters in Noordeinde von 1632-33 führt das Bild als über dem Kamin hängend auf: „De groote bovensael daroep is. 611 Een schilderje voor de schoorsteenmantel door Honthorst gemaect, sijnde een musijck.“ Zitiert nach: Judson/Ekkart 1999, Nr. 273, S. 207.

¹⁴⁸⁹ Damit dienten die gemalten Figuren als Allusion auf die tatsächlich stattfindenden musikalischen Unterhaltungen, die etwa bei Festbanketten üblich waren. Judson/Ekkart 1999, Nr. 273, S. 208.

¹⁴⁹⁰ Michalski 1996, S. 210.

„Als vierte Wand, sowohl des Zuschauerraumes wie der Bühne, ist er [der Vorhang] der Realwelt wie dem Schein zugewandt. Er kann als Inszenierungsmittel aufgefaßt oder auch dramaturgisch eingesetzt werden.“¹⁴⁹¹

Als Inszenierungsmittel markiert der Vorhang immer die Schwelle zwischen verschiedenen Räumen und Realitäten. Damit kommt ihm, wie in den hier besprochenen malerischen Werken, die Vermittlerrolle zwischen diesen Welten zu.

Als ein weiteres Beispiel für eine Komposition mit Theaterbezug, bei welchem ein Vorhang im Bildvordergrund nicht eindeutig in seiner Position im (Bild)Raum zu verorten ist, soll hier Jan Steens *Des Menschen Leben* untersucht werden (Abb. 152).¹⁴⁹² Der Titel des Bildes (*Het leven van de mens*) findet sich bereits in der frühesten Provenienz, einem Versteigerungskatalog aus Den Haag von 1733¹⁴⁹³ und zeigt, dass das Gemälde bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts als allegorische Darstellung verstanden wurde.¹⁴⁹⁴ Die figurenreiche Szene zeigt ein Wirtshausinterieur, in dem holländische Bürger von jung bis alt ihrem vergnüglichen Zeitvertreib nachgehen. Es wird musiziert, gegessen, getrunken, Trick Track gespielt und geflirtet, Kinder spielen mit Tieren und eine Magd bereitet Austern am Feuer zu. Fast das ganze obere Drittel des Bildes wird durch einen seidenen, blauen¹⁴⁹⁵ Vorhang bedeckt, der unachtsam nach oben geschlagen wurde und auf der linken Seite weiter nach unten herabhängt als auf der rechten. Ein Gemälde von Adriaen van der Spelt und Frans van Mieris (Abb. 153),¹⁴⁹⁶ das sich in der Steen gut bekannten Sammlung des Leidener Kunstsammlers Hendrick Bugge van Ring befand, hat den Maler möglicherweise zu dem als Trompe l'œil gestalteten Vorhang inspiriert.¹⁴⁹⁷ Anders als

¹⁴⁹¹ Radke-Stegh 1978, S. XVII.

¹⁴⁹² Um 1665, Lw., 68,5 x 81,6 cm, Mauritshuis, Den Haag.

¹⁴⁹³ Adriaan Bout, Den Haag, veiling 11 augustus 1733, nr. 134: „'t Leven van den Mensch, door Jan Steen, vol Beelden en Bywerk, heel uytvoerig en konstig geschildert.“ Zitiert nach: Westermann 1997, S. 250, Anm. 118.

¹⁴⁹⁴ Ausführlich zu dem Gemälde zuletzt Ariane van Suchtelen, in: Dies. und Quentin Buvelot, *Genre Paintings in the Mauritshuis*, Zwolle 2016, Kat.-Nr- 45, S. 250-255.

¹⁴⁹⁵ Die blauen Farbpartien im Bild haben sich im Lauf der Zeit stark verändert, so dass auch das ehemals leuchtende Blau des Vorhangs heute einen Grauschleier enthält. Die in dem Bereich enthaltenen Rotpigmente (Karmin, Cochenille) sind verblasst. Siehe ebd., S. 255, 255.

¹⁴⁹⁶ *Trompe l'œil-Stilleben mit Blumengirlande und Vorhang*, 1658, Holz, 46,5 x 63,9 cm, The Art Institute of Chicago.

¹⁴⁹⁷ Vgl. Westermann 1997a, S. 28, S. 42, Anm. 49. Laut einer Anekdote in Jacob Campo Weyermans Lebensbeschreibung des Malers hat Steen ein Bild mit drei *rederijkers*, die aus einem Fenster singen, für einen Malerwettbewerb mit Frans van Mieris gemalt. Das Bild, auf das sich diese den Wettbewerb zwischen Zeuxis und Parrhasios evozierende Geschichte beruft, könnte mit dem Gemälde im Worcester Art Museum (s. unten S. 283-285 u. Abb. 154) identisch sein. Ebd., S. 28; Weyerman 1729-69, Bd. 2, S. 363. Dass Steen die Sammlung seines wichtigen Auftraggebers Bugge van Ring gut kannte, beweist etwa die Tatsache, dass er Frans Hals' *Pekelharing* aus der gleichen Sammlung mehrmals in

der von Frans van Mieris gemalte blaue Vorhang vor der Blumengirlande, bei dem die Vorhangstange und die Metallringe keinen Zweifel daran lassen, dass sich der Vorhang vor dem Bild befinden soll, lässt Steen den Betrachter jedoch über die Position seines Vorhangs im Unklaren. Der Vorhang schließt unterhalb der Gemäldekante ab. Oben und an beiden Seiten gibt ein schmaler dunkler Streifen den Eindruck, als könnte der Vorhang von einer verborgenen Architektur herabhängen und somit dem Bildraum angehören. Dazu kommt unter dem Vorhang noch ein offenes Mezzanin zum Vorschein, das durch eine Balustrade begrenzt wird. Auf der linken Bildseite, akzentuiert durch den an dieser Stelle weiter hochgezogenen Vorhang, fehlt ein Teil der Holzplanken des Zwischenbodens und hier liegt, erst auf den zweiten Blick erkennbar, ein kleiner Junge auf dem Bauch und bläst Seifenblasen. Der neben ihm platzierte Schädel verdeutlicht den allegorischen Charakter der Szene: „Homo Bulla“ ist das Motto dieses im 17. Jahrhunderts bekannten Emblems – des Menschen Leben vergeht wie eine Seifenblase.¹⁴⁹⁸ Ungefähr an der Stelle, an der die Fluchtlinien der Komposition zusammenlaufen, findet sich rechts an der Rückwand des Wirtshauses auch eine Uhr, die nicht nur die Uhrzeit, sondern im übertragenen Sinne die Lebenszeit anzeigt.¹⁴⁹⁹ Eddie de Jongh brachte das Bild 1976 zudem mit der Metapher von der Welt als Bühne in Verbindung und gab dem Gemälde in der Amsterdamer Ausstellung *Tot leering en vermaak* den Titel „Toneel van de wereld“.¹⁵⁰⁰ Die im 17. Jahrhundert in Literatur und Kunst weit verbreitete Anspielung auf die Welt als Bühne, auf der jeder Mensch seine Rolle spielt und am Ende seinen Lohn bekommt, erfolge hier nach Jongh nicht nur im übertragenen Sinn, sondern geradezu wörtlich, indem Steen die Aufmerksamkeit des Betrachters auf den Vorhang als das Requisit des Theaters lenke.¹⁵⁰¹ Mit dem Motiv des Vorhangs, das hier zweideutig gelesen werden kann (Betonung der vergänglichen Seifenblasen bzw. des Lebensendes), verweist der Maler darauf, dass die Personen in diesem Wirtshaus letztendlich alle dasselbe Ende finden werden und dass jedes menschliche Tun im Angesicht des Todes nichts anderes sei als Eitelkeit.¹⁵⁰² Zur Entstehungszeit von Steens Gemälde war die Metapher vom *theatrum mundi* tatsächlich längst zum Allgemeinplatz gewor-

seinen Kompositionen als Bild im Bild zitierte. S. hierzu oben, Kapitel Kostüme – Theaterkleidung im Bild, S. 104.

¹⁴⁹⁸ Vgl. etwa der bekannte Kupferstich von Hendrick Goltzius, *Homo Bulla* von 1594 mit dem Motto „Quis evadet?“ (Wer wird entkommen?) in der Bildunterschrift; Hollstein 110; vgl. hierzu Eddie de Jongh in Ausst.-Kat. Amsterdam 1976, Kat.-Nr. 62, S. 238.

¹⁴⁹⁹ Westermann 1997a, S. 233. Siehe ebd. für Westermanns These von Steens (illusionistischen) Kompositionsmitteln als Gegenentwurf zu den Operationsweisen der zeitgenössischen Embleme.

¹⁵⁰⁰ Ausst.-Kat. Amsterdam 1976, Nr. 62, S. 237.

¹⁵⁰¹ Ebd.

¹⁵⁰² Ebd., S. 238.

den.¹⁵⁰³ Für die für das Gemälde vorgeschlagene Interpretation als *Toneel van de wereld* ist etwa Joost van den Vondels im Vorwort zu *Het Pascha* (1612) formulierte Analogie des Todes mit dem Wegtreten des Schauspielers hinter den Vorhang unterstützend („von der Bühne des Erdbodens hinter den Vorhang weggerückt“).¹⁵⁰⁴ Und so scheint es auch passend, dass Steens erster Biograph Arnold Houbraken, dem Tod des Malers mittels der Metapher von der Welt als Bühne Ausdruck verlieh:

„Er starb im Jahre 1678 und wurde durch seine Kunstbrüder begraben. Und so ging sich der große Künstler, seine Rolle gespielt habend, hinter den Vorhang seines Grabsteines verbergen [...]“.¹⁵⁰⁵

Es lässt sich zudem eine Verbindung zwischen dem Topos von der Welt als Bühne (Makrokosmos) und dem Wirtshaus feststellen, das als Mikrokosmos der Welt verstanden wurde.¹⁵⁰⁶ Und Westermann macht schließlich noch auf einen weiteren (theatralen) Aspekt in Steens Gemälde aufmerksam. So verdoppele der hochgezogene Vorhang geradezu die Theatralität der Darstellung: „[...] for by pulling up the curtain Steen acts as impresario, presenting his actors the way he wishes them to be seen.“¹⁵⁰⁷ So lässt sich die Rolle des Malers tatsächlich mit jener des Dramaturgen vergleichen, und die Kunsttheorie bestätigt den zeitgenössischen Gebrauch dieser Analogie.¹⁵⁰⁸

Der illusionistisch gemalte Vorhang in dem hier betrachteten Gemälde ist vergleichbar mit jenem in einem früheren Werk Steens, in dem verschiedene theatrale Bildmittel eingesetzt wurden. *Die Rhetoriker an einem Fenster* von um 1655¹⁵⁰⁹ werden

¹⁵⁰³ Vgl. hierzu oben, Kapitel Bühnenraum – Bildraum, S. 163 f.

¹⁵⁰⁴ „[...] ende eer den eenen naer den anderen den laetsten zucht gheeft, moeten sy alle met den Wijsen-man roepen, dat alles niet anders is dan Al ydelheyt, Al ydelheyt, ende worden alzo door onverwachte doodt eer sy hun zelve hebben recht leeren kennen, van het Toneel des Aertbodens achter de Gordijne wech gheruct [...]“ Vondel *Werken*, Bd. 1, S. 165. Ausst-Kat. Amsterdam 1976, Kat.-Nr. 62, S. 238.

¹⁵⁰⁵ „Hy kwam te sterven in 't jaar 1678, en wird door zyn Konstbroeders begraven. En dus ging die groote Konstschilder, zyn rol volspeelt hebbende schuil agter de Gordyn van zyne Grafzerk [...]“ Houbraken *Groote Schouburgh* 1718-21 = 1976, 26.

¹⁵⁰⁶ Vgl. Ivan Gaskell, *The Perception of the World as Stage and the Art of Jan Steen*, unveröffentl. M.A. Thesis University of London 1978, S. 3. Bekannt ist die aus der Künstlerbiographik entstandene Vorstellung von Jan Steen als dem ewig betrunkenen Maler und Wirtshausbesitzer. Laut Jacob Campo Weyerman sah Steen dabei selbst sein Wirtshaus als ein Schauspiel, eine Farce an: „[...] en hy stelde hetz o, dat hy aldaar met er [seiner Ehefrau Griet] woon in huys geraakte, dar hy een kluchtig spel zal spelen.“ Jacob Campo Weyerman, *De levens-beschryvingen der Nederlandsche konst-schilders en konst-schilderessen*, 4 Bde., Den Haag 1729-69, Bd. II, S. 348.

¹⁵⁰⁷ Westermann 1997a, S. 232.

¹⁵⁰⁸ So etwa Samuel van Hoogstraten (s. oben, Kapitel Schauspielstil – Gestik und Mimik im Bild, S. 58) und Gerard de Lairese (s. unten, Kapitel Theatralität als Visualisierungsprinzip, S. 306).

¹⁵⁰⁹ Holz, 72 x 60 cm, Worcester Art Museum, Massachusetts.

hinter dem hochgezogenen blau-grauen Vorhang sichtbar, dessen fein seidig schimmernde Materialität so gar nicht zu den burschikosen Gestalten hinter dem hölzernen Fensterrahmen zu passen scheint (Abb. 154). Abgesehen von einem Band, das den seitlich nach oben gerafften Teil des Vorhangs zusammenhält, gibt es auch hier keinen Hinweis auf die Befestigung dieses Vorhangs.¹⁵¹⁰ Teile des oberen Vorhanges hängen herab und vermitteln den Eindruck, als handele es sich weniger um einen Bildervorhang als viel mehr um einen Vorhang, der recht provisorisch vor das Fenster des Bildraumes gehängt wurde. Zwei der Bildfiguren überschreiten die Bildgrenze, indem sie sich aus dem Fenster herauslehnen. Der Faktor der *rederijkers*-Kammer liest sein Gedicht von einem Zettel ab, wobei er den rechten Arm auf der Fensterbrüstung abstützt und das Papier so vor sich hält, dass der andere Arm sich deutlich außerhalb des offenen Fensters befindet. Sein mürrisch blickender Konterpart auf der anderen Seite, vielleicht handelt es sich um den Kritiker (Momus),¹⁵¹¹ wendet sich dem Redner zu, während er beide Arme auf der Fensterbrüstung abstützt und seinen Bierkrug aus dem Fenster hält. Ein weiteres Mitglied der Kammer links im Hintergrund hält einen ermahnenen Zeigefinger in die Höhe, und ein anderer schaut rechts der Mitte aus dem Fenster und nimmt direkten Blickkontakt mit dem Betrachter auf.¹⁵¹² Dieses und andere Bilder Steens mit Darstellungen von *rederijkers* an einem Fenster sind wohl als eine Karikatur der Gildenmitglieder zu lesen.¹⁵¹³ Die einst ernst zu nehmenden Rhetoriker hatten mittlerweile einen schlechten Ruf entwickelt, wie etwa die bekannte Bezeichnung „rederijker-kannekijker“ (ein Rhetoriker schaut in seine ständig leere Kanne) belegt.¹⁵¹⁴ Das unterhalb des Fensters hängende Wappen der Kammer mit dem Sinnspruch „In liefde bloeinde“ ist zudem ein Hinweis auf den fiktiven Charakter der Szene. Der Sinnspruch gehörte ursprünglich zur Alten Kammer in Amsterdam und wurde in das Emblem der Amsterdamer *Schouwburg* übernommen. Dort waren zur Entstehungszeit des Gemäldes schon lan-

¹⁵¹⁰ Westermann, die das Bild ungerahmt untersuchen konnte, erkennt eine Schnur, an welcher der Vorhang hängt. Dies sei durch den Rahmen verdeckt gewesen. Westermann 1997a, S. 28. In Bezug auf Steens künstlerische Absicht muss aber dennoch von einer gewollt mehrdeutig gestalteten Position des Vorhangs ausgegangen werden. Andernfalls hätte der Maler die Schnur sicherlich etwas weiter vom Rahmen entfernt dargestellt.

¹⁵¹¹ Vgl. H.P Chapman in: Aust.-Kat. Washington/Amsterdam 1996, S. 178.

¹⁵¹² Anders als in den späteren Versionen des Themas schaut diese Figur den Betrachter ernst an. In den meisten Fällen ist es der Narr, der ausgezeichnet mit einer Narrenmütze mit Hahnenfeder, lachend mit dem Betrachter Kontakt aufnimmt und für den Steen mehrmals seine eigenen Gesichtszüge verwendet. Siehe etwa die Version von um 1663-65 im Philadelphia Museum of Art, The John G. Johnson Collection; Aust.-Kat. Washington/Amsterdam 1996, Nr. 24, S. 176-179.

¹⁵¹³ Weitere Versionen des Bildthemas finden sich etwa in der Alten Pinakothek, München und in Privatbesitz; eine Ansicht vom Inneren des Vereinszimmers, in dem sich der Faktor aus dem Fenster an die davor stehenden Zuhörer wendet von um 1665-68 befindet sich im Musée Royale des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel.

¹⁵¹⁴ Vgl. H.P Chapman in: Aust.-Kat. Washington/Amsterdam 1996, S. 178 und Westermann 1996, S. 56-59.

ge keine *rederijkers* mehr involviert, sondern professionelle Schauspieler und Theaterautoren.

Die theatralen Visualisierungsmittel der Komposition – der Fensterausschnitt mit einem illusionistischen Vorhang, die Überschneidung der Bildgrenze durch die Bildfiguren und die direkte Betrachteransprache – sind nicht zuerst von Steen eingesetzt worden. Zu denken wäre etwa an Gerrit van Honthorsts *Fröhlichen Violinenspieler mit einem Weinglas* von 1623 (Abb. 155).¹⁵¹⁵ Es ist das früheste Bild, bei dem Honthorst das bereits in seinen Gruppenbildern erprobte Motiv des fröhlichen Musikers isoliert. Auch hier wendet sich ein Darsteller aus einer Fensteröffnung über eine Brüstung an den Betrachter. Der Musiker hat eine Geige in der linken und das gefüllte Weinglas, mit dem er dem Betrachter zuproftet, in der rechten Hand. Für den auf italienische Vorbilder¹⁵¹⁶ zurückgehenden Violinenspieler wurden Identifizierungen als *rederijkers*-Narr und als Pekelharing vorgeschlagen.¹⁵¹⁷ Dass die theatrale Inszenierung in diesem Bild aber weit über die unzeitgenössische Kostümierung hinausgeht, wurde in der Forschung bisher weitgehend übersehen.¹⁵¹⁸

Die Bildformel, bei der sich eine Bildfigur durch eine illusionistisch gemalte Öffnung mit zur Seite gezogenem Vorhang an den Betrachter wendet, findet sich auch bei den Leidener Malern wie vor allem bei Gerrit Dou,¹⁵¹⁹ aber auch Maler wie Rembrandt oder Samuel van Hoogstraten haben davon Gebrauch gemacht. Indem Steen *rederijkers* mittels dieser Bildformel inszeniert, schafft er es noch schlagkräftiger, das Vermögen des Malers den Betrachter von der gemalten Fiktion zu über-

¹⁵¹⁵ Lw., 107,2 x 88,3 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Zur Beziehung von Steens Bildern mit *rederijkers* in einem Fensterausschnitt zu Honthorsts Kompositionen siehe auch J. Richard Judson, *Gerrit van Honthorst. A Discussion of his Position in Dutch Art*, Den Haag 1959 (Utrechtse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis VI), S. 67.

¹⁵¹⁶ Während die älteren italienischen Beispiele vor allem aus dem postoralen Genre (etwa Savoldo und Künstler aus dem Kreis Giorgiones und Jacopo Bassanos) von lyrischer Stimmung sind, wird Bartolomeo Manfredis fröhlicher *Trinker* in der Galleria Estense, Modena als direktes Vorbild für Honthorsts Violinenspieler angesehen. Jonathan Bikker in: Bikker/Bruijnen/Wuestman 2007, Bd. 1, Nr. 135, S. 205 f.

¹⁵¹⁷ Gudlaugsson 1938, S. 68; Judson 1959, S. 65; Hermann Braun, *Gerard und Willem van Honthorst*, Diss. Georg-August-Universität Göttingen 1966, Nr. 49, S. 180-182. Alle Autoren begründen die Identifizierung mit dem (vermeintlich) spätburgundischen Theaterkostüm. Dies wurde zuletzt abgelehnt durch Jonathan Bikker, der das Kostüm auf jenes der *bravi* in Caravaggios und Manfredis Gemälden zurückführt. Bikker spricht sich ebenfalls gegen die frühere Vermutung aus, das Bild gehöre zusammen mit dem *Singenden Alten mit Flöte* (Staatliches Museum, Schwerin) zu einer Serie der Fünf Sinne, da es wenig Sinn mache, das Amsterdamer Bild als Allegorie des Geschmacks zu deuten, wenn das Attribut der Geige gleichzeitig auf das Gehör verweise, für welches das Schweriner Bild stehen solle. Jonathan Bikker in: Bikker/Bruijnen/Wuestman 2007, Bd. 1, Nr. 135, S. 206.

¹⁵¹⁸ Lediglich Hermann Braun benennt in seiner nicht weiter beachteten Dissertation die theatralen Visualisierungsstrategien des Bildes: „Während Hals seiner Gestalt (dem Peckelharing in Kassel) porträthaftere Züge verleiht, ohne jedoch auf die Welt des Theaters einzugehen, versetzt Honthorst die seine in ihr eigentliches Element: Die fensterartige Umrahmung, der wie ein Vorhang wirkende, zur Seite geschobene Teppich, aber auch das burgundische Theaterkostüm spielen darauf an. Der Trompe-d’oil-Effekt des über den Rahmen Hinausgreifens verstärkt diese Wirkung.“ Braun 1966, S. 182.

¹⁵¹⁹ S. hierzu besonders Sonntag 2006.

zeugen, mit jener rhetorischen Kunst der verbalen Überzeugung in Verbindung zu bringen.¹⁵²⁰ Anders als bei vielen seiner Malerkollegen spielt das Sujet, welches Steen mit dem gemalten Vorhang vor dem Bild versieht, eine entscheidende Rolle. Mit *Des Menschen Leben* und den *Rhetorikern an einem Fenster* wählt Steen im weitesten Sinne theatrale Bildthemen aus. Und er versieht diese Szenen mit einem in seiner Positionierung bewusst mehrdeutig gestalteten, illusionistischen Vorhang, der sowohl als Bildervorhang als auch in Verbindung mit der dargestellten Szene als Verweis auf den Theatervorhang verstanden werden kann.

Der Vorhang als Motiv des dargestellten Raumes

Der Vorhang als Motiv des dargestellten Raumes ist Bestandteil der innerbildlichen Raumgestaltung, er gehört meist zur Einrichtung eines dargestellten Interieurs, kann aber gleichzeitig zum ikonographischen Motiv werden. Die Bildtradition für innerbildliche Vorhänge, die königliche Präsenz symbolisieren oder das Heilige enthüllen, lässt sich weit zurückverfolgen.¹⁵²¹ Zu denken wäre zum Beispiel an Sandro Boticellis *Heiligen Augustustin im Studierzimmer* von um 1495, bei dem der im Bildraum befindliche Vorhang zur Seite gezogen ist, um den Heiligen an seinem Schreibpult zu zeigen.¹⁵²² Im Folgenden sollen Werke mit innerbildlichen Vorhängen vorgestellt und diskutiert werden, deren Einsatz als theatrales Visualisierungsmittel verstanden werden kann. Auch für diesen Bereich finden sich wiederum theatrale Darstellungen der bereits mehrfach herangezogenen Maler wie etwa Jan Steens *Samson und Delilah* (Abb. 156).¹⁵²³ Steen verwendet hier verschiedene theatrale Visualisierungsmittel, so lässt er etwa die alttestamentliche Szene, in der Delilah dem in ihrem Schoß eingeschlafenen Samson die sieben Haarlocken abschneiden lässt, auf einem hell erleuchteten Podium stattfinden. Die vor die schmale Raumbühne geschobene Architekturfassade des Hintergrundes erinnert mit ihren klassischen Säulen und Kolonnaden entfernt an die Bühnenarchitektur der Amsterdamer *Schowburg* (vgl. Abb. 84). Und ein auffällig roter, zweiteiliger Vorhang, der direkt über dem Schlafplatz hängt, ist auf beiden Seiten nach oben gezogen worden. Der Vorhang wird von der oberen Bildkante abgeschnitten, so dass das Prinzip seiner Aufhängung nicht ersichtlich ist. Er scheint aufgrund der perspektivischen Verkleinerung jedoch zum Bildraum zu gehören. In Analogie zur Bühne der *Schowburg* könnte man fol-

¹⁵²⁰ „By using *rederijkers*, whose role it is to advance arguments through a dialogical discourse, Steen cleverly likened the painter’s ability to convince the beholder of the reality of painted fictions to the rhetorician’s art of verbal persuasion.“ H.P Chapman in: Aust.-Kat. Washington/Amsterdam 1996, S. 179.

¹⁵²¹ Vgl. Stoichita 1997, S. 61.

¹⁵²² Tempera auf Holz, 41 x 27 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz.

¹⁵²³ 1668, Lw., 67,5 x 82 x cm, County Museum of Art, Los Angeles.

gern, dass der Vorhang die Szene des Handlungsumschwungs wie ein im Mittelkompartiment der Bühne stattfindendes lebendes Bild enthüllt. Damit würde der gemalte Vorhang die gleiche Funktion wie der Zwischenvorhang im Theater übernehmen. Hierzu passt, dass auch für dieses Gemälde Steens eine Verbindung zu einem Theaterstück gefunden werden konnte.¹⁵²⁴ Abraham de Konings *Simsons Treur-Spel* (1618) stand nicht auf dem Spielplan der *Schouwburg*, aber es könnte zu Steens Zeit von *rederijkers*-Kammern aufgeführt worden sein. Steens Komposition scheint den tragikomischen Höhepunkt des Stückes zu verbildlichen, in dem ein Barbier herbeigerufen wird, um das Haar des schlafenden Samson abzuschneiden. Auch in der biblischen Erzählung wird erwähnt, dass Delilah einen Mann herbeiruft, aber weder der Philister noch dessen Handlung wird hier beschrieben (Richter 16:19). Abraham de Konings komische Bühnenfigur des Barbiers hat Angst, Samson könne aufwachen und es bedarf einiger Überzeugung, ihn endlich zu der Tat zu bewegen.¹⁵²⁵ In der Druckgraphik des 16. Jahrhunderts war die Ikonographie der Szene bereits voll entwickelt und einige flämische Kompositionen zeigen einen Mann, der Samson die Haare schneidet.¹⁵²⁶ Möglicherweise kannte Steen auch die Bildversionen Rembrandts und Jan Lievens des Bildthemas, die ebenfalls einen zögernden, ängstlichen Philister zeigen, dem eine dominante Delilah Anweisungen gibt bzw. die Schere hält.¹⁵²⁷ Doch es sind die komische Figur des Barbiers mit seinem misstrauischen, zögernden Gesichtsausdruck und die ungeduldig nach der Schere greifende Delilah, die eine Verbindung zu dem Theaterstück zu belegen scheinen.¹⁵²⁸

Gabriel Metsus bereits an anderer Stelle besprochene Visualisierung von der *Parabel vom reichen Mann und armen Lazarus* (Abb. 124) soll hier zur Veranschaulichung

¹⁵²⁴ Zuerst von J.B.F. van Gils laut A. Welcker, Jan Steen's Simson en Delila: Een bijdrage tot de wordingsgeschiedenis van het schilderij en tot Steen's teekenkunst?, in: *Oud Holland* 54, 1937, S. 254 (S. 254-262); Gudlaugsson 1938, p. 69.

¹⁵²⁵ Barneus: Me-vrouw 'k waer dubbel zot van mijn verstant berooft; Ontwaechten hy 'k was doot/wie gaf my 't leven weder? Delila: Bernée sonder vrees/begint, knielt op my neder. En maeckt niet veel ghesnips/u scheertjen snyt het wel! Abraham de Koning, *Simsons Treur-Spel*, Amsterdam 1618, 2. Akt, 4. Szene (Text unpaginiert).

¹⁵²⁶ Zur Darstellungstradition des Bildthemas s. Madlyn Kahr, Delilah, in: *The Art Bulletin* 54, 1972, S. 282-299; vgl. Darstellungen von Marten van Heemskerck, S. 291, Abb. 10-12; Peter Paul Rubens, S. 295, Abb. 18, 19 und Antony van Dyck, S. 297, Abb. 20.

¹⁵²⁷ Rembrandt, *Samson und Delilah*, 1628, Gemäldegalerie, SMPK, Berlin; Jan Lievens, *Samson und Delilah*, 1630-35, Rijksmuseum, Amsterdam sowie Jan Lievens, zugeschr., *Samson und Delilah* (Grissaille), um 1628, ebd. Vgl. auch die theatrale Darstellung Willem de Poorters (Gemäldegalerie, SMPK, Berlin), die sich ebenfalls mit dem Theaterstück in Verbindung bringen lässt.

¹⁵²⁸ In zwei weiteren Gemälden beschäftigt sich Steen mit dem gleichen Stoff und verbildlicht den weiteren Verlauf der Geschichte von Samson (Wallraf-Richartz Museum, Köln und Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, ehemals als Kopie von Jacques Ignatius de Roore). Beide Darstellungen wurden in der Forschung mit der *rederijkers*-Tradition in Verbindung gebracht. vgl. Heppner 1939/40, S. 41.

für theatrale innerbildliche Vorhänge erneut herangezogen werden.¹⁵²⁹ Der Maler bedient sich einer architektonisch geordneten Erzählweise, die dem Einsatz von Kulissen und Vorhängen im Theater vergleichbar erscheint. In der Darstellung des Gleichnisses aus dem Lukas-Evangelium (Lukas 16:19-21) sind Lazarus und der sich über den Bettler lustig machende Diener nahe an den unteren Bildrand herangerückt. Das Bankett des reichen Mannes ist über den Bildmittelgrund einnehmende Treppen zu erreichen. Dabei markiert das durch Vorhänge abzuschließende Kompartiment einen deutlich vom Vordergrund abgetrennten Bereich, der an das Mittelkompartiment sowohl der *rederijkers*- als auch der Bühne der *Schouwburg* erinnert.¹⁵³⁰ Eine der Komposition Metsus vergleichbarer innerbildlicher Vorhang findet sich in Rembrandts Titelillustration zu Jan Six Stück *Medea* von 1648 (Abb. 157).¹⁵³¹ Die dargestellte Szene von Jasons und Kreusas Hochzeit spielt auch hier auf einer über Treppen zu erreichenden, höher liegenden Ebene hinter einem Rundbogen. Davor hängt an einer quer durch das Bild laufenden Stange ein zur Seite gezogener, zweiseitiger Vorhang. Medea, die Hochzeitszeremonie belauschend, steht rechts der Treppe am unteren Bildrand im Schatten. Jan Konst hat die Radierung Rembrandts bereits in Hinblick auf deren Beziehung zur realen Aufführungspraxis des Stückes untersucht.¹⁵³² In den letzten drei Monaten des Jahres 1647 wurde das Stück fünfmal in der Amsterdamer *Schouwburg* aufgeführt.¹⁵³³ Rembrandt hätte sich also bei einer Vorstellung für seine Illustration inspirieren lassen können. Konst stellt fest, dass die bei Rembrandt dargestellten Kostüme mit der Tradition auf der Bühne übereinstimmen.¹⁵³⁴ Allerdings ist die radierte Architektur nicht mit jener für die *Schouwburg* überlieferten Bühne in Einklang zu bringen.¹⁵³⁵ Zudem kommt die Szene der Hochzeit nicht in Six' Stück vor. Am Beginn des zweiten Aktes sieht Medea den Hochzeitszug vorbeifahren und am Anfang des dritten Aktes treten Jason und Kreusa als verheiratetes Paar in das Rampenlicht.¹⁵³⁶ Konst vermutet daher, dass Rembrandts Darstellung auf einem lebenden Bild basieren könnte, das auch wenn nicht im gedruckten Text vermerkt, gut zwischen dem zweiten und dritten Akt vorstellbar wä-

¹⁵²⁹ Um 1650-52, Lw., 73.7 x 61 cm, Musée des Beaux-Arts, Strasbourg; s. zu dem Bild s. oben, Kapitel Kommunikation mit dem Publikum – Betrachtersprache, S. 211.

¹⁵³⁰ Albert Heppner vermutete in Metsus Komposition die genaue Übertragung des auf der Bühne gesehenen und verwies auf Coornherts Stück *Comedie van de rijke man* von 1682 und Costers Version des Themas von 1615. Heppner 1939-40, S. 43.

¹⁵³¹ Jan Six, *Medea. Treurspel*, Amsterdam 1648.

¹⁵³² Jan Konst, 1648. Rembrandt maakt een ets als illustratie voor de editie van Jan Six' treurspel *Medea*. De relatie tussen toneel en schilderkunst, in: Erenstein 1996, S. 226-233.

¹⁵³³ Oey-de Vita/Geesink 1983, S. 182.

¹⁵³⁴ Konst 1996, S. 228.

¹⁵³⁵ Ebd.

¹⁵³⁶ Ebd.

re.¹⁵³⁷ Tatsächlich geben die Titelillustrationen der gedruckten Theaterstücke nur selten reale Begebenheiten der Bühne wieder, so dass die andersartige Architektur in Rembrandts Radierung nicht gegen die Wiedergabe einer real aufgeführten *vertoning* sprechen muss. Es ist aber vielmehr von Bedeutung, dass Rembrandt es mittels des theatralen Vorhangs vermag, die dargestellte Hochzeitsszene wie ein lebendes Bild auf der Bühne zu inszenieren. In der Titelillustration ist die Darstellung auch so für den Leser nachvollziehbar, der mit dem Prinzip der Aufführung von *vertoningen* vertraut war.

In der Forschung wurden bereits die Gemälde Pieter Aertsens und Joachim Beuckelaers, in denen Hintergrundszenen durch Architektur und Vorhänge strukturiert und hervorgehoben werden, als durch den Bühnenaufbau der *rederijkers* inspirierte Bildform diskutiert.¹⁵³⁸ Thomas Huber sieht eine Gemeinsamkeit bei dem rhetorischen Prinzip der Argumentation. So habe die Orientierung an den Gesetzen der Rhetorik in der bildenden Kunst wie auch in den Stücken der *rederijkers* zu einem exzessiven Formalismus geführt.¹⁵³⁹ Der Vorrang des Schemas gegenüber der Kontinuität innerhalb des Verlaufs der *rederijkers*-Dramen bedinge „eine interne, jedem dramatischen Kontinuum zuwiderlaufende Topologie der Szenen“, die „strukturell weitgehend identisch mit der schematisierten Konfrontation der realistisch präsentierten Profanbilder mit den entrückten Christusszenen in Aertsens Kompositstillleben“ sei.¹⁵⁴⁰ Als typisches Beispiel kann auf Aertsens *Christus im Haus von Maria und Martha* von 1553 verwiesen werden, bei dem die religiöse Szene im Hintergrund des Bildes inmitten einer kulissenartigen Renaissance-Architektur zu sehen ist, die als Kontrast zu dem Stillleben und der Küchenszene im Vordergrund erscheint.¹⁵⁴¹ Ein Kupferstich von Jacob Matham, der ein verlorenes Gemälde Pieter Aertsens wiedergibt, zeigt eine vergleichbare Bildstruktur (Abb. 158).¹⁵⁴² Hier ist im Vordergrund eine Küchenmagd dabei, Fisch vorzubereiten. Ein prächtiges Fischstillleben nimmt die gesamte rechte Hälfte der Darstellung ein. In einem kleinen, aber hell er-

¹⁵³⁷ Das Gedicht in der Bildunterschrift zu Rembrandts Illustration könnte dabei als Erklärung vorge-
tragen worden sein. Ebd., S. 229.

¹⁵³⁸ Thomas Huber, *Die Ordnung der Symbole. Innovationen der Bildsprache in der nachreformato-
rischen Kunst des 16. Jahrhunderts am Beispiel der Kompositstillleben Pieter Aertsens*, München
1990 (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München), S. 65-87.

¹⁵³⁹ Ebd., S. 73.

¹⁵⁴⁰ Ebd., S. 75.

¹⁵⁴¹ Holz, 120 x 126 cm, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam.

¹⁵⁴² *Küchenszene mit Magd und Fischstillleben, Christus in Emmaus im Hintergrund*, ca. 1603, 242 x
320 mm; *New Hollstein* (Matham) II.41.16. Es ist unklar, inwieweit Mathams Kupferstich das Vorbild
authentisch wiedergibt. So entsprechen andere Aertsens-Graphiken des Stechers nach erhaltenen Vor-
bildern nur in den vordergründigen Figurenszenen der Vorlage. Huber wird bei diesem Blatt durch
eine in Aertsens erhaltenen Werken so nicht auftretende Tiefenflucht irritiert. Vgl. Huber 1990, S. 82,
Anm. 200.

leuchteten Raum im Bildhintergrund lässt sich die Szene mit Christus in Emmaus erkennen. Und hier wird die hintergründige religiöse Szene sogar von einem Vorhang flankiert, der gerade von einem Knecht zur Seite geschoben wurde.¹⁵⁴³ Maler wie Metsu oder Rembrandt konnten sich also für den Einsatz der innerbildlichen Vorhänge auch an Vorbildern des 16. Jahrhunderts orientieren. Bezeichnenderweise lässt sich dabei schon für das Kompositionsschema in den Gemälden Aertsens eine Parallele zur zeitgenössischen Theaterpraxis aufzeigen.¹⁵⁴⁴

Der Vorhang als Zeichen des Theaters

Während bei den oben behandelten Beispielen der Vorhang im weitesten Sinn als Zeichen von Repräsentation diente, soll es abschließend um die Besonderheit des gemalten Theatervorhangs gehen. Zunächst einmal ist auffällig, dass diejenigen Gemälde, die tatsächlich eine Theaterszene auf einer Bühne zeigen, nicht unbedingt auch den Theatervorhang ins Bild bringen. Zu verweisen wäre hierfür etwa auf die an anderer Stelle behandelten zwei Versionen der *Schlusszene aus Brederos Lucelle* von Jan Miense Molenaer (Abb. 10 u. Abb. 102)¹⁵⁴⁵ oder auch auf die zahlreichen Titelillustrationen, die zwar teilweise Zwischenvorhänge einer Theaterbühne wiedergeben, aber fast nie einen Hauptvorhang.¹⁵⁴⁶ Eine Ausnahme bilden die zwei Versionen des *Triumphs der Dummheit* von Pieter Quast (Abb. 104 u. Abb. 106), bei denen jeweils ein zur Seite und nach oben geraffter Vorhang rechts von der oberen Bildkante herabhängt.¹⁵⁴⁷ Wie bereits dargelegt, geben die Darstellungen in einem Fall mehr und im anderen weniger genau Elemente der Bühne der Amsterdamer *Schouwburg* wieder. Die Figurenkonstellation geht auf den Kupferstich Claes Jansz Visschers mit den 1609 in Amsterdam aufgeführten lebenden Bildern zurück (Abb. 25 u. Abb. 105), die höchstwahrscheinlich nicht erneut zur Entstehungszeit der Gemälde in der *Schouwburg* inszeniert wurden. Benjamin Hunningher spricht dem von Quast dargestellten Vorhang jeglichen realitätsnahen Charakter ab. Er sei eher „ein schildersornament“, ein Repoussoir also, als dass er der Wiedergabe des aus einzelnen Stoffbahnen zusammengenähten Vorhangs der *Schouwburg* entspreche.¹⁵⁴⁸ Zudem ist wie oben dargelegt kein Hauptvorhang für das Amsterdamer Theater während der Entstehungszeit der Gemälde überliefert, sondern lediglich der gestreifte Zwischenvorhang, der den hinteren Teil der Bühne abschließen konnte.

