



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„ein heimliches über die Schulter Schauen“:

zinnebeelden der schilderkonst

Zu Bildinhalt und Funktion scheinrealistischer *Atelierbilder* in der
niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts

verfasst von / submitted by

Elisabeth Kainberger, BA BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfillment of the requirements for the degree
of

Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Raphael Rosenberg

Dank

Die vorliegende Arbeit ist wie jedes wissenschaftliches Forschungsvorhaben nicht nur das Ergebnis von Recherche- und Sondierungsarbeit, sondern vor allem einer langen Themenfindungsphase, die an einem bestimmten Punkt begonnen hatte und an einem gänzlich anderen ihre Finalisierung fand. Für die Geduld bei der Begleitung der Zeit zwischen diesen Punkten, das „Ping-Pong“-Spiel von aufgegriffen und verworfenen Themen, wertvolle Hinweise hinsichtlich Machbarkeit und Methodik und das Aufrechtbleibenlassen des Forschergeists danke ich Herrn Univ.-Prof. Dr. Raphael Rosenberg herzlich.

Ein aufrichtiges Danke gilt auch:

meinen lieben Freunden für ihr geduldiges Ohr,

Kathi und Vici für ihre Zeit und ihr kritisches Auge,

Simon für unseren immer wieder inspirierenden Austausch und für seinen Blick auf die Kunst,

Hans dafür, dass er die vorliegende Arbeit zu einer solch schönen gemacht hat und für alles, was ich von ihm lernen durfte,

Lisa für das Teilen unseres gemeinsamen Weges,

Paul für sein mitdenkendes Interesse und Zuhören sowie für seine Unterstützung und das Festhalten.

Darüber hinaus möchte ich ganz besonders danken:

Hedi, die mir auf einer Assisi-Reise vor vielen Jahre die Schönheit der Kunst gezeigt und mich zu einer gemeinsamen Leidenschaft hingeführt hat, mich immer wieder in meinem Weg bestätigt hat und mir auch bei der vorliegenden Arbeit entscheidende Inputs gegeben hat,

meiner Mutter fürs immer Dasein und dafür, dass sie mich als mein „Lebens-Coach“ zu dem gemacht hat, was ich bin,

meinem Vater dafür, dass er die Liebe zur Wissenschaft mit mir teilt.

“Let the spectators call for the curtain to be raised, so as to see what is behind; yet there is no reality in this, for the surface on which the objects are represented is flat, and truth is imitated so artfully that nature appears to have animated the picture in order to assist painting to deceive us, and to laugh at our folly; hence it is that one painter wrote in his works res ipsa – it is the thing itself, not the imitation.”¹

Pierre Lebrun

¹ « qu'on crie haut qu'il faut oster le rideau afin de voir ce qui est caché, cependant il n'y a rien de tout celà, car tout celà est plat, pris bas mort et contrefait si artistement qu'il semble que la nature se soit couchée la-dessus pour aider la peinture à nous tromper finement et se mocquer de nostre bestise, de la vient qu'un deux escrit en les ouvrages res ipsa – c'est la chose même, pas la peinture », LEBRUN 1635, ed. 1999, S. 769, übers. n. MERRIFIELD 1849, ed. 1999, S. 768.

Inhalt

Einleitung.....	7
Forschungsstand und Theoreapparat.....	11
Fragestellung und Vorgehensweise	15
1. Das Produktionsszenario: Strategien des Scheinrealismus und Inszenierungsinhalte.....	18
1.1. Das Atelier.....	18
1.1.1. Der Raum als Bühne.....	18
1.1.2. Werkzeuge und Arbeitsinstrumente.....	23
1.1.3. Zeichnungen, Skulpturen und Stillebenarrangements.....	24
1.1.4. Die Landkarte.....	30
1.2. Der Maler	35
1.3. Das Bildsujet und die Maler-Modell-Dichotomie.....	39
1.3.1. Das Bildsujet.....	39
1.3.2. <i>tableau vivant</i> und <i>portrait historié</i>	41
1.3.3. Die Maler-Modell-Dichotomie.....	44
1.4. Der Malakt und die Bildproduktion.....	47
1.5. Der Inszenierungsinhalt: Das scheinrealistische <i>Atelierbild</i> als Versinnbildlichung der Malerei.....	53
1.5.1 Das Spiel mit dem „Augentrug“.....	53
1.5.2. Von der <i>schilderconst</i>	56
1.5.3. Allegorische Entwürfe in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts.....	57
1.5.4. Das <i>Atelierbild</i> als <i>zinnbeeld</i> der <i>schilderconst</i>	62
2. Zur Bildfunktion des scheinrealistischen <i>Atelierbildes</i>	64
2.1. Der Verkauf von und der Handel mit dem <i>Atelierbild</i>	67
2.2. Das <i>Atelierbild</i> in Künstlerinventaren	69
Conclusio	74
Katalog.....	77
Abbildungen.....	95
Abbildungsverzeichnis	145
Literaturverzeichnis.....	155
Abstract.....	171

Alle Texte, wenn nicht anders vermerkt, wurden von der Verfasserin der vorliegenden Arbeit übersetzt. Englische Texte bleiben unübersetzt.

Im Text wurde zugunsten einer besseren Lesbarkeit auf eine geschlechterspezifische Trennung verzichtet.

Einleitung

Der Künstler im Atelier. Ein Thema, das vor allem in und seit der Moderne beim Betrachter Faszination und in der Forschung regen Diskurs hervorrief.² Als Instrument der Selbstreflexion des Künstlers, als metamalerische Plattform des Nachdenkens über Kunst, auf der das Atelier zur ikonischen Sphäre ernannt wird.

Der Maler in seiner Werkstatt. Ein vormodernes Bildthema, bei dem fraglich ist, ob es ein Konzept des Bildproduzenten als *Künstler* und dem Produktionsort als *Atelier* ins sich trägt. Bereits im 16. Jahrhundert erfuhren Darstellungen mit dem *Hl. Lukas, die Madonna malend* oder *Apelles malt die Campaspe* in der europäischen Malerei eine zunehmende „Säkularisierung“ und bereiteten so das rein profane Bildthema des *Malers in der Werkstatt* vor.³ Bildszenen mit religiösen oder mythologischen Malerfiguren existieren als solche auch noch im 17. Jahrhundert.⁴ Die Malerwerkstatt wird in diesen Bildern in die Szene integriert, dient aber primär als Hintergrundfolie für das eigentliche (allegorische, religiöse oder mythologische) Bildsujet. All diesen Bildern mit dem Thema *Maler in der Werkstatt* ist eines gemein: Der profan-genrehafte Malakt und Maler stehen nicht im Zentrum.

Darstellungen, die den Maler im Zusammenhang des Malaktes rein profan präsentieren, wurden in der niederländischen Genremalerei⁵ des 17. Jahrhunderts in einer vergleichsweise häufig und mit einer gestalterischen Vielfalt produziert. Im Unterschied dazu wurden Bilder mit Werkstätten anderer Handwerksberufe wie etwa von Webern oder Schneidern nur selten gefertigt.⁶ Dass ab den 1630er Jahren in den nord- und südniederländischen Kunstzentren Leiden, Haarlem, Utrecht, Amsterdam, Rotterdam

² Siehe dazu etwa KLEFFMANN 2000; MONGI-VOLLMER 2004.

³ Siehe hierzu etwa FLOERKE 1905; RAUPP 1984; KAT. AUSST. LEIDEN 1988; GRIFFEY 1999; DE CLIPPEL 2006a; KLEINERT 2006.

⁴ Siehe etwa Aert de Gelders *Künstler eine alte Frau malend/Selbstportrait als Zeuxis* (1685, Abb. 1), in dem der dargestellte Maler zwar eindeutig Züge de Gelders trägt und in einem scheinbar alltäglichen Setting erzählt wird, aber durch die erkennbare Wiedergabe als fiktive Figur des Zeuxis ist hier wohl eher von einer allegorischen Darstellung zu sprechen. Siehe hierzu auch KLEINERT 2006, S. 16-18.

⁵ Im Folgenden wird unter „niederländischer Genremalerei“ nicht nur die holländische, sondern auch die flämische verstanden. In Flandern und seinem Kunstzentrum Antwerpen erreichten Bilder mit der Darstellung des Malers in seiner Werkstatt allerdings nie eine solche Popularität wie in den nördlichen Niederlanden. Siehe etwa FILIPCZAK 1987, S. 142 und darüber hinaus auch WISHNEVSKY 1967, S. 16 sowie DE CLIPPEL 2006b. Trotz der zahlreichen Unterschiede, die in der holländischen und flämischen Malerei festzumachen sind (und auch auf historisch-politische Umstände zurückzuführen sind), lassen sich in Hinblick auf den breiten Untersuchungsgegenstand von Bildern, die den Maler in der Werkstatt zeigen, ähnliche Charakteristika feststellen.

⁶ GILTAIJ 2005b, S. 14; WALSH 1996, S. 33. Seltene Bildbeispiele für Darstellungen anderer Handwerksberufe in der niederländischen Genremalerei sind etwa Quiringh van Brekelenkams Darstellungen einer *Schneiderwerkstatt* (1653, Abb. 2) oder einer *Schusterwerkstatt* (1656, Abb. 3).

und Antwerpen zahlreiche solcher Bilder geschaffen wurden, indiziert eine hohe Popularität des Themas.⁷ Dieses soll in der folgenden Arbeit als *Atelierbild* bezeichnet werden.⁸

Mit seinem Auftreten im 17. Jahrhundert bewegt sich das Thema in einer Zeit des Umbruchs, in der sich das Selbstverständnis des Berufsstandes des Malers vom Handwerker entfernt und fortan einen künstlerähnlichen Status einnimmt.⁹ Von diesem neuen Bild zeugt zum einen die Anfang des 17. Jahrhunderts entstehende niederländische Kunstliteratur:¹⁰ So trägt etwa Karel van Manders *Schilder-Boeck* (1604) analog zu Vasaris *Viten* die Biografien der wichtigsten Maler aus dem Raum nördlich der Alpen zusammen.¹¹ Diese literarisch formulierte Kunsttheorie macht nicht nur ein bis dahin unbekanntes Interesse an den Biografien von niederländischen Malern offenkundig, sondern entwirft auch ein neues, elitäres Künstlerbild nach italienischem Vorbild.¹² Zum anderen ist das sich verändernde Bild des Malers auch realhistorisch bemerkbar. Im hierarchischen Gefüge der sich im 17. Jahrhundert (re-)institutionalisierenden Malergilden nahmen die *konstschilder* (Kunstmaler, auch *fijnschilder*) eine nobilitierte Sonderrolle ein. Diesem standen die *kladschilder* gegenüber (auch *grofschilder*, also auf zwar dekorative, aber eher praktische Maltätigkeiten spezialisierter Maler; der *kladschilder* stand aber über dem reinen Ausmaler etwa von

⁷ RAUPP 2011, S. 11-12. Bei diesem Thema sind nicht jene Darstellungen mitgemeint, die den Maler (vor allem in der flämischen Malerei) in einem Liebhaberkabinett zeigen, da es sich dabei nicht um den Ort seiner Arbeit handelt. Eine Sonderrolle spielen auch Gemälde wie Karel van Slabbaerts *Werkstatt des Evangelisten Lukas*, in dem vorrangig das Atelier (und nicht die religiöse Person) Präsentation erfährt, oder *Stillleben im Atelier* wie von Pieter Claesz (1628-30 und 1660).

⁸ Den Begriff des *Atelierbildes* benutzen bereits MAI 2002; KLEINERT 2006. An dieser Stelle sei außerdem darauf hingewiesen, dass die konkrete Betitelung von Genrebildern in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts eine eher unübliche war (R. Rosenberg, persönliches Gespräch). In den meisten Fällen wurde von *stukjes* (Stücken) mit Bildthemen wie *geselschapjes* (Gesellschaft), *buitenpartij* (Landpartie) oder *boordeeltjen* (Bordellszene) gesprochen. Siehe dazu auch RAUPP 1983; ALPERS 1975/76; MIEDEMA 1977; GAEHTGENS 2002. Der Begriff des *Atelierbildes* wird deshalb im Folgenden auch dann benutzt, falls für ein bestimmtes Werk nicht anderes tatsächlich belegt ist (etwa in Künstlerinventaren oder durch andere Dokumente) und dieser Titel über die Bildbedeutung aufschlussgebend sein könnte.

⁹ Dieses sich wandelnde Bild des Malers wurde in der kunsttheoretischen Forschung zur niederländischen Malerei bereits eingehend besprochen, siehe dazu exemplarisch WINNER 1962; KAT. AUSST. BRAUNSCHWEIG 1978; ALPERS 1998; STOICHITA 1997.

¹⁰ Diese war in Hinblick auf Umfang, Quantität und Komplexität allerdings mit der italienischen Kunsttheorie mit Sicherheit nicht vergleichbar, siehe dazu etwa ALPERS 1998, S. 29.

¹¹ VAN MANDER 1604, ed. 1969; BRENNINKMEYER-DE ROOIJ 1996, bes. S. 61; GAEHTGENS 2002, bes. S. 134-135; KLEINERT 2006, bes. S. 151-152. Auch bei van Manders *Schilder-Boek* ist davon auszugehen, dass es sich mehr um inszenierte Idealisierungen realhistorischer Malerpersönlichkeiten denn realhistorisch gültige Quellen zu Malerbiografien handelt, siehe dazu NORTH 1992, S. 77.

¹² RAUPP 1984; BRENNINKMEYER-DE ROOIJ 1996; NORTH 1992, bes. S. 80, 84 und 96-98; TUMMERS 2008.

Hauswänden) und anderen Sparten der Profession, die ebenfalls der Gilde zugeordnet waren, etwa Glasermaier oder Tapisserieweber.¹³ Nicht zuletzt durch den demokratisch-offen organisierten Kunstmarkt in den Niederlanden war es dem Maler darüber hinaus möglich, am Geistesleben der intellektuellen und ökonomischen Oberschicht teilzunehmen, ohne dabei vollends dazuzugehören.¹⁴

Dieses sich verändernde Bild des Malers suchte nach neuen (Re-)Präsentationsformen, zu denen etwa die in der niederländischen Malerei in hoher Zahl produzierten *Künstlerselbstportraits* (siehe etwa die *Selbstportraits* von Gerrit Dou, um 1665, Abb. 4 oder Judith Leyster, 1635, Abb. 5) zu zählen sind.¹⁵ Der Maler präsentiert sich darin stets nobel, fast fürstlich gekleidet, als attributive Hinweise auf seinen Berufsstand dienen ihm zumeist ausschließlich Staffelei, Pinsel und Palette.¹⁶ Dass die kompositionelle und formale Diversität so beschränkt ist, indiziert, dass es sich beim *Künstlerselbstportrait* trotz seines individualisierten, portraithaften Charakters nicht ausschließlich um die Darstellung des individuellen Künstlerselbsts handelt.¹⁷ Vielmehr funktioniert es als bewusste Strategie, die durch das Zeigen eines immer gleichen Typus ein neues Bild des Malers vermittelt.¹⁸

Ein bestimmter Malertypus wird auch im *Atelierbild* entworfen und die Grenzen zwischen den beiden Bildthemen sind oft verschwimmende,¹⁹ wenngleich das Thema des Malers in der Werkstatt im Unterschied zum *Künstlerselbstportrait* zumeist weniger individualisiert und portraithaft angelegt ist. Der *kladschilder* erfährt nicht nur in der

¹³ SLUIJTER 1988a, S. 31; KLEINERT/TAINTURIER 2006, S. 146-147. In manchen Städten führte dies sogar zur Abspaltung der *konstschilders* von der eigentlichen Malergilde, die neben dieser eine zweite Lukasgilde oder Malerbruderschaft begründeten, so etwa in Amsterdam oder Delft, siehe NORTH 1992, S. 84-86 und 88.

¹⁴ NORTH 1992, S. 96-98.

¹⁵ Siehe dazu exemplarisch KAT. AUSST. BRAUNSCHWEIG 1980, bes. S. 7-9; RAUPP 1984, bes. S. 80; PFISTER/VAN ROSEN 2005; CALABRESE 2006.

¹⁶ KAT. AUSST. BRAUNSCHWEIG 1980, S. 10-11; MAI 2002, S. 114.

¹⁷ Zum Problem des Individualitätswerts von Künstlerbildnissen (auch Künstlerselbstportraits) äußert sich Hans-Joachim Raupp, der in diesem Zusammenhang auf den wichtigen Aspekt hinweist, dass die Ich-Erfahrung im 17. Jahrhundert eine gänzlich andere als in post-aufklärerischer Zeit gewesen sei. Entsprechend sei es nicht Aufgabe der Kunst im 17. Jahrhundert gewesen, eine Form von innerem Bild individueller Persönlichkeiten zu zeichnen. Siehe dazu RAUPP 1984, bes. S. 354.

¹⁸ RAUPP 1984, S. 38. RAUPP 2011, S. 12.

¹⁹ Auch *Künstlerselbstportraits* (im Atelier) können, etwa durch die Hinzufügung weiterer Personen, einen genrehaften Charakter erhalten, so etwa David Teniers d. J., *Selbstbildnis/Allegorie des Gesichtssinns* (um 1635-37, Abb. 6) oder ein *Selbstportrait im Atelier* Michiel van Musschers (1679, Abb. 7). Siehe dazu auch BONAFoux 1985, S. 78-79.

zeitgenössischen Literatur als Topos des *pictor vulgaris* seinen Ausdruck²⁰, sondern wird in Darstellungen, die den Maler komisch-karikierend und häufig in einer als ärmlich präsentierten, bäuerlichen Werkstatt zeigen, visualisiert. Dieser Typus findet etwa in Gemälden Andries Boths (1630er Jahre, Abb. 8), Pieter Quasts (1. Hälfte 17. Jhdt., Abb. 9) oder auch in Jan Steens *Magerer Küche* (um 1650, Abb. 10 – hier weist eine Staffelei links im Bild auf den Maler hin) seine Überhöhung.²¹ Dass dies nicht nur durch Gemäldefassungen, sondern auch durch zahlreiche Druckgrafiken belegt ist, lässt eine weite Verbreitung des *kladschilders* vermuten.²² Als Typus kann er als Träger von moralischen Inhalten verstanden werden, die den Maler als Vertreter der Eitelkeit und des Müßiggangs vorführen.²³

Der Antagonist des *kladschilder* ist der *konstschilder*. Auch bei dieser Figur handelt es sich um eine Überhöhung, indem der Maler als Gelehrter, als Teil der gesellschaftlichen Geisteselite – kurz: als *pictor doctus* präsentiert wird.²⁴ Dieser Typus findet sich besonders häufig in Leiden,²⁵ erst bei Rembrandts *Junger Maler im Atelier* (1628-29, Abb. 11), der im Leidener Krreis vorbildgebend scheint, dann bei Gerrit Dou (*Junger Maler in seinem Atelier*, 1630-32, Abb. 12 und *Maler vor seiner Staffelei*, um 1630, Abb. 13), der ebenfalls modellbildend wird, etwa für Jacob van Spreeuwen (*Der Maler in seinem Atelier*, um 1650, Abb. 14) oder auch Frans van Mieris d. Ä. *Der Kunstkenner im*

²⁰ So erscheint er in Constantijn Huygens' Gedicht „Über einen verkommenen Maler“ („Van een verloopen Schilder“) als „Jan Klecks“ („Jan kladd“): „Jan Klecks hat Leinwände und Tafeln, beschmiert die unmöglichsten Juwelen [...], und nur hilft dem verlorenen Mann, seine Leere in einer Kanne zu ertrinken, Jan Klecks ist konstant verwildert, er hat seiner selbst ausgemalt“ („Jan Kladd heeft doeken en paneelen, Besmeert voor uitterste Juweelen [...], En helpen den verlooren man, Zijn leedt verdrinken in een kan. Jan kladd' is konstelijk verwildert, Hy heeft zijn zelve uitgeschildert“) HUYGENS 1655; siehe dazu auch RAUPP 1984, S. 313-314; DE VRIES 2004, S. 41.

²¹ EBERT 2013, S. 226 und 233. Als früheste Darstellung eines *kladschilders* wird häufig Pieter Bruegels d. Ä. *Der Maler und Kunstkenner* (1565, Abb. 16) genannt, siehe EBERT 2013, S. 231-232.

²² Siehe dazu etwa KAT. AUSST. AMSTERDAM 1997, S. 247-252.

²³ FILIPCZAK 1987, S. 166; KAT. AUSST. AMSTERDAM 1997, S. 248-249; TUMMERS 2008, S. 136; EBERT 2013, S. 226 und 233.

²⁴ RAUPP 1984, S. 130; KLEINERT/TAINTURIER 2006, S. 125-126. Auch hier könnten drei Darstellungen Pieter Bruegels d. Ä., zwei davon im Musée du Louvre/Paris (Abb. 17), eines im Musée Bonnat in Bayonne (Abb. 18), als Vorläufer angenommen werden. Diese zeigen eine elegant gekleidete, eindeutig als nobel markierte Malerfigur vor einer Staffelei. DE VRIES 2004, S. 41.

²⁵ Abgesehen von Leiden, wo sich hauptsächlich Darstellungen einer gelehrten Malerfigur nach stets ähnlichem Kompositionsschema finden, lassen sich für das Atelierbild in Hinblick auf andere holländische Städte keine ortsspezifischen Ausprägungen festmachen, auch aufgrund dessen, dass der Bildcorpus insgesamt zu klein ist. Siehe dazu KLEINERT 2006, S. 169-170. Als Grund für das besonders in Leiden beinahe inflationäre Auftreten dieses Malertypus wurde etwa die Positionierung der Stadt als Universitätsstadt genannt, KLEINERT/TAINTURIER 2006, S. 125-126.

Atelier (um 1655-57, Abb. 15).²⁶ Die elegante Kleidung, ein bürgerlich-wohlhabender Atelierraum, die reduzierte Wiedergabe von Handwerkszeugen, die von Attributen der Gelehrsamkeit abgelöst werden, nobilitieren den Maler entsprechend, ähnlich wie im *Künstlerselbstportrait*. Dieser Typus ist der bildhafte Ausdruck des von der zeitgenössischen Kunsttheorie formulierten neuen Künstlerideals.²⁷

Die Figur des Malers im *Atelierbild* erfährt also verschiedene Präsentationslösungen. Durch den Vergleich der Bilder untereinander wird deutlich, dass sich diese den immerselben Darstellungsformeln und eines standardisierten „Pools“ an Objekten bedienen. Der Maler im Bild bekommt also eine bestimmte, typisierte Rolle zugewiesen, die vor dem realhistorischen Hintergrund zum Vermittlerinstrument eines neuen Künstlerbildes wird.²⁸ „Erst durch ihre typische und typenbildende Anwendung werden sie als Sinnträger erkennbar.“²⁹

Das *Atelierbild* eröffnet aber noch eine weitere Dimension, indem es neben dem Maler selbst auch die Werkstatt- bzw. Ateliersituation zeigt: Der Maler ist bei der Arbeit mit dem Modell, im Akt des Malens zu sehen, was den Inszenierungscharakter mindert und diesen durch eine (vermeintliche) Realitätsnähe ersetzt. Im Zentrum steht weniger die typisierte Malerfigur selbst, sondern der Produktionsprozess, das „Bilder machen“. Es handelt sich gleichsam um *scheinrealistische* Einblicke in das Atelier, die dem Betrachter gewährt werden und dabei den Akt des Malens ins Zentrum stellen.

Forschungsstand und Theorieapparat

Der realitätsnahe Eindruck der Werkstattszenerie, in der sich die Malerfigur befindet, wurde bereits früh bemerkt, aber zumeist auf das der niederländischen Malerei zugeschriebenen Interesse an „*Darstellungen aus dem Leben*“ zurückgeführt.³⁰ Damit in Verbindung stehend wurde auch immer wieder die Frage nach dem Authentizitätscharakter der so authentisch wirkenden Bilder gestellt. Ausgangspunkt war in diesem Zusammenhang zumeist die Vermutung, es handle sich um *Künstlerselbstportraits* der betreffenden Maler. Man erhoffte sich durch die Vermutung, es handle sich um wirklichkeitsgetreue Einblicke in zeitgenössische Arbeitsplätze,

²⁶ KAT. AUSST. LEIDEN 1988, S. 231; KLEINERT/TAINTURIER 2006, S. 108, 129 und 145; EBERT 2013, S. 237-238.

²⁷ KAT. AUSST. LEIPZIG 2000, S. 24-26; KLEINERT/TAINTURIER 2006, 108-109.

²⁸ MIEDEMA 1977, S. 217; RAUPP 1984, S. 137; PFISTER/VAN ROSEN 2005, S. 15; KLEINERT/TAINTURIER 2006, S. 110-111; KLEINERT 2006, S. 166-168.

²⁹ RAUPP 1984, S. 137.

³⁰ KAT. AUSST. DELFT 1964, S. 14-15.

Rückschlüsse auf die gängige Praxis von Malern im 17. Jahrhundert zu ziehen.³¹ Die neuere Forschung zum Thema geht aber davon aus, dass die meisten *Atelierbilder* grosso modo einen authentischen Eindruck zeitgenössischer Werkstätten im 17. Jahrhundert wiedergeben, gleichzeitig aber mit realitätsfernen Typisierungen des Malers und fikionalisierten Details vermischt werden. Diese zielten darauf ab, eine Ästhetik im Bild zu erzeugen – und seien also als rein künstlerischer Kniff, als ein auf den Betrachter gerichtetes Arrangement zu verstehen, das ausschließlich der Nobilitierung des Malers diene.³² Interessant ist der Ansatz, diese scheinrealistische Präsentation als Analogie zu einem schauspielhaften Bühnenstück zu begreifen, wie es Erin Griffey tut.³³ Da aber davon auszugehen ist, dass dieser spielerische Scheinrealismus nicht reiner Selbstzweck ist, bleibt zu fragen, was dahinter liegende Absicht und inhaltliche Überlegungen sein könnten.

Zum Terminus des *Scheinrealismus* in Bezug auf die so realitätsnah wirkende niederländische Genremalerei des 17. Jahrhunderts seien an dieser Stelle ein paar ergänzende Hinweise auf die diesbezügliche Forschungsgeschichte getätigt. Der Begriff wurde von Eddy de Jongh geprägt, der diesen Scheinrealismus als Darstellungsform versteht, die die Wirklichkeit imitiert, aber damit abstrahierende Konzepte und Ideen transportiert.³⁴ „*Most seventeenth-century genre works appear to portray true-to-life situations, although they are not snapshots of life in the sense that photographs are. The aim is to present a recognizable reality*“.³⁵ Niederländische Genrebilder bilden also in Teilen die damalige Wirklichkeit ab, sind in ihrem Grundcharakter aber durchdachte Kompositionen, die darauf abzielen, dem Betrachter Plausibilität zu suggerieren.³⁶ Diese Nachahmung der wirklichen Welt versucht laut de Jongh eine „*symbolische Weltanschauung*“³⁷ und verpackt in dieser Imitation moralische Botschaften an den Betrachter. Durch die realitätsnahe Form werden zu vermittelnde Inhalte aber verschleiert, es handelt sich also

³¹ Siehe hierzu etwa MARTIN 1906, bes. S. 145 und 149-150; LEGRAND 1963, bes. S. 154; KAT. AUSST. DELFT 1964, bes. S. 140; WHEELOCK 1981, bes. S. 128; KAT. AUSST. AMSTERDAM 1997, bes. S. 351;

³² DE VRIES 1977; KAT. AUSST. DIJON 1983, S. 138. HECHT 1992, S. 87 und 89; ASEMISSEN/SCHWEIKHART 1994, bes. S. 162-163; STOICHITA 1997, S. 257-258; KLEINERT 2006, bes. S. 150-151; KLEINERT/TAINTURIER 2006.

³³ GRIFFEY 1999, S. 60.

³⁴ Siehe dazu de Jonghs Ausführungen etwa in DE JONGH 1967; KAT. AUSST. AMSTERDAM 1976; KAT. AUSST. BRAUNSCHWEIG 1978; KAT. AUSST. AMSTERDAM 1997; DE JONGH 1997; zur de Jongh-Nachfolge siehe etwa Josua Bruyn (BRUYN 1987).

³⁵ KAT. AUSST. AMSTERDAM 1997, S. 11.

³⁶ KAT. AUSST. AMSTERDAM 1976, S. 14; KAT. AUSST. AMSTERDAM 1997, S. 11.

³⁷ KEMP 1998, S. 15.

um einen *disguised symbolism*.³⁸ Der ambigen niederländischen Genremalerei ist damit laut de Jongh ein stark wörtlich-emblematischer Charakter zu Eigen,³⁹ den es für den Betrachter zu enträtseln, zu „dechiffrieren“ gilt, indem dieser mit immer ähnlichen Figurenrollen, Themen (vor allem Liebe und Tod) und Bildelementen konfrontiert wird.⁴⁰

Mit Eddy de Jonghs emblematischem Zugang, in niederländischen Genrestücken eine verschleierte Symbolwelt zu vermuten, die als Träger rein moralischer Botschaften dient, setzt sich Sventlana Alpers auseinander. Ihr Kritikpunkt: De Jonghs Auffassung verstehe Embleme als „*clavis interpretandi*“, um Gemaltes reduktionistisch und ausschließlich als Bedeutungsträger ohne Rücksicht auf Form und Komposition zu verstehen.⁴¹ Alpers Lesart der realitätsnahen Form in der niederländischen Genremalerei ist ein anderer: Sie spricht dieser nicht ihre inhaltliche Bedeutungskraft ab, weist aber darauf hin, dass diese keine „*Geheimsprache*“, sondern eine Bildersprache sei, die die wirkliche Umwelt nicht spiegelt, sondern beschreibt. Der Sinngehalt im Bild wird nicht verschleiert, sondern auf der malerischen Oberfläche, die die sichtbare Welt wiedergibt, verankert.⁴² „*Wenn es einen Schleier zwischen Bild und Bedeutung gibt (...), dann ist dieser im täuschenden Charakter der Darstellung selbst zu suchen.*“⁴³ Malerei ist damit nicht Ideenkunst, sondern Handwerk.⁴⁴ Ein Handwerk, das die sichtbare Welt so meisterhaft wiedergibt, dass sie zum Instrument des Betrachters wird, Erkenntnisse über die Wirklichkeit zu gewinnen.⁴⁵ Die Produktion von Bildern werde somit zur Produktion von Welterkenntnis.⁴⁶

Auch Daniela Hammer-Tugendhat geht davon aus, dass Bilder im Kontext der niederländischen Genremalerei keine mimetische Sichtbarmachung im Sinne einer

³⁸ DE JONGH 1967, S. 21; DE JONGH 1997, S. 48; KAT. AUSST. AMSTERDAM 1997, S. 38.

³⁹ Diese „*emblematische Tendenz*“ ziehe sich laut de Jongh durch die gesamte niederländische Geistesgeschichte im 17. Jahrhundert. Wort und Bild seien nicht voneinander zu trennen, in der Malerei seien die Texte der Bildthemen aus druckgrafischen Emblembüchern als „Intertext“ stets präsent: „*Wort und Bild – im 17. Jahrhundert können sie in der Regel nicht voneinander getrennt werden [...]. Selten wurden Worte so ‚visuell‘ und Bilder so ‚wörtlich‘ wie im 17. Jahrhundert verwendet*“ („*Woord en beeld – in de 17de eeuw zijn ze meestal niet van elkaar te scheiden [...]. Zelden zijn woorden zo ‘beeldend’ en beelden zo ‘woordelijk’ gebruikt als in de 17de eeuw*“), DE JONGH 1967, S. 90.

⁴⁰ DE JONGH 1967, S. 21; DE JONGH 1997, S. 48. So seien „bedeutungsleere“ Bilder im 17. Jahrhundert außerhalb dessen, was man gemeinhin als „Kunst“ verstanden hatte, gestanden, KAT. AUSST. AMSTERDAM 1997, S. 38.

⁴¹ ALPERS 1998, S. 33.

⁴² Ebd., S. 377.

⁴³ Ebd., S. 381.

⁴⁴ KEMP 1998, S. 14-16.

⁴⁵ ALPERS 1998, S. 109 und 183.

⁴⁶ Ebd., S. 199.

Abbildung der wirklichen Welt vornehmen, also keine gegebene Realität widerspiegeln. Vielmehr visualisieren sie etwas Unsichtbares, sie produzieren Bedeutung und folgen einer eigenen Semantik abseits einer potenziell textbasierten Illustration. Im Zentrum ihrer Ausführungen steht die Ermöglichung von Imagination beim Betrachter. Für den niederländischen Maler selbst wird die Malerei zum Reflexionsinstrument über seine Beziehung zur sichtbaren Welt.⁴⁷

Was ausschließlich die Auseinandersetzung mit inhaltlichen Konnotationen im *Atelierbild* betrifft, wurde in der Literatur zumeist von dem in das Bild integrierten neuen Künstlerbild, verkörpert durch die Malerfigur, auf den Inhalt der Gesamtszene geschlossen. Vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Neupositionierung des Malers und dessen Rolle als positives, nobilitiertes Exempel wurde das *Atelierbild* vorrangig als moralisches Sittenbild verstanden.⁴⁸ Dieser Zugang entspricht der häufig geäußerten Auffassung, die niederländische Malerei funktioniere dem moralisierenden Credo *beleren als vermaken*⁴⁹ („Belehren als Unterhalten“) nach und diene dazu, den Betrachter zu bilden.

Die mit verschiedenen Atelierrequisiten befüllte Werkstatt wurde aber auch als gleichsam symbolischer Raum für Referenzen auf die Malerei verstanden. Diese Beobachtung setzt etwa bei der Lesart an, das *Atelierbild* drücke analog zur zeitgenössischen niederländischen Kunstdliteratur ein neues Bild der Kunst als *ut pictura poesis* aus und sei somit gemalte Kunsttheorie oder „gemalte Poesie“.⁵⁰ Demnach würden die im Bild sichtbaren Objekte in ihrer Referenzfunktion und mit Blick auf ihre Bildtradition in der niederländischen Malerei einen „programmatischen Inhalt“, ein Kunstprogramm transportieren.⁵¹

Darüber hinaus begreifen Ansätze, die einer metapikturalen Methodik folgen, die Malerwerkstatt als Plattform der Selbstreferenzialität des Künstlers wie auch der Malerei selbst, eines „Nachdenkens der Malerei über die Malerei“ und des „Bildermachens“.⁵²

⁴⁷ HAMMER-TUGENDHAT 2009, bes. S. 10-11.

⁴⁸ RAUPP 1984; KAT. AUSST. AMSTERDAM 1976, bes. S. 27-28; KAT. AUSST. BRAUNSCHWEIG 1978, bes. S. 16; MAI 2002, bes. S. 119 und 122.

⁴⁹ BRUYN 1987, bes. S. 47; SLUIJTER 1988b, bes. S. 11; BEDAUX 1990, bes. S. 13 ; DE VRIES 1996/97, bes. S. 81. Dies lasse sich auf das zeitgenössische Sprichwort *tot leeringhe ende vermaeck* (Lehren und Unterhalten) zurückführen, siehe dazu Eddy de Jongh: KAT. AUSST. AMSTERDAM 1976, bes. S. 27-28; KAT. AUSST. BRAUNSCHWEIG 1978, bes. S. 16.

⁵⁰ WINNER 1962, bes. S. 154-156; KAT. AUSST. AMSTERDAM 1976, S. 20; KAT. AUSST. BRAUNSCHWEIG 1978, S. 14; SLUIJTER 1988b, S. 5-7; ASEMISSSEN 1996, S. 59-62; WERBKE 1998, S. 75; GAEHTGENS 2002, S. 24.

⁵¹ MAI 2002, bes. S. 119 und 122.

⁵² KAT. AUSST. DIJON 1983, S. VII-VIII; STOICHITA 1997; MAI 2002.

Die Untersuchungen zu Darstellungen des Malers in der Werkstatt bewegen sich also zwischen Überlegungen zur realitätsnahen Präsentation der Szene, die für die niederländische Malerei so typisch erscheint, und der inhaltlichen Zuschreibung der Bilder als Ausdruck eines neuen, typisierten Künstlerbildes bzw. metapikturalen Ansätzen als selbstreferenzielles Nachdenken der Malerei über sich selbst. Kaum versucht wird, die scheinbar realitätsnahe Darstellungsweise mit einem inhaltlichen, auch metapikturalen Verständnis in Verbindung zu bringen. Eine mögliche, sich daraus ableitend lassende Funktion dieser Bilder und die Frage, an wen sie sich gerichtet haben könnten, wird abgesehen vom bereits erwähnten Zweck der Konstitution eines neuen Künstlerbildes kaum behandelt.

Fragestellung und Vorgehensweise

Die folgende Arbeit setzt an den in der Forschung formulierten Ergebnissen in Bezug auf die Bewertung des Realitätsgrades an und begreift das *Atelierbild* in all seinen Varianten als realitätsnah präsentiertes Genrestück, das inhaltlich als Träger eines sich wandelnden Künstlerbildes funktioniert und dessen Wirklichkeitsnähe eine scheinbare ist. Der der niederländischen Genremalerei zugeschriebenen *Scheinrealismus* soll als Mittel der künstlerischen Inszenierung mit einer ganz konkreten Betrachterwirkung begriffen werden. Dem Betrachter wird suggeriert, er sehe dem im Bild gezeigten Maler buchstäblich „heimlich über die Schulter“. Der Werkstattkontext und das Observieren einer Bildentstehung, die der Betrachter vornimmt, machen das Thema deutlich, das im *Atelierbild* eine weitere essentielle Rolle spielt: der künstlerische Produktionsprozess, der Akt des Malens. Dieser stellt den Forschungsgegenstand der vorliegenden Arbeit dar.⁵³

Wie präsentiert die scheinrealistische Darstellungsstrategie den Maler? Was entlarvt die Darstellung als Inszenierung, als Präsentationsformel? Wie fügen sich die Figur des Malers und die bereits genannten unterschiedlichen Referenzen auf die Malerei selbst darin ein? Und wenn es ein scheinbarer Realismus ist: Wo liegt die Fiktionalität der Szene? Was ist ihr Ziel und möglicher Inhalt? Und wer konnte an diesen Bildern und ihrem Inhalt überhaupt Interesse haben und wieso?

⁵³ Damit werden jene *Atelierbilder* ausgenommen, die die Malerwerkstatt als reine Kulisse für ein im Wesentlichen davon abweichendes Bildsujet heranziehen, etwa für eine *Heitere Gesellschaft* (etwa Gillis van Tilborchs *Maler im Atelier*, um 1665-70, Abb. 19) oder eine amouröse Beziehung (Jan Steens *Die Zeichenstunde*, 1663-65, Abb. 20 oder Frans van Mieris d. Ä. verlorenes Bild mit einem *Künstler eine Dame malend*, 1657, Abb. 21).

Diese Fragen werden in der folgenden Untersuchung anhand vier konkreter Bildbeispiele erarbeitet, wobei auch einige weitere *Atelierbilder* herangezogen werden, um Vergleichbarkeit zu schaffen: David Ryckaerts III. Darstellungen eines *Künstlers in der Werkstatt* (1638 und 1642), von denen die beiden späteren das Produktionsthema in den Mittelpunkt stellen (Kat.-Nr. 1 und 2), Joos van Craesbeecks Werkstattszene aus den 1630er Jahren (Kat.-Nr. 3) und ein spätes *Atelierbild* von Michiel van Musscher (1690, Kat.-Nr. 4). Diese Bilder suggerieren dem Betrachter im ersten Moment einen vermeintlichen Einblick in den künstlerischen Malprozess mit Werkstatt, Maler und Modell, ohne diesen idealisiert oder satirisch zu überhöhen. Auf den zweiten Blick lassen Darstellungen durch ihre formale Komposition und einzelne Bildelemente unzweifelhaft durchklingen, dass im Bild eine Inszenierung vorgenommen wird.

Dazu wird zunächst ein Blick auf jene unterschiedlichen Bestandteile im Bild geworfen, in denen sich der Malakt abspielt bzw. die als Teil dieses Produktionsprozesses bewertet werden können (Atelier, Maler, Modell) und die Art und Weise, wie diese scheinrealistisch präsentiert werden. Weiters werden die verschiedenen bereits genannten Referenzen auf die Malerei als Objekte im Bild besprochen, um zu klären, ob und wie sich der Scheinrealismus im Bild mit künstlerisch-fiktionalisierten Bedeutungsträgern verklammert. Ob und welcher Inhalt sich aus diesem Gefüge von vermeintlich realitätsnaher Wiedergabe des Malaktes in Verbindung mit inhaltstragenden Elementen ergibt, steht am Schluss dieses Teils. In einem zweiten Schritt wird der Frage nach dem Zweck und der potentiellen Zielgruppe dieser Darstellungen nachgegangen, die vor dem realhistorischen Hintergrund des niederländischen Kunstmarktes und Dokumenten aus unterschiedlichen Künstlerinventaren bearbeitet wird.

Methodisch wird im Folgenden der von Eddy de Jongh geprägte Begriff des Scheinrealismus nicht als *disguised symbolism* begriffen, der vom Betrachter dechiffriert wird. Stattdessen wird mit Blick auf die Frage nach der Kenntlichmachung der scheinrealistischen Inszenierungsmechanismen angenommen, dass dem Betrachter der Einblick in das Atelier von Anfang an als Konstrukt evident ist. In diesem Sinne wird vielmehr der Ansatz Sventlana Alpers' überprüft, die diesen Schein in der niederländischen Genremalerei nicht als Verschleierung, sondern auf der kunstvoll ausgeführten Bildoberfläche verwirklicht sieht, und auf das Bildthema des Malers in der Werkstatt angewandt werden. Auch Daniela Hammer-Tugendhats Blick auf die Evozierung von Imagination beim Betrachter wird mitgedacht.

Mit Bezug auf die Frage nach einem möglichen Inhalt der Inszenierung des Malaktes im *Atelierbild* wird nicht nur das sich wandelnde Künstlerbild in die Überlegungen einbezogen, sondern es werden auch kunsttheoretische Texte des 17. Jahrhunderts berücksichtigt. Da diese im Weiteren als eigenständige, poetisch-rhetorische Gattung

verstanden werden, die mit der tatsächlichen Arbeitspraxis niederländischer Maler (sofern diesen überhaupt bekannt) kaum etwas zu tun hatte,⁵⁴ wird sie zur Beantwortung der Fragestellungen nicht als dokumentarisch fungierendes Quellenmaterial begriffen, sondern vielmehr als Hintergrundfolie des inhaltlichen Spannungsfeldes, in dem sich das *Atelierbild* bewegt.

⁵⁴ Mit dieser Problematik setzt sich Beatrijs Brenninkmeyer-de Rooij genauer auseinander, die die Geschichte der niederländischen Kunsttheorie mit Blick auf die Arbeitspraxis in den Niederlanden beleuchtet, siehe dazu BRENNINKMEYER-DE ROOIJ 1996, NORTH 1992, bes. S. 80, 84 und 96-98; TUMMERS 2008. Vermutlich waren sie nicht Teil der Ausbildung des Malers (FLOERKE 1905, S. 131), außerdem sind kunsttheoretische Texte nur in wenigen Künstler(nachlass-)inventaren belegbar, siehe dazu BREDIUS 1915-1922, 1, S. 52; 2, S. 1043.

