

Tradition, Innovation und künstlerischer Austausch. Die Genese einer holländischen Genreszene auf dem Höhepunkt des Goldenen Jahrhunderts am Beispiel des Göttinger Bildes *Ungleiche Liebe (Bauernküche)* von Jan Miense Molenaer

von Jessica Korschanowski

Einführung

Charakter und Realismus der nordniederländischen Genremalerei des *Gouden Eeuw* und die besonderen Voraussetzungen ihrer Entstehung sind in der kunsthistorischen Literatur bereits umfassend und spätestens seit Anwendung der ikonologischen Deutungsmethode wiederholt kontrovers diskutiert worden.¹ Dass es sich bei den Darstellungen trotz ihrer nahezu mimetischen Naturnähe nicht um gleichsam fotografische Momentaufnahmen realer Begebenheiten und individueller Lebensumstände der nordniederländischen Bevölkerung jener Zeit, sondern um kunstvoll im Atelier arrangierte Kompositionen handelt, ist dabei in diesem Zusammenhang heute allgemeiner Konsens und ebenso wenig neu wie die Erkenntnis, dass zu einem tieferen Verständnis ihrer besonderen Ausprägung, ihrer Entwicklung und ihres Wesens Darstellungstraditionen und -konventionen vor allem auch der niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts mit einzubeziehen sind.

Dennoch wird die nordniederländische Malerei des 17. Jahrhunderts tendenziell sowohl zeitlich als auch räumlich häufig immer noch zu sehr als autonomes künstlerisches

¹ Exemplarisch seien hier die immer noch grundlegenden Beiträge genannt von Eddy de Jongh, „Realisme en schijnrealisme in de Hollandse schilderkunst van de zeventiende eeuw“, in: Eddy de Jongh (Hg.), *Rembrandt en zijn tijd*, Ausst. Kat. Paleis voor Schone Kunsten, Brüssel 1971, S. 143-194; Eddy de Jongh, *Tot lering en vermaak. Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw*, Ausst. Kat. Rijksmuseum, Amsterdam 1976; Hessel Miedema, „Realism as a comic mode: the peasant“, in: *Simiolus* 9, 1977, S. 205-219; Wolfgang J. Müller u.a., *Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Ausst. Kat. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1978; Svetlana Alpers, „Taking pictures seriously. A reply to Hessel Miedema“, in: *Simiolus* 10, 1978-1979, S. 46-50; Svetlana Alpers, *The art of describing. Dutch art in the seventeenth century*, Chicago 1983; Eddy de Jongh, „Rezension von Svetlana Alpers, The art of describing, Chicago 1983“, in: *Simiolus* 14, 1984, S. 51-59; Christopher Brown, *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert*, München 1984; Peter C. Sutton (Hg.), *Von Frans Hals bis Vermeer. Meisterwerke holländischer Genremalerei*, Ausst. Kat. Philadelphia Museum of Art/Gemäldegalerie SMPK, Berlin/Royal Academy of Arts, London 1984, Berlin 1984; Josua Bruyn, „Rezension von Svetlana Alpers, The art of describing, Chicago 1983“, in: *Oud Holland* 99, 1985, S. 155-160; Wolfgang Kemp, „Vorwort“, in: Svetlana Alpers, *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1985, S. 7-20; Peter Hecht, „The debate on symbol and meaning in Dutch seventeenth-century art. An appeal to common sense“, in: *Simiolus* 16, 1986, S. 173-187; Eric J. Sluiter, „Belering en verhulling. Enkele 17de eeuwse teksten over de schilderkunst en de iconologische benadering van Noordnederlandse schilderijen uit deze periode“, in: *De zeventiende eeuw* 4, 1988, S. 3-28; Reindert L. Falkenburg, „Recente visies op de 17de eeuwse Nederlandse genreschilderkunst“, in: *Theoretische Geschiedenis* 18, 1991, S. 119-140; Hans-Joachim Raupp (Hg.), *Genre (Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts der SØR Rusche Sammlung, 2)*, Münster 1996; Pieter Biseboer/Martina Sitt (Hg.), *Vergnügliches Leben - verborgene Lust. Holländische Gesellschaftsszenen von Frans Hals bis Jan Steen*, Ausst. Kat. Frans Hals Museum, Haarlem/Kunsthalle, Hamburg 2003-2004, Zwolle/Stuttgart 2004; Jeroen Giltaij/Peter Hecht (Hg.), *Der Zauber des Alltäglichen. Holländische Malerei von Adriaen Brouwer bis Johannes Vermeer*, Ausst. Kat. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam/Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt a. M. 2004-2005, Ostfildern-Ruit 2005; Carsten Jöhnk/Annette Kanzenbach (Hg.), *Schein oder Wirklichkeit? Realismus in der Niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts* (Veröffentlichungen des Ostfriesischen Landesmuseums Emden, 31), Ausst. Kat. Ostfriesisches Landesmuseum, Emden 2010, Bremen 2010.

Phänomen betrachtet.² Beispielsweise lag bei Untersuchungen der Vermittlung von Motiven, Bildtypen und künstlerischen Konzepten zwischen Künstlern aus den südlichen Niederlanden und der jungen Republik der Sieben Vereinigten Provinzen das Hauptaugenmerk bisher zumeist auf der ersten Generation der aus dem Süden stammenden und vor allem nach dem Fall von Antwerpen 1585 in den Norden immigrierenden Künstler.³ Ohne bestreiten zu wollen, dass sich in den nördlichen Provinzen unter anderem durch die Religions- und Wirtschaftspolitik der jungen Nation grundlegend andere Voraussetzungen und eine spezifische Situation für die Bilderproduktion, die Künstler und die Käuferschaft ergaben, liegt doch die Vermutung nahe, dass auch auf dem Höhepunkt des Goldenen Jahrhunderts ein fruchtbarer Austausch zwischen den beiden auseinanderstrebenden Kulturen und rege Wechselbeziehungen zwischen der Malerei in den nördlichen und den südlichen Niederlanden stattgefunden haben.⁴ Jüngere kunsthistorische Untersuchungen haben die traditionelle Trennung in der Erforschung einerseits der südniederländischen und andererseits der nordniederländischen Malschulen daher auch zu Recht in Frage gestellt.⁵ Wie bereits gezeigt werden konnte, waren die Voraussetzungen für einen künstlerischen Dialog mit ihren Kollegen im Süden vor allem für Maler in der Provinz Holland denkbar günstig: Ein reger Kunsthandel über die Grenzen hinweg sorgte für eine gemeinsame visuelle Kultur, eine gut entwickelte Infrastruktur ermöglichte auch nach Beendigung des zwölf Jahre währenden Waffenstillstands 1621 einen relativ kostengünstigen, sicheren und regelmäßigen Passagiertransport zu Wasser und zu Land. Und nicht zuletzt pflegten viele Künstler persönliche Netzwerke, die sie durch einen hohen Einsatz individueller Mobilität knüpften und aufrechterhielten.⁶ Wie groß der Einfluss künstlerischen Austausches auch zwischen flämischen und holländischen Malern im 17. Jahrhundert jedoch tatsächlich bemessen werden kann, müssen letztlich exemplarische Untersuchungen der Bilder selbst zeigen.

Aus diesem Grund macht es sich der vorliegende Aufsatz zur Aufgabe, die Genese einer typischen holländischen Genreszene und die dabei wirksamen Einflüsse beispielhaft aufzuzeigen. Dabei wird deutlich werden, wie kenntnis- und beziehungsreich die Maler um

² Mariët Westermann, „After iconography and iconoclasm. Current research in Netherlandish art, 1566-1700“, in: *The Art Bulletin* 84, 2002, S. 351-372, hier S. 364-65.

³ Vgl. zum Beispiel Jan Briels, „Flämische Maler in Holland um 1600“, in: Ekkehard Mai/Hans Vlieghe (Hg.), *Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei*, Ausst. Kat. Wallraf-Richartz-Museum, Köln/Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen/Kunsthistorisches Museum, Wien 1992-1993, Wien 1992, S. 79-91; Pieter Biesboer, „Vlaamse immigranten en hun nakomelingen 1578-1630“, in: ders. u.a. (Hg.), *Vlamingen in Haarlem*, Haarlem 1996, S. 35-60; Jan Briels, *Vlaamse schilders en de dageraad van Hollands Gouden Eeuw, 1585-1630. Met biografieën als bijlage*, Antwerpen 1997.

⁴ So auch Christiane Stukenbrock, „Die südlichen Niederlande und das Ausland“, in: Ekkehard Mai/Hans Vlieghe (Hg.), *Die Malerei Antwerpens – Gattungen, Meister, Wirkungen*, Internationales Kolloquium Wien 1993, Köln 1994, S. 193.

⁵ Vgl. Karolien De Clippel, „Two sides of the same coin? Genre painting in the north and south during the sixteenth and seventeenth centuries“, in: *Simiolus* 32, 2006, S. 17-34; Filip Vermeulen/Karolien De Clippel, „Rubens and Goltzius in dialogue. Artistic exchanges between Antwerp and Haarlem during the Revolt“, in: *De Zeventiende Eeuw* 28, 2012, S. 138-160.

⁶ Siehe De Clippel 2006 (wie Anm. 5), S. 19-25; Vermeulen/De Clippel 2012 (wie Anm. 5), S. 143-145.

die Mitte des 17. Jahrhunderts diverse, Form, Inhalt und Funktion bedingende ikonographische Bildtraditionen und Themenstränge der älteren niederländischen sowie der zeitgenössischen flämischen Kunst aufgegriffen und zu neuen Kompositionen verknüpft haben, und auf welchen Wegen Anregungen vermittelt werden konnten. Denn über die artifizielle Natur und den künstlerischen Entstehungsprozess eines scheinbar dem alltäglichen Leben entnommenen, tatsächlich aber absichtsvoll inszenierten Genrebildes gibt selten ein Kunstwerk so anschaulich Aufschluss, wie die im Besitz der Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen befindliche bäuerliche Darstellung *Ungleiche Liebe (Bauernküche)* (Abb. 1), die der Haarlemer Maler Jan Miense Molenaer (ca. 1610/1–1668) um 1645 während seines ersten, längeren Aufenthaltes in Amsterdam (1637–1648) malte.⁷ Hatte der Künstler sich zuvor eng der durch Frans und Dirck Hals vertretenen Haarlemer Genremalerei verbunden gezeigt und sich auch im Bereich der anderen Bildgattungen als höchst begabter und einfallsreicher Künstler erwiesen, so verlegte er sich seit Beginn seiner Amsterdamer Phase in zunehmendem Maße auf Darstellungen aus dem Bereich des niederen Gesellschaftsstückes.⁸ Die folgenden Ausführungen betreffen vornehmlich das Göttinger Bild des Malers. Dieses wird jedoch nicht lediglich als Gegenstand einer Einzeluntersuchung in den Blick genommen, sondern dient – induktiv vom besonderen Einzelfall auf das Allgemeine schließend – der beispielhaften Erörterung des nordniederländischen Genrebildes als einer komplexen und anspielungsreichen Synthese von unterschiedlichen Traditionssträngen und Motiven der Kunst.

Die Göttinger *Ungleiche Liebe*

Wie der heutige, präskriptiv-inhaltliche Titel des Werkes verrät, handelt es sich bei dem Göttinger Bild um die Darstellung des figürlichen Motivs ›ungleicher Liebespartner‹, das der Künstler in einem scheunenähnlichen Bauerninterieur verortet, mit stilllebenhaft arrangierten Viktualien und häuslichen Gegenständen ausgestattet und gleichsam verhüllt als geschäftiges Küchentreiben vor Augen gebracht hat.⁹ In den frühen Inventaren der Universitätskunstsammlung wird das Bild hingegen noch unter dem einfachen Titel

⁷ Jan Miense Molenaer *Ungleiche Liebe (Bauernküche)*, signiert rechts am Tisch: JMolenaer (JM ligiert), Öl auf Eichenholz, 38,5 x 49 cm, Göttingen, Georg-August-Universität, Kunstsammlung. Das Bild ist wie die meisten Werke Molenaers nicht datiert. Dennis P. Weller hat mit seiner unveröffentlichten Dissertation 1992 und dem Katalog zur Ausstellung in Raleigh, Columbus und Manchester 2002 über Jan Miense Molenaer jedoch eine erste überzeugende Chronologie zu des Künstlers Œuvre vorgelegt, anhand der sich die Entstehung des Bildes aufgrund von Stil, Kolorit, Raum- und Figurenerfassung in die Zeit seines ersten Amsterdamer Aufenthaltes um 1645 datieren lässt. Vgl. Dennis P. Weller, *Jan Miense Molenaer (c. 1609/1610–1668). The life and art of a seventeenth-century Dutch painter*, unpubl. phil. Diss. Univ. Maryland, College Park 1992; Dennis P. Weller (Hg.), *Jan Miense Molenaer. Painter of the Dutch Golden Age*, Ausst. Kat. North Carolina Museum of Art, Raleigh/Indianapolis Museum of Art, Columbus/Currier Museum of Art, Manchester 2002–2003), New York 2002.

⁸ Dennis P. Weller, „Jan Miense Molenaer. Painter of the Dutch Golden Age“, in: Ausst. Kat. Raleigh/Columbus/Manchester 2002–2003 (wie Anm. 7), S. 9–25, hier S. 17.

⁹ Vgl. Ausst. Kat. Braunschweig 1978 (wie Anm. 1), Nr. 22; Gerd Unverfehrt, *Niederländische Malerei aus der Kunstsammlung der Universität Göttingen*, Ausst. Kat. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1983, Nr. 28; Gerd Unverfehrt, *Kunstsammlung der Universität Göttingen. Die niederländischen Gemälde*, Göttingen 1987, Nr. 55; Jessica Korschanowski, „Wirklichkeit als Schöpfung der Kunst. Exemplarische Untersuchung von Jan Miense Molenaers *Bauernküche*“, in: Ausst. Kat. Emden 2010 (wie Anm. 1), S. 48–53.

Bauernküche geführt – eine traditionell deskriptive Bezeichnung, die sich auf den ersten Blick auch als durchaus treffende Beschreibung dieser scheinbar dem alltäglichen Landleben entnommenen Szene erweist.¹⁰ So werden in einem bäuerlichen Innenraum mehrere einfach gekleidete Frauen und Männer unterschiedlichen Alters beim Handel und Hantieren mit Lebensmitteln gezeigt. Im Vordergrund sitzt eine junge Apfel schälende Magd, die zusätzlich durch Licht- und Farbregie besonders hervorgehoben ist. Ein alter, bärtiger Mann steht zur Rechten der jungen Frau und bietet ihr einige Münzen an, während ihm von hinten eine ältere Frau von der Seite zuzureden scheint. Rechts neben dieser zentralen Dreiergruppe sitzt eine greise Frau mit Brille an einem Holztisch. Sie hält einen Geldsack bereit, während ihr ein jugendlicher Händler in einem Weidenkorb Fische feilbietet. Links, etwas nach hinten in den Mittelgrund versetzt, sitzt ein weiteres Paar, das sich eng umschlungen küsst. Dahinter erweitert sich die Küche in die Tiefe zu einem verschatteten Vorraum mit Eingangstür – ein im Halbdunkel liegender Bildbereich, der sich aufgrund des Alterungsprozesses des Gemäldes heute nur noch schwer erkennen lässt. Kaum ist mehr zu sehen, dass hier durch den halb nach innen geöffneten oberen Laden der Tür ein Zuschauer hereinspäht und das Treiben in der Küche unbemerkt von den anderen Personen verfolgt. Gerade die Entdeckung dieses heimlichen Beobachters, aber auch das sich unverhohlen küssende und damit offenkundig gegen die gesellschaftliche Etikette verstoßende Pärchen im Mittelgrund vermitteln bei genauerer Betrachtung den Eindruck, dass dem Bildgeschehen doch eine besondere, eher pikante Bedeutung zugrunde liegen müsse. Denn diese Figuren wirken wie ein subtiler Hinweis des Künstlers, es spiele sich hier eine Szene ab, die buchstäblich hinter verschlossenen Türen stattfinden sollte.

Dass die im Querformat angelegte Darstellung folglich nicht Ergebnis einer zufällig beobachteten und im Bilde festgehaltenen Situation sein kann, sondern absichtsvoll im Atelier inszeniert ist in einer Form, die sich an einer auf den Betrachter ausgerichteten, bühnenhaften Auffassung der Genreszene orientiert, ergibt darüber hinaus auch die formale Analyse der Komposition.¹¹ Die Figuren und Gegenstände sind in Bildfläche und -raum so zueinander in Beziehung gesetzt, dass sich eine hierarchisierende Bildstruktur ergibt, die

¹⁰ Siehe Johann Wilhelm Zschorn, *Verzeichnis einer Gemälde-Sammlung von berühmten mehrentsils Niederländischen Meistern, welche dem Königlichen und Chur-Braunschweigischen Rath Johann Wilhelm Zschorn in Celle zugehört*, Manuskript, begonnen 1789, Kunstsammlung der Georg-August-Universität, Kupferstichkabinett, Nr. 18; Johann Dominicus Fiorillo, *Beschreibung der Gemälde-Sammlung der Universität zu Göttingen*, Göttingen 1805, Nachdruck in: Johann Dominik Fiorillo, *Sämtliche Schriften*, Bd. 12, hg. von Achim Hölter, Göttingen 1998, S. 56, Nr. 48; Emil Waldmann, *Provisorischer Führer durch die Gemälde-Sammlung der Universität Göttingen*, Göttingen 1905, Nr. 100; Wolfgang Stechow, *Katalog der Gemäldesammlung der Universität Göttingen*, Göttingen 1926, Nr. 116.

¹¹ Vgl. dazu Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst. Anders de Zichtbaere Werelt*, Rotterdam: François van Hoogstraeten, 1678, S. 176: „Al wat de konst stuk voor stuk vertoont, is een nabootsing van natuerlijke dingen, maer het by een schikken en ordineeren komt uit den geest des konstenaers hervor, die de deelen, die voorgegeven zijn, eerst in zijne inbeelding verwardelijk bevat, tot dat hyze tot een geheel vormt, en zoo te zamen schikt, datze als een beelt maken“ (Alles, was Kunst Stück für Stück vorführt, ist eine Nachahmung von natürlichen Dingen, aber das Arrangieren und Anordnen dieser Dinge kommt aus dem Geist des Künstlers, der die Teile dessen, was er malen will, ungeordnet in seiner Vorstellung bewahrt, bis er aus ihnen ein Ganzes formt und so zusammensetzt, dass sie ein Bild ergeben).

den Blick des Betrachters intentional lenkt und auf die Hervorhebung bestimmter Motive abzielt, die gleichsam als Schlüssel zum Verständnis der Darstellung fungieren. Dabei spielt die Figur des heimlichen Beobachters eine besondere Rolle. In seiner Singularität und durch die Einnahme eines Beobachterstandpunktes außerhalb des dargestellten Innenraums, in welchem überdies die Fluchtlinien der Komposition zusammenlaufen, ist er deutlich von dem Gruppengefüge im Vordergrund getrennt. Der ihn einfassende Türrahmen, der heute leider nur noch schwach erkennbar ist, gliedert ihn als Motiv der Raumöffnung jedoch in den gezeigten Innenraum ein. Gleichzeitig grenzt er ihn formal und inhaltlich aber auch von dem übrigen Geschehen ab und signalisiert, dass es sich hier – ähnlich wie bei einem Bild im Bild – gleichsam um eine andere Sphäre innerhalb der Darstellung handelt. Dabei korrespondiert seine Situation im Bild mit der des Betrachters vor dem Bild, für den der Bilderrahmen auf vergleichbare Weise einen ‚Durchblick‘ auf die Szene eröffnet und eine Grenzlinie zur Bildwelt markiert. Folglich erhält der bildimmanente Beobachter durch seine Platzierung im Fluchtpunkt der Komposition sowie durch die dialektische Funktion der Rahmenkonstruktion das Potenzial einer Identifikationsfigur, indem er gewissermaßen die Situation des Betrachters im Bild spiegelt.

Die Einführung einer solchen Bezugsfigur, die dazu dienen soll, dem Betrachter affektiv das innerbildliche Geschehen, dessen emotionalen Gehalt mitzuteilen und ihn dadurch zum Miterleben aufzufordern sowie auf die lehrhafte Botschaft hinzuweisen, hatte schon Alberti gefordert.¹² In seiner Nachfolge empfahl auch Karel van Mander, das psychologische Zentrum einer Darstellung durch den Einsatz einer Figur auszuweisen, die durch ausdrucksstarke Gebärden auf das hauptsächliche Geschehen hinweist, so dass „durch dieses Hinweisen der Beschauer des Gemäldes zu lebhafter Arbeit angeregt“ werde.¹³ Molenaer wird dieser Anweisung gerecht, ersetzt aber den so typischen Gestus des Fingerzeigs durch eine intensiv hinschauende Person, und damit durch eine Tätigkeit, die in diesem Zusammenhang gleichsam rhetorisch aufzufassen ist, da „solche Agenten oder Personifikationen der Betrachterfunktion“ den Blick des Betrachters auf eine besondere Szene und auf eine bestimmte, von ihr ausgehende Lesart leiten.¹⁴ Molenaers

¹² Eine Bildstruktur, die der Vermittlung eines Vorgangs dient, verlangte Alberti zufolge Bildelemente des Appells (als Mahnruf) und der Rhetorik (als Schilderung): „Ferner empfiehlt es sich, dass in einem Vorgang eine Person anwesend ist, welche den Betrachter auf die Dinge hinweist, die sich da abspielen: sei es, dass sie [...] zum genauen Hinsehen auffordert, [...]. Schließlich kommt es darauf an, dass alles – sowohl das Zusammenspiel dieser Personen mit den Betrachtern als auch dasjenige der gemalten Personen – untereinander übereinstimmt zum Zweck der Darstellung und der Vermittlung des Vorgangs.“ Leone Battista Alberti, *De Pictura*, II, § 42. Zitiert in dt. Übers. nach Leone Battista Alberti, *De statua. De pictura. Elementa picturae – Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, lat.-dt., hg., eingel., übers. und komm. von Oskar Bätschmann/Christoph Schäublin, Darmstadt 2000, S. 273.

¹³ Karel van Mander, *Het schilder-boeck*, Haarlem: Paschier van Wesbusch, 1604 (Faksimile Davaco Publishers, Utrecht 1969), Grondt, Kap. 5, V. 38, Fol. 18r-18v. Zitiert nach Rudolf Hoecker, *Das Lehrgedicht von Karel van Mander*, Textabdruck nach der Ausg. Haarlem 1604, übers. und mit Kommentar und Anhang versehen (Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte, 8), Den Haag 1916, S. 110-111.

¹⁴ Vgl. Claude Gandelmann, „Der Gestus des Zeigers“, in: Wolfgang Kemp (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin 1992, S. 73. Weiter schreibt der Autor über die Funktion solcher Mittlerfiguren, die seit dem 16. Jahrhundert in der Tafelmalerei auftreten, wenn auch auf den italienischen

bildimmanenter Beobachter ist damit wichtiger Bestandteil einer suggestiven Rezeptionsstrategie, bei der die Perspektive „als Mittel der Dialoglenkung zwischen Bild und Betrachter“ fungiert.¹⁵ Der innerbildliche Zuschauer, dessen deutliche Gebärde des Hinschauens den Bildbetrachter gleichsam reflektorisch motiviert, es ihm gleichzutun, lässt das vor dem Gemälde stehende Publikum formal zu Komplizen werden, während er der Szenerie als Voyeur zugleich inhaltlich eine tiefergehende Bedeutung zu verleihen scheint.

Das Thema der ›ungleichen Liebe‹

Den Eindruck, dass hinter dieser Darstellung mehr stecke, als vordergründig zu sehen ist, bestätigt auch die nähere Untersuchung des Bildinhaltes. Bereits Konrad Renger erkannte, dass sich die hier im Bild gezeigten Paare dem Thema der an Alter ungleichen Liebespaare und damit einer bis ins Mittelalter zurückreichenden Bildtradition zuordnen lassen, die die Liebe zwischen Alt und Jung als unangemessene, unsittliche Form des körperlichen Verlangens und der Ehe anprangert.¹⁶ Moraldidaktisch stellte man dabei dem liederlich triebhaften Lust- und Liebesbegehren alter Männer und Frauen das berechnende Verlangen der Jugend nach Geld und gesellschaftlichem Aufstieg gegenüber. Das Sujet, das auch innerhalb der Historie seine Ausprägung gefunden hat, erfreute sich nicht zuletzt aufgrund seines erotischen Gehaltes im 16. und 17. Jahrhundert großer Beliebtheit.¹⁷ Denn einerseits fungierten innerhalb dieses Themenkreises sittsame Formulierungen von Paarbeziehungen als nachahmenswerte Tugendvorbilder.¹⁸ Ungleich lustvoller in der Betrachtung vergegenwärtigten jedoch als Warnungen gemeinte Bilder von ›ungleichen Paaren‹ die negativen Folgen einer verwerflichen Beziehung zwischen Jung und Alt, da sie den Künstlern unter dem Vorwand der moralischen Erbauung einen gewissen Spielraum für die Darstellung von Nacktheit oder Obszönität ließen. Die lehrhaft moralisierende Botschaft wurde dem Betrachter des 17. Jahrhunderts dabei durch Motive, die in der zeitgenössischen Kultur verwurzelt waren, in einer zeichenhaften, verschlüsselten Form vermittelt – und das zumeist auf äußerst vergnügliche Weise.

Literarisch lässt sich das Thema ›ungleicher Liebe‹ bis in die Antike z.B. zum Werk des römischen Dichters Plautus (um 250–ca. 184 v. Chr.) zurückverfolgen. Von Plautus haben sich vier Komödien erhalten, in denen er auf karikierende Weise die lüsterne Liebe alter

Raum bezogen: „Zu den Rezeptionsvorgaben rechnen wir auch ein Bildpersonal, das eigens dazu abgestellt ist, mit dem Betrachter Kontakt aufzunehmen oder demonstrativ an seiner Statt zu wirken: durch Zeigen, [...], intensiv Hinschauen etc.“ Ebd.

¹⁵ Carsten-Peter Warncke, *Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit* (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 33), Wiesbaden 1987, S. 295-323, Zitat S. 303. – Für die ikonographische Untersuchung des Themas ist nach wie vor die Publikation von Alison G. Stewart, wenn auch verschiedentlich korrigiert, grundlegend. Vgl. Alison G. Stewart, *Unequal lovers. A study of unequal couples in northern art*, New York 1977; Ellen Fleurbaay, „Rezension von Alison G. Stewart, *Unequal lovers*, New York 1977“, in: *Simiolus* 12, 1981-1982, S. 162-167.

¹⁶ Vgl. Konrad Renger, in: *Ausst. Kat. Braunschweig 1978* (wie Anm. 1), Nr. 22.

¹⁷ Vgl. z.B. Ursel Berger/Jutta Desel (Hg.), *Bilder vom alten Menschen in der niederländischen und deutschen Kunst 1550-1750* (Das Alter in Kunst und Kultur), *Ausst. Kat. Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1993-1994*, Braunschweig 1993, Nr. 67, 75.

¹⁸ Vgl. ebd., Nr. 66, 70, 72.

Männer zu jungen Mädchen verarbeitet, deren Begehren jedoch stets unerfüllt bleibt und durch blamable Wendungen dem Spott des Publikums preisgegeben wird.¹⁹ Das unausweichliche Scheitern der im Hinblick auf das Alter ungleichen Liebe enthüllt Plautus dabei einerseits durch die Darstellung komischer und auswegloser Situationen, andererseits lässt er verschiedentlich Hinweise auf die Impotenz seiner betagten Protagonisten einfließen, so dass die Absurdität des lüstern-begehrlichen Verhaltens alter Männer gegenüber jungen Frauen eine zusätzliche humoristische Pointe erhält.²⁰ Eine mit seinen Schilderungen etwa verknüpfte moralische Botschaft ist in den Dramen allenfalls zwischen den Zeilen zu lesen, so dass sich das Sujet in der abendländischen Literatur zunächst vornehmlich als komisches Thema konstituierte. Erst im frühen Mittelalter wurde die ›ungleiche Liebe‹ in Lyrik und Prosa dann explizit auch unter sittlichen Gesichtspunkten behandelt und fand bald im Rahmen von didaktischen Moralexempla Eingang in die volkssprachliche Laienpredigt insbesondere der Bettelorden.²¹ In der Predigt „Von der Ehe“, die man dem im 13. Jahrhundert äußerst populären Franziskaner Berthold von Regensburg (um 1200/10–1272) zuschreibt, werden genaue Vorgaben für die tugendhafte, in Gottes Augen wohlgefällige Verbindung zwischen Mann und Frau gegeben. Ausdrücklich wird betont: „Gleich und gleich gesellt sich gern; darum sollt ihr nicht jung und alt zusammengeben, sondern jung zu jung und alt zu alt. Denn es gerät selten wohl, wenn ein alter Mann eine junge Frau heiratet. [...] Jung und Alt schlägt sich bald.“²²

Große Popularität erlangte das Thema dann durch seine Aufnahme in profane, vor allem didaktisch-satirische Schriften wie „Das Lob der Torheit“ (1509) von Erasmus von Rotterdam. Hier ergreift nicht Erasmus selbst das Wort, sondern lässt die *stultitia* in Person bittere Wahrheiten von der Kanzel herab predigen, die sich dann auch ausführlich über beide Spielarten der Liebe alter Menschen zu jungen und die dazu führenden Motive ergeht. Dabei wird deutlich darauf hingewiesen, dass ein solches Gebaren, das den alten Menschen die Narrheit einbebe, nicht nur lächerlich, sondern auch auf ein mangelndes Bewusstsein für gutes und schlechtes Betragen zurückzuführen sei. So spricht die Torheit: „Mir allein ist es doch zuzuschreiben, daß ihr immer wieder Männer im Alter eines Nestor²³ seht, [...] lallend, blöde, zahnlos, weiß, [...] runzlig, glatzköpfig, ohne Gebiß und ohne Geschlechtstrieb, die aber doch so am Leben hängen und sich so jugendlich gebärden, daß der eine sein Haar färben lässt, [...] und wieder ein anderer sich in ein Mädchen verliebt, wobei er es mit verliebtem Unfug jedem jungen Mann zuvortut. Dem Tode nahe und reif für das Grab, führen sie noch ein junges Weibchen heim, ganz gleich, ob sie ohne Mitgift ist und anderen Nutzen

¹⁹ Es handelt sich hierbei um die vier Dramen „Asinaria“ (Eselkomödie), „Aulularia“ (Goldtopfkomödie), „Casina“ und „Mercator“ (Der Kaufmann).

²⁰ Vgl. z.B. Plautus, *Mercator*, V. 314-315.

²¹ Siehe Stewart 1977 (wie Anm. 15), S. 14-16.

²² Berthold von Regensburg, „Von der ê (Von der Ehe)“; zitiert nach Fr. Göbel, *Die Predigten von Berthold von Regensburg*, Regensburg 1884, Bd. 1, S. 81-93, Zitat S. 91.