¹⁵⁴³ Vgl. Huber 1990, S. 82.

¹⁵⁴⁴ Vgl. Hénin 2010, S. 255.

¹⁵⁴⁵ S. hierzu ausführlich oben, Kapitel Bühnenraum – Bildraum, S. 183-190.

¹⁵⁴⁶ Vgl. Abb. 143-146.

¹⁵⁴⁷ S. hierzu ausführlich oben, Kapitel Bühnenraum – Bildraum, S. 190-198.

¹⁵⁴⁸ „De draperie op de voorgrond is eerder een schildersornament dan de weergave van het in banen gestikte toneeldoek.“ Hunningher 1959b, S.159.

Auch auf einem Hans Juriaensz van Baden zugeschriebenen Gemälde, das eine Theateraufführung in der Amsterdamer *Schouwburg* zeigt, findet sich ein unrealistisch erscheinender, zusammengeraffter Vorhang (Abb. 115). So wie hier das Podium im Vordergrund mit den Zuschauern frei erfunden ist,¹⁵⁴⁹ um durch die Kontrastwirkung die räumliche Illusion zu verstärken, scheint auch der Vorhang allein dazu zu dienen, den Blick des Betrachters in die Tiefe zu leiten.¹⁵⁵⁰ Den Darstellungen Quasts und Badens ist gemeinsam, dass der gemalte Vorhang sich zwar im Bildvordergrund befindet, er aber nicht als Trompe l'œil gestaltet ist. Die drapierte Form und der Faltenwurf der Textilien wirken formelhaft, geradezu stilisiert. Damit kommt diesen Vorhängen neben der Funktion als Repoussoir eine weitere Aufgabe zu: Der Vorhang wird zum Bildkürzel, ein zeichenhafter Verweis auf das Theater.¹⁵⁵¹ Er kann als eine weitere Form der theatralen Visualisierungsstrategie verstanden werden, der dem Betrachter suggeriert, das Dargestellte wie eine Theateraufführung zu betrachten.

In Joachim von Sandrarts Gemälde *Die Schützenkompanie des Kapitän Cornelis Bicker* (Abb. 160)¹⁵⁵² scheint der formelhaft gemalte dunkelblaue Vorhang, der zusammengerafft rechts von der oberen Bildkante herabhängt, die gleiche Funktion zu übernehmen. Sandrart bricht in seinem Gruppenbildnis, das um 1640 für die gleichen *Kloveniersdoelen* wie Rembrandts *Nachtwache* gemalt wurde, ebenso wie der ältere Meister mit der Bildtradition.¹⁵⁵³ Die Schützen sind, in Erinnerung an den Besuch der im Exil lebenden Witwe des französischen Königs in Amsterdam 1638, um eine Büste der Maria de' Medici gruppiert. Dies kann als historisierendes Element verstanden werden, aber anders als bei Rembrandts *Nachtwache*, in der dasselbe Ereignis „als schaubar genrehaft“¹⁵⁵⁴ gestaltet ist, „markiert der Deutsche [Joachim von Sandrart] mit einem bloßen Symbol ein tatsächliches Ereignis.“¹⁵⁵⁵ Während die auf einem niedrigen Tisch aufgestellte Büste und der Vorhang auf eine Darstellung in

¹⁵⁴⁹ Vgl. Gudlaugsson 1951, S. 180; Brandt/Hogendoorn 1993, S. 360.

¹⁵⁵⁰ So auch Hummelen 1967, S. 4: „Neemt van Baden bij de uitbeelding vyn de directe voorgrond de nodige schilderkunstige vrijheid omdat hij daar een repoussoir nodig heeft [...]“

¹⁵⁵¹ Vgl. auch die Titelillustration der Ausgabe von Brederos *Spanschen Brabander* von 1662, Abb. 159.

¹⁵⁵² *Offiziere und Schützen unter Leitung von Kapitän Cornelis Bicker und Leutnant Frederick van Banchem, bereit für den Empfang Maria de' Medicis im September 1638*, 1640, Lw., 343 x 258 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

¹⁵⁵³ Vgl. Christian Klemm, *Joachim von Sandrart. Kunst-Werke und Lebens-Lauf*, Berlin 1986, S. 22 f.

¹⁵⁵⁴ Ebd., S. 23.

¹⁵⁵⁵ Ebd.

einem Innenraum verweisen, besteht der Hintergrund des Gruppenporträts aus einer perspektivischen Architekturansicht unter einem blauen, leicht bewölkten Himmel. Die klassische Architektur wurde in der Forschung bereits mit jener der Amsterdamer *Schouwburg* verglichen, die Anfang 1638 eröffnet worden war.¹⁵⁵⁶ Tatsächlich spricht einiges dafür, dass die Schützenkompanie, die auch an den Festlichkeiten zu Ehren Maria de' Medicis bei ihrem Besuch in Amsterdam vom 31. August bis 5. September 1638 beteiligt war, auf der Bühne der *Schouwburg* porträtiert wurde. Die dunklen Fassadenteile am linken und rechten Bildrand geben möglicherweise die reale Bühnenfassade des Theaters wieder. Der im hellen Licht erscheinende Architekturausblick könnte damit auf eine der perspektivisch bemalten Leinwände verweisen wie sie in Saverys Darstellung der Bühne zwischen den Kolonnaden zu sehen sind (vgl. Abb. 161).¹⁵⁵⁷ Auf dem Tisch mit der Büste Maria de' Medicis liegt neben einer Krone ein Zettel mit folgendem Gedicht Joost van den Vondels:

„Das Fähnlein des Herrn van Swieten, gemalt von Sandrart. Das Fähnlein des van Swieten wacht, um Medici zu empfangen, aber für eine so große Seele ist dann ein Marktplatz doch zu klein und auch die Bürgerschaft zu schwach für solche Strahlen: Die Sonne des Christenreichs ist weder Fleisch noch Haut noch Knochen, vergebt Sandrart, daß er sie von Stein malt.“¹⁵⁵⁸

Laut Vondel sah Sandrart sich also nicht im Stande, die verehrte Maria de' Medici als gemaltes Porträt von Fleisch und Blut darzustellen. Und auch der Marktplatz war zu klein, um der Feierlichkeiten zu Ehren der ehemaligen Königin gerecht zu werden. So wurden die zunächst beim Einzug Maria de' Medicis auf den temporären Bühnen dargebotenen lebenden Bilder auch später noch einmal in der *Schouwburg* aufgeführt.¹⁵⁵⁹ Es macht also durchaus Sinn, dass die Schützenkompanie sich ebendort mit der Büste Maria de' Medicis darstellen ließ. Der Vorhang könnte des Weiteren auf die theatrale Inszenierung der Festlichkeiten zu Ehren des hohen Besuchs verweisen, an deren Durchführung die porträtierte Korporalschaft selbst beteiligt gewesen war.

¹⁵⁵⁶ Ebd., S. 78.

¹⁵⁵⁷ Albach 1970, S. 100 vermutet, dass die Schützenkompanie im oberen Stockwerk der Bühne auf der Galerie für das Porträt posiert haben könnte.

¹⁵⁵⁸ Übersetzung Klemm 1986, S. 80, Anm. 1. „Het Carporaalschap des Heeren van Swieten / Geschildert door Sandrart / De vaan van Swieten wacht, om Medici te onthaalen, / Maar voor zo groot een Ziel is dan een Markt te kleen, / En't oog der Burgerij, te zwak voor zulke straaen; / Die zon van't Christenryk, is vleesch, nog vel, nog been, / Vergeef het dan Sandrart, dat hij haar malt van Steen. / Van Vondel.“ Das Gedicht wurde erstmals publiziert in Vondels *Vescheide Gedichten*, Amsterdam 1644, S. 337.

¹⁵⁵⁹ Laut der Einträge in das Rechnungsbuch der *Schouwburg* gab es am 7. September eine Vorstellung für den Magistrat und am 8. September eine Vorstellung für die Admiralität. Albach 1970, S. 98.

Fazit

Im vorliegenden Kapitel konnte der Einsatz gemalter Vorhänge als ein weiteres theatrales Visualisierungsmittel bestimmt werden. Es konnte gezeigt werden, dass die Analogie von Bild- und Theatervorhängen im Untersuchungszeitraum über die allgemeinen Funktionen des Ver- und Enthüllens und den damit verbundenen Implikationen hinausgehen.

Sowohl der *Trompe l'œil*- als auch der Hauptvorhang im Theater sind von selbstreflexivem Charakter. Sie verweisen auf die Bild- und Bühnengrenze und zeichnen das Enthüllte als eine vom Betrachter und Zuschauer abweichende Realitätsebene aus. Die ambivalente Positionierung des Vorhangs, bei der nicht immer sicher bestimmt werden kann, ob der Vorhang sich vor oder im Bild bzw. im Zuschauerraum oder auf der Bühne befindet, verweist auf die Vermittlerrolle des theatralen Textils. Der innerbildliche Vorhang als Motiv des dargestellten Raumes lässt sich zum Zwischenvorhang im Theater parallelsetzen. Beide können nicht nur dazu dienen, verschiedene Räume bzw. Handlungsorte abzugrenzen, sondern wiederum verschiedene Realitätsebenen zu markieren. Der innerbildliche Vorhang kann so analog zu einer auf der Hinterbühne enthüllten *vertoning* auf eine übergeordnete Handlung verweisen, oder etwa ein Schlüsselmoment der dargestellten Erzählung hervorheben. Und schließlich konnten formelhaft gemalte, zusammengeraffte Vorhänge vor einer Theaterdarstellung als Zeichen von Theater interpretiert werden.

In allen untersuchten Beispielen dient der Vorhang im Bild dazu, dem Betrachter Rezeptionsvorgaben zu vermitteln: Das Dargestellte soll analog zu einer Theateraufführung rezipiert werden. Der zeitgenössische Betrachter konnte aus seiner Kenntnis des theatralen *frame* die verschiedenen Funktionen der theatralen Textilien nachvollziehen und deren Bedeutung für das Dargestellte interpretieren.

5. Theatralität als Visualisierungsprinzip

„Het is met zo een tafereel, gelyk met een vertoonng op een Theater [...].“¹⁵⁶⁰ (Es ist so mit einem Gemälde wie mit einem lebenden Bild im Theater)

5.1. Ein theatraler Bildentwurf für das Amsterdamer Rathaus

Das neue Rathaus von Amsterdam, das ab 1648 nach den Plänen Jacob van Campens entstand, galt den Zeitgenossen als das 8. Weltwunder.¹⁵⁶¹ Ein Wandgemälde in dem berühmten Bürgersaal hätte als wichtigster Auftrag der Höhepunkt in Gerard de Laresses Œuvre werden können (Abb. 162). Allerdings sollte es niemals zu dessen Ausführung kommen.¹⁵⁶² Das Gemälde sollte die östliche Lünette an der Stirnseite des aufwendig ausgestatteten Saales schmücken und hätte bei der Wandbreite von 17 m und einer Raumhöhe von 25,5 m mehr als 100 qm Fläche eingenommen. Bei einem kleinformatigen Gemälde von Gerard de Laresse mit der *Allegorie des Ruhmes der Stadt Amsterdam* handelt es sich höchst wahrscheinlich um einen Entwurf in Form einer Ölskizze für die Dekoration des Bürgersaales (Abb. 163).¹⁵⁶³ In diesem letzten Kapitel möchte ich zeigen, dass Laresse für diesen Auftrag ein komplexes Darstellungskonzept entwickelte, das sämtliche in dieser Arbeit vorgestellten und untersuchten theatralen Visualisierungsstrategien vereint. Und wie sich zeigen wird,

¹⁵⁶⁰ „Het is met zo een tafereel, gelyk met een vertoonng op een Theater, daar alles vertoonnd word of het waarlyk gebeurden; zy bedriegen malkander bedektelyk, daar van zy zelfs niet weeten mogen; maar de aanschouwers merken alles, ja haar gedachten moeten naaktelyk gezien en gehoord worden. Gerard de Laresse, *Groot schilderboek*, Amsterdam 1712, Teil 1, Buch 2, Kap. 7, S. 71.

¹⁵⁶¹ Der Dichter Thomas Asselijn hatte das Rathaus als das erste unter den sieben Weltwundern bezeichnet: „Ten is de laatste niet, maar d'eerste van de zeven der wonderen zoo wyd de wereld door berucht.“ T. Asselijn *Broederschap der schilderkunst* [...], Amsterdam 1654, S. 19, zitiert nach Marc van Dijk, *Die marmervracht in 't week moeras. Het achtste wereldwonder in gedichten*, in: *Stadhuis van Oranje. 350 jaar geschiedenis op de Dam*, hrsg. v. Eymert-Jan Goossens, Ausst.-Kat. Koninklijk Paleis te Amsterdam, Amsterdam 2005, S. 53. Constantijn Huygens hatte mit seinem Gedicht von 1657 die immer wieder von späteren Dichtern verwendete Umschreibung des Rathauses als das achte Weltwunder geprägt: „Doorluchte stichter en van 's Wereldts Achtste wonder, / Van soo veel Steens om hoogh op soo veel Houts van onder [...]“; *De Gedichten van Constantijn Huygens*, naar zijn handschrift uitgegeven door J.A. Worp, Bd. 6: *1656-1661*, Groningen 1896, S. 108.

¹⁵⁶² Zu den möglichen Gründen warum das Gemälde letztendlich nicht ausgeführt wurde siehe unten, S. 312 f.

¹⁵⁶³ 1680-87, Lw., 46,5 x 62 cm, Amsterdams Museum; Roy 1992, P. 173, S. 323-325. Ursprünglich hatte der Architekt Jacob van Campen für die beiden Lünetten zwei Darstellungen von Sonnenauf- und Untergang geplant. Die Stiche von Jacob Vennekool zeigen noch die vor Apollo fliehende Aurora an der Ostseite und Diana, die ihrem Wagen gen Himmel steuert, während Apollo verschwindet auf der Ostseite des Saales. Vgl. Katharine Fremantle, *The Baroque Town Hall of Amsterdam*, Utrecht 1959, S. 43 und Abb. 29, 30. Vermutlich wurden diese beiden Gemälde aber nie ausgeführt. Vgl. auch Jan-Eymert Goossens, *Schat van beitel en pensel. Het Amsterdamse stadhuis uit de Gouden Eeuw*, Zwolle 1996, S. 29. Die letzte Phase des Projektes wurde aufgrund von finanziellen Schwierigkeiten verschoben. Die Aufträge der Ausmalung der riesigen Holzdecke und der beiden Lünetten waren die letzten, die von den Bürgermeister vergeben wurden. Vries 1998, S. 44.

¹⁵⁶³ Die Tatsache, dass Fama die Posaune in ihrer linken Hand bläst, veranlasst Lyckle de Vries zu der Vermutung, dass die Ölskizze eher ein seitenverkehrter Entwurf für eine Druckgraphik sei als für das Wandgemälde selbst. Vgl. Vries 1998, S. 47, Anm. 74

lassen sich an diesem letzten Bildbeispiel die Schlussfolgerungen aus den vorherigen Kapiteln resümieren.

Die Identifizierung der Ölskizze mit dem Entwurf für das Amsterdamer Rathaus stützt sich im Wesentlichen auf zwei zeitgenössische Erwähnungen des Werkes.¹⁵⁶⁴

Der schwedische Architekt Nicodemus Tessin d. J. (1654–1728) sah 1687 den Entwurf in Laïresses Atelier: „[...] aber insonderheit wahr artig die Eschisse, die da wahr gemahlt, ins kleine vor dem Rathaus.“¹⁵⁶⁵ Louis Abry (1643–1720), Graphiker, Geschichtsschreiber, Genealoge und Schüler von Gerard de Laïresses Vater, Renier de Laïresse, sah dann in der Sammlung Jacob des Flines eine Ölskizze mit „figures suprenantes“, die für ein großes Gemälde im Rathaus bestimmt gewesen sei, das aber ihm zufolge unausgeführt blieb aufgrund von Laïresses 1689 einsetzender Blindheit.¹⁵⁶⁶ Die hier zu untersuchende Ölskizze befand sich tatsächlich bis 1740 in der Sammlung Jacob de Flines, ein Angehöriger einer mennonitischen Kaufmanns- und Sammlerfamilie, mit denen Laïresse in freundschaftlicher Verbindung stand und für die er mehrere Gemälde realisierte.¹⁵⁶⁷ Eine genaue Datierung der Ölskizze erweist sich als schwierig. In den Rechnungsbüchern der Stadt, die die Aufträge für die Dekorationen des Rathauses vergab, findet sich kein Vermerk einer Zahlung an Laïresse. Adriaen Backer, der für die westliche Lünette eine Darstellung mit dem *Jüngsten Gericht* ausführte, wurde hingegen bereits 1680 mit 1000 Gulden dafür bezahlt.¹⁵⁶⁸ Dies lässt vermuten, dass auch der Auftrag für die zweite Lünette nicht viel später an Laïresse vergeben wurde.

In der Mitte der als Grisaille ausgeführten allegorischen Szene thront die Stadtmagd umgeben von Holzpfählen, auf denen die Stadt gebaut ist. Mit der rechten Hand hält sie das Wappen der Stadt, mit der linken Hand weist sie auf einer großen kartographischen Ansicht Amsterdams, die zwei Putten neben ihr in die Höhe halten, auf den Hafen – als Quelle für den Reichtum der Stadt. Die beiden Löwen aus dem Stadt-

¹⁵⁶⁴ Zuerst erwähnt bei D.P. Snoep, Gérard de Laïresse als plafond – en kamerschilder, in: *Bulletin van het Rijksmuseum Amsterdam* 18, 4, 1970, S. 212 (S. 159-217).

¹⁵⁶⁵ Gustaf Upmark, Ein Besuch in Holland 1687 aus den Reiseschilderungen des schwedischen Architekten Nicodemus Tessin d. J., in: *Oud Holland* 18, 1900, S. 125 (S. 117-128).

¹⁵⁶⁶ „[...] entre lesquelles il s’en voit une remplie d’une foule de figures suprenantes qui étoit faite pour un grand tableau, qu’il avoit embauché pour la maison de ville, qui a demeuré imparfait, l’an 1689, que la vue lui manqua.“ Louis Abry, *Les hommes illustres de la nation liégeoise*, édité par H. Helbig et S. Bormans, Liège 1867, S. 259 f.

¹⁵⁶⁷ Siehe etwa das Portrait Filips de Flines, Lw., 141 x 115 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Museumslandschaft Hessen Kassel; Roy 1992, S. 311, Nr. P. 157 m. Abb. Im Versteigerungskatalog der Sammlung Jacob de Flines von 1740 wurde die Ölskizze als "Den voortgangh van den Coophandel van Amsterdam door Louresse" aufgeführt. Versteigerung 18. Juli 1740, Nr. 262; vgl. Katalogtext Albert Blankert; <http://collectie.ahm.nl/advanced/detail.aspx?parentprifef=#> (Zugriff: 06.09.11).

¹⁵⁶⁸ W.F.H. Oldewelt, Eenige posten uit de thesauriers-memorialen van Amsterdam van 1664 tot 1764 (vervolg), in *Oud Holland* 51, 1934, S. S. 140 (S. 140-142).

wappen umgeben sie in verlebendigter Gestalt und halten die Feinde, symbolisiert durch zwei zu Boden gedrückte Männer, in Schach. Rechts flüchtet *Discordia*, die Zwietracht mit der Fackel. Hinter der Stadtmagd stehen die Personifikationen der Nächstenliebe (*Caritas*), des Glaubens (*Fides*), der Eintracht (*Concordia*) und der Gerechtigkeit (*Justitia*). Über der Karte der Stadt fliegt *Fama* und verkündet mit zwei Posaunen den Ruhm Amsterdams.¹⁵⁶⁹ Links schwebt auf einer Wolke eine Personifikation, die sowohl als Allegorie des Friedens – sie hält einen Olivenzweig in der Hand – als auch als *Abundantia*, der Allegorie des Überflusses gedeutet werden kann und zusammen mit einem Putto Almosen in Form von Münzen aus einem Gefäß auf die bedürftigen Bewohner am Boden ausschüttet. Am linken Bildrand sitzt vor einer Ansicht des Hafens der Flussgott des IJ mit dem Ruder in der Hand und der Schiffskrone auf dem Haupt. Bei der Allegorie links neben ihm, die eine Maske trägt, könnte es sich um die Malerei handeln. Gegenüber auf der rechten Seite bilden der Flussgott des Amstel und eine Frau mit den Attributen des Merkurs, die ein Füllhorn umarmt, eine Gruppe. Am rechten Bildrand sind noch zwei Frauen ausmachen, von denen die eine einen Zirkel hält. Hier könnte es sich analog zur Malerei am linken Bildrand um die Architektur und Bildhauerei handeln. Während links im Hintergrund einige Schiffmasten zu sehen sind, erkennt man rechts im Ausblick zwischen illusionistischen Ehrentempeln das Amsterdamer Rathaus, das zum Teil noch eingestürzt ist.¹⁵⁷⁰

Sowohl die Komposition dieser allegorischen Darstellung mit ihrem klassischen pyramidalen Schema als auch ihre inhaltliche Gestaltung scheinen nichts Ungewöhnliches zu bieten. Hier wird betont, dass der Reichtum und Ruhm der Stadt Amsterdam vor allem dem Seehandel geschuldet ist. Zum Vergleich sei etwa auf das berühmte Beispiel des mit Skulpturen geschmückten Tympanons an der Ostseite des Amsterdamer Rathauses verwiesen, auf dem die Stadtmagd umgeben von Neptun, verschiedenen Seekreaturen und Allegorien in der Mitte des dreieckigen Feldes thront (Abb. 164). Ungewöhnlich ist hingegen die Art und Weise, wie Lairese die Allegorie inszeniert. Die als Grisaille ausgeführte allegorische Szene wird auf einer erhöht liegenden Bühne präsentiert, deren zweigeteilter Vorhang links und rechts nach oben

¹⁵⁶⁹ Die Tatsache, dass *Fama* die Trompete in ihrer linken Hand bläst, veranlasst Lyckle de Vries zu der Vermutung, dass die Ölskizze eher ein seitenverkehrter Entwurf für eine Druckgraphik sei als für das Wandgemälde selbst. Vries 1998, S. 47, Anm. 74.

¹⁵⁷⁰ Auch wenn das neue Rathaus bereits 1655 eingeweiht und bezogen wurde, sollte es noch bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts dauern bis es fertig gestellt war. Was die Außenarbeiten anbelangt, so erhielt das Dach erst 1683 seine kupferne Bedeckung. „De kap werd voorlopig niet beschoten, maar envoudig door rode pannen gedeckt; erst in 1683 is de kap geheel beschoten en met lood, koper en blauwe leien gedeckt.“ Brugmans 1973, S. 91. Das Gerüst auf Lairesses Darstellung könnte darauf hinweisen, dass die Ölskizze noch vor der Fertigstellung des Daches entstand.

und zur Seite gerafft ist. Zudem integriert Lairesse einige Zuschauer in das Bild, die sich auf einem Podium unterhalb der Bühne befinden und von einer Steinbrüstung hinterfangen werden. Durch diese räumliche Trennung und die farbige Gestaltung der Zuschauer wird deutlich, dass jene sich in einer anderen Wirklichkeitsebene befinden als die Figuren auf der Bühne. Zudem lassen weitere Details den Betrachter an eine Theateraufführung denken. Der Hintergrund mit der Tempelarchitektur, den Schiffsmasten und dem Rathaus grenzt unmittelbar an die Figuren im Vordergrund an. Hinter diesen steinfarbenen Kulissen ist des Weiteren blauer Himmel sichtbar. Dieser Bruch mit der als Grisaille gestalteten Szenerie suggeriert geradezu einen auf Leinwand gemalten Hintergrundsprospekt. Auch befinden sich die Zuschauer im Schatten, während das Geschehen auf der Bühne hell beleuchtet ist, vergleichbar der realen Situation im Theater. Ein an die Unterseite der Bühne genageltes Tuch erinnert an die zu verschiedenen Anlässen in der Stadt aufgebauten Schaubühnen. Da diese erhöht liegen mussten, um optimale Sicht zu gewährleisten, sind diese Bühnenarchitekturen vielmehr als Schaugerüste zu bezeichnen. Der untere Bereich dieser Schaugerüste wurde in der Regel durch Tücher verdeckt und von den Darstellern als Garderobe und Versteck genutzt. Lairesse lässt keinen Zweifel daran, dass hier zwei verschiedene Realitätsebenen unmittelbar aneinander stoßen. Grenze und Berührungspunkt liegen für die gemalten Zuschauer der Darstellung im Bereich der Bühnenrampe. Für den Bildbetrachter wird das Spiel mit der Grenze von Realitätsebenen in jenem Punkt am deutlichsten ausformuliert, in dem sein Blick durch jenen der jungen Frau im Publikum erwidert wird.

In einer Vorzeichnung experimentierte Lairesse noch mit einer anderen Komposition (Abb. 165).¹⁵⁷¹ Ein paar geringfügige Veränderungen finden sich innerhalb der allegorischen Darstellung. Wobei die geänderte Position der Allegorie des Ruhmes – sie schwebt jetzt auf der linken Bildseite knapp über dem Boden und nicht im Himmel – die auffälligste ist. Unterhalb der Bühne ist eine Balustrade angedeutet, aber das Podium davor und die Zuschauer fehlen. Lairesse verwendet eine andersartige theatrale Inszenierung: Ein geflügelter Mann mit einer Sichel in der Hand – es handelt sich wohl um Chronos – ist gerade dabei, den Vorhang links zur Seite zu schieben, um so den Blick des Betrachters auf die auf der Bühne dargebotene allegorische Szene zu lenken. Durch die mythologische Figur auf der Grenze zur Bühne und das Fehlen der Zuschauer erfolgt hier keine klare Trennung der Realitätsebenen. Diese Bildsprache war Lairesse anscheinend nicht explizit genug. In der Ölskizze fügt er die Zuschauer

¹⁵⁷¹ Feder und Bister, 25 x 46 cm, Aufbewahrungsort unbekannt, zuletzt Versteigerung Slg. Mme V..., Paris, Drouot, 30. März 1925, als Rembrandt Schule; Roy 1992, S. 325, D. 158 m. Abb.

hinzu, die dem Betrachter die gewünschte Reaktion auf die dargebotene Allegorien-
 scene vorführen. Die Rückenfigur in der Mitte der Gruppe zeigt auf das Geschehen.
 Sie fungiert als Einstiegsfigur für den Betrachter und lenkt dessen Blick auf die Büh-
 nenszene. Das im Profil gezeigte Gesicht seines Gesprächspartners zeugt von der
 Verwunderung über und der Bewunderung für das Gesehene. Seine Augen sind weit
 aufgerissen, der Mund ist geöffnet und die linke Hand hat er an seine Brust gelegt. In
 seinem *Schilderboek* von 1707 beschreibt Lairese die stark kodifizierte Geste der
 mit dem Handinneren auf die Brust gelegten Hand als Zeichen der Ehrerbietung¹⁵⁷²
 und das Schlagen der linken Hand auf die eigene Brust als Ausdruck von Rüh-
 rung.¹⁵⁷³ Die Zuschauer tragen keine zeitgenössische Kleidung, wie man es für die
 Theaterbesucher erwarten könnte.¹⁵⁷⁴ Während der Herr, der dem Betrachter die ge-
 wünschte Reaktion vorführt, zwar die zeitgenössische Frisur mit den langen Locken
 trägt, scheinen die meisten Figuren in diesem Bereich Bühnenkostüme „à l’antique“
 zu tragen.¹⁵⁷⁵ Diese Art der Kostüme kam im Theater in den Tragödien zum Einsatz,
 als antik verstandene Kleidung erfreute sich aber auch im Bereich der bildenen Kunst
 für Portraits großer Beliebtheit, wo sie dem Wunsch der Porträtierten nach Zeitlosig-
 keit der Darstellung entsprach. Der Betrachter von Lairesses Komposition kann sich
 unabhängig von der jeweiligen Mode seiner Zeit mit den gemalten Zuschauern iden-
 tifizieren. Indem Lairese die Zuschauer der theatral inszenierten Allegorie in antiki-
 sierende Gewänder hüllt, kann er somit die gesamte Darstellung in die Sphäre der
 Allgemeingültigkeit rücken.

Der Vergleich mit Nicolaes Pietersz Berchems *Allegorie auf die Vergrößerung Ams-
 terdams*¹⁵⁷⁶ verdeutlicht ebenfalls wie sehr Lairesses Komposition vom traditionellen
 Darstellungsschema der Stadtallegorie abweicht (Abb. 166). Bei Berchem sitzt die
 Amsterdamer Stadtmagd auf einer Wolke umgeben von allegorischen Figuren und
 olympischen Göttern. Das Gemälde ist hier aufgrund eines Details aufschlussreich:
 Eine auffällige Übereinstimmung zu Lairesses Ölskizze ist die Karte, welche die
 Stadtmagd in beiden Darstellungen in der Hand hält. Sie konnte in Berchems Ge-
 mälde mit einer kartographischen Ansicht Amsterdams von Daniël Stalpaert (1615–
 1676) identifiziert werden, die 1662 oder 1663 von Nicolaes Visscher d. Ä. heraus-
 gegeben wurde und zeigt sowohl die bereits bestehende Bebauung Amsterdams als

¹⁵⁷² *Schilderboek* 1712, Teil I, Buch 2, Kap. 7, S. 68.

¹⁵⁷³ *Schilderboek* 1712, Teil I, Buch 2, Kap. 8, S. 76.

¹⁵⁷⁴ Entgegen der Meinung von Roy, der das Bild möglicherweise nicht im Original gesehen hat; Roy
 1992, S. 82.

¹⁵⁷⁵ Siehe zu diesem Kostümtyp oben, Kapitel Kostüme – Theaterkleidung im Bild, S. 125-144.

¹⁵⁷⁶ Um 1663, Lw., 172,5 x 142,2 cm, Amsterdam Museum.

auch die geplante Erweiterung des Grachtengürtels nach Osten.¹⁵⁷⁷ Auch wenn es sich bei der Karte auf Laïresses Ölskizze nicht um dieselbe handelt – Format, Legenden und ein Wappen erscheinen abweichend – zeigt die Karte auf Laïresses später entstandener Komposition doch die gleiche Ansicht mit der als noch nicht realisiert hervorgehobenen Erweiterung des Grachtengürtels (Abb. 167).¹⁵⁷⁸ Die geplante Stadterweiterung wurde bereits 1662 durch die Aufführung des von Jan Vos zu diesem Anlass geschriebenen allegorischen Theaterstückes *Vergrooting van Amsterdam* gefeiert.¹⁵⁷⁹ Das Stück feierte am 14. November 1662 in der *Schouwburg* Premiere und wurde insgesamt fünf Mal aufgeführt.¹⁵⁸⁰ Laïresse selbst konnte die Aufführungen nur von Berichten und dem gedruckten Text kennen. Es scheint also unwahrscheinlich, dass sich der Maler durch dieses publikumswirksame Ereignis zu einer theatralen Darstellung seiner Allegorie inspirieren ließ.

Laïresses Interesse für theatrale Visualisierungsstrategien kann vielmehr auf seine persönliche Beziehung zur *Schouwburg* und zu einigen in Theaterkreisen wichtigen Personen zurückgeführt werden, die in der Forschung unlängst bekannt sind.¹⁵⁸¹ Als der in Liège geborene und tätige Laïresse 1665 nach Amsterdam kam, war die Periode der spektakulären dramatischen Inszenierungen vorbei. Jan Vos verstarb im gleichen Jahr und die 1669 gegründete Literaturgesellschaft *Nil Volentibus Arduum* (NVA) versuchte das Theater nach dem Vorbild des klassizistischen französischen

¹⁵⁷⁷ Berchems Gemälde entstand möglicherweise im Auftrag des Kunsthändlers Nicolaes Visscher, in dessen Geschäft es Zacharias Conrad von Uffenbach gesehen haben könnte. „In einem anderen Zimmer sahen wir ein Stück, die Stadt Amsterdam präsentierend, von van Berghem gemalt.“ Zitiert nach Norbert Middelkoop, <http://collectie.amsterdammuseum.nl/amonline/advanced/Details/collect/37913> (Zugriff 16.06.15). Zur Identifizierung der Karte siehe: Ebd.

¹⁵⁷⁸ Die östliche Erweiterung des Grachtengürtels war erst um 1680 fertig gestellt. Mit dem Verkauf der Baugrundstücke konnte die Stadt aber bereits 1663 beginnen. Der Ausbruch der Pest ein Jahr später und das so genannte *Rampjaar* 1672 mit den Angriffen durch England, Frankreich und den Bistümern Münster und Köln verlangsamten jedoch die Bauaktivitäten. Möglicherweise spricht die Karte für einen *Terminus ante quem* für Laïresses Darstellung von um 1680. Eine Zeichnung Laïresses mit der thronenden Stadtmagd und drei Putti, die eine Karte Amsterdams vorzeigen, wurde 2013 im Kunsthandel angeboten (Feder, 259 x 233 mm, Foolscap Fine Art, Den Haag). Auch hier ist im Hintergrund das Rathaus zu sehen (allerdings ohne die Einrüstung) und Norbert Middelkoop brachte die Zeichnung mit der Ölskizze des Amsterdam Museums in Verbindung. <http://www.old-master-drawing.com/home/product/view/1/189.html> (Zugriff: 07.07.15).

¹⁵⁷⁹ *Alle de Gedichten van den Poëet Jan Vos*, verzamelt en uitgegeven door J. L[escaille], Amsterdam 1662, S. 809-838. Es bleibt unklar, ob es sich um *vertonigen* handelte oder man tatsächlich von einem Theaterstück sprechen kann. Der veröffentlichte Text gibt allein den Hinweis, dass die Zeilen durch mehr als 80 Personen gesprochen und dargestellt wurden: „Op d'Amsterdamsche Schouwburg, door meer dan tachtentig persoonen uitgesproken en vertoont.“ Ebd., S. 809.

¹⁵⁸⁰ Oey-de Vita/Geesink 1983, S. 199. Zu inhaltlichen Verbindungen von Vos' Versen und Berchems Darstellung s. Norbert Middelkoop in: *Het Aanzien van Amsterdam. Panorama's, plattegronden en profielen uit de Gouden Eeuw*, Kat. v. Boudewijn Bakker und Erik Schmitz, Ausst.-Kat. Stadsarchief Amsterdam; Bussum 2007, Kat.-Nr. 62, S. 265.

¹⁵⁸¹ Siehe vor allem: Vries 1998.

Schauspiels zu reformieren.¹⁵⁸² Ab dem so genannten *Rampjaar* 1672 und dem Ausbruch des Krieges war die Amsterdamer *Schouwburg* bis 1677 geschlossen. Nach der Wiedereröffnung bestand die Hälfte der Regenten aus Mitgliedern der NVA.¹⁵⁸³ 1678 erhielt Lairese die erste Anzahlung für neue Dekorationen für die *Schouwburg*, die bis 1681 entstanden.¹⁵⁸⁴ Überliefert sind Lairesses Kulissen nur durch Zeichnungen und Kupferstiche des 18. Jahrhunderts, von denen einige der frühesten 1738 zur Hundertjahrfeier des Theaters entstanden (Abb. 87).¹⁵⁸⁵ Diese Aufträge erhielt Lairese wohl durch seine engen Beziehungen zu *Nil Volentibus Arduum*. Es ist immer noch nicht geklärt, inwieweit der Maler selbst in die Gesellschaft involviert war.¹⁵⁸⁶ Auch wenn er selbst kein Mitglied der NVA war, kam die Gesellschaft 1676 regelmäßig in Lairesses Haus für ihre Treffen zusammen.¹⁵⁸⁷ Auch entwarf Lairese die Vignette, welche die gedruckten Werke von NVA schmückte und für Andries Pels, eines der Gründungsmitglieder, fertigte er außerdem die Illustrationen zu zwei seiner Theaterstücke.¹⁵⁸⁸ In diesen Illustrationen lassen sich allerdings fast keine Elemente der tatsächlichen Theaterpraxis nachweisen.¹⁵⁸⁹ In Lairesses *Schilderboek* sind die engen Bezüge zum Theater nicht von der Hand zu weisen. Doch bei seiner Untersuchung des gemalten Oeuvres stellt Lyckle de Vries fest, dass hier das Theater der Zeit nicht stärker reflektiert würde als bei jedem anderem Maler des 17. Jahrhunderts.¹⁵⁹⁰ Dabei scheint der Autor einigen wichtigen theatralen Kompositionen des Künstlers wie der *Allegorie des Ruhmes der Stadt Amsterdams* diesbezüglich keine Bedeutung beigemessen zu haben.

¹⁵⁸² Zur NVA siehe oben, Kapitel Schauspielstil – Gestik und Mimik im Bild, S. 54 f.

¹⁵⁸³ Vgl. Schenkeveld-van der Dussen, in: Pels *Gebruik en Misbruik* 1681 = 1978, S. 101.

¹⁵⁸⁴ Vgl. Vries 1998, S. 149. Zu Lairesses Dekorationen für das Amsterdamer Theater siehe zuletzt: Nicolette Sluijter-Seifert, Gerard de Lairese en zijn decors voor de Amsterdamse schouwburg, in: *Eindelijk! De Lairese. Klassieke schoonheid in de Gouden Eeuw*, hrsg. v. Josien Beltman, Paul Knolle und Quirine van der Meer Mohr, Ausst.-Kat. Rijksmuseum Enschede; Zwolle 2017, S. 110-116.

¹⁵⁸⁵ Ebd. Die berühmteste Dekoration war wohl Lairesses *De Aloude Hofgalerie*, die während ihres neunzigjährigen Einsatzes viel gelobt wurde. Im Inventar der *Schouwburg* von 1688 wurde die Dekoration noch *f* 1050, doppelt so hoch wie alle anderen Dekorationen, geschätzt. Vgl. Vries 1998, S. 151.

¹⁵⁸⁶ Sein Name fehlt in den überlieferten Mitgliederlisten der Gesellschaft. Vgl. *Nil Volentibus Arduum: Documenten en Bronnen. Een uitgave van Balthazar Huydecopers Aantekeningen uit de Originele Notulen van het Genootschap*, hrsg. u. kommentiert v. Bernardus P.M. Dongelmans, Utrecht 1982, S. 289-292, 305-310.