1. Das Produktionsszenario: Strategien des Scheinrealismus und Inszenierungsinhalte

“Therefore, to know how to discourse on this noble profession, you must have frequented the studio and disputed with the masters, have seen the magic effects of the pencil, and the unerring judgment with which the details are worked out”⁵⁵

Pierre Lebrun

1.1. Das Atelier

1.1.1. Der Raum als Bühne

Analog zu der in der Forschung zur niederländischen Genremalerei mehrfach formulierten Annahme, in der niederländischen Malerei fänden sich keine Individuen, sondern Menschentypen, die stets die immerselben Rollen verkörpern,⁵⁶ gilt dies auch für Komposition und Wiedergabe von Innenräumen, die oftmals einem konkreten Schema zu folgen scheinen.⁵⁷ So erfährt die Werkstatt zwar unterschiedliche, aber – wie die darin tätige Malerfigur – typisierte Präsentationsformen. Die Leidener *Atelierbilder* geben stets einen städtisch-vornehmen Innenraum wieder, der mit seinen Säulen und dem häufig sichtbaren Gewölbe meist einem Studierzimmer denn einer Werkstatt gleicht und präsentiert den Maler damit als Gelehrten⁵⁸ (siehe etwa Gerrit Dous *Alter Maler schreibend im Atelier*, 1632, Abb. 22) Dieser Raum soll nicht nur das Maleratelier charakterisieren, sondern als standardisiertes Setting für andere Bildthemen Gültigkeit hat (siehe Gerrit Dous *Interieur mit jungem Geigenspieler*, 1637, Abb. 23 oder dessen *Alte Frau am Spinnrad beim Essen*, 1632-37, Abb. 24). Ebenso ist der Raum im *Atelierbild* van Musschers (Kat.-Nr. 4) mit seiner Decke samt Holzbalken und den schwarz-weißen Bodenfliesen kein nüchterner, sondern wird durch diesen eleganten Charakter als vornehmer Bürgerraum, damit als Teil der privaten Sphäre und nicht als authentische Malerwerkstatt markiert.⁵⁹ Der bäuerliche Maler wird bauern- oder wirtshausähnlichen Kontext platziert (siehe etwa Adriaen van Ostades

⁵⁵ « *Pour scavoir donc parler de ce noble mestier, il faut avoir esté à la boutique, disputé avec les maistres, veu le traint de pinceau, et le jugement asseuré pour esplucher tout chose par le menu* », LEBRUN 1635, ed. 1999, S. 769, übers. n. MERRIFIELD 1849, ed. 1999, S. 768.

⁵⁶ Siehe dazu exemplarisch MIEDEMA 1977, S. 217; WALSH 1996, S. 33; PFISTER/VAN ROSEN 2005, S. 15; KLEINERT 2006, S. 166-168.

⁵⁷ Zum Interieur in der niederländischen Genremalerei siehe etwa FOCK 2001b.

⁵⁸ KLEINERT/TAINTURIER 2006, S. 121-122.

⁵⁹ Ein ähnlicher Raumentwurf ist auch bei van Musschers früherem Bild von 1664-66 (Abb. 25) zu sehen, das durch zwei kunstvoll gestaltete Türstöcke zeigt, von denen einer bei dem Bild von 1690 unter Umständen rechts im Bild wiederholt wird.

Gemäldefassungen eines *Malers im Atelier*, um 1648 und 1663, Abb. 26 und 27). Auch David Ryckaerts III. Innenraum (Kat.-Nr. 1 und 2) erinnert, wenn auch reduziert, an eher einfachere Sphären wie den Raum aus Ryckaerts *Chirurg* (1638, Abb. 28) oder auch entfernt an die bäuerlichen Interieurs von David Teniers d. J. wie etwa *Das Abendessen in der Scheune* (1643, Abb. 29).⁶⁰

Am rätselhaftesten wirken jene Genrebilder, die eine solch leere und schlichte Umgebung wiedergeben, dass jegliche Assoziation zu einer bestimmten Sphäre fehlt. Dies lässt vermuten, dass nicht ein bestimmter Raum wie etwa ein bürgerliches Interieur oder einfaches Wirtshaus gezeigt wird, sondern in dieser Wiedergabe vielmehr die „Idee eines Raumes“ gemeint ist. Es handelt sich dabei um standardisierte, variierbare Settings für unterschiedliche Szenen und Bildthemen, die beliebig befüllt werden, einer „Box“ gleich, wie Interieurs dieser Art auch bezeichnet werden. Als Beispiele seien etwa Jan Steens *Heitere Gesellschaft/Wie die Alten sangen, so pfeifens die Jungen*, 1663/1665 (Abb. 30) oder Jan Miense Molenaers *Der Abschied des verlorenen Sohns* (1630-32, Abb. 31) genannt.⁶¹ Auch Gerrit Dou's nischenhafte Räume können als boxähnliche Interieurs bezeichnet werden.⁶²

Auch mit Blick auf das genrehafte *Atelierbild* ist zu bemerken, dass die häufig zu beobachtende Nüchtern- und Kargheit die wiedergegebenen Räume nicht wie einen Ort wirken lassen, an dem der Maler arbeitet, so etwa im *Violine spielenden Maler* (nach 1635, Abb. 32) von Isaac Jouderville, auch in Rembrandts *Jungem Maler im Atelier* (1628-29, Abb. 11) oder in einem *Atelierbild* eines flämischen Meisters (1640, auch Joos van Craesbeeck zugeschrieben, Abb. 33). Auch Pieter Coddés *Gespräch über Kunst* (um 1630, Abb. 34), bei dem es sich aber wohl nicht um eine Künstlerwerkstatt handelt, ist von einer auffallenden Kargheit gekennzeichnet und trotzdem als Ort eines gelehrten Diskurses würdig.⁶³ Wird der Maler in diesem Atelier, so etwa bei Jan Miense Molenaers *Die Werkstatt des Malers* (1631, Abb. 35), nicht bei der Arbeit gezeigt, so erfüllt der Raum die Funktion einer reinen Kulisse.⁶⁴ Ein solch nüchterner Innenraum ist auch bei van Craesbeecks Bild (Kat.-Nr. 3) zu sehen, der in keinsten Weise an eine Werkstatt und eher entfernt an ein Wirtshaus erinnert, wo die Binnenszene, die der Maler malt, spielen soll. Er ähnelt allerdings van Craesbeecks *Die Kartenspieler* (1645, Abb. 36, zu weiteren Analogien im Bild siehe Kapitel 1.3.) oder dessen *Fünf Sinne* (1640-1643, Abb. 37).

⁶⁰ Die Figur des Alchimisten ist aber zumeist eine rein negativ konnotierte, die mit der Angst vor dem Verlust von Besitz, der sich „in Rauch auflösen“ könne, und drohender Armut in Verbindung steht, siehe KAT. AUSST. BRAUNSCHWEIG 1978, S. 152.

⁶¹ ALPERS 1997, S. 63; FOCK 2001a.

⁶² HECHT 1992, S. 89.

⁶³ KAT. AUSST. DELFT 1964, S. 44; KAT. AUSST. DEN HAAG 2002, S. 83.

⁶⁴ GRIFFEY 1999, S. 50.

Das Atelier erfährt seine Definition und seinen Charakter als Arbeitsplatz des Malers nur, indem es mit verschiedenen Werkzeugen und Atelierrequisiten befüllt wird,⁶⁵ die sowohl für den Maler als auch für die Werkstatt selbst attributiv funktionierten. Der Raum scheint damit in manchen Fällen, wie etwa bei David Ryckaerts III. erstem *Atelierbild* von 1636 (Abb. 38), von einer Art *horror vacui* gekennzeichnet.

Darüber hinaus wird das Atelier erst in dem Moment zum Atelier, indem es zum Schauplatz künstlerischer Produktion wird. Statt von der Darstellung eines konkreten Arbeitsraumes ist also vielmehr von der „Idee eines Ateliers“ zu sprechen, die über einzelne Bildelemente und die im Raum eingebettete Szene auf die Malerei referiert.⁶⁶ Dadurch wird dem Betrachter das Gezeigte als konstruierte Fiktion offenbart. Denn: „*Der Maler stellt sich selbst dar, an der Stätte, an der er gewöhnlich malt; da bleibt kein Platz für den Zufall*“.⁶⁷

In diese Umgebung wird eine Handlung, die des künstlerischen Produktionsprozesses, hineingesetzt und die Werkstatt wird gleichsam zur Schaubühne für die erzählte Szene. Mit dem Begriff der Bühne wird nicht nur impliziert, dass der gezeigte Raum ein konstruierter ist, sondern auch, dass in eben diesem Setting eine Form des *spels*, also des fiktionalen Spiels statt findet.⁶⁸ „*The artist's studio becomes an appropriate place for such spelen or performances, because of the studio's paradoxical position between art and life, mediated through artistic creation.*“⁶⁹ Durch die kunstfertige wie wirklichkeitsnahe Wiedergabe der im Bild sichtbaren Gegenstände und Details wird Realitätsnähe suggeriert, die durch die bühnenhafte Inszenierung im selben Augenblick als Schein demaskiert wird.

Der bühnenhafte Charakter der Darstellungen wird in jenen Bildern, in denen ein Objekt (etwa ein Vorhang, ein Stilleben oder wie im Fall van Craesbeecks Bild eine hölzerne Wand) kompositionell so platziert wird, dass es den Betrachterblick lenkt, noch einmal verstärkt. Der Betrachter wird somit eben nicht zum Eindringling,⁷⁰ sondern er wird in eine ihm vorgeführte Szene eingeführt. In dieser Funktion findet sich der Vorhang in einigen niederländischen Genrebildern mit unterschiedlichen Bildthemen, so etwa in Frans van Mieris' d. Ä. *Dame vor dem Spiegel* (um 1670, Abb. 39) und in einigen

⁶⁵ KAT. AUSST. DELFT 1964, S. 14-15.

⁶⁶ MIEDEMA 1984, S. 10; VAN HAUTE 1999, S. 81.

⁶⁷ BONAFOUX 1985, S. 79.

⁶⁸ GRIFFEY 1999, S. 51-52.

⁶⁹ Ebd., S. 52.

⁷⁰ Ein solcher Eindruck werde bei Vermeers *Malkunst* evoziert, so Axel Werbke, WERBKE 1998, S. 79.

(Nischen-)Bildern Gerrit Dous (*Trompeter am Fenster*, um 1660-65, Abb. 40). Darüber hinaus agiert der Vorhang als Fingerzeig, um das Bild als Gemaltes, Nicht-Echtes zu demaskieren, wie es etwa bei Adriaen van der Spelts und Frans van Mieris d. Ä. *Trompe-l'œil mit Blumengirlande und Vorhang* (1658, Abb. 41) zu sehen ist. Eines der in diesem Zusammenhang wohl bekanntesten Beispiele ist der Vorhang in Vermeers *Malkunst* (1673, Abb. 42) und auch das daran kompositionell anlehrende *Atelierbild* Michiel van Musschers. Dieser offenbart in beiden Fällen einen Raum, der durch seine kostbare Ausstattung vielmehr wie ein nobler Bürgerraum denn eine Arbeitsstätte wirkt. Der Vorhang dient in solch komponierten Bildern gleichsam als *Repoussoir*. Dieses schafft zwischen der Bildszene und dem Betrachter eine Art Zwischenebene, die den vermeintlichen Einblick ins Atelier als Trugschluss kenntlich macht.⁷¹ Ein in Vermeer und van Musschers Bildern erkennbarer Stuhl, der vor den zur Seite gezogenen Vorhang geschoben ist, bildet ein weiteres verbindendes Zwischenglied zum Betrachterraum. Über diesen kompositionellen Kunstgriff hinaus erfüllt das *Repoussoir* im *Atelierbild* noch zwei weitere Funktionen:

Zum einen unterstreicht es wie bereits erwähnt den Inszenierungswert der Darstellung; Durch diesen gleichsam dramaturgischen Kniff wird der Eindruck erweckt, es handle sich beim wiedergegebenen Innenraum um eine Bühne, auf der ein Schaustück vollzogen wird.⁷² Auch in den beiden Bildern Ryckaerts rahmt eine hölzerne Abtrennung die Szene gleichsam ein und schafft somit Distanz zum Betrachter, der die Bildszene als auf einer Bühne präsentiert wahrnimmt.⁷³ Diese Zäsur zwischen Bild- und Betrachterraum nimmt der wirklichkeitsnahen Wirkung der Szene ihren illusionistischen Charakter und dem Betrachter den Eindruck, er befände sich tatsächlich in einem Atelier. Das Bildsujet wird somit als Konstruktion entlarvt. Bei van Craesbeeck schafft links eine hölzerne Wand diese Ebene zwischen Betrachter- und Bildraum. Der ohnehin bereits sehr karge, schlichte Raum wird damit mit einer Doppelfunktion aufgeladen: Als Kulisse für ein Bild-im-Bild und als Arbeitsplatz des Malers.

Das Repoussoir schafft also einen Moment der Desillusionierung des Betrachters, der das Gezeigte als Fiktion erkennt.⁷⁴ Im Zusammenhang mit der Bezeichnung solcher Räume als Bühnen sei auf die in der Forschung wiederholt bemerkte Beziehung zwischen Malerei (und auch in der Literatur) und dem niederländischen Theater des 17.

⁷¹ KAT. AUSST. NEW HAVEN 2001, S. 397; GRIFFEY 1999, S. 52-53; MAI 2002, S. 122.

⁷² Siehe dazu WHEELLOCK 1981, Frontispiz; BADT 1961, bes. S. 28; HEDINGER 1986, S. 114-115.

⁷³ GRIFFEY 1999, S. 57.

⁷⁴ STOICHITA 1997, S. 180.

Jahrhunderts hingewiesen.⁷⁵ So sammelt schließlich auch Arnold Houbraken ruhmreiche Künstlerbiografien niederländischer Maler (*De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, 1718-21) und emblematische Sinnbilder (*Toneel van Sinnebeelden*, 1700) auf einer Bühne zusammen.⁷⁶ Der Einfluss des Theater auf die Malerei habe sich etwa als Übernahme von dramatischen Motiven niedergeschlagen, wodurch sich in der niederländischen Genremalerei gerade in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts ein „spielerischer Charakter“ durchgesetzt habe (so etwa in Jan Steens bühnenhaften Bildern, die aus dem Theater entlehnte Sprichwörter wiedergeben).⁷⁷ Auch das Theater bilde auf einer Bühne die Welt ab, und zwar spielerisch, wie es der niederländische Dramatiker Joost van den Vondel formuliert.⁷⁸ Meisterhaft offenbart sich theatralische Inszenierung und „spielerischer Charakter“ etwa in Jan Steens in seinem *Welttheater/Bühne der Welt* (um 1665, Abb. 43) hinter einem prominent hervorgehobenen Vorhang, hinter dem sich ein „Spiel“ offenbart, das ebenso den Anspruch erhebt, die Welt zu zeigen.⁷⁹ Ein „Spiel“ ist nicht nur das in der Szene gezeigte, sondern auch der Umgang des Betrachters mit der im Bild wiedergegebenen scheinbaren Realität.

Zum anderen stellt das *Repoussoir* des Vorhangs in seiner Eigenschaft als Objekt eine Referenz auf die Malerei und all das, was diese – vor allem der Bildhauerkunst gegenüber zu schaffen vermag, dar: Er fungiert als Reminiszenz an die griechische Legende von Parrhasios und Zeuxis und deren künstlerisch-illusionistisches Können. Aus diesem Grund findet er sich neben den genannten Genrebildern auch in einigen *Künstlerselbstportraits* (etwa in Cornelis Bisschops *Selbstportrait*, 1668, Abb. 44 oder bei Gerrit Dou, Abb. 4) – wohl als Signal des Malers, er wolle und könne sich mit Zeuxis auf eine Stufe stellen.⁸⁰ Bei van Musscher wie auch Vermeer ist es schließlich der Vorhang, der der Szene ihren bühnenhaften Charakter zuweist und den Betrachter in ein schautückhaftes *spel* einführt. Dieser findet sich bereits in Ansätzen bei van Musschers *Atelierbild* von 1664-66 (Abb. 27) sowie detaillierter ausformuliert im *Selbstportrait* von

⁷⁵ Siehe hierzu insbesondere GUDLAUGSSON 1938; ALEWYN 1959.

⁷⁶ Siehe dazu auch HAUN 2014.

⁷⁷ BRUYN 1987, S. 52.

⁷⁸ Von diesem stammt etwa der folgende Spruch auf dem Amsterdamer Schauspielhaus: „*Die Welt ist ein Theater. Jeder spielt seine Rolle und bekommt seinen Teil*“ („*De weereld is een speeltoneel, Elck speelt zijn rol en krijgt zijn deel*“); zit. n. KAT. AUSST. AMSTERDAM 1976, S. 237. Auch formuliert er darüber hinaus in der Einleitung zu seinem Drama *Het Pascha ofte de Verlossinge Israels uit Egypten*, dass sich das irdische Geschehen als Schautück wie hinter einem Vorhang vollziehe („*van het Tooneel des Aertbodems achter de Gordyne weg geruckt*“), VAN DEN VONDEL 1612, ed. 1636, S. V.

⁷⁹ KAT. AUSST. AMSTERDAM 1976, S. 237.

⁸⁰ Ebd., S. 239; WERBKE 1998, S. 81-82; KAT. AUSST. NEW HAVEN 2001, S. 397; siehe auch DE JONGH 1995b, S. 105-106.

1679 (Abb. 7), fungiert aber in seinem *Atelierbild* von 1690 mit der Bildszene in der Funktion des *repoussoirs* besonders als Synthese. Gerade im *Atelierbild* funktioniert das Bildelement des Vorhangs auch inhaltlich besonders schlüssig: Er stellt nicht nur ein Hinweis auf die Fiktionalität des im Bild gezeigten Produktionsszenarios dar, sondern weist mit seiner kunstfertigen Ausgestaltung auf das Können der Malerei hin, das nicht zuletzt auch in der Wiedergabe der scheinbar wirklichkeitsgetreuen Bildzene manifest wird.

1.1.2. Werkzeuge und Arbeitsinstrumente

Der in den genrehaften *Atelierbildern* wiedergegebene Raum wird also primär durch die Präsentation von Werkzeugen und Arbeitsinstrumenten zur als Arbeitsstätte eines Malers markierten Werkstatt.⁸¹ Während die Räume der bäuerlich wirkenden *Atelierbilder* oftmals mit den verschiedensten Werkzeugen regelrecht befüllt sind (etwa bei Adriaen van Ostades *Atelierbildern*), sind diese in Darstellungen mit dem Maler als des *pictor doctus* ausschließlich auf Pinsel und Palette reduziert.⁸² Solches ist auch bei van Musschers *Atelierbild* von 1690 zu bemerken, wo der Maler auf seinen Pinsel beschränkt wird. In Kombination mit der elegant gekleideten Malerfigur als Vertreter der *artes liberales* (und nicht des einfachen Handwerkers) wird das Werkzeug mit einer neuen Bedeutung belegt. „*Das Malgerät als Instrument der ars nobilis wird insigne virtutis.*“⁸³ Die im Atelier zu sehenden Objekte scheinen häufig der Wirklichkeit entnommen zu sein. So ist gerade bei Ryckaerts Bildern die Ausgestaltung der Malerinstrumente so detailliert vorgenommen, dass sich darin selbst Gegenstände finden, die außerhalb des gängigen Requisitenfundus des Bildthemas liegen. Dazu gehören etwa ein Reibstein und ein Schaber zum Zusammenkratzen der Farbe (Abb. 45 und 46).⁸⁴ Auch Farbdosen und Papier sind zu sehen, die dem Reiben der Farbpigmente dienten und außer bei Ryckaert nur bei Karel Slabbaerts *Atelierbild* (1640er Jahre, Abb. 47 und 47a) zu bemerken sind. „*Aufgrund des Mangels an weiterem Zubehör entsteht bei etlichen Atelierszenen der Eindruck, als habe man den Reibstein aus dem Kontext eines vollständigen Arbeitsplatzes zum Anreiben der Farben gelöst und als separiertes Motiv wiedergegeben.*“⁸⁵ Der Reibstein war wohl als Handwerkszeug des Malers und als

⁸¹ Einen Überblick über die zeitgenössische Malerpraxis und gängige Arbeitswerkzeuge gibt Katlijne van der Stighelen, STIGHELEN 2000, bes. S. 240-241.

⁸² KLEINERT/TAINTURIER 2006, S. 119-120; GRIFFEY 1999, S. 49.

⁸³ RAUPP 1984, S. 36.

⁸⁴ KLEINERT 2006, S. 140. Dabei handelt es sich durchaus um ein übliches Werkzeug, siehe dazu etwa das Nachlassinventar des Malers Barent Cornelisz Kleeneknecht (Inventarisierung 1674), BREDIUS 1915-1922, 1, S. 352.

⁸⁵ KLEINERT 2006, S. 140.

ikonisches Attribut weniger geeignet und nicht im selben Maße darstellungswürdig wie etwa Pinsel und Staffelei. Ebenfalls ungewöhnlich und deshalb nicht unerwähnt soll die Gestaltung des Malerpinsels in Ryckaerts erstem Bild von 1636 (Abb. 38 und 48) bleiben, das anderen *Atelierbildern* gegenüber detaillierter ausgearbeitet ist (im Unterschied zu zahlreichen anderen Atelierbildern, in denen der Pinsel nur als Strich angedeutet wird). Ein solcher gut erkennbarer Pinsel in Form von an einem Holzstiel zusammengebundenen Borsten ist sonst nur bei Cornelis Saftleven (1629, Abb. 49 und 49a) in einer solchen Präzision zu erkennen. Die eher häufig zu findende Darstellung von Muscheln wird in Ryckaerts erstem Bild (Abb. 50) quasi zweckentfremdet, indem sie nicht als Farbtopf, sondern als Schale für die fertig zubereiteten Farben des Farbmischers dienen. Diese Muschelschalen werden interessanterweise meist in eher bäuerlichen Atelierbildern erwähnt, so etwa auch bei Andries Both (Abb. 8 und 51) und Adriaen van Ostades beiden Gemäldefassungen (Abb. 26 und 27 sowie 52).⁸⁶ Die detaillierte Präzision, mit der Ryckaert und einige andere die dem Maler zugeordneten Gegenstände im Bild wiedergeben, wirkt wie eine Hommage an die Kunstfertigkeit des malerischen Handwerks und erhöht zudem den (scheinbaren) Realitätscharakter im Bild massiv.

1.1.3. Zeichnungen, Skulpturen und Stillebenarrangements

Sehr häufig sind im *Atelierbild* Zeichnungen und Grafiken in der Werkstatt angebracht oder verstreut, etwa bei Edward Collier (*Maler in seinem Atelier*, 1683, Abb. 50) oder Aert van Marienhof (*Atelier eines Malers*, 1648, Abb. 54). Dabei handelt es sich wohl nicht nur um Vorskizzen des Malers für das im Entstehen begriffene Gemälde, sondern diese dienten ihm als Arbeitsinstrumente auch als zeichnerische Vorlage für seine Arbeit.⁸⁷ Bei Ryckaert sind einige Papiere mit Schnüren zusammengebunden.⁸⁸ In Ryckaerts letztem Bild hängt eine Zeichnung mit der Darstellung eines Mannes kunstvoll drapiert vom Regalbrett rechts (Abb. 55). Ähnlich hervorgehoben findet sich ein solch singulär im Bild platzierte Zeichnung auch bei Edward Collier, einem *Alten Maler im Atelier* aus der Dou-Nachfolge (1637, Abb. 56) und in einem *Maler im Atelier (Selbstportrait?)* Michiel van Musschers um 1670 (Abb. 57). Auch bei van Craesbeeck finden sich verschiedene Zeichnungen. Auf dem Kamin ist ein kleines Bild zu sehen

⁸⁶ KLEINERT 2006, S. 139-140.

⁸⁷ KLEINERT/TAINTURIER 2006, S. 122-123.

⁸⁸ Solche zusammengebundenen Papierrollen mit Grafiken und Vorzeichnungen finden sich auch in diversen Künstlerinventaren. Diese seien aber mit Sicherheit nicht so achtlos im Arbeitsraum herumgelegt, sondern in sogenannten *konstboecken* der *konstcamer* aufbewahrt worden, so etwa bei Esaias Boursse oder Jan Miense Molenaer, wie in deren Nachlassinventaren belegt ist, BREDIUS 1915-1922, 1, S. 6 und 122. Siehe dazu auch KLEINERT 2006, S. 141.

(Abb. 58), das Adriaen Brouwers *Mann mit hohem Hut* (1636-1637, Abb. 59), ähnelt.⁸⁹ Darüber ist eine Zeichnung angebracht, die zwei sich wütend anblickende Gesichter zeigt. Am Boden links vom Tisch liegt eine Zeichnung mit der Ansicht einer halbfigurigen Person.⁹⁰ Bei van Musschers Bild von 1690 sind links zu Füßen des Malers zwei Bücher mit Zeichnung zu sehen.

Diese Zeichnungen werden oftmals einem Stillleben gleich im Bildvordergrund arrangiert. Damit wird deutlich, dass die dargestellte Szene kein Schnappschuss aus der Wirklichkeit, sondern eine auf den Betrachter hin arrangierte und somit fiktionalisierte ist. Darüber hinaus hat die Zeichnung im Bildkontext des *Atelierbildes* auch einen ikonischen Wert, indem sie ideell auf die Kunst und somit auch die Malerei referiert.⁹¹ Denn die Malerei wurzelt, wie es die niederländischen Kunsttheoretiker Karel van Mander⁹² und Philips Angel⁹³ formulieren, in der Zeichenkunst („*Teyckenconst*“).⁹⁴ Sie ist Teil der *dispositio*, Teil des künstlerischen Produktionsprozesses, in dem sie direkt die künstlerischen *inventio* festhalten darf.⁹⁵ Auf diesen ikonischen Wert der Zeichnung scheint auch Pieter Coddes *Gespräch über Kunst* (Abb. 34) zu verweisen: Die Zeichnung alleine dient hier als Referenzobjekt auf die Kunst.

Skulpturen als bildhauerische Werke nehmen im Kontext des *Atelierbildes* einer Sonderposition ein. Zunächst dienen sie dem Maler als Modelle und damit als Arbeitsinstrumente: Das Zeichnen nach Studienstücken wie Antiken und Gipsen diene der Übung der künstlerischen Fertigkeit, wenngleich aus ökonomischen Gründen sicherlich das Arbeiten nach Büchern mit Zeichenvorlagen oder mit hölzernen Gliederpuppen weitaus gängigere Praxis war.⁹⁶ Sie sind also so wie Pinsel, Palette und Zeichnung für die Figur des Malers als attributiv zu verstehen und konstituieren so das Bild der Profession und der Malerei mit.⁹⁷

⁸⁹ KAT. AUSST. DELFT 1964, S. 49.

⁹⁰ DE CLIPPEL 2006a, 1, S. 164.

⁹¹ So gibt es vereinzelt auch Bilder von dezidiert jungen, vermutlich noch als in der Ausbildung stehend gemeinten Malern, die während des Zeichnens gezeigt werden, so etwa in einem Gemälde mit einem *Zeichner* (um 1650, Abb. 60) von Gerrit Dou oder einem *Jungen Zeichner* von Pieter Codde (1630, Abb. 61). Die Figuren studieren nach dem Modell, ohne eigene Erfindungskraft. Gezeigt wird hier also die Übung des rein handwerklichen Teils des Produktionsprozesses, die aber dennoch ihre eigene Darstellungswürdigkeit in Form eines Gemäldes erfährt. Siehe dazu auch KAT. AUSST. AMSTERDAM 1997, S. 329-331.

⁹² VAN MANDER 1604, ed. 1969, Kapitel 2, bes. fol. 8v-fol. 9r.

⁹³ ANGEL 1642, ed. 1972, S. 34 und 36.

⁹⁴ RAUPP 1984, S. 62-63.

⁹⁵ BRENNINKMEYER-DE ROOIJ 1996, S. 65; MAI 2002, S. 120-121.

⁹⁶ MAI 2002, S. 120; KLEINERT/TAINTURIER 2006, S. 122-123). Siehe dazu etwa auch das Nachlassinventar Jan Miense Molenaers (BREDIUS 1915-1922, 1, S. 5).

⁹⁷ Entsprechend ist eine Skulptur als Verweis auf die „Welt der Kunst“ etwa auch in einer Darstellung der *Pictura* von Frans van Mieris d. Ä. (1661, Abb. 103) zu sehen.

Es verwundert nicht, dass sich Skulpturen als antikisierende Objekte vorrangig in jenen *Atelierbildern* finden lassen, die den Maler als Gelehrten und Teil der Geisteselite zeigen (etwa in einigen Leidener Werken, Abb. 15 und 56 oder einem *Maler im Atelier* von Aert van Marienhof, Abb. 54).⁹⁸ Einige Male erscheint in *Atelierbildern* eine *Herkules-im-Kampf-mit-dem-Löwen*-Gruppe (Abraham de Pape, *Maler eine Violine spielend*, um 1645, Abb. 62) und eine *Herkules-überwindet-Cacus*-Gruppe, der gemeinhin eine Symbolik des Sieges der Tugend über die Untugend zugeschrieben und dessen offensichtliche Bezugnahme auf den Maler und dessen Tugendhaftigkeit etwa auch in einem *Maler in der Werkstatt/Selbstportrait* Gerrit Dous deutlich wird (1647, Abb. 63).⁹⁹ Auch in van Musschers *Atelierbild* ist ein Gipsabguss eines rückseitig wiedergegebenen Schwertfechters zu sehen (Abb. 64), die auch in ein *Selbstportrait im Atelier* (Abb. 7 und 65) van Musschers integriert ist.¹⁰⁰ Daneben ist in van Musschers Bild von 1690 eine weitere, puttenhafte Plastik sichtbar. Solche Skulpturen(-gruppen) konstituieren als repetitive Querverweise verschiedener Fassungen desselben Bildthemas das Darstellungsschema des *Atelierbildes* entscheidend mit.

Skulpturen fungieren aber darüber hinaus vorrangig als Gegenstände eines Kunstbegriffs, der nicht von der Malerei alleine besetzt wird. Vielmehr stellen sie eine Referenz auf die Bildhauerei dar, die zur Malerei in Konkurrenz tretende Gattung.¹⁰¹ Auch wenn mit dem italienischen Begriff des *Paragone* im Kontext der niederländischen Malerei mit Vorsicht umzugehen ist,¹⁰² so war der „Wettstreit der Künste“ auch im niederländischen Raum kein unbekannter.¹⁰³ In der niederländischen Kunsttheorie ist darüber ein Diskurs belegbar. Karel van Mander¹⁰⁴ und Philips Angel¹⁰⁵ bewerten nach italienischem Vorbild des *disegno* die in der Zeichenkunst wurzelnden Malerei ganz klar für die überlegenere Kunstgattung.¹⁰⁶ Philips Angel führt etwa in seinem *Lof der Schilderconst* (1642, als Plädoyer für die Gründung einer Lukasgilde in Leiden

⁹⁸ KAT. AUSST. LEIPZIG 2000, S. 26; KLEINERT/TAINTURIER 2006, S. 122-123; PÉNOT 2010, S. 44.

⁹⁹ So deutet van Mander die Gruppe. Siehe VAN MANDER 1604, ed. 1969; *Wtlegginge, en singhevende verclaringe op den Metamorphosis Publij Ovidij Nasonis, Het neghenste Boeck*, fol. 77v sowie außerdem KAT. AUSST. LEIPZIG 2000, S. 24-26; KAT. AUSST. DEN HAAG 2002, S. 83.

¹⁰⁰ VAN THIEL 1974, S. 135; KLEINERT 2006, S. 282.

¹⁰¹ RAUPP 1984, S. 62; STOICHITA 2002, S. 16; KLEINERT/TAINTURIER 2006, S. 124-125;

¹⁰² Einige Forscher benutzen den *Paragone*-Begriff äquivalent zur italienischen Kunst dennoch auch in Hinblick auf die niederländische Malerei, siehe dazu etwa HECHT 1992 oder SLUIJTER 1998b. Zur Problematik des aus der antiken Rhetorik entlehnten, engen begrifflichen „Korsetts“, mit dem die niederländische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts die zeitgenössische Malpraxis zu beschreiben versucht, siehe auch BRENNINKMEYER-DE ROOIJ 1996.

¹⁰³ RAUPP 1984, S. 323-325.

¹⁰⁴ VAN MANDER 1604, ed. 1969, Kapitel 2, fol. 8v.

¹⁰⁵ ANGEL 1642, ed. 1972, S. 34 und 36.

¹⁰⁶ RAUPP 1984, S. 62-63.

konzipiert)¹⁰⁷ anhand von Beispielen vor, dass die Malerei der Bildhauerkunst durch das wesentliche Merkmal der Nachahmung der sichtbaren Welt überlegen sei.¹⁰⁸ Erst van Hoogstraten¹⁰⁹ lässt in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts die Auffassung von Skulptur und Malerei als Schwesternkünste gültig werden.¹¹⁰ Zeichnung und Skulptur funktionieren also als Träger diskursiver kunsttheoretischer Inhalte, die auf die Kunst als solche referieren.

Bei van Craesbeecks Bild sind zwar keine Skulpturen zu sehen, aber zusammengebündelte Zeichnungen. Diese sind rechts im Bild auf einem blauen Stoff platziert, das mit einer Flasche und einer Farbpalette auch mit einem Totenschädel und einem Globus zu einem Stillleben zusammengefügt ist. Dieses Arrangement kann aufgrund seiner Platzierung in der Werkstatt eindeutig nicht als Teil des Bildes, an dem die Figur des Malers arbeitet, begriffen werden. Die erste Annahme, das Stillleben sei das Bildsujet des Malers wird also vom Betrachter als Täuschung entschlüsselt.¹¹¹

Solche stilllebenartigen Zusammensetzungen finden sich in einigen *Atelierbildern*, so etwa in Gerrit Dous *Junger Maler im Atelier* (1630-32, Abb. 12) oder Jan Cornelisz. Van Swietens *Laute spielender Maler* (um 1650, Abb. 66). Auch Instrumente referieren als ergänzendes Beiwerk auf die notwendige harmonische Zusammensetzung in der Malerei.¹¹² Das Arrangement dieser Gegenstände funktioniert einem Kanon an Bildobjekten gleich, die in verschiedenen *Atelierbildern* stets einem ähnlichen Kompositionschema entsprechend als Versatzstücke aufgegriffen werden.¹¹³ Dabei ist die Hinzufügung eines Globus und/oder Totenschädels nichts ungewöhnliches, wie ein Blick auf van Swietens *Laute spielender Maler*, Edward Collier (Abb. 53) und ein Holländischer *Maler in seiner Werkstatt* (1650-60, Abb. 67) zeigt.¹¹⁴ Ähnliche Arrangements, vorrangig der Globus, sind auch in Gelehrten Darstellungen (etwa Astronomen und Geografen, Vermeers *Der Astronom*, 1668, Abb. 68 oder *Der Geograf*, 1668-69, Abb. 69, *Der Astronom* Gerrit Dous um 1655, Abb. 70 oder Hendrik Rogesz. van Dagens *Der Gelehrte in seinem Zimmer*, 2. Hälfte 17. Jhdt., Abb. 83) zu sehen.

¹⁰⁷ BRENNINKMEYER-DE ROOIJ 1996, S. 61.

¹⁰⁸ Philips Angel nennt hier etwa Gerrit Dou als vorbildlichen Maler, ANGEL 1642, ed. 1972, S. 56. Über Philips Angels Diskurs über den Wettstreit der Künste siehe darüber hinaus auch die Abhandlungen von SLUIJTER 1988b, S. 7-9.

¹⁰⁹ VAN HOOGSTRAATEN 1678, ed. 1969, Zweites Buch, *Vierde hooftdeel*, S. 51.

¹¹⁰ RAUPP 1984, S. 62-63.

¹¹¹ LIEDTKE 2008, S. 144.

¹¹² RAUPP 1984, S. 277-279.

¹¹³ WALSH 1996, S. 40; KLEINERT/TAINTURIER 2006, S. 110-111; KLEINERT 2006, S. 166-168.

¹¹⁴ Insgesamt finden sich der Globus in 16 dem Corpus des *Atelierbildes* zuordenbare Werke. KLEINERT 2006, S. 144.

Objekte, die ursprünglich also ausschließlich für Gelehrte attributiv wirken, markieren nun als Insignium der Gelehrsamkeit¹¹⁵ auch den Maler als Teil der geistigen Elite, ja als Vertreter der *artes liberales*.¹¹⁶ Analog zu Zeichnung und Skulptur konstituiert also auch der Globus ein nobilitiertes und positiv besetztes Künstlerbild mit. In Kongruenz mit dem selbstbewussten Ausdruck der Gelehrsamkeit geht auch das Bild des „sehenden Menschen“ im Sinne eines wissenden Geistesmenschen, zu dem sowohl der Astronom und Geograf als auch der Philosoph, Rhetoriker und Alchimist gehören – und in einem neuen künstlerischen Selbstverständnis auch der Maler, der „Sehen als Wissen und Erfahren über die Welt“ und das Sichtbarmachen der Welt verbindet.¹¹⁷

Diesem Abbilden der sichtbaren Umwelt ist eine weitere Bedeutung des Globus implizit: Er verkörpert buchstäblich die Welt und findet sich aus diesem Grund oftmals gemeinsam mit dem Totenschädel, der auf die Vergänglichkeit dieser Weltlichkeit verweist.¹¹⁸ Auch in das *Atelierbild* eingefügte erloschene Kerzen (so wie bei van Craesbeeck auf dem Schemel links vom Maler) oder Geldbeutel referieren auf die *Vanitas*-Idee.¹¹⁹ All diesen Elementen ist der Verweis auf das eitel-schöne Scheinhafte, das Weltliche gemeinsam, das aber der Vergänglichkeit unterliegt. Sie stellen eine direkte Verbindung zur Tätigkeit des Malers her, der diese sichtbare, aber vergängliche Welt abzubilden vermag.¹²⁰

Genau dies tut der außerbildliche Maler mit der Wiedergabe dieser stilllebenartigen Arrangements. Gemeinsam mit den Skulpturen und Zeichnungen sind diese malerisch sehr kunstfertig wiedergegeben, dass sich dafür vermuten lässt, was generell für das Bildthema des *Stillebens* angenommen wird:¹²¹ Der Meister demonstriert daran seine Kunstfertigkeit als Maler, seine Fähigkeit, die Gegenstände in der Welt mimetisch genau nachzuahmen. Gleichzeitig beweist er in der Art des Arrangements seine künstlerische Erfindungskraft.¹²² Damit trägt das Stillebene essentiell zum Selbstverständnis des Malers bei.¹²³ „So aber wird das Stilleben in den Rang einer Allegorie, einer *Ideenmalerei* erhoben.“¹²⁴ Am deutlichsten wird dies vielleicht in den Waffen und dem

¹¹⁵ KLEINERT/TAINTURIER 2006, S. 121-123.

¹¹⁶ RAUPP 1984, S. 329-330; KAT. AUSST. LEIPZIG 2000, S. 24-26; KLEINERT/TAINTURIER 2006, S. 121.

¹¹⁷ KAUFFMANN 1943, S. 140; HEDINGER 1986, S. 8-9.

¹¹⁸ RAUPP 1984, S. 277 und 329-330; KAT. AUSST. LEIDEN 1988, S. 117; WALSH 1996, S. 40.

¹¹⁹ RUDOLPH 1938, S. 428; VAN THIEL 1974; KAT. AUSST. LEIDEN 1988, S. 117; KLEINERT/TAINTURIER 2006, S. 121-123.

¹²⁰ RAUPP 1984, S. 277-279; POPPER-VOSKUYL 1973, S. 60-63 und 71-72; WALSH 1996, S. 35; KAT. AUSST. DEN HAAG 2002, S. 83; DE CLIPPEL 2006a, 1, S. 165.

¹²¹ Siehe dazu etwa CHONG 1999, S. 29; RAUPP 2004, S. 17.

¹²² KAT. AUSST. NEW HAVEN 2001, S. 396.

¹²³ KLEINERT 2006, S. 146.

¹²⁴ RAUPP 1984, S. 343.

Rüstzeug der Leidener *Atelierbilder* (Abb. 13, Abb. 14 und Abb. 71), die als inhaltlicher Bedeutungsträger erst auf den zweiten Blick erkennbar werden.¹²⁵ Der Maler demonstriert daran das Können der Malerei *par excellence*.

Durch diese kunstvolle und wirklichkeitsnahe Gestaltung wird beim Betrachter der trügerische Schein evoziert, das Dargestellte wäre echt. Mittels der artifiziellen Positionierung in der Werkstatt wie bei van Craesbeeck, die erst bei van Musscher realitätsnäher gelöst wird, und durch das In-Beziehung-Setzen zum Produktionsprozess des im Bild wiedergegebenen Malers wird aber darauf hingewiesen: Es ist ein konstruiertes Bild, es ist gemalt und somit eine Täuschung. Der Realismus bezieht sich also nur auf die Wiedergabe von Details und liegt nicht im Inhalt der Gesamtszene.¹²⁶ Das Verhältnis Maler vor der Leinwand und Stillleben ist also eine Beziehung des Täuschens und Zeigens.¹²⁷ Ist auch das im Bild Dargestellte nicht echt – die Kunstfertigkeit des (außerhalb des Bildes stehenden) Malers ist es.

Auch die malerisch kunstfertig wiedergegebenen Zeichnungen und Skulpturen im *Atelierbild* demonstrieren das Können der Malerei. Darüber hinaus dienen sie inhaltlich als referenzielle Bedeutungsträger auf die Kunst als solche. Das Stillleben fügt sich als *pars pro toto*¹²⁸ der Malerei in diese Trias ein. Gemeinsam mit dem Produktionsprozess, den die Szene abbildet, wird im Bild ein inhaltliches Assoziationssystem konstruiert. Das *Atelierbild* bildet damit die Welt der Kunst im Ganzen ab und thematisiert durch die

¹²⁵ Waffen und Rüstzeug könnten wiederum eine Anspielung auf die Sprengkraft, die die Malerei durch ihre Wirkung zu schaffen vermag, darstellen, siehe KAT. AUSST. LEIDEN 1988, S. 117. So schreibt Philips Angel außerdem, dass gerade das Malen von metallischen Gegenständen eines der signifikanten Indize dafür sei, dass die Malerei der Bildhauerei überlegen sei: „*sich sehen lassne können allerhand Metalle, sich voneinander unterscheidend als Gold, Silber, Metall, Kupfer, Zinn, Blei und was es sonst noch gibt*“ („*alderhande Metalen, onderscheydende de selve, als Goudt, Silver, Metael, Koper, Tin, Loodt, en wat des meer is [verthoonen]*“), ANGEL 1642, ed. 1972, S. 25. Dass sich solche Motive besonders häufig in Leiden finden, kann als „Signatur“ der Leidener *fijnschilder* mit Ausrichtung auf ihr kunstliebhabendes Publikum gelesen werden, KLEINERT/TAINTURIER 2006, S. 110-111 und 145.

¹²⁶ Tatsächlich darf man annehmen, dass Figuren und Bilddetails nach dem Modell geschaffen wurden, die Zusammensetzung der gesamten Szene entstand aus der Fantasie des Malers heraus, GRIFFEY 1999, S. 54-55.

¹²⁷ Ähnliches nimmt Svetlana Alpers für David Baillys *Selbstportrait mit Vanitas-Stillleben* (1651, Abb. 72) an. Dort sei dieser Charakter des „Zeigens auf das Täuschen“ noch deutlicher gemacht, in dem der dargestellte Maler, also Bailly, auf die im Bild wiedergegebenen Gegenstände deutet und den Betrachter aktiv anblickt, siehe ALPERS 1998, S. 193 und 199. Eine raffinierte Version, in der das Stillleben zum eigentlichen Bildsujet wird, sich aber kompositionell dennoch auf ein Atelier bezieht und somit die Malerei als solche zum Bildinhalt werden lässt, ist darüber hinaus auch Pieter Claesz *Vanitas-Stillleben* (1628-30, Abb. 73 und 73a) oder Simon Luttichuys' *Ecke eines Malerateliers/Allegorie der Kunst* (1646, Abb. 74 und 74a). Auch hier wird ein Spiel mit dem Betrachter gespielt, das die hohe Kunst der Malerei andeutet und den Produktionsort der Malerwerkstatt mit ins Bild nimmt. Siehe dazu auch ASEMISSSEN/SCHWEIKHART 1994, S. 165-167.