²³ In Homers „Ilias“ ist Nestor der alte, altersweise Ratgeber des Agamemnon.

bringt, und das alles ist so gang und gäbe, [...]. Ein noch köstlicheres Schauspiel bieten aber alte Vettel. Längst schon Greisinnen, dem Tode ausgeliefert [...], haben sie trotzdem immer noch das »Freut euch des Lebens« im Munde, sind voll Brunst und bockslüstern [...]. Sie scheuen keine Kosten, um sich einen Phaon²⁴ zu ködern [...]. Hemmungslose Begierde plagt sie, und sie zeigen ihren welken und schlaffen Busen in einem gewagten Dekolleté. Ausgelassene Lieder sollen den altersschwachen Trieb aufmuntern [...]. Alle Welt lacht über solch unbestreitbare Torheiten, [...]. Der Hinweis auf die Schändlichkeit solchen Verhaltens trifft meine Tore nicht, denn sie haben kein Gefühl für Schlechtigkeit [...].“²⁵

Das Sujet lässt sich darüber hinaus auch in den oftmals lehrhaften Possen und Schwänken der *rederijkers* wiederfinden. Diese waren humanistisch geprägte, vornehmlich bürgerliche Laiendichter und Vortragskünstler, die sich seit dem 15. Jahrhundert zunächst in Flandern und Brabant zu anspruchsvollen gesellschaftlichen Vereinigungen, den *rederijkerskamers*, zusammengefunden hatten. In der Volkssprache und oftmals in Wettstreitform verfassten sie Lieder und Gedichte, schrieben und inszenierten Theaterstücke, in denen sie Moraldidaxe, literarische Gelehrtheit und Dichtkunst in unterhaltsamer Weise verknüpften, und prägten bis ins 17. Jahrhundert das kulturelle Leben in vielen süd- und nordniederländischen Städten maßgeblich mit.²⁶ In diesem Gattungszusammenhang entstand beispielsweise um 1530 ein Gedicht des zunächst in Antwerpen tätigen und ab 1531 in Utrecht ansässigen Künstlers und Verlegers Jan van Doesborch, in dem auch dezidiert auf die Absichten einer jugendlichen Liebhaberin verwiesen wird. So heißt es dort: „Ein Vagabund – klein, alt und frei, / Mit einer Börse überquellend von Gold, / bestieg den Venushügel eines Mädchens zum Spaß, [...] / Das Mädchen aber hatte ihre liederlichen, niederen Ränke, / Um seine Börse von der Überfülle zu erleichtern.“²⁷

Einen ebenso reichen Niederschlag erfuhr das Thema in der deutschen wie niederländischen Emblemliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts.²⁸ Dass die greise Liebeslust nicht nur verwerflich, sondern durch die Unmöglichkeit körperlicher Erfüllung überdies töricht sei, versinnbildlicht zum Beispiel Jacob Cats in seinem „Proteus ofte Minne-beelden

²⁴ In der griechischen Mythologie ist Phaon ein Fährmann, der sich durch außerordentliche Schönheit auszeichnet. Der Legende nach war der junge Phaon Geliebter der Aphrodite und der antiken Dichterin Sappho, die sich aus unerwiderter Liebe in den Tod gestürzt haben soll.

²⁵ Erasmus von Rotterdam, *Encomium moriae* (1509); zitiert nach der dt. Ausg. Erasmus von Rotterdam, *Das Lob der Torheit. Encomium moriae*, übers. und hg. von Anton J. Gail (Reclams Universal-Bibliothek, 1907), Stuttgart 2010 (1994), S. 38-39.

²⁶ Vgl. Anne-Laure van Bruaene, *Om beters wille: Rederijkerskamers en de stedelijke cultuur in de Zuidelijke Nederlanden (1400-1650)*, Amsterdam 2008; Arjan Dixhoorn, *Lustige geesten. Rederijkers in de Noordelijke Nederlanden (1480-1650)*, Amsterdam 2009.

²⁷ Übers. von der Verf. nach dem niederl. Originaltext publ. in Jaques Lavelleye, *Pieter Bruegel the Elder and Lucas van Leyden. The complete engravings, etchings and woodcuts*, New York 1967, S. 117, Anm. 40.

²⁸ Beispielsweise behandelt Theodor Bray das Thema in dem zuerst 1592 in Frankfurt a. M. publizierten Buch „Emblematum nobilitati [...] stam und Wapen buchlein“ unter dem Motto ‚Turpe senilis amor‘ (Schändlich ist der Greis, der liebt) und mit der Bildunterschrift „Non sene lascivio monstrum est deformius ullum“ (Es gibt kein garstigeres Scheusal als einen geilen Alten); siehe Ausst. Kat. Braunschweig 1993-1994 (wie Anm. 17), Nr. 76. Andrea Alciato nimmt sich des Sujets unter dem Motto „Senex puellam amans“ (Ein Greis, ein Mädchen liebend) an; siehe Andrea Alciato, *Omnia Andreæ Alciati V. C. Emblemata*, Antwerpen: Christophe Plantin, 1577, S. 396, Emblem 116. – Vgl. auch Carsten-Peter Warncke, „Das Alter in der Emblematik“, in: Ausst. Kat. Braunschweig 1993-1994 (wie Anm. 17), S. 52-59, hier S. 56-57.

verändert in Sinne-beelden“ durch das Bild eines in zwei Teile zerschnittenen Aales, den er einem verliebten alten Manne gleichsetzte.²⁹ Ebenso wenig wie die beiden Teile wieder zusammen kämen und lebendig würden, könne der Alte, „der mit einem Fuß schon auf dem Grabe“ stehe, seine Lust in die Tat umsetzen.³⁰ In diesem Sinne legte Cats in seinem Lehrbuch über das rechte Verhalten unverheirateter Frauen den jungen Mädchen nahe, sich einen an Alter gleichen Bräutigam ohne Ansehen von Vermögen und gesellschaftlichem Rang zu suchen.³¹

Trotz solch sittlicher Ermahnungen gehörten Ehen zwischen Alt und Jung im 17. Jahrhundert als Mittel zur sozialen und materiellen Absicherung gleichsam zur Tagesordnung.³² Gerade daher fiel aber auch die Kritik der Zeitgenossen auf reichen Nährboden. Häufig wurde dabei – wie schon bei Plautus – die Lüsternheit der Alten durch Verweise auf ihre Impotenz *ad absurdum* geführt und damit der Lächerlichkeit preisgegeben, während man gleichzeitig eine Warnung vor der Habgier jugendlicher Liebhaber und Liebhaberinnen formulierte.

So findet sich das Thema nicht zuletzt auch in illustrierten Liederbüchern wie dem weitverbreiteten und Molenaer mit Sicherheit bekannten „Boertigh, amoreus, en aendachtigh groot liedboeck“ von Gerbrand Adriaansz. Bredero, publiziert 1622 in Amsterdam.³³ In zwei aufeinanderfolgenden und durch Kupferstiche illustrierten Liedern schildert der Autor, wie einmal ein Greis, das andere Mal eine alte Frau in unsinniger Liebe zu einem jeweils jugendlichen Partner entbrennen und jenen für die Erfüllung ihrer Wünsche Geld und Reichtum versprechen, mit ihren Bemühungen jedoch scheitern.³⁴ Bredero hatte bereits zuvor mit der Komödie „Moortje“ ein Dreiecksspiel ungleicher Liebhaber für die Bühne adaptiert.³⁵ In dem vergnüglichen Stück ist Mooy-Aal, die schöne Aal, die in den *dramatis*

²⁹ Jacob Cats, *Proteus ofte Minne-beelden verandert in Sinne-beelden*, Rotterdam: Pieter van Waesberge, 1627, Emblem 1. Siehe auch Arthur Henkel/Albrecht Schöne (Hg.), *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967, Sp. 711; Jacob Cats, *Sinne- en minnebeelden. Studie-uitgave met inleiding en commentaar*, hg. von Hans Luijten, 3 Bde. (Monumenta Literaria Neerlandica, 10, 1-3), Den Haag 1996, Bd. 2, S. 157-169, Kommentar zu Emblem 1.

³⁰ Zitiert nach Henkel/Schöne 1967 (wie Anm. 29), Sp. 711.

³¹ Jacob Cats, *Maechden-Plicht Ofte Ampt Der Ionck-vrouwen, In Eerbaer Liefde, Aen-Ghewesen Door Sinne-Beelden*, Middelburgh: vander Hellen, 1618, Emblem 41. Siehe dazu auch Warncke, in Ausst. Kat. Braunschweig 1993-1994 (wie Anm. 28), S. 56 und Abb. 36.

³² Vgl. z.B. Peter Borscheid, *Geschichte des Alters*, Bd. 1: 16.-18. Jahrhundert (Studien zur Geschichte des Alltags, 7), Münster 1987, S. 73-75.

³³ In einem erhaltenen, 1662 zwischen Jan Miense Molenaer und Jacob van Amersfoort geschlossenen Vertrag wird der Künstler mit der Darstellung des Spielliedes „Arent Pieter Gijsen“ aus Brederos Liederbuch beauftragt. Die eigentliche Überschrift zu dem Lied lautet „Boeren Geselschap“, das Lied wurde jedoch nach dem im ersten Vers genannten Bauern namens Arent Pieter Gijsen betitelt. Text und Illustration siehe Gerbrand Adriaensz. Bredero, *Boertigh, amoreus, en aendachtigh groot lied-boeck*, Amsterdam: Cornelis Lodewijcksz. van der Plasse, 1622, hg. von Garnt Stuiveling (De werken van Gerbrand Adriaensz. Bredero, 10), Culemborg 1975, S. 46-49. – Das Schriftstück ist dokumentiert bei Abraham Bredius, *Künstler-Inventare. Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des XVI., XVII. und XVIII. Jahrhunderts*, Bd. 1 (Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte, 5), Den Haag 1915, S. 23.

³⁴ Lied VII: „Een oudt Bestevaertje met een iong Meysjen“ (Ein alter Graubart mit einer jungen Maid) und Lied VIII: „Een oud Besjen met een longman“ (Eine alte Greisin mit einem jungen Mann). Die Illustrationen zum Text sind von Michel le Blon (nach einem Entwurf von Willem Buytewech) und Jan van de Velde II (nach einem Entwurf von David Vinckboons). Siehe Stuiveling 1975 (wie Anm. 33), S. 62-69.

³⁵ Das Stück wird auch „Das Spiel vom Mooren“ genannt, die titelgebende Sklavin spielt jedoch nur eine kleine Nebenrolle. Im Folgenden dient als Textvorlage die Ausgabe Gerbrand Adriaensz. Bredero, *Moortje*, hg. von P. Minderaa/C. A. Zaalberg/B. C. Damsteegt, Leiden 1984.

personae als „een Snol“, eine Dirne, eingeführt wird,³⁶ vor die Wahl zwischen zwei Kavalieren gestellt. Sie wird umworben von dem jungen, aber notorisch um Geld verlegenen Ritsert, lässt sich jedoch gleichzeitig von dem reichen, alten Kapitän Roemert den Hof machen. Denn als Gegenleistung für ihre treue Zuneigung hat der alte Kapitän versprochen, ihr ein Mädchen als Magd zu schenken, das er auf einer seiner Kaperfahrten von einem spanischen Schiff erbeutet habe (V. 285–302). Im Hinblick auf diesen ‚Zugewinn‘ gewährt Mooy-Aal dem alten Kapitän ihre Zuneigung und vertröstet Ritsert auf später, der daraufhin die Stadt verlässt (V. 303–412). Lang erträgt es Ritsert ohne Mooy-Aal jedoch nicht, und schickt sich an, dem älteren Widersacher die Gunst seiner Liebsten wieder abspenstig zu machen (V. 1752–1790). Nach vielerlei Listen und Verwicklungen glaubt sich der alte Kapitän auf verlorenem Posten und sichert seinem redegewandten, schmeichlerischen Gehilfen Kackerlack alles zu, was dieser begehre, möge er es nur schaffen, das junge Mädchen für ihn zu gewinnen (V. 3187–3207). Kackerlack ersinnt daraufhin den Plan, Ritsert davon zu überzeugen, Mooy-Aal zu allseitigem Vorteil freiwillig mit dem Kapitän zu teilen. So sei Ritsert, wie ihm Kackerlack unter vier Augen erläutert, durch diesen Handel seiner Geldsorgen enthoben: „Ihr lasst es Euch gerne gut gehen auf lustigen Banketten, aber das Schlimmste ist, dass Ihr über wenig Mittel verfügt, dadurch dass Euer Vater Euch so scharf und kurz hält [...], aber dieser [Roemert] hat einen Haufen Geld und er wird Euch das, was Euch mangelt, im Überfluss zur Verfügung stellen! Er ist freigebig mit Schlemmereien, er wird Euch und Mooy-Aal dienen, und mir auch, [...]. Lass ihr die Freiheit, mit ihm ein bisschen zu scherzen, so wird sie ihm mit List eine große Summe abluchsen.“³⁷ Dabei versichert Kackerlack, Ritsert müsse die Konkurrenz des reichen Roemert nicht fürchten, da jener keine Manneskraft mehr besäße.³⁸ So erklärt sich Ritsert einverstanden und Roemert, der nicht begreift, dass er Opfer einer Intrige werden soll, wähnt sich als Sieger (V. 3297–3345). Am Ende des Stückes weist Bredero sein Publikum einmal mehr auf den lehrhaften Gehalt des Stoffes hin, indem er Kackerlack an die Zuschauer gewandt sagen lässt: „Nun hört, Ihr Herren, hört! Hat Euch dieses Spiel erfreut? So klatscht denn in Eure Hände und ruft mit Freude »ja«. Und habt Ihr während des Lachens Tugend gelernt, so lobt nicht unseren Dichter, sondern den Afrikanischen Kopf,³⁹ den Erfinder der römischen Dramen.“⁴⁰

³⁶ Vgl. ebd., S. 129.

³⁷ Bredero, *Moortje*, V. 3255–3264, übers. von der Verf. nach der Ausg. Minderaa/Zaalberg/Damsteegt 1984 (wie Anm. 35), S. 367: „Gy maackt gaeren goet cier in lustighe bancketten: / Maar 't quaatsten is, ghy hebt niet veel om by te setten, / Door dien u Vader u so scharp houdt en so kort, / [...] En dese die het munt, en hielle hoopen bricken, / Hy sal 't gheen u ghebreeckt in overloedt beschicken! / Hy gheeft de vrye slemp, hy dient u en Moy-aal, / En myn oock, [...]. / Laet huer de vryheyt toe om wat met hem te jocken, / So sal sy hem met list een groote som doen docken, [...].“

³⁸ Bredero, *Moortje*, V. 3279–3281: „So dass Ihr in keiner Weise fürchten müsst, dass Moy-Aal ihm jemals zugeneigt sein wird, denn er ist lahm und träge, und hat weder Kraft noch Samen; [...].“ Übers. von der Verf. nach der Ausg. Minderaa/Zaalberg/Damsteegt 1984 (wie Anm. 35), S. 368: „So dat ghy niet en hoeft in ghener wijs te vresen, / Dat Moyaal immer sal tot hem gheneghen wesen: / Want hy is lam en loom, en heeft noch kracht, noch kuyt; [...].“

³⁹ Gemeint ist der römische Komödiendichter Terenz, dessen „Eunuchus“ Bredero eigenen Angaben auf dem Titelblatt sowie im Prolog der ersten Ausgabe von „Moortje“ zufolge als Inspiration gedient habe. Vgl. Gerbrand

„Moortje“ wurde nach der *editio princeps*, die 1617 bei Cornelis Lodewijcksz. van de Plasse publiziert wurde,⁴¹ allein im 17. Jahrhundert mehrmals neu aufgelegt (1620, 1633, 1646, 1662, 1663) und erschien darüber hinaus in den verschiedenen Ausgaben der gesammelten Werke Brederos.⁴² Zudem entwickelte sich das Theaterstück nach seiner Uraufführung 1615 durch Schauspieler der Amsterdamer Rederijersvereinigung *De Eglantier*,⁴³ deren Mitglied Bredero war, zu einer der beim Publikum beliebtesten und daher ertragreichsten Komödien. Allein im Jahr 1637 wurde es sieben Mal in der *Schermschool* aufgeführt, einem Saal über dem kleinen Fleischmarkt, in dem die *rederijers* der Kammer *De Eglantier* ihre Vorstellungen zu inszenieren pflegten.⁴⁴ Und auch nach der Eröffnung der Amsterdamer *Schouwburg* 1638 gehörte „Moortje“ zum festen Repertoire des Theaters, so dass das Thema einen hohen Bekanntheitsgrad erlangt haben muss.⁴⁵ Daher ist es nicht gänzlich abwegig zu vermuten, Brederos „Moortje“ habe unmittelbaren Niederschlag in einem Bild des zeitgenössischen Amsterdamer Malers Claes Moeyaert (um 1592/93–1655) gefunden, das die *Wahl zwischen Alt und Jung* darstellt (Abb. 2).⁴⁶ Insbesondere da die junge Frau, die sich in Gesellschaft dreier Männer befindet, auf ihrem weiß hervorblickenden Kragen die offensichtlich originale Inschrift „Mooy: aeltgen“ trägt, ist vorgeschlagen worden, die im Bild gezeigten Protagonisten mit den vier oben erwähnten Hauptpersonen der Komödie zu identifizieren, so dass das Bild mittlerweile auch unter dem Titel *Mooy-Aal und ihre Verehrer* geführt wird.⁴⁷ So wird vermutet, dass es sich bei dem alten Mann rechts am Tisch, der eine pelzverbrämte Mütze trägt und vor sich einen Haufen Geldstücke und eine Börse liegen hat, um den reichen Roemert handele. Er hält Mooy-Aal einen geöffneten Sack hin, in dem sich außen Münzen abzeichnen. In dem jungen Mann, der hinter ihm ein Glas in die Höhe hält, meint man den mittellosen, aber gern an Banketten teilnehmenden Ritsert zu erkennen. Beiden Männern dreht die junge Frau jedoch die Schulter zu und schenkt stattdessen dem dritten Mann ihr Gehör: Kackerlack. Dieser scheint ihr etwas zu erläutern, während er

Adriaensz Bredero, *Moortje: waer in hy Terentii Eunuchum heeft nae-ghevolght: en is gespeelt op de Oude Amstelredamsche Kamer, anno M.DC.XV*, Amsterdam: Cornelis Lodewijcksz. van der Plasse, 1617, Fol. 5 r.

⁴⁰ Bredero, *Moortje*, V. 3353-3356, sinngemäß übersetzt von der Verf. nach der Ausg. Minderaa/Zaalberg/Damsteegt 1984 (wie Anm. 35), S. 373: „Nou hoort gy Heeren hoort! heeft u dit spul verhuecht? / So klappt eens in u handt, en roept dan ja met vruecht: / En leer gy lacchend' Duecht, so looft niet onsen Dichter: / Maar't Affricaensche hooft, der Roomscher spelen stichter.“

⁴¹ Siehe Anm. 39.

⁴² Vgl. Jan P. Naeff, *De waardering van Gerbrand Adriaenszoon Bredero*, zugl. phil. Diss. Univ. Leiden, Gorinchem 1960, S. 20-21, 28; Minderaa/Zaalberg/Damsteegt, Leiden 1984 (wie Anm. 35), S. 78.

⁴³ Dass das Stück erstmals durch die Rhetorikergesellschaft *De Eglantier* aufgeführt wurde, die auch als *Oude Kamer* bekannt war, gibt ebenfalls das Titelblatt der Erstausgabe an. Siehe Anm. 39.

⁴⁴ Vgl. Ben Albach, „De schouwburg van Jacob van Campen“, *Oud Holland* 85, 1970, S. 85-109, hier S. 89; E. Oey-de Vita/M. Geesink, *Academie en Schouwburg: Amsterdams toneelrepertoire, 1617-1665*, Amsterdam 1983, S. 184.

⁴⁵ Vgl. Naeff 1960 (wie Anm. 42), S. 29-31; Oey-de Vita/Geesink 1983 (wie Anm. 44), S. 104, 110, 114, 117, 121, 184 (1646, 1647, 1648, 1650, 1651, 1653, 1658, 1659, 1660, 1661, 1662, 1665).

⁴⁶ Claes Moeyaert, *Die Wahl zwischen Jung und Alt (Mooy-Aal und ihre Verehrer)*, um 1630-40, Öl auf Leinwand, 113 cm x 126,7 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (Inv.-Nr. SK-A-270). Vgl. Pieter J. J. van Thiel, „Moeyaert and Bredero: a curious case of Dutch theatre as depicted in art“, in: *Simiolus* 6, 1972-1973, S. 29-49; Pieter J. J. van Thiel u.a., *All the paintings of the Rijksmuseum. A completely illustrated catalogue*, Amsterdam 1976, S. 391, Nr. A 270; Jonathan Bikker u.a., *Artists born between 1570 and 1600 (Dutch paintings of the seventeenth century in the Rijksmuseum Amsterdam, 1)*, Amsterdam 2007, S. 281-282, Nr. 212.

⁴⁷ Vgl. ebd.

feixend auf die beiden Männer zeigt. Gegen eine solche Identifizierung des Bildpersonals spricht hingegen, dass die vier Protagonisten in Brederos Stück in keiner Szene gemeinsam auf der Bühne stehen. Folglich hätte der Inhalt der Komödie dem Maler lediglich als freie Inspiration zur szenischen Gestaltung seines Bildes gedient haben können.⁴⁸

Eine direkte Übernahme war zur Entwicklung einer solchen Darstellung jedoch ohnehin nicht nötig. Denn als ein zentraler Aspekt der zeitgenössischen religiösen und profanen Morallehre hatte das Thema ›ungleicher Liebhaber‹ bereits lange vor der Entstehung des Gemäldes von Moeyaert Einzug in die bildende Kunst gehalten und eine spezifische ikonographische Tradition in der Malerei entfaltet.

›Ungleiche Liebe‹ als Bildmotiv

Hier ist man sich jedoch einig, dass die ersten bildlichen Darstellungen in direkter Abhängigkeit von literarischen Vorlagen und zunächst in der deutschen Druckgraphik entstanden zu sein scheinen.⁴⁹ Die erste literarische Quelle, die eine sicher identifizierbare, bildliche Umsetzung eines ›ungleichen Liebespaares‹ inspiriert hat, ist Sebastian Brants „Narrenschiff“, erschienen 1494 in Basel, in dem es sich der Autor ähnlich wie Erasmus von Rotterdam zur Aufgabe macht, die Sündhaftigkeit der Welt und die moralischen Schwächen der Menschen unter dem Leitmotiv der Narrheit zu schildern. In dem Kapitel „Wibe(n) durch gutz wille(n)“ (Freien des Geldes wegen) behandelt Brant die Torheit einer Geldheirat und ihre bösen Folgen: „Wer nicht aus anderm Grunde je / Als Geldes wegen schritt zur Eh’, / Der hat viel Zank, Leid, Hader, Weh.“⁵⁰ Als Illustration zu dem Kapitel schuf mutmaßlich Albrecht Dürer einen Holzschnitt (Abb. 3), der einen weiblich anmutenden jungen Gecken zeigt.⁵¹ Gemäß der Leitmetapher des Werkes trägt der Jüngling eine Narrenkappe mit Eselsohren, die in den Nacken zurückgeschoben ist. Während er mit der Linken nach dem prall gefüllten Geldsack greift, den ihm eine augenscheinlich alte Frau anbietet, fasst er mit der rechten Hand einem Esel an den Schwanz – eine Geste, die offensichtlich die Dummheit seines Handelns demonstrieren soll. Der allegorische Sinn der Darstellung ergibt sich aus folgenden Versen: „Wer in den Esel kriecht um Schmer (sprichwörtlich für törichtes Handeln), / Ist an Vernunft und Weisheit leer; / EIN guter Tag nur ist dem bestimmt, / Wer ein alt Weib zur Ehe nimmt, / Er wird auch wenig Freude sehn, / Weil keine Kinder ihm erstehn, / Und hat auch keinen guten Tag, / Außer er sieht den Pfennigsack, / Und der fliegt oft ihm um die Ohren, / Durch den er worden ist zum Toren.“⁵² Weiter wird ausgeführt, dass sich eine Heirat nur des Geldes wegen nicht lohne, weil Reichtum den Alltag mit einer greisen Frau nicht

⁴⁸ Vgl. hierzu z.B. Marieke de Winkel, *Fashion and Fancy: Dress and Meaning in Rembrandt's Paintings*, Amsterdam 2006, S. 324, Anm. 202.

⁴⁹ Stewart 1977 (wie Anm. 15), S. 41-45.

⁵⁰ Sebastian Brant, *Das Narrenschiff*, Kap. 52: „Wibe(n) durch gutz wille(n)“ (Freien des Geldes wegen); zitiert in hochdt. Übers. nach Sebastian Brant, *Das Narrenschiff* (1494), übers. von H. A. Junghans nach der Ausg. von Karl Goedeke (1872), hg. von Hans-Joachim Mähl (Reclam Universal-Bibliothek, Bd. 899), Stuttgart 2002, S. 184-186, Zitat S. 184, V. 1-3.

⁵¹ Abb. siehe Stewart 1977 (wie Anm. 15), S. 58, Abb. 32.

⁵² Junghans 2002 (wie Anm. 50), S. 185, V. 4-13.

aufwiegen könne und aus einer derartigen Verbindung nur Unfriede (V. 19–23) und Ehebruch (V. 36–37) erwachse. Deutlich wird darauf hingewiesen, dass in einer solchen Ehe der Teufel walte und der junge Mann in Sünde gefallen sei (V. 30–33), womit die Narrheit des Mannes, eine alte Frau um des Geldes willen zu heiraten, als Laster gebrandmarkt wird. Nur wenige Jahrzehnte nach der Aufnahme des Sujets in die Graphik fand die ›ungleiche Liebe‹ auch Eingang in die Malerei. Das von dem Amsterdamer Künstler Jacob Cornelisz. van Oostanen (um 1472–1533) stammende Gemälde *Die Brillenverkäuferin* (Abb. 4), entstanden um 1515, gilt als eine der frühesten bekannten Darstellungen des Themas in der Malerei und vereinigt gleich beide Spielarten ungleicher Liebespaare in einer Komposition.⁵³ Im Vordergrund wird eine junge, sittsam gekleidete Frau gezeigt, die einem alten Mann eine Brille zu verkaufen scheint. Doch die Art der Bezahlung, statt Geld reicht der Mann dem Mädchen einen Ring, weist den Vorgang als Liebeshandel aus. Dass sich auch hinter dem reinen Antlitz der jungen Frau unlautere Absichten verbergen mögen, impliziert die niederländische Redensart „iemand brillen verkoopen“, was im übertragenen Sinne „jemanden täuschen“ bedeuten kann.⁵⁴ Gleichsam als Antithese sieht man im Mittelgrund einen jungen Mann, der einer Greisin das Kinn streichelt, während er verstohlen in eine Schüssel mit Geldstücken greift, die sie ihm hinhält. Über ihnen steht erhöht auf einem Balkon ein Narr, der durch zwei Finger seiner linken Hand linst. Einerseits ist dies eine buchstäbliche ‚Abschilderung‘ des niederländischen Sprichwortes „iets door de vingers zien“ (etwas durch seine Finger betrachten), was heißt, man solle trotz beobachteter Verfehlungen geflissentlich über das Geschehen hinwegsehen und die Beteiligten nicht verurteilen.⁵⁵ Andererseits wurde eine solche Geste auch mit der Ermahnung verbunden, nicht jegliches Betragen kritik- bzw. tatenlos durchgehen zu lassen. So heißt es in der Beischrift zu einem Stich von Pieter Warnersz. van Kampen mit der Darstellung eines amourösen Paares, das von einer alten Frau – vermutlich der Kupplerin – heimlich beobachtet wird: „Weil Menschen heutzutage durch die Finger sehen, / darum geschieht überall viel Böses.“⁵⁶ Es scheint, dass durch diesen doppelten Sinn der Geste hier möglicherweise dem Betrachter ein gleichsam offenes Angebot gemacht wird, die Szene entweder eher humoristisch oder als Warnung aufzufassen. Darüber hinaus trägt die Balkonbrüstung mit der Inschrift LX SIJN TIJT („elks zijn tijt“, d.h. alles zu seiner Zeit), ein Motto, welches deutlich darauf verweist, dass es für alles einen adäquaten Zeitpunkt gebe.⁵⁷ Hier soll es den Betrachter vermutlich

⁵³ Jacob Cornelisz. van Oostanen *Die Brillenverkäuferin (Ungleiche Liebe)*, um 1515, Öl auf Holz, 49 x 35 cm, Utrecht, Museum Catharijneconvent (Inv.-Nr. RMCC s00171); siehe C. J. F van Schooten/Wilhelmina C. M. Wüstenfeld (Hg.), *Goddelijk geschilderd. Honderd meesterwerken van Museum Catharijneconvent*, Zwolle 2003, Nr. 16.

⁵⁴ *Woordenboek der Nederlandsche Taal*, 29 Bde., begonnen von Matthias de Vries, 's-Gravenhage/Leiden 1882-1998, Bd. 3 (1), 1902, Sp. 1378.

⁵⁵ WNT (wie Anm. 54) 21, 1971, Sp. 801.

⁵⁶ Abb. und Originalbegleittext publiziert von Johannes Bolte, „Bilderbogen des 16. Jahrhunderts“, in: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 14, 1895, S. 139-141, Nr. 14: „Want men nu ter tijt doer die vingeren siet / Daer omme over all voele quaets gheschiet.“

⁵⁷ Vgl. Fleurbaay 1981-1982 (wie Anm. 15), S. 166.

daran gemahnen, dass man sich auch der Liebe in einem angemessenen Alter widmen solle. Zuletzt tritt rechts im Hintergrund, sichtbar durch eine Türöffnung, die Darstellung eines jungen, im Alter zueinander passenden Paares auf, das gleichsam als positives Gegenbild fungiert. Dass sie miteinander musizierend gezeigt werden, kann als Zeichen für die Harmonie ihrer Paarbeziehung gewertet werden.⁵⁸

Molenaers Darstellungen der ›ungleichen Liebe‹

In Molenaers Heimatstadt Haarlem war das Thema der ›ungleichen Liebe‹ um die Wende zum 17. Jahrhundert als Genremotiv, aber auch als Gegenstand der Historie insbesondere durch Werke von Cornelis Cornelisz. van Haarlem (1562–1638) und Hendrick Goltzius (1558–1617) populär geworden.⁵⁹ Auf diese Bildtradition aufbauend, schuf Molenaer im Laufe seines Künstlerlebens mehrere Darstellungsvarianten der ›ungleichen Liebe‹.

Lot und seine Töchter, um 1632

Das früheste bekannte Gemälde dieses Themenbereichs ist die um 1632 gemalte alttestamentliche Szene *Lot und seine Töchter* (Abb. 5).⁶⁰ Der biblische Bericht (Gen 19, 30–38) gibt im Grunde keinen Anlass, hier die Beziehung zwischen Jung und Alt moralisierend zu problematisieren, da die Töchter Lots ihren Vater nicht aus Sinnenlust verführten, sondern um – in Ermangelung anderer Männer – Nachkommen zu empfangen, was im Sinne des Alten Testaments keine Sünde, sondern eine Pflicht war.⁶¹ Die Popularität ›ungleicher Liebe‹ als Thema der Moraldidaxe führte jedoch offenbar dazu, dass traditionelle Motive unter diesem Gesichtspunkt neu interpretiert wurden. Dies geschieht bei *Lot und seinen Töchtern*, wenn auch unter Wahrung des *decorum*, im Anschluss an den damals ebenfalls populären Topos der ›Frauenlisten‹ bzw. der ›Weibermacht‹, wobei der Aspekt der Machtlosigkeit eines alten Mannes gegenüber den Verführungskünsten junger Frauen, der in der Geschichte bereits angelegt ist, im Vordergrund steht.⁶² Thematisch dürfte der noch junge Künstler wohl von Bildern wie der monumentalen Aktdarstellung des Hendrick Goltzius inspiriert worden sein, die dieser kurz vor seinem Tod 1616 in Haarlem gemalt hatte.⁶³ Molenaer verzichtete

⁵⁸ Vgl. Magda Kyrova, „Music in seventeenth-century Dutch painting“, in: Edwin Buijsen/Louis Peter Grijp (Hg.), *Music & painting in the Golden Age*, Ausst. Kat. Hoogsteder & Hoogsteder, Den Haag/Hessenhuis Museum, Antwerpen 1994, Zwolle/Den Haag 1994, S. 55-62, hier S. 41-43.

⁵⁹ Zu Bildbeispielen von Cornelis van Haarlem siehe z.B. Pieter J. J. van Thiel, *Cornelis Cornelisz. van Haarlem 1562-1638. A monograph and catalogue raisonné*, Doornspijk 1999, Nr. 216-218. Zu entsprechenden Zeichnungen von Hendrick Goltzius, die Jan Saenredam als Vorlage für Kupferstiche nutzte, siehe Emil K. J. Reznicek, *Die Zeichnungen von Hendrick Goltzius. Mit einem beschreibenden Katalog*, 2 Bde. (Orbis Artium, Utrechtse Kunsthistorische Studiën, 6), Utrecht/Den Haag 1961, Bd. 1, Nr. 193, 194 u. Bd. 2, Abb. 352, 353.