¹⁵⁸⁷ Dies ging möglicherweise bis 1682. Vgl. Vries 1998, S. 7. In dem überlieferten Eintrag aus dem Tagebuch der Gesellschaft zum Treffen am 5. Mai 1676 heißt es: „De vergadering zal in ’t vervolg gehouden worden ten huize van monsieur Lares [...]. *Nil Volentibus Arduum Documenten*, S. 150. Am 29. September 1676 wurde ein Treffen vertagt, da Lairesses Mutter gestorben war: „Alles uitgesteld om ’t overlyden van de moeder van mons. Lares.“ Ebd., S. 156.

¹⁵⁸⁸ Zu den Illustrationen für die NVA und Andries Pels siehe: De Vries 1998, S. 166-174; zu den Illustrationen zu Pels’ Stücken *Didoos Doot Treurspel* und *Julfus* 1668 siehe auch: Roy 1992, G. 21-27.

¹⁵⁸⁹ Vgl. Vries 1998, S. 166-174.

¹⁵⁹⁰ Ebd., S. 174.

Zwei dem Entwurf für das Amsterdamer Rathaus kompositorisch vergleichbare Werke Lairesse belegen, dass der Maler über einen längeren Zeitraum mit verschiedenen Lösungen der theatralen Visualisierung experimentierte. Bereits in seiner Radierung der *Allegorie auf den Frieden von Westminster* von um 1674 hatte Lairesse Theaterarchitektur als ein Visualisierungsmittel eingesetzt (Abb. 168).¹⁵⁹¹ Sie dient auch hier dazu, verschiedene Wirklichkeitsebenen zu markieren. In einem erhöht liegenden Kompartiment an der Rückwand des bühnenartigen Raumes findet die Unterzeichnung des Friedensvertrages statt, während verschiedene allegorische Figuren in die umgebende Architektur eingegliedert sind: Über der bühnenartigen Nische mit dem geöffneten Vorhang thront die Allegorie des Friedens mit zwei Medaillons, die Porträts von Charles II. und Wilhelm von Oranien zeigen. Die Skulpturen links und rechts der Bühne können als *Abundantia* und *Prudentia* bestimmt werden und ganz im Vordergrund rahmen zwei Flussgötter eine Ansicht Amsterdams ein. 1654 wurden tatsächlich zehn von Jan Vos entworfene lebende Bilder zur Feier des Friedens von Westminster auf dem Dam in Amsterdam und anschließend noch sechzehn Mal in der *Schouwburg* aufgeführt.¹⁵⁹² Zu dieser Zeit war Lairesse zwar noch nicht in Amsterdam, die *vertoningen* wurden aber durch Pamphlete mit beschreibenden Texten und durch die Gedichte von Jan Vos verbreitet.¹⁵⁹³ Keine der Beschreibungen der lebenden Bilder kann direkt mit Lairesse's Komposition in Verbindung gebracht werden. Die Architektur und Verzierungen der Bildbühne sind zudem zu aufwendig, um sich darunter ein reales temporäres Schaugerüst auf dem Marktplatz vorzustellen. Und eine Unterzeichnung des Friedensvertrages kommt in den von allegorischen Verkörperungen bestimmten Gedichten zu den lebenden Bildern von Jan Vos nicht vor. Weder die realen Aufführungen der lebenden Bilder noch die schriftlichen Erinnerungen an die ephemeren Ereignisse scheinen in diesem Fall als direkte Inspirationsquelle für Lairesse gewirkt zu haben. Es stellt sich aber dennoch die Frage, ob Lairesse sich bewusst einer Bildsprache bediente, welche den Sehgewohnheiten der Betrachter entsprach und wodurch diese womöglich an die theatralen Inszenierungen zu dem wichtigen Ereignis des Friedensschlusses erinnert wurden.

Bei der *Apotheose des Stadthalters Willem III. von Oranien (1650-1702)*, eines der letzten Werke des Künstlers vor seiner Erblindung, handelt es sich wahrscheinlich

¹⁵⁹¹ 328 x 442 mm, Roy 1992, G. 77, S. 461, Abb. S. 460.

¹⁵⁹² Oey-de Vita/Geesink 1983, S. 200. Laut Snoep wurden die *vertoningen* an insgesamt elf verschiedenen Tagen im Theater aufgeführt. Snoep 1975, S. 171, Anm. 153.

¹⁵⁹³ Vgl. Snoep 1975, S. 82 u. 171, Anm. 154. *Beschryvingen der Vertooningen, Die, door last der Wel-Eed. Eed. Heeren Burgermeesteren, op de Vreede tusschen Engelandt en Neederlandt, in 't jaar 1654, t'Amsterdam op de Markt vertoont zijn*, in: Vos *Gedichten* 1662, S. 602-611.

wieder um einen Entwurf für ein nicht mehr ausgeführtes Gemälde, in diesem Fall für den Palast Het Loo (Abb. 169).¹⁵⁹⁴ Anlass für den ebenso prestigeträchtigen Auftrag war die Krönung Willem von Oraniens zum König von England im Jahr 1689. Wie schon beim Entwurf für das Amsterdamer Rathaus handelt es sich um eine in Grisaille ausgeführte allegorische Szene, die sich in Untersicht gesehen auf einem Podest abspielt. Mittig ist die Büste Willem III., um welche die Ordenskette des Hosenbandordens mit der Figur des Hl. Georg gelegt ist, auf einer Weltkugel positioniert. Rechts daneben steht Athena und bekrönt den Statthalter mit einem Lorbeerkranz, auf der linken Seite umgeben drei weibliche Figuren die Büste Willems. Die Allegorie der Ewigkeit hält in der linken Hand eine Schlange um Willems Haupt, die sich selbst in den Schwanz beißt. In der rechten Hand hat sie eine Weltkugel, auf der ein Phönix aus den Flammen emporsteigt. Daneben steht die unbedeckte Wahrheit mit einer Sonne auf der Brust und hält ein Wappenschild, auf das die Allegorie des Sieges¹⁵⁹⁵ mit einer Feder zu schreiben in Begriff ist. Weitere allegorische Figuren im Bild, verschiedene Kriegssymbole, ein angeketteter Gefangener und Herkules, der die Hydria von Lerna erschlägt, zeugen von den Tugenden und Taten Willems III.¹⁵⁹⁶ Im oberen Viertel der Darstellung ist ein zusammengeraffter Vorhang so drapiert, dass er an einigen Stellen den Blick auf den oberen lünettenförmigen Abschluss des Bildes freigibt. Anders als bei Laresses Entwurf für das Rathaus scheint es sich hier aber weniger um einen fest installierten Theatervorhang als viel mehr um ein lose drapiertes Tuch zu handeln. Der wichtigste Unterschied lässt sich jedoch an einem Detail am linken unteren Bildrand erkennen. Hier erscheint der verzierte Saum eines Teppichs, der leicht umgeschlagen und gewölbt ein kleines Stück des darunter befindlichen, dunklen Untergrundes freigibt. Dies lässt somit die Schlussfolgerung zu, dass die Grisailleszene sich auf einem Bildteppich befindet, vor dem ein zweites Textil, der geraffte Vorhang, zu hängen scheint. Die bildliche Inszenierung lässt an die Art der bemalten Hauptvorhänge im Theater denken, die in Italien im 16. Jahrhundert zuerst auftreten und sich ab dem 17. Jahrhundert auch in anderen Ländern Europas Beliebtheit erfreuten.¹⁵⁹⁷ Dabei ist oft auf den geschlossenen Vorhang mit einer allegorischen Szene ein aufgezogener Vorhang gemalt, um die Illusion zu verstärken und mit ihr zu spielen. Dieses Prinzip bestimmt auch Laresses Komposition,

¹⁵⁹⁴ Um 1689, Lw., 64,2 x 78 cm, Mauritshuis, Den Haag; vgl. Roy 1992, P. 212, S. 358 f.

¹⁵⁹⁵ Laut Roy handelt es sich um die Allegorie des Ruhmes (*la gloire*), die aber bereits rechts im Hintergrund im Himmel schwebt. Roy 1992, S. 359.

¹⁵⁹⁶ Zur Identifizierung der verschiedenen allegorischen Figuren siehe: Ebd.

¹⁵⁹⁷ Für die Geschichte des bemalten Vorhangs und Bildbeispiele siehe: Karl Bachler, *Gemalte Theatervorhänge in Deutschland und Österreich*, München 1972.

in der die gemalte Drapierung vor dem bemalten Vorhang oder Bildteppich zu hängen scheint.¹⁵⁹⁸

Ob der Hauptvorhang der neuen *Schouwburg* 1665 bereits bemalt war, ist nicht überliefert.¹⁵⁹⁹ In diesem Zusammenhang ist ein aquarellierter Kupferstich aufschlussreich, der aus einer Mappe zur Jahrhundertfeier des Theaters von 1738 stammt (Abb. 170).¹⁶⁰⁰ Er zeigt die Bühne der *Schouwburg* mit einem geschlossenen Theatervorhang, auf dem nicht nur in der Mitte das Emblem der des Amsterdamer Theaters – der Bienenstock inmitten eines Lorbeerkranzes – dargestellt ist. Sondern links und rechts davon sitzen jeweils Neptun, der Beschützer des Seehandels und Merkur, der Gott des Handels und Gewinns. Unter dem Emblem des Theaters steht auf einem Spruchband der Sinnspruch von Joost van den Vondel, der sich ursprünglich im ersten Theaterbau von 1638 auf einem der Balken an der Decke des Saales befand: „De Byën storten hier het eelste dat zy lesen, / Om d’ Oude stok te voên, en de ouderloze wezen.“ (Die Bienen versammeln hier das Edelste, das sie lesen, um den alten Stock zu füttern, und die elternlosen Wesen.)¹⁶⁰¹ So wie die Bienen ihren gesammelten Honig in den Bienenstock tragen, bringen die Amsterdamer Bürger einen Teil des aus dem Handel erwachsenden Reichtums in die *Schouwburg*, zu Gunsten der schönen Künste und der Waisen und Alten, denn die Gewinne des Theaters kamen traditionell den öffentlichen Einrichtungen des Waisen- und des Armenhauses für alte Männer und Frauen zu Gute.¹⁶⁰²

Auch wenn unklar ist, von wann der bemalte Vorhang stammt, ist davon auszugehen, dass er ebenso wie die teuren Kulissen und Kostüme über einen langen Zeitraum hinweg verwendet wurde.¹⁶⁰³ Wichtiger als das Wissen um das tatsächliche Ausse-

¹⁵⁹⁸ Als Beispiel für illusionistisch gemalte Bildteppiche vor Architektur wäre zudem auf Peter Paul Rubens’ Tapisserienserie des Triumphes der Eucharistie zu verweisen.

¹⁵⁹⁹ Lyckle de Vries geht davon aus, ohne einen Nachweis zu liefern: Vries 1998, S. 138. Erst das Inventar der *Schouwburg* von 1687/88 führt unter den neueren Anschaffungen aus den Jahren 1687 bis 1688 einen Vorhang mit einem vergoldeten Bienenstock darauf auf. Albach 1984, S. 67, Nr. 82; s. dazu oben, Kapitel Theatervorhänge – theatrale Textilien, S. 267.

¹⁶⁰⁰ Kupferstich von Adolf van der Laan, gezeichnet und herausgegeben von Hendrik de Leth aus: Fredrik Duim, *Het hondertjarige jubilee wegens het stichten van den Amsterdamschen Schouburg, plechtiglyk geviert den 7 van Loumaant in den jaare, 1738*, Amsterdam [1738]; vgl. Haven 2008, S. 171.

¹⁶⁰¹ Duim, *Het hondertjarige jubilee* 1738, S. 7. Der Spruch lautete im Original bei Vondel: „De byen storten hier het eelste datze leezen, / Om d’oude stock te voên en ouderlooze weezen.“; Vondel *Werken*, Bd. 3, S. 512. Das Wortspiel funktioniert im Deutschen nur zum Teil, so gibt es hier auch die doppelte Bedeutung von „lesen“ des Honigs und im literarischen Sinne. Der alte Stock kann im Niederländischen jedoch sowohl den „Bienenstock“ als auch einen „Greis“ meinen. Siehe hierzu oben, Kapitel Bühnenraum – Bildraum, S. 197 f.

¹⁶⁰² Vgl. ebd. und Haven 2008, S. 171.

¹⁶⁰³ Wie etwa die um 1680 entstandenen viel gelobten Kulissen *Lairesses* nahezu ein Jahrhundert lang benutzt wurden, bis sie in dem verheerenden Feuer 1772 zusammen mit dem Theatergebäude zerstört wurden. Vgl. Vries 1998, S. 136.

hen des Vorhangs ist die Vorstellung von der engen Verwobenheit des Seehandels, aus dem Amsterdams Reichtum erwuchs, und dem Theater und damit auch dem Gemeinwohl in Form der sozialen Einrichtungen von Waisenhaus und Altenheim, denen die Gewinne der *Schouwburg* zu Gute kamen. So lässt sich die theatrale Bildfindung der allegorischen Darstellung des Ruhmes der Stadt Amsterdams von der tatsächlich bestehenden Verbindung zwischen dem Seehandel und dem Theater ableiten und beziehen.

Der Friede von Münster

Wenn man nach möglichen Vorbildern für Laresses theatrale Inszenierung aus der Theaterpraxis der Zeit fragt, so ist nicht allein an die Theateraufführungen in der Amsterdamer *Schouwburg* zu denken, sondern auch an andere theatrale Ereignisse. Im Fall von Laresses Entwurf für das Amsterdamer Rathaus kann eine auffällige Parallele zu einer durch ein Gedicht überlieferten *vertoning* festgestellt werden. Zu den Feierlichkeiten zum Frieden von Münster 1648 waren auf dem Dam in Amsterdam drei große Schaubühnen aufgebaut worden. Die Theaterdichter Samuel Coster, Gerard Brandt und Jan Vos hatten für diesen Anlass jeweils sechs lebende Bilder inszeniert und begleitende Verse geschrieben. Nur drei Tage nach der Aufführung auf dem Marktplatz wurden die *vertoningen* in einer Serie von acht aufeinander folgenden Vorstellungen nochmals in der *Schouwburg* aufgeführt.¹⁶⁰⁴ Auf den Einfluss der Themen dieser lebenden Bilder auf die Dekorationen des Amsterdamer Rathauses wurde in der Forschung bereits hingewiesen.¹⁶⁰⁵ Mit Laresses Komposition wurden die lebenden Bilder bisher allerdings noch nicht in Verbindung gebracht. Ein Blatt mit Darstellungen von Pieter Nolpe zeigt die drei temporären Schaubühnen mit lebenden Bildern und Versen Samuel Costers (Abb. 171).¹⁶⁰⁶ Es ist jedoch eines der *vertoningen* von Jan Vos, in welchem die Amsterdamer Stadtmagd in einer zu Laresses Komposition vergleichbaren Situation erscheint. Vos' *vertoning* thematisiert den Friedensschluss zwischen Spanien und der niederländischen Republik in universeller und allegorischer Art. Die erste Strophe von Vos' mit „Moeder der Vreede“ (Mutter des Friedens) betitelten letzten *vertoning* lautet:

¹⁶⁰⁴ Oey-de Vita/Geesink 1983. S. 110, 201 f.

¹⁶⁰⁵ Auf die Ähnlichkeit wurde zuerst von Katharine Fremantle (Fremantle 1959, S. 57-59) hingewiesen. Sie bringt Vos' *vertoning* mit dem Titel *Moeder der Vreede* mit der Skulpturengruppe der Stadtmagd an der östlichen Stirnwand des Bürgersaales in Verbindung. Diese würde im Zusammenhang mit den allegorischen Figuren in den Zwickeln und den umlaufenden Girlanden aus Muscheln und Navigationsinstrumenten sowie aus Blumen und Früchten den Ruhm Amsterdams visualisieren (ebd., S. 55). Vgl. auch Marc van Dijk, in: Ausst.-Kat Amsterdam 2005, S. 54.

¹⁶⁰⁶ 1648, Radierung und Kupferstich, 446 x 577 mm.

„Gesegnetes Amsterdam, umgeben von Wasserscharen
 Schwingt nun als Kaiserin der süßen und salzigen Wellen
 Neptuns Dreizack: ihr Kopf ist mit einer Krone
 Aus Schiffsbügen geschmückt. Ruhm ehrt ihren Thron,
 Und bläst ihre Lobestrompete. Die Gerechtigkeit, die Stärke der Städte,
 Die Freiheit und die alte Disziplinierung, der Gottesdienst und der Frieden,
 Bekleiden ihre rechte Seite. Den Handel, den Überfluss,
 Den Reichtum, die Eintracht und die Treue, mit aufrechtem Mut,
 Hat sie an ihrer linken Seite.“¹⁶⁰⁷

Die gemalten Zuschauer in *Lairesses* Darstellung scheinen einer solchen allegorischen Aufführung beizuwohnen. Das unterhalb der gemalten Bühne hängende Tuch mag dabei einen Hinweis auf den ephemeren Charakter einer temporär errichteten Bühne auf dem Marktplatz geben. Zudem sahen die Bürger Amsterdams ihre Stadt tatsächlich als „Mutter des Friedens“, hatte sich Amsterdam doch als wichtigstes Mitglied der vereinten Provinzen nicht zuletzt aus ökonomischen Gründen, besonders für den Frieden mit Spanien eingesetzt. Während der Stadthalter Willem II. und die Provinzen Utrecht (aus religiösen Gründen) und Zeeland (weil es durch Handel in spanischen Gewässern profitierte) den Krieg mit Spanien aufrecht erhalten wollten, war es vor allem den Verhandlungen durch Amsterdams Vertreter Adriaen Pauw zu verdanken, dass der bereits am 30. Januar 1648 unterzeichnete Friedensvertrag schließlich am 8. Juni desselben Jahres ratifiziert wurde.¹⁶⁰⁸ Der Friede von Münster garantierte Amsterdams Freiheit und Wohlstand. Die Schelde sollte weiterhin geschlossen gehalten und die Rechte Spaniens und der niederländischen Republik auf Handelsrouten und koloniale Territorien definiert und respektiert werden. Man beschloss, dass das alte Rathaus Amsterdams ersetzt werden müsse durch ein dem Status der Stadt würdiges Gebäude. Und so ist es auch nicht verwunderlich, dass eine Reihe der Dekorationen im neuen Rathaus der Stadt auf den Friedensschluss und die

¹⁶⁰⁷ „Gezeegendt Amsterdam, omheint van Waaterschaaren / Zwaait nu, als Kaizerin der zoet’ en zoute baaren, / De gaffel van Neptuin: haar hooft is met een kroon / Van steevens geperruikt. de Faam beschrijt haar troon, / En steekt haar loftrompet. ’t Gerecht, de kracht der Steede’, / De Vryheid, d’oude Tucht, de Godsdienst en de Vreede, / Bekleên haar rechte zy. De Neering, d’Overvloedt, / De Rijkdom, d’Eendracht, en de Trouw, oprecht van moedt, / Heeftz’ aan haar linkerhandt. [...]“ *Alle de gedichten van den Poëet Jan Vos. Verzamelt en uitgegeven door J. L.*, Amsterdam 1662, S. 585 f. Zu Vos’ und Brandts Gedichtbeschreibungen der *vertoningen* siehe: Mieke B. Smits-Veldt, De viering van de Vrede van Munster in Amsterdam: de dichters Geeraardt Brandt en Jan Vos bevestigen hun maatschappelijke positie, in: *De Zeventiende Eeuw* 13, 1997, S. 193-198.

¹⁶⁰⁸ Vgl. Fremantle 1959, S. 26-29.

besondere Rolle Amsterdams dabei anspielen.¹⁶⁰⁹ Es wäre also thematisch nahe liegend, wenn Lairese sich für seine Komposition an den lebenden Bildern zu den Feierlichkeiten im Rahmen des Friedenschlusses orientiert hätte.

Der Vergleich mit Vos' Gedicht und den an das theatrale Ereignis erinnernden Darstellungen hat gezeigt, in welcher Weise der Maler sich für seine Komposition der visuellen Sprache der *vertoningen* bediente, ohne dass die oben betrachtete Beschreibung des lebenden Bildes tatsächlich die Quelle für Lairesses Inspiration gewesen sein muss. Auf der Suche nach Erklärungen für die Wahl dieser Art der Visualisierungsstrategie ist es erneut weiterführend, sich Lairesses theoretischem Werk zuzuwenden. Im *Schilderboek* hat dieser selbst an verschiedenen Stellen die lebenden Bilder des Theaters mit der Malerei verglichen. Ein aufschlussreiches Beispiel findet sich in dem Kapitel über die verschiedenen Arten der Historienmalerei (Buch 2, Kap. 15). Wie Andries Pels für das Theater, forderte auch Lairese für die Historienmalerei die Einhaltung der Einheit von Zeit, Handlung und Ort. Im Falle der moralischen Gemälde (*Moraale Tafereelen*), die laut Lairese wahre Geschichten und Ereignisse darstellen, aber deren lehrreiche Vorbildfunktion durch beigefügte Sinnbilder der Tugenden und Laster ausgedrückt wird, räumt der Maler eine Ausnahme ein:

„In dieser Art von Tafeln [den moralischen Historien] ist man in Ansehung der Anordnung, weder der Zeit, noch des Sonnenstandes und der Landsart, im geringsten nicht eingeschränket; denn es ist erlaubt, Winter und Sommer, ja alle Elemente durcheinander zu fügen. Der Gegenstand kan in Africa seyn, da inzwischen in die Ferne zu Rom oder anderwärts eine andere Rolle gespielt wird, ja wenn es auch in der Hölle wäre. Eine solche Freyheit darf ein Moraliste in seinen Tafeln gebrauchen; [...] denn diese sind in allem den Schauspielen gleich, [mit allen ihren *vertoningen*, ohne die ein Schauspiel nichts wert ist.]“¹⁶¹⁰

¹⁶⁰⁹ Vgl. Fremantle 1959 und zuletzt Marloes Huiskamp, *De Tachtigjarige Oorlog en de Vrede van Munster in de decoratie van zestiende- en zeventiende-eeuwse stadhuizen. Een Verkenning*, in: *De Zeventiende Eeuw* 13, 1997, S. 335-346.

¹⁶¹⁰ Übersetzung nach der deutschen Ausgabe Nürnberg 1784, S. 130 f. In Klammern Übersetzung der Verfasserin, statt der altdeutschen Übersetzung „welche ohne Veränderung der Scenen nichts werth sind.“ Der Originaltext lautet: „In dit soort van Tafereelen is men geenzints bepaald, ten opzichte van de schikkinge, tyd noch zonnestand en landaart: want het is geoorlofd Winter en Zomer by malkander te voegen, ja alle de Hoofdstoffen ondereen. Het voorwerp kan voor aan in Africa zyn, terwyl in het verschiet, te Romen of elders, een andere rol gespeeld word, ja al was 't in de Hel. Zodanige vryheid mag een Zedekundige in zyne Tafereelen gebruiken: alleenlyk moet hy zich wagten voor overtolligheid, en zaaken in te voeren die geen deel aan het bedryf hebben; zynde deze in alles de Tooneelspee-

Der vermeintliche Widerspruch löst sich auf, wenn man von der Bewahrung einer strikten Trennung zwischen historischen und allegorischen Elementen ausgeht. In den Theateraufführungen wurden diese nichthistorischen Elemente vom eigentlichen Bühnengeschehen isoliert dargeboten, in Form von den *vertoningen*. In der bildenden Kunst stehen dem Künstler verschiedene Methoden zur Verfügung, um unterschiedliche Zeiten und Orte und damit auch Realitäten gemeinsam darzustellen. Gerard de Lairese bediente sich für seine *Allegorie des Ruhmes der Stadt Amsterdam* der theatralen Visualisierungsstrategie des lebenden Bildes.

Nachfolger

Weitere Werke aus dem Umkreis Lairesses zeugen von einer schmalen Bildtradition des Themas in der Nachfolge des Künstlers.¹⁶¹¹ 2002 wurde bei Sotheby's in London eine sehr ähnliche, wenn wohl auch deutlich später entstandene Komposition eines anonymen Malers versteigert (Abb. 172).¹⁶¹² Die ebenfalls als Grisaille ausgeführte allegorische Szene auf einer Bühne ist mit deutlich weniger Personal bestückt. In der Mitte thront eine allegorische Frauengestalt, die in der rechten Hand einen Palmenzweig hält und so als Allegorie des Friedens interpretiert werden kann.¹⁶¹³ Über ihr schwebt *Fama*, rechts stehen *Abundantia* und *Athena*, links von ihr lehnt *Fortitudo* auf einer Säule, während neben ihr der Betrug und andere zwieträchige Wesen fliehen. Ein konkreter Bezug auf die Stadt Amsterdam scheint hier zunächst zu fehlen. Links und rechts stehen allerdings Skulpturen, die an die Aufstellung der Musen Melpomene und Thalia erinnern, welche die Bühne der *Schouwburg* flankierten (vgl. Abb. 84). Anstelle des bei Lairese zu findenden Theatervorhangs hängt hier lediglich ein Tuch als Andeutung im oberen Bereich des Proszeniumsbogens. Auch die Zuschauer hinter der Balustrade auf einer Empore erinnern zwar an Lairesses Komposition, sie werden hier aber völlig anders aufgefasst: Alle Figuren sind, mit Ausnahme eines alten Mannes am rechten Bildrand und eines kleinen Jungen links, zum Betrachter gewandt. Einige blicken den Betrachter sogar direkt an. Die Figur in dem

len gelyk, met alle hunne vertooningen, zonder dewelke een Spel niets waard is.“ Lairese *Schilderboek* 1712, S. 118.

¹⁶¹¹ Vgl. Ludolf Backhuysens *Allegorie des blühenden Amsterdamer Seehandels*, Abb. 114, zu dem Bild ausführlich s. Kapitel Bühnenraum – Bildraum, S. 200-207. Eine vergleichbare allegorische Darstellung im Musée Thomas Henry in Cherbourg ist möglicherweise eine Arbeit von Ottmar Elliger d. J., der Anfang 1686 Schüler von de Lairese war und den Entwurf für das Rathaus in dessen Atelier gesehen haben muss: *Allegorie der Stadt Amsterdam*, Lw., 81,5 x 99,5 cm, Inv. 835-162; Roy 1992, P.R. 40, S. 505.

¹⁶¹² *Allegorie auf den Reichtum*, Lw., 42,7 x 54,5 cm, Verbleib unbekannt, Sotheby's, London, *Old Master Paintings*, 09.07.2002, lot 368.

¹⁶¹³ Die Figur wird im Auktionskatalog als Allegorie des Reichtums bezeichnet, wohl da sie in Haltung und Sitzmotiv an Lairesses gleichnamige Allegoriendarstellung für Philip de Flines im Rijksmuseum (*Allegorie des Reichtums*, Lw., 288 x 153 cm, Abb. 186) erinnert. Ihr fehlen hier allerdings die passenden Attribute.

römischen Militärkostüm weist zwar mit dem linken, ausgestreckten Arm auf die Bühnenszene hinter ihm, aber keine Person schaut in diese Richtung. Die Gestik der Frau im grünen Kleid rechts mit den ausgebreiteten Armen ist mehrdeutig, so dass sich keine explizite Emotion ablesen lässt und die Mimik der Personen bleibt ausdruckslos. Hier wird anders als bei Laïresse keine Rezeptionshilfe für den Betrachter geboten. Auch sind die Kostüme der Figuren im Vordergrund von gänzlich anderem Charakter. Zu sehen sind etwa eine Hirtin mit Blumenkranz im Haar und nackten Brüsten, ein römischer Soldat und Orientalen sowie zahlreiche Personen mit antikisierender Kleidung und entsprechenden Frisuren und Kopfschmuck: Es scheint sich eher um verkleidete Schauspieler als um Zuschauer zu handeln. Auf das Amsterdamer Theater und seine Beziehung zum Waisen- und Altenheim der Stadt könnten die Greise und die wohl als Caritas zu interpretierende Frau, welche drei kleine, unbedeckte Kinder bei sich hat, hinweisen. Anders als in Laïresses Darstellung gibt es hier keine Trennung zwischen allegorischer und realitätsnaher Darstellung.

5.2. Resümee

Der Vergleich der in der Nachfolge entstandenen Komposition mit Laïresses Entwurf verdeutlicht die Dimension des Bildkonzeptes des älteren Meisters auf anschauliche Weise. Im Einklang mit der engen Verbindung zwischen dem auf dem Seehandel beruhenden Ruhm und Reichtum der Stadt Amsterdam und dem Theater nicht nur als Ort der hohen Kunst, sondern als gemeinnützige Einrichtung, entwickelte Laïresse eine Bildsprache, die auf einem System von theatralen Zeichen beruht.¹⁶¹⁴ Dabei bediente sich der Künstler verschiedener Elemente, die das Theater seiner Zeit ausmachten und übersetzte diese in das Medium der Malerei.

Philine Helas definiert im *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft* verschiedene Methoden der künstlerischen Inszenierung, die mit theatral umschrieben werden können.¹⁶¹⁵ Während die Verwendung nur einer dieser Visualisierungsstrategien bereits ausreicht, um eine Darstellung als theatral zu bezeichnen, lassen sich bei Laïresse alle diese Punkte wieder finden. Resümierend können diese Inszenierungsmittel an-

¹⁶¹⁴ Anders als Lyckle de Vries gehe ich davon aus, dass das Kompositionsprinzip durchaus mit Laïresses Kunsttheorie in Einklang zu bringen und dem Künstler eine größere Verantwortung für den Entwurf zuzusprechen ist. Vries sieht das Bildprogramm allein als von den Auftraggebern und Beratern bestimmt: „Its programme was decided on by the patrons, most probably after ample discussions with two or three learned advisors. [...] What holds true for this whole category of paintings as well, is the fact that their style was determined by the character of the commission more than by the artist's personality.“ Vries 1998, S. 47 f.

¹⁶¹⁵ Nach Helas sind es neben der bei der Malerei auszuklammernden urbanistischen Gestaltung im theatralen Sinn sieben verschiedene Inszenierungsmethoden. Dem Einsatz von Kostümen räumt sie im Gegensatz zur vorliegenden Untersuchung keine Funktion als theatrales Inszenierungsmittel in der bildenden Kunst ein. Helas 2003, S. 352 f.

hand der drei verschiedenen Untersuchungskategorien der vorliegenden Arbeit nachgezeichnet werden, in denen das Verhältnis von Schauspielern auf der Bühne und Bildfiguren, von Bühnenraum und Bildraum sowie von Zuschauern und Bildbetrachtern ausgelotet wurde.

Wie bei den in der Kategorie der Schauspieler und Bildfiguren (Kapitel 2) untersuchten Beispielen, erscheint bei Laïresse die übersteigerte Gestik und Mimik der Bildfiguren nicht als *natürlich* (im Sinne von realitätsnah), sondern als dramaturgisches Mittel. Dies ist nicht nur bei den allegorischen Figuren der Fall, sondern auch bei den gemalten Zuschauern. So führt der Mann links mit der langen Lockenfrisur dem Betrachter die gewünschte Reaktion mittels stark typisierter Gestik und Mimik vor. Als weiteres theatrales Bildmittel lassen sich die Kostüme nennen. Während die Kleidung der als Grisaille ausgeführten Figuren unspezifisch antikisierend anmutet, lässt sich zumindest für die Zuschauer unterhalb der Bühne anhand ihrer Kleidung ableiten, dass sie einer anderen Zeit als die Bildbetrachter entstammen sollen. Dies ist übereinstimmend mit der Theaterpraxis der Zeit, in der vor allem Kleidung im Stil des 16. Jahrhunderts mit bestimmten Erwartungshaltungen beim Publikum verbunden war. Indem Laïresse die gemalten Zuschauer in Kostüme „à l’antique“ kleidet, kann er zudem sicherstellen, dass der Bildbetrachter sich unabhängig von der Mode seiner eigenen Zeit mit den Zuschauern der theatral inszenierten Allegorie identifizieren kann.

Die verschiedenen in der Kategorie von Zuschauerraum und Bildraum (Kapitel 3) herausgearbeiteten theatralen Visualisierungsstrategien lassen sich ebenfalls in Laïresses Komposition wiederfinden. So lässt Laïresse zunächst einmal durch die innerbildliche Polarisierung von Szene und Publikum eine Theatersituation entstehen. Er fügt die realitätsnahe Darstellung der Zuschauer in die Komposition ein, die nicht nur räumlich getrennt von den als Grisaille gestalteten allegorischen Figuren als in einer anderen Realitätsebene befindlich charakterisiert werden. Die allegorische Szene wird zudem auf einer Bühne dargeboten. Die Figuren befinden sich in einem erhöht liegenden Raum, der nach oben durch einen Bogen abgeschlossen wird. Ein Detail der gemalten Bühne lässt den Betrachter an ephemere Theaterarchitektur denken: Das an die Unterseite der Bühne genagelte Tuch findet sich auch bei den temporären Schaubühnen, die zu verschiedenen Anlässen in der Stadt aufgebaut wurden.¹⁶¹⁶ Der Hintergrund mit der Tempelarchitektur, den Schiffsmasten und dem

¹⁶¹⁶ Ein Widerspruch in der Darstellung kann in der oberhalb des Proszeniumsbogens zum Teil sichtbaren Decke gesehen werden, die darauf hindeutet, dass sich Laïresses Bühne in einem Innenraum

Rathaus grenzt etwas zu unvermittelt an die Figuren im Vordergrund an und der Bruch des farbig gestalteten Himmels im Gegensatz zu den in Grisaille ausgeführten Bereichen verstärkt den Eindruck eines Hintergrundsprospektes im Theater. Zudem setzt Lairesse eine theatrale Lichtregie ein. Die allegorische Szene auf der Bühne ist schlaglichtartig erhellt, wobei die Lichtquelle, welche die Figuren beleuchtet nicht mit jener des Hintergrundes übereinstimmt. Die Zuschauer im Publikum bleiben zudem verschattet; analog zu der realen Situation in einem Theater wird der Lichteffekt auf der Bühne durch das Verdunkeln des Zuschauerraums gesteigert.

Auch die in der letzten Untersuchungskategorie von Zuschauern und Bildbetrachtern (Kapitel 4) herausgearbeiteten Methoden der Visualisierung finden sich bei Lairesse. So wird die Bühnensituation durch die Einbindung des Betrachters vor dem Bild mittels einer aus dem Bild blickenden Frau und eines auf das Geschehen weisenden Mannes suggeriert. Zudem wird die allegorische Szene auf der Bühne durch einen zur Seite gerafften Vorhang scheinbar enthüllt, entsprechend zur tatsächlichen Theaterpraxis bei den lebenden Bildern.

Abschließend bleibt noch zu fragen, warum Lairesse diese Art der Bildsprache wählte. Als Lairesse 1665 nach Amsterdam kam, war die Zeit der aufwendigen Schaubühnen mit lebenden Bildern bereits vorbei.¹⁶¹⁷ Kennen konnte er aber die gedruckten Gedichte und Darstellungen, die diese Aufführungen dokumentierten und commemorierten. Zudem wurden die Theaterstücke in der *Schouwburg* immer noch durch die beliebten *vertoningen* unterbrochen und ergänzt. Diese Art der Inszenierung von allegorischen Szenen entsprach also immer noch den Sehgewohnheiten der Zeitgenossen. Indem Lairesse die multimediale Aufführungspraxis ins Bild bringt, erweitert er die kommunikative Kraft der Darstellung. Zudem gab es eine thematische Verbindung der gewählten Allegoriendarstellung zum Theater. Der Ruhm der Stadt Amsterdam war, wie am Beispiel der Zeichnung des Vorhangs der *Schouwburg* gezeigt, auf untrennbare Weise mit dem Erfolg des berühmten Theaters verbunden. Nun zeigt Lairesse aber nicht eine Darstellung eines durch Schauspieler aufgeführten lebenden Bildes, sondern die gesamte Szene auf der Bühne – sozusagen die Metadarstellung – ist als Grisaille gestaltet und die Bildfiguren scheinen so Skulpturen zu imitieren. Lairesse war selbst in der die Gattungen überschreitenden Kunstform des gemalten Basreliefs geübt. In seinem *Schilderboek* widmete Lairesse zudem ein ganzes Buch dieser Technik. Es ist davon auszugehen, dass die Grisaille für das Wand-

befindet. Dies könnte aber durch den Bestimmungsort der allegorischen Darstellung im Rathaus erklärt werden, den Lairesse in der Entwurfsskizze durch die gemalte Holzdecke mit andeutet.

¹⁶¹⁷ Zu den alternativen theatralen Aufführungen bei feierlichen Anlässen mit Feuerwerksbühnen oder mit gemalten Bildern bestückten Schaugerüsten der Zeit s. Kapitel Bühnenraum – Bildraum, S. 206 f.

gemälde im Rathaus ebenso als steinimitierendes Trompe l'œil geplant war, wie es die bekannten Dekorationsmalereien dieser Art vorführen. Ein Vergleich mit Laresses gemalten Basreliefs – etwa mit der *Allegorie des Reichtums* (Abb. 173)¹⁶¹⁸ – verdeutlicht jedoch, dass es sich bei den Figuren im Entwurf für das Rathaus vielmehr um freistehende Skulpturen handelt, die zudem in solch bewegten und gestenreichen Posen dargestellt sind, dass sie den Eindruck vermitteln, als würde es sich um zum Leben erwachte Statuen handeln. Auch hierfür lassen sich Parallelen in der Theaterpraxis der Zeit finden, etwa in Form der oft in Grisaille-Technik gemalten Szenen, die nun häufig die lebenden Bilder auf den zu besonderen Ereignissen im Freien errichteten Schaugerüsten ersetzen.¹⁶¹⁹ Als beliebtes dramatisches Mittel war zudem das Lebendigwerden von Skulpturen im Ballett bekannt. Die populären Tanzeinlagen des *ballo delle statue* entwickelten sich in der Oper Venedigs, von wo aus das Prinzip später in Frankreich übernommen wurde.¹⁶²⁰ In der niederländischen Theaterforschung existieren immer noch große Lücken, was die Inszenierung und Aufführung von Balletten angeht.¹⁶²¹ Ballette nach französischem Beispiel waren besonders beliebt am Hof in Den Haag, wo die Balletttradition bereits im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts begann und regelmäßig französische Tanzkompanien auftraten.¹⁶²² In der *Schouwburg* muss die musikalische Ausbildung der Schauspieler auch das Tanzen beinhaltet haben, denn ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts beschäftigte man dort auch Tanzmeister.¹⁶²³ Tanzeinlagen kommen ab diesem Zeitpunkt immer häufiger innerhalb der Theaterstücke vor und seit 1642 wurden auch selbstständige Ballette als Nachstücke anstelle der früher üblichen *kluchten* aufgeführt.¹⁶²⁴

Mit den verlebendigten Skulpturen lenkt Lairesse noch bewusster die Aufmerksamkeit auf den Kunstcharakter seiner Erfindung. Es geht hier um einen Paragone im doppelten Sinne: Lairesse imitiert nicht nur die als das vollkommenste Kunstwerk angesehene Kunstform des lebenden Bildes und vermag auch die Skulptur täuschend echt darzustellen, er geht noch weiter und erweckt die Skulptur wiederum zum Le-

¹⁶¹⁸ 1675-83, Lw., 288 x 153 cm, Rijksmuseum, Amsterdam; Roy 1992, P. 143, S. 303.