¹²⁸ MIEDEMA 1977, S. 207; MAI 2002, S. 120.

Wiedergabe des Malaktes ihr Entstehen. Die Objekte dienen damit nicht der Darstellung des wiedergegebenen Raumes als Werkstatt und als attributive Inszenierung des Malers, sondern verwandeln durch den ihnen inhärenten Inhalt das Dargestellte in ein malerisches Programm.

1.1.4. Die Landkarte

Sowohl bei van Musscher als auch bei van Craesbeeck ist ein weiteres, auffälliges Bildelement in der Werkstatt integriert: eine Landkarte. Solche Karten treten speziell in der holländischen (weniger in der flämischen) Genremalerei seit Beginn des 17. Jahrhunderts auf¹²⁹ und dienen zunächst wie der Globus als Attribut gelehrter Personen.¹³⁰ Im Laufe des 17. Jahrhunderts löst sie sich aber aus dieser rein attributiven Funktion und findet ihren Platz in verschiedenen Genredarstellungen mit unterschiedlichen Bildthemen, wie etwa in *Heiteren Gesellschaften* oder Szenen wie Vermeers *Der Liebesbrief* (1669-70, Abb. 76) und Nicolaes Maes' *Das lauschende Mädchen* (1656, Abb. 77).¹³¹

Tatsächlich wurde die Landkarte als Wandschmuck und damit als Dekorationselement ähnlich wie Gemälde für den privaten Gebrauch benutzt.¹³² Die Karte taucht als Motiv ohne ikonografische Wurzeln oder Vorgeschichte auf, ohne Pendant in der Emblematik. Sie wird vielmehr gleichsam als „*emblem réelle*“ der zeitgenössischen Lebenswelt entnommen, in einen malerischen Kontext integriert wurde und somit Teil der inszenierten, gemalten Welt.¹³³ Die Landkarte wird also darstellungswürdig: zum einen, weil sie als „Selbstbehauptungssymbol“ der jungen Republik und ihrem erstarkenden

¹²⁹ Zumeist wird die Karte im Bild mit der holländischen Kartografie in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts in Zusammenhang gebracht, die im Goldenen Zeitalter dort eine Blüte erlebte. Dies hat wohl auch mit dem neu erlangten Selbstverständnis Hollands als autonome Republik einen zu tun. HEDINGER 1986, S. 2 und 17-19. In einem Bild platziert kann die Karte somit im Sinne eines kulturhistorischen Moments als Ausdruck des speziell holländischen Selbstverständnisses gelesen werden. Ähnliches wird auch für die Darstellung von Panoramabildern, Seestücken oder Marinedarstellungen vermutet, RAUPP 1984, S. 339-340; ALPERS 1998, S. 263.

¹³⁰ Das erste Mal wird die Karte in einem solchen Zusammenhang in einem Portraittisch der Kartografen Gerard Mercator und Jodocus Heondius im *Mercator-Hondius-Atlas* (1613, Abb. 75) bildlich formuliert, denen sie neben den beiden Globen und Atlanten als Attribut dient. Siehe dazu HEDINGER 1986, S. 36-37 und Abb. 2; KAT. AUSST. AMSTERDAM 1997, S. 329-331.

¹³¹ ALPERS 1997, S. 63. Als erste Darstellung einer Landkarte, die in eine Genreszene eingefügt wird, gilt Willem Buytewechs *Heiteren Gesellschaft* (um 1620, Abb. 78). HEDINGER 1986, S. 36-37.

¹³² Karten wurden wie Bücher über den Kunsthandel vertrieben, der einer breiteren Masse zugänglich war, hatten aber als Luxusartikel oftmals ein höheres Preisniveau als Gemälde (bei letzterem war dies aber auch vom Bildthema abhängig). Siehe dazu FLOERKE 1905, S. 5; HEDINGER 1986, S. 17-19.

¹³³ HEDINGER 1986, S. 18-19 und 20-21.

Bürgertum wurde, zum anderen weil sie zunehmend Teil der menschlichen Lebenswirklichkeit wurde.¹³⁴

Als Motiv ohne eigentliche Bildtradition durchläuft sie im Laufe des 17. Jahrhunderts ihre eigene, sich verändernde Ausformung: Während in den 1620er Jahren oft ein leeres und damit rein dekorativ-attributives Kartenblatt in genrehaften Interieurs zu sehen ist, treten in den 1630er Jahren häufig Welt- und Asienkarten auf.¹³⁵ Ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sind vorrangig Karten, die die holländischen Republiken (als Ausdruck eines neu gewonnenen Selbstbewusstseins der Niederlande) oder Europa abbilden, zu sehen.¹³⁶ In den verschiedenen (Interieur-)Bildern sind meist auch unterschiedliche Karten zu sehen weshalb zu vermuten ist, dass mit realhistorischen Karten gearbeitet und diese auch nicht als abstrakt-symbolische, sondern für den Betrachter klar identifizierbare Karten gemeint waren.¹³⁷

Im Genrebild als großformatiges Element angebracht, liefert sie einen perspektivischen „Sog“ nach hinten, einem Trompe-l’œil-Effekt gleich.¹³⁸ Dies indiziert die in der Literatur bereits mehrfach erwähnte Analogie zwischen Landkarte und Gemälde.¹³⁹ Die holländische Malerei habe im 17. Jahrhundert ganz zentrale Impulse durch die blühende Kartographie erhalten.¹⁴⁰ Sowohl Landkarte als auch Gemälde stellen flächige, kunstvoll gestaltete Bildträger dar. Die Karte ist also nicht nur wissenschaftliches Dokument, sondern auch als Kunstobjekt zu begreifen, was auch für das gemalte Bild gelte – auch wenn beide nicht exakt miteinander gleichzusetzen sind.¹⁴¹ Die Karte fungiert als gleichsam symbiotisches Objekt zwischen kunstvoller Gestaltung und informativ-

¹³⁴ HEDINGER 1986, S. 18 und 22.

¹³⁵ Unter Umständen ist dies auf die politische Entwicklung der Niederlande ab den 1630er Jahren zur internationalen Seemacht zurückzuführen. Siehe HEDINGER 1986, S. 128-129.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ WELU 1978; HEDINGER 1986, S. 8-9 und 128-129. Ob und woher die Maler Zugang zum Kartenmaterial hatten, muss spekulativ bleiben. Nur in wenigen Künstlerinventaren sind Karten nachweisbar, etwa bei Lodewijck van der Helst, der in einem seiner Arbeitsräume eine gerahmte Seekarte von Europae (*„een paskaart van Europa in lyst“*) hatte. Siehe dazu BREDIUS 1915-1922, 2, S. 408. Ähnliches ist für Globen anzunehmen, die nur bei Rembrandt (SCHELTEMA 1866, S. 106) oder Michiel van Musscher im Atelier (*„op der Schilderkamer“*) (BREDIUS 1915-1922, 3, S. 993) belegbar sind.

¹³⁸ STOICHITA 1997, S. 204-205; KAT. AUSST. NEW HAVEN, S. 396.

¹³⁹ STOICHITA 1997; ALPERS 1998. Auch Samuel van Hoogstraten behandelt in der *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst* die Landkarte in seinem Kapitel zur Malerei, denn sowohl der Karte als auch dem gemalten Bild liegt als Grundlage die Zeichnung zugrunde. Zudem sei die Karte wertvoll, weil durch sie die Welt für den Rezipienten aus der Distanz erlebbar wird. VAN HOOGSTRATEN 1678, ed. 1969, Erstes Buch, *Inleyding*, S.7 sowie ALPERS 1998, S. 247.

¹⁴⁰ Svetlana Alpers führt auch formale Spezifika der holländischen Malerei wie etwa die von ihr konstatierte hohe Horizontlinie auf den Zusammenhang der Malerei mit der Kartografie zurück. ALPERS 1998, S. 219 und 251.

¹⁴¹ ALPERS 1998; S. 225 und 367; HEDINGER 1986, S. 8.

wissenschaftlichem Anspruch.¹⁴² Im Karteninterieur soll sie aufgrund ihrer Einbettung in den Bildkontext nicht als wissensvermittelndes Objekt *gelesen*, sondern als Kunstobjekt *gesehen* werden.¹⁴³ Die Landkarte im Karteninterieur wird damit zum Bild-im-Bild.¹⁴⁴ Ihre meisterhafte Ausgestaltung, die der außerbildliche Maler vornimmt, kann ähnlich wie die Funktion des Stilllebens im Bild gelesen werden: Die illusionistische Kunstfertigkeit des Malers wird an der Karte demonstriert und die Zeichnung der Karte kann als Analogie zum Malakt in der eigentlichen Szene verstanden werden.¹⁴⁵

Übereinstimmend mit dem Inhalt des Globus wird auch die Karte zum Träger eines *sinne-beeld* der Welt und zum Verweis auf die vergängliche Weltlichkeit der in der Binnenerzählung dargestellten Szene.¹⁴⁶ Die Landkarte (und auch der Globus) wird damit zum abstrahierten und profanisierten *Vrouw Wereld*,¹⁴⁷ durch die der Mensch die Welt positiv und als *mundus malus* erleben kann.¹⁴⁸ Bei der Karte wird „die äußere Welt in die Horizontale“ gestülpt, die Karte dient somit ebenfalls als Abbild der Welt.¹⁴⁹ So wie in der Karte „Informationen über die Welt“¹⁵⁰ gesammelt würden, so dient dem Zugang Svetlana Alpers nach auch das niederländische Genrebild, das die Oberfläche der Welt beschreibt, dem Wissenserwerb des Menschen über die ihn umgebende Wirklichkeit.¹⁵¹ Durch die Karte bietet sich dem Menschen eine neue Möglichkeit, sein Verhältnis zur Welt zu beschreiben.¹⁵² Auch die Malerei, auch das Gemälde bietet eine Form des Sichtbarmachens der wirklichen Welt – wenngleich weder Karte noch Bild die Welt spiegelhaft abbilden.

Als Wiedergabe eines geografischen Raumes ist die Karte darüber hinaus auch mit der Geschichte als *Historia* verknüpft.¹⁵³ Das niederländische Karteninterieur wird so zum

¹⁴² STOICHITA 1997, S. 202; HEDINGER 1986, S. 2.

¹⁴³ ARASSE 1994, S. 48-49.

¹⁴⁴ STOICHITA 1997, S. 202.

¹⁴⁵ WELU 1978, S. 26; Darüber hinaus nobilitiert die meisterhafte malerische Gestaltung der Karte auch die Kartografie, HEDINGER 1986; S. 110-112 und 188; ALPERS 1998, S. 217.

¹⁴⁶ HEDINGER 1986, S. 6-7.

¹⁴⁷ Ein besonders deutliches Beispiel, das auch in Ansätzen noch auf die mittelalterliche Ikonografie der *Vrouw Wereld* zurückgreift, ist etwa Jan Miense Molenaers *Frau bei der Toilette* (1633, Abb. 79). KAT. AUSST. AMSTERDAM 1976, S. 177-178; DE JONGH 1997, S. 52-54. Laut Victor Stoichita kann eine solche Deutung aber schwer auf sämtliche Kartenmotive in niederländischen (Genre-)Bildern umgelegt werden, vielmehr sei diese Interpretation eine, die nur in Einzelfällen Gültigkeit beweise. STOICHITA 1997, S. 198.

¹⁴⁸ HEDINGER 1986, S. 20-21.

¹⁴⁹ STOICHITA 1997, S. 202.

¹⁵⁰ ALPERS 1998, S. 219.

¹⁵¹ Ebd., S. 239.

¹⁵² WELU 1978, S. 13-14; HEDINGER 1986, S. 20-21.

¹⁵³ LADENDORF 1962; S. 381, HEDINGER 1986, S. 1-3; ALPERS 1998, S. 277.

„Historienbild im Genregewand“.¹⁵⁴ Hier darf als Referenzbild Vermeers *Malkunst* (Abb. 42), das das Thema des Malers in der Werkstatt in Teilen aufnimmt, nicht unterwähnt bleiben: Die darin sichtbare Landkarte wurde in der kunsthistorischen Forschung für den Gesamtbildinhalt eine essentielle Kommentarfunktion zugeschrieben.¹⁵⁵ Der bei Vermeer dargestellte Raum wirkt nicht wie eine Arbeitsstätte, sondern vielmehr wie ein Bürgerraum, den auch die Karte als Luxusgut noch einmal mehr als nobel kennzeichnet.¹⁵⁶ Diese Nobilitierung bezieht sich auch auf die elegant gekleidete Figur des Malers. Neben einer ebenso vorgeschlagenen Deutung als Versinnbildlichung der Vergänglichkeit, der *Vanitas*-Idee,¹⁵⁷ ist der Karte im kompositionellen Gefüge des Bildes doch ein ganz spezieller Charakter zu Eigen. Die Landkarte zeigt sowohl die Provinzen der südlichen als auch der nördlichen Niederlande.¹⁵⁸ Durch diese Präsenz beider Teile der Niederlande, die aber in den 1660er Jahren bereits längst eine politische Trennung vollzogen hatten,¹⁵⁹ wurde in der Forschung zum Bild oftmals vermutet, es handle sich um eine anachronistische Darstellung, die auf die Vergangenheit Bezug nehme, in der die „*Malerei noch rühmlich*“ gewesen sei – einer Art *memoria*-Funktion gleich.¹⁶⁰ Die Karte entspricht einer Trias aus Topografie, Text und Bild, die gemeinsam ein kartografisches Programm umfassen, das auf den Ruhm der Malkunst und der Kartografie sowie politisch-historisch, gleichsam als „*Geschichtslandschaft*“ auf Holland verweist.¹⁶¹ Der als Atelier dechiffrierte Bürgerraum verlasse durch die Karte und die historische Allegorie die bürgerliche Sphäre, ja werde zum „Staatsraum“.¹⁶² Das Modell der Klio als Muse der Geschichte wird zu diesem Programm in Bezug gesetzt und

¹⁵⁴ HEDINGER 1986, S. 119.

¹⁵⁵ DE TOLNAY 1953, S. S. 269; WELU 1978, S. 26; HEDINGER 1986, S. 114-115.

¹⁵⁶ Ähnlich präsentierte Räume seien laut Bärbel Hedinger auch in sämtlichen anderen Karteninterieurs (also auch andere Genrebilder abseits von *Atelierbildern*) zu bemerken. HEDINGER 1986, S. 112.

¹⁶⁰ RUDOLPH 1938, bes. S. 433; WELU 1978, S. 12; DE JONGH 1997.

¹⁵⁸ SLUIJTER 1998, S. 271. Vermutlich nimmt die Landkarte auf eine Karte von Claes Jansz Visscher Bezug, der eine solche 1638 erstmals publizierte. Bei dieser „Visscher-Karte“ handelte es sich um eine besonders bekannte Wandkarte. Der Text auf der Karte darf aufgrund dieser Bekanntheit als dem zeitgenössischen Betrachter bekannt vorausgesetzt werden. Siehe dazu WELU 1975, S. 537-538; WELU 1978, S. 13.

¹⁵⁹ Hier wurde auf den meisterhaften Kunstgriff Vermeers hingewiesen, in der für die Politik und Geschichte der Niederlande aus verschiedenen Gründen bedeutenden Stadt Breda die Mittelfalte der Karte für den Betrachter erkennbar zu knicken, um damit auf die Teilung der Niederlande oder anders gedeutet auf die Grenze und damit Selbstständigkeit Hollands zu verweisen, HEDINGER 1986, S. 107 und 116-117; ASEMISSSEN 1996, S. 29-31 und 36; MAI 2002, S. 122. Darüber hinaus bezieht sich durch den Knick die Karte auch kompositionell auf die Klio und schafft damit auch formal eine synthetische Allegorie im Bild. ARASSE 1994, S. 44; SNOW 1994, S. 129; WERBKE 1998, S. 90.

¹⁶⁰ Siehe hierzu etwa DE TOLNAY 1953, bes. S. 293; WELU 1978.

¹⁶¹ WELU 1978, S. 13; STOICHITA 1997, S. 206-208; HEDINGER 1986, S. 110-112 sowie zur historisch-politischen Dimension auch DE TOLNAY 1953, S. 293.

¹⁶² HEDINGER 1986, S. 130-131; ARASSE 1994, S. 48-49.

funktioniert gemeinsam mit der Karte als Allegorie der *Historia*.¹⁶³ Die Malerei wird damit zwei Mal allegorisiert: Einmal als Klio, die für das Emblematische in der Kunst steht, und einmal durch die Landkarte, die sich auf die beschreibende Funktion der Malerei im Sinne eines „*Erfahrens über die Welt*“ bezieht.¹⁶⁴

Die Landkarte verkörpert also in mehrerlei Hinsicht ein Bezugsmotiv zur Malerei. Formal kann der Maler an der Landkarte seine Kunstfertigkeit und damit auch die Potenz der Malerei ergänzend zu Zeichnung und Skulptur demonstrieren. In ihrer Funktion als Sichtbarmachung der wirklichen Welt verweist sie auf ihre Analogie mit der Malerei – und darauf, dass diese eine begrenzte, weil scheinhafte und nicht gespiegelte ist. Als Bild-im-Bild fungiert sie gleichsam als neuartiges allegorisches Emblem der Malerei.

Auch wenn diese Momente in anderen *Atelierbildern* mit Landkarte mitgedacht werden sollen, so ist der allegorische Charakter Vermeers *Malkunst* doch ein ganz eigener, weil er sich über die Gesamtkomposition des Bildes erklärt. In den wenigen *Atelierbildern*,¹⁶⁵ in denen sich Landkarten finden, ist die Karte mit ihrem formalen und inhaltlichen Platz in Szenen mit einer *Heiteren Gesellschaft* vergleichbar und nicht mit der Bildszene selbst in eine direkte Beziehung gesetzt. Van Musschers und van Craesbeecks Werke lassen sich nicht zuletzt durch ihre Bildkomposition schon viel eher zu Vermeers *Malkunst* in einen wenn auch weiteren Zusammenhang setzen: Anders als in Vermeers Bild zeigt etwa die Karte aus dem der *Malkunst* nahe stehende *Atelierbild* van Musschers nicht die Niederlande, sondern Westeuropa und einen Teil Nordafrikas.¹⁶⁶ Mitsamt den exotischen Gegenständen, die um die Karte herum angebracht sind, eröffnet das Bild damit einen völlig anderen Bedeutungshorizont. Karte und Wandobjekte könnten auf das männliche Modell, das mit dem Diplomaten Thomas Hees identifiziert werden kann, beziehen.¹⁶⁷ Dies erklärt aber nicht, warum die Figur des Malers selbst in einen solchen Bezug zur Karte gesetzt wird. Denn der Maler, um einen weiteren Vergleich mit Vermeer zu ziehen, tritt an die Stelle der Klio. Anders als diese verweist er damit nicht auf einen potenziellen Gehalt des Gesamtbildes als Historie, sondern ausschließlich und noch direkter auf die Weltlichkeit der Malerei, die Sichtbarmachung der Wirklichkeit, die durch die Landkarte

¹⁶³ ASEMISSSEN 1996, S. 53-55.

¹⁶⁴ ALPERS 1998, S. 285.

¹⁶⁵ Bei diesen handelt es sich um Jan Miense Molenaers *Stilllebenmaler* (1630-40, Abb. 80) und eventuell dessen *Werkstatt des Malers* (Abb. 35), die aber auch Kompositionsstudien darstellen könnten; Frans van Mieris d. Ä. (Abb. 15), Quiringh van Brekelenkam (1659, Abb. 81), ein holländischer *Pfeife rauchender Maler neben einem Kamin* (um 1650-1660), Edward Collier (Abb. 53).

¹⁶⁶ VAN THIEL 1974, S. 135. Aus van Musschers Nachlassinventar geht hervor, dass der verstorbene Maler selbst solche kostbaren und auch Stücke exotischer Art wie die an der Rückwand angebrachten Pfeile besaß. BREDIUS 1915-1922, 3, S. 993-994.

¹⁶⁷ VAN THIEL 1974, S. 135.

impliziert wird. Der Maler wird damit zur Personifikation der die Welt sichtbarmachenden Landkarte.

Bei van Craesbeeck kann mit Blick auf die *Heitere Gesellschaft* mit ihrem diversen Personal, das der Maler im Begriff ist auf die Leinwand zu malen, die Karte als *Theatrum Mundi*-Metapher verstanden werden.¹⁶⁸ Die Gesellschaft dient als Panoptikum der Welt,¹⁶⁹ während Stillleben rechts im Bild und die Landkarte als symbolisierte Weltlichkeit fungieren. Der Maler schafft es, diese zu visualisieren, allerdings nur zum Schein, wie die Szene vorführt. Durch dieses die Gesamtbedeutung des Bildes konstituierende Bezugssystem ist van Craesbeecks Bild schon viel eher ein allegorischer Charakter inhärent: Die modellgebende Szene ist exemplarisch für die Welt selbst, die Werkstatt aber wird zum *pars pro toto*¹⁷⁰ für die Malerwirklichkeit.

1.2. Der Maler

Wie bereits einleitend erwähnt, erscheint die Malerfigur ähnlich wie die Werkstatt selbst zumeist typisiert, wird durch seine Kleidung und andere Merkmale aber dennoch in den verschiedenen *Atelierbildern* unterschiedlich präsentiert.¹⁷¹ Der bäuerliche *kladschilder* wird zumeist seiner Werkstattumgebung entsprechend verwahrlost, ärmlich und mit zerissener Kleidung wiedergegeben (Abb. 8, 9 und 10.). Die Figur wird in ihrer Erfolglosigkeit somit komisch karikiert.¹⁷² Der als gelehrt charakterisierte Maler ist zumeist in einem *tabbaard* gekleidet (Abb. 12, 13, 14, 56 und 71), der seit Ende des 16. Jahrhunderts traditionell als Kleidung der Geisteselite galt und auch in zahlreichen Gelehrtendarstellungen anderer Professionen zu sehen ist (siehe etwa das *Portrait des Johannes Wtenbogaert* von Rembrandt, 1633, Abb. 82 sowie 83).¹⁷³ Analog zum *Künstlerselbstportrait* (Abb. 4, 5, 6 und 7) wird der Maler hier mit seinen Werkzeugen, also im Moment der eigentlich handwerklichen Tätigkeit präsentiert, aber seine elegante Kleidung definiert ihn als außerhalb des Handwerkertums stehend.¹⁷⁴ Neben dem *tabbaard* finden sich in den *Atelierbildern* einige weitere Kleidungsstücke, die den Maler elegant und somit nobel markieren und positiv besetzen (Abb. 15, 49, 57 und 80). Der

¹⁶⁸ DE CLIPPEL 2006a, 1, S. 165.

¹⁶⁹ BRUYN 1987, S. 51, Fußnote 35; KAT. AUSST. OSTFILDERN-RUIT 2005, S. 47.

¹⁷⁰ Siehe dazu auch MIEDEMA 1977, S. 207; MAI 2002, S. 120.

¹⁷¹ RAUPP 1984, S. 329-330.

¹⁷² EBERT 2013, S. 231-233.

¹⁷³ DE WINKEL 1995, S. 145-146; DU MORTIER 1986, S. 56; KLEINERT/TAINTURIER 2006, S. 110-111.

¹⁷⁴ RAUPP 1984, S. 36.

Figur des Malers wird also durch ihren Aufzug eine bestimmte Rolle zugewiesen, die zum Ausdruck eines bestimmten Künstlerbildes beiträgt.

Mehrfach wurde in der Literatur nach der Zeitgemäßheit dieser und anderer Kleidungsstücke der Malerfigur gefragt. So sei der auffällige, geschlitzte Wams des Malers in Vermeers *Malkunst* (Abb. 42) kein Gewand des 17. Jahrhunderts, die dargestellte Szene werde damit als in der Vergangenheit spielend markiert.¹⁷⁵ Dieser Wams findet sich aber in einigen niederländischen Genrebildern des 17. Jahrhunderts, auch mit anderen Bildthemen (so etwa in Caspar Netschers *Das Medaillon*, 1665-68, Abb. 84) oder auch bei Jan Miense Molenaers *Werkstatt des Malers* (Abb. 35). Das Barett, das sich nicht nur in der *Malkunst*, sondern in zahlreichen weiteren *Atelierbildern* und *Künstlerselbstportraits* findet (etwa Abb. 15, 26, 32, 38 und 57), wiederum darf trotz seines altmodischen Eindrucks als übliche Kopfbedeckung von Malern im 17. Jahrhundert angenommen werden.¹⁷⁶ Für den zeitgenössischen Betrachter mag ein solcher Anblick also kein ungewöhnlicher gewesen sein,¹⁷⁷ wenngleich er es als etwas außerhalb seiner eigenen Lebenswirklichkeit stehend erkennen konnte.

Auch Ryckaerts Maler trägt in den beiden späteren Fassungen ein raffiniertes Kostüm: Ausgestattet mit einigen Bändern und einem vornehmen Spitzenkragen wird er als nobler Mann charakterisiert. Die Figur aus der letzten Version erscheint sogar noch etwas nobler als jene von 1638, wenngleich sie Pantoffeln zu tragen scheint (Abb. 86).¹⁷⁸ Ebenso seine Kopfbedeckung, die eine prächtige Feder am Barett angesteckt hat, die aber locker über die Staffelei gehängt ist. Auch der ihn begleitende noble Windhund in der Fassung von 1642, der die Katze aus dem Bild von 1638 ersetzt, zeichnet das elegante Bild des dargestellten Meisters.¹⁷⁹ Selbst der Farbenmischer rechts im Bild lenkt durch seine Beobachtung des Malvorgangs den Blick des Betrachters zum Maler zurück. Ryckaert präsentiert hier eine Diskrepanz zwischen der Mittellosigkeit der sichtlich durch ihre Kleidung als ärmlich gekennzeichneten Hilfgesellen, die sich somit

¹⁷⁵ VAN GELDER 1958, S. 14; ASEMISSSEN 1996, S. 38-39.

¹⁷⁶ ASEMISSSEN 1996, S. 38.

¹⁷⁷ Ebd., S. 38-40; GRIFFEY 1999, S. 54; KLEINERT 2006, S. 149 sowie außerdem RAUPP 1984, Abb. 1-9.

¹⁷⁸ Von Anja Ebert wird dieses Detail unter einigen anderen als Argument dafür gelesen, es handle sich bei dem Bild um eine karikierend-komische Malerfigur, siehe EBERT 2013, S. 238-239. Katja Kleinert deutet das Tragen von Pantoffeln vielmehr in Hinblick darauf, es handle sich um eine häusliche Sphäre und soll somit dem Betrachter noch einmal mehr die Bildszene als authentische vermitteln, KLEINERT 2006, S. 149. Solche Pantoffeln trägt etwa auch die Malerfigur in Christof van der Laemens *Interieur mit einem Maler an der Staffelei* (1. Hälfte 17. Jhdt., Abb. 85 und 85a), das sich durch die Darstellung von Frau und Kind des Malers vermutlich ebenso im privaten Raum abspielt.

¹⁷⁹ Ekkehard Mai vergleicht das elegant präsentierte Auftreten von Ryckaerts Maler in der Art ihrer Noblesse sogar mit der Figur in Vermeers *Malkunst*, MAI 2002, S. 119.

authentisch in den unordentlichen Atelierraum einfügen, und dem nobel-eleganten Auftreten des Künstlers.¹⁸⁰

Dass der Maler mit seiner noblen Kleidung dem eher bescheidenen Atelier konträr gegenüber steht, dient als Nobilitierung des Malers und seiner Profession gegenüber anderen Berufen (und auch hierarchischen Stufen innerhalb des Werkstattgefüges).¹⁸¹ Vielleicht sogar noch mehr: Der Maler ist mit einem so hohen Maß an Kunstfertigkeit ausgestattet, dass er es schafft, aus der ihn umgebenden wirklichen und hier als bescheiden bäuerlich gekennzeichneten Welt eine eigenständige Kreation aus seiner *inventio* heraus zu erschaffen.

Van Craesbeecks Malerfigur unterscheidet sich durch seine Kleidung deutlich von den Figuren anderer Gemälde van Craesbeecks (siehe etwa Abb. 36 und 37), die zumeist in einem einfacheren, bäuerlichen Kontext platziert sind und entsprechende Typen repräsentieren.¹⁸² Mit Ryckaerts Maler vergleichbar trägt diese Figur einen eleganten Wams mit Verzierungen an den Säumen und ein Barett, an dem – ähnlich Ryckaerts Maler aus dem *Atelierbild* von 1642 – eine Feder angebracht ist. Somit ist er nobel gekleidet, um sich von der Gruppe abzuheben, aber entspricht nicht dem Typus des Gelehrtenmalers.¹⁸³ Ähnliches gilt für den Maler van Musschers: Er trägt einen Hausrock,¹⁸⁴ der an jenen in einem *Selbstportrait im Atelier* (Abb. 7) erinnert und ihn zwar nicht als gelehrt, aber mit seinem Barett dennoch als professionell gewandet markiert.

Der Maler wird damit als „jenseits des Gewöhnlichen stehend“ markiert.¹⁸⁵ Darüber hinaus wird durch das Zuweisen einer bestimmten, artifziellen Rolle das Zeigen des Malers als Kostümieren entlarvt. Dies verstärkt den Charakter der Atelierszene als *spiel*, als Schaustück für den Betrachter, mit dem das Bild buchstäblich spielt, noch einmal mehr.¹⁸⁶ Ihm wird damit die konstruierte Fiktion der Szene vor Augen geführt.

Daneben findet sich noch eine weitere Zuschreibung an den Maler, die als Rolle aus der niederländischen Genremalerei nicht unbekannt ist: Die des rauchenden Malers, die etwa in Ryckaerts erstem Bild von 1636 (Abb. 38) zu sehen ist. Der Typus des *Rauchers*

¹⁸⁰ KAT. AUSST. DIJON 1983, S. 137-138 und S. 118; MAI 2002, S. 119.

¹⁸¹ WALSH 1996, S. 30 und 37.

¹⁸² LEGRAND 1963, S. 131.

¹⁸³ Was Jan van Gelder für das Gewand des Malers in Vermeers *Malkunst* feststellt, konstatieren Anja Ebert und Katja Kleinert auch für van Craesbeecks Maler: Dieser sei altmodisch gekleidet. Allerdings deuten sie diese Beobachtung als Zeichen dafür, es handle sich um ein komisch-karikierendes Malerbild – ob dies so zulässig ist, darf bezweifelt werden. Siehe dazu EBERT 2013, S. 238-240; KLEINERT 2006, S. 148-150.

¹⁸⁴ SCHNEIDER 1919, S. 130.

¹⁸⁵ SLUIJTER 1998, S. 269.

¹⁸⁶ GRIFFEY 1999, S. 52-53.

wird in der niederländischen Genremalerei meist als Teil *Heiterer Gesellschaften*, Bauern- oder Bordellszenen, also als Mitglied unterer sozialer Schichten, präsentiert.¹⁸⁷ Ebenso wird er als Vertreter des Geruchssinns in *Fünf Sinne*-Darstellungen wiedergegeben. Häufig wird der Raucher als melancholische Figur, der sich der Sinnlichkeit und dem Müßiggang hingibt und für das Vergängliche steht, gelesen, äquivalent zu jener des Trinkers oder auch des Musikers.¹⁸⁸ Der Typus des rauchenden Malers findet sich nicht nur bei Ryckaert, sondern beispielsweise auch bei Anthonie Palamedesz *Pfeife rauchender Maler vor seiner Staffelei* (1634 oder 1646, Abb. 87) und einem Holländischen *Maler in seiner Werkstatt* (Abb. 67). Anders als die Figur des Rauchers ist der Musiker (der auch als personifizierter Gehörsinn gelesen wird), vor allem der musizierende Maler, nicht nur negativ besetzt, sondern erfüllt mit dem Verweis auf den inspirierenden, harmonischen Charakter der Musik, den auch die Malerei besitze, ebenso eine positive Funktion im Sinne der *ut musica pictura*. (etwa bei Isaac Joudervilles *Violine spielender Maler*, Abb. 32, Abraham de Papes *Maler eine Violine spielend*, Abb. 62 oder Jan Cornelisz. van Swietens *Laute spielender Maler*, Abb. 66).¹⁸⁹ In den beiden späteren *Atelierbildern* Ryckaerts ist es im Unterschied zum ersten von 1626 nicht mehr der Maler selbst, der durch das Rauchen dem Müßiggang fröhnt, sondern das Modell, das der Maler im Begriff ist in sein Bild zu integrieren und von dem er es schafft, sich abzuheben.¹⁹⁰

Dass gerade dem Maler diese Rollen zugeschrieben werden, mag kein Zufall sein, sondern mit seiner Profession zusammenhängen: Das Müßiggängerisch-Melancholische gilt als typische Malerkrankheit, die mit dem *Vanitas*-Gedanken verknüpft ist.¹⁹¹ Es gibt aber noch einen zweiten Grund, warum gerade der (rauchende und musizierende) Maler mit der Vergänglichkeit in Verbindung gebracht wird: Als Vertreter der sinnlichen *vita sensualis*¹⁹² gibt er die sichtbare Welt als trügerischer Schein wieder.¹⁹³ Deshalb wird dem Maler etwa wie bei van Craesbeecks Bild auch die Funktion als Repräsentant des Gesichtssinns zugeschrieben, während die *Heitere Gesellschaft*, die der Maler im Begriff

¹⁸⁷ SCHNACKENBURG 2006, S. 199; DEKKER 1997, S. 62-63.

¹⁸⁸ Zu diesen Deutungsmöglichkeiten siehe u.a. KAT. AUSST. BRAUNSCHWEIG 1978, S. 155-156; RAUPP 1984, S. 239-241; KAT. AUSST. AMSTERDAM 1997, S. 358-359; GRIFFEY 1999, S. 57. Im 17. Jahrhundert war das Rauchen als Genussmittel noch ein relativ junges und wurde in seiner Lasterhaftigkeit dem Trinken als *Tabacktrinken* gleichgesetzt.

¹⁸⁹ Siehe hierzu etwa VAN MANDER 1604, ed. 1969, Kapitel 5, fol. 16v: Er spricht davon, dass die Musik genau die Harmonie ausdrücke, die es auch in der Malerei zu transportieren gelte. Siehe außerdem RAUPP 1984, S. 239-241; MAI 2002, S. 122.

¹⁹⁰ FILIPCZAK 1987, S. 143.

¹⁹¹ RAUPP 1984, S. 237-239; FILIPCZAK 1987, S. 166; Raupp schlägt darüber hinaus aber auch eine Deutung des Melancholikers im Sinne eines *pensieros*, eines Denkers vor, der sich vor allem in der Gelehrten Darstellungen in den Leidener *Atelierbildern* finde, RAUPP 1984, S. 234-236.

¹⁹² KAT. AUSST. LEIDEN 1988, S. 231; KAT. AUSST. DEN HAAG 2002, S. 83.

¹⁹³ RAUPP 1984, S. 239-241 und 328.

ist zu malen, die anderen menschlichen Sinne abbilde (ebenso mit einer rauchenden Figur).¹⁹⁴ Der Maler erscheint in jedem dieser Fälle aufgrund seines Berufs dazu prädestiniert, den vergänglichen Schein zu verkörpern: Er ist es, der nicht nur zu einer besonderen Form visueller Wahrnehmung befähigt ist, sondern der damit auch die wirkliche Welt abzubilden versucht und vortäuscht, sich der Weltlichkeit hinwendet, der „*täuschende Abbilder realer Gegenstände*“ schafft, die nichts „*als eitler Wahn und Schein*“ sind.¹⁹⁵ Damit bewegt sich der Maler in einer Dilemma-Situation: Je besser er in seinen Fertigkeiten als Maler ist, je näher er dem von der Kunsttheorie formulierten Künstlerideal kommt, desto verwerflicher wird sein Tun aus moralischer Sicht. Die Wiedergabe des Malers in einer bestimmten Rolle demaskiert das Gezeigte nicht nur als Schein, sondern wird zum inhaltlichen Träger einer Referenz auf das Spiel mit dem Schein, das die Malerei betreibt. Die Malerfigur wird in dem Moment zur positiv besetzten, in dem sie die im Bild vollzogene Täuschung sichtbar macht: Das gezeigte Produktionsszenario im Bild thematisiert den Schein der Malerei.¹⁹⁶

1.3. Das Bildsujet und die Maler-Modell-Dichotomie

1.3.1. Das Bildsujet

Den Maler nicht isoliert und alleine im Atelier zu zeigen, sondern das Modell in das Bild zu integrieren (selbst wenn dies nicht der gängigen zeitgenössischen Praxis entsprochen haben mag),¹⁹⁷ trägt maßgeblich Konstitution des Malaktes, des künstlerischen Produktionsprozesses und damit zum Eindruck, es handle sich um den Einblick in eine reale Werkstatt, bei.¹⁹⁸ Das Modell im *Atelierbild* ist außerdem die Vorausdeutung für

¹⁹⁴ LEGRAND 1963, S. 131; KAT. AUSST. DELFT 1964, S. 48; RAUPP 1984, S. 326-327; BRUYN 1987, S. 51; KAT. AUSST. AMSTERDAM 1997, S. 243-244; KAT. AUSST. NEW HAVEN 2001, S. 396; DE CLIPPEL 2006a, 1, S. 165.

¹⁹⁵ RAUPP 1984, S. 287 und S. 316-317. Daneben wurde in der Literatur aber auch eine positive Deutung des Gesichtssinns vorgeschlagen: Laut Hans Kauffmann handelt es sich bei der Figur des Malers als personifiziertem Gesichtssinn um die Wiedergabe eines positiv besetzten Sinnesmenschen, der – ähnlich dem Geograf oder Astronom – eine nützliche und somit positiv besetzte Form des Sehens, der *artes* verkörpere, KAUFFMANN 1943, S. 135-137 und 140.

¹⁹⁶ RAUPP 1984, S. 288; MAI 2002, S. 123; HAMMER-TUGENDHAT 2009, S. 183.

¹⁹⁷ Vielmehr ist anzunehmen, dass bei Gruppenportraits (anders als in van Craesbeecks *Atelierbild* wiedergegeben) jeweils erst eine Person portraitiert wurde und im Anschluss im Bild zusammengefügt wurden. Auch wurden vor dem eigentlichen Malvorgang die Gesichtszüge der Person mittels Vorzeichnungen festgehalten und nicht einfach direkt auf der Leinwand „abgemalt“, siehe KAT. AUSST. DELFT 1964, S. 48; MIEDEMA 1984, S. 10; KLEINERT 2006, S. 146.

¹⁹⁸ Tatsächlich dürfte die Darstellung des Malers mit seinem Modell im Atelier eine sehr beliebte gewesen sein, denn so lassen sich 15 *Atelierbilder* festhalten, in denen das Modell des Künstlers (meist nicht für die Integration der Figur in einem Genre- oder Historienbild, sondern für ein Portrait) im Bild präsent ist, KLEINERT 2006, S. 146; RAUPP 1984, S. 339-340.

das, was der Maler im Begriff ist auf die Leinwand zu malen. Die Leinwand wird somit zum Bild-im-Bild, ja als „*Doppelung der eigentlichen Szene*“¹⁹⁹ – und erfüllt damit gleichsam (auch in jenen Bildern, die kein Modell in das Bild integriert haben) die Funktion eines *mise en abyme*.²⁰⁰

Das Bild-im-Bild in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts, das sich in zahlreichen bürgerlichen Interieurs findet, wurde immer wieder Gegenstand der Forschung zur niederländischen Malerei.²⁰¹ Mehrfach ist dabei dessen Funktion als Kommentar des Kontextbildes, in dem es sich befindet, und der sich daraus konstituierende Gesamthalt angesprochen worden.²⁰² Das Kontextbild, in dem sich das *mise en abyme* befindet, ist aber im Unterschied zum bürgerlichen Interieur nicht „Ausstellungsraum des Bildes“,²⁰³ sondern dessen *Produktionsraum*. Im *Atelierbild* erfährt das Bild-im-Bild gleichsam eine Doppelung, da es sich in einem Raum des „Bilder-Machens“ mit Konnotationen der Malerei befindet. Als reines Symbolstück der Malerei wird es damit redundant, da es sich selbstreferenziell immer nur auf sich selbst bezieht. Umso raffinierter erscheint, dass in vielen *Atelierbildern* das einzige Bild-im-Bild die Leinwand selbst und das potentielle Bildsujet ist bzw. wie bereits angesprochen in seltenen Fällen auch die Landkarte. Der wiedergegebene Bildträger erfüllt also weniger eine Kommentarfunktion, sondern trägt als Ergebnis des Produktionsprozesses und damit als ikonische Entität maßgeblich zum Konzept des *Atelierbildes* als Ausdruck einer Idee der Malerei bei.

Die große Diversität der verschiedenen Bilder-im-Bild, also der Bildsujets im Bildcorpus des *Atelierbildes* scheint eine Andeutung auf das vielfältige Können der Malerei zu sein.²⁰⁴ Kongruent zur Figur des Malers wird auch vorgeschlagen, die Bilder als

¹⁹⁹ GRIFFEY 1999, S. 57.

²⁰⁰ STOICHITA 2002, S. 13; CALABRESE 2006, S. 271-273.

²⁰¹ Siehe dazu exemplarisch KAT. AUSST. DIJON 1983; STOICHITA 1997, bes. S. 180-181; ASEMISSEN/SCHWEIKHART 1994; BEAUJEAN 2001, S; HAMMER-TUGENDHAT 2009, bes. S. 193-196.

²⁰² STOICHITA 1997, S. 180-181; DE JONGH 1997, S. 24; HAMMER-TUGENDHAT 2009, S. 193. Laut Daniela Hammer-Tugendhat sei dabei besonders bemerkenswert, dass die Bildsujets des Bild-im-Bildes so gut wie nie derselben Gattung zuzuordnen seien wie das Kontextbild. So seien etwa bei genrehaften Interieurszenen mit *Heiteren Gesellschaften* oder im Wirtshaus, Bordell oder mit Soldatenszenen zumeist Landschafts-, Historien-, Stillleben- oder Portraitmalereien zu sehen.

²⁰³ STOICHITA 1997, S. 180.

²⁰⁴ Siehe hierzu auch ASEMISSEN/SCHWEIKHART 1994, S. 162-163.

Sinnbilder der „*unterschiedlichen Gattungen der Malerei*“²⁰⁵ zu lesen, was sich mit Blick auf ein fehlendes Gattungsbewusstsein nach modernem Verständnis im 17. Jahrhundert schwer plausibel verklammern lässt.²⁰⁶

1.3.2. *tableau vivant* und *portrait historié*

Wird die Werkstatt als Bühne begriffen, so stellt das Modell darin als Binnenszene das *mise en abyme*. Dieses wird dadurch, dass es sich im Kontext der Szene um eine oder mehrere vermeintlich „wirkliche“ Personen handelt, zum *tableau vivant*.²⁰⁷ So wird dem Betrachter suggeriert, er habe den Einblick in ein reales Atelier vor sich, als werde er zum Teil der Szene. Durch die unmittelbare Lebendigkeit des Modells wird ihm der gesamte Produktionsprozesses der Kontextszene als vermeintlich realistischer vor Augen geführt.