⁶⁰ Jan Miense Molenaer *Lot und seine Töchter*, um 1632, Öl auf Holz, 64 x 84 cm, Frankreich, Privatsammlung. Siehe Ausst. Kat. Raleigh/Columbus/Manchester 2002-2003 (wie Anm. 7), S. 101-102, Abb. 1.

⁶¹ Siehe Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Bd. 2: *Iconographie de la Bible*, Paris 1956, S. 119; Joshua Kind, *The drunken Lot and his daughters. An iconographical study of the uses of this theme in the visual arts from 1500-1650, and its bases in exegetical and literary history*, phil. Diss. Univ. Columbia, New York 1968, S. 34-85.

⁶² Zum Topos der ›Frauenlisten‹ vgl. z.B. Birgit Franke, „Weiberregiment, Weibermacht, Weiberlisten“, in: *Lexikon der Kunst*, Bd. 7, hg. von Harald Olbrich, Leipzig 1994, S. 739-740.

⁶³ Hendrick Goltzius *Lot und seine Töchter*, signiert und datiert 1616, Leinwand, 140 x 204 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (Inv.-Nr. SK-A-4866). Siehe Ger Lijten (Hg.), *Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish art 1580-1620*, Ausst. Kat. Rijksmuseum, Amsterdam 1993-1994, Amsterdam 1993, Nr. 217.

jedoch auf eine vordergründig sinnliche Aktdarstellung. Die sexuelle Komponente der Vater-Tochter-Beziehung wird in seinem Bild nur durch die Verschränkung ihrer beider entblößten Schenkel angedeutet. Angesichts der fortschreitenden Enthemmung Lots, die der Betrachter insbesondere durch den Zustand von dessen Kleidung ermitteln und auf den gezeigten Alkoholgenuss zurückführen kann, wird das Publikum gleichsam aufgefordert, sich die weiteren Folgen in der Vorstellung ‚auszumalen‘, so dass der besondere Reiz der Darstellung gerade in der *dissimulatio*, der ‚Verhüllung‘ des Offensichtlichen besteht.

Der Maler im Atelier mit einer alten Frau, um 1632–33

Erstmals als figürliches Genremotiv begegnet man dem Sujet ›ungleicher Liebhaber‹ im heute bekannten Oeuvre des Haarlemer Künstlers nur kurze Zeit später um 1632–33 in dem Werkstattbild *Der Maler im Atelier mit einer alten Frau* (Abb. 6),⁶⁴ in welchem der dargestellte Künstler – vermutlich ein Selbstbildnis Molenaers⁶⁵ – unter Verweis auf die *vanitas mundi* als *exemplum virtutis* vor Augen geführt wird; während er offenbar eben mit der Arbeit an einem Vanitas-Stilleben beschäftigt ist, weist er die unmoralischen Avancen einer reichen, alten Frau zurück. Hinsichtlich des Figurenmotivs ist ziemlich offensichtlich, dass Molenaer maßgebliche Anregungen durch einen in Haarlem angefertigten Kupferstich von Jacob Goltzius (nach einem Entwurf seines Neffen Hendrick Goltzius) mit der Darstellung einer greisen Frau erhalten hat, die einem jungen Kavalier Geld anbietet (Abb. 7).⁶⁶ Zur abweisenden Haltung des jungen Mannes heißt es in der Bildunterschrift erläuternd: „Gib auf, kaltes altes Weib, auch wenn du reich bist / Die Jugend erfreut sich an Ihresgleichen.“⁶⁷ Molenaer ‚modernisierte‘ die traditionelle Darstellung jedoch, indem er das Vorbild eigenständig zu einem höchst originellen Atelierbild erweiterte und zur Selbstdarstellung nutzte. Dabei scheint das Bild aber nicht zur bloßen Wiedergabe seines Konterfeis, sondern vielmehr zur Verbildlichung seines Selbstverständnisses und seiner Ambitionen als Künstler zu fungieren. So wendet sich der in seiner Arbeit an dem Vanitas-Stilleben unterbrochene Maler unmittelbar dem Betrachter zu, während er die alte Frau gänzlich unbeachtet lässt. Auf diese Weise wird das Publikum direkt involviert in die Situation des Malers, der sich vor die Wahl gestellt sieht zwischen dem Verzicht auf irdischen Wohlstand oder einem lasterhaften Lebenswandel in materiellem Überfluss. Auf die Darstellung des komisch-satirischen

⁶⁴ Jan Miense Molenaer *Der Maler im Atelier mit einer alten Frau*, um 1632–33, Öl auf Holz, 40 x 36,5 cm, Privatsammlung. Siehe James A. Welu/Pieter Biesboer (Hg.), *Judith Leyster. A Dutch master and her world*, Ausst. Kat. Frans Hals Museum, Haarlem/Worcester Art Museum 1993, Zwolle 1993, Nr. 33.

⁶⁵ Vgl. ebd. – Dagegen Katja Kleinert, *Atelierdarstellungen in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts – realistisches Abbild oder glaubwürdiger Schein?* (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 40), zugl. phil. Diss. Freie Univ. Berlin 2003, Petersberg 2006, Nr. 46.

⁶⁶ Jacob Goltzius II (nach Hendrick Goltzius) *Eine alte Frau bietet einem jungen Mann Geld an*, Kupferstich, 18,5 x 14,1 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet (Inv.-Nr. RP-P-1901-A-22283). Das Blatt ist eines von zwei, als Pendants einander zugehörigen Stichen zum Thema der ›ungleichen Liebe‹. Siehe Eddy de Jongh/Ger Luijten (Hg.), *Mirror of everyday life. Genreprints in the Netherlands, 1550–1700*, Ausst. Kat. Rijksmuseum, Amsterdam 1997, Gent 1997, Nr. 9.

⁶⁷ Im Original heißt es in einem jeweils lateinischen und niederländischen Zweizeiler: „Frigida cedat anus iuveni iuvenilia grata / non opibus capior, dulcis amore amor est“ und „Wijckt oudt cout vel al sijt ghij rijcke, / de Jeucht verhuecht in huers gelycke.“

Moments des Themas, das in der Regel in der Betonung der unterstellten sexuellen Beweggründe des greisen Liebespartners zum Ausdruck kommt, legt Molenaer hier keinen Wert. Eher dient die Figur der alten Frau dazu, in genrehafter Manier die personifizierte Verführung zur *luxuria* in die Komposition einzubringen, ohne die Brüche in der Realitätsschilderung zu offensichtlich werden zu lassen. Das auf der Staffelei gezeigte Stillleben mit Totenkopf könnte im Kontext ›ungleicher Paare‹ zunächst auf die Hinfälligkeit der alten Frau hindeuten. Im vorliegenden Fall scheint die Vanitas-Symbolik und der damit indirekt verbundene Aufruf zu tugendhaftem Betragen jedoch eher auf den Maler bezogen, der mit seinem Stillleben, als Bild im Bild, auf die Vergänglichkeit aller irdischen Verlockungen aufmerksam macht.⁶⁸ In diesem Sinne ist die alte Frau, deren Vermögen weder den jungen Mann zu überzeugen noch den Tod abzuwenden vermag, nicht nur als Lasterallegorie zu begreifen, sondern gemahnt ebenso wie die Musikinstrumente und ihre rasch verhallenden Klänge als Sinnbild des menschlichen Lebens an die Vergänglichkeit des Irdischen. Folglich greift Molenaer das populäre Motiv ›ungleicher Partner‹ hier auf, um den Maler, der im Bilde den Lockungen der Verführerin widersteht und als ihr positiver Widerpart auftritt, eindeutig als Tugendvorbild zu präsentieren. Verstärkt noch durch die direkte Kontaktaufnahme des Künstlers mit dem Betrachter, die geradezu Appellcharakter hat, nimmt jener seinem Publikum gegenüber dabei die Stellung einer didaktisch-mahnenden Instanz ein. Dass Molenaer sich auf diese Weise selbst gleichzeitig als Maler und als Vermittler einer moralisierenden Botschaft zeigt, der mit seiner Arbeit zur Enthüllung eitler Illusionen beiträgt, scheint der Reflex eines ideellen Berufsethos zu sein, das die Aufgaben eines Künstlers im Bereich der geistig-moralischen Unterweisung festschreibt.⁶⁹

Kopenhagener Küchenszene, um 1635

Um das Jahr 1635, folglich rund zehn Jahre vor der Entstehung des Göttinger Bildes, verarbeitete der Maler das Sujet bereits in Form einer *Küchenszene* (Abb. 8), die er jedoch entsprechend seiner Konzentration in dieser frühen Haarlemer Schaffensphase auf das bürgerliche Interieurbild zunächst im städtischen Milieu ansiedelt.⁷⁰

Eine junge Küchenmagd steht an einem Arbeitstisch und scheuert die Innenseite eines Kruges. Ein alter Bauer, der offensichtlich zum Verkauf von Eiern in die Stadt gekommen ist,

⁶⁸ Eine solche bildhafte Verknüpfung von Künstlerbildnis und Vanitas-Symbolik tritt in der zeitgenössischen niederländischen Malerei nur in wenigen Beispielen vor Augen. Vgl. Hans-Joachim Raupp, *Untersuchung zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert* (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 25), zugl. phil. Diss. Univ. Bonn 1979, Hildesheim/Zürich/New York 1984, S. 266-68. Sie zeichnet aber auch sowohl das in Den Haag im Museum Bredius bewahrte Selbstbildnis Molenaers (Inv.-Nr. 191-1946) aus, als auch sein Münchner Selbstporträt, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Inv.-Nr. 4872). Siehe Ausst. Kat. Raleigh/Columbus/Manchester 2002-2003 (wie Anm. 7), Nr. 10 und Nr. 30.

⁶⁹ Vgl. Raupp 1984 (wie Anm. 68), S. 288.

⁷⁰ Jan Miense Molenaer *Küchenszene mit ungleichem Paar*, signiert, um 1635, Öl auf Holz, 50,5 x 63,5 cm, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst (Inv.-Nr. KMS3024). Siehe *Royal Museum of Fine Arts. Catalogue of old foreign paintings*, Kopenhagen 1951, Nr. 468; Poul Gammelbo, *Dutch still-life painting from the sixteenth to the eighteenth centuries in Danish collections*, Kopenhagen 1960, Nr. 10; Jochen Becker, „Are these girls really so neat? On kitchen scenes and method“, in: David Freedberg/Jan de Vries (Hg.), *Art in history, history in art. Studies in seventeenth-century Dutch culture* (Issues & debates), Santa Monica 1991, S. 144-145, Abb. 5.

die er samt Wanderstab neben sich abgestellt hat, nestelt in eindeutiger Absicht von hinten an ihrer Schürze. Es fällt auf, dass sich in Molenaers Bild keine Hinweise auf den Aspekt des Tausches junger Liebe gegen Geld finden lassen. Zwar trägt der Alte eine Börse am Gürtel, doch macht er keine Anstalten, der jungen Magd Geld anzubieten. Ist sie dennoch gewillt, die Avancen des alten Bauern zu erwidern? Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang das Motiv des Kruges, der in der zeitgenössischen holländischen Kunst und Literatur häufig als sexuelle Anspielung verwendet wurde, da er als Synonym für das weibliche Geschlechtsorgan bekannt war.⁷¹ Das Scheuern eines Kessels oder Kruges galt seit dem 16. Jahrhundert einerseits als vorbildliche Demonstration von Sauberkeit und Tugend.⁷² Das Wort „schuren“ (scheuern) war aber auch erotisch konnotiert.⁷³ Becker weist in diesem Zusammenhang auf eine Illustration zu dem holländischen Liederbuch „Venus minne giftjens“ von 1622 hin, in welcher die Darstellung einer Dienstmagd, die am Fluss einen Eimer schrubbt, als Anspielung auf den Geschlechtsakt verwendet wird, wozu es in der Bildunterschrift in sinngemäßer Übersetzung heißt: „Mag sie auch nur eine Dienstmagd sein, so kann sie doch artig ‚scheuern‘ / Und ist sie erst selber (Ehe-)Frau, umso besser kann sie es: / Sie dünkt mich nett und schön genug / So dass ich es auch gern mit ihr tun würde.“⁷⁴ Molenaers Dienstmagd hat ihre Hand zum Scheuern in das Innere des Kruges hinein gesteckt – eine Geste, die genau darüber in der unzweideutig erotischen Handbewegung des Alten ihren Widerhall findet und wohl als Hinweis ihrer Empfänglichkeit für das Liebeswerben des Alten gewertet werden kann. Diese Auslegung der Darstellung erhält eine besonders komische Pointe, wenn man den umgekippten Kerzenständer, der so prominent auf dem mit Hausgerät überladenen zweiten Tisch platziert ist, als Verweis auf die Impotenz des Alten deutet.⁷⁵

Weitere Personen beobachten das Treiben des ›ungleichen Paares‹: Links stehen ein Mann und eine Frau in der geöffneten Tür, von rechts tritt ein junges Paar heran, das sich über das Gesehene lustig zu machen scheint. Beide halten sich in schon aus van Oostsanens Bild bekannter Manier zwei Finger vors Gesicht als Zeichen, dass sich vor ihren Augen etwas Lasterhaftes abspielt, über das es hinwegzusehen gilt. Dabei wendet sich die junge Frau mit einem spöttischen Lächeln direkt an den Betrachter. Auch im 17. Jahrhundert belegen zahlreiche Beispiele in Wort und Bild den unverminderten Bekanntheitsgrad dieser Geste,

⁷¹ Vgl. WNT (wie Anm. 54), 17, 1960, Sp. 258 (s. v. „tobbe“, I.3.b) und WNT, 18, 1958, Sp. 867 (s. v. „vat“, I.3). – Die Metapher des zerbrochenen Kruges für die verlorene Jungfräulichkeit lebt auch im deutschen Sprachgebrauch nach, z.B. in Heinrich von Kleists „Der zerbrochene Krug“ von 1806.

⁷² Vgl. Becker 1991 (wie Anm. 70), S. 142-143.

⁷³ Siehe WNT (wie Anm. 54), 12, 1931, Sp. 1522 (s. v. „pieck schuren“) und WNT, 14, 1936, Sp. 1211 (s. v. „schuren“).

⁷⁴ Anonym, *Venus minne giftjens inhoudende veelderhande nieuwe deuntjes*, Amsterdam: Cornelis Willemsz. Blau-Laecken, ca. 1622, Fol. 30v-31r: „Al waert een dienstmeyt maar, soo kanse aardig schuren, / En isse selver Vrouw, te beter kanzet sturen: / Zy dunckt my even knap, en wacker uyt de Mouw, / Zoo da tick haare tobb' oock graagh' eens schuren vvouw.“ Zitiert nach Becker 1991 (wie Anm. 70), S. 148-149 und Abb. 8.

⁷⁵ Zu Kerze und Kerzenhalter als phallische Symbole siehe Eddy de Jongh, „Erotica in vogelperspectief. De dubbelzinnigheid van een reeks zeventiende eeuwse genre voorstellingen“, in: *Simiolus* 3, 1968-1969, S. 45-46 und Anm. 51.

die es erlaubt, die betreffende Darstellung dem *genus satiricum* zuzuordnen, aber auch eine deutliche Warnung impliziert.⁷⁶ Statt aber wie zuvor van Oostsanen einen Narren auftreten zu lassen, der das Geschehen einerseits ironisiert, andererseits als Anlass für eine moralisierende Mahnung an das Publikum nimmt, verwendet Molenaer in ähnlicher Rolle Zuschauer in zeitgemäßer Kleidung, um den Bruch mit der augenscheinlichen Realität so gering wie möglich zu halten, was ganz der Auffassung des 17. Jahrhunderts entspricht. Unter Rückgriff auf bekannte Symbole und Motive gelingt es Molenaer auf diese Weise, eine ‚modernisierte‘ und amüsante Fassung des Themas zu inszenieren, ohne dass der moraldidaktische Gehalt verlorengeht.

Göttinger *Bauernküche*, um 1645

Von dieser frühen Version unterscheidet sich die in Amsterdam entstandene Göttinger Darstellung (Abb. 1) zunächst durch die Vergegenwärtigung gleich beider Spielarten ›ungleicher Liebe‹ in einem Bild, worin der Künstler letztlich doch noch dem Amsterdamer Vorbilde van Oostsanens nachfolgt.⁷⁷ Im Zentrum des Bildes verweist der Gestus des Gelddarreichens unzweifelhaft darauf, dass der alte Bauer an die junge Apfelschälerin herantreten ist, um ihr in einer Art ‚Liebeshandel‘ die Münzen gleichsam als „Entlohnung“ für ihre Liebe in Aussicht zu stellen. Die ältere Frau ist in diesem Zusammenhang als Kupplerin zu erkennen und lässt wenig Zweifel daran, welcher Art Gewerbe eine solche Übereinkunft zuzuordnen ist. Überdies weist die neben dem Alten so auffällig platzierte Geldbörse den hier stattfindenden Dialog als handfesten Handel aus. Der Griff der Börse formt – in unmissverständlicher Anspielung auf den sexuellen Trieb seines Besitzers – einen Phallus nach; die Bezeichnung „borse“ wurde darüber hinaus im Mittelniederländischen als Synonym für den männlichen Hoden verwendet.⁷⁸ Antithetisch dazu führen die alte Frau und der junge Mann am rechten Bildrand die ›ungleiche Liebe‹ in umgekehrter Paarung vor Augen. Die Fische im Korb des Mannes waren in jener Zeit ein geläufiges Symbol für das männliche Genital und konnten daher mit amourösen Aktivitäten assoziiert werden, so dass diese so zuvorkommend dargebotene Handelsware wohl verdeutlichen soll, was der Fischverkäufer der Greisin im Tausch für ihr dargebotenes Geld tatsächlich offeriert.⁷⁹ Wieder anders als van Oostsanen bringt Molenaer mit dem dritten Paar im Mittelgrund jedoch kein Tugendvorbild in seine Komposition ein. Das sich ungehörig frivol benehmende Paar im Mittelgrund trägt allenfalls dazu bei, auch dem weniger aufmerksamen Betrachter die Anrühigkeit der Szene zu vermitteln. Auch erscheint im Göttinger Bild kein deutlich als Narr ausgewiesener innerbildlicher Mahner mehr, wie Molenaer ihn noch in seiner Kopenhagener *Küchenszene mit ungleichem Paar* gleich in mehreren Rollen auftreten lässt.

⁷⁶ Vgl. z.B. Ausst. Kat. Amsterdam 1997 (wie Anm. 66), S. 23-24, Abb. 46, 51 u. S. 152-155, Nr. 27, Abb. 2-3, 5.

⁷⁷ Meiner Kenntnis nach findet man die Gegenüberstellung beider Arten der ungleichen Liebespaarung zuvor nur ausnahmsweise in der deutschen Druckgraphik. Siehe z.B. Stewart 1977 (wie Anm. 15), S. 61f. und 143, Nr. 12.

⁷⁸ WNT (wie Anm. 54), 2, 1903, Sp. 2285 (s. v. „beurs, borse“).

⁷⁹ Vgl. de Jongh 1968-1969 (wie Anm. 75), S. 32; Ausst. Kat. Amsterdam 1976 (wie Anm. 1), S. 187-188.

Der Betrachter wird zwar durch den heimlichen Beobachter gleichsam nachdrücklich aufgefordert, sich das Geschehen *en detail* vor Augen zu führen, doch die Exegese dessen, was er sieht, bleibt allein ihm überlassen.

Zur Tradition des Küchenstücks

Trotz dieser Unterschiede nimmt Molenaers früheres Kopenhagener Bild mit der Auffassung des Themas als genrehafte Figurenszene in einem Kücheninterieur mit allegorischem Stillleben schon drei wesentliche kompositorische und inhaltliche Elemente des Göttinger Werkes vorweg. Ikonographisch knüpft er mit dieser Form der Darstellung an die Bildtradition des niederländischen Küchenstücks an, das im 16. Jahrhundert in enger Verbindung mit Marktszenen als besondere Form des Stilllebens entstand.⁸⁰ Bekanntlich ging dieser Entwicklung der in Amsterdam geborene Pieter Aertsen (um 1507/08–1575) voran, der zunächst in Antwerpen tätig war, um 1555/56 jedoch in seine Heimatstadt zurückkehrte, wo er bis zu seinem Lebensende blieb.⁸¹ Anerkannt als Maler kirchlicher Altartafeln und religiöser Historienbilder begann Aertsen um die Mitte des 16. Jahrhunderts neben bäuerlichen Genredarstellungen auch großformatige Interieur- und Exterieurszenen zu malen; biblische Szenen finden sich hier klein im Hintergrund von üppig angelegten und zum Teil auch staffierten Küchen- sowie Marktstillleben dargestellt.⁸² Heute stimmt die Forschung trotz aller Differenzen weitgehend darin überein, dass diese religiösen Szenen nicht allein zur Legitimation der kunstvoll gestalteten Arrangements aus Viktualien und Alltagsgegenständen dienten,⁸³ sondern dass sich die profanen und religiösen Motive unter

⁸⁰ Claus Grimm, „Küchenstücke – Marktbilder – Fischstillleben“, in: Gerhard Langemeyer/Hans-Albert Peters (Hg.), *Stilleben in Europa*, Ausst. Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster/Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden 1979-1980, Münster 1979, S. 351-378; Christiane Stukenbrock, „Märkte, Vorratskammern und Küchen in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts“, in: Paul Beusen/Sybille Ebert-Schifferer/Ekkehard Mai (Hg.), *L'art gourmand. Stilleben für Auge, Kochkunst und Gourmets von Aertsen bis Van Gogh*, Ausst. Kat. Gemeentekrediet, Brüssel/Hessisches Landesmuseum, Darmstadt/Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1996-1997, 2., überarb. Aufl., Gent 1997, S. 29-39; Sybille Ebert-Schifferer, *Die Geschichte des Stillebens*, München 1998, S. 38-41; Alexander Wied, „Markt- und Küchenstillleben“, in: Christa Nitze-Ertz (Red.), *Das flämische Stilleben 1550-1680*, Ausst. Kat. Kunsthistorisches Museum, Wien/Villa Hügel, Essen 2002, Lingen 2002, S. 160-167.

⁸¹ Zu Leben und Werk Pieter Aertsens siehe neben van Mander 1604 (wie Anm. 13), *Het Leven der Doorluchtighe Nederlandtsche, en Hooghduytsche Schilders*, Fol. 243v-244v u.a. R. Genaille, „Pieter Aertsen, précurseur de l'art Rubénien“, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1977, S. 7-96; Keith P. F. Moxey, *Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer, and the rise of secular painting in the context of the reformation*, zugl. phil. Diss. Univ. Chicago 1974, New York/London 1977; Mary B. Buchan, *The paintings of Pieter Aertsen*, phil. Diss. Univ. New York 1975 (Nachdruck Ann Arbor 1994); Sybille Tholen, *Moraltheologische und moralpädagogische Allegorien (Pieter Aertsen und Joachim Beuckelaer) mit einem vorläufigen Oeuvreverzeichnis*, phil. Diss. Univ. Köln 1987; Aufsatzsammlung im *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 48, 1989.

⁸² Pieter Aertsens Komposition *Speisekammer mit Maria, Almosen verteilend (Fleischerladen mit der Flucht nach Ägypten)*, datiert am 10. März 1551, die in mehreren Fassungen (Raleigh, North Carolina Museum of Art und Uppsala, Universitätskunstsammlung) überliefert ist, gilt heute als frühestes Werk dieser Art. Vgl. Kenneth M. Craig, „Pieter Aertsen and *The meat stall*“, in: *Oud Holland* 96, 1982, S. 1-15; Paul Verbraeken/Jan Muylle (Hg.), *Joachim Beuckelaer. Het markt- en keukenstuk in de Nederlanden 1550-1650*, Ausst. Kat. Museum voor Schone Kunsten, Gent 1986-1987, Gent 1986, Nr. 1; Ethan M. Kavalier, „Pieter Aertsen's *Meat Stall*“, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 40, 1989, S. 67-92; Margaret A. Sullivan, „Aertsen's kitchen and market scenes. Audience and innovation in Northern art“, in: *The Art Bulletin* 81, 1999, S. 236-266, hier S. 251-253; Ausst. Kat. Wien/Essen 2002 (wie Anm. 62), Nr. 1.

⁸³ Die ältere Forschung betrachtete Aertsens Küchen- und Marktstücke als Anfangs- bzw. Übergangswerke in der stilgeschichtlichen Entwicklung hin zum autonomen Stillleben, wobei die religiöse Hintergrundszene gleichsam als

Betonung des bewusst inszenierten Gegensatzes von irdischer und geistlicher Sphäre inhaltlich und didaktisch aufeinander beziehen, und zwar mit dem (zumindest vorgeblichen) Ziel einer moralisch-religiösen Unterweisung.⁸⁴ Die der inhaltlichen Bedeutung und der Wahrnehmung des Betrachters zuwiderlaufende Bildstruktur, bei der das Religiöse anschaulich hinter dem Profanen zurücktritt,⁸⁵ wird dabei als Ausdruck manieristischer Kompositionsprinzipien und gleichsam als an den Betrachter gerichtete Herausforderung begriffen, seine Aufmerksamkeit nicht auf die den Blick gleichsam verstellenden trivialen Dinge zu richten, sondern sich auf das eigentlich Bedeutsame hinter den lockenden Gegenständen zu konzentrieren.⁸⁶

Küchenszenen, in denen neben stilllebenhaft präsentierten Ess- und Hauswaren häufig auch Mägde bei der Zubereitung von Speisen zu sehen sind, kombinierte Aertsen dabei zunächst

Überbleibsel, als notwendige Rechtfertigung zur Veranschaulichung des eigentlichen, aber außerhalb eines übergeordneten religiösen Kontextes noch nicht darstellungswürdigen profanen Bildgegenstandes interpretiert wurde. Vgl. z.B. Ludwig Baldass, „Sittenbild und Stilleben im Rahmen des niederländischen Romanismus“, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 36, 1923, S. 15-46, hier S. 19; Max J. Friedländer, *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*, Den Haag 1947, S. 197-198 u. S. 358; aber auch noch Ebert-Schifferer 1998 (wie Anm. 80), S. 38-42.

⁸⁴ Ausgehend von Panofskys Prinzip des „disguised symbolism“ fasste als erster Georges Marlier 1941 eine Deutung der Bilder Aertsens im Sinne der Ikonologie ins Auge. Der ikonologische Interpretationsansatz von Jan Emmens von 1973 bildet bis heute den Ausgangspunkt der weiteren Forschung. Vgl. Georges Marlier, „Het stilleven in de Vlaamse schilderkunst der XVI eeuw“, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1941, S. 89-100; B. J. A. Renckens, „Een ikonografische aanvulling op *Christus bij Martha en Maria* van Pieter Aertsen“, in: *Kunsthistorische Mededelingen van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie te 's-Gravenhage* 4, 1949, S. 30-32; J. A. Emmens 1973, „Eins aber ist nötig“– Zu Inhalt und Bedeutung von Markt- und Küchenstücken des 16. Jahrhunderts“, in: Josua Bruyn u.a. (Hg.), *Album Amicorum J. G. van Gelder*, Den Haag 1973, S. 93-101; Ardis Grosjean, „Towards an interpretation of Pieter Aertsen's profane iconography“, in: *Konsthistorisk Tidskrift* 43, 1974, S. 121-143; Andreas Prater, „*Christus und die Vorratskammer*. Ein ‚emblematisches‘ Bild Pieter Aertsens in Wien“, in: Klaus Ertz (Hg.), *Festschrift für Wilhelm Messerer zum 60. Geburtstag*, Köln 1980, S. 219-230; Günther Irmischer, „*Ministrae voluptatem*. Stoicizing ethics in the market and kitchen scenes of Pieter Aertsen and Joachim Beuckelaer“, in: *Simiolus* 16, 1986, S. 219-232; Reindert L. Falkenburg, „Alter Einoutos. Over de aard en herkomst van Pieter Aertsens stilleven-conceptie“, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 40, 1989, S. 41-66; Victor I. Stoichita, *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei* (Bild und Text), zugl. phil. Diss. Univ. Paris 1998, München 1998, S. 18-22; Sullivan 1999 (wie Anm. 82), S. 236-266. – Widerspruch gegen die moralallegorische Interpretation legte hingegen Keith Moxey ein; vgl. Keith P. F. Moxey, „Reflections on some unusual subjects in the works of Pieter Aertsen“, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 18, 1976, S. 57-83; ders., „The 'Humanist' market scenes of Joachim Beuckelaer: moralizing exempla or 'slices of life'?“, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1976, S. 109-187. Moxeys Ansichten wurden teilweise unterstützt durch R. Genaille, „Reflections sur le maintien des sujets religieux dans les tableaux de genre et de natures mortes au XVI^{ème} siècle“, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1989, S. 263-301, besonders S. 280. – Eine Reihe von Autoren vertritt darüber hinaus die Auffassung, der Bildtypus verleihe der reformatorischen Vorstellung vom „verborgenen Gott“ Ausdruck, siehe z.B. David Freedberg, „The hidden god. Image and interdiction in the Netherlands in the sixteenth century“, in: *Art History* 5, 1982, S. 135-153, besonders S. 142-146. – Kurze Zusammenfassungen der bisherigen Forschungsdiskussionen liefern u.a. Daniel Hammer-Tugendhat, „Wider die Glättung von Widersprüchen. Zu Pieter Aertsens *Christus bei Maria und Martha*“, in: Peter K. Klein/Regine Prange (Hg.), *Zeitspiegelung. Zur Bedeutung von Traditionen in Kunst und Kunstwissenschaft. Festschrift für Konrad Hoffmann*, Berlin 1998, S. 95-107; Sergiusz Michalski, „Fleisch und Geist. Zur Bildsymbolik bei Pieter Aertsen“, in: *Artibus Historiae* 44, 2001, S. 167-186, hier S. 167-172.

⁸⁵ Zur Analyse der komplexen Struktur und des räumlichen Aufbaus dieses Bildtypus siehe Prater 1980 (wie Anm. 84); Stoichita 1998 (wie Anm. 84), S. 15-22.

⁸⁶ Vgl. Emmens 1973 (wie Anm. 84), S. 95. – Zu Begriff und Charakterisierung des „inversen Stillebens“ siehe z.B. Kenneth M. Craig, *Pieter Aertsen's inverted still lifes*, phil. Diss. Bryn Mawr College 1979 (Nachdruck Ann Arbor 1979); ders., „Pars ergo Marthae transit. Pieter Aertsen's 'inverted' paintings of Christ in the house of Martha and Mary“, in: *Oud Holland* 97, 1983, S. 25-39; Michalski 2001 (wie Anm. 84), S. 181. – Huber prägt die Bezeichnung „Kompositstillleben“, siehe Thomas Huber, *Die Ordnung der Symbole. Innovationen der Bildsprache in der nachreformatorischen Kunst des 16. Jahrhunderts am Beispiel der Kompositstillleben Pieter Aertsens* (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München, 56), München 1990. Victor Stoichita spricht – meines Erachtens etwas unglücklich – vom „verdoppelten Bild“, vgl. Stoichita 1998 (wie Anm. 84), S. 15.

mit der Darstellung von ›Christus bei Maria und Martha‹ (Lk 10, 38–42),⁸⁷ löste die Figur der arbeitenden Küchenmagd aber auch aus diesem Bildkontext heraus und stellte sie als eigenständiges Genremotiv dar.⁸⁸ Überzeugend ist bereits dargelegt worden, dass diese Bilder mit der Darstellung von Maria, die sich meditierend in das Wort Christi vertieft, und Martha, die sich demgegenüber weiterhin mit den Dingen ihres Haushaltes beschäftigt – die in ihrer Vergänglichkeit im Vordergrund anschaulich gemacht werden⁸⁹ – die Antithese von *vita contemplativa* und *vita activa* illustrieren.⁹⁰ Dabei kann die Inschrift „Maria hat das beste Teil erwählt“ auf Aertsens frühestem bekanntem Gemälde dieses Themas in Wien, die Jesu Antwort auf Marthas Ersuchen, Maria möge ihr bei der Hausarbeit helfen, wiedergibt, deutlich als Belehrung verstanden werden, dass geistige Erbauung höher zu achten ist als eine an materiellen Bedürfnissen orientierte Lebensführung, bei der das ihr immanente Streben nach der Befriedigung leiblicher Begierden leicht zu lasterhaftem Betragen führen kann.⁹¹ Die dichotome Gegenüberstellung von Maria und Martha als Verkörperungen einerseits des vorbildlichen kontemplativen, andererseits des durch allerlei Versuchungen gefährdeten aktiven Lebens wird schließlich in Darstellungen wie Aertsens Rotterdamer Bild (Abb. 9)⁹² auf der Ebene des Niedrig-Profanen mit der Figur des Küchenmädchens, die in diesem Zusammenhang als Personifikation der *voluptas carnis* identifiziert wurde, um den Aspekt des sinnlich-triebhaften Verlangens erweitert.⁹³ Die Waren, mit denen sie hantiert, Federvieh, Fische und einige der Vegetabilien, waren entweder als bekannte Verweise auf Fruchtbarkeit und Sexualität oder aufgrund der ihnen zugeschriebenen aphrodisischen

⁸⁷ Neben der Episode von ›Christus bei Maria und Martha‹ stellte Pieter Aertsen im Hintergrund profaner Küchenszenen später auch das ›Emmausmahl‹ (Lk. 24, 30-31) dar; bei seinen Nachfolgern findet man darüber hinaus u.a. das ›Gleichnis vom großen Abendmahl‹ (Lk. 14, 16-24).