¹⁶¹⁹ Hier wäre etwa auf die Triumpharchitekturen zu verweisen, die für den feierlichen Einzug Willem III. 1691 in Den Haag errichtet wurden. Die *Ereport op de Markt*, *Erepoort op de Plats* und *De arcus triumphalis op het Buitenhof* waren mit Darstellungen in Grisaille-Technik geschmückt (s. Abb. 121). Vgl. Snoep 1975, S. 123, 125, 127, 132 und oben, Kapitel Bühnenraum – Bildraum, S. 206 f.

¹⁶²⁰ Vgl. Wendy Heller, *Dancing Statues and the Myth of Venice: Ancient Sculpture on the Opera Stage*, in: *Art History* 33, 2, 2010, S. 304-319.

¹⁶²¹ Vgl. Imre Bésanger, *Ballet de la Paix: Staging a Seventeenth-Century Theatre Performance*, in: Bloemendal/ Eversmann/ Strietman 2013, S. 344 (S. 333-346).

¹⁶²² Ebd. S. 336.

¹⁶²³ Vgl. Veldhorst 2004, S. 52.

¹⁶²⁴ Ebd., S. 52 f. Für eine alphabetische Liste der eigenständig in der *Schouwburg* aufgeführten Ballette siehe: Oey-de Vita/Geesink 1983, S. 205-210.

ben. Besonders in Hinblick auf den Bestimmungsort des Wandgemäldes inmitten der realen Reliefs und Skulpturen des Artus Quellinus d. Ä. (Abb. 174 u. 175) kommt Laresses Wahl dieses Stilmittels besondere Bedeutung zu. Mit theatralen Mitteln inszeniert Laresse nicht nur den Ruhm der Stadt Amsterdam, sondern auch den eigenen und den seiner Malerei.

Es war möglicherweise nicht nur der eintretenden Blindheit des Malers geschuldet, dass sein Wandgemälde nie ausgeführt wurde.¹⁶²⁵ Während die westliche Lünette bereits 1680 von Adriaen Backer mit der Darstellung des Jüngsten Gerichts ausgemalt worden war, führten schließlich 1708 die Schüler Laresses, Jan Hoogsaat und Gerrit Rademaker, die östliche Lünette mit einer allegorischen Darstellung der Stadtregierung aus (Abb. 176).¹⁶²⁶ Die beiden Künstler behielten die Grundidee von Laresses theatraler Komposition insofern bei, als dass der Blick auf die Allegorie der Regierung der Stadt Amsterdam innerhalb der Lünettenform durch einen hochgezogenen Vorhang freigegeben wird. Dieses Prinzip wurde dann auch noch nachträglich auf Adriaen Backers Gemälde des Jüngsten Gerichts an der gegenüberliegenden Seite übertragen, indem auch hier ein gemalter hochgezogener Vorhang ergänzt wurde.¹⁶²⁷ Möglicherweise wurde das Programm noch durch Laresse selbst oder zumindest durch seinen Entwurf in Form der Ölskizze beeinflusst. Doch die der Lünettenform geschuldete Anmutung einer Bühne und der geraffte Vorhang sind nur noch Kürzel einer theatralen Bildsprache. Von einem System der theatralen Zeichen kann keine Rede mehr sein in einer Zeit, in der die aufwendigen theatralen Festumzüge und die Aufführungen von lebenden Bildern in Amsterdam bereits Geschichte waren. Der starke Wirklichkeitsbezug von Laresses Komposition zu den für alle Zeitgenossen bekannten *vertoningen*, entsprach möglicherweise nicht mehr dem Geschmack der Auftraggeber. Peter Hecht beschreibt den für das Rathaus gewünschten, klassizistischen Stil wie folgt: „Als die Stadt Amsterdam [...] ihr neues Rathaus ausschmücken ließ und sehen lassen wollte, dass sie das Zentrum einer Weltmacht geworden war, musste dies konform mit dem internationalen, pseudoantiken Stil geschehen – genau wie bei Hofe. Das Rathaus selber wirkt wie ein Palast. Seine Dekoration wurde von dem flämischen Bildhauer Quellinus, dem Antwerpener Maler

¹⁶²⁵ In der Forschung wird davon ausgegangen, dass die finanziellen Schwierigkeiten der Stadtregierung den Auftrag so weit verzögerten, dass Laresse das Wandbild aufgrund seiner einsetzenden Blindheit nicht mehr ausführen konnte. Vgl. Vries 1998, S. 7.

¹⁶²⁶ Sie erhielten *f* 1100 „voor een stuk schilderij, de regeering verbeeldende.“ Oldewelt, 1934, S. 237.

¹⁶²⁷ So bezahlte die Stadt Hoogsaat und Rademaeker auch für das Malen „tgodijn boven het Oordeel en 't kleedje over het vliegende vrouwtje *f* 70.–.“ Oldewelt 1934, S. 237.

Jordaens und einer Reihe von lokalen Malern ausgeführt, die versucht hatten, den Stil van Dycks anzunehmen.¹⁶²⁸ Das allzu plakative System der theatralen Zeichen in Laresses Allegorie ließ sich mit dem Stil der anderen Kunstwerke nicht in Einklang bringen. Es scheint daher nur allzu passend, dass Denis Diderot später in seinen *Verstreuten Gedanken über Malerei* (1776) Laresse als negatives Beispiel für das Werk-Betrachter-Verhältnis anführt:

„Lairesse behauptet, der Künstler dürfe zulassen, daß der Betrachter die Szene seines Gemäldes betrete. Ich glaube das nicht, und es gibt so wenige Ausnahmen, daß ich am liebsten das Gegenteil zur allgemeinen Regel erheben möchte. Der Gedanke Laresses erscheint mir ebenso geschmacklos wie das Spiel eines Darstellers, das sich ausschließlich an die Zuschauer im Parkett wendet. Die Leinwand schließt den ganzen Raum in sich ein, und es gibt niemanden außerhalb dieses Raumes.“¹⁶²⁹

Gleiches hatte Diderot auch in Form der imaginierten „Vierten Wand“ für die Bühne verlangt.¹⁶³⁰ Er stand mit seinen Forderungen nicht allein, sondern reagierte vielmehr auf eine bereits länger andauernde Entwicklung.

Nachdem das oben untersuchte Beispiel von Laresses Entwurf für das Amsterdamer Rathaus die verschiedenen in der Arbeit herausgearbeiteten theatralen Visualisierungsstrategien noch einmal gemeinsam vor Augen geführt hat, lassen sich abschließend die verschiedenen Funktionen und Bedeutungen dieser Inszenierungsmethoden in den Niederlanden im 17. Jahrhundert als Ergebnis der Arbeit wie folgt zusammenfassen. Allgemein lässt sich feststellen, dass die bildenden Künstler sich bei der Übersetzung der aus dem Theater stammenden Visualisierungsstrategien in das Medium der Malerei der Wahrnehmungsgewohnheiten einer stark durch das Theater geprägten Kultur bedienten. Die in der Malerei als Elemente des Theaters erkennbaren Zeichen sind bei den Betrachtern stets mit einer bestimmten Erwartungshaltung verbunden.¹⁶³¹ Die Zeichen des Theaters signalisieren dem Betrachter, dass er das

¹⁶²⁸ Peter Hecht, Das Ende des Goldenen Jahrhunderts: eine Frage des Geschmacks, in: *Vom Adel der Malerei. Holland um 1700*, hrsg. v. Ekkehard Mai, Sander Paarlberg, Gregor M. Weber; Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln; Dordrechts Museum; Museumslandschaft Hessen Kassel; Köln 2006, S. 14 f. (S. 11-26).

¹⁶²⁹ Denis Diderot, *Ästhetische Schriften*, übers. v. F. Bassenge u. T. Lücke, Frankfurt a. M. 1968, Bd. 2, S. 606 (*Pensées détachées sur la peinture*, 1776).

¹⁶³⁰ Zuerst formuliert in seinen *Discours sur la poésie dramatique*, 1758.

¹⁶³¹ Dies konnte in der Arbeit mit dem durch Erving Goffman geprägten und in die Theaterwissenschaft übertragenen Begriff des theatralen *frame* erklärt werden. S. hierzu oben, Kapitel Kommunikation mit dem Publikum – Betrachteransprache, S. 219-221.

Dargestellte wie ein Zuschauer im Theater, wie ein Theaterstück oder wie ein lebendes Bild betrachten soll. Damit ist auch die Übertragung von theatralen Wirkungsstrategien im Medium der Malerei möglich. So konnte etwa für den Einsatz theatraler Ausdrucksbewegungen gezeigt werden, dass diese kodifizierten Zeichen eines emotionalen Ausdrucks auch in der Malerei beim Betrachter eine vergleichbare Emotion im Sinne der Affektübertragung hervorrufen sollten. Die gewünschte Wirkung auf den Betrachter ging dabei mit den vorherrschenden Dramentheorien einher. Theatrale Kostüme im Bild verweisen des Weiteren auf standardisierte Typen des Theaters, mit denen spezifische Erwartungshaltungen des Betrachters verbunden waren und zusätzliche Bedeutungen mittransportiert werden konnten. Die auf die Mode des 16. Jahrhunderts zurückgehende geschlitzte Kleidung in auffälligen Farben wurde etwa sowohl in der Malerei als auch im Theater unter anderem für die komische Figur des Dieners benutzt und lieferte so auch für den Bildbetrachter genaue Informationen über den Charakter und die Rolle der Bildfigur. Auch die als „antik“ bezeichnete altmodische Kleidung im Allgemeinen sowie das Hirtenkostüm, welche im Bild dargestellte Figuren als vergangener Zeiten zugehörig oder einfach als zeitlos auszeichnen konnten, wurde von den Betrachtern als bühnentypisch erkannt und als theatrales Zeichen mit jeweiligen Bedeutungen verstanden. Im Bild dargestellte Bühnen, die Einbindung von für die Amsterdamer *Schouwburg* typischen Architekturelementen, als Kulissen anmutende Hintergründe und Ähnliches lassen den Bildraum auch als Bühnenraum erscheinen. Hierbei werden ebenso wie beim Einsatz theatraler Bildfiguren die an das Theater geknüpften Bedeutungen vom Scheincharakter und der Wandelbarkeit der Welt mittransportiert. Auch konnte diese Art der theatralen Visualisierungsstrategien ebenso zu einer zeitgemäßen Inszenierung moralischer Botschaften dienen. Die als Theaterdekorationen erkannten Bildelemente konnten, wie gezeigt, auch auf konkrete theatrale Ereignisse, die zu bestimmten Anlässen stattfanden, und die damit verbundenen wirtschaftlichen, politischen oder auch symbolischen Bedeutungen verweisen. Eine Rampe im Bild lenkt außerdem die Aufmerksamkeit des Betrachters auf den Ort der Theaterraufführung, der die Grenze zwischen Wirklichkeit und Schein markiert. Durch dieses Mittel der Verunklärung der Bildgrenze wird der Betrachter stärker in die Darstellung einbezogen. Und schließlich kann die bewusste Thematisierung der Relation von Betrachter und Bildraum analog zu Zuschauer und Bühne dazu dienen, das Bild semantisch zu strukturieren. Auch kann das Einzelerlebnis der Bildbetrachtung so im Sinne der kollektiven Publikumserfahrung erweitert und die kommunikative Kraft der Darstellung verstärkt werden. Ein weiteres theatrales Visualisierungsmittel ist die ostentative Betrachteransprache. So konnte etwa gezeigt werden, dass eine als unpassend erschei-

nende komische Betrachtersprache im Historiengemälde, bei der sich eine Bildfigur über die tragische Hauptperson lustig macht, als Störfaktor der Bildillusion wahrgenommen wird. Mittels einer solchen Strategie wird auf die ästhetische Bildgrenze verwiesen und damit auch auf den medialen Status und Kunstcharakter der Darstellung. Gleiches kann für das Enthüllen einer Szene durch einen Vorhang festgestellt werden, was ebenfalls als theatrales Bildmittel mit selbstreferenziellem Charakter verstanden werden kann. Die Zeigefunktion dieses wohl bekanntesten Bild- und Bühnensmittels macht innerhalb des Bild- oder Bühnenraumes eine andere Welt sichtbar. Dabei kann der Vorhang nicht nur einen Ortswechsel anzeigen, sondern er trennt auch wesensverschiedene Formen von Raum. Er separiert den vorgetäuschten Raum des Bildes bzw. des Schauspiels von dem Lebensraum des Betrachters bzw. Zuschauers. Oder er scheidet eine Bilderwelt ohne Tiefendimension von der lebendigen Handlung ab und setzt dabei die Handlung in höheren Zusammenhang wie dies etwa bei den lebenden Bildern in der zeitgenössischen Theaterpraxis der Fall war.

Der Einsatz theatraler Visualisierungsstrategien wurde in der vorliegenden Arbeit als eine in der niederländischen Sehkultur des 17. Jahrhunderts verankerte Darstellungsmethode untersucht. Aufgrund der die Theaterpraxis der Zeit betreffenden Quellenlage wurde der Schwerpunkt dabei auf Amsterdam gelegt. Zukünftige Studien über die Theatergeschichte in den anderen Zentren der niederländischen Republik bleiben daher mit Spannung abzuwarten. Auch wäre es nicht nur weiterführend die Ergebnisse der Arbeit mit der flämischen Malerei- und Theaterproduktion – ein Bereich, der hier weitgehend ausgeklammert werden musste – sondern auch mit derer anderer europäischer Länder und Kulturkreise zu vergleichen. Mit der Einführung der Theatralität als kunstgeschichtlichem Arbeitsbegriff konnte in der vorliegenden Arbeit ein neuer Ansatz für den Umgang und die Erforschung theatraler Phänomene in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts etabliert werden. Inwieweit sich dieser Ansatz auch auf andere Bereiche der Kunstgeschichte übertragen lassen kann, wird sich in nachfolgenden Untersuchungen zeigen.

6.1. Literatuurverzechnis

Quellen

ABRY *HOMMES ILLUSTRÉS* 1867: Louis Abry, *Les hommes illustres de la nation liégeoise*, édité par H. Helbig et S. Bormans, Liège 1867

ALBERTI *MALKUNST*: Leon Battista Alberti, *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei / De Statua. De Pictura. Elementa Picturae*, hrsg., eingeleitet, übersetzt u. kommentiert v. Oskar Bätschmann u. Christoph Schäublin, Darmstadt 2000

ANGEL *LOF DER SCHILDER-KONST* 1642 = 1972: Philips Angel, *Lof der schilder-konst*, Faksimile der Ausgabe Leiden 1642, Amsterdam 1972

ARISTOTLE *POETICS*: *The Poetics of Aristotle*, translation by S.H. Butcher, London/New York 1898

BARLEUS *MEDICEA HOSPEDES* 1638: Caspar Barlaeus, *Medicea hospes, sive descriptio publicae gratulationis qua...Mariam de Medicis, excepit senatus populusque Amstelodamensis*, Amsterdam 1638

BIDLOO *KOMSTE VAN ZYNE MAJESTEIT* 1691: Govert Bidloo, *Komste van Zyne Majesteit Willem III. Koning van Groot Britanje, enz. In Holland [...]*, Den Haag 1691

VAN DEN BERGE *VERZAMELDE TEEKENINGEN LAIRESSE* 1695: Ramas de desseins et de tableaux de Gerard Lairesse gravés et mis en forme de Recueil d'Exemples par Pierre van den Berge. *Verzamelde Teekeningen en schetsen van Gerrardus Lairesse int kooper gebragt en geschikt tot een Teekenboek door Pieter van den Berge*, Amsterdam, Bd. I, 1695; Bd. II, o. J.

BONIFACIO *ARTE* 1616: Giovanni Bonifacio, *L'arte de cenni. Con la quale formandosi favella visibile, si tratta della muta eloquenza, che non e altro che un facendo silentio [...]*, Vicenza 1616

BRANDT *GEDICHTEN* 1649: *Gedichten van Geeraardt Brandt de jonge*, verzamelt en uitgegeven door N.B.A., Rotterdam 1649

BREDERO *KLUCHTEN*: Gerbrand Adriaensz Bredero, *Kluchten*, hrsg. v. Jo Daan, Culemborg 1971

BREDERO *WERKEN*: *De werken van G. A. Bredero. Volledige Uitgav, naar de beste oude drukken bezorgd en opgehelderd. Door J. ten Brink, H. E. Moltzer, G. Kalf* [u.a.], Eerste Deel: *Rodd'rick ende Alphonsus, Griane, Kluchten, Lucelle*, Amsterdam 1890

BREDERO *LUCELLE* 1616 = 1972: *G.A. Bredero's Over-gesette Lucelle*, ingeleid en toegelicht door Prof. Dr. C.A. Zaalberg met medewerking van Drs. M.J.M. de Haan, met de tekst van het oorspronkelijke toneelstuk van Louis Le Jars, Culemborg 1972

- BREDERO MOORTJE: G. A. *Bredero 's Moortje*, ingeleid en toegelicht door P. Minderaa en C.A. Zaalberg. Met medewerking van B.C. Damsteegt, Leiden 1984
- BULWER *CHIROLOGIA and CHIRONOMIA* 1644: John Bulwer, *Chirologia: Or The Natural Language Of The Hand: Composed of the Speaking Motions, and discoursing Gestures thereof; Whereunto is added Chironomia: Or the Art of Manuall Rhetoricke; Consisting of the Naturall Expressions, digested by Art in the Hand, as the chiefest Instrument of Eloquence [...]*, London 1644
- CATS HOUWELIJK 1625: Jacob Cats, *Houwelijk. Dat is De gansche gelegentheyt des Echten staets*, Middelburgh 1625
- CATULL *GEDICHTE*: Catull, *Sämtliche Gedichte. Lateinisch und Deutsch*, hrsg., eingeleitet und übersetzt von Otto Weinreich, Zürich 1969
- CHANTELOU *JOURNAL* 1665 = 1981: Paul Fréart de Chantelou, *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, notice de Ludovic Lalanne; notes pour le journal de Bernin par Jean Paul Guibbert, Aix-en-Provence 1981
- CHANTELOU *TAGEBUCH* 1665 = 2006: *Bernini in Paris. Das Tagebuch des Paul Fréart de Chantelou über den Aufenthalt Gianlorenzo Berninis am Hof Ludwig XIV.*, hrsg. v. Pablo Schneider und Philipp Zitzlsperger, Berlin 2006
- CICERO *DE ORATORE*: Marcus Tullius Cicero, *De Oratore – Über den Redner. Lateinisch – Deutsch*, hrsg. u. übers. v. Theodor Nüßlein, Düsseldorf 2007 (Sammlung Tusculum)
- COSTER'S *WERKEN*: *Samuel Coster's Werken*, hrsg. v. R. A. Kollewijn, Haarlem 1883
- DAPPER *BESCHRIJVING* 1663: Olfert Dapper, *Historische Beschrijving der Stadt Amsterdam*, Amsterdam 1663
- DESCARTES *PASSIONS* 1649: René Descartes *Les passions de l'âme*, Amsterdam 1649
- DESCARTES *LEIDENSCHAFTEN* 1649 = 1984: René Descartes, *Die Leidenschaften der Seele. Französisch – deutsch*, hrsg. u. übersetzt v. Klaus Hammacher, Hamburg 1984 (Philosophische Bibliothek; Bd. 345)
- DIDEROT *ÄSTHETISCHE SCHRIFTEN*: Denis Diderot, *Ästhetische Schriften*, übers. v. Friedrich Bassenge u. Theodor Lücke, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1968
- Duim *HONDERTJAARIGE JUBILÉE* 1738: Fredrik Duim, *Het hondertjarige jubilee wegens het stichten van den Amsterdamschen Schouwburg, plechtiglyk geviert den 7 van Loumaant in den jaare, 1738*, Amsterdam [1738]
- DYK *BESCHRYVING SCHILDERYEN* 1758: Jan van Dyk, *Kunst en Historiekundige Beschryving en Aanmerkingen Over alle de Schilderyen op het Stadhuis te Amsterdam*, Amsterdam 1758

- FOKKENS *BESCHRIJVINGH* 1664: M. Fokkens, *Beschrijvingh der wijdt-vermaarde Koop-stadt Amstelredam* [...]. *Den derden druk*. [...], Amsterdam 1664
- FORSTER *ANSICHTEN* 1791 = 1958: *Georg Forsters Werke. Sämtliche Schriften, Tagebücher, Briefe*, Bd. 9: *Ansichten vom Niederrhein; von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich im April, Mai und Junius 1790*, bearb. v. Gerhard Steiner, Berlin 1958
- FRANCIUS *SPECIMEN ELOQUENTIAE EXTERIORIS* 1697: Petrus Francius, *Specimen eloquentiae exterioris specimen primum, ad orationem M.T. Ciceronis* [...], Amsterdam 1697
- FRANCIUS *ELOQUENTIAE EXTERIORIS* 1699: Petrus Francius, *Eloquentiae exterioris specimen alterum, ad oratorem ciceronis pro M. Marcello* [...], Amsterdam 1699
- FRANCIUS *BESTIERINGEN* 1701: Petrus Francius, *Bestieringen aangaande de uitspraak en gebarmaaking*, in: Michiel le Faucheur, *Verhandeling van de uitspraak en gebarmaaking van eenen redenaar*, Haarlem 1701
- GOEREE *MENSCHENKUNDE* 1704: Willem Goeree, *Natuurlyk en Schilderkonstig Ontwerp der Menschenkunde* [...] In dese tweeden druk van den Autheur zelfs nader oversien, Amsterdam 1704
- GOEREE *SCHILDER-KONST* 1704: Willem Goeree, *Inleydingh tot de practyck der Algemeene Schilder-konst*, Amsterdam 1704
- GREVIUS *ORATIONE* 1697: Joannis Grevius, *Oratione duae de ratione pronuntiandi*[...], Groningen 1697
- HEGEL *ÄSTHETIK*: Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *Ästhetik*, hrsg. v. Friedrich Bassenge, 2 Bde., Berlin/Weimar 1965
- HEYNS *DRACHT-THONEEL* 1601 = 1989: Zacharias Heyns, *Dracht-Thoneel [1601]*, met een inleiding van drs. Hubert Meeus, uitgeven door dr. J. A. van Leuvensteijn, Amsterdam 1989 (Facsimile-Edities der Lage Landen; 6)
- HEYNS *CONST-THOONENDE JUWEEL* 1607: Zacharias Heyns, *Const-thoonende juweel, Bij de loflijkke stad Haerlem, ten versoecke van Trou moet blijcken, in't licht gebracht*, Zwolle 1607
- HOOGSTRATEN *INLEYDING* 1678 = 1969: Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst Anders de Zichtbaere Werelt. Verdeelt in negen Leerwinkels, yder bestiert door eene der Zanggodinnen* [...], o. O. [Utecht] 1969 (Neuaufgabe der Ausgabe Rotterdam 1678)
- HOOFT *TONEELSPELEN*: Pieter Corneliszoon Hooft, *Alle de gedrukte werken 1611-1738*, Bd. 2: *Toneelspelen 1613-1633*, Amsterdam 1972

- HOOFT *ACHILLES*: Thomas Hendrik d'Angremond, *P. C. Hooft's Achilles en Polyxena, met inleiding, aantekeningen en woordenlijst*, Assen 1943 (zugl. Diss., Universiteit Amsterdam 1943)
- HOOFT *ARIADNE*: P. C. Hooft, *Ariadne*, naar het Amsterdamse handschrift ingeleid, toegelicht en geannoteerd door A. de Bruijn, Amsterdam 1988
- HORAZ *WERKE*: Horaz, *Sämtliche Werke: lateinisch und deutsch*, hrsg. v. Hans Färber, übers. v. Wilhelm Schöne, München 1957
- HOUBRAKEN *GROSSE SCHOUBURGH*: Arnold Houbraken's *Grosse Schouburgh der Niederländischen Maler und Malerinnen*, übersetzt von Alfred von Wurzbach, Osnabrück 1970 (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance 14, hrsg. von R. Eitelberger v. Edelberg)
- HOUBRAKEN *GROOTE SCHOUBURGH* 1718-21 = 1976: Arnold Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, 3 Bde., Amsterdam 1976 (fotografische herdruk)
- HUYGENS *GEDICHTEN*: *De Gedichten van Constantijn Huygens*, naar zijn handschrift uitgegeven door J.A. Worp, Bd. 6: 1656-1661, Groningen 1896
- JUNIUS *PAINTING* 1638 = 1991: Keith Aldrich/Philipp Fehl/Raina Fehl (Hg.), *Franciscus Junius, The literature of classical Art. Bd. I: The Painting of the Ancients/De pictura veterum, according to the english translation (1638)*, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1991
- JUNIUS *PAINTING* 1638: Franciscus Junius, *The painting of the ancients, in three bookes* [...], London 1638
- JUNIUS *SCHILDERKONST* 1641: Franciscus Junius, *De Schilder-Konst der Oude, Begrepen in drie Boecken*, Middelburg 1641
- KONING *SIMSON* 1618: Abraham de Koning, *Simsons Treur-Spel*, Amsterdam 1618
- KRUL *EERLYCKE TYTKORTING*: [Jan Harmensz Krul,] *Eerlycke Tytkorting bestaende in verscheyde Rymen gemaect door J.H.K.*, Amsterdam [1634]
- LAIRESSE *SCHILDERBOEK* 1712: Gerard de Lairese, *Groot schilderboek*, Amsterdam ²1712
- LAIRESSE *SCHILDERBOEK* 1740 =1969: Gerard de Lairese, *Het Groot Schilderboek*, 1969 (Nachdr. d. Ausg. Haarlem 1740)
- LAIRESSE *MAHLER-BUCH* 1784: Gérard de Lairese, *Des Gerhard de Lairese grosses Mahler-Buch: worinnen die Mahler-Kunst [...] gelehret, durch Beweißthümer und Kupferstiche erkläret, auch mit Exempeln aus den besten Kunst-Stücken* [...], Nürnberg 1784

- LANG *ABHANDLUNG SCHAUSPIELKUNST* 1727 = 1975: Franz Lang, *Abhandlung über die Schauspielkunst*, übersetzt und hrsg. v. Alexander Rudin, Bern 1975
- LOMAZZO *TRATTATO* 1584 = 1968: Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte de la pittura*, Hildesheim 1968 (Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Mailand 1584)
- MANDER *BUCOLICA* 1597: Karel van Mander, *Bucolica en Georgica, dat is, Ossen-stal en Landt-werck*, Amsterdam 1597
- MANDER *SCHILDER-BOECK* 1604 = 1969: Karel van Mander, *Het schilder-boeck*, Utrecht 1969 (facsimile van de eerste uitgave, Haarlem 1604)
- MANDER *DEN GRONDT* 1604 = 1973: Karel van Mander, *Den Grondt der edel vry Schilderconst*, hrsg. u. kommentiert v. Hessel Miedema, 2 Bde., Utrecht 1973
- MANDER *LEHRGEDICHT*: Karel van Mander, *Das Lehrgedicht*, übersetzt von R. Hoecker, Den Haag 1916
- MAYVOGEL *THAMARS ONTSCHAKING* 1782: J.C. Mayvogel, *Thamars Ontschaking, of De Verdooldde Liefde van Amnon [...]*, Amsterdam 1782
- MORYSON *ITENARY* 1903: *Shakespeare's Europe. Unpublished Chapters of Fynes Moryson's Itinerary. Being a Survey of the Condition of Europe at the end of the 16th Century*, hrsg. v. Charles Hughes, London 1903
- NIL VOLENTIBUS ARDUUM *DOCUMENTEN* 1982: *Nil Volentibus Arduum: Documenten en Bronnen. Een uitgave van Balthazar Huydecopers Aantekeningen uit de Originele Notulen van het Genootschap*, hrsg. u. kommentiert v. Bernardus P.M. Dongelmans, Utrecht 1982
- [O. A.] *RHETORICA AD HERENNIUM*: [O. A.] *Rherorica ad Herennium. Lateinisch – Deutsch*, hrsg. u. übers. v. Theodor Nüßlein, München/Zürich 1994 (Sammlung Tusculum)
- ORLERS *BESCHRYVINGE* 1641: Jan Orlers, *Beschryvinge der stad Leyden*, Leiden²1641
- OVID *METAMORPHOSEN*: Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, in deutsche Hexameter übertragen und mit dem Text hrsg. v. Erich Rösch, München 1952
- OVID *WERKE*: Ovid. *Werke in zwei Bänden*, hrsg. v. Liselot Huchthausen, Berlin/Weimar 1982 (Bibliothek der Antike. Römische Reihe)
- PASSE *LES VRAIS POURTRAITS* 1640: Crispijn de Passe, *Les vrais portraits de quelques unes des plus grande dames de la chrestiente, deguisees en bergeres*, Amsterdam [1640]
- PELS *GEBRUIK* 1681 = 1978: Andries Pels, *Gebruik én Misbruik des Tooneels*, mit Einleitung und Kommentar v. Maria A. Schenkeveld-van der Dussen, Culemborg 1978 (Teksten en Studies uit de Nederlandse Letterkunde)

- PERS *SUYP-STAD* 1628 = 1978: Dirck Pietersz Pers, *Suyp-stad of Dronckaarts leven* [1628], hrsg. v. J.E. Verlaan u. E.K. Grootes, Culemborg 1978
- PLINIUS *NATURGESCHICHTE*: Plinius d.Ä., *Naturgeschichte*, übers. v. Johann Daniel Denso, 2 Bde., Rostock und Leipzig 1764-65
- POUSSIN *LETTRES*: Nicolas Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, textes réunis et présentés par Anthony Blunt, Paris 1964
- QUINTILIANUS *AUSBILDUNG*: Marcus Fabius Quintilianus, *Institutionis Oratoriae. Libri XII / Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, hrsg. u. übers. v. Helmut Rahn, 2 Bde., Darmstadt 1972-75
- RADEMAKER *HOLLANDS ARCADIA* 1730 = 1968: Abraham Rademaker, *Hollands Arcadia, of de vermaarde Rivier den Amstel; Vertónende alle deszelfs Lustplaatzen, Hérenhuizen en Dorpen* [...], Amsterdam 1730 (Faksimile Ausgabe, Kruseman's uitgeversmaatschappij N.V. te 's Gravenhage 1968)
- RIPA *ICONOLOGIA* 1644 = 1971: Cesare Ripa, *Iconologia of uytbeeldingen des verstands* [...] vertaalt door D. Pers [Amsterdam 1644], Neudruck hrsg. v. J. Becker, Soest 1971
- SANDRART *ACADEMIE* 1675 = 1925: Joachim von Sandrarts *Academie der Bau-, Bild und Mahlerey-Künste von 1675. Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister*, hrsg. u. kommentiert v. A. R. Peltzer, München 1925
- SCALIGER *POETICES* 1561 = 1995: Iulius Caesar Scaliger, *Poetices libri septem / Sieben Bücher über die Dichtkunst*, Bd. III: *Buch 3, Kapitel 95-126, Buch 4*, hrsg., übers., eingeleitet und erläutert v. Luc Deitz, Stuttgart-Bad Cannstatt 1995
- SCHIPPERS *VEROVERING VAN RHODES* 1640: Jacobsz Schippers, *Veroovering van Rhodes, Met d'Onnozele Bloed-schande*, Amsterdam 1640
- STARTER *LUSTHOF* 1621: Jan Jansz Starter, *Friesche Lusthof, Beplant met verscheyde stichtelyke Minne-Liedekens, Gedichten ende Boertige Kluchten* [...], Amsterdam 1621
- STARTER *LUSTHOF* 1621 = 1966-67: Jan Jansz Starter, *Friesche Lusthof*, 2 Bde., hrsg. v. J.H. Brouwer u. Marie Veldhuyzen, Zwolle 1966-1967
- STIJL *LEVENS BESCHRYVING JAN PUNT* 1781: Simon Stijl, *Levensbeschryving van eenige voornaame meest Nederlandsche mannen en vrouwen. Het leven van Jan Punt*, Amsterdam 1781
- SERWOUTERS *HESTER* 1659: Joannes Serwouters, *Hester oft verlossing der jooden*, Amsterdam 1659
- VERGIL *AENEIS*: Vergil, *Aeneis: Lateinisch-deutsch*, hrsg. u. übersetzt v. Gerhard Fink, Berlin 2005 (Sammlung Tusculum)

VONDEL *WERKEN*: *De Werken van Vondel. Volledige en geïllustreerde tekstuitgave in tien deelen*, hrsg. v. J.F.M. Sterck [u.a.], 10 Bde., Amsterdam 1927-1940

VONDEL *GEBROEDERS* 1640 = 1987: Joost van den Vondel, *Geboeders. 1648* / Andreas Gryphius, *Die Gibeoniter. 1690* / David Elias Heidenreich, *Die Rache zu Gibeon. 1662*, Faksimiledruck der Originalausgaben, hrsg. u. eingeleitet v. Egbert Krispyn, Bern [u.a.] 1987

VONDEL *JEPHTHA* 1659 = 1977: Joost van den Vondel, *Jeptha*, hrsg. v. N.C.H. Wijngaards, Zutphen 1977

VONDEL *POETOLOGISCH PROSA*: *Joost van den Vondel. Poëtologisch proza*, Verzameld, ingeleidmen toegelicht door Lieven Rens, Zutphen [1979] (Klassiek Letterkundig Pantheon; 221)

VOS *GEDICHTEN* 1662: *Alle de Gedichten van den Poët Jan Vos*, verzamelt en uitgegeven door J. L[escaille], Amsterdam 1662

VOSKUYL *OUDE HILLEBRANT* 1639: Meynert Pietersz Voskuyl, *Ouden ende Jonghen Hillebrant. Bly-eynde spel*, Amsterdam 1639

WEYERMAN *LEVENS-BESCHRYVINGEN* 1729-69: Jacob Campo Weyerman, *De levens-beschryvingen der Nederlandsche konst-schilders en konst-schilderessen*, 4 Bde., Den Haag 1729-69

ZESEN *BESCHREIBUNG* 1664: Philipp von Zesen, *Sämtliche Werke*, hrsg. v. F. van Ingen, Bd. 16: *Beschreibung der Stadt Amsterdam [1664]*, Berlin/New York 2000 (Ausgaben deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts; 158)

Ausstellungskataloge

AUSST.-KAT. AMSTERDAM 1968: *'t Kann verkeeren. Gerbrand Adriaensz. Bredero*, Ausst.-Kat. Amsterdams Historisch Museum; Amsterdam 1968

AUSST.-KAT. AMSTERDAM 1976: *Tot lering en vermaak. Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw*, Kat. v. Eddie de Jongh, Ausst.-Kat. Rijksmuseum Amsterdam; [Amsterdam]1976

AUSST.-KAT. AMSTERDAM 1984: *Prijst de lijst. De Hollandse schilderlijst in de zeventiende eeuw*, Kat. v. P.J.J. van Thiel u. C.L. de Bruyn Kops, Ausst.-Kat. Rijksmuseum Amsterdam; Den Haag 1984

AUSST.-KAT. AMSTERDAM 1993: *Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art, 1580-1620*, hrsg. v. Ger Luijten [u.a.], Ausst.-Kat. Rijksmuseum, Amsterdam; Zwolle 1993

AUSST.-KAT. AMSTERDAM/JERUSALEM/MÜNSTER 1994: *Im Lichte*

Rembrandts. Das Alte Testament im Goldenen Zeitalter der niederländischen Kunst, hrsg. v. Christian Tümpel, Ausst.-Kat. Joods Historisch Museum, Amsterdam; Israel Museum, Jerusalem; Westfälisches Landesmuseum, Münster; München/Berlin 1994

AUSST.-KAT. AMSTERDAM 1999: *Rembrandts Schatkamer*, Kat. v. Bob van den Bogert [u.a.], Ausst.-Kat. Museum het Rembrandthuis, Amsterdam; Zwolle 1999

AUSST.-KAT. AMSTERDAM 2004: *Backhuysen aan het roer! Zeeschilder en directeur van de Kunstkamer in het Paleis / Backhuysen at the helm! Marine painter and director of the art gallery in the Royal Palace (1630-1708)*, Kat. v. Gerlinde de Beer, Eymert-Jan Goossens u. Bert van de Roemer, Ausst.-Kat. Koninklijk Paleis te Amsterdam; Amsterdam 2004

AUSST.-KAT. AMSTERDAM 2005: *Stadhuis van Oranje. 350 jaar geschiedenis op de Dam*, hrsg. v. Eymert-Jan Goossens, Ausst.-Kat. Koninklijk Paleis te Amsterdam; Amsterdam 2005

AUSST.-KAT. AMSTERDAM 2007: *Het Aanzien van Amsterdam. Panorama's, plattegronden en profielen uit de Gouden Eeuw*, Kat. v. Boudewijn Bakker und Erik Schmitz, Ausst.-Kat. Stadsarchief Amsterdam; Bussum 2007

AUSST.-KAT. AMSTERDAM 2018: *Kwab. Ornament as Art in the Age of Rembrandt*, Kat. v. Reinier Baarsen, Ausst.-Kat. Rijksmuseum, Amsterdam 2018

AUSST.-KAT. ANTWERPEN 1987: *Over wilden en narren, boeren en bedelaars. Beeld van de andere, vertoog over het zelf: Over wilden en narren, boeren en bedelaars*, Kat. v. Paul Vandenbroeck, Ausst.-Kat. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 1987

AUSST.-KAT. ATHEN/DORDRECHT 2000: *Greek Gods and Heroes in the Age of Rubens and Rembrandt*, hrsg. v. Peter Schoon u. Sander Paarlberg, Ausst.-Kat. National Gallery/Alexandros Soutzos Museum and the Netherlands Institute, Athen; Dordrechts Museum, Dordrecht; Amsterdam 2000

AUSST.-KAT. BERLIN/AMSTERDAM/LONDON 1991: *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt*, Bd. 1: *Gemälde*, hrsg. v. Christopher Brown, Jan Kelch und Pieter van Thiel, Ausst.-Kat. Gemäldegalerie, SMPK, Berlin; Rijksmuseum, Amsterdam; The National Gallery, London; München/Paris/London 1991

AUSST.-KAT. BERLIN 2001: *Narren. Porträts, Feste, Sinnbilder, Schwankbücher aus dem 15. bis 17. Jahrhundert*, Kat. v. Lutz S. Malke, Aust.-Kat. Kunstbibliothek, Kulturforum, Berlin 2001

AUSST.-KAT. BERLIN/AMSTERDAM 2006: *Rembrandt. Genie auf der Suche*, Kat. v. Ernst van de Wetering [u.a.], Ausst.-Kat. Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin; Museum het Rembrandthuis, Amsterdam; Köln 2006

AUSST.-KAT. BERLIN/PHILADELPHIA/LONDON 1984: *Von Frans Hals bis Vermeer: Meisterwerke holländischer Genremalerei*, Kat. v. Peter C. Sutton, Ausst.-Kat. Gemäldegalerie SMPK Berlin; Philadelphia Museum of Art; Royal Academy of Arts, London; Berlin 1984

AUSST.-KAT. BIRMINGHAM 2017: *Pride & Persecution. Jan Steen's Old Testament Scenes*, Kat. v. Robert Wenley, Nina Cahill und Rosalie van Gulick, Ausst.-Kat. The Barber Institute of Fine Arts, Birmingham; London 2017

AUSST.-KAT. BRAUNSCHWEIG 1988: *Europäische Malerei des Barock aus dem Nationalmuseum in Warschau*, hrsg. v. Rüdiger Klessmann, Ausst.-Kat. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig [u.a.]; Braunschweig 1988

AUSST.-KAT. BRAUNSCHWEIG 1997: *Dialog mit alten Meistern. Prager Kabinetmalerei 1690 – 1750*, Kat. v. Hana Seifertová, Ausst.-Kat. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig; Nationalgalerie Prag; Braunschweig 1997

AUSST.-KAT. DEN HAAG 1993: *Cornelis Troost en het theater*, hrsg. v. Edwin Buijsen, Ausst.-Kat. Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Den Haag; Zwolle 1993

AUSST.-KAT. DEN HAAG/ANTWERPEN 1994: *The Hoogsteder Exhibiton of: Music & Painting in the Golden Age*, Kat. v. Edwin Buijsen u. Louis Peter Grijp, Ausst.-Kat. Hoogsteder & Hoogsteder, Den Haag; Hessenhuis Museum, Antwerpen; Zwolle 1994

AUSST.-KAT. DEN HAAG/WASHINGTON 2005: *Frans van Mieris 1635–1681. Fijngeschilderde verhalen*, Kat. v. Quentin Buvelot, Ausst.-Kat. Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Den Haag; National Gallery of Art, Washington; Zwolle 2005

AUSST.-KAT. DEN HAAG 2014: *Connoisseurship. Bredius. Jan Steen and the Mauritshuis*, Kat. v. Guido M.C. Jansen, Museum Bredius, Den Haag; Den Haag 2014

AUSST.-KAT. DEN HAAG 2018: *Jan Steen's Histories*, hrsg. v. Ariane van Suchtelen, Ausst.-Kat. Mauritshuis, Den Haag; Zwolle 2018

AUSST.-KAT. DEN HAAG/LONDON 2019: *Nicolaes Maes. Dutch Master of the Golden Age*, Kat. von Ariane van Suchtelen [u.a.], Ausst.-Kat. Mauritshuis, Den Haag; The National Gallery, London; Zwolle 2019

AUSST.-KAT. DUBLIN/AMSTERDAM/WASHINGTON 2010: *Gabriel Metsu*, Kat. v. Adriaan E. Waiboer, Aust.-Kat. National Gallery of Ireland, Dublin; Rijksmuseum, Amsterdam; National Gallery of Art, Washington; New Haven/London 2010

AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 2016: *Hinter dem Vorhang. Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance – von Tizian bis Christo*, hrsg. v. Claudia Blümle und Beat Wismer, Ausst.-Kat. Kunstpalast, Düsseldorf; München 2016

AUSST.-KAT. EDINBURGH/LONDON 2001: *Rembrandt's Women*, Kat. v. Julia Lloyd Williams, Ausst.-Kat. National Gallery of Scotland, Edinburgh; Royal Academy of Arts, London; München/London/New York 2001

AUSST.-KAT. EMDEN 1985: *Ludolf Backhuysen. Emden 1630 – Amsterdam 1708*.