Eine Analogie ergibt sich auch zur Form des *portrait historié*. Dieses bezeichnet das real betriebene Spiel mit Portrait und Historienmalerei, bei dem Personen sich als biblische oder religiöse Figuren verkleidet portraitierten ließen. Dieses Spiel erfreute sich gerade in den Niederlanden großer Beliebtheit.²⁰⁸ Das Ergebnis war ein Hybrid zwischen den Gattungen, eine „*Synthese von Bildnis und Historienbild*“.²⁰⁹ Über das eigentliche Ziel des Portraits hinaus, ein Individuum mit dessen nur ihm eigenen Zügen abzubilden, wird dem Sujet somit ein spezifischer, weil allgemeiner Bildinhalt hinzugefügt.²¹⁰ Die Bildlösung des *portrait historié* ist auch bei *Künstler selbstportraits* zu bemerken, etwa Rembrandt (um 1663, Abb. 90) oder Aert de Gelder in ihren beiden *Selbstportraits als Zeuxis* (Abb. 1).

Auch für das *tableau vivant* als auch das *portrait historié* lässt sich annehmen, dass diese aus dem Bereich des Theaters entlehnt wurden: Das Einsetzen von Figurentypen, also in Rollen schlüpfende Menschen, kann kongruent zu einem Schauspiel verstanden werden. Dies bezieht sich sowohl auf die in der Genremalerei zu sehenden Figurenrollen

²⁰⁵ Eine solche Lesart schlagen Hermann Ulrich Asemissen und Gunter Schweikhart vor: Diese sehen die Gattung des Portraits etwa durch Maler-Modell-Dichotomie in Aert de Gelders *Künstler eine alte Frau malend/Selbstportrait als Zeuxis* (Abb. 1) verwirklicht (ASEMISSEN/SCHWEIKHART 1994, S. 164-165.) Darüber hinaus finden sich aber eine Vielzahl von *Atelierbildern*, in denen ein Maler eine Person portraitiert (ohne dabei die Entstehung eines Historien- oder Genrebildes zu suggerieren), so bei Simon Kicks *Künstler ein Portrait malend* (um 1650, Abb. 88) oder einem anonymen holländischen *Maler eine Dame portraitiert* (1651, Abb. 89). Jene des Stilllebens sei beispielsweise in Jan Miense Molenaers *Stilllebenmaler* (Abb. 80) vertreten, die Genremalerei finde sich in dessen *Werkstatt des Malers* (Abb. 35) und auch van Craesbeecks *Atelierbild*, siehe ASEMISSEN/SCHWEIKHART 1994, S. 167-169.

²⁰⁶ Siehe dazu GAEHTGENS 2002 und Fußnote 8 und 239.

²⁰⁷ KAT. AUSST. AMSTERDAM 1997, S. 11.

²⁰⁸ WISHNEVSKY 1967, S. 5-8, 14-16.

²⁰⁹ Ebd., S. 5.

²¹⁰ Ebd., S. 14-16.

und auch im *Atelierbild* wiedergegebenen kostümierten Malertypen, also auch auf das im *Atelierbild* gezeigte Modell als *tableau vivant* oder *portrait historié*.²¹¹ „Als eine beiden Sphären gemeinsames Element ist hier in erster Linie die Neigung der Zeit zu Verkleidung und Maske, zum Irrealen hervorzuheben.“²¹² Im *Atelierbild* findet also sowohl bei der Figur des Malers als auch des Modells eine Kostümierung statt: Eine Kostümierung in realistischem Gewand, die für den Betrachter als solche gekennzeichnet wird.

Das Modell vollzieht also für den Maler ein spielerisches, maskiertes Schaustück. Mit der Verbildlichung dieses Schaustücks wird das fortgesetzt, was „das Kostüm [des Theaters, Anm.] begonnen hatte: den Menschen nicht zu zeigen, wie er aussieht, sondern wie er aussehen soll.“²¹³ Der Regisseur ist der Maler selbst, der wiederum selbst wie erwähnt mit der Binnenszene dem Betrachter ein Schauspiel vorführt. Auch das *portrait historié* bewegt sich im Spannungsfeld von Schein und Sein und spielt damit.²¹⁴ Nicht nur wird dem Betrachter suggeriert, dass das ihm Gezeigte gleichsam ein illusionistisches Schauspiel ist, auch das Atelier selbst wird zum Ort des „*performativen Spiels*“.²¹⁵ Das *mise en abyme* wird zum kalkulierten *mise en scène*: „Es entsteht der Eindruck des Aufgestellten und des Posierenden. Theatralisch, effektvolle Gebärden werden an Modellen einstudiert. In den Ateliers spielt man Theater.“²¹⁶

Auch van Craesbeeck scheint mit dieser Rollenbildung zu spielen: Der Maler in seinem *Atelierbild* wählt für das Gemälde, das entstehen soll, das Thema der *Heiteren Gesellschaft*, deren Modelle zum Bild-im-Bild werden.²¹⁷ Maler und Modell sind, ähnlich wie bei Jan Miense Molenaers *Atelierbild* (Abb. 35), in einer (scheinbar) unverfänglichen, genrehaften Kontextsituation zusammengeführt. Im Unterschied zu Molenaers Bild, wo der Künstler in die dargestellte Figurengruppe integriert ist, ist van Craesbeecks Maler deutlich von der Gruppe abgesetzt.²¹⁸ Der Maler unternimmt hier also – so wie in Vermeers *Malkunst* (Abb. 42)²¹⁹ – eine Observation seines Modells. Zwischen ihm und dem Bildsujet verläuft eine imaginäre Grenze. Van Craesbeeck lässt in seiner Ateliendarstellung ein Personal auftreten, dass sich in Teilen bereits in seinen *Kartenspieler*n (Abb. 36) und in einer Darstellung einer Heiteren Gesellschaft als *Fünf*

²¹¹ WISHNEVSKY 1967, S. 115, 117 und 119.

²¹² Ebd., S. 117.

²¹³ ALEWYN 1959, S. 39.

²¹⁴ MAI 2002, S. 123.

²¹⁵ GRIFFEY 1999, S. 58.

²¹⁶ GUDLAUGSSON 1938, S. 94.

²¹⁷ EBERT 2013, S. 241-242; ASEMISSEN/SCHWEIKHART 1994, S. 167-169.

²¹⁸ KAT. AUSST. DIJON 1983, S. 138.

²¹⁹ HONIG 1997, S. 200.

Sinne (Abb. 37) findet.²²⁰ Auch Ryckaerts untersetzte bäuerliche Figur, die dem Maler in den beiden Bildern Modell steht, findet sich etwa in seinem *Chirurg* (1638, Abb. 28).²²¹ Damit wird das im Entstehen begriffene Bild versatzstückartig aus Figurentypen zusammengesetzt. Zum einen mag dieses Einsetzen eines für van Craesbeeck und Ryckaert charakteristischen Personals deren Autorschaft am Bild deutlich machen.²²² Es erinnert zum anderen an die bereits angesprochene Strategie niederländischer Genrebilder, in ihren Kompositionen aus dem immergleichen Pool an Figurenrollen zu schöpfen.²²³ Der Maler bei Ryckaert und van Craesbeeck wird hier bei genau dieser Tätigkeit, beim Komponieren einer so typisch niederländischen Szene gezeigt. Seine Taktik wird regelrecht vorgeführt und das entstehende Gemälde wie auch jedes andere Genrebild als Fiktion entlarvt.

Durch den Scheinrealismus der Gesamtszene ist nicht ganz klar, ob die hier zu sehenden und vom Maler erwählten Figuren ihre Rollen nicht nur spielen, sondern sie die Typen, die sie repräsentieren, auch tatsächlich *sind*.²²⁴ Denn während Vermeers Klio, Ryckaerts bäuerliches und van Musschers weltliches Modell tatsächlich starr Modell stehen, ihnen im Bildgefüge also ausschließlich die Rolle eines Modells zugewiesen wird, tut dies van Craesbeecks Gruppe nicht. Dadurch wird erneut eine illusionistische Szene erschaffen: Ist es tatsächlich ein unbefangenes Zusammenkommen von Personen oder werden diese einer solchen Rolle entsprechend inszeniert? Die Figurengruppe vor dem Maler fungiert also vielmehr in der Rolle eines *tableau vivant*.²²⁵ Ähnliches lässt sich auch für Jan Miense Molenaers *Atelierbild* von 1631 feststellen.²²⁶ Das *tableau vivant* vollzieht ein (Schau-)Spiel im Bild, das das Atelier zum stellvertretenden Bühnenschauplatz eines Bühnenspiels werden lässt.²²⁷

Auch bei van Musschers Gemälde (das das einzige *Atelierbild* von Musschers ist, das die Figur des Malers mit Modell zeigt, siehe dazu auch Abb. 25 und 57) ist der genrehafte Eindruck der Gesamtkomposition ein trügerischer, der die Grenze zwischen Bildsujet und Kontextbild nicht ganz klar macht. Dass der Maler an einem Portrait arbeitet, fordert den Betrachter und seine Erwartung an die scheinbare Fiktionalität im Bild noch einmal mehr heraus: Ist das Modell fiktiv oder handelt es sich um eine

²²⁰ DE CLIPPEL 2006a, 1, S. 165; KLEINERT 2006, S. 163.

²²¹ LEGRAND 1963, S. 154.

²²² Ebd. Dafür spreche auch, dass die im Bild wiedergegebene Malerfigur gerade in einem Moment gezeigt wird, in dem der Pinsel die Leinwand berührt und gleichsam zum „Stellvertreter“ des Malers wird, siehe GRIFFEY 1999, S. 57.

²²³ KLEINERT 2006, S. 158.

²²⁴ WALSH 1996, S. 35; KLEINERT 2006, S. 157-158.

²²⁵ KAT. AUSST. AMSTERDAM 1997, S. 243; DE CLIPPEL 2006a, 1, S. 165.

²²⁶ DE CLIPPEL 2006a, 1, S. 165.

²²⁷ GRIFFEY 1999, S. 50.

realhistorisch fassbare Person? Ähnlich wie bei van Craesbeeck scheint auch van Musscher ein (wenngleich keine typisierte Rollenfigur) Element seines eigenen Oeuvres zu entlehnen (unter Umständen ist hier die Arbeit an einem Portrait van Musschers des Diplomaten *Thomas Hees und seinen Neffen Jan und Andries Hees*, 1687, Abb 91 wiedergegeben)²²⁸ und in einem neuen Bildszenario einzusetzen. Ähnlich spielt auch van Ryckaert mit dem Betrachter, wenn seine späteren *Atelierbilder* eine rauchende Figur wiedergeben, die im ersten Bild von 1636 (Abb. 38) das alleinige Bildsujet stellt. Dort ist der Betrachter unmittelbar mit dem Raucher konfrontiert, während er in den beiden späteren Bildern auf die Produktion eines solchen Bildes blickt. Dies mag einerseits die Bildautorschaft der Meister kennzeichnen, zum anderen wird damit suggeriert, van Musscher und Ryckaert hätten einen tatsächlich geschehenen Moment eingefangen. Umso eindringlicher wird dadurch der scheinbare Realismus im Bild.

1.3.3. Die Maler-Modell-Dichotomie

„Wie der Mensch, so sein Werk“²²⁹ – dieses niederländische Sprichwort deutet die Spiegelbeziehung, die der Bildproduzent und das zu Erschaffende, der Maler und sein Werk zueinander haben, an. Nicht nur die kunstfertige Gestaltung, auch das Bildsujet bezieht sich auf den Maler.²³⁰ Im Laufe des 17. Jahrhunderts bildete sich im Berufsstand des Malers erstmals eine Form des Spezialistentums heraus. Der niederländische Kunstmarkt bedingte durch seinen freien Wettbewerb, dass sich die Mehrheit der Maler aus Profitorientierung heraus auf bestimmte Sujets und Bildthemen spezialisierten, um der Konkurrenz gegenüber zu bestehen.²³¹ Die niederländische Kunsttheorie beklagte zum einen dieses Spezialistentum, da sie ein Idealbild des Malers entwarf, das diesen als Universalkünstler charakterisierte.²³² Darüber hinaus nahm sie eine wertende Unterscheidung der unterschiedlichen Bildthemen (oder Gattungen) vor, die sich somit auch auf die Maler und ihre Spezialisierung beziehen konnte.²³³

Die Wertung wird hierbei zumeist auf der Prämisse basierend vorgenommen, dass der Maler entweder *na 't leven* („nach dem Leben“) arbeite, also Naturnachahmungen schaffe (was Bildnis-, Landschafts- und Stilllebenmaler tun) oder er dazu fähig ist,

²²⁸ Pieter J.J. van Thiel vermutet dies auch aufgrund der an der Rückwand angebrachten Objekte, die an jene in van Musschers *Portrait des Thomas Hees* erinnern. Möglich wäre laut van Thiel auch, dass es sich nicht um Hees selbst, sondern einen seiner Neffen handelt, VAN THIEL 1974, S. 135.

²²⁹ „Zo de man zo zijn werk“. Zur künstlerischen Visualisierung dieses Topos in der niederländischen Malerei siehe MUYLLE 1986, S. 151-153.

²³⁰ RAUPP 1984, S. 339-340; CALABRESE 2006, S. 271-273; EBERT 2013, S. 241-242.

²³¹ DE JONGH 1997, S. 34.

²³² Siehe dazu etwa VAN MANDER 1604, ed. 1969, fol. 15r; sowie außerdem RAUPP 1984, S. 333-335.

²³³ Siehe RAUPP 1983, S. 402-403.

aufgrund seiner Kunstfertigkeit *uyt den gheest*, aus dem Geist heraus, also Kraft seiner *inventio*²³⁴ zu arbeiten (Historienmaler).²³⁵ Die Historienmalerei stand in dieser Bildthemenhierarchie als Produkt künstlerischer Erfindungskraft ganz oben.²³⁶ Der als gelehrt präsentierte Maler, wie er sich etwa in den Leidener *Atelierbildern* findet, wird zwar im Malakt, aber zumeist ohne Modell gezeigt (etwa in Rembrandts *Junger Maler in seinem Atelier*, Abb. 11 oder einem *Maler im Atelier* aus der Dou-Nachfolge, Abb. 56). Möglicherweise dient dies als Andeutung auf dessen Fähigkeit, seine Bilder aus der inneren *inventio*, also *uyt den gheest* heraus zu schaffen. Er ist imstande, das innere Bild direkt auf die Leinwand zu bringen.²³⁷ Als Moment des Inne-haltens wird die Malerfigur noch einmal mehr nobilitiert: Wie bei Rembrandts *Jungem Maler* wird somit indiziert, dass sich der künstlerisch-aktive Geist immer wieder einer kritischen Reflexion unterziehen muss.²³⁸

Die Figurenmalerei und jene Bildthemen, die heute der Genremalerei²³⁹ zugeordnet werden, wurden hingegen als Sujets *na 't leven* begriffen. Als damit „ungeschönte Naturwiedergabe“ wurden sie in der Kunsttheorie eher gering geschätzt, da diese für den Maler und seine Erfindungskraft keine Herausforderung darstellte.²⁴⁰ Laut van Mander gehören jene Maler, die „*nae t'leven*“, also nach dem Leben malen, zu Malern niederen

²³⁴ Der Begriff der *inventio* wurde in der niederländischen Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts aus der italienischen und antiken Rhetorik entlehnt und tatsächlich als solcher benutzt, siehe BRENNINKMEYER-DE ROOIJ 1996, bes. S. 64.

²³⁵ RAUPP 1984, S. 64-65; ASEMISSEN 1996, S. 57-59.

²³⁶ VAN MANDER 1604, ed. 1969, fol. 15r sowie ASEMISSEN 1996, S. 57; BRENNINKMEYER-DE ROOIJ 1996, S. 64-65.

²³⁷ KLEINERT/TAINTURIER 2006, S. 119-120.

²³⁸ STOICHITA 1997, S. 271; ASEMISSEN/SCHWEIKHART 1994, S. 146-148; CALABRESE 2006, S. 264; SLUIJTER 1998, S. 277; GREUB 2004, S. 143-144; LIEDTKE 2008, S. 144. So drückt es auch die Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts aus, siehe hierzu PANOFISKY 1989, S. 47-51: So sei der Ausgangspunkt jeder künstlerischen Produktion die „innere Idee“ im Geist des Meisters, siehe SLUIJTER 1998, S. 277; GREUB 2004, S. 143-144; LIEDTKE 2008, S. 144.

²³⁹ Der Terminus „Genremalerei“ ist für das 17. Jahrhundert nicht belegbar. Dieses Fehlen eines zeitgenössischen Theorieapparats lässt sich aber vor allem vom Umstand ableiten, dass der Begriff des „Genre“ in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts so nicht existierte. Themen wie *geselschapjes* (Gesellschaft), *buitenpartij* (Landpartie) oder *boordeeltjen* (Bordellszene), die bereits von Zeitgenossen als *na 't leven* („dem Leben nach“) bezeichnet wurden, beschreiben damit das, was später als genrehafte „Szenen des Alltags“ definiert wird. Zu dieser Problematik siehe insbesondere RAUPP 1983 sowie ALPERS 1975/76; KAT. AUSST. BRAUNSCHWEIG 1978; MIEDEMA 1977; GAEHTGENS 2002 sowie Fußnote 8.

²⁴⁰ GAEHTGENS 2002, S. 30. Tatsächlich wurden wohl die wenigsten Gemälde direkt aus dem Leben heraus geschaffen, ALPERS 1975/76, S. 116.

Ranges, da ihnen die Kraft zur eigenständigen *inventio* fehle. So meint er, dass jene Bilder, die die wirkliche Welt imitieren, nur ein „*Seitenweg der Kunst*“ seien.²⁴¹

Wird in einem *Atelierbild* also ein Maler gezeigt, der im Begriff ist, eine oder mehrere Figuren zu malen, um diese zu einem Genrebild zusammenzufügen (also im Unterschied etwa zum *Sujet*, das der Maler in Vermeers *Malkunst* (Abb. 42) produziert, das dezidiert als Historienbild gekennzeichnet ist),²⁴² so ist fraglich, ob das Thema, das der Maler gerade erschafft, diesen ausschließlich als positiv markiert. So gibt der Maler in van Craesbeecks *Atelierbild* das beinahe inflationär gewordene Bildthema einer *Heiteren Gesellschaft* wieder, die auch als *Fünf Sinne*-Darstellung gedeutet wird.²⁴³ In Ryckaerts Komposition sitzt wie erwähnt eine Figur Modell, die als bäuerliche gekennzeichnet wird und einen aus der niederländischen Malerei bekannten Typus wiedergibt. Bei van Musscher arbeitet der im Bild gezeigte Maler offensichtlich an dessen Portrait, wobei unklar ist, ob dieser als Modell fungierende Mann auf der im Entstehen begriffenen Leinwand in eine weitere Bildszene integriert wird oder nicht. Seine noble Erscheinung, die jegliche Typenbildung (im Unterschied zu van Craesbeecks Figur des Rauchers) missen lässt, sprechen dagegen. Vielmehr ist anzunehmen, dass es sich um eine einfache Portraitsitzung handelt, der Maler sich also an jener Gattung betätigt, die ihn nicht unbedingt positiv auszeichnen würde. Der Maler kann in dieser Dichotomie von „Maler-Modell“ aber auch als bewusst gewählter und entsprechend präsentierter Gegenentwurf zu seinem (bäuerlichen bzw. weltlichen) Modell stehen.²⁴⁴ Der Maler, der bei van Craesbeeck und Ryckaert kompositionell und in der Art ihrer Inszenierung vom Modell abgehoben wird bzw. wie auch bei van Musscher

²⁴¹ Ein „*sijd-wegh der Consten*“, VAN MANDER 1604, ed. 1969, *T'leven van Henricus Goltzius, uytnemende Schilder, Plaet-snijder, en Glaes-schrijver, van Mulbracht*, fol. 281r. Siehe auch DE JONGH 1997, S. 32; POMMIER 1998, S. 303-304; HIRSCHFELDER 2008, S. 82. Auch Philips Angel (ANGEL 1642, ed. 1972, S. 35-38), Samuel van Hoogstraten (VAN HOOGSTRATEN 1678, ed. 1969, Zweites Buch, *Derde hooftdeel*, S. 40-42) und Gerard de Lairese (DE LAIRESSE 1712, Zweites Buch, *Achtiende Hoofdstuk*, S. 135-137) schließen sich diesem Urteil an. Siehe dazu auch BRENNINKMEYER-DE ROOIJ 1996, S. 64; CZECH 2002, S. 55. Kritisch wird von der Theorie sogar formuliert, die Portraitmalerei erfreue sich in der Malerpraxis nur deshalb einer regen Produktion, weil sie monetär gewinnbringend sei, siehe ASEMISSSEN 1996, S. 57; FLOERKE 1905, S. 88.

²⁴² ASEMISSSEN 1996, S. 56.

²⁴³ Diese Assoziation wird nicht ohne Grund vorgenommen: Zahlreiche Bilder mit dem *Heiteren Gesellschaft*-Thema wurden in der Literatur als Träger eines sinnlichen Inhaltes, die eine *Fünf Sinne*-Darstellung symbolisierten, gelesen (etwa Jan Steens *Heitere Gesellschaft/Wie die Alten sungen, so pfeifens die Jungen*, Abb. 30 oder van Craesbeecks *Fünf Sinne*, Abb. 37). LEGRAND 1963, S. 131; KAT. AUSST. DELFT 1964, S. 48; RAUPP 1984, S. 326-327; BRUYN 1987, S. 51; KAT. AUSST. AMSTERDAM 1997, S. 243-244; KAT. AUSST. NEW HAVEN, S. 396; DE CLIPPEL 2006a, 1, S. 165.

²⁴⁴ RAUPP 1984, S. 348-350.

nobel gekleidet ist, geht in kritische Distanz zum Bildsujet und „reflektiert sein eigenes Tun“.²⁴⁵

Die Figurenmalerei bzw. die die Wirklichkeit nachahmende Malerei wird der Theorie nach nur dann als positiv bewertet, wenn es der Künstler schafft, daran seine Kunstfertigkeit zu beweisen. Es gelte für diesen also, das Bildsujet und die darin wiedergegebenen Figuren künstlerisch so zu inszenieren, dass es sich um keine reine Wirklichkeitswiedergabe mehr handelt, sondern durch die künstlerische Erfindungskraft etwas Neues erschaffen wird.²⁴⁶ Samuel van Hoogstraten regt die Maler dazu an, nicht nur das Tatsächliche, sondern auch das Mögliche abzubilden: „*Want de naevolginge bootst alleen 't geene gezien is nae: daer de verbeeldingen zelfs 't geen ook nooit gezien is, vormen*“.²⁴⁷ Der Reiz der künstlerischen Produktion ist es also, das *na t'leven* Gesehene *uyt den gheest* zu bereichern.²⁴⁸ Das *Atelierbild*, das den Malakt zum Thema macht, führt also genau dieses Kunststück des Malers vor, seine eigene *inventio* zu beweisen. Die Szene zeigt jenen Moment in der Bildproduktion, in dem die menschlichen Figuren noch nicht zur Gänze auf die Leinwand gebracht sind, also das Bild noch im Entstehen begriffen ist (wie bei Ryckaert, van Craesbeeck und van Musscher). Dies suggeriert: Es ist noch alles möglich, der Maler kann seine Kunstfertigkeit noch beweisen – und damit nicht nur sein eigenes Können, sondern das der Malerei im Gesamten demonstrieren.

1.4. Der Malakt und die Bildproduktion

Die Wiedergabe des Malaktes, also dessen, was Malerfigur und Modell gemeinsam als Moment konstituieren, bedingt den eingangs erwähnten Eindruck, der Betrachter befände sich tatsächlich in einer Malerwerkstatt und schaue dem Maler „über die Schulter“. Den Maler in diesem realitätsnahen Akt des Malens wiederzugegeben eröffnet eine Dilemmasituation formaler Art: Das Gesicht der Figur zu zeigen und diese damit individualisiert wiederzugeben bedeutet, das Bild, an dem diese arbeitet, verdecken zu müssen. Damit eröffnet sich gleichsam eine Leerstelle, denn das Bildsujet bleibt dem

²⁴⁵ MAI 2002, S. 119.

²⁴⁶ DE JONGH 1995b, S. 113; BRENNINKMEYER-DE ROOIJ 1996, S. 64-65 ; DE JONGH 1997, S. 32. Gerade in den *Atelierbildern* der Leidener *fijnschilders* ist ein großer Variantenreichtum an Bildsujets, an denen die Malerfiguren im Bild arbeiten, zu bemerken, die wohl auf die hohe Kunstfertigkeit der Maler im Leidener Kreis anspielt (siehe etwa Abb. 15, 56 oder 81), siehe KLEINER/TAINTURIER 2006, S. 127-128.

²⁴⁷ „Denn die Nachahmung imitiert allein das Gesehene, wogegen die Vorstellungen selbst auch das nie Gesehene formen“, VAN HOOGSTRATEN 1678, ed. 1969, Achstes Buch, *Derde hooftdeel*, S. 287, zit. u. übers. n. WEBER 1991.

²⁴⁸ ALPERS 1998, S. 100-101; GAEHTGENS 2002, S. 135-137.

Betrachter verborgen. Das nicht gesehene Bild kann als ikonisches „Anti-Gemälde“ verstanden werden.²⁴⁹ Diese Variante wählt unter anderem Rembrandt in seinem *Jungen Maler in seinem Atelier* (Abb. 11), in einem *Jungen Maler* von Barent Fabritius (1650-55, Abb. 92) oder auch in Gerrit Dou's *Maler vor Staffelei* (Abb. 13). Damit wird der Blick des Betrachters primär zum Maler gelenkt, der Fokus liegt auf der Figur und dessen Fähigkeit *uyt den gheest* heraus zu arbeiten. Auch van Musschers Bild führt diese Lösung vor, wobei wie erwähnt unklar ist, ob das männliche Modell in eine weitere Szene auf der Leinwand eingefügt wird oder es sich – was nahe liegender scheint – um eine einfache Portraitsitzung handelt. Der Innenraum und seine Inszenierung mögen bei van Musscher von Vermeer entlehnt sein – die sich umkehrende Komposition ist es nicht. Der Betrachter blickt dem Maler hier nicht über die Schulter, sondern observiert diesen direkt im Moment der Bildproduktion.

Die in Entstehung begriffene Leinwand zu präsentieren verlangt wiederum die rückseitige Wiedergabe des Malers.²⁵⁰ Interessant ist, dass kein einziges der dem Corpus der *Atelierbilder* zuordenbaren Werke dieses kompositionelle Dilemma auflöst, indem ein Spiegel (auch als typisch niederländischer Kunstgriff bezeichnet) in die Szene integriert wird.²⁵¹ Es finden sich in diesen Fällen aber einige Lösungen, die den Maler individualisiert erkennbar zeigen und dennoch den Bildträger samt Sujet einfügen, so etwa bei Adriaen van Ostades *Atelierbildern* (Abb. 26 und 27) oder ein *Maler im Atelier* (Abb. 56) von der Dou-Nachfolge. Ähnlich wie beim im Profil dargestellten Maler wie bei Ryckaert oder auch einem *Atelierbild* van Musschers (Abb. 25) setzt sich der Maler in diesen Fällen aus der Dichotomie *erkennbarer Maler* – *erkennbares Bildobjekt* zusammen, der Betrachterblick pendelt zwischen diesen beiden Polen. Weniger die Malerfigur, sondern tatsächlich das Produktionsszenario rückt somit stärker ins Bildzentrum und macht den Betrachter auf die gewollte Fiktionalität aufmerksam.²⁵²

Dies zeigt, dass die Darstellung des zur Gänze rückseitigen Malers keineswegs eine kompositionell notwendige ist. Entsprechend selten ist sie zu bemerken.²⁵³ Bei Vermeers

²⁴⁹ STOICHITA 1997, S. 270; KLEINERT/TAINTURIER 2006, S. 127-128.

²⁵⁰ STOICHITA 1997, S. 270.

²⁵¹ In diesem Zusammenhang soll darauf hingewiesen werden, dass dem Bildmotiv des Spiegels in der niederländischen Malerei ein ganz eigener, metaphorisch-reflexiver Charakter zugeschrieben wird, siehe HAMMER-TUGENDHAT 2014, bes. S. 179-182.

²⁵² KAT. AUSST. NEW YORK 2002/03, S. 9-10.

²⁵³ Axel Werbke weist im Zusammenhang seiner Untersuchung von Vermeers *Malkunst* darauf hin, dass die Präsentation von Rückenfiguren im Kontext von Genrebildern mit unterschiedlichen Bildthemen in Delft einige Male auftaucht, so etwa in einem *Konzert* von Vermeer (1663-66, Abb. 95), ebenfalls von Vermeer, oder Pieter de Hoochs *Kartenspieler* (1658, Abb. 96). Siehe dazu WERBKE 1998, S. 78.

Malkunst,²⁵⁴ (Abb. 42) einer flämischen *Jungen Malerin* (1660-70, Abb. 93), einem *Maler im Atelier* von Jacob van Spreeuwen (um 1635, Abb. 94) – und auch van Craesbeecks *Atelierbild*. Dessen Bild gibt keine *Heitere Gesellschaft*-Darstellung wieder, sondern vielmehr die künstlerische Produktion einer solchen. Es handelt sich um einen Blick aus der gemalten Szene auf das Produktionsszenario eines Bildsujets (der *Heiteren Gesellschaft*) heraus. Das eigentliche Sujet ist damit das Produktionsszenario, das den „selbstreferentiellen Diskurs ‚in der dritten Person‘“²⁵⁵ thematisiert. Dies wird nur möglich, indem die Malerfigur rückseitig und damit entindividualisiert wird, womit die Aufmerksamkeit auf die Bildproduktion gelenkt wird.²⁵⁶ „Die Darstellung des Malers im Bild ist eine Projektion des Malers vor dem Bild“.²⁵⁷ Der Maler (innerhalb und außerhalb des Bildes) steht damit „zugleich inner- und außerhalb seines Werkes“.²⁵⁸ Es ist ein Bild vor dem Bild, der Maler ist im Bild und vor dem Bild, er ist Betrachter und Betrachteter zugleich. Im Bild entsteht also eine Simultanität der Thematisierung von Bildlichkeit und gleichzeitiger Bilderschaffung: Der Maler ist im Moment des Produktionsprozesses und Beobachtens zugleich wiedergegeben.²⁵⁹ Um diese Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen (der Maler malt sich selbst beim Malen)²⁶⁰ zu überwinden, vollzieht der außerbildliche Maler eine Spaltung.²⁶¹ Auch der bei van Craesbeeck zu sehende Maler ist „ein anderer“,²⁶² einer, der den Betrachter an der Entstehung seines Werkes, nicht aber an seiner Person teilhaben lässt. Der Produzent dieses Bildes, der Maler außerhalb des Bildes, van Craesbeeck, „muß dargestellt werden, als ob es sich um einen „anderen“ handeln würde“.²⁶³ Der eigentliche Bildautor spaltet sich also, indem er sich vom Bildautor des Bild-im-Bildes trennt und um diesen im Sinne eines „Blicks über die Schulter“ in das Produktionsszenario hinein, wiederzugeben.²⁶⁴ Durch das Einbeziehen des Betrachters als „heimlichen Beobachter“ wird er aber Teil des Bildproduktionsprozesses.²⁶⁵

²⁵⁴ Diesem wurde nicht zuletzt durch die rückseitige Wiedergabe (und aufgrund des für Vermeer „typisch“ erscheinenden Innenraums und die fehlende Auftragslage) zugeschrieben, es handle sich bei der dargestellten Malerfigur um ein verstecktes Selbstportrait Vermeers, siehe etwa LIEDTKE 2008, S. 146-147.

²⁵⁵ STOICHITA 1997, S. 273.

²⁵⁶ Ebd., S. 273-274; WERBKE 1998, S. 90; siehe dazu auch KLEINERT 2006, S. 157-158.

²⁵⁷ ASEMISSSEN 1996, S. 42.

²⁵⁸ WERBKE 1998, S. 88.

²⁵⁹ ALPERS 1998, S. 195 und 286; CALABRESE 2006, S. 163.

²⁶⁰ Im *Künstlerselbstportrait* ist dieses Dilemma noch stärker: Hier wird der Malende und der Gemalte simultan gezeigt, siehe CAZZOLA 2013, S. 20.

²⁶¹ Siehe dazu auch KLEINERT 2006, S. 157-158.

²⁶² STOICHITA 1997, S. 273.

²⁶³ Ebd.

²⁶⁴ Ebd.

²⁶⁵ PFISTER/VAN ROSEN 2005, S. 14-15.

Diese entindividualisierte Malerperson wird zum mythisierten Künstler, der zurücktritt, um das Produktionsszenario zu thematisieren. Er wird von der Malerei gleichsam absorbiert.²⁶⁶ Sichtbar ist hingegen das, was der Maler als künstlerische Vision in Begriff ist auf die Leinwand zu bringen.²⁶⁷ Dadurch erhält die Bildszene einen stark allgemeinen Charakter – eines *pars pro totos* gleich. Kompositionen dieser Art verstärken darüber hinaus den Eindruck des vermeintlichen „über die Schulter Schauens“.²⁶⁸ Der Betrachter nimmt die Position des (entindividualisierten) Malers ein, ihm wird somit suggeriert, er „*vervollständige erst durch sein Betrachten die Komposition*“.²⁶⁹ Somit tritt er an jene Stelle, die sonst verwehrt bleibt; er sieht das, was der Kunstliebhaber in Frans van Mieris d. Ä.‘ *Im Atelier des Künstlers* (Abb. 15) erst fertiggestellt betrachten darf – das Bild im Prozess seiner Entstehung. Durch das kompositionelle Arrangement der Szene wird die vermeintliche, heimliche Präsenz des Betrachters im Bild als scheinbare entlarvt, als fiktionalisierte Konstruktion bewertet.

So sehr der künstlerische Produktionsprozess den Scheinrealismus im Bild mitbedingt, so wenig ausdifferenziert wirkt der eigentliche Malakt. „Das Malen“ als solches implizierte realhistorisch eine Fülle von Tätigkeiten wie Farbe mischen oder eine Vorzeichnung anfertigen.²⁷⁰ Das Personal im *Atelierbild* wird in diesem Kontext wiederum typenbildend: Der Lehrling ist stets am Zeichnen, der Farbenmischer reibt die Farben und der Meister selbst ist immer vor seiner Leinwand an der Staffelei platziert (siehe etwa David Ryckaerts III. *Atelierbilder*, ein Fragment desselben mit einem *Farbenmischer* von 1635-38, Abb. 97 sowie Abb. 26, 27, 66 und 85). Es wird klar gemacht: Der Maler malt, die Gehilfen mischen und bereiten vor.²⁷¹ Zeichnende oder Farben mischende Figuren sind nur in wenigen *Atelierbildern* zu sehen, gänzlich andere Tätigkeiten wie etwa das Aufspannen der Leinwand werden hingegen gar nicht gezeigt.²⁷² Die Malerfigur wird jenen *Atelierbildern*, die durch Figurenarrangement und Komposition den Produktionsprozess zum Thema machen, stets in Bezug auf den eigentlichen Malakt präsentiert: Vor der Staffelei, mit dem Arbeitsinstrument (zumeist ein Pinsel) in der Hand. Analog zum immergleichen Pool an standardisierten Objektarrangements, Kleidungsstücken (um den Maler zu präsentieren) und Räumen im *Atelierbild* scheint auch ein Kanon an Darstellungsmöglichkeiten für den Malakt zu

²⁶⁶ BONAFOUX 1985, S. 83, STOICHITA 1997, S. 257-258; ALPERS 1998, S. 287.

²⁶⁷ WERBKE 1998, S. 88.

²⁶⁸ SLUIJTER 1998, S. 277.

²⁶⁹ KAT. AUSST. NEW HAVEN 2001, S. 397.

²⁷⁰ FLOERKE 1905, S. 136-138; NORTH 1992, S. 80 und 84; KLEINERT/TAINTURIER 2006, S. 118-119; KLEINERT 2006, S. 98-100.

²⁷¹ FILIPCZAK 1987, S. 143.

²⁷² ASEMISSSEN/SCHWEIKHART 1994, S. 169-170; KAT. AUSST. DELFT 1964, S. 14-15.

existieren.²⁷³ So wie also auch das Personal der *Atelierbilder* typisiert wird, so hat dies auch für den Produktionsprozess selbst Gültigkeit.²⁷⁴ Das sich erneut wiederholende Darstellungsschema weist auf die arrangierte, konstruierte Fiktionalität im Bild hin. Gerade weil nur ein fragmentarischer Teil der künstlerischen Arbeit gezeigt wird, die im Widerspruch zu den vielfältigen Tätigkeiten, die in der (realhistorisch) gängigen Arbeitspraxis einer Malerwerkstatt vollzogen wurden,²⁷⁵ stehen, wird das Bild als Inszenierung entlarvt.

Sowohl in David Ryckaerts III. beiden späteren Bildern als auch bei van Craesbeecks Werk wird ein Malvorgang gezeigt, der mit Blick auf die gängige Malerpraxis so gar nicht möglich ist. Dass sich eine solche Begebenheit wohl nie zugetragen haben wird, trägt für den Betrachter zum Reiz des Bildes bei, das nun doppelt mit ihrem fiktiv-scheinrealistischem Charakter spielt. Es sind bühnenhafte Inszenierungen, die den scheinbaren Authentizitätscharakter des Ateliereinblicks meisterhaft weil subtil untergraben. Bei Ryckaert wird ein Modell vom Maler direkt, ohne erkennbare Vorzeichnung und ohne Vorlage, in eine Landschaftssituation hineinplatziert.²⁷⁶ Dass das Atelier zum Produktionsort einer Landschaftsszene ist, deutet darauf hin, dass jedes vom Maler geschaffene Bild eine fiktionalisierte Konstruktion ist, die ihren produzierten Ursprung in der Werkstatt hat. Das *Atelierbild* kokettiert damit mit dem Trugschluss, das von der Malerei Gezeigte sei das tatsächlich Vorhandene – was auf einer weiteren Ebene auf für Ryckaerts *Atelierbild* gültig ist.

Van Craesbeecks Bild wiederum suggeriert die eigentlich unplausible Situation, dass der Maler im Begriff ist, eine gesamte Figurengruppe „aus einem Guss“ auf der Leinwand zu erschaffen. Ungewöhnlich ist, dass es sich bei van Craesbeecks Darstellungen um eine der wenigen handelt, die den Maler nicht bei der Arbeit an einem fast fertigen Gemälde,

²⁷³ Diese Typisierung lässt sich auch für den Bildträger, der bemalt wird, bemerken: Selten wird auf einer Holztafel, sondern in den meisten Fällen auf einer Leinwand gemalt; diese ist stets auf einer Staffelei angebracht (und nicht wie etwa im Fall von kleinformatigeren Bildern auf einem Tisch) und zudem handelt es sich stets um mittel- und großformatige, rechteckige Bildträger (eine Ausnahme ist nur Karel van Slabbaerts *Werkstatt des Evangelisten Lukas*, Abb.47), siehe KLEINER/TAINTURIER 2006, S. 115-118.

²⁷⁴ Für den Produktionsprozess deshalb, weil etwa van Craesbeeck wie bereits erwähnt einen Maler beim Fertigen einer Unterzeichnung und nicht beim Malen auf die Leinwand zeigt.

²⁷⁵ KLEINER/TAINTURIER 2006, S. 119-120.

²⁷⁶ Verschiedene Autoren wagen hier den Rückschluss, es sei gängige Praxis im 17. Jahrhundert gewesen, Landschaftsdarstellungen im Atelier zu schaffen, siehe etwa LEGRAND 1963, S. 154; FILIPCZAK 1987, S. 143; ASEMISSEN/SCHWEIKHART 1994, S. 169-170. Diese Annahme ist sicher zulässig, fragwürdig ist wiederum nur, ob sie aus einem als Kunstwerk gedachten Gemälde bezogen werden kann.

sondern stattdessen bei der Fertigung der Unterzeichnung zeigt.²⁷⁷ Dieser Maler benötigt nicht, wie etwa der Maler in Adriaen van Ostades *Atelierbild*, eine Vorlage, um sein Werk zu schaffen.²⁷⁸ Er wird durch diese Tätigkeit in einem Moment kurz nach der *inventio*, dem künstlerischen Prozess der Erfindung präsentiert: im Moment der *dispositio*.²⁷⁹ Der darauffolgende ist jener, den Vermeers *Malkunst* zeigt. Van Craesbeecks Maler wird damit als eine nobilitierte Figur gekennzeichnet, der der den gesamten künstlerischen Produktionsprozess vollziehen wird. Van Craesbeecks Malerfigur lässt damit den Aspekt des rein Handwerklichen hinter sich²⁸⁰ und verknüpft handwerkliches Geschick mit geistiger Einbildungskraft. Der Maler steht somit sinnbildlich für all das, was die Malerei zu schaffen vermag.

Der Maler im Bild, dem ausschließlich die Tätigkeit der vollkommenen (und normierten) Bildproduktion zugewiesen wird, funktioniert damit auch einzig im, bei und durch diese Bildproduktion.²⁸¹ Dass (durch ihre Aufmachung) positiv besetzten Malerfiguren wie bei van Craesbeeck, Ryckaert oder van Musscher nur die Tätigkeit an der Staffelei würdig sind, nobilitiert wiederum den eigentlich handwerklichen Prozess. Gemeinsam mit dem entstehenden Bild und der Malerfigur wird er zum ikonisch aufgeladenen Akt. Damit transformiert sich das Atelier von seinem ausschließlichen Status als Arbeitswerkstatt zu einem Ort von *Kunstproduktion*.²⁸² Es handelt sich, wie bei Vermeer, um ein „*Nachdenken über den Produktionsprozess von Bildern*“.²⁸³ Der zum bildhaften Zeichen gewordene Malakt funktioniert als exemplum für die Welt der Kunst.

²⁷⁷ KAT. AUSST. DELFT 1964, S. 48; KAT. AUSST. MÜNCHEN 1986, S. 105; KLEINERT 2006, S. 144. Zudem erscheint dies, wie bereits Hessel Miedema anmerkte, sehr befremdlich, da die Erstellung der Unterzeichnung üblicherweise nicht dann erfolgte, wenn bereits mehrere Modelle anwesend waren. Vielmehr wurden einzelne Personen portraitiert, um diese dann im Bild zu einer Gruppe zusammenzufügen, MIEDEMA 1984, S. 10.

²⁷⁸ EBERT 2013, S. 234-235.

²⁷⁹ ANGEL 1642, ed. 1972, S. 34; BRENNINKMEYER-DE ROOIJ 1996, S. 65.

²⁸⁰ Siehe dazu auch MAI 2002, S. 114 und 120-121.

²⁸¹ Svetlana Alpers bemerkt ähnliches für die Figur des Malers in Vermeers *Malkunst* (Abb. 42): Vermeers Maler werde durch von der Malerei „absorbiert“, die Hervorbringung der Kunst geht in die Hervorbringung des eigenen Selbst über. Ihr Fokus liegt aber nicht auf dem Zusammenhang dessen, was dem Maler als ikonografisch aufgeladene Tätigkeit zugewiesen wird, sondern auf einem primär metamalerischen Aspekt, ALPERS 1998, S. 195 und 286.

²⁸² GRIFFEY 1999, S. 49-50.

²⁸³ ASEMISSSEN 1996, S. 42.