⁸⁸ Vgl. z.B. Pieter Aertsen *Die Köchin*, monogrammiert und datiert 1559, Öl auf Eichenholz, 127,5 x 82 cm, Brüssel, Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique (Inv.-Nr. 3744) und Pieter Aertsen *Die Köchin und ihre Gehilfen*, Öl auf Eichenholz, 161 x 79 cm, Brüssel, Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique (Inv.-Nr. 2526). Siehe auch Tholen 1987 (wie Anm. 81), Nr. 42-46 u. 55-58. – Hierzu auch Grosjeans 1974 (wie Anm. 84), S. 136-143.

⁸⁹ Die Stilleben im Vordergrund werden in diesem Zusammenhang als Verweis auf die *vanitas* gedeutet und implizieren somit eine Warnung vor Völlerei und Ausschweifung. Ingvar Bergström, *Dutch still-life painting in the seventeenth century*, London 1956, S. 20, 22; Grimm 1979 (wie Anm. 80), S. 359-361; Prater 1980 (wie Anm. 84), S. 220. – Dagegen Huber 1990 (wie Anm. 86), S. 54-55, der die Stilleben stattdessen im sozioökonomischen Kontext als positive Zurschaustellung des Ertragsreichtums durch agrarökonomischen Fortschritt deutet. Vgl. hierzu auch Norbert Schneider, *Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit*, Köln 1989, S. 26-30 und S. 39-40.

⁹⁰ Siehe Emmens 1973 (wie Anm. 84); Craig 1983 (wie Anm. 86); Hans Buijs, „Voorstellingen van Christus in het huis van Martha en Maria in het zestiende-eeuwse keukenstuk“, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 40, 1989, S. 93-128; Hammer-Tugendhat 1998 (wie Anm. 84), S. 96-97.

⁹¹ In Pieter Aertsens *Vanitas-Stilleben (Christus im Haus von Maria und Martha)*, bezeichnet und datiert 1552, Öl auf Holz, 60 x 101,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum (Inv.-Nr. GG_6927) steht auf dem Sims über dem Kamin die Inschrift „Maria heeft wtuercoren dat beste deel.“ Siehe Arnout Balis (Hg.), *Flämische Malerei im Kunsthistorischen Museum Wien*, Zürich 1989, S. 60-61; Ausst. Kat. Wien/Essen 2002 (wie Anm. 80), Nr. 51.

⁹² Pieter Aertsen *Stilleben mit Christus im Haus von Martha und Maria*, 1553, Öl auf Holz, 126 x 200, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen (Inv.-Nr. 1108). Grosjeans 1974 (wie Anm. 84), S. 133-134, Abb. 13; Buijs 1989 (wie Anm. 90), S. 95, Abb. 1. – Vgl. auch Joachim Beuckelaer *Küchenszene mit Christus im Haus von Martha und Maria*, 1565, Öl auf Holz, 130 x 201 cm, Stockholm, Nationalmuseum (Inv.-Nr. NM 323). Siehe Buijs 1989 (wie Anm. 90), S. 95, Abb. 2.

⁹³ Vgl. Emmens 1973 (wie Anm. 84), S. 95; Leo Wuyts, „Coekenmaerte, cokinne of coquine? Een ikonologische bijdrage over de 'coekenmaerte in hoochde'“, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1987, S. 219-228.

Wirkung entsprechend erotisch konnotiert.⁹⁴ Folglich weckte die Figur der Küchenmagd/ Köchin in diesem Kontext negative Assoziationen und konnte als Inbild des Lasters funktionalisiert werden, da sie Sinnesfreuden kulinarischer und sexueller Natur alludierte, die durch die Verführung zu *gula* und *luxuria* einem moderaten Lebenswandel nach Maßgabe der *temperantia* entgegenwirkten.⁹⁵ In diesem Sinne konstatierte bereits Thomas Huber, dass Aertsens Markt- und Küchenpersonal, das er der Gattung des satirischen Bauerngenres zurechnet, „generell mit erotischen Anzügen“ beschäftigt sei.⁹⁶ Während in Antwerpen insbesondere Joachim Beuckelaer (ca. 1530–ca. 1574) die Gattung des Küchen- und Marktstückes fortführte,⁹⁷ nahmen um 1600 verschiedene Künstler in den nördlichen Niederlanden diese Tradition wieder auf.⁹⁸ Auch in Haarlem erfuhr der Bildtypus eine Wiederbelebung und erhielt neue Impulse zunächst wohl durch Aertsens Sohn Pieter Pietersz. (um 1540/41–1603), der um 1569 einige Jahre in Haarlem verbrachte,⁹⁹ sowie durch dessen Lehrling Cornelis Cornelisz. van Haarlem (1562–1638).¹⁰⁰ Darüber hinaus setzte der in Delft geborene Maler Pieter Cornelisz. van Rijck (1567/68–um 1635), der sich nach einem langen Italienaufenthalt 1603 vorübergehend in Haarlem niedergelassen hatte, mit Bildern wie der 1604 dort entstandenen, heute in Braunschweig bewahrten *Küchenszene mit Einladung der Armen*, die im Hintergrund einer überreich ausgestatteten Küche das ›Gleichnis vom großen Abendmahl‹ (Lk. 14, 16–24) zeigt, die durch Aertsens begründete Bildtradition weiter fort.¹⁰¹ Van Rijck siedelte zwar bald darauf wieder nach Italien um, wo er offensichtlich auch im oder nach dem Jahr 1635 verstarb, dennoch schreibt man ihm eine

⁹⁴ Vgl. Ethan M. Kavalier, „Erotische elementen in de markttaferelen van Beuckelaer, Aertsens en hun tijdgenoten“, in: Ausst. Kat. Gent 1986-1987 (wie Anm. 82), S. 18-26; Reindert L. Falkenburg, „Matters of taste. Pieter Aertsens's market scenes, eating habits, and pictorial rhetoric in the sixteenth century“, in: Anne W. Lowenthal (Hg.), *The object as subject. Studies in the interpretation of still life*, New Jersey 1996, S. 13-27, hier S. 19-20.

⁹⁵ Siehe Irmischer 1986 (wie Anm. 84), S. 219-222.

⁹⁶ Vgl. Huber 1990 (wie Anm. 86), S. 27.

⁹⁷ Vgl. Moxey 1974 (wie Anm. 81), S. 72-77; Ausst. Kat. Gent 1986-1987 (wie Anm. 82).

⁹⁸ Vgl. Bob Haak, *Das Goldene Zeitalter der holländischen Malerei*, Köln 1984, S. 122; Paul Verbraeken, in: Ausst. Kat. Gent 1986-1987 (wie Anm. 82), S. 11-12; Christiane Stukenbrock, „Zu den Nachwirkungen der Markt- und Küchenstücke Pieter Aertsens und Joachim Beuckelaers“, in: Mai/Vlieghe 1993 (wie Anm. 4), S. 229-238; Wied 2002 (wie Anm. 80), S. 162-163; Pieter J. J. van Thiel, „The Haarlem school“, in: Neeltje Köhler (Hg.), *Painting in Haarlem 1500-1850. The collection of the Frans Hals Museum Haarlem*, Gent 2006, S. 15-42, hier S. 37.

⁹⁹ Eine ausführliche Untersuchung der Biographie und des künstlerischen Werkes von Pieter Pietersz. ist bisher nicht veröffentlicht worden. Siehe daher neben seiner Erwähnung bei van Mander 1604 (wie Anm. 13), *Het Leven der Doorluchtighe Nederlandtsche, en Hooghduytsche Schilders*, Fol. 244r, immer noch Paul Wescher, „Der Maler Pieter Pietersz. und sein Werk“, in: *Oud Holland* 46, 1929, S. 152-171; Ausst. Kat. Gent 1986-1987 (wie Anm. 82), Nr. 20; Pieter van den Brink, „Het Petrus en Paulus altaarstuk van Pieter Pietersz. in Gouda. Verslag van een natuurwetenschappelijk onderzoek“, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 40, 1989, S. 235-262, zum Haarlemaufenthalt siehe ebd., S. 235.

¹⁰⁰ Vgl. van Thiel 1999 (wie Anm. 59), S. 23-25 und S. 57-58. – Karel van Mander behauptete, Cornelisz. van Haarlem habe ein Gemälde Aertsens, vermutlich eine Darstellung von ›Christus im Haus von Maria und Martha‹, besessen. Siehe van Mander 1604 (wie Anm. 13), *Het Leven der Doorluchtighe Nederlandtsche, en Hooghduytsche Schilders*, Fol. 244r. Entsprechend zeigt dann auch Cornelisz. van Haarlem 1596 gemaltes *Küchenstück* deutliche Anleihen an entsprechende Bilder Aertsens und Beuckelaers; die biblische Szene im Hintergrund ist nun jedoch einer anonymen ›Lockereren Gesellschaft‹ gewichen. Vgl. Cornelis Cornelisz. van Haarlem *Küchenszene*, monogrammiert und datiert 1596, Öl auf Leinwand, 137 x 198 cm, Linz, Slg. Karl Pfatschbacher, siehe Ausst. Kat. Amsterdam 1993-1994 (wie Anm. 63), Nr. 274; van Thiel 1999 (wie Anm. 59), Nr. 240, Abb. 125.

¹⁰¹ Ausst. Kat. Braunschweig 1978 (wie Anm. 1), Nr. 30; Ausst. Kat. Gent 1986-1987 (wie Anm. 82), Nr. 31; Michalski 2001 (wie Anm. 84), S. 179-181, Abb. 13. – Zur Biographie P. C. van Rijcks siehe Irene van Thiel-Stromann, in: Köhler 2006 (wie Anm. 98), S. 277-278.

1621 datierte, monogrammierte *Küchenszene* zu (Abb. 10), die sich bis 1862 im Haarlemer *Oudemannenhuis* befand.¹⁰² Das heute im Frans Hals Museum befindliche Bild zeigt im Vordergrund ein dicht an den Betrachter herangerücktes Küchenstillleben.¹⁰³ Van Rijck greift zwar die traditionell dualistische Bildstruktur auf, statt einer religiösen stellt er im Hintergrund nun aber mit der Darstellung eines ›ungleichen Paares‹ eine kleine Genreszene vor Augen: In einem bürgerlichen Kücheninterieur steht eine junge Magd vor der Feuerstelle und erwärmt den Inhalt eines Kessels, schaut jedoch über ihre Schulter hinweg zum geöffneten Fenster. Ein alter Mann lehnt sich hier mit einem eiergefüllten Korb weit in den Raum hinein und bietet der jungen Magd einen Fisch zum Verkauf an. In Anlehnung an die bereits erwähnte Phallussymbolik des Fisches sind sowohl des alten Mannes Angebot als auch einige der sexuell konnotierten Viktualien des Stilllebens im Vordergrund sinnbildlich als erotische Anspielung lesbar. Zeitgenössischen Herbarien und Kräuterbüchern zufolge galten Karotten wie Zwiebeln als sexuelle Stimulanzien¹⁰⁴ und auch der Kohl scheint metaphorisch mit der weiblichen Sexualität in Zusammenhang gebracht worden zu sein. Einerseits wird er in zeitgenössischen Quellen als lusthemmendes und kontrazeptiv wirkendes Gemüse erwähnt, andererseits scheint er aber auch als gängiger Verweis auf den weiblichen Schoß sowie die Empfangsbereitschaft der Frau bekannt gewesen zu sein.¹⁰⁵

Die Einführung eines an Alter ›ungleichen Paares‹ als Genremotiv in ein traditionell noch zweizonig aufgefasstes Küchenstück, bei dem nach wie vor Hinter- und Vordergrundszenen inhaltlich aufeinander Bezug zu nehmen scheinen, ist im vorliegenden Fall möglicherweise dadurch bedingt, dass das Bild speziell für das Altmännerhaus in Auftrag gegeben wurde.¹⁰⁶ Den hier versammelten, in finanzielle Not geratenen Bewohnern als Bildadressaten wurde mit dem dargestellten alten Mann eine gleichsam passende, wenn auch negative Identifikationsfigur präsentiert. Möglicherweise empfand man es als adäquat, die im Winter

¹⁰² Pieter Cornelisz. van Rijk *Küchenszene*, signiert und datiert 1621, Öl auf Leinwand, 103,2 x 137,5 cm, Haarlem, ehem. Oudemannenhuis, seit 1862 Stedelijk Museum, heute Frans Hals Museum (Inv.-Nr. OS I-302). Die Zuschreibung an Pieter Cornelisz. van Rijck erfolgte aufgrund stilistischer Übereinstimmung mit bekannten Werken sowie wegen des Monogramms PVR (in Ligatur), das der Jahreszahl vorangestellt ist. Die Datierung 1621 wertete man in diesem Zusammenhang als Indiz für einen weiteren, späteren Aufenthalt van Ricks in Haarlem. Vgl. Beta Zuur (Hg.), *The Golden Age of the seventeenth century Dutch painting from the collection of Frans Hals Museum*, Ausst. Kat. National Museum of Art, Osaka 1988, Amstelveen 1988, Nr. 70; Köhler 2006 (wie Anm. 98), Nr. 397. – Die Zuschreibung des Bildes an van Rijck wird hingegen vom RKD, Den Haag verworfen, siehe RKDimages, Kunstwerknr. 29881, URL: <https://rkd.nl/en/explore/images> (zuletzt eingesehen am 04.08.2014).

¹⁰³ Die meisten Bilder aus dem Haarlemer *Oudemannenhuis* wurden am 17.02.1862 in das im Prinsenhof neu gegründete Stedelijk Museum Haarlems verbracht, welches institutioneller Vorläufer des heutigen Frans Hals Museums war. Siehe Köhler 2006 (wie Anm. 98), S. 586, Anm. 4.

¹⁰⁴ Siehe Grosjeans 1974 (wie Anm. 84), S. 129; Leo Wuyts, „Joachim Beuckelaers *Groentenmarkt* van 1567. Een ikonologische bijdrage“, in: Ausst. Kat. Gent 1986-1987 (wie Anm. 82), S. 27-38, hier S. 28.

¹⁰⁵ Vgl. Kavaler 1989 (wie Anm. 82), S. 78-79; Sullivan 1999 (wie Anm. 82), S. 241-244 und S. 258-259.

¹⁰⁶ Leider wird der Erwerb des Bildes im *Journal van Ontvangsten en Uitgaven van het Oudemannhuis* nicht verzeichnet. Siehe Köhler 2006 (wie Anm. 98), S. 586. – Der Bericht Karel van Manders von 1604, demzufolge im Siechenhaus vor der Stadt Haarlem ein Küchenstück von Pieter Cornelisz. van Rijck mit der Darstellung der ›Parabel von dem reichen Mann und dem armen Lazarus‹ (Lk. 16, 19-31) hinge, kann vergleichsweise die Annahme erhärten, dass das Thema der Hintergrunddarstellung in direkter Abhängigkeit vom vorgesehenen Ausstellungsort bestimmt worden ist. Vgl. van Mander 1604 (wie Anm. 13), *Het Leven der Doorluchtighe Nederlandsche, en Hooghduytsche Schilders*, Fol. 298v: „Onder ander / een stuck van een keucken / wesende eenen Rijckeman en Lazarus / en staet buyten Haerlem tot de Siecken.“

ihres Lebens stehenden Nutznießer städtischer Wohlfahrt an eine ihrem Alter angemessene tugendhafte Lebensführung zu ermahnen.

Auch bei anderen Haarlemer Künstlern tritt in dieser Zeit das genrehaft geschilderte Sujet der ›ungleichen Liebe‹ in Kombination mit Küchenstillleben in Erscheinung. So zeigt beispielsweise ein ehemals aus der Sammlung des Baron Cassel van Doorn geraubtes und nach 1945 restituiertes Bild (Abb. 11)¹⁰⁷ von der Hand des in Haarlem tätigen Künstlers Floris Gerritsz. van Schooten (um 1585/88–1656)¹⁰⁸ im Hintergrund die Darstellung von ›Christus und die Jünger in Emmaus‹, während am Rande eines prominent im Vordergrund angelegten Stilllebenarrangements ein bärtiger Mann einer Fische zubereitenden Küchenmagd einen unsittlichen Antrag zu unterbreiten scheint. Vorder- und Hintergrund sind dabei auf ungewöhnliche Weise durch eine weitere genrehafte Szene im Mittelgrund miteinander verzahnt: Ein Mann bemüht sich hier um die Gunst eines Kessel scheuernden Dienstmädchens. Ein weiteres, etwas späteres Bild van Schootens zeigt eine Birnenschälende junge Frau, die zwischen Vorratskörben an einem mit Obst beladenen Tisch sitzt und ein unmoralisches Liebesangebot von einem alten Mann bekommt (Abb. 12).¹⁰⁹ Hier ist die charakteristische zweiteilige Bildstruktur des älteren niederländischen Küchenstückes schließlich aufgegeben; die Hintergrundszene – sei sie biblischen oder bereits profanen Charakters – ist verschwunden, stattdessen hat einerseits das Küchenstillleben, andererseits das figürliche Genremotiv nun gleichermaßen Anteil an der Bildkomposition.

Sowohl in dem Bilde von van Rijk als auch in van Schootens Küchenstücken sind mit dem figürlichen Genremotiv eines ›ungleichen Liebespaares‹ und einem allegorischen Küchenstillleben zwei wesentliche Komponenten der Küchenbilder Molenaers bereits vorgeprägt und strukturell verbunden, wenngleich sie in Auffassung, Stil und Komposition selbstverständlich noch stärker der älteren künstlerischen Tradition des Küchenstilllebens verhaftet sind. Doch repräsentieren diese Werke unterschiedliche Stufen innerhalb eines Entwicklungsprozesses, in dem sich das figürliche Genremotiv allmählich aus dem ursprünglichen Gattungszusammenhang herauszulösen scheint und Eigenständigkeit erlangt. So veranschaulichen sie den gleitenden Übergang von Stillleben mit figürlichem

¹⁰⁷ Floris Gerritsz. van Schooten *Küchenszene mit Christus und den Jüngern in Emmaus*, monogrammiert und datiert 1620, Öl auf Leinwand, 122 x 190 cm, ehem. Slg. Jean Germain Léon Baron Cassel van Doorn, in den 1930er Jahren gestohlen, vom NS-Regime für das Museum in Linz vorgesehen, Central Collecting Point, München (Inv.-Nr. 10708), nach 1945 restituiert, bis 1998 Spanien, Privatsammlung, 1999 Verkauf durch Johnny van Haeffen Ltd, London, heutiger Verbleib unbekannt. Siehe Poul Gammelbo, „Floris Gerritsz. van Schooten“, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 17, 1966, S. 105-142, Nr. 2; RKDimages, Kunstwerknr. 29259, URL: <https://rkd.nl/en/explore/images> (zuletzt eingesehen am 04.08.2014).

¹⁰⁸ Zur Biographie Floris van Schootens siehe Irene van Thiel-Stroman, in: Köhler 2006 (wie Anm. 98), S. 301-303.

¹⁰⁹ Floris Gerritsz. van Schooten *Alter Mann mit birnenschälender junger Frau*, zweites Viertel des 17. Jahrhunderts, Öl auf Leinwand, 100,1 x 133,4 cm, ehem. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister (Inv.-Nr. S 613;62), restituiert, bis 2005 Deutschland, Privatsammlung, Versteigerung Amsterdam (Christie's), 11.05.2005, Los 17, Verbleib unbekannt. Siehe Anneliese Mayer-Meintschel (Hg.), *Holländische und flämische Meister des 17. Jahrhunderts. Fünfzig Neuerwerbungen*, Ausst. Kat. Schloß Pillnitz, Dresden 1962, Nr. 36, Abb. 4; Gammelbo 1966 (wie Anm. 107), S. 116, Nr. 20. – Die Zuschreibung an van Schooten ist vor dem Verkauf des Bildes durch Christie's in Amsterdam durch Fred Meijer vom RKD in Den Haag bestätigt worden.

Beiwerk im Hintergrund zu genrehaften Interieurszenen, in denen die Figuren gleichberechtigt neben das Stilleben treten und schließlich in den Mittelpunkt der Darstellung rücken. Zwar behält das Stilleben auch in dem zur eigenständigen Genreszene ausgereiften Bilde Molenaers formale und inhaltliche Relevanz, kompositorisch erfährt es jedoch eine Abwertung. Obwohl es weiterhin einen wichtigen Beitrag zur Entschlüsselung der figürlichen Handlung leistet, scheint es doch *prima facie* nur zur Charakterisierung des Interieurs und zur Festlegung des Schauplatzes zu dienen. Überdies trägt Molenaer der zeitgenössischen Entwicklung des Haarlemer Stillebens Rechnung, wenn er in seiner Kopenhagener Küchenszene völlig auf die Darstellung der traditionellen, erotisch konnotierten Vegetabilien verzichtet und stattdessen eher ein Arrangement vor Augen stellt, das dem „modernerem“ Stillebentypus des ›monochromen banketjē‹ nahesteht.¹¹⁰

Zur Figur der Küchenmagd

Nicht zuletzt scheint sich aus der Bildtradition des Küchenstücks, in der die Figur der Küchenmagd als Personifikation der *voluptas carnis* in Erscheinung tritt, auch Molenaers Auffassung der jugendlichen Liebespartnerin als Küchenmädchen ableiten zu lassen. Während die scheuernde Magd im Kopenhagener Bild dabei jedoch in konsequenter Fortsetzung der ikonographischen Tradition eindeutig als negatives Inbild unkeuscher Liebe charakterisiert ist, erweist sich das Motiv der apfelschälenden Magd im Göttinger Bild als ungleich vielschichtiger. Augenscheinlich zögernd, aber nicht grundsätzlich abgeneigt, lächelt die junge Frau zu dem unmoralischen Angebot des alten Mannes. Einerseits lassen sich unter den sie stilllebenhaft umgebenden Gegenständen und Viktualien zahlreiche Hinweise finden, die die Liederlichkeit des Mädchens und seine Bereitschaft andeuten, sich für Geld „an den alten Mann“ bringen zu lassen. Beispielsweise können auch hier Kohlköpfe und Zwiebeln¹¹¹ als Anspielungen auf die Sünde der fleischlichen Begierde und als Warnung vor den negativen Folgen unkeuschen Betragens aufgefasst werden. Auch der Umstand, dass die junge Frau offensichtlich gegen vom Fußboden aufsteigende Kälte ihren Pantoffel ausgezogen und auf einem Fußwärmer abgestellt hat, könnte Aufschluss geben über ihre innere Haltung gegenüber dem Manne. Denn diese Unternehmung erweist sich als sinnlos, steht doch das Kohlepännchen mit erloschener Glut unbenutzt davor. Da brennende Kohlen eine in Emblematik, Dichtung und bildender Kunst verbreitete Anspielung auf die heiß entfachte Liebe sind,¹¹² könnte ihr gegenteiliger Zustand möglicherweise auf die gleichsam ‚kalte‘, emotional unbeteiligte Gemütslage der jungen Frau hinweisen: Liebe im poetischen

¹¹⁰ Vgl. Nicolaas R. A. Vroom, *A modest message as intimated by the painters of the 'monochrome banketjē'*, 3 Bde., Schiedam 1980-1999.

¹¹¹ Cats 1627 (wie Anm. 29), Emblem 28. Dazu auch Luijten 1996 (wie Anm. 29), Bd. 2, S. 474-485; Henkel/Schöne 1967 (wie Anm. 29), Sp. 333. – Emmens zitiert Erasmus, der behauptet „bulbi provocant libidinem“; siehe Emmens 1973 (wie Anm. 84), S. 96, Anm. 21. Vgl. auch Wuyts, in: Ausst. Kat. Gent 1986-1987 (wie Anm. 104), S. 29 und S. 35, Anm. 20.

¹¹² Siehe Ausst. Kat. Amsterdam 1976 (wie Anm. 1), Nr. 28; Ausst. Kat. Braunschweig 1978 (wie Anm. 1), Nr. 15, 32, 33.

Sinne des Wortes bringt sie dem Alten kaum entgegen. Hingegen tritt in Scheunenstillleben, deren Bezug zur Göttinger Darstellung später noch eingehender erörtert wird, das Kohlebecken mit erloschener Asche häufiger auch als Vanitassymbol in Erscheinung. So könnte dieser Gegenstand im Zusammenspiel mit den erotischen Bildhinweisen allegorisch die Flüchtigkeit fleischlicher Sinnesfreuden anmahnen, und dem Betrachter in Erinnerung an die eigene Vergänglichkeit die Torheit unmoralischen Verhaltens vor Augen führen.

Eindeutig zu interpretieren ist hingegen das Motiv des Pantoffels, den die junge Frau abgestreift hat, und der – in der vorderen Bildebene dargestellt – nicht zu übersehen ist. In Analogie zum Strumpf wird der Schuh einer Dame in vielen zeitgenössischen Genreszenen als erotische Anspielung auf die Frau im Allgemeinen oder auf ihre Vulva verwendet.¹¹³ So wurde der Schuh in zeitgenössischen, niederländischen Sprichwörtern in Verbindung mit Metaphern für untreues Verhalten und Ehebruch benutzt.¹¹⁴ Darüber hinaus findet sich in einem recht schlüpfrigen, 1624 in Leiden veröffentlichten Lieder-, Gedicht- und Rätselbuch, das speziell an in Liebe entbrannte Herren gerichtet ist, als Illustration die Darstellung eines Mannes, der einer Frau behilflich ist, sich Strümpfe und Pantoffeln an- bzw. auszuziehen. Dabei wird aus dem in drei Sprachen beigeordneten Text unmissverständlich deutlich, dass diese Tätigkeit erotisch konnotiert ist und den Geschlechtsakt allegorisiert.¹¹⁵ Auch Molenaer hatte den Damenpantoffel in diesem Sinne in besonders anschaulicher Schilderung bereits 1633 in seiner *Allegorie der Vergänglichkeit (Frau Welt)* verwendet.¹¹⁶ Hier steckt ein Affe als Sinnbild der triebhaft-sündigen Natur des Menschen¹¹⁷ in einer obszönen Geste, die die sexuelle Vereinigung nachahmt, seine Pfote in den Pantoffel – ein Motiv, das auf das Laster der Wollust und der Unkeuschheit Bezug nimmt.¹¹⁸ Von diesen Voraussetzungen ausgehend, kann auch der Damenpantoffel der jungen Magd im Göttinger Bild als Hinweis auf ihre unkeuschen Absichten gewertet werden.¹¹⁹ Dass die junge Frau durchaus

¹¹³ Vgl. de Jongh 1968-1969 (wie Anm. 75), S. 35-37; Ausst. Kat. Amsterdam 1976 (wie Anm. 1), S. 245 und S. 259-260; Wayne E. Franits, *Paragons of virtue. Women and domesticity in seventeenth-century Dutch art*, Cambridge 1993, S. 77-79.

¹¹⁴ Beispiele nennt Eddy de Jongh, in: Ausst. Kat. Amsterdam 1976 (wie Anm. 1), S. 259.

¹¹⁵ Anonym, *Incogniti Scriptoris Nova Poemata, antehac nunquam edita. Nieuwe Nederduytsche Gedichten ende Raedtselen*, Leiden 1624, in Faksimileausg. mit Einl. von Jochen Becker, Soest 1972, S. 66-69.

¹¹⁶ Jan Miense Molenaer *Allegorie der Vergänglichkeit (Frau Welt)*, signiert und datiert 1633, Öl auf Leinwand, 102 x 127 cm, Toledo Museum of Art (Inv.-Nr. 1975.21). Ausst. Kat. Amsterdam 1976 (wie Anm. 1), Nr. 43; Ausst. Kat. Raleigh/Columbus/Manchester 2002-2003 (wie Anm. 7), Nr. 12.

¹¹⁷ H. W. Janson, *Apes and ape lore in the Middle Ages and the Renaissance* (Studies of the Warburg Institute, 20), London 1952, S. 163-165 und S. 199-202; Marco Lehmann, „Ars simia – Ästhetische und anthropologische Reflexion im Zeichen des Affen. Zum Fortleben mittelalterlicher Bildprogramme in der Romantik, bei Raab und Kafka“, in: Sabine Obermaier (Hg.), *Tiere und Fabelwesen im Mittelalter*, Berlin 2009, S. 309-338, hier S. 310-312. – Auch für Karel van Mander symbolisierte der Affe den lasterhaften Menschen und die Sünde der Schamlosigkeit. Siehe van Mander 1604 (wie Anm. 13), Uytbeeldinge der figuren, 2. Buch, Fol. 128v: „Den Aep / oft Simme / beteyckent den ondeughenden Mensch. [...] Met den Aep wort ooc beteyckent onschamelheyt.“

¹¹⁸ Eddy de Jongh, „Vermommingen van Vrouw Wereld in de 17^{de} eeuw“, in: Bruyn 1973 (wie Anm. 84), S. 198-206, hier S. 202.

¹¹⁹ In einer eidesstattlichen Versicherung Molenaers vom 8. Juli 1653 zur Eigenhändigkeit zweier seiner Bilder, weist die Beschreibung einer der Darstellungen darauf hin, dass der Maler dieses Motiv im gleichen thematischen Zusammenhang offensichtlich öfter verwendet hat. So erklärt Molenaer auf Ersuchen der Besitzerin, „dass zwei kleine Bildchen, die diese aus zweiter oder dritter Hand erworben hat, von ihm gemalt seien. Das eine stellt vor eine Gesellschaft von Bauern mit einer kleinen, sitzenden Frau in blauem Rock im Vordergrund, die den einen

empfänglich für die Avancen des Alten zu sein scheint, könnte nicht zuletzt auch durch den neben ihr mit nach vorn gerichteter Öffnung liegenden Krug veranschaulicht sein, der von de Jongh plausibel als Uterussymbol gedeutet worden ist.¹²⁰ Gleichzeitig steht daneben jedoch ein weiterer Krug, der fest verschlossen ist durch eine Obstschale. Ließe sich der mögliche Nebensinn eines solchen Motivs leicht logisch erschließen, sei hier doch auf den Kupferstich nach einem Entwurf von Hendrick Goltzius verwiesen, der ebenfalls ein ungleiches Paar vor Augen stellt.¹²¹ Nicht nur die Bildunterschrift verdeutlicht, dass die junge Dame das unsittliche Liebeswerben des alten Mannes stand- und tugendhaft zurückweist.¹²² Ihre ablehnende Haltung wird auf bildlicher Ebene auch dadurch veranschaulicht, dass sie die Öffnung eines neben ihr stehenden Kruges fest mit der Hand verschließt. Gesteht man dem Krug hier grundsätzlich inhaltliche Signifikanz zu, so stellt sich die Frage, welchem der beiden doppelsinnigen Motive Vorrang zu gewähren ist?