Ein Versuch, Leben und Werk des Künstlers zu beschreiben, hrsg. Von Henri Nannen, Ausst.-Kat. Kunsthalle Emden, Emden 1985

AUSST.-KAT. EMDEN 2008: *Ludolf Backhuysen. Emden 1630 – Amsterdam 1708*, hrsg. v. F. Scheele und A. Kanzenbach, Ausst.-Kat. Ostfriesisches Landesmuseum Emden; München/Berlin 2008

AUSST.-KAT. ENSCHEDE 2011: *Nicolaas Verkolje 1673–1746. De fluwelen hand*, hrsg. v. Paul Knolle, Everhard Korthals Altes, Ausst.-Kat. Rijksmuseum Twenthe, Enschede; Zwolle 2011

AUSST.-KAT. HAARLEM/WORCESTER 1993: *Judith Leyster. A Dutch Master and her World*, Kat. v. James A. Welu u. Pieter Biesboer, Ausst.-Kat. Frans Halsmuseum, Haarlem; Worcester Art Museum; New Haven [u.a.] 1993

AUSST.-KAT. HAARLEM 2014: *Emotions. Pain and pleasure in Dutch painting of the Golden Age*, Kat. v. Anna Tummers u. Gary Schwartz, Ausst.-Kat. Frans Hals Museum, Haarlem 2014

AUSST.-KAT. HAMBURG 1999: *Rhetorik der Leidenschaft – zur Bildsprache der Kunst im Abendland. Meisterwerke aus der Graphischen Sammlung Albertina und aus der Portraitsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek*, hrsg. v. Ilsebill Barta-Friedl [u. a.], Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg [u.a.]; Hamburg/München 1999

AUSST.-KAT. HAMBURG/Haarlem 2004: *Vergnügliches Leben – Verborgene Lust. Holländische Gesellschaftsszenen von Frans Hals bis Jan Steen*, hrsg. v. Pieter Bisboer u. Martina Sitt, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle; Frans Hals Museum, Haarlem; Stuttgart 2004

AUSST.-KAT. HAMBURG 2006: *Pieter Lastman. In Rembrandts Schatten?*, hrsg. v. Martina Sitt, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle; München 2006

AUSST.-KAT. KÖLN/DORDRECHT/KASSEL 2006: *Vom Adel der Malerei. Holland um 1700*, hrsg. v. Ekkehard Mai, Sander Paarlberg, Gregor M. Weber; Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln; Dordrechts Museum; Museumslandschaft Hessen Kassel; Köln 2006

AUSST.-KAT. KÖLN/KASSEL/Haarlem 2008: *Niederländische Malerei. Die Sammlung Kremer*, Kat. v. Peter van der Ploeg [u.a.], Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln; Museumslandschaft Hessen Kassel; Frans Hals Museum, Haarlem; München 2008

AUSST.-KAT. LEIDEN/AMSTERDAM 1969: *Johannes Jelgerhuis Rzn.: acteurschilder 1770 - 1836*, Ausst.-Kat. Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden; Toneelmuseum, Amsterdam; Nijmegen 1969

AUSST.-KAT. LEEUWARDEN/KASSEL 2018: *Rembrandt & Saskia. Love and Marriage in the Dutch Golden Age*, hrsg. v. Marlies Stoter u. Justus Lange, Ausst.-Kat. Fries Museum, Leeuwarden; MHK, Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel; Zwolle 2018

AUSST.-KAT. LONDON/DEN HAAG 1999: *Rembrandt by Himself*, hrsg. v. Christopher White u. Quentin Buvelot; Ausst.-Kat. National Gallery, London; Mauritshuis, Den Haag; New Haven 1999

AUSST.-KAT. LONDON/DEN HAAG 2007: *Holländer im Porträt. Meisterwerke von Rembrandt bis Frans Hals*, Kat. v. Rudi Ekkart u. Quentin Buvelot, Ausst.-Kat. National Gallery, London; Mauritshuis, Den Haag; Stuttgart 2007

AUSST.-KAT. LONDON 2013: *Vermeer and Music. The Art of Love and Leisure*, Kat. v. Marjorie E. Wieseman, Ausst.-Kat. The National Gallery, London 2013

AUSST.-KAT. LOS ANGELES 2009: *Drawings by Rembrandt and His Pupils: Telling the Difference*, Kat. v. Holm Bevers [u.a.], Ausst.-Kat. J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Cal. 2009

AUSST.-KAT. MADRID/ROTTERDAM 2018: *Rubens. Painter of Sketches*, Kat. v. Friso Lammertse und Alejandro Vergara, Ausst.-Kat. Museo Nacional del Prado, Madrid; Museum Bpijmans Van Beuningen, Rotterdam; Madrid 2018

AUSST.-KAT. RALEIGH/COLUMBUS/MANCHESTER 2002: *Jan Miense Molenaer. Painter of the Dutch Golden Age*, Kat. v. Dennis P. Weller, Ausst. Kat. North Carolina Museum of Art, Raleigh, North Carolina; Indianapolis Museum of Art (Columbus Gallery), Columbus, Indiana; The Currier Museum of Art, Manchester, New Hampshire; New York/Manchester, Vermont 2002

AUSST.-KAT. SACRAMENTO 1974: *The Pre-Rembrandtists*, Kat. v. Astrid Tümpel, Ausst.-Kat. E.B. Crocker Art Gallery, Sacramento 1974

AUSST.-KAT. UTRECHT/FRANKFURT/LUXEMBURG 1993: *Het gedroomde land. Pastorale schilderkunst in de Gouden Eeuw*, hrsg. v. Peter van den Brink, Ausst.-Kat. Centraal Museum Utrecht; Schirn Kunsthalle, Frankfurt; Musée National d'Histoire et d'Art, Luxemburg; Zwolle 1993

AUSST.-KAT. VADUZ 2002: *Dutch and Flemish Old Masters from the Kremer Collection*, Kat. von Peter van der Ploeg [u.a.], Ausst.-Kat. Fondation Aetas Aurea, Vaduz 2002

AUSST.-KAT. WASHINGTON 1989: *Still Lifes of the Golden Age: Northern European Paintings from the Heinz Family Collection*, hrsg. v. Arthur K. Wheelock Jr., Katalogeinträge v. Ingvar Bergström, Ausst. Kat. National Gallery of Art, Washington 1989

AUSST.-KAT. WASHINGTON/DETROIT/AMSTERDAM 1980: *Gods, Saints & Heroes. Dutch Painting in the Age of Rembrandt*, Kat. v. Albert Blankert [u.a.], Ausst.-Kat. National Gallery of Art, Washington; The Detroit Institute of Arts, Detroit; Rijksmuseum, Amsterdam; Washington 1980

AUSST.-KAT. WASHINGTON/LONDON/HAAARLEM 1989: *Frans Hals*, Kat. v. Seymour Slive, Ausst.-Kat. National Gallery of Art, Washington; Royal Academy of Arts, London; Frans Hals Museum, Haarlem; München 1989

AUSST.-KAT. WASHINGTON/AMSTERDAM 1996: *Jan Steen. Painter and Storyteller*, hrsg. v. Guido M. C. Jansen, Ausst.-Kat. National Gallery of Art, Washington; Rijksmuseum, Amsterdam; Zwolle 1996

AUSST.-KAT. WASHINGTON/MILWAUKEE/AMSTERDAM 2008: *Jan Lievens. A Dutch master rediscovered*, Kat. v. Arthur K. Wheelock, Ausst.-Kat. National Gallery of Art, Washington; Milwaukee Art Museum; Museum het Rembrandthuis, Amsterdam; New Haven 2008

Monographien und Aufsätze

ALBACH 1946: Ben Albach, *Jan Punt en Marten Corver. Nederlandsch tooneelven in de 18e eeuw*, Amsterdam 1946

ALBACH 1970: Ben Albach, De schouwburgh van Jacob van Campen, in: *Oud Holland* 85, 1970, S. 85-109

ALBACH 1972: Ben Albach, Een tekening van het Amsterdamse toneel in 1638, in: *Kroniek van het Rembrandthuis* 26, 1972, S. 111-125

ALBACH 1977: Ben Albach, *Langs Kermissen en Hoven. Ontstaan en kroniek van een Nederlands toneelgezelschap in de 17de eeuw*, Zutphen 1977

ALBACH 1979: Ben Albach, Rembrandt en het toneel, in: *Kroniek van het Rembrandthuis* 31, 1979, S. 2-33

ALBACH 1984: Ben Albach, Een inventaris van toneeldecors uit 1688, in: *Scenarium* 8, 1984: *Nederlands toneel in de 17e en 18e eeuw*, S. 37-72

ALBERTS 2009: Hienke Alberts, *Backstage/Frontstage. 'Stomme vertoeningen' op het doek. Een verkennend onderzoek naar het ontstaan en de ontwikkeling van theatrale schilderkunst in Utrecht in de Gouden Eeuw*, Master thesis Universiteit Utrecht 2009

AKL: G. Meißner, A. Beyer, B. Savoy, W. Tegethoff (Hg.), *Allgemeines Künstlerlexikon (AKL). Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Berlin/Boston 1992-fortlaufend

ALEWYN 1985: Richard Alewyn, *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*, München ²1985

ALPERS 1975-76: Svetlana Alpers, Realism as a comic mode: low-life painting as seen through Bredero's eyes, in: *Simiolous* 8, 1975-76, S. 115-44

ALPERS 1983: Svetlana Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1983

ALPERS 1985: Svetlana Alpers, *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1985

- ALPERS 1988: Svetlana Alpers, *Rembrandt's Enterprise. The Studio and the Market*, London 1988
- ALPERS 1989: Svetlana Alpers, *Rembrandt als Unternehmer. Sein Atelier und der Markt*, übersetzt aus dem Englischen von H. U. Davitt, Köln 1989
- AMIR 1996: T. Amir, 26 Mei 1665. De opening van de verbouwde Schouwburg te Amsterdam. Van suggestie naar illusie; kunst- en vliegwerken in de Amsterdamse Schouwburg, in: Erenstein 1996, S. 258-265
- BAART 1986: J. M. Baart, Een 16de-eeuws leren wambuis naar landsknechtenmoden, in: *De smaak van de elite*, Kat. v. Renée Kistemaker u. Michiel Jonker, Ausst.-Kat. Amsterdams Historisch Museum; Amsterdam 1986, S. 68-77
- BACHLER 1972: Karl Bachler, *Gemalte Theatervorhänge in Deutschland und Österreich*, München 1972
- BAHRE 2006: Kristin Bahre, Orientalisierende Motive im Werk Rembrandts, in: *Rembrandt. Genie auf der Suche*, Ausst.-Kat. Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin; Köln 2006, S. 129-143
- BAIN 1977: David Bain, *Actors & Audience. A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama*, Oxford 1977
- BALME 1997: Christopher Balme, Interpreting the pictorial record: theatre iconography and the referential dilemma, in: *Theatre Research International* 22, 1997, S. 190-201
- BALME/ERENSTEIN/MOLINARI 2002: Christopher Balme, R.L. Erenstein, Cesare Molinari (Hg.), *European Theatre Iconography. Proceedings of the European Science Foundation Network, Mainz, 20-23 July 1998, Wassenaar 21-25 July 1999, Poggio a Caiano, 20-23 July*, Rom 2002
- BALME 2003: Christopher Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin³2003
- BALME 2008: Christopher Balme, *The Cambridge introduction to theatre studies*, Cambridge 2008
- BANN 1989: Stephen Bann, *The True Vine. On Visual Representation and the Western Tradition*, Cambridge [u.a.] 1989
- BANU 1997: George Banu, *Le Rideau ou la fêlure du monde*, Paris 1997
- BARASCH 1976: Mosche Barasch, *Gestures of despair in medieval and early Renaissance art*, New York 1976
- BARASCH 1987: Mosche Barasch, *Giotto and the language of gesture*, New York [u.a.] 1987
- BARNETT 1987: Dene Barnett, *The Art of Gesture. The practices and principles of*

- 18th century Acting*, with the assistance of Jeanette Massy-Westropp, Heidelberg 1987 (Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur- und Sprachwissenschaft, Bd. 64)
- TIB: *The Illustrated Bartsch*, 96 Bde., Norwalk, Connecticut 1978 -
- BAUCH 1960: Kurt Bauch, *Der frühe Rembrandt und seine Zeit. Studien zur kunsthistorischen Bedeutung seines Frühstils*, Berlin 1960
- BAXANDALL 1987: Michael Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, aus dem Englischen von Hans-Günter Holl, Frankfurt a. M. ²1987
- BEAUJEAN 2001: Dieter Beaujean, *Bilder in Bildern. Studien zur niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Weimar 2001 (zugl. Berlin, Univ., Diss., 1998)
- BECKER 1999: Jochen Becker, Entries, fireworks and religious festivities in the Netherlands (transl. H. Watanabe-O'Kelly), in: Pierre Béhar, Helen Watanabe-O'Kelly (Hg.), *Spectaculum Europaeum. Theatre and Spectacle in Europe (1580-1750)*, Wiesbaden 1999, S. 705-720
- BEER 2002: Gerlinde de Beer, *Sein Leben und Werk: Ludolf Backhuysen (1630-1708)*, Zwolle 2002
- BELTING 2001: Hans Belting, *Bild-Antropologie. Körper- Bild- Medium*, München 2001
- BELTING 2010: Hans Belting, *Spiegel der Welt. Die Erfindung des Gemäldes in den Niederlanden*, München 2010
- BENESCH 1973: Otto Benesch, *The drawings of Rembrandt: complete edition in six volumes*, 6. Bde., London 1973
- BENNETT 1994: Susan Bennett, *Theatre Audiences: a theory of production and reception*, London [u.a.] 1990 (Reprint 1994)
- BENNETT 2012: Susan Bennett, Making Up the Audience: Spactatorship in Historical Context, in: Edward Wallace (Hg.), *Gods and Groundlings: Historical Theatrical Audiences* (Theatre Symposium, V 20), Alabama 2012, S. 8-22
- BERGSTRÖM 1966: Ingvar Bergström, Rembrandt's Double-Portrait of himself and Saskia at the Dresden Gallery. A Tradition Transformed, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 17, 1966, S.143-169
- BERNECKER 1994: R. Bernecker, [Art.] Code, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. v. Gert Ueding, Bd. 2, Tübingen 1994, Sp. 259- 262
- BEVERS 2009: Holm Bevers, Drawing in Rembrandt's Workshop, in: Ausst-Kat. Los Angeles 2009, S. 1-29
- BEVERS 2010: Holm Bevers, Early, Rembrandtesque Drawings by Gerbrand van den Eeckhout, in: *Master Drawings* 48, 2010, S. 39-72

- BIKKER/BRUIJNEN/WUESTMAN 2007: Jonathan Bikker, Yvette Bruijnen, Gerdien Wuestman [u.a.], *Dutch paintings of the seventeenth century in the Rijksmuseum Amsterdam. Volume I – Artists born between 1570 and 1600*, 2 Bde., Amsterdam 2007
- BLANKERT 1982: Albert Blankert, *Ferdinand Bol. 1616-1680. Rembrandt's Pupil*, Doornspijk 1982 (Aetas Aurea. Monographs on Dutch and Flemish Painting; II)
- BLOEMENDAL/EVERSMANN/STRIETMAN 2013: Jan Bloemendal/Peter Eversmann/Elsa Strietman (Hg.), *Drama, Performance and Debate. Theatre and Public Opinion in the Early Modern Period*, Leiden 2013
- BOEHN 1921: Max von Boehn, *Das Bühnenkostüm in Altertum, Mittelalter und Neuzeit*, Berlin 1921
- BÖNSCH 1995: Annemarie Bönsch, Das Ornament als Ausdrucksmittel des Bühnenkostüms. Dargestellt am Romanimieder (von Ludovico Ottavio Burnacini zu Antonio Daniele Bertoli), in: *Festschrift für Margret Dietrich*, hrsg. vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, Wien 1995 (Maske und Kothurn 37, 1995), S. 171-198
- BOHEEMEN/HEIJDEN 1999: F.C. van Boheemen und Th.C.J. van der Heijden (Hg.), *Retoricaal memoriaal. Bronnen voor de geschiedenis van de Hollandse rederijkerskamers van de middeleeuwen tot het begin van de achttiende eeuw*, Delft 1999
- BOK 1994: Marten Jan Bok, Art-Lovers and their Paintings. Van Mander's Schilderboek as a Source for the History of the Art Market in the Northern Netherlands, in: *Ausst.-Kat. Amsterdam 1993*, S. 136-166
- BOK 1996: Marten Jan Bok, The Artist's Life, in: *Ausst.-Kat. Washington/Amsterdam 1996*, S. 25-37
- BOONEN 1994: Jacqueline Boonen, Die Geschichte von Israels Exil und Freiheitskampf, in: *Ausst.-Kat. Amsterdam/Jerusalem/Münster 1994*, S. 106-119
- BORK/VERKRUIJSSE 1985: G.J. van Bork und P.J. Verkruijsse (Hg.), *De Nederlandse en Vlaamse auteurs van middeleeuwen tot heden met inbegrip van de Friese auteurs*, Weesp 1985
- BOSCH/ PAARLBERG 2007: L. van den Bosch und S. Paarlberg, Schilderkunst en theater rond 1700, in: *Dordrechts Museum Bulletin* 1, 2007, S. 7-9
- BOSTOEN 2004: Karel Bostoën, Fröhlichkeit in Wort und Bild, in: *Ausst.-Kat. Hamburg/Haarlem 2004*, S. 43-49
- BRANDT/HOGENDOORN 1993: George W. Brandt (Hg.), *German and Dutch theatre, 1600 – 1848*, zusammengestellt von George W. Brandt u. Wiebe Hogendoorn, Cambridge 1993 (Theatre in Europe)
- BRAUN 1966: Hermann Braun, *Gerard und Willem van Honthorst*, Diss. Georg-August-Universität Göttingen 1966

- BRAUNECK 1993-2007: Manfred Brauneck, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, 6 Bde., Stuttgart 1993-2007
- BRAUNECK/SCHNEILIN 1986: Manfred Brauneck/Gérard Schneilin (Hg.), *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Reinbek bei Hamburg 1986
- BREDIUS 1902: Abraham Bredius, Pieter Jansz. Quast, in: *Oud Holland* 20, 1902, S. 65-82
- BREDIUS 1915-1921: Abraham Bredius, *Künstler-Inventare. Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des 16., 17. und 18. Jahrhunderts*, 7 Bde., Den Haag 1915-1921
- BROOS 1975/76: Ben P.J. Broos, Rembrandt and Lastman's Coriolanus: the history piece in 17th century theory and practice, in: *Simiolous* 8, 1975/76, S. S. 199-228
- BROOS 1980: Ben P.J. Broos, Rembrandts Indische miniaturen, in: *Spiegel Historiaal* 15, 1980, S. 210-218
- BROOS 1991: Ben P.J. Broos, Hippocrates bezoekt Democritus door Pynas, Lastman, Moeyaert en Berchem, in: *De Kroniek van het Rembrandthuis* 2, 1991, S. 16-23
- BRUGMANS 1973: H. Brugmans, *Geschiedenis van Amsterdam, Deel 3: Bloetijd 1621-1697*, Utrecht²1973
- BUSCH 1983: Werner Busch, Rembrandts „Ledikant“ – der Verlorene Sohn im Bett, in: *Oud Holland* 97, 1983, S. 257-265
- BUSSELS 2010: Stijn Bussels, Making Most of Theatre and Painting: The Power of Tableaux Vivants in Joyous Entries from the Southern Netherlands (1458-1535), in: *Art History. Journal of the Association of Art Historians* 33, 2, 2010, S. 237-247
- BUVELOT 2004: Quentin Buvelot, *Royal Picture Gallery, Mauritshuis: A Summary Catalogue*, mit Beiträgen von Carola Vermeeren, Zwolle 2004
- CAMPE 1990: Rüdiger Campe, *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1990 (Studien zur deutschen Literatur, Bd. 107)
- CHAPMAN 1990: H. Perry Chapman, *Rembrandt's self-portraits: a study in seventeenth-century identity*, Princeton 1990
- CHAPMAN 1990/91: H. Perry Chapman, Jan Steen's household revisited, in: *Simiolous* 20, 1990/91, S. 183-196
- CHAPMAN 1995: H. Perry Chapman, Jan Steen as family man: Self-portrayal as an experimental mode of painting, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 46, 1995, S. 369-393

- CHAPMAN 1996: H. Perry Chapman, Jan Steen, *Player in his Own Paintings*, in: *Ausst.-Kat. Washington/Amsterdam 1996*, S. 11-23
- CHAOUCHE 2001: Sabine Chaouche, *L'art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, Paris 2001
- CHAVANNES 1969: Annette Chavannes, Annette Chavannes, Brutus als Zot voor Tarquinius, in: *Verslag. Vereniging Rembrandt*, 1969, S. 35-37
- CZECH 2002: Hans-Jörg Czech, *Im Geleit der Musen. Studien zu Samuel van Hoogstratens Malereitraktat „Inleyding tot de Hooge School der Schilderkunst: Anders de Zichtbaere Werelt (Rotterdam 1678)“*, Münster/New York/München [u.a.] 2002 (Niederlande-Studien, Bd. 27)
- DAEL 1996: Hans van Dael, De dwaze Salomon en de wijze Vondel. Een interpretatie van Vondels Salomon, in: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 112, 1996, S. 201-221
- DAHINDEN 2006: Urs Dahinden, *Framing: eine integrative Theorie der Massenkommunikation*, Konstanz 2006
- DAVIS/POSTLEWAIT 2003: Tracy Davis/Thomas Postlewait, Theatricality: an introduction, in: Dies. (Hg.), *Theatricality*, Cambridge 2003 (Theatre and performance theory), S. 1-39
- DEKKER 2001: Rudolf Dekker, *Humour in Dutch Culture of the Golden Age*, Pelgrave 2001
- DICKEY/ROODENBURG 2010: Stephanie S. Dickey/Herman Roodenburg (Hg.), *The Passions in the Arts of the Early Modern Netherlands / De Hartstochten in de Kunst in de Vroegmoderne Nederlanden*, Zwolle 2010 (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 60, 2010)
- DIXHOORN 2009: Arjan van Dixhoorn, *Lustige geesten. Rederijkers in de Noordelijke Nederlanden (1480-1650)*, Amsterdam 2009 (zugl. Diss., Amsterdam 2004)
- DUDOK VAN HEEL 1979: Sebastien A.C. Dudok van Heel, Willem Bartel[omeu]sz. Ruyters (1587-1639), Rembrandt's Bisshop Gosewijn, in: *Maandblad Amstelodamum* 66, 1979, S. 83-87
- DUDOK VAN HEEL 1980: Sebastien A.C. Dudok van Heel, Enkele portretten „à l'antique“ door Rembrandt, Bol, Flinck en Backer, in: *Kroniek van het Rembrandthuis* 32, 1980, S. 2-9
- DUDOK VAN HEEL 2006: Sebastien A.C. Dudok van Heel, *De Jonge Rembrandt onder Tijdgenoten: Godsdienst en schilderkunst in Leiden en Amsterdam: een wetenschappelijke proeve op het gebied van de Letteren*, Rotterdam 2006
- DUDOK VAN HEEL 2009: Sebastien A.C. Dudok van Heel, The Night Watch and the Entry of Maria de' Medici: A New Interpretation of the original Place and Significance of the Painting, in: *The Rijksmuseum Bulletin* 57, 2009, S. 4-41

DUIJS 1996: Henk Duits, 11 November 1621. De Amsterdamse kerkeraad stuurt twee afgezanten naar de burgemeesters om te klagen over en opvoering van Samuel Costers Iphigenia in der Nederduytsche Academie [...], in: Erenstein 1996, S. 178-185

DZIDZARIA: Adele-Marie Dzidzaria, *Entertaining genre of Matthijs Naiveu – depicting festivities and performances at the dawn of the ‘Theatre Age’*, Master Thesis Utrecht University 2008

EBERLEIN 1982: Johann Konrad Eberlein, *Apparatio regis – revelatio veritas. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters*, Wiesbaden 1982

EBERLEIN 1983: Konrad Eberlein, The Curtain in Raphael’s Sistine Madonna, in: *Art Bulletin* 1983, S. 61-77

EBERT 2014: Anja Ebert, *Adriaen van Ostade und die komische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Berlin [u.a.] 2013 (Kunstwissenschaftliche Studien; 177)

ECK/BUSSELS 2010: Caroline van Eck/Stijn Bussels, The Visual Arts and the Theatre in Early Modern Europe, in: *Art History* 33, 2, 2010, S. 209-223

EEMEREN 1991-1994: G. van Eemeren, *Elck raept wat. Inhoudsopgaven van ernstige Nederlandstalige toneelstukken uit de periode 1575-1650*, 2 Bde., Antwerpen 1991-1994 (Bd. 2 in Zusammenarbeit mit H. Meeus)

ELAM 2002: Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London²2002

ELENBAAS 2004: Rick Elenbaas, De verbouwing van de Amsterdamse Schouwburg (1663-1665) in relatie tot het repertoire, het publiek en de toneelorganisatie, in: *De zeventiende eeuw. Tijdschrift van de Werkgroep Zeventiende Eeuw* 20, Nr. 2, 2004, S. 285-297

ERENSTEIN 1981: Robert L. Erenstein, De invloed van de Commedia dell’Arte in Nederland tot 1800, in: *Scenarium* 5, 1981, S. 91-106

ERENSTEIN 1996: Robert L. Erenstein (Hg.), *Een Theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*, Amsterdam 1996

ERENSTEIN 1997: Robert L. Erenstein, Theatre iconography: an introduction, in: *Theatre Research International* 22, 1997, S. 185-189

ETYMOLOGISCH WOORDENBOEK 2003-2009: *Etymologisch woordenboek van het Nederlands*, onder hoofredactie van M. Philippa [u.a.], 4 Bde., Amsterdam 2003-2009

EVERSMANN 2013: G.F. Eversmann, „Founded for the Ears and Eyes of the People“: Picturing the Amsterdam Schouwburg from 1637, in: Bloemendal/Eversmann/Strietman 2013, S. 267-295

- FISCHEL 1935: Oskar Fischel, Art and the theatre – II, in: *The Burlington Magazine* 46, 1935, S. 54-66
- FISCHER-LICHTE 1995: Erika Fischer-Lichte, Introduction: Theatricality. A key concept in theatre and cultural studies, in: *Theatre Research International* 20, 2, 1995, S. 85-89
- FISCHER-LICHTE 2004: Erika Fischer-Lichte [u.a.] (Hg), *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*, Tübingen/Basel 2004 (Theatralität, hrsg. v. E. Fischer-Lichte, Bd. 6)
- FISCHER-LICHTE 2005a: Erika Fischer-Lichte [u.a.] (Hg), *Diskurse des Theatralen*, Tübingen/Basel 2005 (Theatralität, Bd. 7)
- FISCHER-LICHTE 2005b: Erika Fischer-Lichte, [Art.] Inszenierung, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hrsg. v. Erika Fischer-Lichte, DorisKolesch u. Matthias Warstatt, Stuttgart/Weimar 2005, S. 146-153
- FISCHER-LICHTE 2007a: Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*, Bd. 1: *Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen ⁵2007)
- FISCHER-LICHTE 2007b: Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*, Bd. 2: *Vom „künstlichen“ zum „natürlichen“ Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung*, Tübingen ⁵2007
- FISCHER-LICHTE 2007c: Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*, Bd. 3: *Die Aufführung als Text*, Tübingen ⁵2007
- FISCHER-LICHTE 2012: Erika Fischer-Lichte, *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld 2012
- FRANSEN 1925: J. Fransen, *Les Comédiens Français en Hollande au XVIIe et XVIIIe Siècles*, Paris 1925
- FREMANTLE 1959: Katharine Fremantle, *The Baroque Town Hall of Amsterdam*, Utrecht 1959
- FREISE 1911: Kurt Freise, *Pieter Lastman, sein Leben und seine Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der Holländischen Malerei im XVII. Jahrhundert*, Leipzig 1911 (Kunstwissenschaftliche Studien; 5)
- FREY 1956: Dagobert Frey, Die Pietà-Rondanini und Rembrandts „Drei Kreuze“, in: *Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann*, hrsg. v. Wolfgang Braunfels, Berlin 1956, S. 208-232
- FRIED 1980: Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and the Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley/Los Angeles/London 1980
- FRITZSCHE/LEONHARD/WEBER 2013: Claudia Fritzsche/Karin Leonhard/Gregor J.M. Weber (Hg.), *Ad Fontes! Niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts in Quellen*, Petersberg 2013

- FUCHS 1909: Georg Fuchs, *Die Revolution des Theaters. Ergebnisse aus dem Münchener Künstler-Theater*, München 1909
- FULDA 2008: Daniel Fulda, Komik des Sichtbarmachens. Zu Körper und Verkleidung als Medien des Wanderschauspiels, mit einer Wendung von der Medialität des Komischen zur Komik als Medium, in: Stefanie Arend [u.a.] (Hg.), *Anthropologie und Medialität des Komischen im 17. Jahrhundert (1580-1730)*, Amsterdam/New York 2008 (Chloe 40), S. 71-104
- GABLER 1935 = 1977: Werner Gabler, *Der Zuschauerraum des Theaters*, Nendeln/Liechtenstein 1977 (Theatergeschichtliche Forschungen, hrsg. v. J. Petersen, Bd. 44, Repr. der Ausgabe Leipzig 1935)
- GANDELMAN 1992: Claude Gandelman, Der Gestus des Zeigers, in: Kemp 1992, S. 71-93
- GANZ/RIMMELE 2012: David Ganz/Marius Rimmele (Hg.), *Das Kleid der Bilder. Sinndimensionen von Kleidung in der Bildkunst der Vormoderne*, Berlin/Emsdetten 2012 (Textile Studies; 3)
- GASCOIGNE 1971: Bamber Gascoigne, *Illustrierte Weltgeschichte des Theaters*, München 1971
- GASKELL 1978: Ivan Gaskell, *The Perception of the World as Stage and the Art of Jan Steen*, unveröffentl. M.A. Thesis, University of London 1978
- GASKELL 1989: Ivan Gaskell, *The Thyssen-Bornemisza collection. Seventeenth-century Dutch and Flemish Painting*, London 1989
- GELDER 1954: H. Enno van Gelder, *Het Haagse Toneel-Leven en de Koninklijke Schouwburg 1804 – 1954*, Den Haag 1954
- GELDER/VEEN 1999: Roelof van Gelder u. Jaap van der Veen, Een Kunstcamer aan de Breestraat. Rembrandt als liefhebber van kunst en rariteiten, in: Ausst.-Kat. Amsterdam 1999, S. 33-89
- GENT 1994: Judith van Gent, Die Zeit der Könige und der Propheten, in: Ausst.-Kat. Amsterdam/Jerusalem/Münster 1994, S. 88-105
- GIBSON 1981: Walter S. Gibson, Artists and Rederijkers in the Age of Bruegel, in: *Art Bulletin* 63, 1981, S. 426–446
- GILS 1935: Johan B.F. van Gils, Jan Steen en de Rederijkers, in: *Oud Holland* 52, 1935, S. 130-134
- GILS 1942: Johan B.F. van Gils, Jan Steen in den Schouwburg, in: *Oud Holland* 59, 1942, S. 57-63
- GOEDINGS 1998: Truusje Goedings, Een bijzonder rederijkersmanuscript. „Het Ghedenckboeck“ van de schilder Jan Siewertsz Kolm (1590-1637), in: *Maandblad Amstelodanum* 85, 1998, S. 194-209

GOFFMAN 1977: Erving Goffman, *Rahmen-Analyse: ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, übers. v. H. Vetter, Frankfurt a.M. 1977

GOLAHNY 1996a: Amy Golahny, Paired Poems on Pendant Paintings: Vondel and Oudaan Interpret Lastman, in: dies. (Hg.), *The Eye of the Poet: Studies in the Reciprocity of the Visual and Literary Arts from the Renaissance to the Present*, Lewisburg/London 1996, S. 154-178

GOLAHNY 1996b: Amy Golahny, Pieter Lastman in the Literature: From Immortality to Oblivion, in: *Dutch Crossing* 20, 1996, S. 87-115

GOLAHNY 2010: Amy Golahny, Pieter Lastman: moments of recognition, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 60, 2010, S. 178-201

GÖTTLER 1999: Christine Göttler, "Actio" in Peter Paul Rubens Hochaltarbildern für die Jesuitenkirche in Antwerpen, in: Joseph Imorde [u.a.] (Hg.), *Barocke Inszenierungen – Das Ephemere in dauerhafter Erscheinung*, Beitragsband zum Kolloquium der TU Berlin 1996, Berlin 1999, S. 11-31

GOLDING 1984: Alfred Siemon Golding, *Classicistic Acting. Two Centuries of a Performance Tradition at the Amsterdam Schouwburg*, Lanham/London 1984

GOMBRICH 1946: Ernst H. Gombrich, Review of George R. Kernodle, From Art to Theatre. Form and Convention in the Renaissance, in: *The Burlington Magazine* 88, 1946, S.103

GOOSENS 1996: Jan-Eymert Goossens, *Schat van beitel en pensel. Het Amsterdamse stadhuis uit de Gouden Eeuw*, Zwolle 1996

GOOSENS 2010: Jan-Eymert Goossens, *Het Amsterdamse paleis. Schat van beitel en pensel*, Zwolle 2010

GORDENKER/NOBLE 2013: Emilie E. S. Gordenker, Petria Noble, Rembrandt's *Saul and David* at the Mauritshuis: A Progress Report, in: *Journal of Historians of Netherlandish Art* 5:2, 2013 (DOI: 10.5092/jhna.2013.5.2.11)

GOTTHEIL 1917: Richard J. H. Gottheil, *The Belmont-Belmonte family. A record of four hundred years, put together from the original documents in the archives and libraries of Spain, Portugal, Holland, England and Germany, as well as from private sources*, New York 1917

GRAS/PRATASIK 1997: Henk Gras/Bennie Pratasik, Theateronderzoek in Nederland: een historiografische en bron-kritische verkenning aan de hand van Corvers Tooneel-Aantekeningen, 1786, in: *De Achttiende Eeuw* 29, 1997, S. 107-125

GRAEVENITZ 2007: Antje von Graevenitz, Das breite Lachen – eine brüchige Ikonographie, in: Roland Kanz (Hg.), *Das Komische in der Kunst*, Köln 2007, S. 232-258

GRIFFEY 1999: Erin Griffey, The artist's stage: the *schilderkamer* as a site of play in the 17th century, in: *De Zeventiende Eeuw* 15, 1999, 48-60

GRIJP 2001: Louis Peter Grijp, Amsterdam, 12. November 1626. Luitspeler Nicolas Vallet richt een dansschool op. Dansmuziek tussen elite- en volkscultuur, in: ders. (Hg.), *Een muziek geschiedenis der Nederlanden*, Amsterdam 2001, S. 219-231

GRIJP 2004: Louis Peter Grijp, Die Rolle der Musik in satirischen und vergnüglichen Szenen im Haarlem des 17. Jahrhunderts, in: Ausst.-Kat. Hamburg/Haarlem 2004, S. 50-61

GRIMM DEUTSCHES WÖRTERBUCH

Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, 16 Bde. in 32 Teilbänden, Leipzig 1854-1961

GROHÉ 2004: Stefan Grohé, *Stilleben. Meisterwerke der holländischen Malerei*, München[u.a.] 2004

GROOT 1952: Cornelis Wilhelmus de Groot, *Jan Steen. Beeld en Woord*, Utrecht 1952 (zugl. Diss., Universität Nijmegen)

GRÜTTEMEIER/LEUKER 2006: Ralf Grüttemeier/Maria-Theresia Leuker (Hg.), *Niederländische Literaturgeschichte*, Stuttgart/Weimar 2006