1.5. Der Inszenierungsinhalt: Das scheinrealistische *Atelierbild* als Versinnbildlichung der Malerei

*„Ein vollendetes Bild ist wie ein Spiegel der Natur, der die Dinge, die nicht da sind, vortäuscht und in erlaubter Weise vergnüglich und löblich betrügt“*²⁸⁴

Samuel van Hoogstraten

1.5.1. Das Spiel mit dem „Augentrug“

Die bereits angeführten Darstellungsstrategien zeigen, wie sehr der Betrachter im genrehaften *Atelierbild* mitgedacht wird: Diesem wird der Eindruck vermittelt, es handle sich bei der Szene im Atelier um eine aus dem Leben gegriffene Momentaufnahme, bei dem er beim Maler ein „heimliches über die Schulter Schauen“ vollzieht. Dem Betrachter wird somit seine eigene wahrhaftige Präsenz im Atelier suggeriert.²⁸⁵ Gleichzeitig wird ihm das Bildsujet als Bild-im-Bild präsentiert, der Maler für ihn nobel inszeniert und gemeinsam mit den auf den Betrachter hin gerichteten Bildgegenständen gleichsam auf einem bühnenartigen Raum vorgeführt.²⁸⁶ Auch wenn dem *Atelierbild* kein so direktes vorgetäushtes „Gegenüber von Betrachter und Portraitiertem“²⁸⁷ wie im *Künstlerselbstportrait* inhärent ist, so wird der Betrachter doch indirekt in das Bild miteinbezogen, ein bildliches Ensemble für ihn komponiert. Dieses Arrangieren auf den Betrachter hin verdeutlicht den Charakter der Szene als Konstruktion, das „heimliche über die Schulter Schauen“ wird somit als Fiktion, als Schein entlarvt.

Wie in Kapitel 1.2 erwähnt, wird der Fähigkeit des Malers, das weltliche Umfeld der Menschen abzubilden, auch ein Aspekt von Täuschung zugesprochen.²⁸⁸ Mit dem Anspruch, die sichtbare Welt mit der Absicht darzustellen, das Auge zu täuschen, bewegen sich Maler und Malerei zwischen dem noblen Anspruch als *artes liberales* und einer Form des Betrugs am Betrachter.²⁸⁹ In der zeitgenössischen Kunstkritik lassen sich dabei zwei verschiedene Aspekte des Täuschens festmachen: Der „angenehme

²⁸⁴ „Een volmaekte schildery is als een spiegel van de Natuer, die de dingen, die niet en zijn, doet schijnen te zijn, en op een geoorlofde vermakelijke en prijslijke wijze bedriegt“, VAN HOOOSTRATEN 1678, ed. 1969, Erstes Buch, *Vierde hooftdeel*, S. 25. übers. n. NORTH 1992, S. 4.

²⁸⁵ KLEINERT/TAINTURIER 2006, S. 107.

²⁸⁶ GRIFFEY 1999, S. 58.

²⁸⁷ RAUPP 1984, S. 135; MAI 2002, S. 114.

²⁸⁸ RAUPP 1984, S. 287-288.

²⁸⁹ KAT. AUSST. BRAUNSCHWEIG 1978, S. 12; DE JONGH 1995b, S. 105; ALPERS 1998, S. 153-155.

Betrug“, der den Betrachter ästhetisch erfreut, und jener, der die Bedeutung so verschleiert, dass sie für den Betrachter zu schwer als solche erkennbar ist.²⁹⁰

Von diesem spricht etwa Samuel van Hoogstraten: „*die Natur kann sich dir in ihrer ganzen Sichtbarkeit vorstellen, aber mit ihren Konturen dein Auge betrügen*“.²⁹¹ Die täuschenden Abbilder der Malerei seien *leugens in de konst*, Lügen in der Kunst;²⁹² ein Trompe-l'œil wird im 17. Jahrhundert auch als *bedriegertje* (Betrügerei) begriffen.²⁹³ Dieser „Augentrug“ sei laut van Hoogstraten aber vor allem dann verwerflich und sittenwidrig, wenn er nicht als solcher gekennzeichnet werde.²⁹⁴ Van Hoogstraten fordert also eine Sichtbarmachung der Täuschung, denn erst dann werde das Kunstwerk vollkommen:²⁹⁵ „*Ein vollendetes Bild ist wie ein Spiegel der Natur, der die Dinge, die nicht da sind, vortäuscht und in erlaubter Weise vergnüglich und löblich betrügt*“.²⁹⁶ Bei Philips Angel ist die illusionistische Täuschung sogar ausschließlich positiv besetzt: Er hält es für eine zentrale und der Malerei inhärente Kunstfertigkeit, das „*Ungesagte*“ trotz Schein deutlich zu machen, also die im Bild erzählte Situation oder Geschichte so aufzubereiten, dass diese für den Betrachter sichtbar werde.²⁹⁷

Im Unterschied etwa zu mythologischen oder religiösen Szenen hält sich das niederländische Genrestück an Eindrücke, die dem Betrachter aus seiner Lebenswirklichkeit bekannt sind. Im selben Moment aber manipuliert es den Bildadressaten, indem die Szene mit dem „Echtheit“ suggerierenden Eindruck spielt. Das Bekannte, Vertraute wird als Trugschluss, als Verstoß gegen Regeln offenbart und erweckt somit im Betrachter Neugier und übt Reiz auf ihn aus. Der vorgetäuschte „Realismus“ rührt den Bildadressaten also beim Betrachten des Gemäldes maßgeblich in seinen Affekten.²⁹⁸ Es sei ein „*Spiel mit den Augen*“.²⁹⁹ Durch das täuschend „Echte“ wird dem Betrachter das Bildgeschehen vergegenwärtigt, indem es dessen

²⁹⁰ KAT. AUSST. AMSTERDAM 1976, S. 20; KAT. AUSST. BRAUNSCHWEIG 1978, S. 12.

²⁹¹ „*gansche zichtbaere natuer kann geben, te verbeelden: en met omtrek en verweh et oog te bedriegen*“, VAN HOOGSTRENTEN 1678, ed. 1969, Erstes Buch, *Vierde hooftdeel*, S. 24.

²⁹² Ebd., Viertes Buch, *Vijfde hooftdeel*, S. 135.

²⁹³ KAT. AUSST. BRAUNSCHWEIG 1978, S. 12; DE JONGH 1995b.

²⁹⁴ ALPERS 1998, S. 153-155.

²⁹⁵ KAT. AUSST. BRAUNSCHWEIG 1978, S. 11.

²⁹⁶ „*Een volmaekte schildery is als een spiegel van de Natuer, die de dingen, die niet en zijn, doet schijnen te zijn, en op een geoorlofde vermakelijke en prijslijke wijze bedriegt*“, VAN HOOGSTRENTEN 1678, ed. 1969, Erstes Buch, *Vierde hooftdeel*, S. 25.

²⁹⁷ ANGEL 1642, ed. 1972, S. 44 und 51; SLUIJTER 1988b, S. 8.

²⁹⁸ DE JONGH 1995b, S. 102-103 und 110; HAMMER-TUGENDHAT 2009, S. 10-11.

²⁹⁹ Als solches bezeichnet der holländische Gouverneur Paulus Traudenius die Werke Gerrit Dous, siehe HECHT 1992, S. 87.

*beweeglijkheid*³⁰⁰ (Affekte) anregt: „Der für die Kunst des 17. Jahrhunderts maßgebliche Realismus entwickelt [...] die Möglichkeiten künstlerischer Darstellung auf das Ziel unmittelbar sinnfälliger Überzeugung des Betrachters hin“.³⁰¹ Die künstlerische Strategie ist also, das *net echte* trügerisch als etwas Wirkliches zu inszenieren, dessen Entlarvung wiederum für den Betrachter zum ausschlaggebenden Vergnügen beim Betrachten von Bildern wird.³⁰² „Die Leute wollen betrogen sein“.³⁰³ Dieses Betrachten und Enttarnen der als Täuschung begriffenen Szene, die dem Betrachter auf einer mit Gegenständen und Figuren arrangierten Bühne als Schaustück vorgeführt wird, wird zum reizvollen Spiel. Die Visualisierung der Figur des *Quacksalbers* führt diese Taktik vor: Der Vermerk „*populus vult decipi*“ („das Volk will betrogen werden“) unter einer Druckgrafik von Jan van de Velde II nach Willem Buytewech (1603-1641, Abb. 98) indiziert das Verlangen nach Täuschung. In einer Darstellung eines *Quacksalbers* von Gerrit Dou (1652, Abb. 99) wird wiederum die positive Täuschung, die die Malerei betreibt, Thema. Der Quacksalber selbst steht für die betrügerische Falschheit, für die Blendung der Menschen. Der ebenfalls im Bild anwesende und der Figur des Quacksalbers diametral gegenüber stehende Maler (Abb. 99a), der den Betrachter aktiv anblickt, wird als rechtschaffend markiert und steht für den lukullischen wie auch erfreulichen Betrug am Bildadressaten, der auch in diesem Bild als *net echt* gekennzeichnet wird.³⁰⁴ Das Sichtbarmachen der Täuschung, die der Maler betreibt, ist somit moralisch als positiv konnotiert.

Der Einbezug des Betrachters macht die Täuschung erst deutlich.³⁰⁵ Die gemalte Scheinrealität wird eben nicht zur Realität des Betrachters,³⁰⁶ sondern diese wird ihm vielmehr als eine *andere Realität* vermittelt. Es ist ein *schijn* *sondern* *sijn*, ein Schein ohne Sein, die reine Illusionierung einer vermeintlichen Wirklichkeit.³⁰⁷ Der scheinrealistische „Einblick“ in das Atelier kann verglichen werden mit dem niederländischen genrehaften Interieur, das einen Einblick in das zeitgenössische Bürgerhaus erlaubt und damit als „*Verlängerung des Lebensraums, als Blick durch einen*

³⁰⁰ Die niederländische Kunstliteratur, etwa Karel van Mander, Gerard de Lairese und Samuel van Hoogstraten, kannte diesen Begriff als Ausdruck dessen, was ein Bild im Betrachter an emotionalen Affekten auszulösen vermag, siehe DE PAUW 1959. Gerard de Lairese (DE LAIRESSE 1712, Zweites Buch, *Achtiende Hoofdstuk*, S. 157) wandte ihn auch auf das Bildnis an, siehe RAUPP 1984, S. 135.

³⁰¹ RAUPP 1984, S. 138; BRUYN 1987, S. 41.

³⁰² DE JONGH 1995b, S. 102-103.

³⁰³ ALPERS 1998, S. 210-211.

³⁰⁴ KAT. AUSST. AMSTERDAM 1976, S. 89.

³⁰⁵ ALPERS 1998, S. 210-211.

³⁰⁶ KAT. AUSST. DIJON 1983, S. 138.

³⁰⁷ HAMMER-TUGENDHAT 2009, S. 182.

Türrahmen“ fungiert.³⁰⁸ Das *Atelierbild* wird zum verlängerten Arbeitsraum, zu einer zweiten Wirklichkeit im Bild, die dem Betrachter als solche vorgeführt wird.

Der Betrachter erkennt das visuelle und als lustvoll empfundenen Spiel als solches und dass es sich zwar um eine glaubhafte, aber nicht reale Projektion der Wirklichkeit handelt.³⁰⁹ Eine täuschende Oberfläche ist also das, woraus die Malerei besteht und was sie produziert.³¹⁰ Die Malerei ist also schon ihrem Selbstverständnis nach eine deklarierte Täuschung. Voraussetzung dafür, solche täuschenden Abbilder, also sowohl inhaltliche Plausibilität als auch formale Realitätsnahe zu schaffen, ist ein hohes Maß Kunstfertigkeit und Können. Dass der Maler und die Malerei genau das vermag, zeichnet beide umso positiver aus und verdeutlicht ihren hochwertigen Charakter, der über das rein Handwerkliche hinausgeht.³¹¹

1.5.2. Von der *schilderconst*

Dieser kunstfertige wie handwerkliche Charakter, der der Malerei inhärent ist, erfuhr in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts eine Neubewertung. Wie bereits eingangs angesprochen, war den Gilden aller großen niederländischen Kunstzentren gemein: Der Maler nahm im hierarchischen Gefüge der Handwerker eine Sonderrolle ein.³¹² Die eingangs erwähnte Kunstliteratur entwarf ein an der italienischen Theorie orientiertes, elitär-gelehrtes Künstler- und Kunstideal. So ist etwa Karel van Manders Urteil, die Malerei sei die Wurzel aller Wissenschaften, Ausdruck eines sich verändernden Bildes der Malerei: „*Die Malkunst, die aus der Zeichenkunst gründet, ist die Amme aller guten Künste und Wissenschaften*“³¹³ Auch Samuel van Hoogstraten bemerkt, „*die Malkunst ist eine Wissenschaft*“.³¹⁴

Daneben schien der realhistorische Maler seinen Berufsstand als handwerklichen zu begreifen, der sich aber aufgrund der besonderen Kunstfertigkeit seiner Profession von anderen Handwerkern unterschied.³¹⁵ Bedingt durch diese Sonderstellung und die demokratisierte niederländische Gesellschaft war dem Maler auch eine neue Anteilnahme am Geistesleben der intellektuellen und ökonomischen Oberschicht möglich, selbst wenn er zu dieser nicht vollends gehörte, also auch hier einen

³⁰⁸ STOICHITA 1997, S. 181.

³⁰⁹ DE JONGH 1995b, S. 40 und 107.

³¹⁰ ALPERS 1998, S. 210-211.

³¹¹ RAUPP 1984, S. 288; MAI 2002, S. 123.

³¹² SLUIJTER 1988a, S. 31; KLEINERT/TAINTURIER 2006, S. 146-147.

³¹³ „*Die schilderconst, die in de Teyckenconst bestaet, is de Voedster van alle goede Consten ende wetenschappen*“, VAN MANDER 1604, ed. 1969; Kapitel 2, fol. 8v.

³¹⁴ „*de Schilderconst is een wetenschap*“, VAN HOOGSTRATEN 1678, ed. 1969, Erstes Buch, *Vierde hooftdeel*, S. 24.

³¹⁵ NORTH 1992, S. 96-98.

besonderen Status zugewiesen bekam.³¹⁶ Das aktiv geäußerte (Kauf-)Interesse einer breiten Masse an Gemälden und anderen Kunstobjekten, das sich nicht zuletzt durch den frei zugänglichen Kunstmarkt (siehe auch 2.1.) erklären lässt, zeigt wiederum, wie sehr die Auseinandersetzung mit Bildern und Malerei zu einem Bestandteil der kulturellen Selbstbehauptung in der niederländischen Gesellschaft wurde.³¹⁷

Dies umreißt das Spannungsfeld, in dem sich der niederländische Maler und auch die Malerei im 17. Jahrhundert bewegte: Eines, in dem zwischen den Polen der handwerklichen Kunstfertigkeit zum einen und einer neu gewonnenen gesellschaftlichen Nobilitierung zum anderen, eine gesellschaftlichen Neupositionierung des Malers stattfand, die aus einem neuen Selbstverständnis heraus entwuchs. Der Maler oszilliert damit zwischen dem handwerklichen Anspruch, eine meisterhafte Gestaltung der bildnerischen Oberfläche schaffen, und dem in Verbindung mit einer Aufwertung dieses Könnens stehenden neuen positiv konnotierten Künstlerbild. Diese Neubewertung bezog sich aber nicht nur auf den Maler selbst, sondern konsequenterweise auch auf seine Disziplin selbst. Schließlich ist es die Nobilitierung der Malerei, aus der der Maler sein neues Selbstverständnis ableitete. Die Malergilden setzten sich als identitätsstiftende Institutionen schließlich mit dem Ziel, die Malerei als Teil der *artes liberales* zu etablieren und damit das eigene Handwerk zu nobilitieren, maßgeblich für ein neues Bild des Kunstmalers ein.³¹⁸ Aus der Malerei wurde somit *geschilderte konst*,³¹⁹ gemalte Kunst – die *schilderconst*. Ihr Echo ist der *konstschilder* und seine gesellschaftliche Neupositionierung, der aktiv die Potenz der Malerei demonstriert.

1.5.3. Allegorische Entwürfe in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts

Der Maler erfährt in dieser neuen nobilitierten Rolle nun eine neue Darstellungswürdigkeit, von der wie erwähnt das *Künstlerselbstportrait* wie auch das *Atelierbild* zeugt. Ähnlich wie im *Künstlerselbstportrait* sind wie erwähnt typisierte Präsentationsformeln festzumachen, die auf die Vermittlung eines bestimmten Künstlerbildes abzielen. Der

³¹⁶ ALPERS 1998, S. 178 und 204.

³¹⁷ Ebd., S. 229-234.

³¹⁸ FLOERKE 1905, S. 68-69; KAT. AUSST. DELFT 1964, S. 10-11; ASEMISSEN 1996, S. 44-45; MAI 2002, S. 112.

³¹⁹ Wie aus diversen Künstler(nachlass-)inventaren hervorgeht, finden sich unterschiedliche Begrifflichkeiten, um von einem Gemälde zu sprechen. Diese können möglicherweise als (wertende) Differenzierung zwischen einer einfachen *schilderey* (Malerei) und *geschilderte konst* (gemalte Kunst), siehe exemplarisch etwa BREDIUS 1915-1922, 6, S. 1937) verstanden werden. Am häufigsten findet sich der Begriff der *schilderconst* aber wiederum als theoretischer in der Kunstdliteratur, etwa in den Werken Samuel van Hoogstratens, siehe VAN HOOGSTRATEN 1678, ed. 1969.

Unterschied zum *Künstlerselbstportrait* liegt aber im Charakter des genrehaften *Atelierbildes*: Dieser ist ein allgemein gehaltener, der sich zumeist in den typisierten und damit reduziert individualisierten bzw. wie im Fall van Craesbeecks in der gänzlichen Entindividualisierung der Malerfigur begründet. Dem genrehaften *Atelierbild* ist somit ein allgemeiner Charakter inhärent, der sich mit verschiedenen Referenzen auf die Malerei zu einem gleichsam allegorischen Gehalt verwebt.

Ist es zulässig, im Zusammenhang mit einer Malerei wie der niederländischen, die einen solch hohen Anteil von genrehaften und damit wirklichkeitsnahen Sujets aufweist, von allegorischen Entwürfen zu sprechen? Eine Darstellung mit dem Maler im Produktionsprozess ist bereits als *Allegorie* bekannt: Vermeers *Malkunst* (Abb. 42). Auch in diesem Zusammenhang darf das Werk mit Hinblick auf die Frage nach dem ob und wie einer Beurteilung des *Atelierbildes* als *Allegorie* als wichtiges Referenzwerk dienen, um damit einen Eindruck der Zusammenhänge und Bildeigenschaften, die als allegorisch bewertet werden können, im Kontext der Darstellungen des Malers in der Werkstatt zu erhalten. Der rätselhafte Charakter der als realitätsnah bewerteten und dennoch deutlich als fiktiv gekennzeichneten Darstellung wurde in seiner Einordnung als *Allegorie* immer wieder Gegenstand der Vermeer-Forschung.³²⁰ Nicht zuletzt der Beleg, dass Vermeers Witwe (und somit wahrscheinlich auch Vermeer selbst) nach dessen Tod das Bild dezidiert als „*Schilderconst*“³²¹ bezeichnete, wurde zum Ausgangspunkt der kunsthistorischen Literatur, sich an einem potenziellen allegorischen Gehalt im Bild abzuarbeiten. Die zentrale Frage war dabei zumeist: Handelt es sich bei der *Malkunst* um eine *Allegorie* im Bild³²² – oder ist das Bild selbst eine *Allegorie*?³²³ Vermeer mag vor und während des Entstehungsprozesses der *Malkunst* vermutlich einige der früher entstandenen *Atelierbilder* gekannt haben, entwirft aber eine etwas andere Lösung.³²⁴ Auch in Vermeers Bild ergeben die verschiedenen symbolisch aufgeladenen Motive in der Summe ihrer Einzelteile ein Netz von allegorisch zu bewertenden Inhalten, die auf die Malerei referieren.³²⁵ Darüber hinaus steckt ein weiterer allegorischer Gehalt im

³²⁰ Die relevantesten Ansätze können im Folgenden nur ansatzweise wiedergegeben werden. Einen der jüngsten und einen sehr umfassenden Überblick über den Forschungsstand zur *Malkunst* gibt Sabine Pénot, PÉNOT 2010.

³²¹ Catharina Bolnes erwähnt ein Bild als „*Schilderconst*“ in einem Brief vom 22. oder 24. Februar 1676 an ihre Mutter Maria Thins, das vermutlich mit der *Malkunst* identifiziert werden kann. Siehe dazu MONTIAS 1989, S. 219-220, Dok. 363 sowie außerdem PLIETZSCH 1939, S. 32; ARASSE 1994, S. 41-42.

³²² SEDLMAYR 1958, S. 166. Selbiges konstatieren auch Pierre Georgel und Anne-Marie Lecoq, siehe KAT. AUSST. DELFT 1964, S. 11-12.

³²³ HEDINGER 1986, S. 105-106.

³²⁴ LIEDTKE 2008, S. 144-146; PÉNOT 2010, S. 44-45.

³²⁵ ARASSE 1994, S. 42-40 und 48-49.

Bildsujet, das der Maler im Begriff ist zu malen: also in der Klio als Muse der Geschichte, die vor der Landkarte platziert wird.³²⁶ Somit wird deutlich, dass der Maler im Bild kein Genrebild, sondern eine *Historie* schafft, die bereits allegorisiert erscheint.³²⁷ Dennoch ist dem Betrachter klar, dass hier keine weibliche Personifikation wiedergegeben ist, sondern eine als Personifikation verkleidete Frau.³²⁸ Damit „*ent-allegorisiert*“ Vermeer die Muse und allegorisiert den Maler durch dessen Nobilitierung und In-Szene-Setzen.³²⁹ Die *Historie* im Bild trägt maßgeblich dazu bei, dass das Kontextbild selbst nicht rein genrehaft erscheint, sondern ihm ein allegorischer Gehalt zugewiesen wird.

Nun sind in die Binnenszenen der genrehaften *Atelierbilder* van Musschers, Ryckaerts und van Craesbeecks keine *Historien* integriert.³³⁰ Aber auch dort ist eine die Referenzbeziehung zwischen Maler und Modell eine, die den Meister als Produzenten einer neuen Szenerie nach dem Modell und gleichzeitig *uyt de gheest* markiert. Denn das bereits angesprochene Spannungsfeld zwischen *na 't leven* und *uyt den gheest*, ist nicht nur das, in dem sich der Maler im Bild mit Blick auf die Maler-Modell-Dichotomie bewegt, sondern gilt ebenso für den Maler außerhalb des Bildes, den Produzenten des *Atelierbildes*. Bei der angestrebten Synthese von Naturnachahmung und künstlerischer Erfindung, die es für den Maler zu erreichen gilt, gehe um eine überzeugende, weil kunstfertige Übertragung der äußerlichen Wirklichkeit in ein Bild, die den Betrachter anregt.³³¹ *na t'leven* impliziert also buchstäblich „nach“ dem Leben, keine Abbildung der Wirklichkeit, aber eine Imitation – also die Produktion eines Scheins. Zum einen realisiert der Künstler also das Gesehene möglichst nah an der Wirklichkeit orientiert. Zum anderen vermag er somit durch seine künstlerische Erfindungskraft, *uyt den gheest*, diese so zu reproduzieren, dass er diese mit Affekten, Gesten und einer Mimik ausstattet, die jene der Realität zu übertreffen im Stande sind und damit ein neuartiges, künstlerisch eigenständiges Produkt schafft.³³² Das Sichtbare in der Welt visuell zu imitieren und gleichzeitig durch die eigene Vorstellung von der wirklichen Welt zu

³²⁶ Erstmals erkannte Hultén in der ein Buch und eine Posaune haltenden Frau mit Berufung auf Cesare Ripas *Iconologia* eine Klio und wies damit dem Bild einen allegorischen Gehalt zu, der sich bis heute in der Forschung gehalten hat. Siehe dazu HULTÉN 1949, S. 97 sowie außerdem BRUYN 1987, S. 34; MAI 2002, S. 122; GREUB 2004, S. 143-144.

³²⁷ VAN GELDER 1958, S.14; ASEMISSSEN 1996, S. 56.

³²⁸ ARASSE 1994, S. 42; ASEMISSSEN 1996, S. 50-51; KAT. AUSST. NEW HAVEN 2001, S. 396; STEADMAN 2005, S. 309-310.

³²⁹ ARASSE 1994, S. 42.

³³⁰ Auch die *Heitere Gesellschaft* in van Craesbeecks *Atelierbild* kann aber als *Fünf Sinne*-Allegorie gelesen werden, siehe Kapitel 1.3.3. sowie LEGRAND 1963, S. 131; KAT. AUSST. DELFT 1964, S. 48; RAUPP 1984, S. 326-327; BRUYN 1987, S. 51; KAT. AUSST. AMSTERDAM 1997, S. 243-244; KAT. AUSST. NEW HAVEN 2001, S. 396; DE CLIPPEL 2006a, 1, S. 165.

³³¹ Siehe dazu ANGEL 1642, ed. 1972, S. 41 und 56; KAT. AUSST. AMSTERDAM 1976, S. 14; WEBER 1991; S.117.

³³² ALPERS 1998, S. 100-101; GAEHTGENS 2002, S. 135-137.

ergänzen, stellt keinen Widerspruch dar.³³³ Denn je überzeugender das Kunstwerk in seiner *imitatio*, dieses Scheins der wirklichen Welt ist, desto mehr wird der Betrachter davon eingefangen.³³⁴ Dieses Schaffen rekurriert nicht nur auf den Maler selbst, sondern der Prozess selbst wird zum eigentlichen Bildthema. Ein Darstellen *nae t'leven* münde somit in einem „lebendigen“ Bildnis.³³⁵ Das *Atelierbild* führt diesen künstlerischen Prozess des wirklichkeitsnahen Produzierens eines Scheins vor. Das Bildthema selbst wird zum Vollzug dieser künstlerischen, aber wirklichkeitsnahen Erfindungskraft, zum *ars demonstrandi*. Vor dem Hintergrund im ikonisch aufgeladenen Atelierraum wird die Bildproduktion somit allegorisiert.

Vermeer fand vielleicht seine vollendete semantische Ausformulierung für das, was so manches *Atelierbild* zuvor bereits vorbereitet hatte. Und möglicherweise unterliegt genau dies Ende des 17. Jahrhunderts, wie bei van Musschers spätem *Atelierbild*, einer Ent-Allegorisierung der damals bereits etablierten und somit formelhaften Darstellungslösung, indem van Musscher das gewohnte inhaltliche Netz aufnimmt, aber den Produktionsprozess profanisiert.

Vermeers auf anderen *Atelierbilder* referierende *Malkunst* erfüllt in seiner Eigenschaft als *Allegorie* den ambigen Charakter, der der Bildkategorie *Allegorie* in der niederländischen Malerei generell zugesprochen wird.³³⁶ Die der *Allegorie* inhärenten Funktion, eine sinnbildliche Darstellung zu sein, in der ein abstrakter Begriff ausgedrückt wird,³³⁷ hat in dieser Form auch für die niederländische Malerei Gültigkeit. Auch in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts wurde das produziert, was man unter einer „klassischen“ *Allegorie* verstehen möchte.³³⁸ Dennoch wurden einige ikonografische Bildtraditionen seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert von neuen Lösungen ersetzt, die wiederum ihre eigenen Darstellungskonventionen begründeten. So wurden etwa klassisch-allegorische Personifikationen zunehmend von bürgerlichen oder bäuerlichen Personen in zeitgenössischem Gewand umbesetzt und traditionell jenseits des „Irdischen“ liegende Bildkontexte von realitätsnah-genrehaften Bezugssystemen abgelöst. Dies lässt sich etwa für die Entstehung von *Jahreszeiten*-, *Vier-Elemente*-Allegorien oder auch *Fünf-Sinne*-Darstellungen (so etwa ein *Gesichtssinn* von Jan Saenredam nach Hendrick Goltzius, 2. Hälfte 16. Jhdt., Abb. 100 oder ein *Frühling* desselben, 1601, Abb. 101)

³³³ ALPERS 1998, S. 113.

³³⁴ RAUPP 1983, S. 401; WEBER 1991, S. 215-216; DE CLIPPEL 2006b, S. 18.

³³⁵ WEBER 1991, S. 118.

³³⁶ Siehe dazu exemplarisch HECHT 2005, HAMMER-TUGENDHAT 2009.

³³⁷ „zinnebeeldige voorstelling waarin een abstract begrip wordt uitgedrukt“, VELDMAN 1994, S. 56.

³³⁸ VELDMAN 1994, S. 56.

bemerken.³³⁹ Abstrakte Konzepte wurden also in eine Sphäre, die der zeitgenössischen menschlichen Lebenswirklichkeit nah erscheint, transferiert und somit konkretisiert.³⁴⁰ Scheinbar individualisierte Figuren, die das allegorische Personal ablösen, dienten aber ebenso als Menschentypen wie klassische Personifikationen, allerdings in realitätsnahe Gewand.³⁴¹ Durch diese exemplarisch fungierenden Typen-Bildungen wird das Dargestellte zum *pars pro toto* für die Welt.³⁴² Auch hier mag sich als gültig erweisen, dass die Realitätsnähe in der Darstellung mit dem Ziel, den Menschen in seiner *beweeglijkheid*³⁴³ zu rühren und beim Betrachten der Bilder möglichst überzeugend anzusprechen, umgesetzt wurde.³⁴⁴ Die niederländische *Allegorie*, das *zinnebeeld*,³⁴⁵ (Sinnbild) erfuhr so primär, aber nicht ausschließlich ihren bildhaften Ausdruck und das in Bezug auf die verschiedensten Themen und Sujets, die wiederum eine Fülle von Bedeutungsmöglichkeiten implizieren.

Aus diesem vieldeutigen Charakter des niederländischen *zinnebeelds* wächst auch der bereits angesprochene, emblematische Ansatz der Schule Eddy de Jonghs, nicht nur in dezidiert als *Allegorien* titulierten Bildern, sondern auch in der niederländischen Genremalerei generell versteckte *Allegorien* zu vermuten. Die niederländische Malerei sei schon „ihrer Natur nach“ allegorisch, so de Jongh, indem scheinbar realistische Einblicke zum Träger abstrakter, symbolischer Konzepte und Ideen werden: „*forms derived from reality, serving to concretize an abstract idea*“.³⁴⁶ Die Genremalerei als *disguised symbolism* sei eine bürgerlich-profane Übersetzung des traditionellen Konzepts der *Allegorie*, die es zu decodieren gelte und die der Moralisierung des Betrachters diene. Aber: Nicht jedes niederländische Genrestück sollte in jedem Fall als verschleierte Allegorie verstanden werden.³⁴⁷ Ob legitimerweise von einer pauschal anzunehmenden „*Allegorisierung des Alltags*“³⁴⁸ gesprochen werden darf, ist zu bezweifeln.

³³⁹ KAT. AUSST. BRAUNSCHWEIG 1978, S. 12; BRUYN 1987, S. 52; VELDMAN 1994, S. 58-60 und 66.

³⁴⁰ KAUFFMANN 1943, S. 145; VELDMAN 1994, S. 70.

³⁴¹ MIEDEMA 1977, S. 207; WALSH 1996, S. 33; MAI 2002, S. 120; PFISTER/VAN ROSEN 2005, S. 15; KLEINERT 2006, S. 166-168.

³⁴² MIEDEMA 1977, S. 207; MAI 2002, S. 120.

³⁴³ DE PAUW 1959; RAUPP 1984, S. 135.

³⁴⁴ VELDMAN 1994, S. 70.

³⁴⁵ Diesen Terminus benutzt auch Jacob Cats in seiner Sammlung niederländischer Embleme, siehe *Proteus of Minne-beelden verandert in Sinne-beelden*, Rotterdam 1627.

³⁴⁶ DE JONGH 1997, S. 30.

³⁴⁷ BEDAUX 1990, bes. S. 16; HECHT 1992.

³⁴⁸ DE JONGH 1967, S. 21; KAT. AUSST. AMSTERDAM 1997, S. 33 und 36; DE JONGH 1997, S. 24, 30, 48, 52.

1.5.4. Das *Atelierbild* als *zinnebeeld* der *schilderkonst*

Was aber die exemplarisch besprochenen *Atelierbilder* wiedergeben, ist keine Alltagssituation,³⁴⁹ sondern eine Szene mit dem Thema der Bildproduktion, die in einem nobilitierten Setting, befüllt mit Referenzen auf die Malerei selbst, spielt. Bei der Wiedergabe dieser malerischen „Sphäre“ handelt es sich um die Repräsentation einer Disziplin, die in (scheinrealistischer) Form und (programmatischer) Inhalt wiederum mehrfach auf sich selbst referiert. Durch seinen typisierten (Ryckaert, van Musscher) bzw. entindividualisierten (van Craesbeeck) Charakter erhebt das Bild Anspruch auf Allgemeingültigkeit und stellt gleichsam ein *pars pro toto* der Malerwirklichkeit und damit der Malerei dar. Darüber hinaus übernimmt die Malerfigur Eigenschaften der Personifikation der *pictura*³⁵⁰ und fügt sich so in den allegorisierten Gesamtzusammenhang ein. Auch im *Atelierbild* findet somit die Abstraktion einer Idee statt: Es objektiviert die individuelle Komponente eines *Künstlerselbstportraits* und führt somit die Bildinhalte „Produktion von Malerei“ und „Noblesse der Malerprofession“ exemplarisch vor. Dadurch enthält das *Atelierbild* über das auch dem *Künstlerselbstportrait* zugeschriebene Merkmal hinaus eine „eine Konstruktion bzw. Abstraktion“, die es für die „Reflexion dieses Vorgangs [des Produktionsprozesses] so geeignet macht.“³⁵¹ Dass das Zeigen der Bildproduktion ins thematische Bildzentrum genommen wird, schiebt eine Ebene der Reflexion über die in das Bild integrierten inhaltlichen und formalen Verweise.³⁵² Die konstruierte künstlerische Illusion von Form und Komposition des Bildes transportiert real gültiges Ideenmaterial in Bezug auf die Welt der Kunst. Das genrehafte, scheinrealistische *Atelierbild* wird so zur Metapher für das täuschende Fiktiv-Illusionistische.³⁵³ Genau damit erfüllt es eine Eigenschaft, die klassische *Allegorien der Malerei*, die in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts ebenfalls produziert wurden – wie etwa Jan Saenredams nach Hendrick Goltzius *Allegorie des Gesichtsinns mit Venus* (1610, Abb. 102), Frans van Mieris' d. Ä. *Pictura* (1661, Abb. 103) oder Michiel van Musschers *Allegorisches Portrait einer Malerin in ihrem Atelier* (1675-80, Abb. 104), – nicht besetzen kann. Das *Atelierbild* thematisiert aber nicht nur *den Maler* oder *das Bild* – es stellt den Malvorgang und somit die Kunst zu malen ins Bildzentrum. So wie sich der Maler mit dem *Künstlerselbstportrait* sich selbst

³⁴⁹ Damit ist Katja Kleinert zu widersprechen, die selbst Vermeers *Malkunst* gänzlich abspricht, eine Allegorie darzustellen, da der „alltägliche Charakter“ im Sinne einer Darstellung der Arbeitsstätte des Malers dafür zu dominant sei, KLEINERT 2006, S. 16-18.

³⁵⁰ RAUPP 1984, S. 328; KAT. AUSST. NEW HAVEN 2001; S. 396.

³⁵¹ PFISTER/VAN ROSEN 2005, S. 18.

³⁵² MAI 2002, S. 122 sowie außerdem HAMMER-TUGENDHAT 2009, S. 10-11.

³⁵³ KAT. AUSST. DIJON 1983, S. VII-VIII; ALPERS 1998, S. 193.

zum Thema macht,³⁵⁴ so tut dies die Malerei im *Atelierbild*. Der künstlerische Produktionsprozess, die doppelt demonstrierte Arbeitspraxis wird auch durch diese Ikonisierung gleichsam allegorisiert, zum *zinnebeeld* erhoben. Die Malerei als „Kunst zu malen“ findet ihr Abbild als *schilderkonst*.

Diese neuartige Darstellungslösung, die primär den Produktionsprozess thematisiert, wird nur bedingt als allegorisches Muster gültig,³⁵⁵ denn so stellen einige *Atelierbilder* wie eingangs erwähnt auch anderen Themen in ihren inhaltlichen Mittelpunkt (so etwa primär das typisierte Künstlerbild selbst bzw. auch eine amouröse Beziehung zwischen Maler und Modell oder *Heitere Gesellschaft*). Es wäre also falsch, genrehafte *Atelierbilder* pauschal als *Allegorien* zu bezeichnen: Erst das eigentliche und scheinrealistisch wiedergegebene Thema (die Bildproduktion)³⁵⁶ und die ikonisierte Kontextszene bedingen die Allegorisierung.

³⁵⁴ PFISTER/VAN ROSEN 2005, S. 12-13.

³⁵⁵ ARASSE 1994, S. 52-53; MAI 2002, S. 122.

³⁵⁶ Ob der im Zusammenhang mit Vermeers *Malkunst* (Abb. 42) von Daniel Arasse (ARASSE 1994,

S. 42) Bärbel Hedinger (HEDINGER 1986, S. 118) sowie Hermann Ulrich Asemissen (ASEMISSSEN 1996, S. 50-51) vorgeschlagene Begriff der *allegorie réelle* in dieser Form gültig auf Vermeers Bild und andere *Atelierbilder* anwendbar wäre, ist kritisch zu hinterfragen. Denn dieser Ausdruck scheint (nicht zuletzt mit Blick auf Gustave Courbets *L'atelier du peintre*) einer eigenen, modernistischen Definition zu folgen, die in einer Vorstellung von „Realismus“ verankert ist, das vom Scheinrealismus des *Atelierbildes* signifikant abweicht.

2. Zur Bildfunktion des scheinrealistischen *Atelierbildes*

« Ce seroit une chose bien estrange que les Tableaux
ne fussent fait que pour les peintres. »³⁵⁷

Roger de Piles

Dass im genrehaften, scheinrealistischen *Atelierbild* mit der Konstruktion eines Scheins und der Konstitution eines sinnbildlichen Programms der Betrachter intensiv mitgedacht wird, eröffnet die Frage nach dem Adressaten der *zinnbeelder* der *schilderconst*: Wer verlangte nach den in hoher Quantität produzierten Darstellungen des Malers in seiner Werkstatt und wieso? An welche potenziellen Interessenten richtete sich das *zinnebeeld* der Malerei als *schilderconst*?

In der Forschung wurde die Feststellung, dass sich *Atelierbilder* standardisierten Präsentationsformen bedienen nicht nur als Selbstinszenierung des Malers, sondern auch als Antwort auf dessen kommerziellen Anforderungen auf dem Kunstmarkt gelesen, da typisierende Kompositionsschemata eine Kostenersparnis bedeutete.³⁵⁸

Dass ökonomische Gründe bei der Bildproduktion eine Rolle spielten, ist mit Blick auf die Realhistorie sicher wahrscheinlich. Eine solche Erklärung in Bezug auf die Funktion als ausschließliche zu betrachten und nur darin die hohe Anzahl von Darstellungen des Malers in der Werkstatt begründet zu sehen, spricht aber nicht nur dem *Atelierbild*, sondern auch der niederländischen Genremalerei im Allgemeinen ihre inhaltliche Wertigkeit ab.

Die (ökonomischen) Rahmenbedingungen niederländischer Maler und der Kontext, in dem die Kunstproduktion der Niederlande des 17. Jahrhunderts zu verorten ist,³⁵⁹ stellen kultur- und sozialgeschichtlich eine besondere Situation dar: Nämlich die eines sehr freien Kunstmarktes, der durch diese Liberalisierung nicht nur eine Vielzahl an unterschiedlichsten Käufern hervorbrachte, sondern auch besondere Anforderungen an den Maler stellte.

Der Kunstmarkt der holländischen Republiken im 17. Jahrhundert wurde aufgrund seiner offen-liberal regulierten Bedingungen immer wieder Untersuchungsgegenstand in der

³⁵⁷ DE PILES 1677, ed. 1970, S. 21.

³⁵⁸ KLEINERT 2006, S. 166-168.

³⁵⁹ Auch an dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass die im Folgenden ausgeführten Rahmenbedingungen, die den Kunstmarkt betreffen, vor allem für den holländischen Raum Gültigkeit haben, sich aber für das flämische Kunstzentrum Antwerpen (von etwa auch van Craesbeeck tätig war) Analoges vermuten lässt, siehe auch FLOERKE 1905; FILIPCZAK 1987; MONTIAS 2002; DE CLIPPEL 2006b.

kunst- und kulturhistorischen Forschung:³⁶⁰ „In den Niederlanden des 17. Jahrhunderts erfaßte die Kommerzialisierung nicht nur weite Bereich des gesellschaftlichen Lebens, sondern zum ersten Mal in Europa auch die Kunst.“³⁶¹ Diese Kommerzialisierung bedeutete, dass nicht nur eine hohe Quantität an Kunstwerken, Gemälden verkauft wurde, sondern die Zielgruppe der Käufer dementsprechend groß war und setzte sich im Unterschied zu anderen europäischen Ländern nicht ausschließlich aus Mitgliedern der Kirche und des Adels, sondern aus Angehörigen des erstarkenden Bürgertums zusammen.³⁶² Die meisten Käufer waren bürgerliche Sammler, die mit Gemälden, Drucken, Zeichnungen oder Landkarten nach Dekorationsobjekten für ihre Häuser suchten. Daneben gab es eine etwas kleinere Gruppe von professionalisierten Käufern aus der Kunstbranche, etwa Buch- und Kunsthändler oder Maler und Bildhauer, die um des Weiterverkaufs willens kauften. Den kleinsten Anteil nahmen die sogenannten *liefhebbers*, also Kunstliebhaber ein, deren primäres Kriterium beim Erwerb von Kunstobjekten deren Qualität war und die entsprechend gewillt waren, einen höheren Preis zu bezahlen.³⁶³

Der Maler produzierte seine Werke also entweder in Ausnahmefällen³⁶⁴ für reiche und langjährige Privatmäzene (so etwa Gerrit Dou oder Jan Vermeer) oder für die neue kaufkräftige bürgerliche Schicht am freien Kunstmarkt, wo er auf den Verkauf auf Auktionen, Lotterien (als Ort des Bilderumschlags), Verkaufsausstellungen der Gilde oder direkt durch Kunst- oder Buchhändler angewiesen war.³⁶⁵ Der Geschmack und das Gefallen des Publikums auf diesem Markt waren wohl das, wonach sich der zumeist spezialisierte Maler richtete.³⁶⁶

Die Werkstatt des Malers diente vorrangig als Produktions- und nicht als Verkaufsraum.³⁶⁷ Historisch gesehen gibt es nur wenige Dokumente, die dezidiert von einer „Werkstatt“ als eigene, sich von einem durchschnittlichen niederländischen

³⁶⁰ Siehe dazu etwa FLOERKE 1905; BOK 1998; MONTIAS 2002.

³⁶¹ NORTH 1992, S. 101.

³⁶² Ebd., S. 100-104 und 112; MONTIAS 2002, S. 43-45.

³⁶³ FLOERKE 1905, S. 163; MONTIAS 2002, S. 11-12 und 15.

³⁶⁴ MONTIAS 1987, S. 76; NORTH 1992, S. 100-104 und 107.

³⁶⁵ FLOERKE 1905, S. 72-73; NORTH 1992, S. 113; MONTIAS 2002, S. 44-45.

³⁶⁶ FLOERKE 1905, S. 88.