Auch aus der semantisch polyvalenten Darstellung der jungen Magd als Apfelschälerin ergeben sich verschiedene Deutungsmöglichkeiten. Nach antiker Auffassung ist der Apfel Symbol der Liebe, Fruchtbarkeit und sexuellen Vereinigung und als Attribut der Aphrodite zugeordnet.¹²³ Folgt man im Anschluss daran der christlichen Ikonographie, gilt der Apfel als Zeichen des Sündenfalles und ist nach scholastischer Lehre assoziiert mit der Vorstellung von der Verderbnis bringenden Verführung des Mannes durch die in Liebreiz gehüllte List des Weibes.¹²⁴ Damit kann der Apfel im Kontext der Göttinger Darstellung durchaus als Zeichen der willentlichen Verlockung des Alten durch die junge Frau gedeutet werden. Im Gegensatz dazu wird das Motiv einer obstschalenden Frau in der zeitgenössischen niederländischen Malerei und Graphik jedoch besonders häufig als vorbildliche Darstellung einer tugendsamen, fleißigen Hausfrau gezeigt.¹²⁵ Beispielsweise lassen sich von dem in Amsterdam tätigen Künstler Wallerant Vaillant (1623–1677) zwei Blätter finden, die einander in didaktischer Antithetik gegenübergestellt sind. Zeigt das erste Blatt eine alte Frau, die zwischen allerlei Haus- und Küchenutensilien eingeschlafen ist, so stellt das zweite eine

Fuss mit ausgezogenem Pantoffel auf einen Fußwärmer gesetzt hat und von einem alten Mann gestreichelt wird; [...]“ Bredius 1915 (wie Anm. 70), S. 15.

¹²⁰ Vgl. de Jongh 1968-1969 (wie Anm. 75), S. 45-47.

¹²¹ Anonym (nach Hendrick Goltzius) *Ungleiches Paar*, Kupferstich, monogrammiert HG und datiert 1602, 20,6 x 12,4 cm. Siehe Friedrich W. H. Hollstein (Begr.), *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts: ca. 1450-1700*, 72 Bde., Amsterdam 1949-2010, Bd. 8 (1953), S. 138, Nr. 569 (liest als Datum 1622 und nennt als Stecher Jan van de Velde); Gerd Unverfehrt (Hg.), *Gott und die Welt. Niederländische Graphik des 16. Jahrhunderts aus der Kunstsammlung der Universität Göttingen*, Ausst. Kat. Kunstsammlung der Universität, Göttingen/Emslandmuseum Schloß Clemenswerth/Ostfriesisches Landesmuseum, Emden 2007-2008, Göttingen 2007, Nr. 82.

¹²² In der Bildunterschrift heißt es: „Decrepitus juvenem lepidamque movere Puellam / Conatur, turpe victus amore. Senex: / Cascus, ait. Cascam: Coopercula digna patella / Quaero: Conjugii spes tibi nulla mei.“

¹²³ S. Zenker, s. v. „Apfel“, in: *Reallexikon für Antike und Christentum* 1, 1950, Sp. 493-495.

¹²⁴ Siehe *Lexikon der christlichen Ikonographie* 1, 1968, Sp. 123-124.

¹²⁵ Vgl. Eddy de Jongh, *Zinne- en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw*, Amsterdam 1967, S. 65; Ausst. Kat. Braunschweig 1978 (wie Anm. 1), S. 97; Ausst. Kat. Amsterdam 1997 (wie Anm. 48), Nr. 79.

junge Frau dar, die demgegenüber emsig Birnen schält (Abb. 13).¹²⁶ Diese Pendants führen divergierendes Verhalten *in malo et in bono* vor Augen, wobei die schlafende alte Frau in moralischer Hinsicht als negatives Inbild der Faulheit fungiert, das lehrhaft kontrastiert wird mit der Darstellung der jungen Obstschälerin als *exemplum virtutis*.¹²⁷

Insbesondere David Teniers d. J. (1610–1690), der in seinen ersten Schaffensjahren bevorzugt auch Mägde und sonstiges Personal in Küchen, Vorratskammern und anderen, bürgerlichen wie bäuerlichen Interieurs dargestellt hat, scheint das bei ihm in diesem Zusammenhang häufig auftretende Motiv der apfelschälenden Frau ausnahmslos in positiver Konnotation zu verwenden. Ähnlich wie Molenaer, nachweislich aber in direkter Auseinandersetzung mit Gemälden von Pieter Aertsen und dessen Nachfolgern in Antwerpen,¹²⁸ gelangte auch der gleichaltrige Teniers II einerseits über die Tradition des älteren niederländischen Küchenstücks, andererseits – wie noch zu sehen sein wird – durch den Einfluss südholändischer Vanitasstillleben in bäuerlichen Interieurs zu einer genrehaften Gestaltung des Küchenbildes mit stilllebenhaft angehäuften Hausrat, die die figürliche Szene ins Zentrum der Komposition rückt.¹²⁹ Besonders anschaulich belegt dies ein um 1643 datiertes, bäuerliches Kücheninterieur, das im Vordergrund eine apfelschälende Frau neben einer Ansammlung von Hausgerät sowie am Boden liegender Äpfel, Birnen und Kohl zeigt (Abb. 14).¹³⁰ Der emblematisch-allegorische Charakter des pyramidenförmig gestalteten Stilllebens ist unschwer zu erkennen: Die Sanduhr, das umgeworfene Glas sowie die Pfeife, die an flüchtigen Rauch denken lässt, gemahnen an die Vergänglichkeit alles Irdischen, während das Motiv der darüber auf der Bretterwand sitzenden Eule den Betrachter in offensichtlich moraldidaktischer Absicht zur Selbsterkenntnis auffordert.¹³¹

Dieses Bild scheint Teniers' bürgerliches *Kücheninterieur* von 1644 unmittelbar vorzubereiten, indem er die Gattungsgrenzen zwischen Stillleben, Genre- und Porträtkunst originell überspielt und das seine Ehefrau Anna als Apfel schälende junge Frau in einer

¹²⁶ Wallerant Vaillant *Die schlafende Köchin mit Gemüse*, Schabkunst, 24,5 x 31 cm, und *Die Obstschälerin*, Schabkunst, 24,4 x 31 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett (Inv.-Nr. W. Vaillant AB 3.81 und 3.82). Siehe Ausst. Kat. Braunschweig 1993-1994 (wie Anm. 17), Nr. 52-53.

¹²⁷ Vgl. ebd.

¹²⁸ Dietmar Lüdke/Margret Klinge (Hg.), *David Teniers der Jüngere 1610-1690. Alltag und Vergnügen in Flandern*, Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe 2005-2006, Heidelberg 2005, Nr. 72.

¹²⁹ Dietmar Lüdke, „David Teniers d. J. – Maler von Stillleben“, in: Ausst. Kat. Karlsruhe 2005-2006 (wie Anm. 128), S. 64-75, hier S. 71-72.

¹³⁰ David Teniers II *Küche mit einer Frau beim Apfelschälen*, um 1643, Maße unbekannt, Privatbesitz. Siehe Margret Klinge, „Chardin le Teniers Français«. Genrebilder von David Teniers d. J. in Pariser Sammlungen 1700-1750“, in: Dietmar Lüdke u.a. (Hg.), *Jean Siméon Chardin 1699-1779. Werk, Herkunft, Wirkung*, Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe 1999, Ostfildern-Ruit 1999, S. 57-65, hier S. 59, Abb. 2; Lüdke, in: Ausst. Kat. Karlsruhe 2005-2006 (wie Anm. 129), S. 72, Abb. 11. – David Teniers II *Bauerninterieur mit einer alten apfelschälenden Frau*, signiert, Öl auf Holz, 35,6 x 46,4 cm, Cambridge, The Fitzwilliam Museum (Inv.-Nr. 72), siehe R. H. Wilenski, *Flemish painters 1430-1830*, 2 Bde., Bd. 2, London 1960, Abb. 682. – David Teniers II *Interieur mit apfelschälender Frau*, signiert, Öl auf Leinwand, 39,8 x 55,5 cm, Bukarest, Muzeul Național de Artă al României (Inv.-Nr. 9.448/1.482), siehe Carmen Răchițeanu, *Musée d'art de la République Socialiste de Roumanie. Catalogue de la Galerie d'Art Universel*, Bd. 3: La peinture des Pays-Bas, Bukarest 1976, S. XLII und 101, Nr. 339.

¹³¹ Margret Klinge-Gross, „Herman Saftleven als Zeichner und Maler bäuerlicher Interieurs. Zur Entstehung des südholländischen Bildtyps mit Stilleben aus ländlichem Hausrat und Gerät“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 38, 1976, S. 68-91, hier S. 77.

komplexen Allegorie als Tugendvorbild vor Augen führt (Abb. 15).¹³² Das Bild ist einleuchtend als ein von Teniers gemaltes Lob auf die Reinheit, Liebestreue und die häuslichen Tugenden seiner Frau ausgelegt worden.¹³³ Die Tätigkeit des Apfelschälens, die das Innere der Frucht freilegt, ist in diesem Zusammenhang mit einem Emblem von Nicolaus Taurellus in Verbindung gebracht worden, das unter dem Motto „Insunt meliora latentq[ue]“ (Innen im Verborgenen ist das Bessere) ein junge Frau mit einem Apfel in der Hand vorstellt.¹³⁴ Erhellend heißt es dazu in der *explicatio*: „Sieh, wie der schöngefärbte Apfel glänzt und leuchtet, den das Mädchen in der Hand trägt. Das Äußere gefällt durch seine Gestalt, doch von größerem Nutzen ist, was unter der dünnen Schale verborgen ist. Wer du auch bist, vertraue nicht zu sehr auf deine eigene Schönheit. Diese Schale, die so glänzt, wird den Schweinen vorgeworfen. Bilde auch die Tugenden deines Innern aus, damit dein Charakter die äußere Zierde durch Güte übertrifft.“¹³⁵ Die lehrhafte Botschaft, charakterliche Schönheit sei bedeutender als äußerer Glanz, und die darin implizierte Aufforderung, den Blick über Äußerlichkeiten hinaus auf die inneren Werte zu richten, finden sich – wie oben erläutert – als zentrale inhaltliche Aspekte bereits im älteren Küchenstück, werden bei Teniers nun aber auf einer rein profanen Bezugs- und Bedeutungsebene zum Ausdruck gebracht.

Hinsichtlich des Göttinger Bildes bleibt fraglich, warum Molenaer für die Figurierung der lasterhaft habgierigen und dafür die Sünde der Unkeuschheit auf sich nehmenden Jugend gerade die so anspielungsreiche Darstellung einer Apfelschälerin gewählt hat. Es scheint fast, als habe der Künstler die Mehrdeutigkeit hier als Gestaltungsprinzip bewusst eingesetzt, um es in letzter Instanz dem Betrachter selbst zu überlassen, das Geschehen gleichsam in der Vorstellung fortzuführen und abzuwägen, ob die junge Magd das Angebot des Alten unter Besinnung auf ihre Tugend und eine fromme Lebensführung nicht doch schließlich ausschlagen und sich damit als Vorbild erweisen würde. Damit soll gesagt sein, dass die sinnbildlichen Hinweise innerhalb des Genrebildes ein vom Künstler mutmaßlich bewusst ‚offen‘ gehaltenes Angebot im Sinne eines Bilderrätsels darstellen, deren Entschlüsselung Vergnügen bereiten sollte und über deren Auslegung und Annahme der Betrachter letztlich selbst entscheiden konnte.¹³⁶ Freimütig hatte schon der englische Dichter und Satiriker

¹³² David Teniers II *Kücheninterieur*, signiert und datiert 1644, Öl auf Kupfer, 57 x 77,8 cm, Den Haag, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis (Inv.-Nr. 260), siehe Margret Klinge, *David Teniers the Younger. Paintings, drawings*, Ausst. Kat. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 1991, Gent 1991, Nr. 36; Ausst. Kat. Karlsruhe 2005-2006 (wie Anm. 128), Nr. 33.

¹³³ Siehe ebd.

¹³⁴ Nicolaus Taurellus, *Emblemata Physico-Ethica, hoc est, Naturæ Morvm moderatricis picta præcepta*, 2. Aufl., Nürnberg: Lochner, 1602 [verfügbar als Digitalisat der Wolfenbütteler Digitalen Bibliothek], in fortlaufender Blattzählung S. 62, Nr. 6.

¹³⁵ In dt. Übersetzung zitiert nach Henkel/Schöne 1967 (wie Anm. 29), Sp. 231.

¹³⁶ Vgl. Jochen Becker, „Der Blick auf den Betrachter. Mehrdeutigkeit als Gestaltungsprinzip der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts“, in: *L'art et les révolutions. XXVII^e Congrès International d'Histoire de l'Art*, Bd. 7: Recherches en cours, Straßburg 1992, S. 77-92; Jochen Becker, „Jeder Jek is anders. Bilder im Gesprächsspiel“, in: Wolfgang Adam (Hg.), *Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter 1* (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 28), Wiesbaden 1997, S. 453-461.

George Wither 1635 seine Interpretation eines Rollenhagenschen Emblems mit den Worten beschlossen: „Wenn andere denken, dieses Bildchen kann / noch mehr bedeuten, lass die Deuter dann / Lösungen nennen – immer frank und frei: / Sie mögen gut sein, wie’s die meine sei.“¹³⁷

Einerseits sind das Prinzip der dialektischen Präsentation divergenter Sichtweisen sowie der Einsatz symbolisch mehrfach besetzter Gegenstände bereits genuin in der Bildtradition des niederländischen Küchenstückes angelegt.¹³⁸ Wie Huber ausführt, setze Aertsen Symbole wie z.B. den Apfel ein, die traditionell doppelt – christlich und profan – besetzt waren.¹³⁹ Dabei werde durch den seriellen Einsatz symbolisch auslegbarer Gegenstände die Signifikanz der Dinge unscharf, da die Häufung „den traditionellen attributiven Symbolmechanismus der ‚Eins-zu-Eins-Beziehung‘ zwischen Zeichen-Objekt und Bezugs-Objekt“ blockiere.¹⁴⁰ Eine solche ambivalente Symbolinszenierung, bei der ein und derselbe Gegenstand je nach Zusammenhang eine unterschiedliche Bedeutung haben kann, verleihe dem Bild „intellektuelle Raffinesse“, mache aber eine „pauschalisierende ‚Gut-Böse‘-Interpretation unmöglich.“¹⁴¹

Andererseits reflektiert eine solche Vorgehensweise aber auch das verbürgte zeitgenössische Verlangen nach einer mehrdeutigen Bildsprache. Denn gerade die Entschlüsselung und Diskussion bedeutungsvoller Motive bereiteten dem Publikum offenbar Vergnügen, das sich durch das Angebot verschiedener gleichwertiger Auslegungsmöglichkeiten noch steigern ließ.¹⁴² So hatte Jacob Cats in der Vorrede zu seinem 1632 erstmals publizierten „Spiegel van den ouden en nieuwen tyt“ Sprichwörter gefordert, die „ganz biegsam und dehnbar seien zu vielerlei Zwecken von verschiedenster Art, zum großen Vergnügen von Hörern und Lesern; sie müssen sich einfühlend umkehren lassen und zu anderen Bedeutungen auslegbar sein.“¹⁴³ Im Sinne der in der Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts legitimen Umkehrung der *Ut pictura poesis*-Doktrin musste sich eine solche Anweisung auch auf die bildliche Darstellung übertragen lassen.¹⁴⁴

Zur Figur des Marktbauern

Im Gegensatz zur mehrdeutigen Darstellung der apfelschälenden jungen Frau ist der alte Liebespartner sowohl im Kopenhagener als auch im Göttinger Bild allein schon durch sein

¹³⁷ Hier in dt. Übers. zitiert nach Becker 1992 (wie Anm. 136), S. 87. Vgl. im Original George Wither, *A collection of emblems, ancient and moderne*, London 1635, Nachdruck mit Einl. von Michael Bath, Aldershot 1989, S. 179 (Buch 3, Illustr. 45): „If others thinke this Figure, here, inferres / A better sense; let those Interpreters / Unriddle it; and, preach it where they please: / Their Meanings may be good, and so are these.“

¹³⁸ Vgl. Hammer-Tugendhat 1998 (wie Anm. 84), S. 101-102; Michalski 2001 (wie Anm. 84), S. 173; Wied 2002 (wie Anm. 80), S. 262.

¹³⁹ Siehe Huber 1990 (wie Anm. 86), S. 26.

¹⁴⁰ Ebd., S. 56.

¹⁴¹ Ebd., S. 26.

¹⁴² Vgl. Ausst. Kat. Amsterdam 1976 (wie Anm. 1), S. 25-26.

¹⁴³ In dt. Übersetzung zitiert nach Wolfgang J. Müller, in: Ausst. Kat. Braunschweig 1978 (wie Anm. 1), S. 35. Im Original siehe Jacob Cats, *Alle de Wercken*, 2 Bde., Amsterdam: Ratelband u.a., 1726, Bd. 1, S. 480.

¹⁴⁴ Vgl. hierzu Rensselaer W. Lee, „Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting“, in: *The Art Bulletin* 22, 1940, S. 197-263.

äußeres Erscheinungsbild eindeutig als Objekt der Lasterschelte charakterisiert. In beiden Fällen bedient sich der Maler des gleichen alten Bauern als negatives Inbild der wollüstig-triebhaften Altersliebe. Die Figuren variieren lediglich im Detail der Jackenfarbe und darin, dass der Bauer im früher entstandenen Kopenhagener Bild durch Wanderstab und Eierkorb noch eindeutig als Marktbauer gekennzeichnet ist. Die schematisierte Ausführung dieser, auch in weiteren, vor allem frühen Bildern des Künstlers wiederkehrenden Figur zeigt, dass es sich nicht um die Darstellung eines spezifischen Individuums, sondern eines sittenbildlichen Typus handelt, der offenkundig eine generelle Aussage exemplifizieren soll.¹⁴⁵ Tatsächlich zeigt die inhaltliche Untersuchung dieser Bilder, dass der Maler die Figur des alten Marktbauern, die bereits von Beginn seines selbständigen künstlerischen Schaffens an zu seinem festem Motivrepertoire gehört, immer wieder in der Rolle des Tölpels vom Lande auftreten lässt, der – statt seine Waren ordnungsgemäß zum Markte zu tragen – sklavisch seinen Trieben folgt und sich auf der Suche nach käuflicher Liebe, Alkohol oder Glücksspiel um Ansehen und Geld bringt.¹⁴⁶

Dass Darstellungen des Bauern und seiner Lebenswelt in Literatur und bildender Kunst bis ins 17. Jahrhundert generell nicht auf die wirklichkeitsgetreue Schilderung volkskundlicher Gegebenheiten, ländlichen Brauchtums oder gesellschaftlicher Zustände abzielten, sondern die auf positiven und negativen Topoi beruhende Sicht sozial höhergestellter Gruppen auf den Bauernstand widerspiegeln, ist bereits vielfach dargelegt worden.¹⁴⁷ In enger Anlehnung an die spätestens seit dem 12. Jahrhundert kontinuierlich zu verfolgende literarische Tradition von Bauernlob und Bauernspott entstanden einerseits positive, oftmals gar verklärende Bilder von Bauern als produktiven und tugendhaften Vertretern des Nährstandes, andererseits satirische Bilder mit müßigen, feiernden und lasterhaften Bauern, die jeweils eigenen Darstellungstraditionen und Gattungszusammenhängen verpflichtet sind.¹⁴⁸ Während sich die positive Einschätzung des bäuerlichen Lebens letztlich an Horaz

¹⁴⁵ Cynthia von Bogendorf Rupprath, „Molenaer in his studio. Props, models and motifs“, in: Ausst. Kat. Raleigh/Columbus/Manchester 2002-2003 (wie Anm. 7), S. 27-41, hier S. 34-35.

¹⁴⁶ Vgl. u.a. Jan Miense Molenaer *Kartenspieler bei Lampenschein*, um 1627-28, Holz, 44 x 51 cm, London, Privatsammlung und *Kartenspiele*, um 1634-35, Holz, 57,8 x 73,8 cm, Manchester, Currier Museum of Art (Inv.-Nr. 2001.21), siehe Ausst. Kat. Raleigh/Columbus/Manchester 2002-2003 (wie Anm. 7), Nr. 3 und 20, sowie *Der betrunkene Eierhändler*, um 1630, Holz, 62,8 x 73 cm, New York, Kunsthandel Andrew Williams (2004), siehe Ausst. Kat. Haarlem/Hamburg 2003-2004 (wie Anm. 1), Nr. 31.

¹⁴⁷ Siehe Helga Schüppert, „Der Bauer in der deutschen Literatur des Spätmittelalters. Topik und Realitätsbezug“, in: Heinrich Appelt (Hg.), *Bäuerliche Sachkultur des Spätmittelalters. Internationaler Kongress Krems a. d. Donau* (Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse, 439; Veröffentlichungen des Instituts für Mittelalterliche Realienkunde Österreichs, 7), Wien 1984, S. 125-176, hier S. 128-129; Karl Brunner/Gerhard Jaritz, *Landherr, Bauer, Ackerknecht. Der Bauer im Mittelalter: Klischee und Wirklichkeit*, Wien/Köln/Graz 1985, S. 100-101; Hans-Joachim Raupp, *Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470-1570*, Niederzier 1986, S. 36; Bernd W. Lindemann, *Dumpfe Stuben - Lichte Himmel. Bauern und Hirten in der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts* (Ins Licht gerückt, 2) Ausst. Kat. Kunstmuseum, Basel 1996-1997, Basel 1996, S. 7-10; Bart Ramakers, „Kinderen van Saturnus. Afstand en nabijheid van boeren in de beeldende kunst en het toneel van de zestiende eeuw“, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 53, 2002, S. 13-51, hier S. 13; Siegfried Epperlein, *Bäuerliches Leben im Mittelalter. Schriftquellen und Bildzeugnisse*, Köln/Weimar/Wien 2003, S. 2.

¹⁴⁸ Zum positiven Bild des Bauern vgl. z.B. P. J. Meertens, *De lof van de boer. De boer in de noord- en zuidnederlandsche letterkunde van de middeleeuwen tot 1880*, Amsterdam 1942, S. 97-101; Raupp 1986 (wie Anm. 147), S. 129, Anm. 32; Ausst. Kat. Basel 1996-1997 (wie Anm. 147), S. 14-20. – Zum negativen Bauernbild

zweite Epode „Beatus ille“ sowie die Tradition der antiken bukolischen Literatur anschließt,¹⁴⁹ tritt in der höfischen Literatur des Mittelalters zudem die Verachtung des Bäurischen als eine unzivilisierte Lebensform hinzu.¹⁵⁰ Denn aus dem Bestreben des adligen Ritterstandes, dem es im ausgehenden 15. Jahrhundert auch die wohlhabende Oberschicht des städtischen Bürgertums zum Zwecke der sozialen Angleichung gleichzutun suchte, den eigenen privilegierten Status durch Anerkennung und Befolgung eines bestimmten Verhaltenskodexes zu legitimieren und zu sichern, war deren negierende Fremdsicht auf den Bauern als Vertreter einer sittlich verwerflichen Lebensweise erwachsen.¹⁵¹ Indem der Bauer als dumm, affektgesteuert und unmoralisch dargestellt wurde, konnte er als prototypisches Gegenbeispiel zu einer kultivierten, von *temperantia* und Triebbeherrschung bestimmten Lebensart vorgeführt werden, durch die sich die sozialen Führungsschichten vor den niedriger gestellten Gruppen ideell auszeichneten.¹⁵²

Der in der niederländischen Genrekunst seit dem 16. Jahrhundert vertretene Typus des Marktbauern mit und ohne Wanderstock, der seine Waren – häufig Eier, oft auch Geflügel – in einem Korb oder einer Kiepe mit sich trägt, findet sich in seiner formalen Ausprägung zuerst in der italienischen Graphik um 1460, bevor er gegen Ende des 15. Jahrhunderts nördlich der Alpen als Bildgegenstand eigener Berechtigung im deutschen Kupferstich figuriert.¹⁵³ Zwar erscheinen auch hier bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts positive Bilder vom Bauern mit Eierkorb oder anderen marktgängigen Waren.¹⁵⁴ Die mittelalterliche Stände- und Morallehre veranlasste und favorisierte jedoch als positive Darstellung des fügsamen, arbeitswilligen Bauern, der seine erwirtschafteten Erträge in Form von Naturalien pflichtgemäß entrichtet und damit die Lebensmittelversorgung der Gesellschaft sichert, eher den Typus des Abgaben leistenden Bauern als Bestätigung der gottgewollten hierarchischen Ordnung.¹⁵⁵ Trotz der Wertschätzung bäuerlicher Arbeit sollte die vertikale Struktur der

siehe u.a. Miedema 1977 (wie Anm. 1), S. 205-219; Paul Vandenbroeck, „Verbeeck's peasant wedding. A Study of iconography and social function“, in: *Simiolus* 14, 1984, S. 79-124; Raupp 1986 (wie Anm. 147), S. 35-40.

¹⁴⁹ Vgl. Alison McNeil Kettering, *The Dutch Arcadia. Pastoral art and its audience in the Golden Age*, Montclair 1983.

¹⁵⁰ Siehe Paul Vandenbroeck, „De boer“, in: ders., *Over wilden en narren, boeren en bedelaars. Beeld van de andere, vertoog over het zelf*, Ausst. Kat. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 1987, S. 63-116.

¹⁵¹ Miedema 1977 (wie Anm. 1), S. 209; Vandenbroeck (wie Anm. 150), S. 64; Epperlein 2003 (wie Anm. 147), S. 267-270.

¹⁵² Vgl. Silke Gatenbröcker, „Dorfkirmes und Bauernhochzeit – Anmerkungen zu den Ursprüngen der Genredarstellung“, in: Silke Gatenbröcker/Andreas W. Vetter (Hg.), *Kein Tag wie jeder andere. Fest und Vergnügen in der niederländischen Kunst, ca. 1520-1630*, Ausst. Kat. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 2002, S. 8-19, hier S. 9. – Tatsächlich war soziale Mobilität und gesellschaftlicher Aufstieg möglich und kam regelmäßig vor, so dass seitens der Oberschichten die soziale und ideelle Abgrenzung noch wichtiger erscheinen musste. Siehe Josef Fleckenstein, „Zur Frage der Abgrenzung von Bauer und Ritter“, in: Reinhard Wenskus/Herbert Jankuhn/Klaus Grinde (Hg.), *Wort und Begriff „Bauer“. Zusammenfassender Bericht über die Kolloquien der Kommission für die Altertumskunde Mittel- und Nordeuropas* (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Phil.-Hist. Klasse, Folge 3, 89), Göttingen 1975, S. 246-253.

¹⁵³ Vgl. Renate M. Radbruch/Gustav Radbruch, *Der deutsche Bauernstand zwischen Mittelalter und Neuzeit*, 2. Aufl., Göttingen 1961, S. 74-80; Raupp 1986 (wie Anm. 147), S. 56.

¹⁵⁴ Siehe Raupp 1986 (wie Anm. 147), S. 79-80, Abb. 79.

¹⁵⁵ Vgl. ebd., S. 68-81. – Zur mittelalterlichen Dreiständegesellschaft siehe Jacques Le Goff, „Bemerkungen zur dreigeteilten Gesellschaft, monarchischen Ideologie und wirtschaftlichen Erneuerung in der Christenheit vom 9. bis 12. Jahrhundert (1977)“, in: Max Kerner (Hg.), *Ideologie und Herrschaft im Mittelalter* (Wege der Forschung, 539), Darmstadt 1982, S. 408-420; Otto G. Oexle, „Die funktionale Dreiteilung als Deutungsschema der sozialen

ständisch organisierten Gesellschaft im Interesse der geistlichen und weltlichen Führungsschichten, für die der Gehorsam und die Leistungen der ländlichen Bevölkerung von existenzieller Bedeutung waren, nicht in Frage gestellt werden.¹⁵⁶ Die Verfechter und Nutznießer der Ständeordnung gerieten jedoch durch die wachsende gesellschaftliche Mobilität, besonders aber infolge der Agrarkrise und der aus ihr resultierenden Verschärfung der sozialen Gegensätze, die seit dem 14. Jahrhundert immer wieder zu Bauernunruhen führten, zunehmend unter Druck, die Diskrepanz zwischen dem Leitbild und der Wirklichkeit plausibel zu erklären.¹⁵⁷ Statt den gesellschaftlichen Veränderungsprozessen Rechnung zu tragen, drängte man sowohl in der kirchlichen als auch profanen Stände- und Morallehre noch bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts auf die Restabilisierung des alten, ständischen Systems. Begründungen für die Krise suchte man dementsprechend auch nicht in der Ordnung an sich, sondern vor allem in den Verstößen jedes einzelnen Standes gegen die ihm von Gott auferlegten Pflichten.¹⁵⁸ Dem Bauernstand warf man in diesem Kontext als grundlegendes Laster die Standesüberhebung vor, aus der man alle weiteren bäuerlichen Verfehlungen ableitete.¹⁵⁹ Generell bildete sich der über seine Standesgrenzen emporstrebende Bauer zu einem populären Thema der Dichtung heraus (Schwänke, Fastnachtsspiele) und wurde insbesondere auch innerhalb der Moralsatire immer wieder problematisiert.¹⁶⁰ So exemplifiziert namentlich auch Sebastian Brant an dieser „Bauern Narrheit“ das Laster der Hoffart, die hier nicht mehr als theologisch begründete Sünde,

Wirklichkeit in der ständischen Gesellschaft des Mittelalters“, in: Winfried Schulze (Hg.), *Ständische Gesellschaft und soziale Mobilität* (Schriften des Historischen Kollegs; Kolloquien, 12), München 1988, S. 19-52. – Zur Rolle des Bauern im Weltbild des Mittelalters im Besonderen siehe Epperlein 2003 (wie Anm. 147), S. 7-10 und S. 240-243.

¹⁵⁶ Ferdinand Seibt, „Vom Lob der Handarbeit“, in: Hans Mommsen/Winfried Schulze (Hg.), *Vom Elend der Handarbeit* (Geschichte und Gesellschaft; Bochumer Historische Studien, 24), Stuttgart 1981, S. 158-181, hier v.a. S. 167-168; Tilman Struve, „Pedes rei publica. Die dienenden Stände im Verständnis des Mittelalters“, in: *Historische Zeitschrift* 236, 1983, S. 1-48, hier S. 14 und 40-48.

¹⁵⁷ Vgl. Peter Blickle, *Unruhen in der ständischen Gesellschaft* (Enzyklopädie deutscher Geschichte, 1), München 1988. – Die neuere Forschung zum Phänomen der europäischen Bauernkriege im Spätmittelalter und der frühen Neuzeit hebt besonders die sozialökonomischen Gründe hervor. Horst Buszello, „Deutungsmuster des Bauernkriegs in historischer Perspektive“, in: Horst Buszello u.a. (Hg.), *Der deutsche Bauernkrieg* (Unitaschenbücher für Wissenschaft, 1275), 2. Aufl., Paderborn 1991, S. 11-22; Ernst Bruckmüller, „Europäische Bauernaufstände. Zur Phänomenologie der europäischen Bauernaufstände des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit“, in: Peter Feldbauer (Hg.), *Bauern im Widerstand. Agrarrebellen und Revolution in Ländern der Dritten Welt und im vorindustriellen Europa* (Beiträge zur Historischen Sozialkunde, Beiheft 1/1992), Wien/Köln/Weimar 1992, S. 45-78; Werner Rösener, „Bauernaufstände, bäuerlicher Widerstand und Tradition im Spätmittelalter“, in: Werner Rösener (Hg.), *Tradition und Erinnerung in Adels Herrschaft und bäuerlicher Gesellschaft* (Formen der Erinnerung, 17), Göttingen 2003, S. 131-152, hier S. 152.

¹⁵⁸ Siehe Epperlein 2003 (wie Anm. 147), S. 240-242 und 260; Le Goff 1982 (wie Anm. 155), S. 413-414.