GUDLAUGSSON 1938: Sturla Gudlaugsson, *Ikonographische Studien über die holländische Malerei und das Theater des 17. Jahrhunderts*, Würzburg 1938 (zugl. Diss., Berlin 1939)

GUDLAUGSSON 1947: Sturla J. Gudlaugsson, Bredero's Lucelle door einige zeventiende Eeuwse Meesters uitgebeeld, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 1, 1947, S. 177-195

GUDLAUGSSON 1948: Sturla J. Gudlaugsson, Representations of Granida in Dutch Seventeenth Century Painting, in: *The Burlington Magazine* 90, 1948, S. 226-230

GUDLAUGSSON 1951: Sturla J. Gudlaugsson, Jacob van Campens Amsterdamse Schouwburg door Hans Juriaensz van Baden uit gebeeld, in: *Oud Holland* 66, 1951, S. 179-183

GUDLAUGSSON 1954: Sturla J. Gudlaugsson, Twee Uitbeeldingen van Bredero's Lucelle door Molenaer en Cornelis (?) Steen, in: *Oud Holland* 69, 1954, S. 53-56

GUDLAUGSSON 1975: Sturla Jonasson Gudlaugsson, *The Comedians in the Work of Jan Steen and his Contemporaries*, Soest 1975 (englische Übersetzung der niederländischen Originalausgabe von 1945)

GURATZSCH 1975: Herwig Guratzsch, Die Untersicht als ein Gestaltungsmittel in Rembrandts Frühwerk. Beobachtungen zum Kompositionsstil des holländ. Meisters, in: *Oud Holland* 89, 1974, S. 243-265

HAEKEL 2004: Ralf Haekel, *Die Englischen Komödianten in Deutschland. Eine Einführung in die Ursprünge des deutschen Berufsschauspiels*, Heidelberg 2004 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Bd. 212)

HAHN 1996: Andreas Hahn, „... *dat zy de aanschouwers schijnen te willen aanspreken*“. *Untersuchungen zur Rolle des Betrachters in der Niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, München 1996 (zugl. Diss., Universität Bochum 1993)

HAIDER-PREGLER 1977: Hilde Haider-Pregler, Theorien der Schauspielkunst im Hinblick auf ihre Publikumsbezogenheit, in: *Das Theater und sein Publikum: Referate der Internationalen theaterwissenschaftlichen Dozentenkonferenz in Venedig 1975 und Wien 1976*, Wien 1977, S. 89-100

HALL 1966: Edward T. Hall, *The Hidden Dimension*, New York 1966

HALMAEL 1840: Arent van Halmael, *Bijdragen tot de geschiedenis van het tooneel, de toneelspeelkunst, en de tooneelspeelers in Nederland*, Leeuwarden 1840

HAMMER-TUGENDHAT 2009: Daniela Hammer-Tugendhat, *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln/Weimar/Wien 2009

HANOU 1985: André Hanou, Weyerman's Maandelyksche 't zamenspraaken (1726), in: P. Altena [u.a.] (Hg.), *Het verlokkend ooft: Proeven over Jacob Campo Weyerman*, Amsterdam 1985, S. 160-194

HARBAGE 1941: Alfred Harbage, *Shakespeare's Audience*, New York 1941

HARMSSEN 1989: Antonius J. E. Harmsen, *Onderwys in de tooneel-poëzy. De opvattingen over tonel van het Kunstgenootschap Nil Volentibus Arduum*, Rotterdam 1989 (zugl. Diss., Universiteit van Amsterdam)

HARMSSEN 1996: Ton Harmsen, 5 juli 1678. Het kunstgenootschap Nil Volentibus Arduum draagt Lodwijk Meyer op om Andries Pels' *Gebruik en misbruik des tooneels* persklaar te maken. Toneelschrijven als ambacht, in: Erenstein 1996, S. 166-271

HASS 1986: Adriana Hass, [Art.] *Theatrum Mundi*, in: Brauneck/Schneilin 1986, S. 1001-1002

HAVEN 2008: Kornee van der Haven, *Achter de schermen van het stadstoneel. Theaterbedrijf en toneelpolemiek in Amsterdam en Hamburg 1675-1750*, Zutphen 2008

HAVERKAMP-BEGEMANN 1975: Egbert Haverkamp-Begemann, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, Bd. X: *The Achilles Series*, Brüssel 1975

HECK 1999: T.F. Heck (Hg.) *Picturing Performance, the Iconography of the Performing Arts in Concept and Practice*, Rochester 1999

HEINEN 2007: Ulrich Heinen, Zur bildrhetorischen Wirkungsästhetik im Barock. Ein Systematisierungsversuch nach neurobiologischen Modellen, in: Joachim Knape (Hg.), *Bildrhetorik*, Baden-Baden 2007 (SAECVLA SPIRITALIA, Bd. 45), S.113-158

- HELAS 2003: Philine Helas, [Art.], Theatralität und Performanz, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, hrsg. v. Ulrich Pfisterer, Stuttgart/Weimar 2003, S. 352-354
- HELLER 2010: Wendy Heller, Dancing Statues and the Myth of Venice: Ancient Sculpture on the Opera Stage, in: *Art History* 33, 2, 2010, S. 304-319
- HÉNIN 2010: Emmanuele Hénin, Parrhasios and the Stage Curtain: Theatre, Meta-painting and the Idea of Representation in the Seventeenth Century, in: *Art History* 33, 2, 2010, S. 249-261
- HERRICK 1955: Marvin T. Herrick, *Tragicomedy. Its Origin and Development in Italy, France, and England*, Urbana 1955
- HEPPNER 1937: Albert Heppner, Pieter Quast en P. C. Hooft, in: *Maandblad voor Beeldende Kunst* 14, 1937, S. 370-376
- HEPPNER 1939/40: Albert Heppner, The Popular Theatre of the Rederijkers in the Work of Jan Steen and his Contemporaries, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 3, 1939/40, S. 22-48
- HEWITT 1958: Bernard Hewitt (Hg.), *The Renaissance Stage. Documents of Serlio, Sabbattini and Furtttenbach*, übersetzt von Allardyce Nicoll [u.a.], Florida 1958
- HIRSCHFELDER 2008: Dagmar Hirschfelder, *Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Berlin 2008
- HOFSTEDDE DE GROOT 1907-1915: Cornelis Hofstede de Groot, *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der hervorragendsten Holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts*, 10 Bde., Esslingen/Paris 1907-1915
- HOGENDOORN 1978: Wiebe Hogendoorn, Sieraden van het tooneel. Iets over de vertooningen in de Amsterdamsche schouwburgen van 1637 en 1665, in: *Scenarium* 2, 1978, S. 70-82
- HOLLANDER 1993: Anne Hollander, *Seeing Through Clothes*, Berkeley/Los Angeles/London 1993
- HOLLANDER 2002: Martha Hollander, *An Entrance fort he eyes. Space and Meaning in Seventeenth-Century Dutch Art*, Berkeley/Los Angeles/London 2002
- HOLLSTEIN und THE NEW HOLLSTEIN: *The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700*, 72 Bde., Amsterdam 1949-2010
- HORN 2000: Hendrik J. Horn, *The Golden Age Revisited. Arnold Houbraken's Great Theatre of Netherlandish Painters and Paintresses*, 2 Bde., Doornspijk 2000
- HUBER 1990: Thomas Huber, *Die Ordnung der Symbole. Innovationen der Bildsprache in der nachreformatorischen Kunst des 16. Jahrhunderts am Beispiel der Kompositstillleben Pieter Aertsens*, München 1990 (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München)

- HUISKAMP 1997: Marloes Huiskamp, De Tachtigjarige Oorlog en de Vrede van Munster in de decoratie van zestiende- en zeventiende-eeuwse stadhuizen. Een Verkenning, in: *De Zeventiende Eeuw* 13, 1997, S. 335-346
- HUMMELEN 1958: Willem M.H. Hummelen, *De sinnekens in het rederijersdrama*, Groningen 1958 (zugl. Diss., Groningen 1958)
- HUMMELEN 1967: Willem M.H. Hummelen, *Inrichting en gebruik van het toneel in de Amsterdamse schouwburg van 1637*, Amsterdam 1967 (Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde, Nieuwe Reeks, Deel LXXIII, No. 3)
- HUMMELEN 1968: Willem M.H. Hummelen, *Repertorium van het rederijersdrama 1500-ca. 1620*, Assen 1968
- HUMMELEN 1981: Willem M.H. Hummelen, Types and Methods of the Dutch Rhetoricians's Theatre, in: C. Walter Hodges [u.a.] (Hg.), *The Third Globe. Symposium for the Reconstruction of the Globe Playhouse*, Wayne State University, 1979, Detroit 1981, S. 164-189, 233-235, 252-253.
- HUMMELEN 1982: Willem M.H. Hummelen, *Amsterdams toneel in het begin van de Gouden Eeuw. Studies over Het Wit Lavendel en de Nederduytsche Academie*, Den Haag 1982
- HUMMELEN 1989: Willem M.H. Hummelen, Toneel op de kermis, van Bruegel tot Bredero, in: *Oud Holland* 103, 1989, S. 1-45
- HUMMELEN 1992: Willem M.H. Hummelen, Sinnekens in prenten en op schilderijen, in: *Oud Holland* 106, 1992, S. 117-142
- HUMMELEN 1996a: Willem M.H. Hummelen, 1637. Jacob van Campen bouwt de Amsterdamse Schouwburg. Inrichting en gebruik van het toneel bij de rederijers en in de Schouwburg, in: Erenstein 1996, S. 192-203
- HUMMELEN 1996b: Willem M.H. Hummelen, Het tableau vivant, de "toog", in de toneelspelen van de rederijers, in: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 108, 1992, S. 193-222
- HUMMELEN 1997: Willem M.H. Hummelen, Doubtful Images, in: *Theatre Research International* 22, 1997, S. 202-218
- HUNNINGHER 1959a: Benjamin Hunningher, De Amsterdamse schouwburgh van 1637. Type en karakter, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 9, 1958, S. 109-171
- HUNNINGHER 1959b: Benjamin Hunningher, *Het toneel in de Amsterdamse schouwburg van 1637*, Amsterdam 1959 (Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde, Nieuwe Reeks, Deel 22, No. 4)

HUNTEBRINKER 2009: Jan Willem Huntebrinker, Die Schlitzkleidung im Netz der Bedeutungen. Zum Umgang mit Quellen in der materiellen Kulturforschung, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 91, 2, 2009, S. 329-357

HUYS JANSSEN 1994: Paul Huys Janssen, *Jan van Bijlert (1597/98-1671). Schilder in Utrecht*, Diss., Universiteit Utrecht 1994

HUYS JANSSEN 1998: Paul Huys Janssen, *Jan van Bijlert 1597/98 –1671. Catalogue Raisonné*, Amsterdam/Philadelphia 1998 (OCULI. Studies in the Arts of the Low Countries; 7)

ISER 1976: Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München 1976

THE JEWISH ENCYCLOPEDIA 1901-1906: *The Jewish encyclopedia: a descriptive record of the history, religion, literature, and customs of the Jewish people from the earliest times to the present day*, 12 Bde., New York/London 1901-1906

JUDSON 1959: J. Richard Judson, *Gerrit van Honthorst. A Discussion of his Position in Dutch Art*, Den Haag 1959 (Utrechtse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis VI)

JUDSON/EKKART 1990: J. Richard Judson/Rudolf E.O. Ekkart, *Gerrit van Honthorst 1592-1656*, Doornspijk 1999 (Aetas Aurea. Monographs on Dutch & Flemish Painting XIV)

JUNKERS 1936

Herbert Junkers, *Niederländische Schauspieler und Niederländisches Schauspiel im 17. und 18. Jahrhundert in Deutschland*, Den Haag 1936

JOWERS/CAVANAGH 2000: Sidney Jowers/John Cavanagh, *Theatrical Costume, Masks, Make-Up and Wigs. A Bibliography and Iconography*, London 2000

KABLITZ 1996: Andreas Kablitz, Lachen und Komik als Gegenstand frühneuzeitlicher Theoriebildung. Rezeption und Verwandlung antiker Definitionen von *risus* und *ridiculum* in der italienischen Renaissance, in: *Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens. Vergleichende Studien zum Funktionswandel des Lachens vom Mittelalter zur Gegenwart*, hrsg. v. Lothar Fietz [u.a.], Tübingen 1996, S. 123-153

KANZ 2006: Roland Kanz, Körpergebärde und Statuarik in der Skulptur des 18. Jahrhunderts, in: Roland Kanz u. Hans Körner (Hg.), *Pygmalions Aufklärung. Europäische Skulptur im 18. Jahrhundert*, München/Berlin 2006, S. 239-267

KAPP 1990: Volker Kapp (Hg.), *Die Sprache der Zeichen und Bilder. Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit*. Marburg 1990 (Ars rhetorica. 12)

KAHR 1972: Madlyn Kahr, Delilah, in: *The Art Bulletin* 54, 1972, S. 282-299

KAT 1952: Joannes Franciscus Maria Kat, *De verloren zoon als letterkundig motief*, Diss., Universiteit Nijmegen 1952

- KELCH 1938: Werner Kelch, *Theater im Spiegel der bildenden Kunst: Deutschland u. Frankreich in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1938 (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 51)
- KEMP 1983: Wolfgang Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983
- KEMP 1986: Wolfgang Kemp, *Rembrandt. Die Heilige Familie oder die Kunst, einen Vorhang zu lüften*, Frankfurt a.M. 1986
- KEMP 1985: Wolfgang Kemp, Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, in: Ders. (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985, S. 7-27
- KEMP 1992: Wolfgang Kemp (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild*, Neuausgabe, erw. u. bibliogr. Auf den neuesten Stand gebracht, Berlin 1992
- KEMP 2003a: Wolfgang Kemp, Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz, in: Belting 2003, S. 247-265
- KEMP 2003b: Wolfgang Kemp, [Art.] Rezeptionsästhetik, in: *Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe*, hrsg. v. Ulrich Pfisterer, Stuttgart [u.a.] 2003, S. 388-391
- KERN 1949: Edith G. Kern, *The influence of Heinsius and Vossius upon French dramatic theory*, Baltimore 1949 (The John Hopkins Studies in Romance Literatures and Languages, Extra Volume XXVI)
- KERNODLE 1944: George R. Kernodle, *From Art to Theatre. Form and Conventions in the Renaissance*, Chicago 1944
- KETELSEN 2001: Thomas Ketelsen, *Die Niederländischen Gemälde 1500-1800*, unter Mitarbeit v. C. Brink u. G. Walczak, Hamburg 2001 (Die Sammlungen der Hamburger Kunsthalle, hrsg. v. Uwe M. Schneede, Bd. II)
- KINDERMANN 1963: Heinz Kindermann, *Bühne und Zuschauerraum: ihre Zueinanderordnung seit der griechischen Antike*, Graz/Wien/Köln 1963 (Sitzungsberichte Österreichische Akademie der Wissenschaften, 242, 1. Abhandlung)
- KINDERMANN 1967: Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd. 3, *Das Theater der Barockzeit*, Salzburg²1967
- KINDERMANN 1971: Heinz Kindermann, *Die Funktion des Publikums im Theater*, Wien 1971 (Sitzungsberichte der phil.-hist. Kl. der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 273, 3. Abhandlung)
- KINDERMANN 1984-86: Heinz Kindermann, *Das Theaterpublikum der Renaissance*, 2 Bde., Salzburg 1984-86

KING 1991: Peter King, Dutch Genre Painting and Drama in the Seventeenth Century, in: Jane Fenouillet (Hg.), *Standing Clear. A Festschrift for Reinder P. Meijer*, London 1991, S. 173-196

KIRCHNER 1991: Thomas Kirchner, *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mainz 1991 (Berliner Schriften zur Kunst, hrsg. v. Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin, Bd. 1)

KIRSCHENBAUM 1977: Baruch D. Kirschenbaum, *The Religious and Historical Paintings of Jan Steen*, Oxford 1977

KLEINERT 2006: Katja Kleinert, *Atelierdarstellungen in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts – realistisches Abbild oder glaubwürdiger Schein?*, Petersberg 2006 (Studien zur internationalen Architektur und Kunstgeschichte 40)

KLEINERT/REIMELT 2008: Katja Kleinert/Maria Reimelt, Ein komplexer Malprozeß mit ikonographischen Konsequenzen. Zur Bildgenese des Werkes „Wie die Alten sangen, zwitscher auch die Jungen“ von Jan Steen in der Gemäldegalerie Berlin, in: *Jahrbuch Berliner Museen* 50, 2008, S. 79-105

KLEMM 1986: Christian Klemm, *Joachim von Sandrart. Kunst-Werke und Lebens-Lauf*, Berlin 1986

KOENEN 1843: Hendrik Jakob Koenen, *Geschiedenis der Joden in Nederland*, Utrecht 1843

KLUGE 2002: Friedrich Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 24., durchgesehene und erw. Aufl., bearbeitet von Elmar Seebold, Berlin 2002

KNOX 1990: Dilwyn Knox, Late medieval and renaissance ideas on gesture: in: Kapp 1990, S. 11-39

KONST 1993: Jan Konst, *Woedende wraakghierigheidt en vruchtlooze weeklachten. De hartstochten in de Nederlandse tragedie van de zeventiende eeuw*, Assen/Maastricht 1993

KONST 1995: Jan Konst, Een levende schoon-verwighe schilderije. De tragedie als historiestuk, in: A.C.G Fleurkens (u.a.) (Hg.), *Dans der muzen. De relatie tussen de kunsten gethematiseerd*, Hilversum 1995, S. 102-115

KONST 1996: Jan Konst, 1648. Rembrandt maakt een ets als illustratie voor de editie van Jan Six' treurspel *Medea*. De relatie tussen toneel en schilderkunst, in: Erenstein 1996, S. 226-233

KORTE/JAKOB 2012: Hermann Korte und Hans-Joachim Jakob (Hg.), „*Das Theater glich einem Irrenhause.*“ *Das Publikum im Theater des 18. und 19. Jahrhunderts*, Heidelberg 2012 (Proszenium. Beiträge zur historischen Theaterpublikumsforschung, Bd. 1)

- KOSENINA 1995: Alexander Kosenina, *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur „eloquentia corporis“ im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1995 (Theatron 119)
- KOSSMANN 1910: E. F. Kossmann (Hg.), *Das niederländische Faustspiel des siebzehnten Jahrhunderts (De hellevaart van Dr. Joan Faustus). Mit einer Beilage über die Haager Bühne 1660 bis 1720*, Den Haag 1910
- KRIS/KURZ 1934: Ernst Kris/Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Wien 1934
- LANDWEHR 1971: J. Landwehr, *Splendid Ceremonies: State Entries and Royal Funerals in the Low Countries, 1515-1791. A Bibliographia*, Nieuwkoop/Leiden 1971
- LCI: *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, hrsg. v. Engelbert Kirschbaum u. Wolfgang Braunfels, 8 Bde., Freiburg im Breisgau [u.a.] 1968-76
- LENDERTZ 1923-24: P. Lendertz, Rembrandt's Faust en Medea, in: *Oud Holland* 41, 1923-24, S. 68-82
- LEONHARD 2007: Nic Leonhard, *Pictorial-Dramaturgie. Visuelle Kultur und Theater im 19. Jahrhundert (1869-1899)*, Bielefeld 2007
- LETTERI 1980: Daniel Letteri, Text, Narrative and Tradition: Scenes from „Esther“ by Aert de Gelder, in: *The J. Paul Getty Museum Journal*, 8, 1980, S. 69-86
- LEUKER 1992: Maria-Theresia Leuker, 'De last van 't huys, de wil des mans'. Frauenbilder und Ehekonzepte im niederländischen Lustspiel des 17. Jahrhunderts, Münster 1992
- LIEDTKE 2007: Walter Liedtke, *Dutch Paintings in The Metropolitan Museum of Art*, 2 Bde., New York 2007
- LOUGH 1972: John Lough, *Paris Theatre Audiences in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Oxford 1972
- LOUTTIT 1973: Magaret Louttit, The Romantic Dress of Saskia van Ulenborch. Its Pastoral and Theatrical Associations, in: *The Burlington Magazine* 115, 1973, S. 317-326
- LUGT 1920: Frits Lugt, *Mit Rembrandt in Amsterdam. Die Darstellungen Rembrandts vom Amsterdamer Stadtbilde und von der unmittelbaren landschaftlichen Umgebung*, deutsche Übersetzung v. Erich Hancke, Berlin 1920
- MAJETSCHAK 2005: Stefan Majetschak, Sichtvermerke. Über Unterschiede zwischen Kunst- und Gebrauchsbildern, in: Ders. (Hg.), *Bild – Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild*, München 2005, S. 97-121
- MÂLE 1940: Émile Mâle, *L'Art religieux du XII^e siècle en France*, Paris 1940

MARTIN 1936: Wilhelm Martin, *De Hollandsche schilderkunst in de zeventiende eeuw: Rembrandt en zijn tijd. Onze 17e eeuwse schilderkunst in haren bloeitijd en nabloei*, Amsterdam 1936

MARLY 1975: Diana de Marly, The Establishment of Roman Dress in Seventeenth-Century Portraiture, in: *The Burlington Magazine* 117, 1975, S. 443-451

MARLY 1980: Diana de Marly, Dress in Baroque Portraiture: The Flight from Fashion, in: *Antiquaries Journal* 60, 1980, S. 268-284

MARZIK 2000: Iris Marzik, Von Gesten und ihrer Bedeutung, in: Wolfram Prinz, *Die Storia oder die Kunst des Erzählens in der italienischen Malerei und Plastik des späten Mittelalters und der Frührenaissance 1260-1460*, Mainz 2000, S. 500-550

MCNEIL KETTERING 1983: Alison McNeil Kettering, *The Dutch Arcadia: Pastoral Art and Its Audience in the Golden Age*, Montclair, New Jersey 1983

MEEUS 1983: Hubert Meeus, *Repertorium van het ernstige drama in de Nederlanden 1600–1650*, Leuven 1983

MEIER 1955: Hadumoth Meier, Die Figur des Narren in der christlichen Ikonographie des Mittelalters, in: *Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft* 8, 1955, S. 1-11

MEIJER-DREES 1985: Marijke Meijer Drees, Rembrandt en het toneel in Amsterdam: Kanttekeningen bij de nieuwste Rembrandtbiografie, in: *De nieuwe taalgids* 78, 1985, S. 414-421

MEYER 1986: Maria Meyer, *Das Kostüm auf niederländischen Bildern. Zum Modewandel im 17. Jahrhundert*, Münster 1986 (Kunstgeschichte: Form und Interesse; Bd.8)

MEYER 2002: Heinz Meyer, "Theatrum affectum humanorum" bei Franciscus Lang S. J. Ein Hinweis zu den Affekten auf der Jesuitenbühne, in: Joachim Poeschke/Thomas Weigel/Britta Kusch (Hg.), *Tugenden und Affekte in der Philosophie, Literatur und Kunst der Renaissance*, Münster 2002, S. 155-171

MICHALSKI 1996 = 1931: Ernst Michalski, *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze in der Methode der Kunstgeschichte*, (zugl. Habil-Schrift, Universität Mannheim 1931) Neuausgabe mit einem Nachwort von Bernhard Kerber, Berlin 1996

MICHEL 1987: Walter Michel, Die Darstellung der Affekte auf der Jesuitenbühne, in: *Theaterwesen und dramatische Literatur. Beiträge zur Geschichte des Theaters*, hrsg. v. Günter Holtus, Tübingen 1987 (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater I), S. 233-251

MIDDELKOOP 2008: Norbert E. Middelkoop, *De oude Meesters van de stad Amsterdam. Schilderijen tot 1800*, mit Beiträgen von G. Reichwein und J. van Gent, Bussum 2008

- MOFFIT 1989: John F. Moffit, Rembrandt, Revelation and Calvin's Curtain, in: *Gazette des Beaux-Arts* 113, 1989, S. 175-184
- MOLTKE 1994: J.W. von Moltke, *Arent de Gelder. Dordrecht 1645-1727*, Doornspijk 1994 (Aetas aurea. Monographs on Dutch and Flemish Painting; V)
- MONTAGUE 1994: Jennifer Montague, *The Expression of the Passion. The Origin and Influence of Charles Le Brun's „Conférence sur l'expression générale et particulière“*, New Haven/London 1994
- MONTIAS 2002: John Michael Montias, *Art at Auction in 17th Century Amsterdam*, Amsterdam 2002
- MORTIER 1989: Bianca M. du Mortier, Die Kleidung bei Frans Hals, in: *Frans Hals*, Kat. v. Seymour Slive, Ausst.-Kat. National Gallery of Art, Washington [u.a.], München 1989, S. 45-59
- MORTIER 1991: Bianca M. du Mortier, „Hier sietmen Vrouwen van alderley Nation...“ Kostuumboeken bron voor de schilderkunst?, in: *Bulletin van het Rijksmuseum* 39, 1991, S. 401-413
- MORTIER 1989: Bianca M. du Mortier, Costumes in Gabriel Metsu's Paintings. Mode and Manners in the Mid-Seventeenth Century, in: Ausst.-Kat. Dublin/Amsterdam/Washington 2010, S. 127-153
- MORTIER 2012: Bianca M. du Mortier, Features of Fashion in the Netherlands in the Seventeenth Century, in: Johannes Pietsh [Hg.], *Netherlandish Fashion in the Seventeenth Century*, Riggisberg 2012 (Riggisberger Berichte, 19), S. 17-39
- MÜLLER-HOFSTEDDE 1925: Cornelius Müller[-Hofstede], *Beiträge zur Geschichte des biblischen Historienbildes im 16. und 17. Jahrhundert*, Diss., Berlin 1925
- MÜLLER-HOFSTEDDE 1929: Cornelius Müller-Hofstede, Studien zu Lastman und Rembrandt, in: *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen* 50, 1929, S. 45-83
- NEUMEISTER 2005: Mirjam Neumeister, *Künstler geboren bis 1615*, Petersberg 2005 (Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main, hrsg. v. Herbert Beck, Bd. 8, zugl. *Holländische Gemälde im Städel 1550 – 1800*, Bd. 1)
- NEUMEYER 1964: Alfred Neumeier, *Der Blick aus dem Bilde*, Berlin 1964
- NEWTON 1975: Stella Mary Newton, *Renaissance Theatre Costume and the Sense of the Historic Past*, London 1975
- NIENHOLDT 1961: Eva Nienholdt, *Kostümkunde*, Braunschweig 1961 (Bibliothek für Kunst- und Antiquitätenfreunde, Bd. 15)
- NOAK 2002: Bettina Noak, *Politische Auffassungen im niederländischen Drama des 17. Jahrhunderts*, Münster [u.a.] 2002 (Niederlande-Studien, hrsg. v. A. Berteloot, L. Geeraedts, L. Missinne, F. Wielenga, Bd. 29)

- NÖTH 2000: Winfried Nöth, *Handbuch der Semiotik*, Stuttgart ²2000
- OEY-DE VITA/GEESINK 1983 : *Academie en Schouwburg: Amsterdams toneelrepertoire, 1617-1665*, naar de bronnen bewerkt en ingeleid door E. Oey-de Vita en M. Geesink, Amsterdam 1983
- OEY-DE-VITA 1984 : E. Oey-de-Vita, Vertoningen en pantomimes in vroeg-17^e-eeuwse toneelstukken (1610-+/-1620), in: *Scenarium* 8, 1984: *Nederlands toneel in de 17e en 18e eeuw*, S. 9-25
- OLDEWELT 1934: W.F.H. Oldewelt, Eenige posten uit de thesauriers-memorialen van Amsterdam van 1664 tot 1764, in: *Oud Holland* 51, 1934, S. 69-72, 140-142, 237-238
- PANOFSKY 1953: Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origin and Charakter*, 2 Bde., Cambridge, Mass. 1953
- PAVIS/SCHNEILIN 1986: Patrice Pavis/Gérard Schneilin, [Art.] Bühnenbild, in: Brauneck/ Schneilin 1986, S. 160-165
- PERES 1990: Constanze Peres, Nachahmung de Natur. Herkunft und Implikation eines Topos, in: Hans Körner [u.a] (Hg.), *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*, Hildesheim/Zürich/New York 1990 (Münchner Beiträge zur Geschichte und Theorie der Künste, Bd. 2), S. 1-39
- PIGLER 1974: A. Pigler, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, zweite erweiterte Auflage, 2 Bde., Budapest 1974
- PIKHAUS 1973-74: Patricia Pikhaus, G.A. Bredero's 'Symen sonder Soeticheydt', een tafelspel?, in: *Jaarboek De Fonteyne*. Jaargang 1973-1974. Koninklijke Soevereine Hoofdkamer van Rhetorica 'De Fonteyne', Gent 1975, S. 167-182
- PIKHAUS 1988-89: Patricia [Lammens-] Pikhaus, *Het tafelspel bij de rederijders*, 2 Bde., Gent 1988-89
- PORTEMAN 1995: Karel Porteman, Het embleem als 'genus iocosum'. Theorie en praktijk bij Cats en Romer Visscher, in: *De zeventiende eeuw* 11, 1995, S. 184-196
- PORTEMAN 2003: Karel Porteman, Vondel schildert een Rubens, in: *Neerlandica Extra Muros* 41, 2003, S. 29-42
- POST 1996: Paul Post, 1827. De schilder-acteur Johannes Jelgerhuis begint de publicatie van zijn boek *Theoretische Lessen over de Gesticulatie en Mimiek*. De naweën van de classicistische speeltrant, in: Erenstein 1996, S. 396-403
- PUYVELDE 1912: Leo van Puyvelde, *Schilderkunst en Tooneelvertooningen op het einde van de middeleeuwen. Een bijdrage tot de kunstgeschiedenis vooral van de Nederlanden*, Gent 1912
- RADEMAKER 1981: C.S.M. Rademaker, *Life and Work of Gerardus Joannes Vossius (1577-1649)*, Assen 1981

- RADKE-STEGH 1978: Marlis Radke-Stegh, *Der Theatervorhang. Ursprung – Geschichte – Funktion*, Meisenheim am Glan 1978 (Deutsche Studien, Bd. 32)
- RAMAKERS 1998: Bart A.M. Ramakers, De Const getoond. De beeldtaal van de Haarlemse rederijkers-wedstrijd van 1606, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 49, 1998, S. 129-175.
- RAUPP 1978: Hans-Joachim Raupp, Musik im Atelier. Darstellungen musizierender Künstler in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, in: *Oud Holland* 92, 1978, S. 106-129
- RAUPP 1983: Hans Joachim Raupp, Ansätze zu einer Theorie der Genremalerei in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46, 1983, 401-418
- RAUPP 1984: Hans-Joachim Raupp, *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Hildesheim 1984 (Studien zur Kunstgeschichte; 25)
- REGTEREN ALTENA 1978: J.Q. van Regteren Altena: Buitenlanders zien Amsterdam, voornamelijk rond 1634, in: *Jaarboek van het Genootschap Amstelodamum* 70, 1978, S. 170-185
- REHM 2002: Ulrich Rehm, *Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung*, München/Berlin 2002 (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 106)
- REICHEL 2006: Andrea-Martina Reichel, Die Bezähmung der Bewegung als Strategie der Beseelung, in: Roland Kanz u. Hans Körner, *Pygmalions Aufklärung. Europäische Skulptur im 18. Jahrhundert*, München/Berlin 2006, S. 223-238
- RENGER 1970: Konrad Renger, *Lockere Gesellschaft. Zur Ikonographie des Verlorenen Sohnes und von Wirtshausszenen in der niederländischen Malerei*, Berlin 1970
- RENGER 1972: Konrad Renger, Joos van Winghes „Nachtbancket met een Masquerade“ und verwandte Darstellungen, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 14, 1972, S. 161-193
- RICHARDS/RICHARDS 1990: Kenneth Richards/Laura Richards, *The Commedia dell'Arte. A Documentary History*, Oxford 1990
- RICHARDSON 2004: Catherine Richardson (Hg.), *Clothing Culture, 1350–1650*, Aldershot 2004
- RIEGL 1997: Alois Riegl, *Das holländische Gruppenporträt*, Wien 1997 (Klassische Texte der Wiener Schule der Kunstgeschichte, hrsg. v. Artur Rosenauer, Abt. 1; Bd. 3)
- RIEWALD 1960: J.G. Riewald, New light on the English actors in the Netherlands, in: *English Studies*, 1960, S. 65-92

- ROACH 1985: Joseph Roach, *The Player's Passion. Studies in the Science of Acting*, Newark [u.a.] 1985
- ROBINSON 1974: Franklin W. Robinson, *Gabriel Metsu. A Study of His Place in Dutch Genre Painting of the Golden Age*, New York 1974
- ROBINSON 1975: H. Russel Robinson, *The Armour of Imperial Rome*, London 1975
- ROBINSON 1987: William W. Robinson, The Eavesdroppers and Related Paintings by Nicolaes Maes, in: H. Bock u. T.W. Gaehtgens (Hg.), *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert*, Berlin 1987 (Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Sonderband 4: Symposium Berlin 1984), S. 283-313
- ROEDER-BAUMBACH 1943: Irmengard von Roeder-Baumbach, *Versieringen bij Blijde Inkomsten gebruikt in de zuidelijke Nederlanden gedurende de 16e en 17e eeuw*, Utrecht/Antwerpen 1943
- ROGG 2002: Matthias Rogg, *Landsknechte und Reisläufer: Bilder vom Soldaten. Ein Stand in der Kunst des 16. Jahrhunderts*, Paderborn [u.a.] 2002 (Krieg in der Geschichte; Bd. 5)
- ROODENBURG 1997a: Herman Roodenburg, [Art.] Clothing, costume, fashion: early pictorial and historical evidence, in: Sheila D. Muller (Hg.), *Dutch Art. An Encyclopedia*, New York/London 1997, S. 64-65
- ROODENBURG 1997b: Herman Roodenburg, [Art.] Gestures, in: Sheila D. Muller (Hg.), *Dutch Art. An Encyclopedia*, New York/London 1997, S. 157-158
- ROODENBURG 1999: Herman Roodenburg: „Um angenehm unter den Menschen zu verkehren.“ Die Etikette und die Kunst des Scherzens im Holland des 17. Jahrhunderts, in: Jan Bremmer u. Herman Roodenburg (Hrsg.), *Kulturgeschichte des Humors. Von der Antike bis heute*, Darmstadt 1999, S. 109-126
- ROODENBURG 2004: Herman Roodenburg, *The Eloquence of the Body. Perspectives on gesture in the Dutch Republic*, Zwolle 2004
- ROY 1992: Alain Roy, *Gérard de Lairesse (1640-1711)*, Paris 1992
- RRP: *A corpus of Rembrandt paintings*, 6 Bde., Dordrecht 1982-2015 (Stichting Foundation Rembrandt Research Project)
- SAXL 1931 = 1980: Fritz Saxl, Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst [1931], in: Aby M. Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hrsg. v. Dieter Wuttke, 2. verbesserte Auflage, Baden-Baden 1980 (SAECVLA SPIRITALIA, Bd.1)
- SAXTON 2005a : Jo Saxton, *Nicolaus Knupfer. An Original Artist. Monograph and Catalogue Raisonné of Paintings and Drawings*, Dornspijk 2005

- SAXTON 2005b: Jo Saxton, 'Bigamie in het oude Rome, of toch een bijbels borddeel? Nogmaals over het onderwerp van het schilderij van Nicolaus Knupfer', *Bulletin van het Rijksmuseum*, 53, 2005, 204-208
- SCHAPELHOUMAN 1995: Marijn Schapelhouman, 't pragtig Konst vuurgebouw' in het water van de Binnen-Amstel op 29 augustus 1697, in: *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 10, 1995, S. 235-240, 445
- SCHATBORN 2010: Peter Schatborn, The Early, Rembrandtesque Drawings of Govaert Flinck, in: *Master Drawings* 48, 2010, S. 4-38
- SCHELLER 1969: Robert W. Scheller, Rembrandt en de encyclopedische kunstkamer, in: *Oud Holland* 84, 1969, S. S. 81-147
- SCHENKEVELD 1991: Maria A. Schenkeveld, *Dutch Literature in the Age of Rembrandt. Themes and Ideas*, Amsterdam/Philadelphia 1991 (Utrecht Publications in General and Comparative Literature, vol. 28)
- SCHILLEMANS 1992: Robert Schillemans, Schilderijen in Noordnederlandse katholieke kerken uit de eerste helft van de zeventiende eeuw, in: *De Zeventiende Eeuw* 8, 1992, S. 41-51
- SCHINDLER 2014: Tabea Schindler, *Arachnes Kunst. Textilhandwerk, Textilien und die Inszenierung es Alltags in der Holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Emsdetten/Berlin 2014 (Textile Studies 6, zugl. Diss., Zürich 2011)
- SCHMITT 1992: Jean-Claude Schmitt, *Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter*, aus dem Franz. v. Rolf Schubert u. Bodo Schulze, Stuttgart 1992
- SCHNACKENBURG 1996: Bernhard Schackenburg, *Gesamtkatalog. Gemäldegalerie Alte Meister Kassel*, 2 Bde., Mainz 1996
- SCHNITZLER 1996: Norbert Schnitzler: „Vnformliche zeichen“ und „freche Vngeberden“. Zur Ikonographie der Schande in spätmittelalterlichen Passionsdarstellungen, in: Richard van Dülmen (Hg.), *Körper-Geschichten*, Frankfurt a. M. 1996, S. 13-42
- SCHOEMAKER 2004: Kees Schoemaker, Het huwelijk van Messalina en Gaius Silius, in : *Bulletin van het Rijksmuseum* 52, 2004, S. 173-178
- SCHÖNE 1993: Albrecht Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München³1993
- SCHÖNE 1959 = 1997: Günter Schöne, Die Commedia dell'arte-Bilder auf Burg Trausnitz in Bayern (1959), in: Wolfgang Theile (Hg.), *Commedia dell'arte. Geschichte – Theorie – Praxis*, Wiesbaden 1997 (GRATIA. Bamberger Schriften zur Renaissanceforschung, 30), S. 106-112
- SCHOENMAKERS 1990: Henri Schoenmakers, The Spectator in the Leading Role: Developments in Nordic Theatre Studies, in: *Special International Issue. New Direc-*