³⁶⁷ Aus dem hohen Bestand von bereits fertig gestellten Bildern samt dazu passender Rahmen in einigen Künstlerinventaren (so etwa im Nachlassinventar des Jan Miense Molenaer und in jenem von Cornelis Dusart, siehe BREDIUS 1915-1922, 1, S. 4-5 und 36-37) schließt Michael North, dass in der Werkstatt sehr wohl nicht nur produziert, sondern auch verkauft wurde, und zwar nicht an Privatkunden, sondern an Kunsthändler, siehe NORTH 1992; S. 107-110 und 113-115. Abraham Bredius weist zudem darauf hin, dass in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts die meisten Maler auch Kunsthändler waren und umgekehrt, siehe BREDIUS 1915-1922, 6, S. 2223.

Wohnraum unterscheidende Gebäudeanlage zeugen.³⁶⁸ Aus einigen Künstlerinventaren geht hingegen hervor, dass in den meisten Wohnhäusern der Maler ein Arbeitsraum, als *schilderscamer* oder *werckcamer* bezeichnet, integriert war.³⁶⁹ In jedem Fall handelte es sich nicht um gänzlich geschlossene Privatanlagen sondern halb-öffentlich zugängliche Räumlichkeiten,³⁷⁰ die aber dennoch nur einem ganz bestimmten Publikum für Verkaufsabschlüsse zugänglich waren. Dieses setzte sich aus Kunsthändlern und Privatmäzenen bestimmter Maler sowie aus Gelehrten, Adeligen oder anderen Angehörigen der gesellschaftlichen Oberschicht zusammen.³⁷¹ Dem Großteil der niederländischen Bürger stand zwar der Zugang zum freien und demokratisch organisierten Kunstmarkt offen, nicht aber zum Ort der Kunstproduktion.³⁷²

Aus diesem freien Handel mit Kunstobjekten lässt sich nicht nur die den Niederländern attestierte „Sammelwut“³⁷³ ableiten, sondern auch eine hohe Präsenz von und Vertrautheit mit Kunst(werken) in der niederländischen Gesellschaft. Durch den offen zugänglichen Kunstmarkt bedingt wurde die aktive Auseinandersetzung mit der künstlerischen Produktion im 17. Jahrhundert zu einem zunehmend selbstverständlichen

³⁶⁸ So wird Rubens' Anwesen indirekt als „*schilderhuys*“ („Werkstatt“) bezeichnet (DUVERGER 1984-1995, V, S. 277), auch in Zusammenhang mit den Malern Cornelis Schut, Jan Cossiers und Jan van Balen wird ein „*schilderhuys*“ erwähnt (DUVERGER 1984-1995, VI, S. 289-290), siehe auch STIGHELEN 2000, S. 239.

³⁶⁹ Siehe hierzu die Inventarübersichten bei BREDIUS 1915-1922 und DUVERGER 1984-1995.

³⁷⁰ KLEINERT/TAINTURIER 2006, S. 147.

³⁷¹ So berichten einige europäische Gelehrte etwa in ihren Reisetagebüchern von Besuchen in niederländischen Malerwerkstätten, wobei jene in Leiden sich besonderer Popularität und Bekanntheit erfreuten, siehe BRENNINKMEYER-DE ROOIJ 1996, S. 62-63; WALSH 1996, S. 36-37; KAT. AUSST. NEW HAVEN 2001, S. 394; KAT. AUSST. DEN HAAG 2002, S. 82; KLEINERT/TAINTURIER 2006, S. 147; Eine der berühmtesten einer solchen Begegnung von Künstler und Kunstliebhaber wird im Tagebuch des Dichters Constantijn Huygens festgehalten, der zwei „*junge Künstler in Leiden*“ erwähnt, nämlich Rembrandt und Jan Lievens, siehe LIEDTKE 2008, S. 144. Auch in Werken der Kunsttheorie – etwa bei Karel van Mander (VAN MANDER 1604, ed. 1969, *T'leven van Rijckaert Aertsz. oft Rijck metter stelt, Schilder, van Wijck op d'Zee*, fol. 247v) – ist von Atelierbesuchen die Rede, siehe auch KAT. AUSST. NEW HAVEN 2001, S. 394.

³⁷² KAT. AUSST. NEW HAVEN 2001, S. 394; KAT. AUSST. DEN HAAG 2002, S. 82; KLEINERT/TAINTURIER 2006, S. 147;

³⁷³ KAT. AUSST. DELFT 1964, S. 15; ALPERS 1998, S. 203. Siehe dazu auch die Aufzeichnungen des französischen Gelehrten Samuel Sorbière, der sich lange in den Niederlanden befand, in seinen *Lettres et Discours sur diverses matières curieuses* (Paris 1660), der über eine „*l'excessive curiosité pour les peintures*“ der Holländer berichtet: „*Die Holländer treiben ein Art Handel damit; sie stecken nur darum viel Geld hinein, um noch mehr herauszuschlagen. Die guten machen einen Teil ihrer Erbschaften aus, und es gibt kaum solche, die nicht zu verkaufen oder zu vertauschen wären.[...] Wenn sie mehr Malereien besitzen als reiche Kleinodien, oder wenn sie sie höher schätzen als Edelsteine und Kostbarkeiten, so kommt das allein daher, dass die schönen Bilder den Blick mehr erfreuen*“, zit. u. übers. n. MARTIN 1901, S. 95.

Bestandteil der kulturellen Bildung oberer Gesellschaftsschichten.³⁷⁴ Der Maler selbst unterhielt Beziehungen zu den unterschiedlichsten Berufsgruppen wie Handwerker, Beamte, Kunsthändler und Kunstliebhaber und nahm somit in der niederländischen Gesellschaft eine sichtbare Rolle ein.³⁷⁵ Dies erklärt auch die zunehmende Anzahl von *Künstlerselbstportraits*, die vermutlich der wachsende Forderung von Kunstliebhabern von Darstellungen des Malers nachkam.³⁷⁶

2.1. Der Verkauf von und der Handel mit dem *Atelierbild*

Auktionskataloge, die in mancherlei Hinsicht Rückschlüsse auf die Kauf- und Verkaufssituation der Niederlande des 17. Jahrhunderts erlauben,³⁷⁷ enthalten auch einige wenige Bilder mit Darstellungen des Malers (in seiner Werkstatt).³⁷⁸ Bei einer Auktion 1687 in einem nicht bekannten Amsterdamer Auktionshaus wurde, wie der dazugehörige Katalog verrät, ein Gemälde des zum Auktionszeitpunktes bereits verstorbenen Gerrit Dous, *Een Schilder en verder Bywerck, van Gerrit Douwe, syn beste*, [*Ein Maler mit verschiedenem Beiwerk, von Gerrit Dou, sein bestes*] mit einem Rufpreis von 250,- Gulden angeboten.³⁷⁹ Ein weiteres Gemälde des damals ebenfalls bereits verstorbenen Andries Both, das *Een Schilder* [*Ein Maler*] zeigt, wurde bei derselben Auktion für nur 25,- Gulden ausgerufen.³⁸⁰ 1696 wurde in Amsterdam ein Bild Vermeers aus der Sammlung Dissius für 45 Gulden ausgerufen, das als *'t Portrait van Vermeer in een Kamer met verscheyde bywerk ongemeen fraai van hem geschildert* bezeichnet wird.³⁸¹ Ob die Bilder tatsächlich verkauft wurden oder nicht, ist unklar. Auffallend ist dennoch der unterschiedlich gestaltete Schätzwert der Bilder. Bei beiden Werken fehlt leider eine klare Identifikation mit gesicherten und bis heute erhaltenen Werken, wodurch sich keine Aussagen über den Zustand oder das Format bzw. die

³⁷⁴ Siehe ALPERS 1998, S. 229-234.

³⁷⁵ Durch die starke Urbanisierung der Niederlande im 17. Jahrhundert erscheint auch plausibel, dass die Malerdichte pro Stadt und Einwohnerzahl eine sehr hohe war, wie Dokumente der Malergilden belegen, NORTH 1992, S. 96-98.

³⁷⁶ KLEINERT/TAINTURIER 2006, S. 107; HIRSCHFELDER 2008.

³⁷⁷ Die Dokumentation von Verkaufsabschlüssen auf dem niederländischen Kunstmarkt ist trotz des regen Handels mit Kunstobjekten etwa im Vergleich zum italienischen Raum um einiges schlechter belegt. Bei belegbaren Verkäufen ist es oftmals schwierig, Rückschlüsse auf den oder die Käufer selbst zu ziehen, da diese etwa bei Auktionen in den meisten Fällen anonym blieben. Zu dieser Problematik siehe auch NORTH 1992, S. 112; ALPERS 1998, S. 29; MONTIAS 2002, S. 43-45; KLEINERT 2006, S. 165-166.

³⁷⁸ Siehe dazu insbesondere HOET 1752.

³⁷⁹ Ebd., I, S. 5.

³⁸⁰ Ebd.

³⁸¹ HOET 1752, I, S. 34. Hartnäckig hielt sich hier die Verwechslung des Bildes mit der *Malkunst* Vermeers, wobei es sich bei dem 1696 zum Verkauf angebotenen Bild vielmehr um ein später verschollenes Werk handeln dürfte, PÉNOT 2010, S. 43.

Größe der Bilder und folglich auch nicht über den Einfluss dieser Faktoren auf die Bepreisung machen lassen. Mit hoher Wahrscheinlichkeit lässt sich diese eher durch die unterschiedliche Bekanntheit der Maler Dou und Both erklären. Ein weiteres Bild Dous, *Een Schilder in zyn Kunstkamer* [Ein Maler in seiner Kunstkammer], wurde bei etwa einer anderen Auktion des 17. Jahrhunderts um 100,- Gulden verkauft.³⁸² Auf dem niederländischen Kunstmarkt gab es in Bezug auf die Preisgestaltung allerdings kein standardisiertes Schema.³⁸³ Diese hing zunächst von der Größe und dem Format und von der Art der Ausführung (ob Original oder Kopie)³⁸⁴ sowie dem Namen und der Bekanntheit des Bildurhebers ab.³⁸⁵ Jedoch sind nur selten alle der genannten Eckpunkte bekannt, um daraus schlüssige Kenntnisse über die Preisgestaltung am niederländischen Kunstmarkt zu beziehen.³⁸⁶ Daneben ist unklar, wie die preisliche Bewertung von bestimmten Bildthemen am Kunstmarkt vorgenommen wurde.³⁸⁷ Die Bepreisung der Bilder ist also nicht aussagekräftig genug, um daraus Schlüsse in Bezug auf die Bewertung des Bildthemas *Maler (im Atelier)* am zeitgenössischen Kunstmarkt zu ziehen. Zu den scheinrealistischen *Atelierbildern* von Ryckaert, van Craesbeeck und van Musscher lassen sich zudem keine Verkaufsabschlüsse nachweisen. Die ersten Katalogeinträge zu Bildern Michiel van Musschers, die einen Maler bzw. die Malerswerkstatt zeigen, finden sich erst aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.³⁸⁸ Wie der Blick in einige der Auktionskataloge dennoch klar macht, wurden *Künstlerselbstportraits* oder Portraits von Malern durch andere Künstler etwas häufiger zum Verkauf angeboten als Bilder, die aufgrund zumeist unzureichender Bildbeschreibungen dennoch vermuten lassen, es habe sich dabei um Darstellungen

³⁸² JONCKHEERE 2008, S. 79 und Tab. 3.

³⁸³ BOK 1998, S. 104.

³⁸⁴ KAT. AUSST. AMSTERDAM 1997, S. 19; NORTH 1992, S. 118-121; FLOERKE 1905, S. 100.

³⁸⁵ DE CLIPPEL 2006b, S. 24. Auf zahlreichen Auktionen wurden verdächtig viele Bilder als Werke eines „Gerrit Dou“, „David Teniers“ oder „Joos van Craesbeeck“ angeboten, was vermuten lässt, dass es sich dabei wohl um Versuche handelt, diese Bilder höherpreisiger als tatsächlich verdient zu verkaufen. Siehe dazu FLOERKE 1905, S. 100-101.

³⁸⁶ NORTH 1992, S. 118-121; MONTIAS 2002, S. 91-92.

³⁸⁷ Landschafts- und Tierdarstellungen wurden eher schlecht dotiert, Seestücke hingegen sehr gut. In Hinblick auf Historienbilder ist eine sehr unterschiedliche Bepreisung zu bemerken. Zudem lassen sich hier im Verlauf des 17. Jahrhundert verändernde Tendenzen feststellen, FLOERKE 1905, S. 181; NORTH 1992, S. 118-121 und 159-161; MONTIAS 2002, S. 91-92.

³⁸⁸ Siehe dazu etwa eine Auktion vom 7. April 1734 in einem in Amsterdam, bei dem ein Bild des damals bereits verstorbenen van Musschers für 40,- Gulden ausgerufen wurde, das *De Schilderkamer van M. Mutschert, waar in hy Imant zit te Portretteeren* [Die Werkstatt von M. Mutschert, in der er jemanden portraitiert] zeigt. Siehe HOET 1752, I, S. 408; ein Gemälde mit *Een Stuk van M. Mutscher in zyn Schilderkamer* [Ein Stück von M. Mutscher in seiner Werkstatt] mit einem Rufpreis von 80,- Gulden bei einer Amsterdam Auktion von 1733, HOET 1752, I, S. 377; sowie kurz nach dem Tod Musschers 1706 bei der Versteigerung des Nachlasses des Malers, ebenfalls in Amsterdam durch den bekannten Auktionär und Kunsthändler an Pietersz. Zomer, *Een Schilder in zyn Kamer, seer Fraey) van de zelve* [Ein Maler in seiner Werkstatt, sehr schön, von demselben (=Musscher)], mit einem Rufpreis von 100,- Gulden, HOET 1752, I, S. 89.

eines Malers in seiner Werkstatt gehandelt. Auch wenn offen bleiben muss, wie präsent *Atelierbilder* bei Kunstauktionen im 17. Jahrhundert waren, darf angenommen werden, dass gerade jene Werke, die ein positives Bild des Malers zeigen,³⁸⁹ nicht unbedingt für den offenen Verkauf am freien Markt produziert wurden.

2.2. Das *Atelierbild* in Künstlerinventaren

Neben Auktionskatalogen stellen auch Dokumente zu Künstler(nachlass-)inventaren in Indikatoren dar, um Produktionsstrategien in der niederländischen Malerei im 17. Jahrhundert besser verstehen zu können. Unabhängig vom eigentlichen Grund (Tod oder Bankrott des Malers) der Inventarisierung der Besitztümer eines Malers wurden diese häufig auch mit Schätzpreisen versehen. Diese wurden üblicherweise sehr niedrig angesetzt³⁹⁰ und stellen damit keinen aussagekräftigen Anhaltspunkt für die Bewertung bestimmter Objekte oder Bildthemen dar. Was aber an Objekten in den Inventaren gelistet wurde und wo sich diese befanden, setzt einem Puzzle ähnlich ein Bild dessen, was ein niederländischer Maler im 17. Jahrhundert produzierte und benötigte, zusammen.

finden sich In den Auflistungen von Inventaren – bekannter und unbekannter Meister – finden sich n eben unterschiedlichen Gerätschaften, Zeichnungen, Vorlagen Bilder mit verschiedenen Themen, deren Inhalt über Kurzbeschreibungen wie *Een stuck met een landschapje* (Ein Stück mit einer Landschaft) oder *Een kleyn schildery van boeren drinckende Toebac* (Tabak rauchende Bauern) erschließbar ist. In diesem Bildcorpus sind auch Darstellungen von *schildern* belegbar, die vermuten lassen, es handle sich nicht um das (Selbst-)Portrait einer bestimmten realhistorischen Person, sondern um die Darstellung eines typisierten Malers (in der Werkstatt), etwa bei dem Amsterdamer Maler Johannes Beerstraten³⁹¹ oder des Amsterdamer Marinemalers Claesz Wou.³⁹²

³⁸⁹ Diese waren wie bereits erwähnt durch Druckgrafiken vermutlich einer breiteren Masse bekannt. Siehe auch S. 10 und Fußnote 22.

³⁹⁰ BREDIUS 1915-1922, 3, S. 987.

³⁹¹ *Een conterfeytsel van een schilder* (Inv.-Nr. 29), dieses befand sich in der *schilder camer* (Atelier), Inventarisierung 1667 ein Jahr nach dem Tod des Malers, BREDIUS 1915-1922, 3, S. 815.

³⁹² *Een cleyen stuxken daer een schilder in staet*, taxiert auf 2,- Gulden, Aufbewahrungsort und Inventarnummer unbekannt; Inventarisierung 1665 nach dem Tod des Malers im selben Jahr, BREDIUS 1915-1922, 6, S. 1899.

Zinnebeelder, also Allegorien, lassen sich – als solche bezeichnet – nur wenige entdecken.³⁹³ Eine besonders interessante Erwähnung ist aber bei Michiel van Musschers Inventar zu sehen: Dessen Besitztümer wurden zwei Mal inventarisiert, einmal nach dem Tod seiner zweiten Frau (1699) und nach seinem eigenen Ableben (1705). Die erste Inventarisierung wurde durch den Maler Joh. Glauber und den Kunsthändler Jan Pietersz. Zomer vorgenommen. 1706, nach dem Tod des Malers, wurden wie bereits erwähnt zahlreiche Bilder van Musschers in im Amsterdamer Auktionshaus Zomers verkauft.³⁹⁴ Zunächst fallen in der ersten Inventarisierung von 1699 zwei Gemälde auf, die van Musscher offenbar selbst in seiner Werkstatt zeigen: Ein *Pourtrait van de rendant in syn schilderkamer* [Ein Portrait des Verstorbenen in seiner Werkstatt], taxiert auf 125 Gulden, und *Nog een dito kleijnder met een sinnebeeld* (Allegorie) *daerom* [Dasselbe Bild, kleiner, mit einem Sinnbild (Allegorie) darum], taxiert auf 30 Gulden.³⁹⁵ Vor dem Hintergrund der zahlreichen Selbstportraits van Musschers ist es schwierig, diese Gemälde mit gesicherten Werken des Malers zu identifizieren. Der Aufbewahrungsort beider Bilder ist unbekannt, sodass sich aus dieser Beobachtung nicht erschließen lässt, was mit den Bildern passieren sollte bzw. welchen Zweck diesen erfüllten. Ob diese nach der Inventarisierung verkauft wurden oder im Besitz van Musschers blieben, ist ebenfalls nicht gesichert.

Darüber hinaus wird in van Musschers Nachlassinventar von 1706 ein Bild erwähnt, dass sich in der *schilder camer*, also im Atelier befand und wie folgt bezeichnet wird: *Een Uytsetbort verbeeldende de schilderkunst*.³⁹⁶ In der Malerwerkstatt wurde also eine Darstellung der *Malkunst* aufbewahrt, die offenbar nicht nur ein einfaches *zinnebeeld* darstellte, sondern einen durch die Inventarisierung belegten Zweck erfüllte, nämlich den des *Uytsetbort*.

Um welches Bild es sich bei dem im Inventar genannten *Uytsebort* konkret handelt, ist unklar. In der Versteigerung des Nachlasses van Musschers durch Jan Pietersz. Zomer 1706 ist wie bereits erwähnt zumindest ein Bild zu finden, das *Een Schilder in zyn Kamer, seer Fraey van de zelve [=Musscher]* [Ein Maler, sehr schön, von demselben

³⁹³ Beim Amsterdamer Maler Melchior de Hondecoeter, dessen Besitz nach de Hondecoeters Tod 1695 inventarisiert wurde, ist von einer Malerei mit einem *Een sinnebeeld (Allegorie) van Otto Venius* (Inv.-Nr. 30, Aufbewahrungsort unbekannt, taxiert auf 5,- Gulden) die Rede, BREDIUS 1915-1922, 4, S. 1212. Im Nachlass-Inventar der Witwe des Malers des Historienmalers Nicolaes Rosendael, aufgenommen 1687 findet sich *Een Sinnebeeldt (Allegorie) van (M. van) Heemskerck* (Inv.-Nr. 10, Aufbewahrungsort unbekannt, nicht taxiert), BREDIUS 1915-1922, 2, S. 542.

³⁹⁴ Siehe hierzu HOET 1752, I, S. 89-90. Hier finden sich Rufpreise und kurze Bildbeschreibungen der zur Auktion ausgerufenen Werke.

³⁹⁵ Alles BREDIUS 1915-1922, 3, S. 988.

³⁹⁶ Ebd., S. 993.

(=Musscher)] zeigt.³⁹⁷ Geht man davon aus, dass bei der Auktion 1706 ausschließlich der im selben Jahr inventarisierte Nachlass zur Versteigerung angeboten wurde, dann wäre das im Katalog erwähnte Bild eines *schilders* das Einzige, das sich mit einer Darstellung der *schilderkonst* wie auf dem *Uytsebort* annähernd in Verbindung bringen lassen würde. Trotzdem bleibt in beiden Fällen unklar, was genau darauf dargestellt war und um welches gesicherte und erhaltene Bild es sich handeln könnte. Eric Jan Sluijter vermutet, das *Uytsebort* habe sich nicht erhalten, könne aber jenem *Atelierbild* von 1690 sehr geähnelt haben.³⁹⁸

Abraham Bredius übersetzt den Begriff des *Uytsebort* als „Aushängeschild“.³⁹⁹ Dem Schild von Geschäftsläden entspräche eigentlich der Begriff des *Uithangbord*.⁴⁰⁰ Diese Schilder wurden ebenfalls von Malern produziert und je bekannter der Produzent war, desto kunstvoller erwiesen sich diese Ladenschilder, die, von Stadt zu Stadt unterschiedlich gestaltet, eine Art lokale „Visitenkarte“ darstellten.⁴⁰¹ Das neuniederländische Wort *uytsetten* drückt nicht nur das „Ausstellen“ in einer Geschäftsauslage im Handel aus, sondern auch das „Ausstellen“ in Kunstverkausaussstellungen.⁴⁰² Ob *Uytsebort* oder *Uithangbord*: Sicherlich handelte es sich also bei dem *bort* um eine Tafel oder ein Schild,⁴⁰³ das den Zweck eines nach-außen-Präsentierens erfüllte. Ein solches *bort* mit einem Verweis auf die *schilderkonst* ist nämlich auch bei dem Amsterdamer Maler und Kunsthändlers Lucas Luce nachweisbar, auf dessen Sterbehaus auf der Rozengracht ein „Aushängeschild“ angebracht war, *daer den schilder Appellis uythanght* („das den Maler Apelles zeigt/aushängt“).⁴⁰⁴ Auch van Musscher dürfte sich bzw. seine Profession ähnlich wie Luce nach außen hin präsentiert haben. Dies lässt sich ebenso mit der Überlegung Dagmar Hirschfelders, das *Künstlerselbstportrait* habe das bereits erwähnte neue künstlerische Selbstverständnis in der Funktion von „Aushängeschildern“ nach außen

³⁹⁷ HOET 1752, I, S. 90; siehe auch Fußnote 388.

³⁹⁸ SLUIJTER 1998, S. 266.

³⁹⁹ BREDIUS 1915-1922, 3, S. 993.

⁴⁰⁰ SLUIJTER 1998, S. 278, Fußnote 11.

⁴⁰¹ FLOERKE 1905, S. 161-162. Siehe dazu auch die Anmerkung des französischen Gelehrten Samuel de Sorbière, der einige Zeit in den Niederlanden verbrachte, in seinen *Lettres et Discours sur diverses matières curieuses* (Paris 1660), der davon schreibt, es gebe in Holland einige « *boutiques, dont les enseignes sont quelque fois de fort bons tableaux* » („Geschäfte, deren Schilder in einigen Fällen sehr schöne Gemälde sind“) zit. n. MARTIN 1901, S. 89.

⁴⁰² SLUIJTER 1998, S. 266-267.

⁴⁰³ Ein *bort* dürfte ein Schild bzw. eine Tafel bezeichnen, und findet sich in unterschiedlichen Inventaren oft als Malerei auf Holz (Übersetzung nach Bredius), als Gebrauchstafel für verschiedene Gegenstände oder auch als *geschreven bort*, als beschriebene Tafel. Siehe dazu auch das Inventar des Arent Woutersz Vosmaer, BREDIUS 1915-1922, 4, S. 1430; Inventar des Isaacq Furnerius, BREDIUS 1915-1922, 5, S. 1647.

⁴⁰⁴ BREDIUS 1915-1922, 4, S. 1144.

transportiert, verklammern.⁴⁰⁵ Diese Aushängeschilder richteten sich wohl sowohl an Laufkundschaft als auch an konkrete potenzielle Mäzene.⁴⁰⁶

Folgt man dem Gedanken Eric Jan Sluijters und nimmt an, es habe sich bei van Musschers *Uytsebort* um das Vermeers *Malkunst* kompositionell nahestehende *Atelierbild* van Musschers von 1690, so kann für beide Bilder (und unter Umständen auch für van Craesbeecks Bild) ähnliche Funktionen angenommen werden. Wie bereits erwähnt, befand sich das von Vermeers Witwe als „*Schilderconst*“⁴⁰⁷ bezeichnete Bild nach dem Tod Vermeers noch in dessen Besitz, war also unverkauft.⁴⁰⁸ Setzt man das *Uytsebort* tatsächlich mit van Musschers *Maler im Atelier* von 1690 gleich oder geht davon aus, es habe sich dabei zumindest um ein ähnliches Bild gehandelt, so fällt auf, dass sich Vermeers *Malkunst* mit einer Größe von 120 x 100 cm deutlich von Musschers Bild (77 x 65,5 cm) unterscheidet.⁴⁰⁹ Naheliegender scheint, dass ein solches Aushängeschild aus praktischen Gründen eher einem kleinen oder mittleren Format entsprochen haben mag, wie es auch van Craesbeecks Bild mit 48,5 x 66 cm aufweist (siehe dazu auch Übersicht Abb. 106).

In der Forschung wurde auch vermutet, dass das Bild von Vermeer, der selbst den Gildenobmann stellte, für die Delfter Lukasgilde geschaffen wurde,⁴¹⁰ wofür der allgemein gehaltene Gehalt des Bildes, der nicht zuletzt durch die entindividualisierte Malerperson evoziert wird, sprechen würde.⁴¹¹ Auch für Adriaen van Ostades *Atelierbild* von 1648 (Abb. wird ähnliches angenommen, da die Entstehung des Werkes mit der Ernennung van Ostades zum Dekan der Haarlemer St. Lukas-Gilde zusammenfiel.⁴¹² Bei Ryckaerts *Atelierbildern* implizieren die auf den rückseitig wiedergegebenen Leinwänden im Bild, die das Brandzeichen Antwerpens (eine Burg mit drei Türmen und zwei Händen) tragen, eine Nähe zur Antwerpener Gilde (Abb. 105 und 105a). Das Brandzeichen wurde von der Gilde per Satzung von den Antwerpener Malern anstelle einer eigenen Signatur gefordert.⁴¹³

⁴⁰⁵ HIRSCHFELDER 2008, S. 109-111.

⁴⁰⁶ RAUPP 2011, S. 12.

⁴⁰⁷ Siehe Fußnote 322.

⁴⁰⁸ WHEELLOCK 1981, Frontispiz; ARASSE 1994, S. 23-24 und 41.

⁴⁰⁹ Auch Eric Jan Sluijter hält eine Anbringung der *Malkunst* als Aushängeschild für nicht sehr wahrscheinlich, SLUIJTER 1998, S. 278, Fußnote 11.

⁴¹⁰ Hermann Ulrich Asemissen sieht diesen Auftrag nicht nur in der allegorischen Szene und dem Malakt, sondern auch durch die Karte visualisiert: Diese beziehe sich als Hybridobjekt zwischen Malerei und Text auf die verschiedenen Berufe, die Teil der Malergilde seien, siehe ASEMISSSEN 1996; S. 20-21.

⁴¹¹ ASEMISSSEN 1996, S. 42.

⁴¹² SLATKES 1994/95.

⁴¹³ VAN DAMME 1990, S. 235; WADUM 1998, S. 179-180; KLEINERT 2006, S. 141.

Nicht nur die Maler selbst, auch die Gilden als Vertreter der Profession und damit der Malerei benötigten gerade im Zuge ihrer Reetablierung neue Repräsentationsformen.⁴¹⁴ Der bereits angesprochene Charakter der scheinrealistischen *Atelierbilder* als *pars pro toto* der Malerei und damit des Malerberufes an sich erweist sich für ein von der Malergilde beauftragtes und verwendetes Bild als noch einmal mehr stimmiger als für die Aushängung im Atelier oder Geschäft einer individuellen Malerpersönlichkeit. Dass in diesem Zusammenhang keine Auftrags- oder Verkaufsabschlüsse nachweisbar sind, lässt sich auch durch Verlust solcher Dokumente begründen. Schwer erklärbar ist aber, warum sich die Bilder nach dem Tod der Maler – wie bei van Musscher und Vermeer – noch in deren Räumlichkeiten und damit in deren Besitz und nicht in jenem der Gilde befanden. Wäre diese Annahme auch für Ryckaerts *Atelierbildern* plausibel? Zu Ryckaerts (Nachlass-)inventar ist zwar ebenso wie über mögliche Verkaufsabschlüsse über dessen *Atelierbilder* nichts belegbar. Dass sich die drei Bilder kompositionell stark ähneln, legt aber den Schluss nahe, dass diese nach der Anfertigung noch länger im Besitz Ryckaerts waren und von ihm für seine eigenen Zwecke, also als Schaustück, benutzt wurden. Denkbar ist aber auch, dass Ryckaert Kopien der Werke anfertigte.⁴¹⁵ Im Fall Ryckaerts muss ein solcher Schluss wohl Spekulation bleiben. Aber: Ähnlich wie angenommen werden darf, dass das *Atelierbild* nicht für den freien Markt geschaffen wurde, deutet dennoch, wie aus den Künstlerinventaren hervorgeht, vieles darauf hin, dass die Bilder in der Funktion eines Schaustückes nach außen nicht von außen initiiert wurden, sondern vielmehr dem Maler selbst dienten.

⁴¹⁴ RAUPP 2011, S. 11-12; KLEINERT/TAINTURIER 2006, S. 146.

⁴¹⁵ KLEINERT 2006, S. 165-166.

Conclusio

Das eingangs formulierte dem Maler „über die Schulter Schauen“ ist nur ein scheinbares: Es gibt Einblick in einen nobilitierten Arbeitsraum, in eine inszenierte Ateliersituation. Dieser Prozess der Nobilitierung findet zum einen durch die bühnenhafte Inszenierung des Ateliers selbst statt, die dem Betrachter durch das schachtelartige Rauminnere und die kompositionelle Zwischenebene, die das *repoussoir* einzieht, als künstlerische Fiktion vermittelt wird. Zum anderen ist es das Arrangement der Objekte in der Werkstatt selbst, die deren Charakter als Konstruktion unterstreichen und im selben Moment zum Träger programmatischen Ideenmaterials werden. Diese spinnen ein Netz von Inhalten, das sich im *Atelierbild* aus kunstfertig gestalteten Referenzen auf Malerei (wie Arbeitsinstrumente, Stillleben, Zeichnung und Skulptur) zusammensetzt. Auch hier trägt die illusionistische Wiedergabe der Objekte zum Scheinrealismus bei, der nicht nur das Bild als künstlerisches Konstrukt kennzeichnet, sondern auch die hohe Kunstfertigkeit von Maler und Malerei demonstriert. Die künstlerische Illusion erfüllt damit einen konkreten und nicht fiktiven Zweck, indem sie dem Betrachter real gültige Ideen transportiert: Denn dass ein handwerklicher Arbeitsraum für ein Programm überhaupt darstellungswürdig wird, zeichnet auf einer gesamthaltlichen Ebene wiederum die Profession des Malers selbst aus. Attribute der Gelehrsamkeit konstituieren ein positiv-elitäres Künstlerbild, das mit Zeichnung und Skulptur die Welt der Malerei ins Atelier holt. Eine Welt, die fähig ist, die sichtbare Wirklichkeit so täuschend echt darzustellen, dass sie dem Betrachter als Schein vorgeführt wird. Durch die Wiedergabe des rückseitigen Malers (wie bei van Craesbeeck) verstärkt sich dieser Charakter noch einmal mehr: Nicht nur wird der Eindruck erweckt, der Betrachter schaue dem Maler beim Malen über die Schulter, sondern er wird als entindividualisierte Person zu einer ikonischen Figur, zum Maler *par excellence*. Gemeinsam mit den Referenzen im Bild ergibt dies ein inhaltliches Bezugssystem für das eigentliche Bildthema – den künstlerischen Produktionsprozess. Die Synthese zwischen Produktionsmoment und Maler, die ein scheinrealistisches Narrativ ergibt, entfernt sich von jenen *Atelierbildern*, die ausschließlich typenbildend eine Rolle des Malers entwerfen und schiebt dafür eine weitere Ebene ein, nämlich jene der *Allegorie*. Der künstlerische Produktionsprozess wird vor dem inhaltlichen System des *Atelierbildes* zum ikonisch aufgeladenen Akt, der dem Betrachter als realitätsnaher Einblick ins Atelier vorgeführt wird. Das genrehafte, scheinrealistische *Atelierbild* wird erst durch die Thematisierung des Malaktes zum *pars pro toto* der Malerwirklichkeit. Der Maler führt dem Betrachter damit exemplarisch vor, was die Malerei zu schaffen vermag, was seine Tätigkeit zur *schilderkonst* erhebt.

Der Maler erprobt genau diese künstlerische Konstruktion eines Scheins an dem Bild, das er im Begriff ist zu schaffen. Die Sichtbarmachung der wirklichen Welt, die die *schilderkonst* zu schaffen vermag und auf die das Netz an Inhalten im Atelierkontext verweist, demonstriert der Maler im Bild. Das ihm dafür Modell stehende Personal ist Teil der Binnenszene, eines Schauspiels, das es für den Maler vollzieht, um die Fiktion im Bild noch einmal zu duplizieren. Über die eigentliche Szene hinaus demonstriert der innerbildliche wie auch der außerbildliche Maler den der Malerei inhärenten Schein, die Täuschung am Betrachter, die durch ihre Kunstfertigkeit einen neuen, nobilitierten Charakter zugesprochen bekommt. Der Maler in der Rolle des Augentäuschers in einem wirklichkeitsnah wiedergegeben Atelier lädt den Betrachter in diese Szene als Zuschauer ein, um seine Kunstfertigkeit zu illustrieren und sie im selben Moment als eine Täuschung zu enttarnen. Damit wird die Fiktion der vermeintlich scheinrealistischen Genremalerei demaskiert, weil dem Betrachter durch das Zur-Schau-Stellen des malerischen Aktes dessen Künstlichkeit vor Augen geführt wird. Der Scheinrealismus dient der bühnenhaften Inszenierungsstrategie, die auf eine Anregung der Reize des Betrachters abzielt. Der Betrachter ist fasziniert vom doppelten Boden, auf dem sich das Bildthema abspielt, und empfindet Gefallen an der Täuschung. Das Bild spielt mit dem Trugschluss, das von der Malerei gezeigte sei das Tatsächlich Vorhandene.

Vielleicht lässt es sich durch die Demokratisierung der niederländischen Gesellschaft wie auch durch den Kunstmarkt im 17. Jahrhundert erklären, dass der allegorische Gehalt in die Lebenswirklichkeit des Malers und damit nah an den Betrachter geholt wird. Das *Atelierbild* wird somit zum adäquaten Pendant der klassischen *Allegorie der Malerei*. Im selben Moment werden auch die Profession selbst und die scheinbar realistische Darstellung erhöht, indem sie der Vermittlung allegorischer Inhalte dienen. Der in der niederländischen Gesellschaft präsente Maler wird allein durch seine Fertigkeit zu malen, die zum eigentlichen Bildthema wird, zu einem wesentlichen Teil des *Atelierbildes*. Und zu dieser Fähigkeit gehört auch der Betrug am Betrachter, diesen in ein vermeintlich wahrhaftiges Atelier hinein zu holen.

Der scheinbare „Exklusivcharakter“ des Einblicks in die Malerwerkstatt war also nur ein vermeintlicher. Kunsthändler und ein kunstliebhabendes Publikum erkannten unabhängig davon, ob sie Zugang zu Malerwerkstätten hatten, den besonderen Reiz der Bilder: Ihre Erwartungshaltung an die Darstellung eines Malerateliers war keine eines authentischen Einblicks, sondern eine künstlerisch-einfallsreiche Konstruktion einer fiktiven Umgebung, die im Betrachter bestimmte Assoziationen mit der Malerei und dem

Kunstbetrieb auslöst.⁴¹⁶ Der dem Liebhaberkabinett zugeschriebene Reiz des „*Art lovers must have liked looking at pictures of other art lovers contemplating art*“⁴¹⁷ mag auch für das *Atelierbild* als Visualisierung des Ortes von Kunstproduktion Gültigkeit haben.

Die Demonstration eines täuschend echten Scheins, die ein hohes Maß an Kunstfertigkeit voraussetzt, die zum *zinnebeeld* der *schilderkunst* wird, ist somit ein Schaustück dafür, was die Malerei zu schaffen vermag. Es repräsentiert die Malerei als *pars pro toto* nach außen, und mag somit dem Maler als Visitenkarte gedient haben. Vielleicht waren auch die Malergilden selbst Auftraggeber solcher Bilder, die mit diesen ihr Ziel, ein neues Bild der Malerei als Teil der *artes liberales* zu etablieren, visualisiert vorfanden. In jedem Fall verklammert sich die (scheinrealistische) Form mit ihrem (programmatischen) Inhalt zu einem Werk, in dem die Kunst der Malerei versinnbildlicht wird und das somit plausiblerweise eine schaustückhafte Funktion erfüllt haben könnte.

Der scheinbare Einblick in eine suggerierte Wirklichkeit wird als Trugschluss offenbart: alles Wiedergegebene ist Inszenierung. Die Sichtbarmachung der Täuschung wird im allegorisierten *pars pro toto*, im *zinnebeeld* der Malerei exemplarisch vorgeführt: Denn *schilderkunst*, die Kunst ist immer Konstruktion. Wir sehen den Maler bei der Erschaffung einer künstlerischen Illusion – weil wir die reale Gültigkeit des sinnbildlichen Gehalts erkennen.

⁴¹⁶ KLEINERT/TAINTURIER 2006, S. 147-148; sowie außerdem HAMMER-TUGENDHAT 2009, S. 10.

⁴¹⁷ TUMMERS 2008, S. 127.

Katalog



Kat.-Nr. 1

David Ryckaert III.

Das Malersatelier

1638

Öl auf Leinwand, 59 x 95 cm

Musée du Louvre Paris, Inv.-Nr. M.I. 146

oben rechts auf einem herunter hängenden Papier signiert und datiert: „D
Ryc
f
1638“¹

Provenienz

Geschenk des Adolphe Moreau von 1855² aus der Sammlung P. Énard³

Die Darstellung eines *Malersateliers* ist David Ryckaerts zweites Werk von dreien mit dem Bildthema eines Malers in der Werkstatt. Zirka Z. Filipczak wies darauf hin, dass es gemeinsam mit dem ersten (1636, Abb. 38) und dem dritten (Kat.-Nr. 2) zu den frühesten flämischen *Atelierbildern* gehört. Alle drei Werke stehen holländischen Darstellungen des Bildthemas kompositionell und formal näher als späteren flämischen.⁴ Im Bild von 1638 ist ein elegant gekleideter Maler dabei, ein bäuerliches Modell mit Pfeife zu malen. Hinter diesem ist eine große Leinwand mit dem Zweck, den Lichteinfall aus dem dahinter sichtbaren Fenster in die Werkstatt zu lenken, angebracht. Ein solches Fenster findet sich in den Darstellungen von 1636 und 1642 nicht, in diesen gibt es keine für den Betrachter sichtbare Lichtquelle. Links im Hintergrund ist der Teil eines Rauchfangs zu erkennen, der in den 1630er Jahren auch in einigen anderen Bildern Ryckaerts zu sehen ist.⁵ Im Hintergrund befindet sich ein weiterer Maler bei der Arbeit an einer Staffelei; rechts im Bild ein Gehilfe, der die Farben reibt und den Maler bei seiner Arbeit beobachtet.

Im Raum befinden sich verschiedenste Malerutensilien und Bilder. Besonders auffällig, weil prominent platziert ist das rechts im Vordergrund am Boden stehende Bild eines

¹ LEGRAND 1963, S. 154.

² <http://cartelfr.louvre.fr> (zuletzt aufgerufen am 26.09.2016).

³ KLEINERT 2006, S. 304

⁴ FILIPCZAK 1987, S. 230, Fußnote 9.

⁵ VAN HAUTE 1999, S. 81.

Schäfers mit weiblicher Begleitung in einer Landschaft.⁶ Nicht unwahrscheinlich scheint – was ebenso für das spätere Bild von 1642 gilt –, dass einige Bilddetails von Ryckaerts Lehrer David Teniers entlehnt wurden. Auch einige Merkmale in Bezug auf die Farbgebung, so etwa das Orange der Kleidung des Malers, erinnern an Werke Teniers. Die generell dunkel gehaltene Farbatmosphäre des Raumes lässt wiederum an Werke Adriaen Brouwers denken.⁷ Die von einem Regalbrett an einem herunterhängenden Zettel platzierte Signatur des Künstlers findet sich erneut im Oeuvre Teniers.⁸

In der Forschung wurde mehrmals versucht, die hier dargestellte Malerfigur und jene aus dem Bild von 1642 als Selbstbildnisse Ryckaerts zu deuten, so etwa durch Pierre Georgel und Anne-Marie Lecoq.⁹ Dem widerspricht etwa Bernardette van Haute, die argumentiert, dass es sich aufgrund der fehlenden Übereinstimmung mit gesicherten Selbstbildnissen Ryckaerts und des Umstands, dass die hier wiedergegebene Malerfigur an einer für Ryckaert untypischen Landschaftsdarstellung arbeitet, nicht um ein Selbstbildnis handeln könne.¹⁰

Literatur

LEGRAND 1963, S. 154 – ROY 1977, S. 38 – KAT. AUSST. DIJON 1983, S. 137-138 – LESSING 1985, S. 313 – FILIPCZAK 1987, S. 230 – KAT. AUSST. BOSTON 1993, S. 174 – 313 – ASEMISSSEN/SCHWEIKHART 1994, S. 169-170 – GRIFFEY 1999, S. 57 – VAN HAUTE 1999, S. 81 – KÖLTZSCH 2000, S. 240, 260-261 – STIGHELEN 2000, S. 244 – MAI 2002, S. 119 – KLEINERT 2006, Kat.-Nr. 62 – EBERT 2013, S. 231-233 .

⁶ Ebd.

⁷ LEGRAND 1963, S. 154.

⁸ VAN HAUTE 1999, S. 81.

⁹ KAT. AUSST. DIJON 1983, S. 137-138.

¹⁰ VAN HAUTE 1999, S. 81.



Kat.-Nr. 2

David Ryckaert III.