¹⁵⁹ Vgl. Kurt Ranke, „Agrarische und bäuerliche Denk- und Verhaltensweisen im Mittelalter“, in: Reinhard Wenskus/Herbert Jankuhn/Klaus Grinde (Hg.), *Wort und Begriff „Bauer“. Zusammenfassender Bericht über die Kolloquien der Kommission für die Altertumskunde Mittel- und Nordeuropas* (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Phil.-Hist. Klasse, Folge 3, 89), Göttingen 1975, S. 207-221, hier v. a. S. 216-219; Raupp 1986 (wie Anm. 147), S. 11-12; Epperlein 2003 (wie Anm. 147), S. 272-276.

¹⁶⁰ Siehe Ranke 1975 (wie Anm. 159), S. 218; Johannes Janota, „Städter und Bauern in literarischen Quellen des Spätmittelalters“, in: *Die Alte Stadt* 6, 1979, S. 225-242; Schüppert 1984 (wie Anm. 147), S. 128ff.; Wolfgang Greisenegger, „Bauer und Hirt im szenischen Spiel des Mittelalters“, in: Heinrich Appelt (Hg.), *Bäuerliche Sachkultur des Spätmittelalters. Internationaler Kongress Krems a. d. Donau* (Sitzungsbericht der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse, 439; Veröffentlichungen des Instituts für Mittelalterliche Realienkunde Österreichs, 7), Wien 1984, S. 177-191; Heide Wunder, „Der dumme und der schlaue Bauer“, in: Cord Meckseper/Elisabeth Schraut (Hg.), *Mentalität und Alltag im Spätmittelalter* (Kleine Vandenhoeck-Reihe, 1511), 2. Aufl., Göttingen 1991, S. 34-52.

sondern als törichte Zuwiderhandlung des Bauern gegen die gesellschaftliche Ordnung begriffen wird.¹⁶¹ Der aus Dummheit zum Sünder verkommene Bauer wird als Negativexempel zur komischen Figur stilisiert, so dass spätestens seit Brants „Narrenschiff“ die Begriffe „Bauer“ und „Narr“ gleichsam synonym zu verwenden waren, da beide als Gegenbild zu vernünftigem, wünschenswertem und vor allem tugendhaftem Verhalten fungieren konnten.¹⁶² Dass Brant gerade am Beispiel des Bauern die Narrheit *superbia* veranschaulicht, ist im Text damit fundiert, dass die Folgen bäuerlicher Pflichtvergessenheit die ganze Gesellschaft schädigten: „Das Stadtvolk lernt vom Bauern jetzt, / Wie man das Laster besser schätzt; / Aller Beschiß geht von Bauern aus, [...]“ (V. 22–24).¹⁶³ Alle übrigen Verstöße der Bauern gegen die Sittlichkeit werden dabei aus ihrer Standesüberhebung abgeleitet (V. 9–21, 25).¹⁶⁴ Auch die Betätigung der Bauern als Markthändler missbilligt Brant in diesem Zusammenhang als Aspekt der bäuerlichen *superbia*, da die Bauern Abgaben hinterzogen und Erträge horteten, um dann durch Preistreiberei und Verkauf von Überschüssen unstandesgemäße Luxuswaren kaufen zu können (V. 28–32).¹⁶⁵ Selbst noch im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts sprach sich der aufgeklärte Staatsmann Justus Möser entschieden dagegen aus, dass die Bauern jede Gelegenheit nutzten, um anfallende Überschüsse in die Stadt zum Markt zu tragen, da ein solcher Stadtbesuch nur Arbeitszeit vergeude, den Bauern zum Besuch von Wirtshäusern, sowie zum Kauf von Luxuswaren verleite und ihn überhaupt mit städtischen Bequemlichkeiten sowie Lastern bekannt mache.¹⁶⁶

In enger Auseinandersetzung mit dieser literarischen Entwicklung erfuhr auch die bildliche Umsetzung des Marktbauern im frühen deutschen Kupferstich eine negative Umdeutung und trat hauptsächlich in satirischer Überzeichnung auf (Abb. 16).¹⁶⁷ Nach seiner Übernahme in

¹⁶¹ Sebastian Brant, *Das Narrenschiff* (1494), Kap. 82: „Von burschem vffgang“ (Von bäurischem Aufwand), siehe in hochdt. Übers. Junghans 2002 (wie Anm. 50), Kap. 82, S. 300-303.

¹⁶² Vgl. Hedda Ragotzky, „Der Bauer in der Narrenrolle“, in: Horst Wenzel (Hg.), *Typus und Individualität im Mittelalter. Arbeitstagung an der Universität Essen GHS* (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur, 4), München 1983, S. 77-102; Wunder 1991 (wie Anm. 160), S. 35-36; Paul Vandebroek, „Hieronymus Bosch. Des Rätsels Weisheit“, in: Jos Koldeweij/Paul Vandebroek/Bernard Vermet (Hg.), *Hieronymus Bosch. Das Gesamtwerk*, Ausst. Kat. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam 2001, Stuttgart 2001, S. 100-193, hier S. 130.

¹⁶³ Zur inhaltlichen Analyse dieses Kapitels im „Narrenschiff“ vgl. auch Ranke 1975 (wie Anm. 159), S. 218; Raupp 1986 (wie Anm. 147), S. 11-12.

¹⁶⁴ In Entsprechung zum Text zeigt der Holzschnitt eine seltsam mit Pfauenfedern und Midasohren aufgeputzte Bauersfrau, die ein kostbares Kleid und Schmuck trägt, während sie einen Dreispitz in einen Sack zu stecken sucht – eine Tätigkeit, die womöglich verbildlichen soll, dass man seinen Kopf in jedem Fall durchsetzen will und das Unmögliche versucht. Siehe Junghans 2002 (wie Anm. 50), S. 300 und S. 303, Anm. 10.

¹⁶⁵ Kurt Ranke gibt in diesem Zusammenhang zu bedenken, dass die reale Bedrückung der Bauern durch Abgaben und Frondienste sicherlich auch Bauern zu dem Versuch veranlasst hat, sich dieser Verpflichtung durch Betrug zu entziehen. So sprächen die Quellen immer wieder davon, dass die Bauern ihr gutes Getreide verkauften, während sie das schlechte als Zehnt abliefern. Vgl. Ranke 1975 (wie Anm. 159), S. 218.

¹⁶⁶ Justus Möser, „Das Pro und Contra der Wochenmärkte (1773)“, in: Justus Möser's sämtliche Werke, hg. von B. R. Abeken, Berlin 1842, Teil 2, LVII, S. 254-258.

¹⁶⁷ Monogrammist bxg (wahrscheinlich Kopie nach einem verlorenen Original des Hausbuchmeisters) *Eiermann und Entenfrau*, um 1475-1500, Kupferstich, 18,6 x 11,6 cm. Siehe Raupp 1986 (wie Anm. 147), S. 41, Abb. 25 und vgl. hierzu auch ebd., S. 41-45 und S. 53-59; Radbruch/Radbruch 1961 (wie Anm. 153), S. 78; Philipp Ackermann, *Textfunktion und Bild in Genreszenen der niederländischen Graphik des 17. Jahrhunderts*, zugl. phil. Diss. Univ. Bonn 1993, Alfter 1994, S. 33-34.

die niederländische Graphik gewann dieses Bauernstereotyp dann weitere Bedeutungsfacetten hinzu, indem es in Bordell- und Wirtshausszenen eingeführt wurde.¹⁶⁸ Im Gegensatz zur Behandlung des Marktbauern als Thema in der deutschen Graphik, bei der vor allem die soziale Problematik bäuerlicher Standesüberhebung berührt wurde, charakterisierte man hier den Marktbauern eher als dörflichen Simpel, der, in der Stadt angekommen, seine eigentlichen Absichten aus Vergnügungs- und Trunksucht vergisst und als leichte Beute von Dirnen und Falschspielern um Geld und Waren betrogen wird.¹⁶⁹ In diesem Rahmen erhielt die Figur des Marktbauern eine deutlich sexuelle Konnotation, was durch die sexualmetaphorische Bedeutung seiner traditionell als Attribute mitgeführten Waren, Eier und Geflügel, unterstrichen wird.¹⁷⁰ Eier galten bereits seit dem Mittelalter als lustweckend und als Symbol für die Manneskraft, entsprechend wurde beispielsweise die zeitgenössische Redensart „Eier in die Pfanne schlagen“ in den Niederlanden als Umschreibung für den Geschlechtsverkehr verwendet.¹⁷¹ Dass dieser erotische Doppelsinn auch im 17. Jahrhundert verstanden wurde, beweist ein Kupferstich von Jan Matham (1600–1643) nach Adriaen van de Venne, der um 1635 entstand, und auf dem ein Bauer mit Wanderstab auf seinen gefüllten Eierkorb zeigt. In der Beischrift heißt es übersetzt: „Wenn ich etwas verbockt habe und Trintje zu schreien beginnt, dann nehme ich diese Pillen ein und kann sie friedlich stimmen“ (Abb. 17).¹⁷²

Dass Molenaer sich wahrscheinlich jedoch nicht von solchen zeitnahen Darstellungen zur Übernahme und Instrumentalisierung des Marktbauerntypus anregen ließ, sondern direkt von der älteren flämischen Kunst dazu inspiriert wurde, scheint meines Erachtens eines seiner frühesten bekannten Bilder, das noch vor seinem Eintritt in die Haarlemer St. Lukaskilde entstandene Nachtstück *Kartenspieler bei Lampenschein* (um 1627–28), zu belegen (Abb. 18).¹⁷³ In vermeintlich fröhlicher Runde bei Tabak und Alkohol, die wie das

¹⁶⁸ Siehe Raupp 1986 (wie Anm. 147), S. 205-213; Ackermann 1993 (wie Anm. 167), S. 35-36.

¹⁶⁹ In der deutschen Graphik ist dem Marktbauern als Attribut in der Regel noch ein Schwert mitgegeben, vermutlich als ein weiterer kritisch-anklagender Hinweis auf das anmaßende Streben der Bauern nach ritterlichen Würden. So beklagte Heinrich der Teichner, dass das Eisen jetzt darum so teuer sei, weil alle, die früher mit dem Pflug gegangen seien, nun Waffen haben wollten. Vgl. Ranke 1975 (wie Anm. 159), S. 218; Raupp 1986 (wie Anm. 147), S. 56-58. – In der niederländischen Graphik verschwindet dieses Attribut entsprechend seiner ikonologischen Umdeutung.

¹⁷⁰ Vgl. de Jongh 1968-1969 (Anm. 75), S. 22-74; Kavalier, in: Ausst. Kat. Gent 1986-1987 (wie Anm. 82), S. 18-26.

¹⁷¹ Siehe Eddy de Jongh, „Jan Steen, so near and yet so far“, in: H. Perry Chapman/Wouter Th. Kloek/Arthur K. Wheelock (Hg.), *Jan Steen. Painter and storyteller*, Ausst. Kat. National Gallery, Washington/Rijksmuseum, Amsterdam 1996-1997, Zwolle 1996, S. 39-51, hier S. 45; Ausst. Kat. Haarlem/Hamburg 2003-2004 (wie Anm. 1), S. 150.

¹⁷² Jan Matham (zugeschrieben, nach Adriaen van de Venne) *Bauer mit Eiern in einem Korb*, bezeichnet unten links: A. V. Venne inue. / unten rechts: Matham ex., um 1635, Kupferstich, 24,9 x 18,9 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet (Inv.-Nr. RP-P-OB-23.187). In der Originalunterschrift zur Abbildung heißt es: „Wanneer ick't heb verkerft en Trijn begint te schreijen / Neem duske pillen in, dan kan ick haer weer peijen“. Siehe Ausst. Kat. Amsterdam 1976 (wie Anm. 1), S. 252, Abb. 66b; de Jongh, in: Ausst. Kat. Washington/Amsterdam 1996-1997 (wie Anm. 171), S. 45, Abb. 10 und S. 51, Anm. 57; Huigen Leeftang (Hg.), *Jacob Matham* (The new Hollstein Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700, 17), Ouderkerk aan den IJssel 2008, Teil 3, S. 266, R15.

¹⁷³ Jan Miense Molenaer *Kartenspieler bei Lampenschein*, um 1627-28, Öl auf Holz, 44 x 51 cm, London, Privatsammlung. Siehe Ausst. Kat. Haarlem/Worcester 1993 (wie Anm. 64), Nr. 28. – Dem Sujet der kartenspielenden Gesellschaft widmete sich Molenaer erneut in einem um 1635 entstandenen Bild, das viele

Glücksspiel von der zeitgenössischen Moraldidaxe als zügellose Ausschweifung verurteilt wurden, wird hier ein alter, bärtiger Marktbauer, der seinen Wanderstab und einen mit Stroh gefüllten Eierkorb achtlos neben sich zu Boden gestellt hat, von zwei jungen Kavalieren durch den Einsatz eines kleinen Handspiegels bei nächtlichem Kartenspiel betrogen. Illuminiert ist die Szene nur durch das flackernde Licht zweier Öllampen, so dass durch die intensive Beleuchtung der Gesichter und das Spiel von Licht und Schatten das dramatische Moment der dargestellten Situation gesteigert wird. Zudem dienen die Schatten vorzüglich als Deckmantel von Intrige und Betrug.¹⁷⁴ Die kunstvolle Behandlung des Lichtes, wie sie in diesem Bild vor Augen tritt, ist unter anderem als Indiz dafür genommen worden, dass Molenaer von den Utrechter Caravaggisten beeinflusst worden sein müsse,¹⁷⁵ in deren Kreise die Darstellung glücksspielender Gesellschaften bei Nacht, häufig um das Betrugsmotiv erweitert, ebenfalls ein populäres Sujet war.¹⁷⁶ Es ist zwar weder zu bestreiten, dass die Utrechter Caravaggisten, und unter ihnen insbesondere Gerrit van Honthorst, eine solche Lichtregie in der nordniederländischen Kunst maßgeblich popularisiert haben,¹⁷⁷ noch dass ihre Inszenierungstechniken Ende der 1620er Jahre in der Haarlemer Kunst bereits rezipiert worden waren.¹⁷⁸ Doch hatte sich auch in Haarlem schon zuvor im Kreise der Manieristen um Hendrick Goltzius eine eigenständige Tradition künstlich beleuchteter Nachtszenen entwickelt,¹⁷⁹ an die Künstler wie Pieter de Grebber, der Molenaer in mindestens einem Fall direkt beeinflusst zu haben scheint,¹⁸⁰ oder Jan van de Velde II

Motive der früheren Darstellung zitiert und variiert. In der Rolle des Betrogenen zeigte Molenaer wieder einen alten Bauern mit Marktkorb, dem in diesem Fall eine Ente gestohlen wird. Vgl. ebd., Nr. 34.

¹⁷⁴ Zur Deutung der Nacht *in malo* siehe Konrad Renger/Joos van Winghes „*Nachtbanket met een maserade* und verwandte Darstellungen“, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 14, 1972, S. 161-193; Justus Müller Hofstede, „Artificial light in Honthorst and Terbrugghen: form and iconography“, in: Rüdiger Klessmann (Hg.), *Hendrick ter Brugghen und die Nachfolger Caravaggios in Holland. Beiträge eines Symposions*, Braunschweig 1988, S. 13-43, hier S. 21-22; Mirjam Neumeister, *Das Nachtstück mit Kunstlicht in der niederländischen Malerei und Graphik des 16. und 17. Jahrhunderts. Ikonographische und koloristische Aspekte* (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 17), zugl. phil. Diss. Univ. Bonn 1999, Petersberg 2003, S. 79.

¹⁷⁵ Lange wurde angenommen, dass Molenaers Gattin, die Malerin Judith Leyster, eine wichtige Rolle in der Weitervermittlung kompositorischer und stilistischer Neuerungen der Malerei der Utrechter Caravaggisten an Molenaer gespielt habe. Frima Fox Hofrichter, *Judith Leyster. A woman painter in Holland's Golden Age* (Aetas Aurea, Monographs of Dutch & Flemish painting, 9), Doornspijk 1989, S. 14 und 24; Weller 1992 (wie Anm. 7), S. 78-79. – Zwar zeigt Leysters um 1630 gemaltes Bild *Das Trick-Track-Spiel*, Holz, 40,7 x 31,1 cm, Worcester Art Museum (Inv.-Nr. 1983.58) eine engere Verwandtschaft mit der Utrechter Malerei. Angesichts des Bekanntwerdens von Molenaers frühem Bild *Kartenspieler bei Lampenschein* (um 1627-28) und der daraus folgenden Chronologie beider Werke muss der links vor dem Tisch sitzende Spieler im Bilde Leysters jedoch als eine fast spiegelbildliche Übernahme des siegreichen Kavaliers aus Molenaers Bild gelten. Siehe Ausst. Kat. Haarlem/Worcester 1993 (wie Anm. 64), Nr. 9; Neumeister 2003 (wie Anm. 174), S. 227-228.

¹⁷⁶ Vgl. Albert Blankert/Leonard J. Slatkes (Hg.), *Holländische Malerei in neuem Licht. Hendrick ter Brugghen und seine Zeitgenossen*, Ausst. Kat. Centraal Museum, Utrecht/Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1986-1987, Braunschweig 1986, Nr. 53; Albert Blankert, „Caravaggio und die nördlichen Niederlande“, in: ebd., S. 17-41, hier S. 20; Neumeister 2003 (wie Anm. 174), S. 175-178.

¹⁷⁷ Siehe Blankert, in: Ausst. Kat. Utrecht/Braunschweig 1986-1987 (wie Anm. 176), S. 31-35; Seymour Slive, *Dutch painting 1600-1800*, New Haven/London 1995, S. 22.

¹⁷⁸ Vgl. Leonard J. Slatkes, „Rezension von Benedict Nicolson, The international Caravaggesque movement“, Oxford 1979, in: *Simiolus* 12, 1981-1982, S. 167-183, hier S. 174-176; Slive 1995 (wie Anm. 177), S. 25-29.

¹⁷⁹ Wouter Th. Kloek, „The Caravaggisti and the Netherlandish tradition“, in: Klessmann 1988 (wie Anm. 155), S. 51-59, hier S. 51; Neumeister 2003 (wie Anm. 174), S. 121-145.

¹⁸⁰ Während L. J. Slatkes und S. Slive Motiv, Lichtregie und Figuren in Pieter de Grebbers halbfigurigem Genrebild *Musikalisches Trio*, signiert und datiert 1623, Öl auf Leinwand, 95 x 79,5 cm, USA, Privatsammlung, gänzlich auf den Einfluss der Utrechter Caravaggisten zurückführen, weisen C. Kortenhorst-von Bogendorf Rupprath und nach ihr M. Neumeister zurecht darauf hin, dass dem Lehrling von Hendrick Goltzius daneben auch

anknüpfen konnten.¹⁸¹ Van de Veldes Darstellung eines Trick-Track-Spiels bei Kerzenlicht zeigt, dass auch die zeitgenössische Druckgraphik bereits mit einer vergleichbaren Beleuchtungsregie in Verbindung mit einer moralisierenden nächtlichen Spielszene arbeitete.¹⁸²

Stilistisch und kompositionell zeigt sich Jan Miense Molenaer in diesem frühen Bild deutlich der durch Willem Buytewech geprägten und durch Dirck Hals erweiterten und etablierten Haarlemer Genremalerei verpflichtet.¹⁸³ Darüber hinaus lässt die Einführung eines Marktbauern als Protagonist in eine nächtliche Spielszene jedoch auch auf eine unmittelbare Auseinandersetzung des Haarlemer Malers mit der älteren Tradition der von Kerzenschein illuminierten Spielszenen der flämischen Kunst des 16. Jahrhunderts schließen.¹⁸⁴ Solche flämischen Nachtszenen, die sich in moralisierender Absicht der Ikonographie der Nacht als Zeit für Ausschweifung und Laster bedienen, fungierten vermutlich auch als eine der Inspirationsquellen für vergleichbare Bilder der Utrechter Caravaggisten, deren künstlerische Ideen keineswegs allein von Caravaggio bestimmt waren, sondern auch Bindungen an ältere nördliche Traditionen zeigen.¹⁸⁵ Parallelen zwischen den künstlich erhellten Spielerszenen der Utrechter Caravaggisten und dem Bild Molenaers beruhen daher möglicherweise auch auf gemeinsamen Vorbildern.

näherstehende Vorbilder aus der älteren Haarlemer Tradition zur Verfügung standen. Vgl. Slatkes 1981-1982 (wie Anm. 178), S. 174-175; C. Kortenhorst-von Bogendorf Rupprath, in: Ausst. Kat. Haarlem/Worcester 1993 (wie Anm. 64), Nr. 17; Slive 1995 (wie Anm. 179), S. 26; Neumeister 2003 (wie Anm. 174), S. 219. – Zum Einfluss de Grebbers auf Molenaer siehe Weller 1992 (wie Anm. 7), S. 98 und S. 375, Abb. 34, sowie Vergleichsabb. 14.

¹⁸¹ Siehe Ausst. Kat. Haarlem/Worcester 1993 (wie Anm. 64), S. 177-180.

¹⁸² Jan van de Velde II (Stecher/Inventor), Claes Jansz Visscher (Verleger) *Trick-Track-Spieler bei Nacht (Verkeerden Yver)*, frühes 17. Jahrhundert, Radierung und Kupferstich, 23,6 x 27 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet (Inv.-Nr. RP-P-OB-15.309). Siehe Friedrich W. H. Hollstein (Begr.), *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts: ca. 1450-1700*, 72 Bde., Amsterdam 1949-2010, Bd. 33 (1989), S. 53, Nr. 151 (Text) und Bd. 34 (1989), S. 81, Nr. 151 (Abb.); Ausst. Kat. Haarlem/Worcester 1993 (wie Anm. 64), S. 178-79, Abb. 9; Ackermann 1994 (wie Anm. 167), S. 90; Ausst. Kat. Amsterdam 1997 (wie Anm. 66), S. 205-206, Abb. 3, Anm. 10; Neumeister 2003 (wie Anm. 174), S. 227, Abb. 154. – Unterhalb der Darstellung stehen links und rechts neben dem Motto „Verkeerden Yver“ zwei niederländische Reimpaare, in denen es heißt: „Hoe licht verkeer[t]men t'geen soo kommerlijck komt in, / en vort in luijheyt op de waert en sijn waerdin; / Al lyden tuijs gebreck de kinderen en wijven, / Soo kanmen dach of nacht niet uijt de pis-kroech blijven“ (Wie leicht verwandelt man das, was so kümmerlich herein kommt, / und füttert damit Wirt und Wirtin in Faulheit auf; / auch wenn zuhause Kinder und Frauen Not leiden, / so kann man Tag und Nacht nicht weg von der Piss-Kneipe bleiben).

¹⁸³ Vgl. Ausst. Kat. Haarlem/Worcester 1993 (wie Anm. 64), S. 282; Neumeister 2003 (wie Anm. 174), S. 226-228. – Molenaers Komposition übernimmt charakteristische Elemente der ›Lockereren Gesellschaften‹ von Dirck Hals aus den 1620er Jahren. Britta Nehlsen-Marten, *Dirck Hals (1591-1656) - eine Monographie. Vorstufen, Blütezeit und Verfall im Werk des Malers unter besonderer Berücksichtigung des Bildtypus' der ›Lockereren Gesellschaften‹*, zugl. phil. Diss. Univ. Bonn 2003, Weimar 2003, S. 379-382, Abb. 138-151. Die enge künstlerische Verbindung wird besonders deutlich im Vergleich mit Hals' Bild *Elegante Gesellschaft beim Trick-Track-Spiel*, das mit dem Motiv des im Vordergrund parallel zur Bildfläche sitzenden Kavaliere möglicherweise die Vorlage für die Figur des Soldaten in Molenaers Bild geliefert hat. Vgl. Dirck Hals *Elegante Gesellschaft beim Trick-Track-Spiel*, um 1625, Holz, 31 x 40,5 cm, Versteigerung London (Sotheby's), 16.12.1999, Los 46. Siehe Ausst. Kat. Haarlem/Worcester 1993 (wie Anm. 64), S. 283, Abb. 28b; Nehlsen-Marten 2003 (wie Anm. 174), S. 152-153.

¹⁸⁴ Vgl. Müller Hofstede 1988 (wie Anm. 174), S. 22-23, Abb. 18 und 20; Neumeister 2003 (wie Anm. 174), S. 79-81, Abb. 43 und 44.

¹⁸⁵ Man nimmt zudem an, dass Caravaggio selbst mit seinem heute nur noch in Reproduktion überliefertem Bild *Die Falschspieler*, 1595-60, das gleichsam als Prototyp für viele Spielergesellschaften seiner niederländischen Nachfolger diente, vermutlich von niederländischen Vorbildern (z.B. Lucas van Leyden) ausging. Vgl. zu dieser Thematik Blankert, in: Ausst. Kat. Utrecht/Braunschweig 1986-1987 (wie Anm. 176), S. 20-27; Müller Hofstede 1988 (wie Anm. 174), S. 18-24; Wayne Franits, *Dutch seventeenth-century genre painting. Its stylistic and thematic evolution*, New Haven/London 2004, S. 69-70 und S. 75; Ausst. Kat. Utrecht/Braunschweig 1986-1987 (wie Anm. 176), Nr. 53.

Innerhalb der angeführten flämischen Bildtradition zeichnet sich eine kleine Gruppe von Wirtshaus- und Bordellszenen dadurch aus, dass sie sich in diesem Zusammenhang erstmals der Ikonographie der Bauernsatire bedient und den Marktbauern als Vertreter eines nur dem sinnlichen Begehren unterworfenen Lebenswandels und als Objekt der moralisierenden Lasterschelte erscheinen lässt.¹⁸⁶ So zeigt eine nachträglich 1529 datierte Federzeichnung von Pieter Coecke van Aelst, wie zu nächtlicher Stunde im Wirtshaus ein Bauer beim Licht einer blakenden Kerze von einer Dirne beim Trick-Track-Spiel um seinen Markterlös gebracht wird (Abb. 19).¹⁸⁷ Während eine weitere Magd die Schulden des Bauern auf einer Tafel anstreicht und damit auf die negativen Folgen seines verschwenderischen Verhaltens hinweist, deutet eine dritte durch einen geöffneten Deckelkrug an, dass auch die Trunksucht des Bauern zu seiner Niederlage beigetragen hat.¹⁸⁸ Mit grimmigem Gesicht bezahlt dieser seine Zeche mit dem eigentlich zum Verkauf auf dem Markt bestimmten Huhn, das er in einem Körbchen am Arm trägt.

Eine ähnliche Situation schildert auch ein in mehreren Fassungen überliefertes flämisches Tafelbild aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (Abb. 20) in der das lasterhafte Geschehen abermals als dramatisch beleuchtete Nachtszene aufgefasst ist.¹⁸⁹ Durch das

¹⁸⁶ Walter S. Gibson, „Some Flemish popular prints from Hieronymus Cock and his contemporaries“, in: *The Art Bulletin* 60, 1978, S. 673-681, hier S. 679-681, Abb. 8-10; Raupp 1986 (wie Anm. 147), S. 205-213.

¹⁸⁷ Pieter Coecke van Aelst *Ein Marktbauer beim Brettspiel*, nachträglich datiert 1529, Federzeichnung, braune Tinte, braun laviert, weiß gehöht, 20,1 x 16,1 cm, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen (Inv.-Nr. P.Coecke 2). Siehe ebd.

¹⁸⁸ Glücksspiel und Trunksucht wurden häufig als korrelierende Laster begriffen. So zeigt z.B. ein vielzitiertes Emblem in Roemer Visschers „Sinnepoppen“ von 1614 unter dem Motto „Pessima placent pluribus“ (Die schlimmsten [Dinge] gefallen den meisten [Menschen]) einen Mann, der beim Trinken nicht Maß zu halten weiß, denn er trinkt aus einem Pokal, den er gleichzeitig aus einer Kanne nachfüllt. Darunter werden in einer Kartusche Würfel, Trick-Track- bzw. Backgammon-Spielsteine, ein Kartendeck sowie ein Tennisschläger gezeigt. Hier werden also zwei Vergehen, unmäßiger Alkoholgenuß und Spielsucht, in Reziprozität zueinander dargestellt. Roemer Visscher, *Sinnepoppen*, Amsterdam: Willem Iansz., 1614. Nachdruck der Ausg. mit Illustrationen nach den ursprüngl. Stichen von Claes Jansz. Visscher, hg. und mit Einl. und Anm. versehen von L. Brummel, 's-Gravenhage 1949, Teil III, S. 148, Nr. XXVI.

¹⁸⁹ Anonym (flämisches) *Ein Marktbauer beim Brettspiel*, erste Hälfte 16. Jahrhundert, Öl auf Holz, Maße unbekannt, 1931 in Wien, Kunsthandel E. und A. Silbermann. Diese Fassung aus der Slg. Silbermann in Wien wurde 1936 von Glück publiziert und Pieter Coecke van Aelst zugeschrieben; vgl. Gustav Glück, „A propos de quelques peintres néerlandais du XVI^e siècle“, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1936, S. 196-199, hier S. 197, Abb. 2. – Marlier schied das Bild jedoch aus dem Werk Coeckes aus; siehe Georges Marlier, *La Renaissance flamande: Pierre Coeck d'Alost*, Brüssel 1966, S. 399 (u. d. T. *Der Verlorene Sohn beim Spiel*). – Vier weitere Versionen sind dokumentiert. So erschien eine, dem von Glück veröffentlichten Bild nahezu entsprechende Variante 1981 im Pariser Kunsthandel, Neuilly-sur-Seine, Galerie O.C. Champion, als Werk, das man Lucas van Leyden zuschrieb. Siehe *Weltkunst* 51, 1981, S. 463. – Die bisher am häufigsten publizierte Fassung der Darstellung, datiert um 1530, Öl auf Holz, 32,5 x 39 cm, ehem. Wien, Slg. Albert Figdor, versteigert in Berlin (Kunsthandel Paul Cassirer u. Hugo Helbing), 1930, Los 55; Berlin Staatliche Museen, versteigert 1937, wurde von van Regteren Altena dem Oeuvre von Aertgen van Leyden zugerechnet, eine Zuschreibung, die in der Nachfolge aber verworfen wurde. Vgl. Max J. Friedländer/Otto von Falke (Hg.), *Die Sammlung Dr. Albert Figdor in Wien*, Bd. 1, 3: Gemälde, Berlin 1930, Nr. 55, Tafel 35 (als „Holländisch, in der Art des Lucas van Leyden“); Julius Böhler, *Kunstwerke aus dem Besitz der Staatlichen Museen Berlin*, Verst. Kat. München 1937, Nr. 688 (als „Holländische Schule, ca. 1530“); Iohan Q. van Regteren Altena, „Aertgen van Leyden“, in: *Oud Holland* 56, 1939, S. 17-25, S. 128-138, S. 222-235, hier S. 137 (als „Aertgen van Leyden“); Gibson 1978 (wie Anm. 186), S. 679-680, Abb. 9 (als „flämische Schule, ca. 1530“); Raupp 1986 (wie Anm. 147), S. 209, Abb. 188 (als „anonym, flämisches, um 1530“); Müller Hofstede 1988 (wie Anm. 174), S. 23, Abb. 20 (als „Nachfolger des Jan van Amstel?“); Neumeister 2003 (wie Anm. 174), S. 81, Abb. 44 (als „anonym, flämisches“). – Das RKD verzeichnet zwei weitere Fassungen. RKDimages, Kunstwerknr. 36611: Anonym (verworfenen Zuschreibungen an Jan van Hemessen und Aertgen van Leyden), erste Hälfte d. 16. Jhdts., Öl auf Holz, 30 x 40 cm, ehem. Amsterdam, Slg. Hans A. Wetzlar (als „Jan Sanders van Hemessen“), heute Niederlande, Privatslg. RKDimages, Kunstwerknr. 36613: Anonym (verworfenen Zuschreibung an Pieter Coecke van Aelst und Aertgen

Licht einer Kerze wird das angestrengt verzerrte Gesicht des Bauern betont, der sich mit der rechten Hand in einer Geste der Hilflosigkeit an der Stirn kratzt. Über dem linken Arm trägt er einen Korb mit Eiern, die er wohl zum Markte zu tragen gedachte. Anschaulicher noch als bei Coecke van Aelst wird der Marktbauer durch den Ausdruck geistiger Überforderung sowie den lächerlichen Hut zur komischen Figur stilisiert, die angesichts ihres verwerflichen Handelns zunächst Hohn, dann Tadel verdient. Mit ruhigem Lächeln agiert hingegen seine tiefdekolletierte Kontrahentin. Deutlicher als in den anderen Versionen, die einen enger gefassten Bildausschnitt zeigen,¹⁹⁰ ist am linken Bildrand noch zu erkennen, dass sie auf dem Rand eines Bettes Platz genommen hat. Das Bett weist die Dame deutlich als Kurtisane aus und kennzeichnet zusätzlich das Etablissement als Bordell.