- tions in *Theatre Research*, hrsg. v. Willmar Sauter, Proceedings of the XIth FIRT/IFTR Congress, Stockholm 1990, S. 93-106
- SCHOTEL 1868: G. D. J. Schotel, *Het Oud-Hollandsch huisgezin der zeventiende eeuw*, Haarlem 1868
- SCHRAMM 1996: Helmar Schramm, *Karneval des Denkens. Theatralität im Spiegel philosophischer Texte des 16. und 17. Jahrhunderts*, Berlin 1996
- SCHRAMM 2005 : Helmar Schramm, [Art.] Theatralität, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hrsg. v. Karlheinz Barck [u.a.], Bd. 6, Stuttgart/Weimar 2005, S. 48-73
- SCHWARTZ 1985 : Gary Schwartz, *Rembrandt, his life, his paintings. A new biography with all accessible paintings illustrated in colour*, London 1985
- SCHWARTZ 2006 : Gary Schwartz, *Das Rembrandt-Buch. Leben und Werk eines Genies*, aus dem Englischen von R. u. S. Bontjes van Beek, München 2006
- SCHWERTFEGER 2004: Susanne Schwertfeger, *Das niederländische Trompe-l'œil im 17. Jahrhundert – Studien zu Motivation und Ausdruck*, Diss., Christian-Albrechts-Universität Kiel 2004
- SCOTT 2009: Margaret Scott, *Kleidung und Mode im Mittelalter*, aus dem Englischen von Bettina von Stockfleth, Darmstadt 2009
- SCRIBNER 1982: Charles Scribner, *The Triumph of the Eucharist. Tapestries Designed by Rubens*, Ann Arbor, Mich. 1982
- SEIFERT 2011: Christian Tico Seifert, *Pieter Lastman. Studien zu Leben und Werk. Mit einem kritischen Verzeichnis der Werke mit Themen aus der antiken Mythologie und Historie*, Petersberg 2011 (zugl. Diss., Freie Universität Berlin 2008)
- SEIFERT 2013a: Christian Tico Seifert, Pieter Lastman als Leser. Eine Künstlerbibliothek und ihre Nutzung, in: Heiko Damm, Michael Thimann u. Claus Zittel (Hg.), *The Artist as Reader: On Education and Non-Education of Early Modern Artists*, Boston 2013 (Intersections; 27), S. 155-193
- SEIFERT 2013b: Christian Tico Seifert, tooneel. Bemerkungen zu Wechselwirkungen zwischen Malerei und Dichtung bei Jan Pynas, Vondel und Rembrandt, in: Fritzsche/Leonhard/Weber 2013, S. 366-383
- SENENKO 2009: Marina Senenko, *The Pushkin State Museum of Fine Arts: Collection of Dutch Paintings, XVII-XIX Centuries*, hrsg. v. Bernard M. Vermet u. Marijcke van Dongen-Mathlener, Moskau 2009
- DA SILVA ROSA 1925: Jacob S. da Silva Rosa, *Geschiedenis der Portugeesche Joden te Amsterdam*, Amsterdam 1925
- SITT 2002: Martina Sitt, *Pieter Lastman. Die Verstoßung der Hagar. Ein Werk aus der Hamburger Kunsthalle*, Berlin 2002 (Der Kunstbrief, hrsg. v. Till Meinert)

SITT 2006: Martina Sitt, Pieter Lastman und Rembrandt – von der stummen Sprache des Körpers zur Verdichtung von Emotionen, in: *Pieter Lastman. In Rembrandts Schatten?*, hrsg. v. Martina Sitt, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle; München 2006, S. 72-85

SITT 2017: Martina Sitt, Malen im grenzüberschreitenden Diskurs. Zu Pieter Lastmans Opferdarstellungen, in: *Blickränder. Grenzen, Schwellen und ästhetische Randphänomene in den Künsten*, hrsg. v. Astrid Lang und Wiebke Windorf, Berlin 2017

SKOPNIK 1938: Günter Skopnik, Niederländische Bühnenformen des sechzehnten Jahrhunderts, in: *Dichtung und Volkstum* 39, 1938, S. 411-426

SLIM 2002: H. Colin Slim, The Prodigal Son at the Whores' Music, Art, and Drama (Distinguished Faculty Lecture, presented 21 May 1976. Irvine, CA, 1976), in: Ders., *Painting and Music in the Sixteenth Century. Essays in Iconography*, Aldershot 2002, III, S. 1-27

SLUIJTER 1993: Eric Jan Sluijter, *De lof de schilderkunst. Over schilderijen van Gerrit Dou (1613-1675) en een traktaat van Philips Angel uit 1642*, Hilversum 1993

SLUIJTER 2000a: Eric Jan Sluijter, *De „heydensche fabulen“ in de schilderkunst van de Gouden Eeuw. Schilderijen met verhalende onderwerpen uit de klassieke mythologie in de Noordelijke Nederlanden, circa 1590-1670*, Leiden 2000 (zugl. Diss., Leiden 1986)

SLUIJTER 2000b: Eric Jan Sluijter, *Seductress of Sight. Studies in Dutch Art of the Golden Age*, Zwolle 2000 (Studies in Netherlandish Art and Cultural History, Bd. II)

SLUIJTER 2010: Eric Jan Sluijter, Rembrandt's portrayal of the passions and Vondel's „staetveranderinge“, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 60, 2010, S. 285-305

SLUIJTER-SEIFERT 2017: Nicolette Sluijter-Seifert, Gerard de Lairese en zijn decors voor de Amsterdamse schouwburg, in: *Eindelijk! De Lairese. Klassieke schoonheid in de Gouden Eeuw*, hrsg. v. Josien Beltman, Paul Knolle und Quirine van der Meer Mohr, Ausst.-Kat. Rijksmuseum Enschede; Zwolle 2017, S. 110-116

SMITS-VELDT 1986: Mieke B. Smits-Veldt, *Samuel Coster, ethicus-didacticus. Een onderzoek naar dramatische opzet en morele instructie van Ithys, Polyxena en Iphigenia*, Groningen 1986 (zugl. Diss., Universiteit van Amsterdam)

SMITS-VELDT 1991: Mieke B. Smits-Veldt, *Het Nederlandse Renaissance-Toneel*, Utrecht 1991

SMITS-VELDT 1996: Mieke B. Smits-Veldt, 3 Januari 1638. Opening van de Amsterdamse Schouwburg met Vondels Gysbreght van Aemstel. Begin van een traditie en het beheer van de Schouwburg, in: Erenstein 1996, S. 204-210

SMITS-VELDT 1997: Mieke B. Smits-Veldt, De viering van de Vrede van Munster in Amsterdam: de dichters Geeraardt Brandt en Jan Vos bevestigen hun maatschappelijke positie, in: *De Zeventiende Eeuw* 13, 1997, S. 193-198

- SMITS-VELDT 1999: Mieke B. Smits-Veldt, Drama in the Netherlands, in: Pierre Béhar u. Helen Watanabe-O’Kelly (Hg.), *Spectaculum Europaeum. Theatre and Spectacle in Europe (1580-1750)*, Wiesbaden 1999, S. 233-255
- SNOEP 1968/69: Derk Persant Snoep, Een 17de eeuws liedboek met tekeningen van Gerard ter Borch de oude en Pieter en Roeland van Laer, in: *Simiolus* 3, 1968/69, S. 77-134
- SNOEP 1970: Derk Persant Snoep, Gérard de Lairese als plafond – en kamerschilder, in: *Bulletin van het Rijksmuseum Amsterdam* 18, 4, 1970, S. 159-217
- SNOEP 1975: Derk Persant Snoep, *Praal en propaganda: triumfalia in de Noordelijke Nederlanden in de 16de en 17de eeuw*, Diss., Utrecht 1975
- SONNTAG 2006: Stephanie Sonntag, *Ein “Schau-Spiel” der Malkunst. Das Fensterbild in der holländischen Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts*, München/Berlin 2006
- SPENGLER 1888: Franz Spengler, *Der verlorene Sohn im Drama des XVI. Jahrhunderts*, Innsbruck 1888
- SPIES 1996: Marijke Spies, 19 Augustus 1594. Stadthouder Maurits wordt in Amsterdam verwelkomd met een tableau vivant dat Davids overwinning op Goliath uitbeeldt. De functie van tableaux vivants bij openbare festiviteiten, in: Erenstein 1996, S. 148-155
- STANTON-HIRST 1978: Barbara Ann Stanton-Hirst, *The influence of the theatre on the works of Pieter Jansz. Quast*, Diss., University of Wisconsin-Madison 1978
- STANTON-HIRST 1982: Barbara Ann Stanton-Hirst, Pieter Quast and the Theatre, in: *Oud Holland* 96, 1982, S. 213-233
- STECHOW 1972: Wolfgang Stechow, Jan Steen's Representations of the Marriage in Cana, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 23, 1972, S. 73-83
- STEFES 2011: Annemarie Stefes, *Niederländische Zeichnungen 1450-1850. Katalog II van Musscher - Zegelaar*, hrsg. von H. Gaßner u. A. Stolzenburg, Köln/Weimar/Wien 2011 (Die Sammlungen der Hamburger Kunsthalle Kupferstichkabinett, Bd. 3)
- STEINBRINK 1992: Bernd Steinbrink, [Art.] Actio, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. v. Gert Ueding, Bd. 1: A–Bib, Tübingen 1992, Sp. 43-74
- STIPRIAAN 1999: René van Stipriaan, Het theatrum mundi als ludiek labyrint. De vele gedaanten van het rollenspel in de zeventiende eeuw, in: *De Zeventiende Eeuw* 15, 1999, S. 12-23
- STOICHITA 1997: Victor I. Stoichita, *The Self-Aware Image. An Insight into Early Modern Meta-Painting*, übers. v. Anne-Marie Glasheen, Cambridge 1997

- STONE-FERRIER 1991: Linda Stone-Ferrier, Market Scenes as viewed by an Art Historian, in: Davied Freedberg u. Jan de Vries (Hg.), *Art in history. History in art. Studies in seventeenth-century Dutch culture*, Santa Monica 1991, S. 29-57
- STONE-FERRIER 1992: Linda Stone-Ferrier, Gabriel Metsu's *Vegetable Market at Amsterdam* and its Relationship to a Bredero Farce, in: *artibus et historiae* 25, 1992, S. 163-180
- STONE-FERRIER 2010: Linda Stone-Ferrier, Gabriel Metsu's Sreet vendors. Shopping for Values in the Dutch Neighbourhood, in: Aust.-Kat. Dublin/Amsterdam/Washington 2010, S.73-95
- STONE PERRY 1980: Barbara Ann Stone Perry, *The Eastern Motif in the Works of Rembrandt*, Ann Arbor 1980 (zugl. Diss., New York, Syracuse Univ. 1980)
- STRAUSS/MEULEN 1979: Walter L. Strauss/Marjon van der Meulen (Hg.), *The Rembrandt documents*, New York 1979
- SUCHTELEN/BUVELOT 2011: Ariane van Suchtelen u. Quentin Buvelot, *Genre Paintings in the Mauritshuis*, Zwolle 2016
- SUMOWSKI 1979: Werner Sumowski, *Drawings of the Rembrandt School*, 7 Bde., hrsg. u. übers. v. Walter L. Strauss, New York 1979
- SUMOWSKI 1983-1994: Werner Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, 6 Bde., Landau 1983-1994
- SWETSCHINSKI 1982: Daniel M. Swetschinski, The Portuguese Jews of Seventeenth-Century Amsterdam: Cultural Continuity and Adaptation, in: Phyllis Cohen Albert/Frances Malino (Hg.), *Essays in Modern Jewish History: A Tribute to Ben Halpern*, East Brunswick, N.Y./London/Toronto 1982, S. 56-80
- TINTELNÖT 1939: Hans Tintelnot, *Barocktheater und barocke Kunst. Die Entwicklungsgeschichte der Fest- und Theater-Dekoration in ihrem Verhältnis zur barocken Kunst*, Berlin 1939
- THIEL 1980: Erika Thiel, *Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Berlin ⁵1980
- THIEL 1961: P.J.J. van Thiel, 'Frans Hals' portret van de Leidse rederijkersnar Pieter Cornelisz van der Morsch, alias Piero (1543-1628). Een bijdrage tot de ikonologie van de bokking'. In: *Oud Holland* 76, 1961, 153-172
- THIEL 1972/73: Pieter J.J. van Thiel, Moeyaert and Bredero: a curious case of Dutch theatre as depicted in art, in: *Simiolus* 6, 1972/73, S. 29-49
- THIENEN 1969: Frithof W.S. van Thienen, *Het doek gaat op. Vijfentwintig eeuwen in en om het Europese theater*, 2 Bde., Bussum 1969
- TIETZE-CONRAT 1957: E. Tietze-Conrat, *Dwarfs and Jesters in Art*, übers. aus dem Deutschen von Elisabeth Osborn, London 1957

- TÓTH-UBBENS 1975-76: M.M. Tóth-Ubbens, De barbier van Amsterdam. Aanteekeningen over de relaties tussen het Waaggebouw en de Schouwburg in de zeventiende eeuw, in: *Antiek. Tijdschrift voor liefhebbers en kenners van oude kunst en kunstnijverheid* 10, 1975-76, S. 381-411
- TRNEK 1992: Renate Trnek, *Die Holländischen Gemälde des 17. Jahrhunderts in der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien*, Wien/Köln/Weimar 1992 (Kataloge der Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste; Bd. 1)
- TROWBRIDGE 2011: Mark Trowbridge, Late-medieval Art and Theatre: The Prophets in Hugo van der Goes's Berlin Adoration of the Shepherds, in: John Garton u. Diane Wolfthal (Hg.), *New Studies on Old Masters: Essays in Renaissance Art in Honour of Colin Eisler*, Toronto 2011 (Centre for Reformation and Renaissance Studies, Essays and Studies, 26), S. 143-158
- TÜMPEL 1974: Astrid Tümpel, Claes Cornelisz. Moeyaert, in: *Oud Holland* 88 1974, S. 1-163, 245-90
- TÜMPEL 1969: Christian Tümpel, Studien zur Ikonographie der Historien Rembrandts. Deutung und Interpretation der Bildinhalte, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 20, 1969, S. 107-198
- TÜMPEL 1986: Christian Tümpel, *Rembrandt. Mythos und Methode*, mit Beiträgen von Astrid Tümpel, Königstein i. Taunus 1986
- TÜMPEL 1994: Christian Tümpel, Die Alttestamentliche Historienmalerei im Zeitalter Rembrandts, in: *Ausst.-Kat. Amsterdam/Jerusalem/Münster 1994*, S. 8-23
- TUINEN 2017: Ilona van Tuinen, The tragic gaze: Ferdinand Bol, 'The death of Dido' (1668-1669), and late seventeenth-century theatre, in: Stephanie Dickey (Hg.), *Ferdinand Bol and Govert Flinck: New Research*, Zwolle 2017, S. 98-113
- UFFORD 1966: C.C.G. Quarles van Ufford, Amsterdamse kalenderbladen van Pieter van den Berge, in: *Jaarboek Amstelodamum* 58, 1966, S. 101-118
- UPMARK 1900: Gustaf Upmark, Ein Besuch in Holland 1687 aus den Reiseschilderungen des schwedischen Architekten Nicodemus Tessin d. J., in: *Oud Holland* 18, 1900, S. S. 117-128
- VALENTINER 1925/26: W. R. Valentiner, Komödiantendarstellungen Rembrandts, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst* LIX, 1925/26, S. 265-277
- VANHAELLEN 2003: Angela Vanhaelen, *Comic print and theatre in early modern Amsterdam: gender, childhood and the city*, Aldershot 2003 (Studies in performance and early modern drama)
- VELDHORST 2004: Natascha Veldhorst, *De perfecte verleiding. Musikale scènes op het Amsterdmas toneel in de zeventiende eeuw*, Amsterdam 2004
- VETH 1920: Cornelis Veth, *De Politieke Prent in Nederland*, Leiden 1920

VEETH 1921: Cornelis Veth, *Geschiedenis van de Nederlandsche Caricatuur en van de Scherts in de Nederlandsche Beeldende Kunst*, Leiden 1921

VEY/KERSTING 1967: Horst Vey u. Annamaria Kersting, *Katalog der Niederländischen Gemälde von 1550 bis 1800 im Wallraf-Richartz-Museum und im öffentlichen Besitz der Stadt Köln mit Ausnahme des Kölnischen Stadtmuseum*, Köln 1967 (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums III, hrsg. v. Gerd von der Osten u. Horst Keller)

VIGNAU-WILBERG 2011: Thea Vignau-Wilberg, Liebesembleme von Pieter van den Berge und Cornelis Sweerts, in: Charles Dumas (Hg.), *Liber amicorum Dorine van Sasse van Ysselt*, Den Haag 2011, S. 145-156

VLIEGENTHART 1969: A.W. Vliegenthart, Theoretische Lessen over Gesticulatie en Mimiek door Johannes Jelgerhuis Rz., in: *Johannes Jelgerhuis Rzn.: acteur-schilder 1770 - 1836*, Ausst.-Kat. Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden; Toneelmuseum, Amsterdam; Nijmegen 1969, S. 44-52

VRIES 1998: Lyckle de Vries, *Gerard de Laireesse. An Artist between Stage and Studio*, Amsterdam 1998

VRIES 1999: Lyckle de Vries, A lost work by a forgotten artist: Gerard de Laireesse's stage set "De Hofgallerij", in: *Memory & oblivion: proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1 - 7 September 1996*, hrsg. v. Wessel Reinink u. Jeroen Stumpel, Dordrecht [u.a.]1999, S. 301-306

VRIES 2003 : Lyckle de Vries, Written Paintings: Real and Imaginary Works of Art in De Laireesse's Schilderboek, in : *Visual Resources: An International Journal of Documentation* 19, 4, 2003, S. 307-320

VRIES 2004: Lyckle de Vries, De poëtische geest van de toeschouwer. De Laireesses visies op zijn publiek, in: Peter Eversmann, Rob van Gaal u. Rob van der Zalm (Hg.), *Theaterwetenschap spelenderwijs. Liber amicorum voor prof. dr. Rob Erenstein*, Amsterdam 2004, S. 204-215

WAAL 1952: Henri van de Waal, *Drie eeuwen vaderlandsche geschieduitbeelding 1500-1800. Een iconologische studie*, 2 Bde., Den Haag 1952

WAAL 1974a: Henri van de Waal, Rembrandt and the Feast of Purim, in: *Steps towards Rembrandt. Collected Articles 1937 – 1972*, hrsg. v. R. H. Fuchs, Amsterdam/London 1974, S. 201-225

WAAL 1974b: Henri van de Waal, Rembrandt at Vondel's tragedy Gijsbreght van Aemstel, in: Ebd., S. 73-83

WAIBOER 2010: Adriaan E. Waiboer, Gabriel Metsu's Life, Work and Reputation, in: Ausst.-Kat. Dublin/Amsterdam/Washington 2010, S. 1-27

WALCOT 1976: Peter Walcot, *Greek Drama in its Theatrical and Social Context*, Cardiff 1976

- WAIBOER 2012: Adriaan E. Waiboer, *Gabriel Metsu: Life and Work. A Catalogue Raisonné*, New Haven/London 2012
- WARBURG 1895 = 1932: Aby Warburg, I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il libro di Emilio de' Cavalieri (1895), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I (*Die Erneuerung der Heidnischen Antike: Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der Europäischen Renaissance*, 2 Bde., hrsg. von F. Rougemont und G. Bing, Leipzig/Berlin 1932, S. 259-300, 394-483
- WARBURG 2000: Aby Warburg, *Der Bilderatlas MNEMOSYNE*, hrsg. v. Martin Warnke, Berlin 2000 (Aby Warburg, *Gesammelte Schriften*. Studienausgabe, hrsg. v. H. Bredekamp [u.a.], Abt. 2, Bd. 1).
- WARSTATT 2005: Matthias Warstat, [Art.] Theatralität, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hrsg. v. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch u. Matthias Warstatt, Stuttgart/Weimar 2005, S. 358-364
- WEBER 1987: Gregor J.M. Weber, 't Lof van den Pikelharingh. Von alltäglichen und absonderlichen Heringsstilleben, in: *Oud Holland* 101, 1987, S. 126-140
- WEBER 1991: Gregor J.M. Weber, *Der Lobtopos des „lebenden“ Bildes: Jan Vos und sein „Zeege der Schilderkunst“ von 1654*, Hildesheim [u.a.] 1991 (Studien zur Kunstgeschichte; 67)
- WEBER 1994: Gregor Weber, „Om te bevestige[n], aen-teraden, verbreedden ende verciere[n]“ Rhetorische Exempellehre und die Struktur des *Bildes im Bild*, in: *Studien zur niederländischen Kunst. Festschrift für Justus Müller Hofstede. Wallraf-Richartz-Jahrbuch LV*, 1994, S. 287-314
- WEDDE 1996: Nina Wedde, *Isaac de Moucheron (1667-1744). His Life and Works with a Catalogue Raisonné of his Drawings, Watercolours, Paintings and Etchings*, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1996 (European University Studies, Reihe XXVIII, Bd. 236)
- WEDDIGEN 2011: Tristan Weddigen (Hg.), *Unfolding the Textile Medium in Early Modern Art and Literature*, Emsdetten/Berlin 2011 (Textile Studies; 3)
- WELCKER 1937: A. Welcker, Jan Steen's Simson en Delila: Een bijdrage tot de wordingsgeschiedenis van het schilderij en tot Steen's teekenkunst?, in: *Oud Holland* 54, 1937, S. 254-262
- WELLER 2002: Dennis P. Weller, Jan Miense Molenaer: Painter of the Dutch Golden Age, in: *Ausst.-Kat. Raleigh/Indianapolis/Manchester 2002*, S. 9-25
- WENLEY 2009: Robert Wenley, Paintings in Metal, in: *Cast in bronze: French sculpture from Renaissance to revolution*, hrsg. v. Geneviève Bresc-Bautier u. Guilhem Scherf, *Ausst.-Kat. Musée du Louvre, Paris; The Metropolitan Museum of Art, New York; The J. Paul Getty Museum, Los Angeles; Paris 2009*, S. 372-379
- WESTERMANN 1996: Mariët Westermann, Steen's comic fictions, in: *Ausst.-Kat. Washington/Amsterdam 1996*, S. 53-67

WESTERMANN 1997a: Mariët Westermann, *The Amusements of Jan Steen: Comic Painting in Seventeenth Century*, Zwolle 1997 (Studies in Netherlandish Art and Cultural History; 1)

WESTERMANN 1997b: Mariët Westermann, [Art.] Theatre and theatricality, in: Sheila D. Muller (Hg.), *Dutch Art. An Encyclopedia*, New York/London 1997, S. 380-383

WESTSTEIJN 2005: Thijs Weststeijn, Rembrandt and rhetoric: the concepts of affectus, enargeia and ornatus in Samuel van Hoogstraten's judgement of his master, in: M. van den Doel [u.a.] (Hg.), *The learned eye. Regarding art, theory, and the artist's reputation*, Amsterdam 2005, S. 111-130

WESTSTEIJN 2008: Thijs Weststeijn, *The visible world: Samuel van Hoogstraten's art theory and the legitimation of painting in the Dutch Golden Age*, Amsterdam 2008

WESTSTEIJN 2010: Thijs Weststeijn, Between mind and body: painting the inner movements according to Samuel van Hoogstraten and Franciscus Junius, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 60, 2010, S. 263-283

WIEGELER 2012: Nikola Gisela Wiegeler, *Gebärdensprache und Gebärdensprache. Vom Pantomimus bis zum Stummfilm*, Berlin 2012 (neue rhetoric 12, hrsg. v. Joachim Knape)

WINKEL 1923: Jan te Winkel, *De ontwikkelingsgang der Nederlandsche letterkunde III: Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde van de Republiek der Vereenigde Nederlanden*, Bd. 1, Haarlem²1923

WINKEL 1998: Marieke de Winkel, „Eene onbekendkelyke verandering van dragten, en vremde toestellingen omtrent de bekleedingen...“ Das Kostüm im Werk von Arent de Gelder, in: *Arent de Gelder [1645-1727]. Rembrandts Meisterschüler und Nachfolger*, Ausst.-Kat. Dordrechts Museum, Dordrecht; Wallraf-Richartz-Museum Köln; Gent 1998, S. 87-97

WINKEL 2001: Marieke de Winkel, Fashion or Fancy? Some Interpretations of the Dress of Rembrandt's Women re-evaluated, in: Ausst.-Kat. Edinburgh/London 2001, S. 55-63

WINKEL 2005: Marieke de Winkel, Rembrandt's Clothes – Dress and Meaning in His Self-Portraits, in: RRP 2005, Bd. 4, S. 45-87

WINKEL 2006: Marieke de Winkel, *Fashion and Fancy. Dress and Meaning in Rembrandts Paintings*, Amsterdam 2006

WINKEL 2007: Marieke de Winkel, Der Künstler als Couturier: Das „Porträtieren“ von Kleidung im Goldenen Zeitalter, in: Ausst.-Kat. London/Den Haag 2007, S. 65-73

WISHNESVSKY 1967: Rose Wishnevsky, *Studien zum „portrait historié“ in den Niederlanden*, Diss., München 1967

WITT 2004: David A. de Witt, Aert de Gelder, Jan Steen, and Houbraken's „Perfect Picture“, in: Akira Kofuku [u.a.] (Hg.), *Rembrandt and Dutch History Painting in the 17th Century*, Conference Proceedings, 13-14 September 2003, National Museum of Western Art, Tokio 2004, S. 85-89

WITT 2007: David A. de Witt, *Jan van Noordt. Painter of History and Portraits in Amsterdam*, Montreal [u.a.] 2007

WITTKOWER 1963: Rudolf und Margot Wittkower, *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution*, London, 1963

WOLLHEIM 1987: Richard Wollheim, *Painting as an Art*, London 1987

WORP 1908: J.A. Worp, *Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland*, 2 Bde., Groningen 1908

WORP 1920: J.A. Worp, *Geschiedenis van den Amsterdamschen Schouwburg 1496-1772*, Amsterdam 1920

WURZBACH 1906-1910: A. von Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexicon*, 2 Bde., Wien/Leipzig 1906-1910

WYBRANDS 1873: C.N. Wybrands, *Het Amsterdamsche Toneel van 1617–1772*, Utrecht 1873

ZIELSKE 1965: Harald Zielske, *Handlungsort und Bühnenbild im 17. Jahrhundert. Untersuchungen zur Raumdarstellung im europäischen Barocktheater*, München 1965 (zugl. Diss., Freie Universität Berlin 1965)

ZITZLSPERGER 2006: Philipp Zitzlsperger, *Kostümkunde als Methode der Kunstgeschichte*, in: *Kritische Berichte* 1, 2006, S. 36-51

ZITZLSPERGER 2008: Philipp Zitzlsperger, *Dürers Pelz und das Recht im Bild. Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte*, Berlin 2008

ZITZLSPERGER 2010: Philipp Zitzlsperger (Hg.), *Kleidung im Bild. Zur Ikonologie Dargestellter Gewandung*, Emsdetten/Berlin 2010 (Textile Studies 1)

6.2. Abbildungsverzeichnis

Kapitel: 1. Einleitung

Abb. 1. Pieter Lastman, Paulus und Barnabas in Lystra, 1614, Holz, 89,6 x 123,6 cm, Verbleib unbekannt; Abb.: *Pieter Lastman. In Rembrandts Schatten?*, hrsg. von Martina Sitt, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, München 2006, S. 41, Abb. 1.

Abb. 2. Pieter Lastman, Paulus und Barnabas in Lystra, 1617, Holz, 76 x 115 cm, Amsterdam Museum; Abb.: Ausst.-Kat. Hamburg 2006, S. 63, Kat.-Nr. 11.

Abb. 3. Pieter Lastman, Ariadne und Bacchus auf Naxos, 1628, Holz, 60 x 87 cm, Universitets Konstsamlingar, Stockholm; Abb.: Ausst.-Kat. Hamburg 2006, S. 35, Kat.-Nr. 5.

Kapitel: 2. Schauspieler – Bildfiguren

2.1. Schauspielstil – Gestik und Mimik im Bild

Abb. 4. Lucas van Leyden, David spielt Harfe vor Saul, 1508, Kupferstich, 25,4 x 18,5 cm; Abb.: © The Trustees of the British Museum, London.

Abb. 5. Nikolaus Knüpfer, Die Raserei König Sauls, um 1630, Holz, 26 x 34,1 cm, Centraal Museum, Utrecht; Abb.: Jo Saxton, *Nicolaus Knupfer. An Original Artist. Monograph and Catalogue Raisonné of Paintings and Drawings*, Dornspijk 2005, Farbtafel III.

Abb. 6. Philips Galle, Die Raserei König Sauls, Blatt 8, Illustration aus: David, *Hoc Est Virtutis Exercitissimae Probatum Deo Spectaculum, Ex David Pastoris, Militis, Regis, Exculis, Ac Prophetæ Exemplis*, Amsterdam 1637; Abb.: Digitalisat Duke University Libraries: <http://archive.org/details/davidhocestvirtu00aria> (Zugriff: 17.09.12)

Abb. 7. Rembrandt, David spielt Harfe vor Saul, um 1630-31, Eichenholz, 62,2 x 50,5 cm, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt; Abb.: Christian Tümpel, *Rembrandt. Mythos und Methode*, Antwerpen 1986, S. 55.

Abb. 8: Figura V, Illustration aus: Fanciscus Lang, *Dissertatio de actione scenica* [...], München 1727; Abb: Franz Lang, *Abhandlung über die Schauspielkunst*, übersetzt und hrsg. v. Alexander Rudin, Bern 1975.

Abb. 9: Figura VIII, Illustration aus: Fanciscus Lang, *Dissertatio de actione scenica* [...], München 1727; Abb: Lang *Abhandlung Schauspielkunst 1727 = 1975*.

Abb. 10: Jan Miense Molenaer, Schlusszene aus Brederos Lucelle, 1636, Holz, 58 x 86 cm, Rijksmuseum Muiderslot, Muiden; Abb.: *Vergnügliches Leben – Verborgene*

Lust. Holländische Gesellschaftsszenen von Frans Hals bis Jan Steen, hrsg. v. Pieter Bisboer u. Martina Sitt, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle; Frans Hals Museum, Haarlem; Zwolle 2004, S. 169, Kat.-Nr. 36.

Abb. 11: Figura III, Illustration aus: Fanciscus Lang, *Dissertatio de actione scenica* [...], München 1727; Abb: Lang *Abhandlung Schauspielkunst 1727 = 1975*.

Abb. 12: Jan Steen, Die Wut des Ashasveros, Lw., 129 x 167 cm, The Barber Institute of Fine Arts, University of Birmingham; Abb.: *Jan Steen's Histories*, hrsg. v. Ariane van Suchtelen, Ausst.-Kat. Mauritshuis, Den Haag; Zwolle 2018, S. 117, Kat.-Nr. 10.

Abb. 13: Philips Galle nach Maarten van Heemskerck, *Die Geschichte der Esther*, Blatt 8, *Das Gastmahl*, Kupferstich, 206 x 249 mm; Abb.: © The Trustees of the British Museum, London.

Abb. 14: Pieter Lastman, Haman bittet Esther um Gnade, 161[?], Holz, 52 x 78 cm, Muzeum Narodowe, Warschau; Abb.: *Europäische Malerei des Barock aus dem Nationalmuseum in Warschau*, hrsg. v. Rüdiger Klessmann, Ausst.-Kat. Herzog Anton Ulrich-Museum [u.a.], Braunschweig 1988, S. 26.

Abb. 15: Titelillustration aus: Joannes Serwouters, *Hester oft verlossing der jooden*, *Amsterdam 1659*; Abb.: Ebd.

Abb. 16: Jan Steen, Esther vor Ahasveros, Holz, 106 x 83,5 cm, Eremitage, St. Petersburg; Abb.: Ausst.-Kat. Den Haag 2018, S. 118, Abb. 9/10b.

Abb. 17: Jan Steen, Esther, Haman und Ashasveros, um 1668, Lw., 70 x 92,9 cm, The Cleveland Museum of Art, John L. Severance Fund; Abb.: Ausst.-Kat. Den Haag 2018, S. 115, Kat.-Nr. 9.

Abb. 18: Jan Victors, Das Festmahl der Esther, um 1640, Lw., 172 x 229 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Museumslandschaft Hessen Kassel; Abb.: Werner Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, Bd. I, Landau 1983, Bd. IV, S. 2626, Nr. 1727.

Abb. 19: Jan Lievens, Das Festmahl der Esther, um 1625, Lw., 134,6 x 165,1 cm, North Carolina Museum of Art, Raleigh; Abb.: *Jan Lievens. A Dutch master rediscovered*, Kat. v. Arthur K. Wheelock, Ausst.-Kat. National Gallery of Art, Washington; Milwaukee Art Museum; Museum het Rembrandthuis, Amsterdam; New Haven 2008, S. 93, Kat.-Nr. 6.

Abb. 20: Rembrandt, Ahasveros, Esther und Haman, 1660, Lw., 73 x 94 cm,

Pushkin Museum, Moskau; Abb.: Marina Senenko, *The Pushkin State Museum of Fine Arts: Collection of Dutch Paintings, XVII-XIX Centuries*, hrsg. v. Bernard M. Vermet, Marijcke van Dongen-Mathlener, Moskau 2009, S. 328.

Abb. 21: Gerard de Lairesse, Das Gastmahl der Esther, um 1675/80, Lw., 94 x 130, 2 cm, zuletzt versteigert bei Sotheby's New York, *Important Old Master Paintings*, 17.01.1992; Abb.: Ebd, S. 184, Lot 117.

Abb. 22: Charles Le Brun, La Colère, fig. 32, aus: *Conférence sur l'expression générale et particulière*, London 1701; Abb.: Jennifer Montague, *The Expression of the Passion. The Origin and Influence of Charles Le Brun's „Conférence sur l'expression générale et particulière“*, New Haven/London 1994, S. 89, Abb. 117.

Abb. 23: Pieter van den Berge, nach Gerard de Lairesse, Das Gastmahl der Esther, Radierung und Kupferstich, Plattenrand 510 x 595 mm; Abb.: © Rijksmuseum, Amsterdam.

2.2. Kostüme – Theaterkleidung im Bild

Abb. 24: Jan Steen, Fröhliche Gesellschaft auf einer Terrasse, um 1673-75, Lw., 141,5 x 131,5 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York; Abb.: © The Metropolitan Museum of Art.

Abb. 25: Claes Jansz Visscher, Bühne mit Aufführung der lebenden Bilder im Rahmen der Feierlichkeiten zum 12-jährigen Waffenstillstand mit Spanien im Jahr 1609 durch die *rederijkers*-Kammer *De Eglantier*, Kupferstich, 475 x 690 mm; Abb.: © Gemeente Amsterdam Stadsarchief.

Abb. 26: Titelillustration aus Willem Dircksz Hooft, *Heden-daeghsche verlooren soon*, Amsterdam 1630; Abb: Ebd.

Abb. 27: Titelillustration aus Salomon Davidsz Questiers, *Griecxsen Amadis*, Amsterdam 1633; Abb: Ebd.

Abb. 28: Frans Hals, Pekelharing, um 1628-30, Leinwand, 75 x 61,5 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Museumslandschaft Hessen Kassel; Abb.: Seymour Slive, *Frans Hals*, München, 1989, S. 217, Abb. 31.

Abb. 29: Frans Hals, Pekelharing, Leinwand, 72 x 57,5 cm, Museum der Bildenden Künste, Leipzig; Abb.: Slive 1989 S. 221, Taf. 32.

Abb. 30: Jonas Suyderhoef nach Frans Hals, Pekelharing, Kupferstich; Abb.: *Frans Hals*, Kat. v. Seymour Slive, Ausst.-Kat. National Gallery of Art, Washington; Royal

- Academy of Arts, London; Frans Hals Museum, Haarlem; München 1989, Kat.-Nr. 31.
- Abb. 31: Frans Hals, Fröhliche Gesellschaft beim Karneval, um 1616-17, Lw., 131,4 x 99,7 cm, The Metropolitan Museum, New York; Abb.: © The Metropolitan Museum of Art.
- Abb. 32: Pieter Codde, Schauspielergarderobe, Eichenholz, 34,3 x 53,1 cm, Gemäldegalerie, SMPK, Berlin; Abb.: *Pride & Persecution. Jan Steen's Old Testament Scenes*, Kat. v. Robert Wenley, Nina Cahill und Rosalie van Gulick, Ausst.-Kat. The Barber Institute of Fine Arts, Birmingham; London 2017, S. 26, Abb. 15.
- Abb. 33: Pieter Codde, Maskenball, 163[?], Holz, 50 x 87 cm, Privatbesitz; Abb.: *Von Frans Hals bis Vermeer. Meisterwerke holländischer Genremalerei*, Kat. v. Peter C. Sutton [u.a.], Ausst.-Kat. Gemäldegalerie SMPK Berlin; Philadelphia Museum of Art; Royal Academy of Arts, London; Berlin 1984, S. 140, Kat.-Nr. 28.
- Abb. 34: Pieter Codde, Fröhliche Gesellschaft mit maskierten Tänzern, 1636, Holz, 50 x 76,6 cm, Mauritshuis, Den Haag; Abb.: Ariane van Suchtelen und Quentin Buvelot, *Genre Paintings in the Mauritshuis*, Zwolle 2016, S. 87, Kat.-Nr. 9.
- Abb. 35: Alessandro Scalzi, gen. Padovano, nach Friedrich Sustris, Detail der Narrentreppe, 1578, Burg Trausnitz; Abb.: Foto der Verfasserin.
- Abb. 36: Werkstatt Simon Bening, Kalenderblatt Februar, so gen. „Golf-Buch“, um 1525?, British Library, London (Add. MS 24098, f. 19v); Abb.: Margaret Scott, *Kleidung und Mode im Mittelalter*, aus dem Englischen von Bettina von Stockfleth, Darmstadt 2009, S. 143, Abb. 113.
- Abb. 37: Johannes Sadeler I. nach Joos van Winghe, Nächtliches Zechgelage, 1588, Kupferstich, 37,9 x 45,1 cm; Abb.: © The British Museum, London.
- Abb. 38: Jan van de Velde, Illustration zum *Klugtigh Tafel-spel van Melis Tyssen*, aus Jan Jansz Starter, *Friesche Lusthof*, Amsterdam 1621; Abb.: © The British Museum, London.
- Abb. 39: Gabriel Metsu, Marktszene in Amsterdam, 1661-62, Lw., 97 x 84 cm, Musée du Louvre, Paris; Abb.: *Gabriel Metsu*, Kat. v. Adriaan E. Waiboer, Aust.-Kat. National Gallery of Ireland, Dublin; Rijksmuseum, Amsterdam; National Gallery of Art, Washington; New Haven/London 2010, S. 80.
- Abb. 40: Jan Steen, Selbstporträt als Lautenspieler, um 1663-65, Holz, 55,3 x 43,8 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid; Abb.: *Jan Steen. Painter and Storyteller*,

hrsg. v. Guido M. C. Jansen, Ausst.-Kat. National Gallery of Art, Washington; Rijksmuseum, Amsterdam, Zwolle 1996, S. 181, Kat.-Nr. 25.

Abb.: 41: Jan Steen, Lucelle und Ascagnes, Holz, 38,20 x 32,40 cm, Bute Collection, Mount Stuart; Abb.: Ausst.-Kat. Den Haag 2018, S. 167, Kat.-Nr. 21.

Abb. 42: Sanguigno of Blygeestige Complexie, Illustration aus Cesare Ripa, *Iconologia of uytbeeldingen des verstands* [...], Amsterdam 1644; Abb.: Cesare Ripa, *Iconologia of uytbeeldingen des verstands* [...] vertaalt door D. Pers [Amsterdam 1644], Neudruck hrsg. v. J. Becker, Soest 1971, S. 75.