Maleratelier

1642

Öl auf Holz, 73,3 x 108 cm

Musée des Beaux-Arts de Dijon, Inv.-Nr. J.126

Oben rechts signiert und datiert: „D. Rijckaert 1642“¹¹

Provenienz

Sammlung Jolier, Gaston, dem Musée des Beaux-Arts de Dijon aus der Sammlung geschenkt¹²

Das letzte Bild Ryckaerts mit einer Darstellung des Malers in der Werkstatt unterscheidet sich in Bildaufbau und Komposition nur wenig von jenem von 1638. Die Figuren sind näher zueinander gerückt, in Hinblick auf einige Bilddetails ergeben sich aber zahlreiche Ähnlichkeiten. Die größte Veränderung ist mit Blick auf die Malerfigur zu bemerken: Dieser erscheint in einer noch eleganteren Pose und seine Mütze, die er über die Staffelei gehängt hat, ist mit einer Feder geschmückt. Während rechts vom Maler im Bild von 1638 eine Katze liegt, ist es hier ein Windhund, der den Maler auszeichnet. Das rauchende Modell unterscheidet sich kaum von jenem aus dem Bild von 1638. Auch diese untersetzte Figur findet sich im Oeuvre Ryckaerts häufig, etwa im *Chirurg* (Abb. 38).¹³ Der Rauchfang von 1638 erscheint nicht mehr im Bild, was den dargestellten Raum etwas kleiner und intimer wirken lässt. Der Schüler des Malers ist nun hinter dem Modell platziert. Die rückseitig wiedergegebene, große Leinwand lenkt nicht mehr den Lichteinfall, sondern befindet sich hinter dem Farbmischer. Dieser wiederum wird äußerlich nur wenig anders als sein Gegenstück von 1638 wiedergegeben und nimmt dessen Haltung und Mimik ein. An der Atelierrückwand ist eine großformatige Landschaftsdarstellung zu sehen.¹⁴ Auffällig ist auch die vom Regalbrett rechts hängende Zeichnung mit der Darstellung eines Mannes.

Die rückseitig wiedergegebenen Holztafeln bzw. Leinwände im Bild von 1638 und 1642, die sich links von der Staffelei befinden, zeigen das Brandzeichen Antwerpens (eine

¹¹ VAN HAUTE 1999, S. 95.

¹² KLEINERT 2006, S. 306.

¹³ LEGRAND 1963, S. 154.

¹⁴ VAN HAUTE 1999, S. 95.

Burg mit drei Türmen und zwei Händen, Abb. 105 und 105a).¹⁵ Diese wurden von der Antwerpener Malergilde seit 1617 als „Signatur“ sämtlicher Antwerpener Maler verlangt und waren als solche auch in den Gildenstatuten festgesetzt. Das Brandzeichen der Antwerpener Gilde war verpflichtend anzubringen, nicht aber die individuelle Signatur des entsprechenden Meisters.¹⁶

Der wie beim Bild von 1638 (Kat.-Nr. 1) unternommene Versuch, im Bild aufgrund der detaillreichen und somit vermeintlich authentischen Werkstattdarstellung das Atelier Ryckaerts selbst zu erkennen, widerspricht Bernadette van Haute. Diese erkennt in der Figur des Malers vielmehr David Teniers.¹⁷ Katja Kleinert wiederum hält dies für unwahrscheinlich, da im Vergleich mit gesicherten Selbstbildnissen Teniers' in Ryckaerts Bild die für Teniers charakteristische, weil markante Nase fehle. Sie vermutet in der Malerfigur eine fiktive.¹⁸

Literatur

LEGRAND 1963, S. 154 – KAT. AUSST. DIJON 1983, S. 137 – LESSING 1985, S. 313 – FILIPCZAK 1987, S. 143 – VAN DAMME 1990, S. 235 – ASEMISSSEN/SCHWEIKHART 1994, S. 169-170 – WADUM 1998, S. 179 – GRIFFEY 1999, S. 57 – VAN HAUTE 1999, S. 95 – KLEFFMAN 2000, S. 26 – KÖLTZSCH 2000, S. 240 – STIGHELEN 2000, S. 244 – MAI 2002, S. 119 – KLEINERT 2006, Kat.-Nr. 63.

¹⁵ WADUM 1998, bes. S. 179; KLEINERT 2006, S. 141.

¹⁶ VAN DAMME 1990, S. 235; WADUM 1998, S. 179-180. In diesem Zusammenhang sei auch erwähnt, dass flämische Maler im 17. Jahrhundert viel häufiger im Kontext ihrer Heimatstadt genannt werden als holländische. Daraus lässt sich unter Umständen vielleicht eine größere Form des Lokalpatriotismus ableiten, der eventuell auch über die Malergilden (und somit auch die erwähnte Signatur) transportiert wurde. Siehe dazu DE CLIPPEL 2006b, S. 19.

¹⁷ VAN HAUTE 1999, S. 94-95.

¹⁸ KLEINERT 2006, S. 306.



Kat.-Nr. 3

Joos van Craesbeeck

Atelier des Malers

1635-40¹⁹

Öl auf Leinwand, 48,5 x 66 cm

Collection Frits Lugt, Institut Néerlandais, Paris (Inv.-Nr. 7087)

Signiert: J. C. V. B (links unten)²⁰

Provenienz

Sammlung Prinz August von Arenberg (1829), Brüssel – Sammlung Herzog von Arenberg (1859), Brüssel – Sammlung M. B. Asscher (1957), London²¹ – 1957 von Frits Lugt erworben²²

Der mit dem Rücken zum Betrachter wiedergegebene Maler sitzt auf einem Hocker mit Kissen, dazwischen ist ein weißes Stück Stoff eingeklemmt. Rechts von ihm liegen auf einem kleineren Schemel Arbeitsgegenstände wie ein Messer, ein Tuch und eine Tonschale. Links von der Malerfigur sieht man auf einem Tischchen Raucherutensilien und einen Bierkrug, darüber einen beschriebener Zettel und eine ausgelöschte Kerze. Rechts im Bild befindet sich eine Figurengruppe, die dem Maler als Modell dient. Einer der Männer scheint dem Maler das Glas Rotwein, das er in der Hand hält, zu reichen. Neben diesem Mann steht auf dem Boden eine blecherne Kanne. Dem Maler am nächsten sitzt ein Mandoline spielender Mann, der diesem einen beinahe skeptischen Blick zuwirft. Er hat seinen Fuß auf einen Schemel platziert, neben dem wiederum eine zerbrochene Pfeife liegt. Neben dem Musikanten ist eine elegant gekleidete Dame zu sehen, die von einem Blatt ablesend das Mandolinespiel mit Gesang begleitet. Weiter rechts befindet sich ein Mann, der die Aufmerksamkeit einer zweiten Dame neben ihm zu gewinnen versucht, die sich allerdings davon unbeeindruckt zeigt. Ganz rechts im Bild vor dem Kamin steht ein Mann mit Hut zu, der eine Pfeife raucht und das Geschehen beobachtet. Der aus seiner Pfeife weichende Rauch bewegt sich in Kreisen nach oben. Wie auch bei David Ryckaerts III. Bild von 1638 ist dahinter ein in den *Atelierbildern* häufig zu findendes Bildmotiv zu sehen, ein Kamin. Dieser wirkt in seiner Bauweise

¹⁹ KLEINERT 2006, S. 204 und Anm. 23.

²⁰ LEGRAND 1963, S. 131; KLEINERT 2006, S. 204.

²¹ KLEINERT 2006, S. 204.

²² [http://www.fondationcustodia.fr/universintime/26_van_craesbeeck_3087.cfm](http://www.fondationcustodia.fr/ununiversintime/26_van_craesbeeck_3087.cfm) (zuletzt aufgerufen am 27.09.2016).

mittelalterlich und ist mit jenem von Barnet Fabritus' Bild eines *jungen Malers* (1650-55, Abb. 92) vergleichbar.²³

Auf diesem wird auf einem zwischen den beiden Zeichnungen angebrachten braunen Band die Anzahl der konsumierten Getränke festgehalten. Auf dem Kamin steht rechts eine gefüllte Flasche, daneben liegt eine Orange. Die Rückwand des Raumes wird von einer großen Landkarte geschmückt, rechts davon sind in einer Nische ein Tonkrug und ein Tuch platziert. Ganz rechts im Bild sind auf einem Tischchen verschiedenste, zu einem Stillleben arrangierte Gegenstände zu sehen. Der Totenschädel, der Teil dieses Stilllebens ist, wurde vermutlich vor 1829 mit Büchern übermalt und im 20. Jahrhundert wieder freigelegt.²⁴

Zwei Öffnungen sind in das Bild integriert: Zum einen das hohe Fenster, durch das das die Szene beleuchtende Licht fällt, und zu anderen eine zu vermutende Öffnung links vom Maler, die ebenso als Lichtquelle zu fungieren scheint.

Nicht die Figur des Malers, sondern vielmehr eine als authentisch bewertete Inszenierung der Ateliersituation war in der Forschung lange der Ausgangspunkt dafür, dass man in der wiedergegebenen Malerfigur die realhistorische Person Joos van Craesbeeck und damit ein Selbstportrait des Künstlers zu erkennen meinte.²⁵

Wäre die am Kamin angebrachte (siehe S. 26, Abb. 59) Zeichnung tatsächlich mit Adriaen Brouwers *Mann mit hohem Hut* von 1636-37 gleichzusetzen, könnte dies unter Umständen für eine Datierung des Bildes in die späten 1630er Jahre sprechen.

Literatur

LEGRAND 1963, S. 130-131 – KAT. AUSST. DIJON 1983, S. 138 – MIEDEMA 1984, S. 10 – RAUPP 1984, S. 326 – ASEMISSEN/SCHWEIKHART 1994, S. 168 – STOICHITA 1998, S. 271-272, 287-289 – KLEFFMANN 2000, S. 26, 189 – KÖLTZSCH 2000, S. 240, 261-262 KAT. AUSST. LONDON 2001, S. 396 – DE CLIPPEL 2006a, S. 164 – KLEINERT 2006, Kat.-Nr. 12.

²³ DE CLIPPEL 2006a 1, S. 164 ; KLEINERT 2006, S. 136.

²⁴ KLEINERT 2006, S. 204.

²⁵ DE CLIPPEL 2006a 1, S. 165; KLEINERT 2006, S. 156.



Kat.-Nr. 4

Michiel van Musscher

Maler bei der Arbeit

1690

Öl auf Leinwand, 77 x 65,5 cm

Standort unbekannt

Unter dem Leinwandsteg im Bild mit *Ml. V. Musscher Pinxit 1690* signiert²⁶

Provenienz

Vielleicht Auktion Amsterdam 12. April 1706, Nr. 11 (als *Een Schilder in zyn Kamer, seer Fraey van de zelve [=Musscher]*)²⁷ – und/oder Auktion Amsterdam 2. April 1734, Nr. 22 (als *De Schilderkamer van M. Mutschert, waar in hy Imant zit te Portretteeren*)²⁸ – Auktion Hermanus Esser, Amsterdam, 19. Oktober 1774, Nr. 17 – Auktion Daniel Marsbag, Amsterdam 30. Oktober 1775, Nr. 74 (als *Een Binnenkamer, zittende in dezelve en Schilder voor zyn Schilder-Ezel, bezig met het Portreteeren van een Heer, die voor hem, op een stoel zittendem, verbeeld is. Verders is het Vertrek aartig gemeubeld, met Pleisterbelden; hangende aan de Muur, een Viool en een Land-Kaart. Fraay van ligt en donker, een natuurlyk geschilderd, op Paneel h. 25 b. 22 duim*) – Auktion Amsterdam 1. Oktober 1778, Nr. 113 – Basel, Privatbesitz – Auktion London (Phillips), 8. Dezember 1992, Nr. 39²⁹

In van Musschers letztem *Atelierbild*, dem *Maler bei der Arbeit* offenbart sich hinter einem nach links zurückgezogenen Vorhang eine Portraitsitzung. Vor diesem Vorhang ist ein Stuhl zu erahnen. Die Szene spielt sich in einem noblen, bürgerlich wirkenden Raum mit Holzdecke und schwarz-weiß gekacheltem Fliesenboden ab. Der Maler, ein Barett und einen eleganten Hausrock tragend,³⁰ wendet seinen Blick dem männlichen, elegant gekleideten Modell zu, das seinen Hut abgenommen hat. Zu dessen Füßen liegt ein schlafender Hund. Neben dem Maler selbst finden sich in einem Umschlag zusammengebündelte Zeichnungen, die scheinbar achtlos auf dem Boden liegen. Die Staffelei, an der der Maler arbeitet, ist rückseitig wiedergegeben. Es ist eindeutig eine Leinwand und keine Holztafel, die der Künstler bemalt. Sein Malstock ist links oben von

²⁶ SCHNEIDER 1919, S. 130; VAN THIEL 1974, S. 135.

²⁷ HOET 1752, Band 1, S. 90.

²⁸ Ebd., Band 1, S. 408.

²⁹ KLEINERT 2006, S. 282.

³⁰ SCHNEIDER 1919, S. 130.

der Leinwand ebenso erkennbar. Links sind auf einem Tisch ein Globus und zwei Skulpturen (ein Schwerfechter und ein sitzender Putto) zu einem stilllebenähnlichen Arrangement zusammengefasst. Auffällig ist die an der Rückwand des Raumes angebrachte Landkarte, die Westeuropa und einen Teil Nordafrikas zeigt.³¹ Um diese Karte herum finden sich verschiedene, gleichmäßig über die Wand verteilte Gegenstände: Eine Laute links, eine Geige rechts sowie exotisch wirkende Köcher und Pfeile oben. Rechts im Bild ist außerdem ein steinerner Türrahmen zu erkennen.

Eine konkrete, für den Betrachter sichtbare Lichtquelle ist nicht auszumachen, kann aber aufgrund des Schattenwurfs des Vorhangs, der im Vordergrund zu erahnen ist, links im Bild vermutet werden.³² Rechts oben hängt ein kleiner Leuchter, von dem aber kein Licht auszugehen scheint.

Unter sämtlichen *Atelierbildern* van Musschers (siehe dazu auch Abb. 25 und 57) nimmt jenes späte von 1690 eindeutig Bezug auf Vermeers *Malkunst*, ja „imitiert“ dieses gleichsam (erstmal wies Hans Schneider 1919 darauf hin).³³ Gerade in der Gestaltung von Bilddetails wie dem Boden, dem Vorhang, der Karte und dem Leuchter stimmen die beiden Bilder größtenteils überein. Laut Adriaan E. Waiboer handelt es sich bei van Musschers Werk sogar um das einzige Bild des 17. Jahrhunderts, das so explizit auf Vermeers *Malkunst* Bezug nimmt.³⁴ Dennoch finden sich in der Komposition der eigentlichen Bildszene – der Maler, der ein Modell malt – wiederum deutliche Unterschiede.

Wiederholt wurde in dem dargestellten Maler ein Selbstbildnis van Musschers erkannt (Schneider, van Thiel).³⁵ Dies wirkt mit Blick auf ein gesichertes *Selbstportrait im Atelier* (1679, Abb. 7) und damit erkennbare Übereinstimmungen in den Gesichtszügen van Musschers und des Malers im Bild von 1690 plausibel. Durch die zeitliche Diskrepanz zwischen dem *Selbstportrait im Atelier* und dem *Maler bei der Arbeit* aber davon auszugehen, dass sich van Musscher in seinem späten *Atelierbild* zwar selbst wiedergab, aber nicht sein tatsächliches Äußeres aus dem Jahre 1690, sondern der Künstler vielmehr auf ein Bildnis seiner selbst aus früheren Jahren Bezug nahm.³⁶

³¹ VAN THIEL 1974, S. 135.

³² WAIBOER 2010, S. 58.

³³ SCHNEIDER 1919, S. 130-133; PLIETZSCH 1960, S. 73-74.

³⁴ WAIBOER 2010, S. 59.

³⁵ SCHNEIDER 1919, S. 131-133; VAN THIEL 1974, S. 135.

³⁶ KLEINERT 2006, S. 282.

Literatur

SCHNEIDER 1919, S. 130-133 – VAN GELDER 1958, S. 8 – PLIETZSCH 1960, S. 73-74 – VAN THIEL 1974 – HEDINGER 1986, S. 112, 171 – ARASSE 1996, S. 54 – SLUIJTER 1998, S. 266 – KÖLTZSCH 2000, S. 193-195 – KLEINERT 2006, bes. S. 282 – WAIBOER 2010, S. 58-59.

Abbildungen



Abb. 1: Aert de Gelder, *Künstler eine Dame malend/Selbstportrait als Zeuxis*, 1685, Öl auf Leinwand, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt a. M.



Abb. 2: Quiringh van Breckenkam, *Die Schneiderwerkstatt*, 1653, Öl auf Holz, Worcester Art Museum, Worcester



Abb. 3: Quiringh van Brekelenkam, *Die Schusterwerkstatt*, 1656, Öl auf Holz, Privatbesitz



Abb. 4: Gerrit Dou, *Selbstportrait*, um 1665, Öl auf Leinwand, Privatbesitz



Abb. 5: Judith Leyster, *Selbstbildnis*, 1635, Öl auf Leinwand, National Gallery, Washington



Abb. 6: David Teniers d. J., *Selbstbildnis/Allegorie des Gesichtssinns*, um 1635-37, Öl auf Leinwand, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, Wien



Abb. 7: Michiel van Musscher, *Selbstportrait im Atelier*, 1679, Öl auf Leinwand, Historisches Museum, Rotterdam



Abb. 8: Andries Both, *Armer Maler*, 1630er Jahre, Öl auf Holz, Standort unbekannt



Abb. 9: Pieter Quast, *Maler in seiner Werkstatt*, 1. H. 17. Jhdt, Öl auf Holz, Standort unbekannt



Abb. 10: Jan Steen, *Die magere Küche*, um 1650, Öl auf Holz, National Gallery, Ottawa



Abb. 11: Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Junger Maler in seinem Atelier*, 1628-29, Öl auf Holz, Museum of Fine Arts, Boston



Abb. 12: Gerrit Dou, *Junger Maler im Atelier*, 1630-32, Öl auf Leinwand, Galerie Colnaghi, London



Abb. 13: Gerrit Dou, *Maler vor Staffelei*, um 1630, Öl auf Holz, Standort unbekannt



Abb. 14: Jacob van Spreeuwen, *Maler in seinem Atelier*, um 1650, Öl auf Holz, Standort unbekannt



Abb. 15: Frans van Mieris d. Ä., *Im Atelier des Künstlers*, um 1655-1657, Öl auf Holz, Gemäldegalerie, Dresden



Abb. 16: Pieter Bruegel d. Ä., *Maler und Kunstkenner*, 1565, Federzeichnung, Albertina, Wien



Abb. 17: Pieter Bruegel d. Ä., *Maler vor der Staffelei*, 2. H. 16. Jhdt., Federzeichnung, Musée du Louvre, Paris



Abb. 18: Pieter Bruegel d. Ä., *Maler vor der Staffelei*, 2. H. 16. Jhdt., Federzeichnung, Musée Bonnat, Bayonne



Abb. 19: Gillis van Tilborch, *Maler in seinem Atelier*, um 1665-70, Öl auf Leinwand, Standort unbekannt



Abb. 20: Jan Steen, *Die Zeichenstunde*, 1663-65, Öl auf Holz, J. Paul Getty Museum, Los Angeles



Abb. 21: Frans van Mieris d. Ä., *Künstler eine Dame malend*, um 1657, Öl auf Holz, ehemals Gemäldegalerie, Dresden



Abb. 22: Gerrit Dou, *Alter Maler schreibend*, 1632, Öl auf Holz, Privatbesitz



Abb. 23: Gerrit Dou, *Interieur mit jungem Geigenspieler*, 1637, Öl auf Holz, National Gallery of Scotland, Edinburgh



Abb. 24: Gerrit Dou, *Alte Frau am Spinnrad beim Essen*, 1632-37, Öl auf Holz, Privatbesitz



Abb. 25: Michiel van Musscher, *Maler im Atelier*, 1664-66, Öl auf Holz, Sammlung Earl of Northbrook, London



Abb. 26: Adriaen van Ostade, *Maler im Atelier*, um 1648, Öl auf Holz, Rijksmuseum, Amsterdam



Abb. 27: Adriaen van Ostade, *Maler im Atelier*, 1663, Öl auf Holz, Gemäldegalerie, Dresden



Abb. 28: David Ryckaert III., *Der Chirurg*, 1638, Öl auf Holz, Musée des Beaux-Arts, Valenciennes



Abb. 29: David Teniers d. J., *Das Abendessen in der Scheune*, 1643, Öl auf Holz, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe



Abb. 30: Jan Steen, *Heitere Gesellschaft/Wie die Alten sangen, so pfeifens die Jungen*, 1663/1665, Öl auf Leinwand, Mauritshuis, Den Haag



Abb. 31: Jan Miense Molenaer, *Der Abschied des verlorenen Sohns*, um 1630-32, Öl auf Leinwand, Privatbesitz



Abb. 32: Isaac Jouderville, *Violone spielender Maler*, nach 1635, Öl auf Holz, Standort unbekannt



Abb. 33: Flämisch, *Das Atelier eines Malers*, um 1640, Öl auf Holz, Musée du Louvre, Paris



Abb. 34: Pieter Codde, *Gespräch über Kunst*, um 1630, Öl auf Holz, Fondation Custodia, Paris



Abb. 35: Jan Miense Molenaer, *Die Werkstatt des Malers*, 1631, Öl auf Leinwand, Gemäldegalerie, Berlin



Abb. 36: Joos van Craesbeeck, *Die Kartenspieler*, 1645, Öl auf Leinwand, J. Paul Getty Museum, Los Angeles



Abb. 37: Joos van Craesbeeck, *Fünf Sinne*, 1640-43, Öl auf Leinwand, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen



Abb. 38: David Ryckaert III., *Werkstatt eines Malers*, 1636, Öl auf Holz, Standort unbekannt



Abb. 39: Frans van Mieris, *Dame vor dem Spiegel*, um 1670, Öl auf Holz, Alte Pinakothek, München



Abb. 40: Gerrit Dou, *Trompeter am Fenster*, um 1660-65, Öl auf Holz, Musée du Louvre, Paris

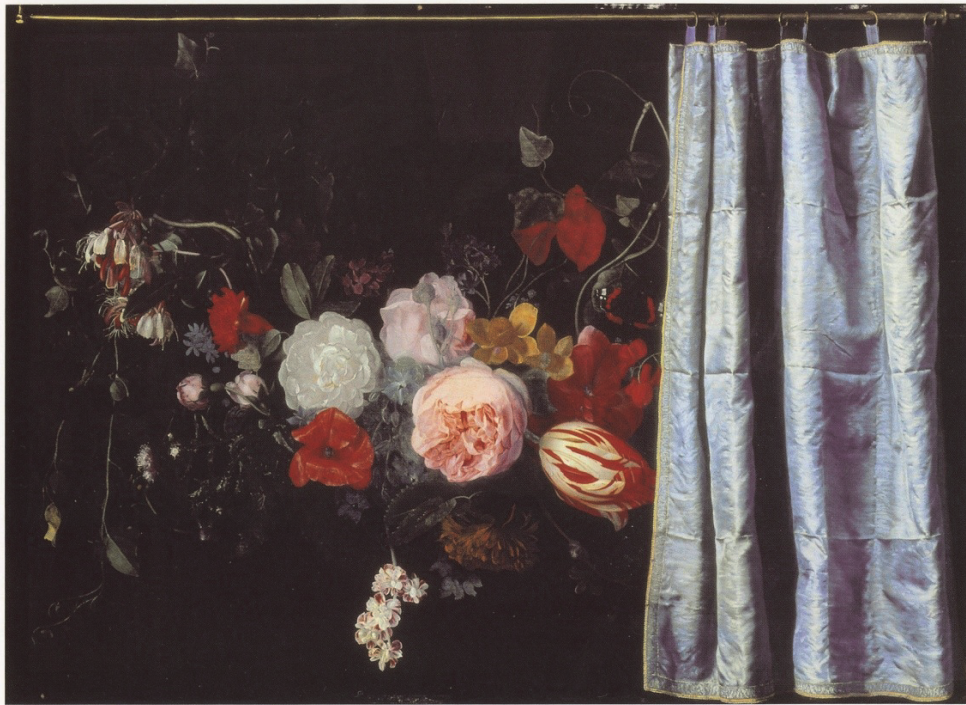


Abb. 41: Frans van Mieris d. Ä. und Adriaen van der Spelt, *Trompe-l'œil mit Blumengirlande und Vorhang*, 1658, Art Institute of Chicago, Chicago



Abb. 42: Jan Vermeer, *Die Malkunst*, 1673, Öl auf Leinwand, Kunsthistorisches Museum, Wien



Abb. 43: Jan Steen, *Welttheater/Bühne der Welt*, um 1665, Öl auf Leinwand, Mauritshuis, Den Haag



Abb. 44: Cornelis Bisschop, *Selbstportrait*, 1668, Öl auf Leinwand, Dordrecht Museum, Dordrecht



Abb. 45: David Ryckaert III.,
Das Malersatelier, 1636, Detail
Kat.-Nr. 1



Abb. 46: David Ryckaert III.,
Maleratelier, 1642, Detail
Kat.-Nr. 2



Abb. 47: Karel van Slabbaert, *Werkstatt des Evangelisten Lukas*, 1640er Jahre, Öl auf Holz, Gemäldegalerie, Berlin



Abb. 47a: Detail Abb. 47



Abb. 48: David Ryckaert III., *Werkstatt eines Malers*, Detail Abb. 38



Abb. 49: Cornelis Saftleven, *Maler vor Staffelei*, 1629, Öl auf Holz, Musée du Louvre, Paris



Abb. 49a: Detail Abb. 49



Abb. 50: David Ryckaert III., *Werkstatt eines Malers*, Detail Abb. 38



Abb. 52: Adriaen van Ostade, *Maler im Atelier*, Detail Abb. 27



Abb. 51: Andries Both, *Armer Maler*, Detail Abb. 8



Abb. 53: Edward Collier, *Maler in seinem Atelier*, 1683, Öl auf Leinwand, National Portrait Gallery, London



Abb. 54: Aert van Marienhof, *Atelier eines Malers*, 1648, Öl auf Holz, Ermitage, St. Petersburg



Abb. 55: David Ryckaert III., *Maleratelier*, Detail Kat.-Nr. 2

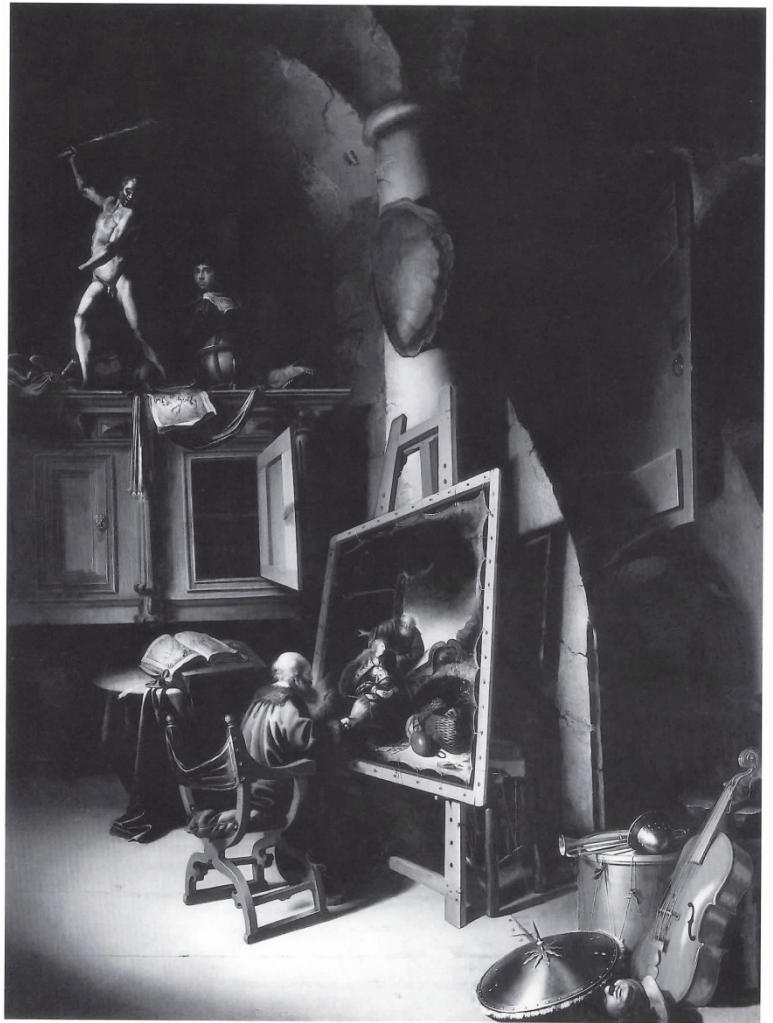


Abb. 56: Dou-Nachfolge, *Ein Maler in seinem Atelier*, 1637, Öl auf Holz, Milwaukee Art Museum, Milwaukee

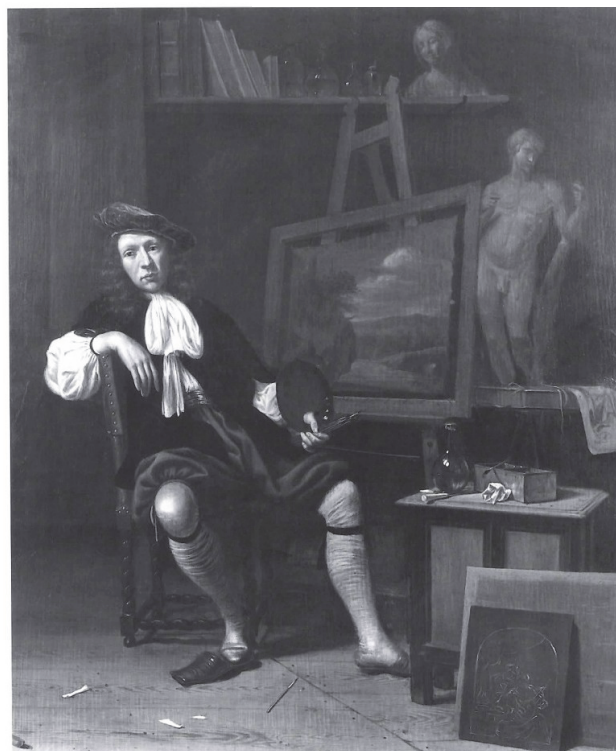


Abb. 57: Michiel van Musscher, *Maler im Atelier (Selbstportrait?)*, um 1670, Öl auf Holz, Instituut Collectie Nederland, Rijkswijk



Abb. 58: Joos van Craesbeeck, *Atelier des Malers*, Detail Kat.-Nr. 3



Abb. 59: Adriaen Brouwer, *Mann mit hohem Hut*, 1636-37, Öl auf Leinwand, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam



Abb. 60: Gerrit Dou, *Ein Zeichner*, um 1650, Öl auf Holz, Musées royaux des Beaux-Arts, Brüssel



Abb. 61: Pieter Codde, *Der junge Zeichner*, 1630, Öl auf Holz, Musées royaux des Beaux-Arts, Brüssel



Abb. 62: Abraham de Pape, *Maler eine Violine spielend*, um 1645, Öl auf Holz, Standort unbekannt



Abb. 63: Gerrit Dou, *Maler im Atelier/Selbstbildnis*, 1647, Öl auf Holz, Gemäldegalerie, Dresden



Abb. 64: Michiel van Musscher, *Maler bei der Arbeit*, Detail Kat.-Nr. 4



Abb. 65: Michiel van Musscher, *Selbstportrait im Atelier*, Detail Abb. 7



Abb. 66: Jan Cornelisz. van Swieten, *Laute spielender Maler*, um 1650, Öl auf Holz, Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden



Abb. 67: Holländisch, *Maler in seiner Werkstatt*, 1650-60, Öl auf Holz, Standort unbekannt



Abb. 67a: Holländisch, *Pfeife rauchender Maler neben einem Kamin*, 1650-1660, Öl auf Holz, Standort unbekannt



Abb. 68: Jan Vermeer, *Der Astronom*, 1668, Öl auf Leinwand, Musée du Louvre, Paris

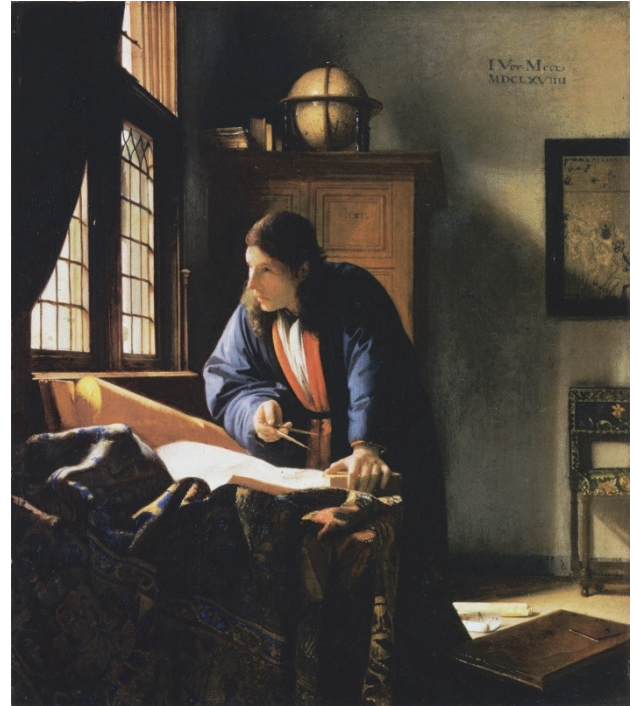


Abb. 69: Jan Vermeer, *Der Geograf*, 1668-69, Öl auf Leinwand, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt a. M.



Abb. 70: Gerrit Dou, *Der Astronom*, um 1655, Öl auf Holz, Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden



Abb. 71: Jacob van Spreeuwen, *Alter Maler bei der Arbeit*, 1. H. 17. Jhdt, Öl auf Leinwand, Standort unbekannt



Abb. 72: David Bailly, *Selbstportrait mit Vanitas-Stilleben*, 1651, Öl auf Holz, Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden



Abb. 73: Pieter Claesz, *Vanitas-Stilleben*, 1628-30, Öl auf Holz, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg



Abb. 73a: Pieter Claesz, *Vanitas-Stilleben*, Detail Abb. 73



Abb. 74: Simon Luttichuys, *Ecke eines Malerateliers/Allegorie der Kunst*, 1646, Öl auf Holz, Privatsammlung Teresa und John Heinz



Abb. 74a: Simon Luttichuys, *Ecke eines Malerateliers/Allegorie der Kunst*, Detail Abb. 74



Abb. 75: Die Geografen Gerard Mercator und Jodocus Hondius, 1613, Stich aus dem Mercator-Hondius-Atlas



Abb. 76: Jan Vermeer, *Der Liebesbrief*, 1669-1670, Öl auf Leinwand, Rijksmuseum, Amsterdam



Abb. 77: Nicolaes Maes, *Das lauschende Mädchen*, 1656, Öl auf Leinwand, Dordrechts Museum, Dordrecht



Abb. 78: Willem Buytewech, *Fröhliche Gesellschaft*, um 1620, Öl auf Leinwand, Szépművészeti Múzeum, Budapest



Abb. 79: Jan Miense Molenaer, *Frau bei der Toilette*, 1633, Öl auf Leinwand, Museum of Art, Toledo



Abb. 80: Jan Miense Molenaer, *Stilllebenmaler*, 1630-40, Öl auf Holz, Museum Bredius, Den Haag



Abb. 81: Quiringh van Brekelenkam, *Das Maleratelier*, 1659, Öl auf Holz, Eremitage, St. Petersburg



Abb. 82: Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Portrait des Johannes Wtenbogaert*, 1633, Öl auf Leinwand, Rijksmuseum, Amsterdam



Abb. 83: Monogrammist JW nach Hendrik Rokesz. van Dagen, *Der Gelehrte in seinem Zimmer*, 2. H. 17. Jhdt., Kupferstich, Rijksmuseum, Amsterdam



Abb. 84: Caspar Netscher, *Das Medaillon*, 1665-68, Öl auf Leinwand, Szépművészeti Múzeum, Budapest



Abb. 85: Cristof Jacobsz van der Laemen, *Interieur mit einem Maler an der Staffelei*, 1. H. 17. Jhdt, Öl auf Holz, Standort unbekannt



Abb. 85a: Cristof Jacobsz van der Laemen, *Interieur mit einem Maler an der Staffelei*, Detail Abb. 85



Abb. 86: David Ryckaert III., *Maleratelier*, 1642, Detail Kat.-Nr. 2



Abb. 87: Anthonie Palamedesz, *Pfeife rauchender Maler vor seiner Staffelei*, 1634 oder 1646, Öl auf Holz, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Delft



Abb. 88: Simon Kick, *Künstler ein Portrait malend*, um 1650, Öl auf Holz, The National Gallery of Ireland, Dublin



Abb. 89: Holländisch, *Maler eine Dame portraitierend*, 1651, Bildträger unbekannt, Standort unbekannt



Abb. 90: Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Selbstportrait als Zeuxis*, um 1663, Öl auf Leinwand (beschnitten), Wallraf-Richartz-Museum, Köln



Abb. 91: Michiel van Musscher, *Portrait des Diplomaten Thomas Hees und seinen Neffen Jan und Andries Hees*, 1687, Öl auf Leinwand, Rijksmuseum, Amsterdam



Abb. 92: Barent Fabritius, *Junger Maler*, 1650-55, Öl auf Holz, Musée du Louvre, Paris



Abb. 93: Flämisch, *Junge Malerin an der Staffelei*, 1660-70, Öl auf Leinwand, Musée de Paris Petit Palais, Paris



Abb. 94: Jacob van Spreeuwen, *Maler in seinem Atelier*, um 1635, Öl auf Holz, Sammlung E. Braunerhjelm, Djursholm



Abb. 95: Jan Vermeer, *Das Konzert*, 1663-66, Öl auf Leinwand, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston



Abb. 96: Pieter de Hooch, *Kartenspieler*, 1658, Öl auf Leinwand, The Royal Collection, London



Abb. 97: David Ryckaert III., *Farbenreiber*, 1635-38, Öl auf Holz (beschnitten), Stadtgeschichtliches Museum „Schabbelhaus“, Wismar



Abb. 98: Jan van de Velde II nach Willem Buytewech, *Der Quacksalber*, 1603-1641, Kupferstich, Rijksmuseum, Amsterdam



Abb. 99: Gerrit Dou, *Der Quacksalber*, 1652, Öl auf Holz, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam



Abb. 99a: Detail Abb. 99



Abb. 100: Jan Saenredam nach Hendrick Goltzius, *Das Gesicht*, 2. H. 16. Jhdt., Kupferstich, Rijksmuseum, Amsterdam



Abb. 101: Jan Saenredam nach Hendrick Goltzius, *Der Frühling*, 1601, Kupferstich, Rijksmuseum, Amsterdam



Abb. 102: Jan Saenredam nach Hendrick Goltzius, *Allegorie des Gesichtssinns mit Venus*, 1610, Kupferstich, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg



Abb. 103: Frans van Mieris d. Ä., *Pictura*, 1661, Öl auf Kupfer, J. Paul Getty Museum, Los Angeles



Abb. 104: Michiel van Musscher, *Allegorisches Portrait einer Malerin in ihrem Atelier*, 1675-80, Öl auf Leinwand, North Carolina Museum of Art, North Carolina



Abb. 105: David Ryckaert III., *Maler in seinem Atelier*, Detail Kat.-Nr. 1



Abb. 105a: Antwerpener Brandzeichen Nr. 11C (nach 1638), auf einer anonymen Winter-Szene mit Leuchtturm, Rosenberg Palast, Kopenhagen



Abb. 106: Übersicht proportionale Größenverhältnisse Atelierbilder Kat.-Nr. 1, 3 und 4 in Relation zu Vermeers *Malkunst* (Abb. 42)

Abbildungsverzeichnis

Kat.-Nr. 1: http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/david-iii-ryckaert-le-jeune_peintres-dans-un-atelier_huile-sur-bois_1638 (zuletzt aufgerufen am 09.10.2016) © Musée du Louvre Paris.

Kat.-Nr. 2: LESSING 1985, S. 208.

Kat.-Nr. 3:

http://www.fondationcustodia.fr/ununiversintime/26_van_craesbeeck_3087.cfm (zuletzt aufgerufen am 18.05.2016) © Collection Frits Lugt, Institut Néerlandais, Paris.

Kat.-Nr. 4: KLEINERT 2006, S. 283.

Abb. 1: Werner Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler* (6 Bände). Landau/Pfalz 1983, 2, S. 749.

Abb. 2: Peter C. Sutton (Hg.), *Von Frans Hals bis Vermeer. Meisterwerke Holländischer Genremalerei*, (Kat. Ausst., Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 1984; Gemäldegalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1984; Royal Academy of Arts, London 1984), Berlin 1984, Kat.-Nr. 18.

Abb. 3: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2011/important-old-master-and-19th-century-paintings-from-the-collection-of-j-e-safr-n08759/lot.21.html> (zuletzt aufgerufen am 17.09.2016) © Sotheby's.

Abb. 4: Arthur K. Wheelock/Ronni Baer (Hg.), *Gerrit Dou, 1613-1675: master painter in the age of Rembrandt* (Kat. Ausst., National Gallery of Art, Washington 2000; Dulwich Picture Gallery, London 2000; Mauritshuis, Den Haag 2000/2001), New Haven 2000, S. 123.

Abb. 5: James A. Welu/Pieter Biesboer, *Judith Leyster: A Dutch Master and her World*, London/New Haven 1993, S. 163, Abb. 7.

Abb. 6: Renate Trnek (Hg.), *Selbstbild*, Ostfildern-Ruit 2004, S. 75.

Abb 7: Ekkehard Mai/Kurt Wettengel (Hg.), *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier* (Kat. Ausst., Haus der Kunst, München 2002; Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln 2002), Köln 2002, S. 369.

Abb. 8: KLEINERT 2006, S. 183.

Abb. 9: Ebd., S. 295.

Abb. 10: H. Perry Chapman/Wouther Th. Kloek/ Arthur K. Wheelock (Hg.), *Jan Steen. Painter and Storyteller* (Kat. Ausst., National Gallery of Art, Washington 1996; Rijksmuseum, Amsterdam 1996/97), Washington 1996, S. 105.

Abb. 11: ASEMISSEN/SCHWEIKHART 1994, S. 155, Abb. XIX.

Abb. 12: Arthur K. Wheelock/Ronni Baer (Hg.), *Gerrit Dou, 1613-1675: master painter in the age of Rembrandt* (Kat. Ausst., National Gallery of Art, Washington 2000; Dulwich Picture Gallery, London 2000; Mauritshuis, Den Haag 2000/2001), New Haven 2000, S. 65.

Abb. 13: KLEINERT 2006, S. 209.

Abb. 14: Ebd., S. 315.

Abb. 15: KAT. AUSST. LEIPZIG 2000, S. 66.

Abb. 16: Hans Mielke, *Pieter Bruegel. Die Zeichnungen*, Turnhout 1996, S. 182.

Abb. 17: Ebd., S. 199.

Abb. 18: Ebd.

Abb. 19: KLEINERT 2006, S. 329.

Abb. 20: H. Perry Chapman/Wouther Th. Kloek/Arthur K. Wheelock (Hg.), *Jan Steen. Painter and Storyteller* (Kat. Ausst., National Gallery of Art, Washington 1996; Rijksmuseum, Amsterdam 1996/97), Washington 1996, S. 187.

Abb. 21: KLEINERT 2006, S. 267.

Abb. 22: Christopher Brown/Jan Kelch/Pieter van Thiel (Hg.), *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt* (Kat. Ausst., Gemäldegalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1991), München/Paris/London 1991, S. 305.

Abb. 23: Bob Haak, *Das Goldene Zeitalter der holländischen Malerei*, Köln 1996, S. 270, Abb. 572.

Abb. 24: Peter C. Sutton (Hg.), *Von Frans Hals bis Vermeer. Meisterwerke Holländischer Genremalerei*, (Kat. Ausst., Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 1984; Gemäldegalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1984; Royal Academy of Arts, London 1984), Berlin 1984, Kat.-Nr. 32.