Die Existenz von mindestens drei weiteren Fassungen sowie einer mit Beischrift versehenen Radierung von Remigius Hogenberg aus dem späten 16. Jahrhundert (Abb. 21), die sich deutlich an die älteren Versionen anlehnt, weist auf eine gewisse Popularität des Themas in den Niederlanden hin.¹⁹¹ Auch Hogenberg verwendete in seinem Stich eine spöttische Marktbauerndarstellung, um dem Betrachter die menschlichen Verfehlungen in anschaulicher moraldidaktischer Exemplarik vor Augen zu führen, verzichtete aber auf die bedeutungshafte Darstellung bei Nacht. Während der unbekannt flämische Maler den Betrug des Bauern sowie die Komplizenschaft der anwesenden Dirnen jedoch nicht explizit verbildlicht, erweitert Hogenberg das Figurenensemble noch um eine ausgemachte Trickbetrügerin, die dem abgelenkten Bauern heimlich noch mehr Geld aus der Börse am Gürtel stiehlt. Auch in diesem Fall reizte die Schilderung des ahnungslosen Landbewohners mit dem aufgeputzten Hut, dessen Federn die Midasohren einer Narrenkappe in Erinnerung rufen, den Betrachter wohl zunächst zum Lachen, während die moralisierend-lehrhaften Aspekte ihre Wirkung erst auf den zweiten Blick entfalteten. Die jeweils zweizeilige Beischrift links und rechts unter den beiden Hauptfiguren, die Dirne und Bauer zu Wort kommen lässt, räumt auch letzte Zweifel bezüglich des Bildinhaltes aus: „Sieh’ dich vor, du Bauerntölpel“, spricht die Dirne, „lerne Rüben schneiden; das streich’ ich für mich ein [bezogen auf die Münzen, die sie vom Spielbrett einzusammeln anhebt] / Das Spielen ist kein Schafe-Hüten; willst Du spielen, mach’ Deinen Zug.“ Der Bauer antwortet konsterniert: „Ich habe meine Chance verpasst, mein Geld verloren; daher kratze ich meinen Kopf / [Ich habe] meine Eier verspielt und auch mein Korn; wüsste meine Frau davon, sie schlänge mich tot.“¹⁹²

van Leyden), erste Hälfte 16. Jhdt., Öl auf Holz, 25,7 x 32,9 cm, Verbleib unbekannt, URL: <https://rkd.nl/en/explore/images> (zuletzt eingesehen am 05.08.2014).

¹⁹⁰ Auch die Pariser Fassung lässt am linken Bildrand das Bett noch erkennen.

¹⁹¹ Remigius Hogenberg *Der bestohlene Marktbauer*, Radierung, 24,5 x 34,2 cm. Siehe Gibson 1978 (wie Anm. 186), S. 679-680; Raupp 1986 (wie Anm. 147), S. 209; Ausst. Kat. Haarlem/Worcester 1993 (wie Anm. 64), S. 177, Abb. 9c; Ger Luijten (Hg.), *Remigius and Frans Hogenberg* (The New Hollstein Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700, 20), Ouderkerk an den IJssel 2009, S. 22-23, Nr. 10.

¹⁹² [Dirne]: „Sich foer dich, ghij kinckel boer leert rapen snoeijen / dat strijk ick voer mij / Het spelen en is gheen schapen hoeijen / Wildij pickelen set bij.“ [Bauer]: „Ick heb mijn kansse verkeecken / myn ghelt verlore[n] / dijes krauwich mijn hoot / Myn eyeren verspeelt e[n]de oock mijn core[n] / Wist myn wif sij sloech my doot.“ – Eine engl. Übers. liefert Gibson 1978 (wie Anm. 186), S. 679.

Ausgehend von solchen älteren Vorbildern konzipierte Molenaer offensichtlich eine eigene, typisierte Marktbauernfigur, die er in vielen seiner Szenen jeweils in ähnlichen, negativen Rollen als *exemplum vitii* auftreten ließ, so dass von einer gleichbleibenden Bedeutung auszugehen ist. Er kennzeichnete diesen sittenbildlichen Typus als alten, weißbärtigen Mann mit langer Jacke und auffällig am Gürtel befestigter Geldbörse, der als spezifische Attribute einen Eierkorb und häufig einen Wanderstock mit sich trägt, die beide als Zeichen seines sexuellen Triebes verstanden werden können.¹⁹³ Da Molenaers Zeitgenossen ausgefallene oder für den Anlass unangemessene Kopfbedeckungen gleichsam im Sinne einer Narrenkappe oftmals mit närrischem Betragen assoziierten,¹⁹⁴ versah der Künstler den Marktbauern ebenfalls mit einer Kopfbedeckung. Dabei handelt es sich meistens um eine auffällige pelzverbrämte Mütze, wie sie das Göttinger und das Kopenhagener Bild zeigen, und die auch andere Künstler offensichtlich als Hinweis auf die Torheit ihres Trägers verwendet haben.¹⁹⁵

Zur Tradition des Scheunenstilllebens

Im Gegensatz jedoch zum Kopenhagener Bild, in dem die figürliche Genreszene und das häusliche Stillleben in einem für die zeitgenössischen Haarlemer Gesellschaftsstücke typischen kastenförmigen, gestuften Innenraum bürgerlicher Ausprägung verortet sind,¹⁹⁶ verlegt Molenaer im Falle des Göttinger Bildes beide Elemente in ein bäuerliches Interieur, das durch ordentlich verputzte Wände einerseits sowie Bretter- und Balkenkonstruktionen andererseits als Mischung zwischen Bauernhaus und Scheune charakterisiert ist. Molenaer, dessen frühe Bauerndarstellungen sowohl Bezüge zur älteren flämischen Tradition zeigen,¹⁹⁷ motivisch, stilistisch und maltechnisch insbesondere aber auch durch Adriaen Brouwer inspiriert sind,¹⁹⁸ konnte für die Ende der 1630er Jahre einsetzende Entwicklung seiner ganzfigurigen Bauerninterieurs auf das naheliegende Vorbild des Adriaen van Ostade zurückgreifen.¹⁹⁹ Van Ostades Einfluss auf Molenaer zeichnet sich am eindrucklichsten

¹⁹³ Vgl. Becker 1991 (wie Anm. 70), S. 146; von Bogendorf Rupprath, in: Ausst. Kat. Raleigh/Columbus/Manchester 2002-2003 (wie Anm. 145), S. 35.

¹⁹⁴ Siehe Ausst. Kat. Haarlem/Worcester 1993 (wie Anm. 64), S. 244; Ausst. Kat. Haarlem/Hamburg 2003-2004 (wie Anm. 1), S. 13 und 118.

¹⁹⁵ Vgl. Blankert, in: Ausst. Kat. Utrecht/Braunschweig 1986-1987 (wie Anm. 176), S. 37; Nehlsen-Marten 2003 (wie Anm. 174), S. 83.

¹⁹⁶ Vgl. Lucy von Weiher, *Der Innenraum in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, zugl. phil. Diss. Uni. München 1934, Würzburg 1937, S. 55-58.

¹⁹⁷ Dass Molenaer als einer der maßgeblichen Träger eines „Bruegel-Revivals“ im 17. Jahrhundert besonders häufig Sujets aufgriff, die auf Bilderfindungen Pieter Bruegels d. Ä. zurückgehen oder durch dessen Umsetzung Popularität erlangt hatten, ist bereits herausgearbeitet worden. Weller 1992 (wie Anm. 7), S. 83 und S. 102-105; Ausst.-Kat. Raleigh/Columbus/Manchester 2002-2003 (wie Anm. 7), Nr. 18, 25; Mariët Westermann, „Jan Miense Molenaer in the comic mode“, in: ebd., S. 43-61, hier S. 52. – Molenaers dörfliche Exterieurszenen sind thematisch und kompositorisch zudem erkennbar in Auseinandersetzung mit zeitgenössischen, in der Tradition der flämischen Kirmesdarstellung stehenden Vorbildern wie David Vinckboons oder Jan van de Velde II entstanden.

¹⁹⁸ Vgl. Weller 1992 (wie Anm. 7), S. 101-104; ders., „Jan Miense Molenaer: painter of the Dutch Golden Age“, in: Ausst. Kat. Raleigh/Columbus/Manchester 2002-2003 (wie Anm. 7), S. 9-25, hier S. 18.

¹⁹⁹ Vgl. Rüdiger Klessmann, „Die Anfänge des Bauerninterieurs bei den Brüdern Ostade“, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 2, 1960, S. 92-115, hier S. 103-105; Bernhard Schnackenburg, „Die Anfänge des Bauerninterieurs bei Adriaen van Ostade“, in: *Oud Holland* 85, 1970, S. 158-169, hier S. 160; ders., *Adriaen van*

jedoch erst in seinen weiträumigen, mit vielen kleinen Figuren bevölkerten Scheuneninterieurs ab, die Molenaer nach seiner Rückkehr aus Amsterdam in Haarlem zu malen begann.²⁰⁰ Während seiner Amsterdamer Zeit dominierten hingegen eher sparsamer staffierte, scheunenartige Innenräume mit von links einfallendem Tageslicht und diagonalem oder L-förmigen Grundriss, die – wie Hans-Joachim Raupp bereits zu Recht bemerkt hat – in der Disposition des Raumes sowie der häufig auftretenden Kombination von Genreszene und stilllebenhaften Elementen eher den Scheundarstellungen der Rotterdamer Maler Herman und Cornelis Saftleven, Pieter de Bloot, Hendrick Martensz. Sorgh oder des Middelburger Künstlers François Ryckhals nahestehen.²⁰¹ Hatte bereits Roelant Savery das rein profane Stallinterieur mit Tieren zu einem eigenständigen bildwürdigen Genre erhoben,²⁰² so entwickelten diese Künstler, allen voran vermutlich Herman Saftleven, in den frühen 1630er Jahren im Süden der nördlichen Niederlande eine besondere Ausprägung des Scheuneninterieurs mit pittoresken Stilllebenarrangements aus Hausgerätschaften und Viktualien, die bald auch mit figürlichen Genremotiven kombiniert wurden.²⁰³

Als eine der frühesten bislang bekannten Darstellungen dieses Bildtypus gilt die 1630 datierte Zeichnung von Herman Saftleven im Wallraf-Richartz-Museum in Köln, die in noch sehr einfacher, bildparalleler Komposition einen kleinen Scheunenausschnitt mit landwirtschaftlichem Gerät zeigt.²⁰⁴ In den folgenden Jahren befasste sich der Künstler mit

Ostade, Isack van Ostade: Zeichnungen und Aquarelle. Gesamtdarstellung mit Werkkatalogen, 2 Bde., Hamburg 1981, Bd. 1, S. 31, Abb. S. 261, Nr. 29, 30.

²⁰⁰ Siehe Ausst. Kat. Raleigh/Columbus/Manchester 2002-2003 (wie Anm. 7), Nr. 35, 36.

²⁰¹ Vgl. Hans-Joachim Raupp, „Rezension von Dennis P. Weller (Hg.), Jan Miense Molenaer. Painter of the Dutch Golden Age, Ausst. Kat. North Carolina Museum of Art, Raleigh/ Indianapolis Museum of Art, Columbus/Currier Museum of Art, Manchester 2002-2003, New York 2002“, in: *Sehepunkte* 3, 2003, Nr.10 [15.10.2003], URL: <http://www.sehepunkte.de/2003/10/1843.html> (zuletzt eingesehen am 5.08.2014).

²⁰² Hans-Joachim Raupp, „Bemerkungen zu den Genrebildern Roelant Saverys“, in: Ekkehard Mai u.a. (Hg.), *Roelant Savery in seiner Zeit (1576-1639)*, Ausst. Kat. Wallraf-Richartz-Museum, Köln/Centraal Museum, Utrecht 1985-1986, Köln 1985, S. 39-45, hier S. 44; Kurt J. Müllenmeister, „Das Stallinterieur als eigenständiges Genre“, in: ebd., S. 46-50.

²⁰³ Vgl. Klinge-Gross 1976 (wie Anm. 131), S. 68-91; Wolfgang Schulz, *Cornelis Saftleven 1607-1681. Leben und Werke. Mit einem kritischen Katalog der Gemälde und Zeichnungen* (Beiträge zur Kunstgeschichte, 14), Berlin/New York 1978, S. 17-20; ders., *Herman Saftleven 1609-1685. Leben und Werke. Mit einem kritischen Katalog der Gemälde und Zeichnungen* (Beiträge zur Kunstgeschichte, 18), Berlin/New York 1982, S. 16-19; Liane Truetsch Schneeman, *Hendrick Martensz. Sorgh. A painter of Rotterdam, with a catalogue raisonné*, phil. Diss. Pennsylvania State Univ. 1982, Nachdruck Ann Arbor 1982, S. 39-42; Ildikó Ember, „Interieurs paysans avec Nature Morte de Hollande-Méridionale“, in: *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts* 60-61, 1983, S. 93-115; Müllenmeister 1985 (wie Anm. 183), S. 49-50; Konrad Renger, *Adriaen Brouwer und das niederländische Bauerngenre 1600-1660* (Studio Ausstellung, 8, Bayerische Staatsgemäldesammlungen Alte Pinakothek), München 1986, S. 47 u. 63-65; Roel James, „Van „boerenhuysen“ en „stilstaende dinghen“, in: Nora Schadee (Hg.), *Rotterdamse meesters uit de Gouden Eeuw*, Ausst. Kat. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam 1994-1995, Zwolle 1994, S. 133-141. – Dagegen hat kürzlich noch J. Buma unter Bezugnahme auf L. J. Bol die Auffassung wiederholt, François Ryckhals könne Begründer des südholländischen Bauerninterieurs mit Stillleben gewesen sein und führt wie Bol vor ihm ein angeblich 1628 datiertes, heute in der Slg. Ekman in Schweden befindliches Stillleben an, das jedoch u.a. Hofstede de Groot zufolge die Jahreszahl 1638 trägt. Abraham Bredius, „François Ryckhals“, in: *Oud Holland* 35, 1917, S. 1-11, hier S. 6, Nr. 1; Laurens J. Bol, „François Ryckhals, een Middelburgse schilder die zijn naam verduisterde - zijn invloed op tijdgenoten“, in: *Tableau* 2, 1980, S. 304-311; Johannes H. Buma, *François Ryckhals 1609-1647, een schildernde magiër uit Middelburg*, Goes 1994, S. 19-21, Abb. 18; Fred G. Meijer, „Rezension von Johannes H. Buma, François Ryckhals 1609-1647, een schildernde magiër uit Middelburg, Goes 1994“, in: *Oud Holland* 109, 1995, S. 217-221, hier S. 217.

²⁰⁴ Herman Saftleven *Bauerninterieur*, bezeichnet u. links: *H. Saft. Leuen 1630*, Schwarze Kreide auf Pergament, 19,8-20,2 x 27,2-27,5 cm, Köln, Wallraf-Richartz Museum (Inv.-Nr. Z. 1806). Siehe Klinge-Gross 1976 (wie Anm. 131), S. 68-70, Abb. 1; Schulz 1982 (wie Anm. 203), S. 16-19 und Nr. 1406, Abb. 69; James, in: Ausst. Kat. Rotterdam 1993-1994 (wie Anm. 203), Abb. 1.

der weiteren Ausformulierung des Themas und fand in seinem frühesten datierten Gemälde dieses Themas aus dem Jahre 1634 zu einer ungleich komplexeren, zweiteiligen Flächen- und Raumkomposition (Abb. 22), die ebenso wie der allgemeine Vanitas-Charakter des Stillebens für diesen Bildtyp prägend wird.²⁰⁵ Die linke Bildhälfte wird gänzlich eingenommen von einem hell beleuchteten Vanitasstilleben aus häuslichen, teilweise zerbrochenen Utensilien.²⁰⁶ Auch hier thront darüber bedeutsam eine Eule, die einerseits als ein *memento mori* zu sehen ist, andererseits emblematisch auch auf die menschliche Blindheit verweist und im Zusammenspiel mit den bildhaften Hinweisen auf die Vergänglichkeit zur Selbsterkenntnis aufzufordern scheint.²⁰⁷ In der rechten, sich in die Tiefe erstreckenden Bildhälfte heben sich vor dem im Schatten liegenden Hintergrund zwei murmelspielende Knaben ab, die Saftleven dem Stilleben antithetisch gegenüberstellt. Hinter diesen füttert eine alte Frau Hühner. Auf ihre Tätigkeit weist, dezidiert per Fingerzeig, eines der beiden Kinder hin, die durch den oberen Laden einer Tür in der hinteren Wand zur Scheune hineinschauen. Plausibel hat Klinge-Gross die formale und inhaltliche Verzahnung von Stilleben und Figurenszenen dargelegt und das Bild als Aufruf zu einer maßvollen Lebensführung im Bewusstsein der irdischen Vergänglichkeit interpretiert.²⁰⁸

Um die Mitte der 1630er Jahre ist wohl das Bild *Scheune mit Geschirr reinigender Magd und Ziegen* (Abb. 23) von Cornelis Saftleven entstanden, der sich in dieser Phase seiner künstlerischen Entwicklung offensichtlich eng an den vorangehenden Scheunen- und Stallinterieurs seines zwei Jahre jüngeren Bruders orientierte.²⁰⁹ Während sich Herman Saftleven, weniger interessiert an der figürlichen Darstellung, vorrangig auf die Wiedergabe des Stillebens und seine stimmige Einbettung in den antithetisch konstruierten, von Licht und Schatten beherrschten Raum konzentriert, scheint das Stilleben in Cornelis' weniger kontrastreich gestalteter Komposition eher zur Beförderung der genrehaften Bildhandlung und zur Charakterisierung des bäuerlichen Milieus zu dienen.²¹⁰ Hierin und in der Darstellung des balkengestützten Innenraums zeigt dieses Bild große Ähnlichkeit mit einem 2003 im niederländischen Kunsthandel aufgetauchten und durch eine Signatur gesicherten *Stallinterieur mit Rauchern* von der Hand Molenaers (Abb. 24), das aufgrund seiner stilistischen Merkmale in die frühen 1640er Jahre zu datieren ist und in der Kombination von Stallinterieur mit Stilleben und Tierdarstellung sowie genrehafter Figurengruppen auffällige

²⁰⁵ Herman Saftleven *Scheuneninterieur mit Stilleben und zwei Jungen*, bezeichnet und datiert 1634, Öl auf Eichenholz, 41 x 57,5 cm, Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts (Inv.-Nr. 2834). Siehe Schulz 1982 (wie Anm. 203), Nr. 2, Abb. 5; James, in: Ausst. Kat. Rotterdam 1993-1994 (wie Anm. 203), S. 134, Abb. 3; Ausst.-Kat. Karlsruhe 2005-2006 (wie Anm. 128), Nr. 6.

²⁰⁶ Zum Vanitascharakter der Scheunenstilleben auch im Allgemeinen vgl. Klinge-Gross 1976 (wie Anm. 131), S. 73-75 und S. 81-83; Schulz 1982 (wie Anm. 203), S. 17; James, in: Ausst. Kat. Rotterdam 1993-1994 (wie Anm. 203), S. 140.

²⁰⁷ Vgl. Henkel/Schöne 1967 (wie Anm. 29), Sp. 892 und 896; Klinge-Gross 1976 (wie Anm. 131), S. 77

²⁰⁸ Siehe Ausst. Kat. Karlsruhe 2005-2006 (wie Anm. 128), Nr. 6.

²⁰⁹ Cornelis Saftleven *Scheune mit Geschirr reinigender Magd und Ziegen*, um 1630-35, Öl auf Holz, 40,8 x 56 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie (Inv.-Nr. GG_750). Siehe Schulz 1978 (wie Anm. 203), S. 21 und Nr. 659, Abb. 14.

²¹⁰ Zur unterschiedlichen Auffassung und Ausführung beider Maler vgl. Klinge-Gross 1976 (wie Anm. 131), S. 83.

Parallelen zum südholändischen Bildtypus aufweist.²¹¹ Das Motiv der um einen Tisch versammelten rauchenden Männer geht in letzter Instanz wahrscheinlich auf eine Bilderfindung Adriaen Brouwers zurück, wurde in vielfältiger Weise aber auch durch Brouwer nachfolgende Künstler aufgegriffen und weitergetragen.²¹²

Fast zur gleichen Zeit tritt das Thema des Scheunenstilllebens auch in der flämischen Malerei im Werk des jüngeren David Teniers in so nahe verwandter Form in Erscheinung, dass eine zufällig simultane, unabhängige Entstehung der gleichen Bildidee in den nördlichen und südlichen Niederlanden auszuschließen ist. Wie weiter oben bereits angedeutet, geht man angesichts der bislang bekannten Bilder dieser Künstler zurzeit davon aus, dass Teniers II durch den Einfluss der Brüder Saftleven zur Aufnahme und Weiterentwicklung des Bildtypus angeregt worden ist.²¹³ Bereits eine 1633 datierte Vanitasallegorie von Teniers dem Jüngeren belegt das Interesse des jungen Antwerpener Malers an den Bauerninterieurs der Saftlevens.²¹⁴ Denn sie zeigt an der Wand im Hintergrund als Bild im Bild ein Scheunenstillleben, das ein heute noch erhaltenes Werk von der Hand eines der Saftleven-Brüder wiedergibt, das sich zu jener Zeit offenbar im Besitz von Rubens befunden hat.²¹⁵ Darüber hinaus werden mehrere Scheuneninterieurs aus der Zeit um 1634 für gemeinsame Werke von Herman oder Cornelis Saftleven mit Teniers II angesehen, wobei man Teniers jeweils als den Urheber der Staffage erkennen will.²¹⁶ Nicht gänzlich von der Hand zu weisen ist daher die Vermutung, dass Herman Saftleven erst durch Anregungen des jüngeren Künstlers zur Aufnahme von Figuren in seine Scheuneninterieurs veranlasst worden sein könnte.²¹⁷ Für einen Aufenthalt von Teniers dem Jüngeren während der frühen 1630er Jahre in Rotterdam oder Utrecht, wo Herman Saftleven

²¹¹ Jan Miense Molenaer *Stallinterieur mit Rauchern*, signiert, frühe 1640er Jahre, Öl auf Holz, 43 x 53 cm, Versteigerung Nimwegen (Hessink's Veilingen), 26.11.2003, Los 2007, Verbleib unbekannt.

²¹² Vgl. z.B. Pieter de Bloot *Bäuerliches Interieur*, um 1633, Öl auf Holz, 36,5 x 50 cm, ehem. Slg. Bütot, Amsterdam; 1965 in Zürich, Kunsthaus Wally Koretzky. Siehe Klinge-Gross 1976 (wie Anm. 131), S. 86-87, Abb. 34. – Hendrick Martensz. Sorgh *Scheuneninterieur mit rauchenden und trinkenden Bauern und Stilleben im Vordergrund*, Öl auf Holz, 49,5 x 68 cm, Versteigerung New York (Sotheby's), 28.01.2000, Los 42, Verbleib unbekannt; siehe RKDimages, Kunstwerknr. 64293, URL: <https://rkd.nl/en/explore/images> (zuletzt eingesehen am 05.08.2014). – Vgl. darüber hinaus auch Schulz 1978 (wie Anm. 203), S. 18 und Nr. 653.

²¹³ Siehe Klinge-Gross 1976 (wie Anm. 131), S. 68-90; Schulz 1978 (wie Anm. 203), S. 19; James, in: Ausst. Kat. Rotterdam 1993-1994 (wie Anm. 203), S. 133-134; Lüdke, in: Ausst. Kat. Karlsruhe 2005-2006 (wie Anm. 129), S. 69-70; Hans Vlieghe, *David Teniers the younger (1610-1690). A biography* (Pictura Nova, 16), Turnhout 2011, S. 12. – Zuvor hielt sich, ausgehend von dem Bericht Arnold Houbrakens, der die Scheuneninterieurs von Cornelis Saftleven als Nachahmungen solcher Darstellungen von Teniers bezeichnete, lange die Auffassung, das südholändische Scheunenstillleben sei unter dem Einfluss von Teniers II als Urheber dieses Bildtyps entstanden. Siehe Arnold Houbraken, *De Grootte Schouburgh Der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen*, 3 Bde., Amsterdam 1718-21, Bd. 1 (1718), S. 270; Albert Heppner, „Rotterdam as the centre of a »Dutch Teniers group«, in: *Art in America* 34, 1946, S. 14-30; Klessmann 1960 (wie Anm. 180), S. 109-110.

²¹⁴ Siehe Ausst. Kat. Antwerpen 1991 (wie Anm. 132), Nr. 4.

²¹⁵ Vgl. Klinge-Gross 1976 (wie Anm. 131), S. 80-81, Abb. 22 und 23 (als „Herman Saftleven“); Ausst. Kat. Antwerpen 1991 (wie Anm. 132), S. 32, Abb. 4a (als „Herman Saftleven“); Kristin Lohse Belkin/Fiona Healy (Hg.), *A house of art. Rubens as a collector*, Ausst. Kat. Rubenshuis, Antwerpen 2004, Nr. 47 (als „Cornelis Saftleven“); Gero Seelig, *Die holländische Genremalerei in Schwerin. Bestandskatalog Staatliches Museum Schwerin*, Petersberg 2010, S. 196-197 (als „Cornelis Saftleven“, Inv.-Nr. G 2350); Vlieghe 2011 (wie Anm. 213), S. 14-15.

²¹⁶ Vgl. Klinge-Gross 1976 (wie Anm. 131), S. 78-81, Abb. 18, 20, 21; Schulz 1982 (wie Anm. 203), S. 17-18; James, in: Ausst. Kat. Rotterdam 1993-1994 (wie Anm. 203), S. 134-135; Ausst. Kat. Karlsruhe 2005-2006 (wie Anm. 128), S. 100.

²¹⁷ Siehe Klinge-Gross 1976 (wie Anm. 131), S. 87.

ab 1632 lebte, gibt es keine Belege. Doch lassen einige Indizien die Annahme zu, dass Cornelis und/oder sein Bruder Herman zwischen 1632 und 1634 vorübergehend in Antwerpen tätig waren.²¹⁸

Im Hinblick auf die Frage, welche Traditionsstränge Molenaer im Göttinger Bild aufgenommen und verknüpft hat, ist bemerkenswert, dass sich von Teniers II gleich mehrere bäuerliche Interieurs mit Stilleben und der figürlichen Darstellung eines ungleichen Liebespaares erhalten haben, die dem Göttinger Gemälde zeitlich vorangehen. Bezeichnend ist neben der folglich schon bei Teniers auftretenden Kombination dieser drei Einzelmotive, dass es sich bei der Figurengruppe jeweils um eine junge Dienstmagd handelt, die von einem alten Bauern mit federgeschmückter Kappe unsittlich bedrängt wird. Bereits Teniers' erste eigenständige Scheunendarstellung aus dem Jahr 1634, die sich kompositorisch direkt an das Vorbild der Saftlevens anlehnt, zeigt als formales Gegenstück und inhaltliches Bezugsmotiv zu dem sinnbildlich aufgeladenen Scheunenstillleben die Darstellung einer jungen Magd und eines älteren Bauern mit offensichtlich von Alkoholgenuss geröteter Nase, die um ein Fass herum sitzen, welches sie als Tisch benutzen. Während die junge Frau Heringshappen verzehrt, legt ihr der Mann, einen Bierhumpen in seiner Rechten, den linken Arm vertraulich um die Schulter (Abb. 25).²¹⁹ Ein Kupferstich nach einem Entwurf Adriaen Brouwers, der aus demselben Jahr stammt, zeigt eine auffallend ähnliche Figurengruppe. So ist davon auszugehen, dass Teniers durch Brouwers Vorbild zu diesem Motiv inspiriert wurde.²²⁰

Einige der stilllebenhaft arrangierten Gerätschaften, unter denen sich für das südholändische Stilleben typische Gegenstände wiederfinden lassen²²¹, beziehen sich als derbe erotische Anspielungen direkt auf das ungleiche Figurenpar. So weisen der zerbrochene Krug und die in dem Zuber liegende, erloschene und geöffnete Öllampe auf die bereits verlorene Jungfernschaft des Mädchens hin.²²² Ähnlich deuten auch der Topf, in dem ein Löffel steckt, die Kohlköpfe und der Reitsattel die lüsternen Absichten und die körperliche Vereinigung der beiden Protagonisten an. Darüber hinaus findet sich im Anschluss an die Bildtradition auch hier mit der erloschenen Kerze, die als *memento mori* die Vergänglichkeit irdischer Genüsse und damit die Torheit lasterhaften Betragens anmahnt, ein typisches Vanitassymbol. Nicht zuletzt ist die mit Stroh verschlossene Kanne wohl als moraldidaktischer Appell zu einer tugendhaften Lebensführung zu verstehen. Denn Dietmar

²¹⁸ Siehe ebd., S. 80; Schulz 1978 (wie Anm. 203), S. 2; James, in: Ausst. Kat. Rotterdam 1993-1994 (wie Anm. 203), S. 135.

²¹⁹ David Teniers II *Das Abendessen in der Scheune*, bezeichnet und datiert 1634, Öl auf Eichenholz, 46,5 x 63,5 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Inv.-Nr. 193). Siehe Ausst. Kat. Karlsruhe 2005-2006 (wie Anm. 128), Nr. 5.

²²⁰ Als Vorbilder für den Stich von Ignatius Cornelis Marinus führt Scholz zwei seitenverkehrte Gemälde von Brouwer auf, deren Aufbewahrungsorte jedoch unbekannt sind. Siehe Horst Scholz, *Brouwer invent. Druckgraphische Reproduktionen des 17.-19. Jahrhunderts nach Gemälden und Zeichnungen Adriaen Brouwers* (Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte, 3), Marburg 1985, S. 122-123, Nr. 34, Abb. 46.

²²¹ Siehe Lüdke, in: Ausst. Kat. Karlsruhe 2005-2006 (wie Anm. 129), S. 69

²²² Zur ausführlichen Auslegung dieses und aller weiteren, symbolisch bedeutungsvollen Gegenstände des Stillebens siehe Dietmar Lüdke, in: Ausst. Kat. Karlsruhe 2005-2006 (wie Anm. 128), Nr. 5.