Abb. 43: Frans van Mieris d.Ä., Selbstporträt mit Cister, 1674, Lw., 17.5 x 14 cm, The National Gallery, London; Abb.: *Vermeer and Music. The Art of Love and Leisure*, Kat. v. Marjorie E. Wieseman, Ausst.-Kat. The National Gallery, London 2013, S. 46, Kat.-Nr. 10.

Abb. 44: Terpsichore de Poeterse, Illustration aus Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst*, Rotterdam 1678; Abb.: Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst* [...], o. O. [Utecht] 1969 (Neuaufgabe der Ausgabe Rotterdam 1678) nach S. 214.

Abb. 45: Gabriel Metsu, Der verlorene Sohn, 1650-52, Lw., 72 x 65 cm, Eremitage, St. Petersburg; Abb.: Adriaan E. Waiboer, *Gabriel Metsu: Life and Work. A Catalogue Raisonné*, New Haven/London 2012, S. 14, Kat.-Nr. A-3.

Abb. 46: Anonym, Feierlicher Umzug zur Einweihung der Universität von Leiden am 7. Februar 1575, Radierung und Kupferstich, 298 x 578 mm; Abb.: F. Muller, *De Nederlandsche geschiedenis in platen. Beredeneerde beschrijving van Nederlandsche historieplaten, zinneprenten en historische kaarten*, Amsterdam 1863-1882, Bd. 1, S. 92, Nr. 696.

Abb. 47: Rembrandt, Historiengemälde, 1626, Holz, 90,1 x 121,3 cm, Museum de Lakenhal, Leiden; Abb.: Christopher Wright, *Rembrandt*, München 2000, S. 57, Abb. 42.

Abb. 48: Pieter Lastman, Coriolanus und die römischen Frauen, 1625, Holz, 81 x 132 cm, The Provost, Fellows and Scholars of Trinity College, Dublin; Abb.: Ausst.-Kat. Hamburg 2006, S. 76, Abb. 6.

Abb. 49: Ferdinand Bol, Pyrrhos und Fabricius, 1656, Lw., 485 x 350 cm, Koninklijk Paleis, Amsterdam; Abb.: Sumowski 1983, Bd. I, S. 338.

Abb. 50: Ferdinand Bol, Studie zu Pyrrhos und Fabricius, Feder und Pinsel, 394 x 332 mm, Staatliche Graphische Sammlung, München; Abb.: Albert Blankert,

- Ferdinand Bol. 1616-1680. Rembrandt's Pupil*, Doornspijk 1982, Tafel 198, A.
- Abb. 51: Ferdinand Bol, Studie zu Pyrrhos und Fabricius, Feder und Pinsel, 614 x 459 mm, Staatliche Graphische Sammlung, München; Abb.: Blankert 1982, Tafel 198, B.
- Abb. 52: Ferdinand Bol, Pyrrhos und Fabricius, Ölskizze, Lw., 71 x 54,5 cm, Amsterdam Museum; Abb.: Norbert E. Middelkoop, *De Oude Meesters van de stad Amsterdam. Schilderijen to 1800*, Bussum 2008, S. 116, Abb. SA 25383.
- Abb. 53: Ferdinand Bol, Pyrrhos und Fabricius, Ölskizze, Lw., 80 x 65 cm, Amsterdam Museum; Abb.: Middelkoop 2008, S. 116, Abb. SA 35807.
- Abb. 54: Titelillustration aus *P. Terentii Afri Comoediae sex*. [...], Rotterdam 1663; Abb.: Willem M. H. Hummelen, *Amsterdams toneel in het begin van de Gouden Eeuw. Studies over Het Wit Lavendel en de Nederduytsche Academie*, Den Haag 1982, S. 51, Abb. 9.
- Abb. 55: Hans Friedrich Brentel, Herzog?, 21. August 1634, Klebeband mit Zeichnungen Hans Friedrichs und seines Vaters Friedrich Brentel (Inv. 1965-10-69r-1), Staatliche Kunsthalle Karlsruhe; Abb.: J. Q. van Regteren Altena, *Buitenlanders zien Amsterdam, voornamelijk rond 1634*, in: *Jaarboek van het Genootschap Amstelodamum* 70, 1978, S. 185. Abb. 20.
- Abb. 56: Rembrandt, Studie einer Frau in reichem Kostüm von hinten, um 1638, Feder und braune Tinte, Pinsel und braune Lavierung auf rötlichem Papier, 19,8 x 13,1 cm, Museum der Bildenden Künste, Leipzig; Abb.: *Drawings by Rembrandt and His Pupils: Telling the Difference*, Kat. v. Holm Bevers [u.a.], Ausst.-Kat. J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Cal. 2009, S. 116, Nr. 16.1.
- Abb. 57: Titelillustration aus Theodoor Rodenburgh, *Vrou Jacoba, Erf Gravinne van Hollandt*, Amsterdam 1636; Abb.: Hummelen 1982, S. 149, Abb. 33.
- Abb. 58: Gerbrand van den Eeckhout, zugeschr., Studie einer Frau in aufwändigem Kostüm, Feder und braune Tinte, 18,4 x 13,9 cm, Kupferstichkabinett, SMPK, Berlin; Abb.: Ausst.-Kat. Los Angeles 2009, S. 117, Nr. 16.2.
- Abb. 59: Arent de Gelder, Esther bei der Toilette, Lw., 139,4 x 163,3 cm, Alte Pinakothek, München; Abb.: *Arent de Gelder [1645-1727]. Rembrandts Meisterschüler und Nachfolger*, Ausst.-Kat. Dordrechts Museum, Dordrecht; Wallraf-Richartz-Museum Köln; Gent 1998, S. 92.

- Abb. 60: Arent de Gelder, Esther bei der Toilette, Lw., 108 x 148 cm, Schloss Sanssouci, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Potsdam; Abb.: Ausst.-Kat. Dordrecht/Köln 1998, S. 169.
- Abb. 61: Rembrandt, Künstler nach dem Modell zeichnend, um 1639, Radierung, Kaltnadel und Grabstichel, 234 x 183 mm; Abb.: © Rijksmuseum, Amsterdam.
- Abb. 62: Rembrandt, Selbstporträt im Alter von 34 Jahren, 1640, Lw., 91 x 75 cm, The National Gallery, London; Abb.: *Rembrandt by Himself*, hrsg. v. Christopher White, Quentin Buvelot; Ausst.-Kat. National Gallery, London; Mauritshuis, Den Haag; New Haven 1999, S. 174, Kat.-Nr. 54.
- Abb. 63: Albrecht Dürer, Porträt Bernhard von Reesen, 1521, Eichenholz, 45,4 x 31,5 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden; Abb.: Angelo Walther, *Gemäldegalerie Alte Meister Dresden*, Leipzig 1992, Taf. 47.
- Abb. 64: Rembrandt, Porträt der Saskia mit rotem Federbaret, Holz, 99,5 x 78,8 cm, um 1642, Gemäldegalerie Alte Meister, Museumslandschaft Hessen Kassel; Abb.: *Rembrandt & Saskia. Love and Marriage in the Dutch Golden Age*, hrsg. v. Marlies Stoter und Justus Lange, Ausst.-Kat. Fries Museum, Leeuwarden; MHK, Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel; Zwolle 2018, S. 27, Abb. 19.
- Abb. 65: D' Edel Vrouvve, Illustration aus Zacharias Heyns, *Dracht-Thoneel [1601]*, met een inleiding van drs. Hubert Meeus, uitgeven door dr. J. A. van Leuvensteijn, Amsterdam 1989, S. 11.
- Abb. 66: Illustration aus Jan Harmensz Krul, *Pastorel bly-eyndend-spel van Cloris en Philida*; Abb.: [Jan Harmensz Krul,] *Eerlycke Tytkorting bestaende in verscheyde Rymen gemaect door J.H.K.*, Amsterdam [1634], S. 55.
- Abb. 67: Illustration aus Meindert Pietersz Voskuyl, *Dorastus en Fauniaas treur-bly-eyndend spel*, Amsterdam 1637; Abb.: Hummelen 1982; S. 157, Abb. 35.
- Abb. 68: Pieter Lastman, Paris und Oenone, 1610, Holz, 66 x 112 cm, High Museum of Art, Atlanta; Abb.: Christian Tico Seifert, *Pieter Lastman. Studien zu Leben und Werk. Mit einem kritischen Verzeichnis der Werke mit Themen aus der antiken Mythologie und Historie*, Petersberg 2011, S. 105, Abb. 92.
- Abb. 69: Pieter Lastman, Landschaft mit pastoralen Figuren, um 1612, Holz, 38,5 x 54 cm, Privatbesitz; Abb.: Ausst.-Kat. Hamburg 2006, S. 53, Kat.-Nr. 7.
- Abb. 70: Pieter Lastman, Paris und Oenone, 1619, Holz, 47 x 68,5 cm, Worcester Art Museum, Worcester (Mass.); Abb.: Eric Jan Sluijter, *Seductress of Sight. Studies in Dutch Art of the Golden Age*, Zwolle 2000 (Studies in Netherlandish Art and Cul-

tural History, Bd. II), S. 194, Abb. 153.

Abb. 71: Pieter Lastman, Pastorale Szene, Holz, 53 x 47 cm, Muzeum Narodowe, Danzig; Abb.: Seifert 2011, S. 211, Abb. 231.

Abb. 72: Rembrandt, Flora, 1634, Lw., 124,7 x 100,4 cm, Eremitage, St. Petersburg; Abb.: Ausst.-Kat. Leeuwarden/Kassel 2018, S. 19, Abb. 10.

Abb. 73: Rembrandt, Saskia van Uylenburgh im arkadischen Kostüm, 1635, Lw., 123,5 x 97,5 cm, The National Gallery, London; Abb.: Gary Schwartz, *Das Rembrandt Buch. Leben und Werk eines Genies*, übers. v. Rosali u. Saskia Bontjes van Beek, München 2006, S. 311, Abb. 556.

Abb. 74: Govert Flinck, Saskia im Schäferkostüm, 1636, Lw. 74,5 x 64 cm, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig; Abb.: Ausst.-Kat. Leeuwarden/Kassel 2018, S. 61, Abb. 58.

Abb. 75: Titelillustration aus Abraham de Koning, *Jepthah ende zijn eenighe dochters treur-spel*, Amsterdam 1615; Abb.: Ebd.

Abb. 76: Titelillustration aus Johannes Serwouters, *Den grooten Tamerlan met de dood van Bayaset die I, Turks keizer*, Amsterdam 1661; Abb.: Ebd.

Abb. 77: Jan Siewertz Kolm, Szene aus *Mahomet* (1616-22), Gouache aus seinem *Ghedenck Boek*, 1617-1628, Stadtarchief Amsterdam; Abb.: © Stadtarchief Amsterdam.

Abb. 78: Pieter Lastman, Die Verstoßung der Hagar, 1612, Eichenholz, 49 x 71 cm, Hamburger Kunsthalle; Abb.: Ausst.-Kat. Hamburg 2006, S. 89, Kat.-Nr. 15.

Abb. 79: Rembrandt, Selbstbildnis mit Pudel, Holz, 66,5 x 52 cm, Musée du Petit Paleis, Paris; Abb.: *Rembrandt. Genie auf der Suche*, Kat. v. Ernst van de Wetering [u.a.], Ausst.-Kat. Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin; Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam; Köln 2006, S. 133.

Abb. 80: Lucas Vorsterman nach Peter Paul Rubens, Anbetung der Könige, 1621, Kupferstich, 558 x 733 mm © The British Museum, London

Abb. 81: Frans van Mieris, Selbstporträt im orientalisierenden Kostüm, 1655, Holz, 14,9 x 11,2 cm, Galerij Prins Willem V, Den Haag (Leihgabe ICN); Abb.: *Frans van Mieris 1635–1681. Fijngeschilderde verhalen*, Kat. v. Quentin Buvelot, Ausst.-Kat. Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Den Haag; National Gallery of Art, Washington; Zwolle 2005, S. 167, Kat.-Nr. 34.

Abb. 82: Johannes van Swinderen, Selbstporträt im orientalisierenden Kostüm, 1628-36, Lw., 103,3 x 89,3 cm, Rijksmuseum, Amsterdam © Rijksmuseum, Amsterdam.

Kapitel: 3. Bühnenraum – Bildraum

Abb. 83: Jan Steen, Hochzeit zu Kana, 1676, Lw., 79,7 x 109,2 cm, The Norton Simon Foundation, Pasadena, Cal.; Abb.: Ausst.-Kat- Den Haag 2018, S. 139, Abb. 14b.

Abb. 84: Salomon Savery, Die Bühne der Amsterdamer *Schouwburg* von 1637, Kupferstich, 515 x 733 mm; Abb.: © Rijksmuseum, Amsterdam.

Abb. 85: Nikolaus Knüpfer, Das Gleichnis der Arbeiter im Weingarten, 1651/55?, Lw., 85 x 101 cm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe; Abb.: Saxton 2005, Kat. Nr. 27.

Abb. 86: Pieter Balten, Aufführung der Klucht „Een cluyte van Plaeyerwater“ auf einer Kirmes in Flandern, Detail, um 1570, Holz, 112 x 157 cm, Rijksmuseum, Amsterdam; Abb.: © Rijksmuseum, Amsterdam.

Abb. 87: Adolf van der Laan, zugeschr., nach Hendrik de Leth, Ansicht Bühne der Schouwburg mit der Alten Hofgalerie (Dekorationen nach Entwurf Gerard de Laresses), Radierung und Kupferstich, 144 x 268 mm, Rijksmuseum, Amsterdam; Abb.: © Rijksmuseum, Amsterdam.

Abb. 88: Jan van Bijlert, Musizierende Gesellschaft, 1635-1645, Holz, 68 x 95,5 cm, Gemeentemuseum Den Haag; Abb.: Paul Huys Janssen, *Jan van Bijlert 1597/98 – 1671. Catalogue Raisonné*, Amsterdam/Philadelphia 1998, Taf. 123.

Abb. 89: Nikolaus Manuel Deutsch d. J., nach Jörg Breu, Der verlorene Sohn, 1552, Holzschnitt, 790 x 870 mm; Abb.: © The British Museum, London

Abb. 90: Jan van Bijlert, *Der Verlorene Sohn im Bordell*, 1635-1645, Holz, 44,5 x 71 cm, Verbleib unbekannt; Abb.: Huys Janssen 1998, S. 103, Kat.-Nr. 22, Taf. 124.

Abb. 91: Jobst de Necker nach Jörg Breu, Der verlorene Sohn, um 1530, kolorierter Holzschnitt, 1250 x 918 mm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden; Abb.:

https://www.wga.hu/html_m/b/breu/younger/prodigal.html (Zugriff: 15.05.17)

Abb. 92: Lukas van Leyden, Wirtshausszene (Der verlorene Sohn), um 1520, Holzschnitt, 671 x 485 mm, Bibliothèque Nationale, Paris (Unikat); Abb.: *Lucas van Leyden: grafiek, met een complete oeuvre-catalogus van zijn gravures, etsen en houtsneden*, [zusammengestellt v. J. P. Filedt Kok], Ausst.-Kat. Rijksmuseum, Amsterdam 1978, Nr. 153, S. 97.

Abb. 93: Pieter Jansz Quast, *Eine heitere Gesellschaft*, Beginn der 30er Jahre?, Eichenholz, 427 x 58,8 cm, Hamburger Kunsthalle; Abb.: Barbara Ann Stanton-Hirst, Pieter Quast and the Theatre, in: *Oud Holland* 96, 1982, S. 227, Abb. 24 (S. 213-233).

Abb. 94: Nikolaus Knüpfer, *Der Tod des Achilles*, 1630er Jahre, Holz, 33,5 x 30 cm, Privatbesitz; Abb.: Saxton 2005, Kat. Nr. 54, Tafel XV.

Abb. 95: Peter Paul Rubens, *Der Tod des Achilles*, 1630-32, Holz, 45,3 x 46 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam; Abb.: *Rubens. Painter of Sketches*, Kat. v. Friso Lammertse und Alejandro Vergara, Ausst.-Kat. Museo Nacional del Prado, Madrid; Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam; Madrid 2018, S. 163, Kat.-Nr. 49.

Abb. 96: Pieter Jansz Quast, *Vermählung zwischen Polyxena und Achilles*, 1645, Bleistift und Lavierung auf Pergament, 29 x 22 cm, Wien, Albertina; Abb.: Stanton-Hirst 1982, S. 230, Abb. 30.

Abb. 97: Umkreis Nikolaus Knüpfer, *Der Tod des Achilles*, Lw., 102 x 123 cm, Auktion Kunsthaus am Museum, Van Ham, Köln, 21. -24. Oktober 1981, Lot 1204; Abb.: Ebd.

Abb. 98: Illustration einer Bühne beim *rederijkers*-Wettstreit in Haarlem 1606 aus: Zacharias Heyns, *Const-thoonende juweel [...]*, Zwolle 1607; Abb.: Zacharias Heyns, *Dracht-Thoneel [1601]*, met een inleiding van drs. Hubert Meeus, uitgeven door dr. J. A. van Leuvensteijn, Amsterdam 1989 (Facsimile-Edities der Lage Landen; 6)

Abb. 99: Nicolaas van Frankendaal (zugeschr.), *Plan der neuen Bühne der Schouwburg nach dem Umbau 1665, 1774*, Radierung, 306 x 458 mm; Abb.: © Rijksmuseum, Amsterdam.

Abb. 100: Cornelis Jansz. Steen, zugeschr., 1678, *Schlusszene aus Brederos Lucelle*, unbekannter Besitz; Abb: Sturla J. Gudlaugsson, *Twee Uitbeeldingen van Bredero's Lucelle door Molenaer en Cornelis (?) Steen*, in: *Oud Holland* 69, 1954, S. 55, Abb. 2.

Abb. 101: Titelillustration aus Meindert Pietersz Voskuyl, *Kuyssche Roelandyne*, Amsterdam 1636; Abb.: Ebd.

Abb. 102: Jan Miense Molenaer, *Schlusszene aus Brederos Lucelle*, 1639, Lw., 81,2 x 100,3 cm, Bijzondere Collecties/TIN, Universiteit van Amsterdam; Abb.: *Jan Miense Molenaer. Painter of the Dutch Golden Age*, Kat. v. Dennis P. Weller, Ausst. Kat. North Carolina Museum of Art, Raleigh, North Carolina; Indianapolis Museum of Art, Columbus, Indiana; The Currier Museum of Art, Manchester, New Hampshire; New York/Manchester, Vermont 2002, S. 153, Kat.-Nr. 29.

Abb. 103: Jan van de Velde d. J. nach Willem Pietersz Buytewech, Titelillustration *Alle de Spelen van G.A. Bredero*, Rotterdam 1622, Radierung, 175 x 132 mm, Detail; Abb.: © Rijksmuseum, Amsterdam.

Abb. 104: Pieter Jansz Quast, *Der Triumph der Dummheit*, 1643, Holz, 69 x 99,2 cm, Mauritshuis, Den Haag; Abb.: Stanton-Hirst 1982, S. 217, Abb. 6.

Abb. 105: Claes Jansz Visscher, Bühne mit Aufführung der lebenden Bilder im Rahmen der Feierlichkeiten zum 12-jährigen Waffenstillstand mit Spanien im Jahr 1609 durch die *rederijkers*-Kammer *De Eglantier*, Kupferstich, 475 x 690 mm, Detail (siehe. Abb. 25).

Abb. 106: Pieter Jansz Quast, *Der Triumph der Dummheit*, um 1647, Holz, 61,5 x 85 cm, Bijzondere Collecties/TIN, Universiteit van Amsterdam © Bijzondere Collecties/TIN, Universiteit van Amsterdam.

Abb. 107: Pieter Jansz Quast, *Der Triumph der Dummheit*, 1647, Bleistift auf Pergament, 31 x 37,5 cm, ehemals Sammlung A. Welcker, Amsterdam; Abb.: Stanton-Hirst 1982, S. 220, Abb. 11.

Abb. 108: Jan van de Velde d.J. nach Willem Pietersz Buytewech, Titelillustration *Alle de Spelen van G.A. Bredero*, Rotterdam 1622, Radierung, 175 x 132 mm, Detail; Abb.: © Rijksmuseum, Amsterdam.

Abb. 109: Pieter Jansz Quast, *Verspottung des Spaniers*, 164(1?), Kreide und Tinte auf Pergament, 252 x 356 mm, Institut Néerlandais, Paris; Abb.: Stanton-Hirst 1982; S. 220, Abb. 12.

Abb. 110: Salomon Savery, *Die Logen in der neuen Schouwburg von Amsterdam* von 1637, 1658, Kupferstich, 513 x 721 mm; Abb.: © Rijksmuseum, Amsterdam.

Abb. 111: Gerard de Lairesse, *Achilles unter den Töchtern des Lykomedes*, um 1675-1680, Lw. 81 x 104 cm, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig; Abb.: Jochen Luckhardt (Hg.), *Das Herzog Anton Ulrich-Museum und seine Sammlungen*, München 2004, S. 109.

Abb. 112: Gerard de Lairesse, *Achilles unter den Töchtern des Lykomedes*, ca. 1680, Lw., 138 x 190 cm, Mauritshuis, Den Haag; Abb.: *Eindelijk! De Lairesse. Klassieke schoonheid in de Gouden Eeuw*, hrsg. v. Josien Beltman, Paul Knolle und Quirine van der Meer Mohr, Ausst.-Kat. Rijksmuseum Enschede; Zwolle 2017, S. 60, Abb. 35, Kat.-Nr. C1.

Abb. 113: Salomon Savery, Triumphbogen mit Schaubühne beim Einzug zu Ehren Maria de' Medicis in Amsterdam 1638, 1638, Radierung und Kupferstich, 297 x 388 mm; Abb.: © Rijksmuseum, Amsterdam.

Abb. 114: Ludolf Backhuysen, Allegorie des blühenden Amsterdamer Seehandels, Holz, 23,5 x 31,5 cm, Amsterdam Museum; Abb.: *Ludolf Backhuysen. Emden 1630–Amsterdam 1708. Ein Versuch, Leben und Werk des Künstlers zu beschreiben*, hrsg. Von Henri Nannen, Ausst.-Kat. Kunsthalle Emden, Emden 1985, S. 66.

Abb. 115: Hans Juriaensz van Baden, zugeschr., Theateraufführung in der Amsterdamer *Schouwburg*, Holz, 44,5 x 47 cm, The John & Mable Ringling Museum of Art, Sarasota, Florida; Abb.: Pierre Béhar u. Helen Watanabe-O'Kelly (Hg.), *Spectaculum Europaeum. Theatre and Spectacle in Europe (1580-1750)*, Wiesbaden 1999, S. 243, Abb. 29.

Abb. 116: Ludolf Backhuysen, Schiffe auf Reede vor Amsterdam, 1666, Lw., 128 x 221 cm, Musée du Louvre, Paris; Abb.: *Het Aanzien van Amsterdam. Panorama's, plattegronden en profielen uit de Gouden Eeuw*, Kat. v. Boudewijn Bakker und Erik Schmitz, Ausst.-Kat. Stadsarchief Amsterdam; Bussum 2007, Kat.-Nr. 18, S. 134 f.

Abb. 117: Isaac de Moucheron u. Ludolf Backhuysen, Schwimmende Bühnenkonstruktion zu Ehren Zar Peter des Großen, um 1697, Feder in brauner und grauer Tinte, 312 x 468 cm, Atlas Van Eck, Koninklijk Oudheidkundig Genootschap, Amsterdam; Abb.: Gerlinde de Beer, *Sein Leben und Werk: Ludolf Backhuysen (1630-1708)*, Zwolle 2002, S. 166, Abb. 212, Nr. Z 40.

Abb. 118: Salomon Savery, Triumphbogen mit Schaubühne beim Einzug zu Ehren Maria de' Medicis in Amsterdam 1638, 1638, Radierung und Kupferstich, 297 x 388 mm, Detail (Abb. 113).

Abb. 119: Salomon Savery, nach Simon de Vlioger, Schwimmendes Theater auf dem Rokin beim Empfang Maria de' Medicis, 1638, Radierung, 293 x 391 mm; Abb.: © Rijksmuseum, Amsterdam.

Abb. 120: Ludolf Backhuysen, Die Verherrlichung Amsterdams als Welthandelsstadt, Radierung, 146 x 183 mm; Abb.: Beer 2002, S. 170, Abb. 218, Nr. R 1.

Abb. 121: Romein de Hooghe, Der Triumphbogen auf dem Markt, Illustration aus Govert Bidloo, *Komste van Zyne Majesteit Willem III. Koning van Groot Britanje, enz. In Holland [...]*, Den Haag 1691, vor S. 35; Abb: Ebd.

Abb. 122: Nicolaas Verkolje, Allegorie des Wohlstand und der Blüte Hollands, um 1700-1702, Leinwand, 86 x 97 cm, Privatbesitz; Abb.: *Vom Adel der Malerei. Hol-*

land um 1700, hrsg. v. Ekkehard Mai [u.a.]; Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln; Dordrechts Museum; Museumslandschaft Hessen Kassel; Köln 2006, Kat. Nr. 85, S. 286.

Kapitel: 4. Zuschauer – Betrachter

4.1. Kommunikation mit dem Publikum – Betrachteransprache

Abb. 123: Jan Miense Molenaer, Dornenkrönung, 1639, Lw., 262 x 203 cm, Sint-Odulphuskerk, Assendelft; Abb.: *Emotions. Pain and pleasure in Dutch painting of the Golden Age*, Kat. v. Anna Tummers u. Gary Schwartz, Ausst.-Kat. Frans Hals Museum, Haarlem 2014, S. 56, Abb. 44, Kat.-Nr. 22.

Abb. 124: Gabriel Metsu, Reicher Mann und armer Lazarus, um 1650-52, Lw., 73,7 x 61 cm, Musée des Beaux-Arts, Strasbourg; Abb.: Ausst.-Kat. Dublin/Amsterdam/Washington, 2010, S. 5, Kat.-Nr. 33.

Abb. 125: Rembrandt, Kreuzaufrichtung, um 1633, Lw., 96,2 x 72,2 cm, oben abgerundet, Alte Pinakothek, München; Abb.: Schwartz 2006. S. 153, Abb. 261.

Abb. 126: Pieter Lastman, Kreuzigung, 1616, Holz auf Lw. übertragen, 90,5 x 137,5 cm, Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam; Abb.: Ausst.-Kat. Hamburg 2006, S. 104, Kat.-Nr. 20.

Abb. 127: Willem van der Laegh, Plan der ersten Schouwburg von 1637, 1658, Kupferstich, 393 x 532 mm; Abb.: © Rijksmuseum, Amsterdam.

Abb. 128: Salomon Savery, Die Logen in der neuen Schouwburg von Amsterdam von 1637, Detail (vierte obere Loge von rechts, s. Abb. 110).

Abb. 129: Salomon Savery, Die Logen in der neuen Schouwburg von Amsterdam von 1637, Detail (fünfte untere Loge von rechts, s. Abb. 110).

Abb. 130: Salomon Savery, Die Logen in der neuen Schouwburg von Amsterdam von 1637, Detail (obere Loge über der Eingangstür, s. Abb. 110).

Abb. 131: Salomon Savery, Die Logen in der neuen Schouwburg von Amsterdam von 1637, Detail (Bänke im Rang, s. Abb. 110).

Abb. 132: Jan Steen, Amnon und Tamar, um 1668-1670, Holz, 67 x 83 cm, Wallraf-Richartz-Museum, Köln; Abb.: Ausst.-Kat. Amsterdam/Washington 1996, S. 217, Kat.-Nr. 36.

Abb. 133: Philips Galle nach Maarten van Heemskerck, Tamar verlässt Ammons Haus, Blatt 4 aus der Folge "Die Geschichte von Tamar und Amnon", 1559, Kupferstich, 205 x 247 mm; Abb.: © The British Museum, London.

Abb. 134: Adriaen van de Venne, Amnon und Tamar, Illustration aus: Jacob Cats, *Houwelyck* [...], Middelburgh 1625; Abb.: Ebd.

Abb. 135: Maarten van Heemskerck, Daniel weigert sich, Bel anzubeten, Blatt 1 aus der Folge "Die Geschichte von Daniel, Bel und dem Drachen", 1565, Kupferstich, 201 x 246 mm; Abb.: © The British Museum, London.

Abb. 136: Maarten van Heemskerck, Daniel zerstört das Götzenbild des Bel, Blatt 6 aus der Folge "Die Geschichte von Daniel, Bel und dem Drachen", 1565, Kupferstich, 203 x 247 mm; Abb.: © The British Museum, London.

Abb. 137: Jacques de Gheyn d. J., nach Karel van Mander, Die Parabel vom Verlorenen Sohn, 1596, Kupferstich, 420 x 670 mm; Abb.: © The British Museum, London.

Abb. 138: Thalia de Kluchtspeelster, Illustration aus Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst*, Rotterdam 1678; Abb.: Hoogstraten *Inleyding* 1678 = 1969, vor S. 173.

Abb. 139: Willem de Poorter, *Amnon lässt Tamar nach der Vergewaltigung aus dem Haus jagen*, Holz, 39,5 x 31 cm, Sotheby's, London, 12.7.1978, Lot 47; Abb: Sumowski 1983, Bd. IV, Nr. 1633, S. 2446.

4.2. Theatervorhänge – theatrale Textilien

Abb. 140: Nicolaes Maes, Lauschende Dienstmagd und schimpfende Hausfrau, 1655, Holz, 46,4 x 72,1 cm, Guildhall Art Gallery (Samuel Collection), Mansion House, London; Abb.: *Nicolaes Maes. Dutch Master of the Golden Age*, Kat. von Ariane van Suchtelen [u.a.], Ausst.-Kat. Mauritshuis, Den Haag; The National Gallery, London; Zwolle 2019, S. 115, Kat.-Nr. 18.

Abb. 141: Claes Jansz Visscher, Bühne mit Aufführung der lebenden Bilder im Rahmen der Feierlichkeiten zum 12-jährigen Waffenstillstand mit Spanien, 1609, Detail 1 (s. Abb. 25).

Abb. 142: Claes Jansz Visscher, Bühne mit Aufführung der lebenden Bilder im Rahmen der Feierlichkeiten zum 12-jährigen Waffenstillstand mit Spanien, 1609, Detail 2 (s. Abb. 25).

Abb. 143: Titelillustration aus Jacob Jansz Coleveldt, *Hartoginne van Savoyen. Treur-Blyd'-Endend-Spel*, Amsterdam 1634; Abb.: Ebd.

Abb. 144: Titelillustration aus Meynert Pietersz Voskuyl, *Tragische-Comedi van de Boelerende Avanturade, met de kuysche Florinde*, Amsterdam 1639; Abb.: Ebd.

- Abb. 145: Titelillustration aus Jacobsz Schippers, *Verovering van Rhodes, Met d'Onnozele Bloed-schande*, Amsterdam 1640; Abb.: Ebd.
- Abb. 146: Titelillustration aus Lope de Vega, *Carpios Verwaarde Hof. Door L.D. Fuyter*, Amsterdam 1656; Abb.: Willem M.H. Hummelen, *Inrichting en gebruik van het toneel in de Amsterdamse schouwburg van 1637*, Amsterdam 1967, Taf. X.
- Abb. 147: Willem Writs, Szene aus Andries Pels, *Didoos dood*, 1668, III, 1, Illustration aus: *Atlas van de stad Amsterdam [...]*, Amsterdam 1775; Abb.: © Gemeente Amsterdam Stadsarchief.
- Abb. 148: Rembrandt, Die Heilige Familie mit dem Vorhang, 1646, 46,5 x 69 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Museumslandschaft Hessen Kassel; Abb.: Wolfgang Kemp, *Rembrandt. Die Heilige Familie oder die Kunst, einen Vorhang zu lüften*, Frankfurt a. M. 1986 S. 26.
- Abb. 149: Izaak Jansz de Wit nach Wybrand Hendriks, Die Vereidigung der Genossenschaft *Pro Aris et Focis* zu Haarlem, 1787, Radierung und Kupferstich, 315 x 413; Abb.: © Rijksmuseum, Amsterdam.
- Abb. 150: Rembrandt, Studie zur Anatomiestunde des Dr. Deyman, 1656, Feder in Rot und braune Tinte, 109 x 132 mm, Amsterdam Museum; Abb.: *Rembrandt. The Late Works*, Kat. v. Jonathan Bikker u. Gregor J.M. Weber, Ausst.-Kat. National Gallery, London; Rijksmuseum, Amsterdam; London 2014, S. 86, Abb. 28.
- Abb. 151: Gerrit van Honthorst, Das Konzert, 1624, Lw., 168 x 178 cm, Musée du Louvre, Paris; Abb.: J. Richard Judson/Rudolf E.O. Ekkart, *Gerrit van Honthorst 1592-1656*, Doornspijk 1999, Nr. 273, Taf. 159.
- Abb. 152: Jan Steen, Des Menschen Leben, um 1665, Lw., 68,5 x 81,6 cm, Mauritshuis, Den Haag; Abb.: Suchtelen/Buvelot 2016, S. 251, Kat.-Nr. 45.
- Abb. 153: Adriaen van der Spelt und Frans van Mieris, Trompe l'œil-Stilleben mit Blumengirlande und Vorhang, 1658, Holz, 46,5 x 63,9 cm, The Art Institute of Chicago; Abb.: Sybille Ebert-Schifferer, *Die Geschichte des Stillebens*, München 1998, Abb. 120.
- Abb. 154: Jan Steen, Die Rhetoriker an einem Fenster, um 1655, Holz, 72 x 60 cm, Worcester Art Museum, Massachusetts; Abb.: Mariët Westermann, *The Amusements of Jan Steen: Comic Painting in Seventeenth Century*, Zwolle 1997, S. 26, Abb. 9.
- Abb. 155: Gerrit van Honthorst, Fröhlicher Violinenspieler mit einem Weinglas, 1623, Lw., 107,2 x 88,3 cm, Rijksmuseum, Amsterdam; Abb.: © Rijksmuseum, Amsterdam.

Abb. 156: Jan Steen, Samson und Delilah, 1668, Lw., 67,5 x 82 x cm, County Museum of Art, Los Angeles; Abb.: Ausst.-Kat. Washington/Amsterdam 1996, S. 210, Kat.-Nr. 34.

Abb. 157: Rembrandt, Medea: die Hochzeit von Jason und Krusea, 1648, Radierung und Kaltnadel, 240 x 176 mm; Abb.: © Rijksmuseum, Amsterdam.

Abb. 158: Jacob Matham nach Pieter Aertsen, Küchenszene mit Magd und Fischstillleben, Christus in Emmaus im Hintergrund, um 1603, Kupferstich, 242 x 320 mm; Abb.: © The Metropolitan Museum of Art, New York.

Abb. 159: Titelillustration aus Gerbrand Adriaensz Bredero, *Spanschen Brabander Jerolimo*, Amsterdam 1662; Abb.: Ebd.

Abb. 160: Joachim van Sandrart, Offiziere und Schützen unter Leitung von Kapitän Cornelis Bicker und Leutnant Frederick van Banchem, bereit für den Empfang Maria de' Medicis im September 1638, 1640, Lw., 343 x 258 cm, Rijksmuseum, Amsterdam; Abb.: © Rijksmuseum, Amsterdam.

Abb. 161: Salomon Savery, Die Bühne der Amsterdamer *Schouwburg* von 1637, Detail (s. Abb. 84).

Kapitel: Kapitel 5: Theatralität als Visualisierungsstrategie

Abb. 162: Jacob Vennekool, Ostseite des Bürgersaales nach dem Entwurf Jacob van Campens (Fotomontage mit leerer Lünette), 1661, Radierung; Abb.: *Afbeelding van 't stadt huys van Amsterdam, in dartigh coopere platen, geordineert door Jacob van Campen; en geteeckent door Jacob Vennekool* [...], Amsterdam 1661.

Abb. 163: Gerard de Lairese, Allegorie des Ruhmes der Stadt Amsterdam, 1680-87, Lw., 46,5 x 62 cm, Amsterdam Museum; Abb.: Ausst.-Kat. Enschede 2017, S. 94, Abb. 72, Kat.-Nr. C60.

Abb. 164: Tympanon an der Ostseite des Amsterdamer Rathauses; Abb.: Foto der Verfasserin.

Abb. 165: Gerard de Lairese, Vorzeichnung zur Allegorie des Ruhmes der Stadt Amsterdam, Feder und Bister, 25 x 46 cm, Versteigerung Slg. Mme V..., Paris, Drouot, 30. März 1925; Abb.: Alain Roy, *Gérard de Lairese (1640-1711)*, Paris 1992, S. 325, D. 158.

Abb. 166: Nicolaes Pietersz Berchem, Allegorie auf die Vergrößerung Amsterdams, um 1663, Lw., 172,5 x 148 cm, Amsterdam Museum; Abb.: Ausst.-Kat. Amsterdam 2007, S. 264, Kat.-Nr. 62.

Abb. 167: Daniël Stalpaert, Kartographische Ansicht Amsterdams, 1662, Radierung und Kupferstich, 491 x 580 mm; Abb.: Ausst.-Kat. Amsterdam 2007, S. 204, Kat.-Nr. 42.

Abb. 168: Gerard de Lairese, Allegorie auf den Frieden von Westminster, 1674, Radierung, 32,8 x 44,2 cm; Abb.: © The British Museum, London.

Abb. 169: Gerard de Lairese, Apotheose des Stadthalters Willem III. von Oranien, um 1689, Lw., 64,2 x 78 cm, Mauritshuis, Den Haag; Abb.: Roy 1992, S. 359, P. 212.

Abb. 170: Adolf van der Laan nach Hendrik de Leth, Die Bühne der Amsterdamer *Schouwburg*, aquarellierter Kupferstich, Illustration aus: Fredrik Duim, *Het hondertjarige jubiléé wegens het stichten van den Amsterdamschen Schouburg* [...], Amsterdam [1738]; Abb.: Ebd.

Abb. 171: Pieter Nolpe, Flugblatt mit den drei Schaubühnen für die Feierlichkeiten zum Frieden von Münster, 1648, Radierung und Kupferstich, 446 x 577 mm; Abb.: © Rijksmuseum, Amsterdam.

Abb. 172: Nachfolger von Gerard de Lairese, Allegorie des Reichtums?, Lw., 42,7 x 54,5 cm, Versteigerung Sotheby's, London, *Old Master Paintings*, 09.07.2002, Lot 368; Abb.: Ebd.

Abb. 173: Gerard de Lairese, Allegorie des Reichtums, 1675-83, Lw., 288 x 153 cm, Rijksmuseum, Amsterdam; Abb.: © Rijksmuseum, Amsterdam.

Abb. 174: Ansicht des Bürgersaales mit Blick auf die östliche Schmalseite; Abb.: Foto der Verfasserin.

Abb.: 175: Detail Skulpturengruppe mit der Amsterdamer Stadtmagd von Artus Quellinus; Abb.: Foto der Verfasserin.

Abb. 176: Jan Hoogsaat u. Gerrit Rademaker, Allegorie der Stadtdregierung Amsterdams, Bürgersaal, Koninklijk Paleis, Amsterdam; Abb: Foto der Verfasserin.