Abb. 25: Klaus Albrecht Schröder/Marian Bisanz-Prakken (Hg.), *Das Zeitalter Rembrandts* (Kat. Ausst., Albertina, Wien 2009), Ostfildern 2009, S. 223.

Abb 26: http://www.artcyclopedia.com/r/ostade_adriaen_van.html (zuletzt aufgerufen am 15.09.2016) © Rijksmuseum Amsterdam.

Abb. 27: Bob Haak, *Das Goldene Zeitalter der holländischen Malerei*, Köln 1996, S. 398, Abb. 830.

Abb. 28:

[http://webmuseo.com/ws/musenor/app/collection/record/4962?vc=ePkH4LF7w6yelGA1iJESKelDHZOIkIBmhtSEssyUxSKKpOzE4FZCixFw4IEANy1MCU\\$](http://webmuseo.com/ws/musenor/app/collection/record/4962?vc=ePkH4LF7w6yelGA1iJESKelDHZOIkIBmhtSEssyUxSKKpOzE4FZCixFw4IEANy1MCU$) (zuletzt aufgerufen am 05.08.2016) © Musée des Beaux-Arts Valenciennes.

Abb. 29: Margret Klinge/Dietmar Lüdke (Hg.), *David Teniers der Jüngere 1610-1690. Alltag und Vergnügen in Flandern* (Kat. Ausst., Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe 2005/2006), Heidelberg 2005, Abb. 5.

Abb. 30: H. Perry Chapman/Wouther Th. Kloek/Arthur K. Wheelock (Hg.), *Jan Steen. Painter and Storyteller* (Kat. Ausst., National Gallery of Art, Washington 1996; Rijksmuseum, Amsterdam 1996/97), Washington 1996, Kat.-Nr. 23.

Abb. 31: Pieter Biesboer/Martina Sitt (Hg.), *Von Frans Hals bis Jan Steen: Vergnügliches Leben – Verborgene Lust. Holländische Gesellschaftsszenen* (Kat. Ausst., Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2004), Stuttgart 2004, S. 29.

Abb. 32: KLEINERT 2006, S. 253.

Abb. 33: Ebd., S. 231.

Abb. 34: Ernst van de Wetering/Bernhard Schnackenburg/Ed de Heer (Hg.), *Der junge Rembrandt. Rätsel um seine Anfänge* (Kat. Ausst., Staatliche Museen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Schloss Wilhelmshöhe, Kassel 2002; Museum het Rembrandthuis, Amsterdam 2002), Wolfratshausen 2001, S. 33, Abb. 11.

Abb. 35: Pieter Biesboer/Martina Sitt (Hg.), *Von Frans Hals bis Jan Steen: Vergnügliches Leben – Verborgene Lust. Holländische Gesellschaftsszenen* (Kat. Ausst., Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2004), Stuttgart 2004, S. 36.

Abb. 36: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/553/josse-van-craesbeeck-card-players-flemish-about-1645/> (zuletzt aufgerufen am 09.07.2016) © J. Paul Getty Museum Los Angeles.

Abb. 37: http://www.vlaamsekunstcollectie.be/collection.aspx?p=0848cab7-2776-4648-9003-25957707491a&query=kunstenaar_sort=%5BCraesbeeck,%20Joos%20van%5D (zuletzt aufgerufen am 20.09.2016) © Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen.

Abb. 38: KLEINERT 2006, S. 301.

Abb. 39: Marcus Dekiert, *Alte Pinakothek. Holländische und deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts*, München 2006, S. 127.

Abb. 40: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gerard_Dou_-_Trumpet-Player_in_front_of_a_Banquet_-_WGA06662.jpg?uselang=de (zuletzt aufgerufen am 20.09.2016) © Musée du Louvre Paris.

Abb. 41: Quentin Buvelot/Otto Naumann (Hg.), *Frans van Mieris, 1635-1681. Painted Perfection* (Kat. Ausst., Mauritshuis, Den Haag 2005/2006; National Gallery of Art, Washington 2006), Zwolle 2005, S. 118.

Abb. 42: Arthur K. Wheelock/ Ben Broos/Albert Blankert (Hg.), *Vermeer. Das Gesamtwerk* (Kat. Ausst. Mauritshuis, Den Haag 1996; National Gallery of Art, Washington 1995/1996), Stuttgart/Zürich 1996, S. 68.

Abb. 43: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Steen_-_The_Life_of_Man_-_WGA21748.jpg (zuletzt aufgerufen am 19.09.2016) © Mauritshuis Den Haag.

Abb. 44: Ekkehard Mai/Kurt Wettengel (Hg.), *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier* (Kat. Ausst., Haus der Kunst, München 2002; Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln 2002), Köln 2002, S. 366.

Abb. 45: Wie Kat.-Nr. 1.

Abb. 46: Wie Kat.-Nr. 2.

Abb. 47: Henning Bock (Hg.), *Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis*, Berlin 1996, Abb. 1606.

Abb. 47a: Ebd.

Abb. 48: KLEINERT 2006, S. 301.

Abb. 49: http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/cornelis-saftleven_autoportrait-au-chevalet_huile-sur-bois_1629 (zuletzt aufgerufen am 10.10.2016) © Musée du Louvre Paris.

Abb. 49a: Ebd.

Abb. 50: KLEINERT 2006, S. 301.

Abb. 51: Ebd, S. 183.

Abb. 52: Bob Haak, *Das Goldene Zeitalter der holländischen Malerei*, Köln 1996, S. 398, Abb. 830.

Abb. 53: KLEINERT 2006, S. 201.

Abb. 54: Ebd., S. 261.

Abb. 55: Wie Kat.-Nr. 2.

Abb. 56: KLEINERT 2006, S. 219.

Abb. 57: Ebd., S. 279.

Abb. 58: Wie Kat.-Nr. 3.

Abb. 59: <http://collectie.boijmans.nl/en/object/3768/Man-with-a-Pointed-Hat/Adriaen-Brouwer> (zuletzt aufgerufen am 21.09.2016) © Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam.

Abb. 60: <https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/gerard-dou-portait-de-lartiste-dessinant?letter=d&artist=dou-gerard-1> (zuletzt aufgerufen am 21.08.2016) © Musées royaux des Beaux-Arts Brüssel.

Abb. 61: <https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/pieter-codde-attribue-a-le-jeune-dessinateur?letter=c&artist=codde-pieter-1> (zuletzt aufgerufen am 09.07.2016) © Musées royaux des Beaux-Arts Brüssel.

Abb. 62: KLEINERT/TAINTURIER 2006, S. 139, Abb. 11.

Abb. 63: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gerard_Dou_-_Painter_in_his_Studio_-_WGA06642.jpg (zuletzt aufgerufen am 21.08.2016) © Gemäldegalerie Dresden.

Abb. 64: Wie Kat.-Nr. 4.

Abb. 65: Ekkehard Mai/Kurt Wettengel (Hg.), *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier* (Kat. Ausst., Haus der Kunst, München 2002; Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln 2002), Köln 2002, S. 369.

Abb. 66: KLEINERT/TAINTURIER 2006, S. 140.

Abb. 67: KLEINERT 2006, S. 247.

Abb. 67a: Ebd., S. 246.

Abb. 68: Hajo Düchting, *Jan Vermeer van Delft. Im Spiegel seiner Zeit*, Erlangen 1996 S. 146.

Abb. 69: John Michael Montias/Albert Blankert/Gilles Aillaud, *Vermeer*, Genf 1987, S. 137, Tafel XXV/Kat.-Nr. 24.

Abb. 70: Ann Jensen Adams/Sabine Schulze (Hg.), *Leselust. Niederländische Malerei von Rembrandt bis Vermeer* (Kat. Ausst., Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. M. 1993/94), Stuttgart 1993, S. 189.

Abb. 71: KLEINERT 2006, S. 323.

Abb. 72: Alan Chong/Wouter Kloek (Hg.), *Still-Life Paintings from the Netherlands, 1550-1720* (Kat. Ausst., Rijksmuseum, Amsterdam 1999; Cleveland Museum of Art, Cleveland 1999/2000), Zwolle 1999, Tafel 38.

Abb. 73: Frank Matthias Kammel/Barbara Dienst (Hg.), *Faszination Meisterwerk. Dürer, Rembrandt, Riemenschneider* (Kat. Ausst., Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 2004), Nürnberg 2004, S. 159.

Abb. 73a: Ebd.

Abb. 74: Alan Chong/Wouter Kloek (Hg.), *Still-Life Paintings from the Netherlands, 1550-1720* (Kat. Ausst., Rijksmuseum, Amsterdam 1999; Cleveland Museum of Art, Cleveland 1999/2000), Zwolle 1999, S. 187, Tafel 37.

Abb. 75: HEDINGER 1986, Abb. 2.

Abb. 76: Arthur K. Wheelock/ Ben Broos/Albert Blankert (Hg.), *Vermeer. Das Gesamtwerk* (Kat. Ausst. Mauritshuis, Den Haag 1996; National Gallery of Art, Washington 1995/1996), Stuttgart/Zürich 1996, S. 181.

Abb. 77: Peter C. Sutton (Hg.), *Von Frans Hals bis Vermeer. Meisterwerke Holländischer Genremalerei*, (Kat. Ausst., Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 1984; Gemäldegalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1984; Royal Academy of Arts, London 1984), Berlin 1984, S. 221.

Abb. 78: Pieter Biesboer/Martina Sitt (Hg.), *Von Frans Hals bis Jan Steen: Vergnügliches Leben – Verborgene Lust. Holländische Gesellschaftsszenen* (Kat. Ausst., Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2004), Stuttgart 2004, S. 83.

Abb. 79: Peter C. Sutton (Hg.), *Von Frans Hals bis Vermeer. Meisterwerke Holländischer Genremalerei*, (Kat. Ausst., Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 1984; Gemäldegalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1984; Royal Academy of Arts, London 1984), Berlin 1984, Kat.-Nr. 78.

Abb. 80: Ekkehard Mai/Kurt Wettengel (Hg.), *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier* (Kat. Ausst., Haus der Kunst, München 2002; Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln 2002), Köln 2002, S. 324, Abb. 115.

Abb. 81: KLEINERT 2006, S. 191.

Abb. 82: www.artcyclopedia.com/r/rembrandt_van_rijn.html (zuletzt aufgerufen am 21.09.2016) © Rijksmuseum Amsterdam.

Abb. 83: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1998-435> (zuletzt aufgerufen am 09.07.2016) © Rijksmuseum Amsterdam.

Abb. 84: Peter C. Sutton (Hg.), *Von Frans Hals bis Vermeer. Meisterwerke Holländischer Genremalerei*, (Kat. Ausst., Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 1984; Gemäldegalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1984; Royal Academy of Arts, London 1984), Berlin 1984, Kat.-Nr. 85.

Abb. 85: KLEINERT 2006, S. 257.

Abb. 85a: Ebd.

Abb. 86: Wie Kat-Nr. 2.

Abb. 87: KLEINERT 2006, S. 291.

Abb. 88: Ebd., S. 255.

Abb. 89: Ebd., S. 251.

Abb 90: PFISTER/VAN ROSEN 2005, S. 93.

Abb. 91:

<https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?p=1&ps=12&involvedMaker=Michiel+van+Musscher&title=thomas+hees&st=OBJECTS&ii=0#/SK-C-1215,0> (zuletzt aufgerufen am 17.09.2016) © Rijksmuseum Amsterdam.

Abb. 92: Heinrich-Theodor Schulze Altcapenberg/Michael Thimann (Hg.), *Disegno. Der Zeichner im Bild der frühen Neuzeit* (Kat. Ausst., Kupferstichkabinett – Staatliche Museen zu Berlin, Kulturforum Potsdamer Platz, Berlin 2007/08), München/Berlin 2007, S. 44, Abb. 16.

Abb. 93: <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/petit-palais/oeuvres/femme-au-chevalet#infos-principales> (zuletzt aufgerufen am 08.08.2016) © Musée de Paris Petit Palais Paris.

Abb. 94: KLEINERT 2006, S. 319.

Abb. 95: LIEDTKE 2008, S. 109.

Abb. 96: Peter C. Sutton (Hg.), *Pieter de Hooch, 1629-1684* (Kat. Ausst., Picture Gallery, Dulwich 1998; Wadsworth Atheneum, Hartford 1998/99), New Haven 1998, S. 27., Abb. 16.

Abb. 97: KLEINERT 2006, S. 303.

Abb. 98:

[https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?p=1&ps=12&involvedMaker=Jan+van+de+Velde+\(II\)&title=Kwakzalver+&st=OBJECTS&ii=0#/RP-P-OB-15.243,0](https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?p=1&ps=12&involvedMaker=Jan+van+de+Velde+(II)&title=Kwakzalver+&st=OBJECTS&ii=0#/RP-P-OB-15.243,0) (zuletzt aufgerufen am 3.10.2016) © Rijksmuseum Amsterdam.

Abb. 99: Frisco Lammertse (Hg.), *Dutch Genre paintings of the 17th century. Collection of the Museum Boijmans van Beuningen*, Rotterdam 1998, S. 56.

Abb. 99a: Ebd.

Abb. 100:

<https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?p=1&ps=12&involvedMaker=Jan+Saenredam&title=gezicht&st=OBJECTS&ii=0#/RP-P-OB-10.636,0> (zuletzt aufgerufen am 08.08.2016)
© Rijksmuseum Amsterdam.

Abb. 101: VELDMAN 1994, S. 57.

Abb. 102: Ekkehard Mai/Kurt Wettengel (Hg.), *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier* (Kat. Ausst., Haus der Kunst, München 2002; Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln 2002), Köln 2002, S. 253.

Abb. 103: Seymour Slive, *Dutch Painting. 1600 - 1800*, New Haven 1995, Abb. 224.

Abb. 104:

http://ncartmuseum.org/art/detail/allegorical_portrait_of_an_artist_in_her_studio (zuletzt aufgerufen am 03.10.2016) © North Carolina Museum of Art.

Abb. 105: KLEINERT 2006, S. 305.

Abb. 105a: WADUM 1998, S. 188, Abb. 18a.

Abb. 106: Verfasserin.

Literaturverzeichnis

ALEWYN 1959

Richard Alewyn, *Das große Welttheater: die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung*, Hamburg 1959.

ALPERS 1975/76

Svetlana Alpers, *Realism as a comic mode: Low-life painting seen through Bredero's eyes*, in: *Simiolus*, 8, 1975/76, S. 115-144.

ALPERS 1998

Svetlana Alpers, *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, dt. von Hans Udo Davitt u.a., Köln 1998 (zuerst englisch: *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1983).

ANGEL 1642, ed. 1972

Philips Angel, *Lof der schilder-konst*, Amsterdam 1972 (Faksimile der Erstausgabe Leiden 1642).

ARASSE 1994

Daniel Arasse, *Vermeer. Faith in painting*, engl. von Terry Grabar, Princeton 1994 (zuerst französisch: *L'ambition de Vermeer*, Paris 1993).

ASEMISSEN/SCHWEIKHART 1994

Hermann Ulrich Asemissen/Gunter Schweikhart, *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 1994.

ASEMISSEN 1996

Hermann Ulrich Asemissen, *Jan Vermeer. Die Malkunst*, Frankfurt a. M. 1996.

BADT 1961

Kurt Badt, *Modell und Maler von Jan Vermeer: Probleme der Interpretation. Eine Streitschrift gegen Hans Sedlmayr*, Köln 1961.

BEAUJEAN 2001

Dieter Beaujean, *Bilder in Bildern: Studien zur niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Weimar 2001.

BEDAUX 1990

Jan Baptist Bedaux, *The reality of symbols: Studies in iconology of Netherlandish art 1400-1800*, s'-Gravenhage 1990.

BONAFOUX 1985

Pascal Bonafoux, *Der Maler im Selbstbildnis*, dt. von Hanna Wulf, Genf 1985 (zuerst französisch: *L'autoportrait dans la peinture occidentale*, Paris 1979).

BREDIUS 1915-1922

Abraham Bredius (Hg.), *Künstler-Inventare. Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des XVIten, XVIIten und XVIIIten Jahrhunderts. Quellenstudien zur Kunstgeschichte* (7 Bände), Den Haag 1915-1922.

BRENNINKMEYER-DE ROOIJ 1996

Beatrijs Brenninkmeyer-de Rooij, *Kunsttheorien*, in: Bob Haak (Hg.), *Das Goldene Zeitalter der Holländischen Malerei*, Köln 1996, S. 60-70.

BOK 1998

Marten Jan Bok, *Pricing the Unpriced. How Dutch 17th-Century Painters determined the Selling Price of their Work*, in: Michael North/David Ormrod (Hg.), *Art Markets in Europe 1400-1800*, Aldershot 1998, S. 102-111.

BRUYN 1987

Josua Bruyn, *Mittelalterliche „Doctrina Exemplaris“ und Allegorie als Komponente des sog. Genrebildes*, in: Henning Bock/Thomas W. Gaehtgens (Hg.), *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Sonderband 4*, 1987, S. 33-59.

CALABRESE 2006

Omar Calabrese, *Die Geschichte des Selbstportraits*, dt. von Elisabeth Wünsche-Werdehausen, München 2006 (zuerst französisch: *L'art de l'autoportrait*, Paris 2006).

CAZZOLA 2013

Fabiana Cazzola, *Im Akt des Malens. Aspekte von Zeitlichkeit in Selbstportraits der italienischen Frühen Neuzeit*, Paderborn 2013.

CHONG 1999

Alan Chong, *Contained Under the Name of Still life: The Associations of Still-Life Painting*. In: Ders./Wouter Kloek (Hg.), *Still-Life Paintings from the Netherlands, 1550-1720* (Kat. Ausst., Rijksmuseum, Amsterdam 1999; Cleveland Museum of Art, Cleveland 1999/2000), Zwolle 1999, S. 11-37.

CZECH 2002

Hans-Jörg Czech, *Im Geleit der Musen: Studien zu Samuel van der Hoogstratens Malereitraktat „Inleyding tot de hooge schoole der Schilderkonst: anders de zichtbaere werelt“ (Rotterdam 1678)*, Münster u.a. 2002.

DE CLIPPEL 2006a

Karolien de Clippel, *Joos van Craesbeeck (1605/06-ca. 1660). Een Brabant genreschilder* (2 Bände), Turnhout 2006.

DE CLIPPEL 2006b

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.

DE JAGER 1990

Ronald de Jager, *Meester, leerjongen, leertijd*, in: *Oud Holland*, 2, 1990, S. 69-111.

DE JONGH 1967

Eddy de Jongh, *Zinne-en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw. Een gezamenlijke uitgave van de Nederlandse Stichting Openbaar Kunstbezit en Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen in samenwerking met het Prins Bernhard Fonds*, Amsterdam 1967.

DE JONGH 1995

Eddy de Jongh, *Van ‘vermakelijk bedrog’ tot propagandistische ‘beelden-leugen’*. *Beeldmanipulatie in de zeventiende eeuw*, in: Bram Kemers (Hg.), *Openbaring en*

bedrog. De afbeelding als historische bron in de Lage Landen, Amsterdam 1995, S. 101-124.

DE JONGH 1997

Eddy de Jongh, *Realism and Seeming Realism in Seventeenth-Century Dutch Paintings*, in: Wayne E. Franits (Hg.), *Looking at seventeenth-century Dutch art. Realism reconsidered*, Cambridge 1997, S. 21-56.

DE LAIRESSE 1712

Gérard de Lairese, *Groot schilderboek* Amsterdam 1712 (2. Auflage der Erstausgabe Amsterdam 1707).

DE PAUW 1959

Lydia De Pauw, *Over de betekenis van het woord "beweeglijkheid" in de zeventiende eeuw*, in: *Oud Holland*, 74, 1959, S. 202-212.

DE PILES 1677, ed. 1970

Roger de Piles, *Conversations sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des Tableaux. Diverses conversations sur la peinture. Première Conversation*, Genf 1970 (Faksimile der Erstausgabe Paris 1677).

DE TOLNAY 1953

Charles de Tolnay, *L'Atelier de Vermeer*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, I, 1953, S. 265-272.

DE VRIES 1977

Lyckle de Vries, *Jan Steen "de kluchtschilder"*, phil. Diss., Groningen 1977.

DE VRIES 2004

Lyckle de Vries, *With a coarse brush: Pieter Brueghel's "Brooding Artis"*, in: *Source*, 4, 2004, S. 38-48.

DE WINKEL 1995

Marieke de Winkel, *"Eene der deftigsten dragten"*, *The Iconography of the Tabbaard and the Sense of Tradition in Dutch Seventeenth-century Portraiture*, in: Reindert Falkenburg/Jan de Jong/Herman Roodenburg/Frits Scholten (Hg.), *Beeld en zelfbeeld in*

de Nederlandse kunst 1550-1750/Image and Self-Image in Netherlandish Art 1550-1750, Zwolle 1995, S. 145-167.

DEKKER 1997

Rudolf Dekker, *Lachen in de Gouden Eeuw. Een geschiedenis van de Nederlandse humor*, Amsterdam 1997.

DU MORTIER 1986

Bianca M. du Mortier, *Het kledingbeeld op Amsterdamse portretten in de 16de eeuw*, in: Renée Kistemaker/Michiel Jonker (Hg.), *De smaak van de elite. Amsterdam in de eeuw van de beeldenstorm* (Kat. Ausst., Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam 1986), Amsterdam 1986, S. 40-60.

DUVERGER 1984-1995

Erik Duverger, *Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw. Fontes Historiae Artis Neerlandicae, Bronnen voor de kunstgeschiedenis van de Nederlanden* (8 Bände), Brüssel 1984-95.

EBERT 2013

Anja Ebert, *Adriaen van Ostade und die komische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Berlin 2013.

FILIPCZAK 1987

Zirka Z. Filipczak, *Picturing Art in Antwerp 1550-1700*, Princeton 1987.

FLOERKE 1905

Hanns Floerke, *Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte. Die Formen des Kunsthandels, das Atelier und die Sammler in den Niederlanden vom 15.-18. Jahrhundert*, München/Leipzig 1905.

FOCK 2001a

Cornelia Willemijn Fock (Hg.), *Het Nederlandse interieur in beeld 1600-1900*, Zwolle 2001.

FOCK 2001b

Cornelia Willemijn Fock, *Semblance or Reality? The Domestic Interior in Seventeenth-Century Dutch Genre Painting*, in: Dies./Mariët Westermann (Hg.), *Art & Home. Dutch*

Interiors in the Age of Rembrandt. (Kat. Ausst., Newark Museum, Newark 2002; Denver Art Museum, Denver 2002), Zwolle 2001, S. 83-101.

GAEHTGENS 2002

Barbara Gaehtgens (Hg.), *Genremalerei. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren Band 4*, Berlin 2002.

GILTAIJ 2005

Jeroen Giltaij, *Maler des Alltags*, in: KAT. AUSST. OSTFILDERN-RUIT 2005, S. 11-19.

GREUB 2004

Thierry Greub, *Vermeer oder die Inszenierung der Imagination*, Petersberg 2004.

GRIFFEY 1999

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

GUDLAUGSSON 1938

Sturla Gudlaugsson, *Ikongraphische Studien über die holländische Malerei und das Theater des 17. Jahrhunderts*, phil. Diss., Berlin 1938.

HAMMER-TUGENDHAT 2009

Daniela Hammer-Tugendhat, *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln/Wien 2009.

HAUN 2014

Sarah Haun, *Arnold Houbrakens "Toneel van Sinnebeelden". Imitatio oder Aemulatio? Eine Sammlung von Sinnbildern von 1700*, phil. Dipl., Wien 2014.

HECHT 1992

Peter Hecht, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting: A Reassessment of Some Current Hypotheses*, in: Simiolus, 21, 1992, S. 85-95.

HEDINGER 1986

Bärbel Hedinger, *Karten in Bildern. Zur Ikongraphie der Wandkarte in holländischen Interieurgemälden des 17. Jahrhunderts*, Hildesheim/Zürich/New York 1986.

HIRSCHFELDER 2008

Dagmar Hirschfelder, *Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Berlin 2008.

HOET 1752

Gerard Hoet, *Catalogus of naamlyst van schildereyen, met derzelver pryzen zedert een langen reeks van jaaren zoo in Holland als op andere plaatzen in het openbaar verkogt: Benevens een Verzameling van lystten van verscheyden nog in wezen zynde cabinetten* (2 Bände), Den Haag 1752.

HONIG 1997

Elizabeth Alice Honig, *The Space of Gender in Seventeenth-Century Dutch Painting*, in: Wayne E. Franits (Hg.), *Looking at seventeenth-century Dutch art. Realism reconsidered*, Cambridge 1997, S. 187-201.

HULTÈN 1949

Gunnar Hultén, *Zu Vermeers Atelierbild*, in: *Konsthistorisk Tidskrift*, 18, 1949, S. 90-98.

HUYGENS 1655

Constantijn Huygens, *Van een verloppen Schilder*, in: *Stootkant of nieuwe-jaars-gift, aan de Amstelsche jonkheidt. Bestaande in aardige Deuntjes, nieuwe Toontjes, Levertjes, Rondeeltjes, Quakjes, en andre vermaakelijcheeden door verscheide liefhebbers t' zaamen-gevoeght. Eerste Deel*, Amsterdam 1655, S. 129-130.

JONCKHEERE 2008

Koenraad Jonckheere, *Supply and Demand: Some Notes on the Economy of Seventeenth-Century Connoisseurship*, in: Anna Tummers/Koenraad Jonckheere (Hg.), *Art Market and Connoisseurship. A closer Look at Paintings by Rembrandt, Rubens and their Contemporaries*, Amsterdam 2008, S. 69-95.

KAT. AUSST. AMSTERDAM 1976

Tot lering en vermaak. Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw (Kat. Ausst., Rijksmuseum, Amsterdam 1976), Amsterdam 1976.

KAT. AUSST. AMSTERDAM 1997

Eddy de Jongh/Ger Luitjen (Hg.), *Mirror of everyday life. Genreprints in the Netherlands 1550-1700* (Ausst.-Kat., Rijksprentenkabinet/Rijksmuseum, Amsterdam 1997). Gent 1997.

KAT. AUSST. BOSTON 1993

Peter C. Sutton (Hg.), *The age of Rubens* (Kat. Ausst., Museum of Fine Arts, Boston 1993/1994; Toledo Museum of Art, Toledo 1994), Boston 1993.

KAT. AUSST. BRAUNSCHWEIG 1978

Wolfgang J. Müller/Konrad Renger/Rüdiger Klessmann (Hg.), *Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts* (Kat. Ausst., Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1978), Braunschweig 1978.

KAT. AUSST. BRAUNSCHWEIG 1980

Rüdiger Klessmann (Hg.), *Selbstbildnisse und Künstlerportraits von Lucas van Leyden bis Anton Raphael Mengs* (Kat. Ausst., Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1980), Braunschweig 1980.

KAT. AUSST. DELFT 1964

André Moerman (Hg.), *De schilder in zijn wereld van Jan van Eyck tot van Gogh en Ensor* (Kat.-Ausst., Stedelijk Museum „Het Prinsenhof“, Delft 1964/1965), Delft 1964.

KAT. AUSST. DEN HAAG 2002

Quentin Buvelot/Hans Buijs (Hg.), *A Choice Collection. Seventeenth-Century Dutch Paintings from the Frits Lugt Collection* (Kat. Ausst., Mauritshuis, Den Haag 2002), Zwolle 2002.

KAT. AUSST. DIJON 1983

Pierre Georgel/Anne-Marie Lecoq (Hg.), *La peinture dans la peinture* (Kat. Ausst., Musée des Beaux-Arts, Dijon 1982/1983), Dijon 1983.

KAT. AUSST. LEIPZIG 2000

Annegret Laabs (Hg.), *Von der lustvollen Betrachtung der Bilder. Leidener Feinmaler in der Dresdner Gemäldegalerie* (Kat. Ausst., Gemäldegalerie, Dresden 2000), Leipzig 2000.

KAT. AUSST. LEIDEN 1988

Eric Jan Sluijter (Hg.), *Leidse fijnschilders: van Gerrit Dou tot Frans van Mieris de Jonge 1630-1760* (Kat. Ausst., Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden 1988), Zwolle 1988.

KAT. AUSST. MÜNCHEN 1986

Konrad Renger (Hg.), *Adriaen Brouwer und das niederländische Bauerngenre 1600-1660* (Kat. Ausst., Alte Pinakothek, München 1986), München 1986.

KAT. AUSST. NEW HAVEN 2001

Walter Liedtke (Hg.), *Vermeer and the Delft school* (Kat. Ausst., The Metropolitan Museum of Art, New York 2001; The National Gallery, London 2001), New Haven 2001.

KAT. AUSST. NEW YORK 2002

Dennis P. Weller (Hg.), *Jan Miense Molenaer. Painter of the Dutch Golden Age* (Kat. Ausst., North Carolina Museum of Art, North Carolina 2002/2003; Indianapolis Museum of Art, Indiana 2003; The Currier Museum of Art, Manchester 2003), New York 2002, S. 9-25.

KAT. AUSST. OSTFILDERN-RUIT 2005

Jeroen Giltaij/Peter Hecht (Hg.), *Der Zauber des Alltäglichen. Holländische Malerei von Adriaen Brouwer bis Johannes Vermeer* (Kat.-Ausst., Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam 2004/2005; Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt a. M. 2005), Ostfildern-Ruit 2005.

KAUFFMANN 1943

Hans Kauffmann, *Die Fünfsinne in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, in: Hans Tintelnot (Hg.), *Kunstgeschichtliche Studien. Festschrift für Dagobert Frey*, Breslau 1943, S. 133-157.

KEMP 1998

Wolfgang Kemp, *Vorwort* zu ALPERS 1998, S. 7-20.

KLEFFMANN 2000

Andrea Beate Kleffmann, *Atelierdarstellungen im 18. und 19. Jahrhundert*, phil. Diss., Essen 2000.

KLEINERT 2006

Katja Kleinert, *Atelierdarstellungen in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts. Realistisches Abbild oder glaubwürdiger Schein?* Petersberg 2006.

KLEINERT/TAINTURIER 2006

Katja Kleinert/Cécile Tainturier, *Schilders uit de verf: Leidse ateliervoorstellingen uit de zeventiende eeuw*, in: *De Zeventiende Eeuw*, Sonderausgabe „Beelden in Leiden“, 2006, S. 121-146.

KÖLTZSCH 2000

Georg Wilhelm Költzsch, *Maler Modell: Der Maler und sein Modell. Geschichte und Deutung eines Bildthemas*, Köln 2000.

LADENDORF 1962

Heinz Ladendorf, *Geographie, Kartographie und neuere Kunst*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 1962, S. 381-392.

LEBRUN 1635, ed. 1999

Pierre Lebrun, *Recueil des Essais des Merveilles de la Peinture. Préface* (Manuskript der Erstausgabe 1635), in: Mary P. Merrifield (Hg.), *Medieval and Renaissance Treatises on the Arts of Painting*, New York 1999 (Nachdruck der Erstausgabe London 1849), S. 766-769.

LEGRAND 1963

Francine-Claire Legrand, *Les peintres flamands de genre au XVIIe siècle*, Brüssel 1963.

LESSING 1985

Erich Lessing, *Die Niederlande: die Geschichte in den Bildern ihrer Maler*, München 1985.

LIEDTKE 2008

Walter Liedtke, *Vermeer. The Complete Paintings*, Antwerpen 2008.

MAI 2002

Ekkehard Mai, *Atelier und Bildnis. Künstler über sich selbst*. In: Ders./Kurt Wettengel (Hg.), *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier* (Kat. Ausst.,

Haus der Kunst, München 2002; Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln 2002), Köln 2002, S. 110-125.

MARTIN 1901

Willem Martin, *Het leven en de werken van Gerrit Dou beschouwd in verband met het schildersleven van zijn tijd*, Leiden 1901.

MARTIN 1906

Willem Martin, *How a Dutch Picture Was Painted*, in: The Burlington Magazine for Connoisseurs, 10, 1906, S. 140-154.

MERRIFIELD 1849, ed. 1999

Mary P. Merrifield (Hg.), *Medieval and Renaissance Treatises on the Arts of Painting*, New York 1999 (Nachdruck der Erstausgabe London 1849), S. 766-769.

MIEDEMA 1977

Hessel Miedema, *Realism and comic mode: the peasant*, in: Simiolus, 9, 1977, S. 205-219.

MIEDEMA 1984

Hessel Miedema, *Tekst en afbeelding als bronnen bij historisch onderzoek*, in: Herman W. J. Vekeman (Hg.), *Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts*, Erfstadt 1984, S. 7-16.

MONGI-VOLLMER 2004

Eva Mongi-Vollmer, *Das Atelier des Malers. Die Diskurse eines Raumes in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert*, Berlin 2004.

MONTIAS 1987

John Michael Montias, *Vermeer's Clients and Patrons*, in: The Art Bulletin, 1, 1987, S. 68-76.

MONTIAS 1989

John Michael Montias, *Vermeer and his milieu. A web of social history*, Princeton 1989.

MONTIAS 2002

John Michael Montias, *Art and Auction in 17th century Amsterdam*, Amsterdam 2002.

MUYLLE 1986

Jan Muylle, *Genus gryllorum, gryllorum pictores: Legitimatie, evaluatie en interpretatie van genre-iconografie en van de biografieën van genreschilders in de Nederlandse kunstdliteratuur (ca. 1550-ca. 1750)*, phil. Diss., Löwen 1986.

NORTH 1992

Michael North, *Kunst und Kommerz im goldenen Zeitalter. Zur Sozialgeschichte der niederländischen Malerei im 17. Jahrhundert*, Köln/Weimar/Wien 1992.

PANOFSKY 1989

Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 1989 (zuerst Leipzig/Berlin 1924).

PÉNOT 2010

Sabine Pénot, *Johannes Vermeer, Die Malkunst. Ein Gemälde im Zeichen des Lichtes. Fragen zur Bilderfindung*, in: Sabine Haag (Hg.), *Vermeer, Die Malkunst – Spurensicherung an einem Meisterwerk* (Kat. Ausst., Kunsthistorisches Museum, Wien 2010), S. 41-65.

PFISTER/VAN ROSEN 2005

Ulrich Pfister/Valeska van Rosen (Hg.), *Der Künstler als Kunstwerk. Selbstportraits vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2005.

PLIETZSCH 1939

Eduard Plietzsch, *Vermeer van Delft*, München 1939.

POMMIER 1998

Édouard Pommier, *Théories du Portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris 1998.

POPPER-VOSKUYL 1973

Naomi Popper-Voskuyl, *Selfportraiture and Vanitas Still-life Painting in 17th-century Holland in Reference to David Bailly's Vanitas Oeuvre*, in: *Pantheon*, 31, 1973, S. 58-132.

RAUPP 1983

Hans-Joachim Raupp, *Ansätze zu einer Theorie der Genremalerei in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 4, 1983, S. 401-418.

RAUPP 1984

Hans-Joachim Raupp, *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Hildesheim u.a. 1984.

RAUPP 2011

Hans-Joachim Raupp, *Das Image des Malers in niederländischen Atelierbildern und der Beitrag Rembrandts*, in: Andreas Blühm/Anja Ebert (Hg.), *Welt – Bild – Museum. Topographien der Kreativität*, Köln/Weimar/Wien 2011, S. 11-23.

ROY 1977

Alain Roy, *Le XVIIe siècle flamand au Louvre. Histoire des collections*, Paris 1977.

RUDOLPH 1938

Herbert Rudolph, „*Vanitas*“: *Die Bedeutung mittelalterlicher und humanistischer Bildinhalte in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, in: Festschrift für Wilhelm Pinder zum sechzigsten Geburtstage, Leipzig 1938, S. 405-433.

SCHNEIDER 1919

Hans Schneider, *Ein Atelierbild des Michiel van Musscher*, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, 12, 1919, S. 130-133.

SEDLMAYR 1958

Hans Sedlmayr, *Jan Vermeer, Der Ruhm der Malkunst*, in: Ders., *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, Hamburg 1958, S. 161-172.

SCHELTEMA 1866

Pieter Scheltema, *Rembrand: Discours sur sa vie et son génie. Avec un grand nombre de documents historiques*, Paris 1866 (zuerst holländisch: *Rembrand. Redevoering over het leven en de verdiensten van Rembrand van Rijn*, Amsterdam 1853).

SCHNACKENBURG 2006

Bernhard Schnackenburg, „*Der lustlose Student*“. *Ein Gemälde in Lille, berühmt als „Melancholie“ des Pieter Codde, neu vorgestellt als satirisches Meisterwerk des jungen Rembrandt*, in: Ernst van de Wetering/Jan Kelch (Hg.), *Rembrandt – Genie auf der Suche* (Kat. Ausst., Gemäldegalerie, Berlin 2006) Köln 2006, S. 187-201.

SLUIJTER 1988a

Eric Jan Sluiter, *Schilders van "cleyne, subtile ende curieuse dingen". Leidse "fijnschilders" in contemporaine bronnen*, in: KAT. AUSST. LEIDEN 1988, S. 14-77.

SLUIJTER 1988b

Eric Jan 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.

SLUIJTER 1998

Eric Jan Sluiter, *Vermeer, Fame and Female Beauty: The Art of Painting*, in: Ivan Gaskell/Michiel Jonker (Hg.), *Vermeer Studies*, Washington 1998, S. 265-283.

SNOW 1994

Edward Snow, *A Study of Vermeer*, Oxford 1994.

STIGHELEN 2000

Katlijne van der Stighelen, *Van zelfbeeld tot ezel : kunstenaarsaalaam op zestiende- en zeventiende-eeuwse zelfportretten*, in: Hans Vlieghe (Hg.), *Concept, design & execution in Flemish painting (1550-1700)*, Turnhout 2000.

STEADMAN 2005

Philip Steadman, *Allegory, Realism, and Vermeer's Use of the Camera Obscura*, in: *Early Science and Medicine*, 2, 2005, S. 287-313.

STOICHITA 1997

Victor I. Stoichita, *Das selbstbewußte Bild. Der Ursprung der Metamalerei*, dt. von Heinz Jatho, München 1997 (zuerst französisch: *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps modernes*, Paris 1993).

TUMMERS 2008

Anna Tummers, *The Painter versus the Connoisseur? The Best Judge of Pictures in Seventeenth-Century Theory and Practice*, in: Dies./Koenraad Jonckheere (Hg.), *Art Market and Connoisseurship. A closer Look at Paintings by Rembrandt, Rubens and their Contemporaries*, Amsterdam 2008, S. 127-147.

VAN DAMME 1990

Jan van Damme, *De Antwerpse "Tafereelmakers" en hun merken. Identificatie en betekenis*, in: Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1990, S. 193-236.

VAN GELDER 1958

Jan van Gelder, *De Schilderkunst van Jan Vermeer*, Utrecht 1958.

VAN DEN VONDEL 1612, ed. 1636

Joost van den Vondel, *Het Pascha ofte de Verlossinge Israels uit Egypten. Het eerste deel*, Amsterdam 1636 (Nachdruck der Erstausgabe Amsterdam 1612).

VAN HAUTE 1999

Bernadette van Haute, *David III Ryckaert. A Seventeenth-Century Flemish Painter of peasant Scenes*, Turnhout 1999.

VAN HOOGSTRATEN 1678, ed. 1969

Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst: anders de zichtbaere werelt*, Doornspijk 1969 (Nachdruck der Erstausgabe Rotterdam 1678).

VAN MANDER 1604, ed. 1969

Karel van Mander, *Het Schilder-boeck*, Utrecht 1969 (Nachdruck der Erstausgabe Haarlem 1604).

VAN THIEL 1974

Pieter J.J. van Thiel, *Andermaal Michiel van Musscher: zijn zelfportretten*, in: Bulletin van het Rijksmuseum, 22, 1974, S. 131-149.

VELDMAN 1994

Ilya M. Veldman, *Van allegorie naar genre in de Nederlandse prentkunst*, in: De boekenwereld, 11, 1994, S. 56-70.

WADUM 1998

Jørgen Wadum, *The Antwerp Brand on Paintings on Panel*, in: Leids Kunsthistorisch Jaerboek, 1998, S. 179-199.

WAIBOER 2010

Adriaan E. Waiboer, *Vermeer's Impact on His Contemporaries*, in: Oud Holland, 1, 2010, S. 51-64.

WALSH 1996

John Walsh, *Jan Steen: The Drawing Lesson*, Los Angeles 1996.

WEBER 1991

Gregor J.M. Weber, *Der Lobtopos des „lebenden“ Bildes. Jan Vos und sein „Zeege der Schilderkunst“ von 1654*, Hildesheim 1991.

WELU 1975

James A. Welu, *Vermeer: His Cartographic Sources*, in: *The Art Bulletin*, 4, 1975, S. 529-547.

WELU 1978

James A. Welu, *The map in Vermeers „Art of Painting“*, in: *Imago Mundi*, 1, 1978, S. 9-30.

WERBKE 1998

Axel Werbke, *Der Betrachter als Apoll. Vermeers „Malkunst“ und seine Berliner Bilder*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 1998, S. 71-98.

WHEELOCK 1981

Arthur K. Wheelock, *Jan Vermeer*, London 1981.

WINNER 1962

Matthias Winner, *Gemalte Kunsttheorie. Zu Gustave Courbets „Allégorie réelle“ und der Tradition*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 1962, S. 151-185.

WISHNEVSKY 1967

Rose Wishnevsky, *Studien zum „portrait historié“ in den Niederlanden*, phil. Diss., München 1967.

Abstract

Atelierbilder, die den Maler in der Werkstatt zeigen, erfuhren in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts eine vielfältige bildliche Ausgestaltung. Diese Darstellungen ergeben vor dem Hintergrund eines sich wandelnden Bild des Malers vom Handwerker zum Künstler ein neues, autonomes Bildthema, das sich stets ähnlichen Wiedergabemustern bedient. Damit ist ihm in Bezug auf die Figur des Künstlers und des Ateliers ein typenbildender, inszenierender Charakter inhärent. Im breiten Bildcorpus des *Atelierbildes* finden sich auch Werke, die kompositionell und szenisch den Maler selbst ins kompositionelle und inhaltliche Bildzentrum nehmen: David Ryckaerts III. Reihe von Darstellungen eines *Künstlers in der Werkstatt* (1630er und 1640er Jahre), von denen die beiden späteren das Produktionsthema in den Mittelpunkt stellen, Joos van der Craesbeecks Werkstattszene aus den 1630er Jahren und ein spätes *Atelierbild* (1690) von Michiel van Musscher. Dem Betrachter werden in diesen Bildern gleichsam *scheinrealistische* Einblicke in die Werkstatt und in den künstlerischen Produktionsprozess gewährt. Dieser stellt den Forschungsschwerpunkt der vorliegenden Arbeit dar.

Ausgehend vom der niederländischen Genremalerei zugeschriebenen Scheinrealismus (Eddy de Jongh) werden die vermeintlich wirklichkeitsnahen Präsentationsstrategien, deren Charakter als illusionistische Konstruktion einer bildhaften Oberfläche (Svetlana Alpers) sowie ihre Betrachterwirkung mit einem vergleichenden Blick auf den gesamten Bildcorpus des *Atelierbildes* beleuchtet. Daraus resultierend wird nach dem durch die scheinrealistische Komposition und Form transportierten Inhalt gefragt und untersucht, ob und wie sich der im Bild dargestellte Produktionsmoment mit der Werkstatt als ikonischer Ort von Kunstproduktion verklammern lässt. Schließlich widmet sich die Arbeit unter Berücksichtigung realhistorischer Aspekte wie des niederländischen Kunstmarktes und von Dokumenten aus unterschiedlichen Künstlerinventaren der Funktion des Bildthemas.