Lüdke zufolge nimmt das Motiv Bezug auf das niederländische Sprichwort „mit Heu bekrönen“, welches meint, dass der Mensch sich selbst betrügt, gibt er sich flüchtigen Leidenschaften hin.²²³

Im gleichen Jahr fertigte Teniers eine zweite Darstellung der ›ungleichen Liebe‹ an, in der er sich – ähnlich wie Molenaer in der Kopenhagener Küchenszene – die erotische Konnotation des Motivs einer Töpfe scheuernden Frau zunutze machte. Das Bild zeigt in einer sehr einfachen Komposition eine junge Dienstmagd, die bei eben dieser häuslichen Tätigkeit von den begehrlischen Blicken eines lüsternen alten Mannes begleitet wird.²²⁴ Für zwei weitere themengleiche Gemälde, die in den frühen 1640er Jahren entstanden, griff Teniers das Motiv der Töpfe scheuernden Dienstmagd wieder auf, verknüpfte es nun aber mit dem Typus des Scheuneninterieurs zu einer komplexeren Szene (Abb. 26 und 27). In dem wohl etwas früheren, um 1643 zu datierenden Stallinterieur in Basel (Abb. 26)²²⁵ hält sich Teniers kompositorisch eng an seinen eigenen, weiten Scheuneninnenraum von 1634 (Abb. 25). Kniend ist eine junge Magd rechts im Vordergrund beschäftigt, das Innere eines Topfes mit einer Handvoll Stroh zu reinigen. Sie wird in ihrer Arbeit jedoch unterbrochen durch einen alten, weißbärtigen Bauern, der vermutlich als Gutsbesitzer und Hausherr zu identifizieren ist und sie zu einem Kuss zu bewegen versucht. Über diesem ungleichen Paar sind an einem Eisenkranz Schollen und eine Lachsscheibe befestigt, die ebenso wie die Tätigkeit des Töpfescheuerns und der an den Hinterläufen aufgehängte Hase, der emblematisch die Lust- und Liebesjagd andeutet,²²⁶ auf den erotischen Hintersinn der Darstellung anspielen. Weitere Gegenstände des Stilllebens, darunter wie im Göttinger Bild auch Äpfel, ein Paar Damenpantoffel und ein Kohlebecken mit erloschener Asche sowie eine in dieser bäuerlichen Umgebung ungewöhnliche erscheinende Vase mit einem Rosenbouquet, die als Vanitassymbol fungiert, verweisen in der Verflechtung ihrer sinnbildlichen Bedeutung auf die nur kurz währende Freude der Fleischeslust und die Vergänglichkeit jugendlichen Liebreizes.²²⁷ Während Teniers' Karlsruher Bild von 1634 (Abb. 25) im Hintergrund nur eine den Raum verlassende Rückenfigur zeigt, tritt im Basler Bild (Abb. 26) am rechten Rand zusätzlich ein innerbildlicher Mahner in Erscheinung: Hinter einem Bretterverschlag halb verborgen, beobachtet eine alte Bäuerin – pikanterweise vermutlich die betrogene Ehefrau – das Geschehen und erhebt dazu warnend den Zeigefinger.²²⁸ Eine sehr ähnliche Szene stellt

²²³ Siehe ebd.

²²⁴ David Teniers II *Junges Mädchen beim Abwasch*, bezeichnet und datiert 1634, Öl auf Holz, 40,6 x 31,6 cm, Privatbesitz. Siehe Ausst. Kat. Karlsruhe 1999 (wie Anm. 130), Nr. 88.

²²⁵ David Teniers II *Im Stall*, signiert, um 1643, Öl auf Eichenholz, 61 x 87,5 cm, Basel, Kunstmuseum (Inv.-Nr. 607). Siehe Ausst. Kat. Karlsruhe 2005-2006 (wie Anm. 128), Nr. 31.

²²⁶ Vgl. Eddy de Jongh, *Portretten van echt en trouw. Huwelijk en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw*, Zwolle/Haarlem 1986, Nr. 13; Sigrid Dittrich/Lothar Dittrich, *Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.-17. Jahrhunderts*, Petersberg 2004, s. v. „Hase/Kaninchen“, S. 195 und 202-203, G.

²²⁷ Siehe ebd.

²²⁸ Ein dieser Szene vergleichbares Bild von Teniers II, welches in einer nahezu identischen Fassung auch im Madrider Prado überliefert ist, befindet sich zudem in der Londoner Nationalgalerie. David Teniers *Ein Bauer liebkost eine Küchenmagd*, signiert, um 1650, Eichenholz, 43,2 x 64,9 cm, London, National Gallery

auch das Bauerninterieur (Abb. 27) vor Augen, das 2007 von Sotheby's in London versteigert und von Klinge in die Jahre um 1644–45 datiert wurde.²²⁹ Der Bildraum ist hier enger gefasst und das stillebenhafte Arrangement auf wenige Gegenstände reduziert. Dennoch kombiniert der Künstler auch in diesem Fall Vergänglichkeitssymbole (leere Muschelschalen, Kohlebecken mit erloschener Asche) mit erotischen Sinnbildern (Topf, in dem ein Löffel steckt) und verknüpft sie durch das Motiv der Eule zu einer auf die Figurenszene sich beziehenden, moraldidaktischen Bildaussage.

Ebenfalls nicht zufällig gelangt in den frühen 1640er Jahren auch Hendrick Martensz. Sorgh (um 1610–1670) in Rotterdam zu einer sehr ähnlichen Synthese aus bäuerlichem Scheuneninterieur, Stillleben aus Hausrat und Vegetabilien sowie einer genrehaften, die ›ungleiche Liebes‹ veranschaulichende Figurengruppe aus junger Magd und altem Bauer. Das heute noch in Rotterdam befindliche *Scheuneninterieur mit ungleichem Paar* (Abb. 28) zeigt in einer weiten, sich diagonal in die Tiefe erstreckenden Scheune links im Vordergrund ein pyramidenförmiges Stillleben aus Scheunengerätschaften und Küchenutensilien.²³⁰ Am rechten Bildrand ist diesem Motiv als kompositionelles Gegengewicht die Darstellung eines ›ungleichen Paares‹ gegenübergestellt. Während die Gestaltung des balkengestützten, in bräunlicher Tonalität gehaltenen Innenraumes eher dem Einfluss de Bloots geschuldet zu sein scheint,²³¹ weist Sorghs Bild sowohl inhaltlich als auch hinsichtlich der Verwendung spezifischer Motive auffällige Parallelen zu Teniers' themengleichen Scheunendarstellungen (Abb. 26 und 27) auf.²³² So greift Sorgh insbesondere auch einen mit Heu verschlossenen Krug, Fische, die am Stützbalken befestigt sind, ein Paar ausgezogene Pantoffeln sowie totes Geflügel auf, um die Darstellung des ungleichen Paares – in Anspielungen verschlüsselt – moralisierend zu kommentieren. Dass Sorgh zumindest das 1634 von Teniers gemalte Interieur *Abendessen in der Scheune* (Abb. 25) – sei es im Original oder in Kopie – gekannt hat, scheint ein ihm zugeschriebenes Gemälde zu beweisen, das 2005 von Sotheby's in London in private Hände versteigert wurde (Abb. 29).²³³ Das Bild zeigt auf engem Raum in Nahaufnahme einen alten, trinkenden Bauern, der sich mit einer Heringshappen

(Inv.-Nr. vNG862), siehe Ulrich Schmidt (Hg.), *David Teniers d. J. 1610-1690. Verzeichnis sämtlicher Werke von David Teniers d. J. im Besitz der Staatlichen Museen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister* (Monographische Reihe der Staatlichen Museen Kassel, 6), Kassel 1994, Anhang 1 D, Abb. 26.

²²⁹ David Teniers II *Interieurszene mit einer Töpfe scheuernden jungen Frau, der ein alter Bauer Avancen macht*, signiert, um 1644-45, Öl auf Holz, 41,9 x 61 cm, Versteigerung London (Sotheby's), 05.12.2007, Los 22, Verbleib unbekannt.

²³⁰ Hendrick Martensz. Sorgh *Scheuneninterieur mit ungleichem Paar*, um 1640, Öl auf Holz, 46,5 x 68 cm, Museum Boijmans Van Beuningen (Inv.-Nr. 2174). Siehe Schneeman 1982 (wie Anm. 203), S. 66 und Nr. 7; Nora Schadee (Hg.), *Rotterdamse meesters uit de Gouden Eeuw*, Ausst. Kat. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam 1994-1995, Zwolle 1994, Nr. 51; Friso Lammertse (Hg.), *Dutch genre paintings of the 17th century. Collection of the Museum Boijmans Van Beuningen*, Rotterdam 1998, Nr. 53.

²³¹ Vgl. z.B. Pieter de Bloot *Bauerninterieur mit Stillleben und Bauern am Kamin*, signiert und datiert 1640, Öl auf Holz, 60 x 82 cm, bis 1949 in Paris, Slg. Adolphe Schloss, Versteigerung Paris (Charpentier), 25.05.1949, Los 5, Verbleib unbekannt; ausgestellt auf der Internationalen Kunst- und Gartenbau-Ausstellung Düsseldorf 01.05.-23.10.1904, Kat.-Nr. 285; RKDimages, Kunstwerknr. 105899, URL: <https://rkd.nl/en/explore/images> (zuletzt eingesehen am 05.08.2014).

²³² Vgl. Schneeman 1982 (wie Anm. 203), S. 66-67.

²³³ Hendrick Martensz. Sorgh *Interieur mit einem Bauernpaar bei der Mahlzeit*, Öl auf Holz, 29,3 x 28 cm, Versteigerung London (Sotheby's), 6.12.2005, Los 578, Verbleib unbekannt.

verzehrenden Dienstmagd zu einer Mahlzeit niedergelassen hat. Die Darstellung basiert zweifellos auf der figürlichen Szene aus Teniers' Karlsruher Scheuneninterieur und wiederholt signifikante Details. Darüber hinaus sind sowohl die Eule rechts oben im Bild wie auch die alte Bäuerin, die das Treiben des Paares aus dem Hintergrund beobachtet, typische Motive, die Teniers II häufiger verwendete.

Dass Sorgh in diesem Fall nachweislich ein einzelnes Motiv aus einer Komposition von Teniers herausgelöst und gleichsam als Versatzstück in ein eigenes Bild eingefügt hat, lässt auch im Hinblick auf sein Rotterdamer Scheuneninterieur eine ähnliche Vorgehensweise plausibel erscheinen. So könnten Teniers' Küchenstücke mit apfelschälenden Frauen Sorgh dazu inspiriert haben, dieses Motiv aufzugreifen, um es dann mit Elementen aus den Scheunendarstellungen mit ›ungleichem Liebespaar‹ zu einer neuen Komposition zu verquicken.

Die künstlerische Beziehung zwischen Teniers II und dem gleichaltrigen Sorgh ist seit Houbrakens Erwähnung, der Rotterdamer Maler sei bei Buytewech und David Teniers Lehrling gewesen,²³⁴ wiederholt diskutiert worden. Die meisten nachfolgenden Biographen und Kunsthistoriker übernahmen unkritisch Houbrakens Angaben und identifizierten mit dem bei Houbraken erwähnten David Teniers den jüngeren, erfolgreicherer Träger dieses Namens.²³⁵ Schriftliche Dokumente, die Auskunft über die für die Ausbildung eines Malers entscheidenden Lebensjahre Sorghs geben könnten, sind nur spärlich vorhanden; für die Zeit zwischen 1624 bis 1630 fehlen sie bisher leider völlig, so dass auch hier nur Wahrscheinlichkeiten erörtert werden können.²³⁶ Durchaus glaubwürdig ist dabei Houbrakens Auskunft über eine Lehrzeit bei dem 1617 aus Haarlem nach Rotterdam zurückgekehrten und hier 1624 verstorbenen Willem Buytewech. Jener gehörte nicht nur zu den damals führenden Künstlern der Stadt, Buytewechs Mutter soll überdies auch mit Sorghs Mutter, der in Antwerpen geborenen Lijsbeth Hendricks, verwandt gewesen sein.²³⁷ Bis zu seinem 14. Lebensjahr hätte Sorgh demnach einige Zeit in Buytewechs Werkstatt verbringen können, auch wenn seine frühen Werke kaum offensichtliche Belege für den Einfluss dieses Malers liefern. Für die sich anschließenden Jahre bis 1630 liegt es ebenfalls im Bereich des Möglichen, dass Sorgh seine Ausbildung außerhalb Rotterdams bei einem anderen renommierten Maler fortsetzte und zur weiteren Ausbildung sogar nach Antwerpen ging. Die Stadt muss dem jungen Sorgh in Anbetracht ihrer Bedeutung als künstlerisches Zentrum sowie der verwandtschaftlichen Beziehungen, die man mütterlicherseits wohl voraussetzen darf, als attraktives Ziel erschienen sein. Dass Sorgh in dieser Zeit aber

²³⁴ Houbraken 1718-21 (wie Anm. 194), Bd. 2 (1719), S. 71: „Hy was een leerling van Dav. Teniers, als aan zyn eerste penceelwerken klaar te zien is, en van Wilm Buitenweg die gezelschappen van Juffrouwn Heeren en Boertjes schilderde.“

²³⁵ Einen Überblick über die in der Literatur seit Houbraken geführte Diskussion über Lehrzeit und Einflüsse Hendrick M. Sorghs liefert Schneeman 1982 (wie Anm. 203), S. 4-6.

²³⁶ Vgl. Schneeman 1982 (wie Anm. 203), S. 24; Ausst. Kat. Rotterdam 1994-95 (wie Anm. 211), S. 299.

²³⁷ Vgl. P. Haverkorn van Rijsewijk, „Rotterdamse schilders: Hendrick Martensz. Sorgh“, in: *Oud Holland* 10, 1892, S. 238-256, hier S. 242.

Lehrling bei dem jüngeren Teniers war, ist auszuschließen. Teniers der Jüngere, der spätestens seit 1626 in der Werkstatt seines Vaters, dem älteren David Teniers, zunächst als Lehrling, später als Gehilfe tätig war, wurde erst 1632/33 als Freimeister der Antwerpener St. Lukaskilde registriert und durfte demzufolge vorher keinen selbständigen Werkstattbetrieb führen oder Lehrlinge ausbilden.²³⁸ Denkbar ist hingegen, dass Sorgh neben Teniers II bei dessen Vater weitergehende Unterweisungen als angehender Maler erhielt, und dass die beiden ehemaligen Mitschüler über ihre Lehrzeit hinaus in Kontakt blieben und in künstlerischem Austausch standen. Im Februar 1630 ist Sorghs Anwesenheit dann wieder in Rotterdam durch die Abfassung seines Testamentes belegt, das er notariell beglaubigen ließ.²³⁹ Van Rijsewijk hat vermutet, dass Sorgh diese Verfügung als Vorkehrung für eine längere Reise traf, die er zum Zwecke seiner künstlerischen Weiterbildung unternehmen wollte.²⁴⁰ Auch diese Annahme entbehrt nicht der Grundlage. Der etwa 20 Jahre alte Maler musste zu dieser Zeit nahezu am Ende seiner Ausbildung angelangt gewesen sein, so dass eine Gesellenreise, die ihn ebenfalls nach Antwerpen führen und in Kontakt mit dem jüngeren Teniers hätte bringen können, als durchaus übliche Abrundung der Lehrjahre nicht abwegig erscheint. Sorghs Name tritt in den Rotterdamer Archiven erst wieder in Verbindung mit seiner Hochzeit 1633 in Erscheinung, und alles deutet darauf hin, dass er nun im Begriff war, sich dauerhaft in seiner Geburtsstadt niederzulassen.²⁴¹

Bis 1633 sind demnach mehrere Alternativen denkbar, wie Hendrick M. Sorgh und Teniers II persönlich in Kontakt hätten treten können. Da jedoch die Sujets von Teniers dem Jüngeren, die Sorgh meines Erachtens beeinflusst haben, alle erst später zu finden sind, muss Sorgh auch nach dieser Zeit die Möglichkeit gehabt haben, mit der Kunst des Antwerpener Malers in Berührung zu kommen. Darstellungen von Teniers II oder von einem ihm nachfolgenden Künstler, der seine Kompositionen weitergetragen hat, können Sorgh in Rotterdam ohne Weiteres über den Kunsthandel vor Augen gekommen sein. David Teniers der Ältere betrieb – vermutlich spätestens seit 1628 – neben seiner Malwerkstatt auch einen Kunsthandel, der ihn regelmäßig zu Zolldeklarationen vor den Antwerpener Behörden veranlasste, die längere Reisen vorzubereiten scheinen.²⁴² Den Quellen nach zu urteilen war in dieses Geschäft auch sein Sohn, der jüngere Teniers, involviert. Unter den erwähnten Dokumenten findet sich für das Jahr 1641 der Antrag eines David Teniers für einen Pass, der ihn zu einer Reise in die nördlichen Niederlande berechtigt.²⁴³ Obwohl dabei unklar bleibt, um welchen der Teniers es sich handelt, wird doch ersichtlich, dass Bilder von David Teniers dem Jüngeren leicht auch in den nördlichen Provinzen verfügbar sein und den dort ansässigen Malern vor Augen kommen konnten.

²³⁸ Siehe Vlieghe 2011 (wie Anm. 213), S. 7-8.

²³⁹ Vgl. van Rijsewijk 1892 (wie Anm. 237), S. 241; Schneeman 1982 (wie Anm. 203), S. 281, Dok. 5-A.

²⁴⁰ Siehe van Rijsewijk 1892 (wie Anm. 237), S. 242.

²⁴¹ Siehe Schneeman 1982 (wie Anm. 203), S. 25.

²⁴² Vgl. Vlieghe 2011 (wie Anm. 213), S. 9.

²⁴³ Siehe ebd.

Es ist kaum wahrscheinlich, dass Teniers II, Sorgh und Molenaer als Folge zufälliger Koinzidenz unabhängig voneinander zu so verwandten und in charakteristischen Details übereinstimmenden Darstellungen der ›ungleichen Liebe‹ gekommen sind, wie die hier besprochenen Bilder sie zeigen. Dabei scheint David Teniers II als erster den Bildtypus des Scheunenstilllebens mit dem Thema der ›ungleichen Liebe‹ verknüpft zu haben. Als wichtiger Vermittler dieser Bildidee und -synthese in die nördlichen Niederlande scheint Sorgh fungiert zu haben, der in direkter Auseinandersetzung mit Werken von Teniers dem Jüngeren zu seiner Rotterdamer Komposition gekommen sein muss und überdies das Motiv der apfelschälenden Magd in diesen Darstellungszusammenhang integriert hat. Damit nehmen die themengleichen Scheuneninterieurs beider Künstler bereits wesentliche Elemente der Göttinger Komposition von Jan Miense Molenaer vorweg. Belege für den Kontakt Molenaers mit einem der beiden Maler, die ihm in der Formulierung dieser Bildidee vorangehen, lassen sich bisher leider nicht finden. Gleichwohl ist davon auszugehen, dass Molenaer hier letztlich Inspirationen verarbeitet, die in Antwerpen bei David Teniers dem Jüngeren ihren Ausgangspunkt haben.

Fazit

Die Ausführungen haben gezeigt, dass Jan Miense Molenaer im Göttinger Bild sehr unterschiedliche Elemente und ikonographische Traditionen der älteren und zeitgenössischen niederländischen Kunst zu einer höchst komplexen und beziehungsreich komponierten Synthese verbunden hat. Das Motiv der ›ungleichen Liebe‹ und das Küchenstück, das Bauerngenre und das Scheuneninterieur, dazu eine Vielzahl von sinnbildlich befrachteten Gegenständen bilden Elemente, die sich als Verknüpfung in einer Genreszene finden, die auf den ersten und auch zweiten Blick kaum vermuten ließe, dass sie das Ergebnis nicht einer unmittelbaren Wirklichkeitsschilderung, sondern einer künstlerischen ‚Konstruktion‘ von (scheinbarer) Realität bildet. Bemerkenswert ist überdies, dass Molenaers Bild nicht einmal das Ergebnis einer eigenen Syntheseleistung ist, sondern der Rezeption südniederländischer Vorbilder sich verdankt.

So ist deutlich geworden, dass sich innovative Bildideen über regionale Grenzen hinaus durchgesetzt haben und auf verschiedenen Wegen weitergetragen wurden. Lassen sich diese aus heutiger Sicht auch nicht immer vollständig und mit Sicherheit rekonstruieren, so führt dieses Beispiel dennoch klar vor Augen, dass die Motive, der Inhalt und damit die Funktion der Genrebilder des 17. Jahrhunderts in höchstem Maße noch von Erfindungen und Konventionen bestimmt sind, die maßgeblich bereits in der Kunst des 16. Jahrhunderts entwickelt worden sind. Das hier ausführlich behandelte Gemälde der Göttinger Kunstsammlung stellt nach alledem gleichsam ein Paradebeispiel für das Verständnis der (nord-)niederländischen Genremalerei – und letztlich nicht nur der Genremalerei, sondern auch anderer Gattungen dieser für lange Zeit als Inbegriff realistischer Malerei aufgefassten

Kunst – dar. Exemplarisch zeigt sich hier, in welchem Maße die Malerei ‚innerkünstlerischen‘ Voraussetzungen verpflichtet bleibt und eine Wirklichkeit nach ihren eigenen Gesetzen schafft. Bestimmend bleiben kurz die ikonographischen Traditionen. Die Aufgabe des Malers ist es, diese in eine zeitgemäße Form zu bringen, die den immer noch geltenden Ansprüchen auf *utilitas* und *delectatio* gerecht wird.

Abbildungen



1. Jan Miense Molenaer *Ungleiche Liebe (Bauernküche)*
signiert rechts am Tisch: JMolenaer (JM ligiert)
um 1645
Öl auf Eichenholz
38,5 x 49 cm
Göttingen, Georg-August-Universität, Kunstsammlung



2. Claes Moeyaert *Moy-Aal und ihre Verehrer (Wahl zwischen Alt und Jung)*
signiert: GL. Metsu (GL ineinander; das Monogramm von Moeyaert wurde von späterer Hand in
Metsu verändert)
um 1630–40
Öl auf Leinwand
113 x 126,7 cm
Amsterdam, Rijksmuseum (SK-A-270)

Wer durch keyn ander vrsach me
 Dann durch güts willen griffst zür ee
 Der hat vil zanccks/leyd/hader/we/



wibē durch gutz willē

Wer schlüfft inn esel / vmb das schmār
 Der ist vernunfft / vnd wißheyt lār .
 Das er eyn alt wiß nymbt zür ee
 Eyn gütten tag / vnd keynen me

3. Albrecht Dürer (zugeschrieben) *Altes Weib und junger Narr*

Holzschnitt

Illustration zu Sebastian Brant, *Das Narrenschiff*, Basel 1494,
 Kap. 52: „Wibe(n) durch gutz wille(n)“ (Freien des Geldes wegen)



4. Jacob Cornelisz. van Oostsanen *Die Brillenverkäuferin (Ungleiche Liebe)*

um 1515

Öl auf Holz

49 x 35 cm

Utrecht, Museum Catharijneconvent (Inv.-Nr. RMCC s00171)



5. Jan Miense Molenaer *Lot und seine Töchter*

um 1632

Öl auf Holz

64 x 84 cm

Frankreich, Privatsammlung



6. Jan Miense Molenaer *Der Maler im Atelier mit einer alten Frau*

um 1632–33

Öl auf Holz

40 x 36,5 cm

Privatsammlung



7. Jacob Goltzius II (nach Hendrick Goltzius) *Eine alte Frau bietet einem jungen Mann Geld an*
 bezeichnet unten: HGoltzius Invent. / Jaques Goltzius sculp / CVisscher excu.

Kupferstich

18,5 x 14,1 cm

Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet (Inv.-Nr. RP-P-1901-A-22283)



8. Jan Miense Molenaer *Küchenszene mit ungleichem Paar*
signiert
um 1635
Öl auf Holz
50,5 x 63,5 cm
Kopenhagen, Statens Museum for Kunst (Inv.-Nr. KMS3024)



9. Pieter Aertsen *Christus im Haus von Martha und Maria*

bezeichnet im Hintergrund über der Tür: PA

datiert 1553

Öl auf Holz

126 x 200 cm

Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen (Inv.-Nr. 1108)



10. Pieter Cornelisz. van Rijck *Küchenszene*

signiert und datiert 1621

Öl auf Leinwand

103,2 x 137,5 cm

Haarlem, ehem. Oudemannenhuis, seit 1862 Stedelijk Museum,
heute Frans Hals Museum (Inv.-Nr. OS I-302)



11. Floris Gerritsz. van Schooten *Küchenszene mit Christus und den Jüngern in Emmaus*
monogrammiert und datiert 1620

Öl auf Leinwand

122 x 190 cm

ehem. Slg. Jean Germain Léon Baron Cassel van Doorn, in den 1930er Jahren gestohlen,
vom NS-Regime für das Museum in Linz vorgesehen,
Central Collecting Point, München (Inv.-Nr. 10708),
nach 1945 restituiert,
bis 1998 Spanien, Privatsammlung
1999 Verkauf durch Johnny van Haeften Ltd, London
Verbleib unbekannt



12. Floris Gerritsz. van Schooten *Alter Mann mit birnenschälender junger Frau*
zweites Viertel des 17. Jahrhunderts

Öl auf Leinwand
100,1 x 133,4 cm

ehem. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister (Inv.-Nr. S 613;62),
restituiert,

bis 2005 Deutschland, Privatsammlung
Versteigerung Amsterdam (Christie's), 11.05.2005, Los 17
Verbleib unbekannt



13. Wallerant Vaillant *Die Obstschälerin*

Schabkunst

24,4 x 31 cm

Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett (Inv.-Nr. W. Vaillant AB 3.82)



14. David Teniers der Jüngere *Küche mit einer Frau beim Apfelschälen*
um 1643
Maße unbekannt
Privatbesitz



15. David Teniers der Jüngere *Kücheninterieur*

signiert und datiert 1644

Öl auf Kupfer

57 x 77,8 cm

Den Haag, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis (Inv.-Nr. 260)



16. Monogrammist bxg (wahrscheinlich Kopie nach einem verlorenen Original des Hausbuchmeisters) *Eiermann und Entenfrau*

um 1475–1500

Kupferstich

18,6 x 11,6 cm



17. Jan Matham (zugeschrieben, nach Adriaen van de Venne) *Bauer mit Eiern in einem Korb* bezeichnet unten links: A. V. Venne inue. / unten rechts: Matham ex.

um 1635

Kupferstich

24,9 x 18,9 cm

Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet (Inv.-Nr. RP-P-OB-23.187)



18. Jan Miense Molenaer *Kartenspieler bei Lampenschein*

um 1627–28

Öl auf Holz

44 x 51 cm

London, Privatsammlung



19. Pieter Coecke van Aelst *Ein Marktbauer im Wirtshaus*
auf der Vorderseite links bezeichnet mit: Petrus van Aelst inv & F.
auf der Rückseite nachträglich bezeichnet mit: Petrus Koeke van Aelst f. 1529
Federzeichnung, braune Tinte, braun laviert, weiß gehöht
20,1 x 16,1 cm
Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen (Inv.-Nr. P.Coecke 2)



20. Anonym (flämisch) *Ein Marktbauer beim Brettspiel*

erste Hälfte 16. Jahrhundert

Öl auf Holz

Maße unbekannt

1931 in Wien, Kunsthandel E. und A. Silbermann

Verbleib unbekannt

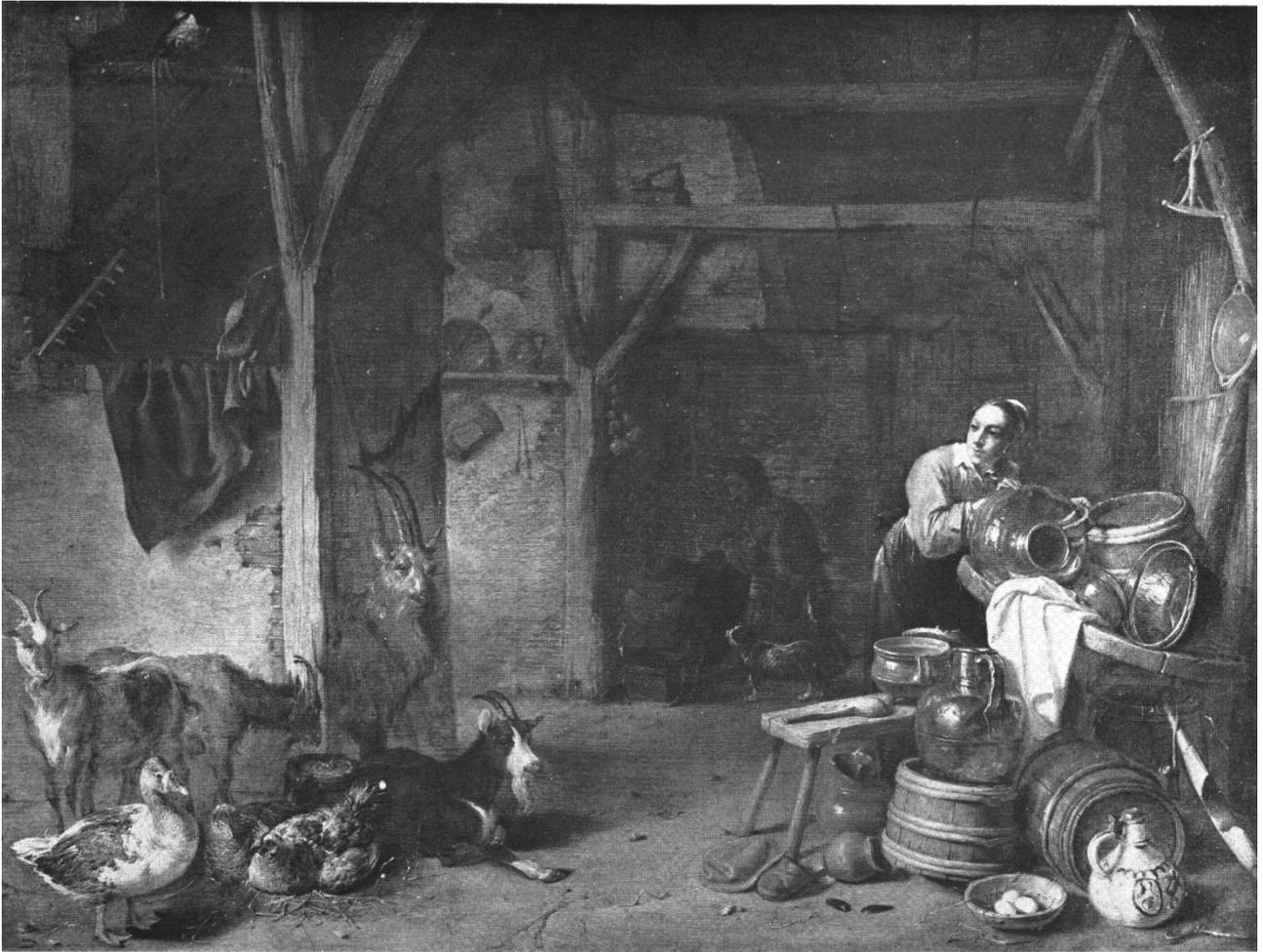


22. Herman Saftleven *Scheuneninterieur mit Stilleben und zwei Jungen*
bezeichnet und datiert 1634

Öl auf Eichenholz

41 x 57,5 cm

Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts (Inv.-Nr. 2834)



23. Cornelis Saftleven *Scheune mit Geschirr reinigender Magd und Ziegen*

um 1630–35

Öl auf Holz

40,8 x 56 cm

Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie (Inv.-Nr. GG_750)



24. Jan Miense Molenaer *Stallinterieur mit Rauchern*

signiert

frühe 1640er Jahre

Öl auf Holz

43 x 53 cm

Versteigerung Nimwegen (Hessink's Veilingen), 26.11.2003, Los 2007

Verbleib unbekannt



25. David Teniers der Jüngere *Das Abendessen in der Scheune*

bezeichnet und datiert 1634

Öl auf Eichenholz

46,5 x 63,5 cm

Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle (Inv.-Nr. 193)



26. David Teniers der Jüngere *Im Stall*

signiert

um 1643

Öl auf Eichenholz

61 x 87,5 cm

Basel, Kunstmuseum (Inv.-Nr. 607)



27. David Teniers der Jüngere *Interieurszene mit einer Töpfe scheuernden jungen Frau, der ein alter Bauer Avancen macht*

signiert

um 1644-45

Öl auf Eichenholz

41,9 x 61 cm

Versteigerung London (Sotheby's), 5.12.2007, Los 22

Verbleib unbekannt



28. Hendrick Martensz. Sorgh *Scheuneninterieur mit ungleichem Paar*

um 1640–42

Öl auf Holz

46,5 x 68 cm

Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen (Inv.-Nr. 2174)



29. Hendrick Martensz. Sorgh *Interieur mit einem Bauernpaar bei der Mahlzeit*

Öl auf Holz

29,3 x 28 cm

Versteigerung London (Sotheby's), 6.12.2005, Los 578

Verbleib unbekannt