

**DAS MOTIV DER „FEMINA LUDENS“
IM WERK VON LUCAS VAN LEYDEN.
EXEMPLARISCHE ANALYSEN**

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines

DOKTORS DER PHILOSOPHIE

(Dr. phil.)

von der Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften

der

Universität Karlsruhe

angenommene

DISSERTATION

von

Katharina Büttner

aus Frankfurt am Main

Dekan: Prof. Dr. phil. Uwe Japp

1. Gutachter: Prof. Dr. phil. Norbert Schneider

2. Gutachter: Prof. Dr. phil. Detlef Hoffmann

Tag der mündlichen Prüfung: 22. Februar 2007

INHALT

| | |
|--|----|
| EINLEITUNG | 1 |
| | |
| I. LUDISCHE INSZENIERUNGEN IN LUCAS VAN LEYDENS <i>SCHACHPARTIE</i> | |
| SPIEL, SPIELER, SPIELERIN | 5 |
| GESCHLECHTERPERFORMANZEN | 12 |
| INTERKOMMUNIKATIVE FIGURENKONSTELLATIONEN | 19 |
| LUCAS VAN LEYDEN UND DAS THEMA DER <i>FRAUENLISTEN</i> | 27 |
| EXKURS: URBANES PUBLIKUM IN VAN LEYDENS <i>FRAUENLISTEN</i> - REZEPTION UND IDENTIFIKATION | 33 |
| | |
| II. LUCAS VAN LEYDENS <i>KARTENLEGERIN</i> ODER <i>KARTENSPIELERIN</i> ? | |
| DIE GESCHICHTE EINES FRAGWÜRDIGEN TITELS | 37 |
| DIE KARTENSPIELERIN UND DAS PROBLEM EINER „SCHWEBENDEN“ INTERPRETATION | 43 |
| EXKURS: MARGARETE VON ÖSTERREICH ALS <i>FEMINA LUDENS</i> ? | 60 |
| FRAU UND NARR – PAARPARALLELEN | 67 |
| FIGUREN UND SZENARIEN IM KULTURELLEN KONTEXT | 74 |
| | |
| III. DIE MADRIDER <i>KARTENSPIELER</i> | |
| DIE KARTENSPIELERIN IM DREIECK | 85 |
| IKONOGRAPHISCHER EXKURS: UNGLEICHES PAAR, LIEBESGARTEN UND LASTERTRADITION | 96 |

| | |
|---|-----|
| IV. DIE KARTENSPIELER AUS WILTON HOUSE | |
| EINE SYNTHESE DER SPIELBILDER LUCAS VAN LEYDENS | 114 |
| V. DIE VERBREITUNG DES MOTIVS DER <i>FEMINA LUDENS</i> | |
| KOPIEN ODER NEUSCHÖPFUNGEN | 126 |
| VI. DIE <i>FEMINA LUDENS</i> IN ITALIEN | |
| GIULIO CAMPI – SOFONISBA ANGUISSOLA | 143 |
| VII. AUSBLICK | |
| DIE CARAVAGGESKE <i>FEMINA LUDENS</i> UND DIE NIEDER- LÄNDISCHE GENREMALEREI | 165 |
| VIII. ZUSAMMENFASSUNG | 180 |
| IX. LITERATURVERZEICHNIS | 184 |
| X. ABBILDUNGSVERZEICHNIS | 201 |
| ANHANG: ABBILDUNGEN (CD-ROM) | |

EINLEITUNG

Der spanische Filmregisseur Luis Buñuel arrangiert in der Schlusszene seiner bitteren blasphemisch-surrealistischen Parodie *Viridiana* (1961) drei Protagonisten bedeutungsvoll um einen Tisch (Abb. 1): Die keusche Ex-Novizin Viridiana, ihr zupackender Macho-Vetter Jorge und dessen Geliebte, die reifere Haushälterin Ramona formieren sich zu einer pikanten *Ménage à trois* beim Kartenspiel. Die durch spanische Jazzmusik untermalte Spielsituation kennzeichnet das Scheitern der Hauptfigur Viridiana in ihrer Eigenschaft als christlich-karitative Welterverbesserin und ihre Hinwendung zum Profanen. Der selbstbewusste und keineswegs sozialromantische Jorge kommentiert diesen Sinneswandel seiner Cousine mit den einfachen Worten: „Ich war ganz sicher, dass du eines Tages mit uns Karten spielen würdest.“

Die Zensur im katholisch-franquistischen Spanien verhinderte zunächst die erste Version der Schlusszene, in der Jorge einfach nur die Tür wieder hinter sich schließen sollte, nachdem er die klopfende Viridiana in sein Zimmer hat eintreten lassen. Nach jenen moralischen Bedenken der Zensoren drehte Buñuel dann die zweite, aus seiner Sicht in ihrer Doppelbödigkeit aber ungleich verwerflichere Kartenspielszene.¹ Schließlich wurde der Film im damaligen Spanien ganz verboten.

Das bei Buñuel filmisch kommunizierte liebesallegorisch-parodistische Bedeutungspotential des (Karten-) Spielmotivs scheint bereits zur Entstehungszeit der Spielebilder des niederländischen Malers und Grafikers Lucas van Leyden (1494?-1533) in seinem Symbolgehalt nicht unbekannt gewesen zu sein. Van Leydens Bearbeitung der Spielthematik steht hierbei am Anfang einer Profanikonographie, die auch im Medium der (Genre-)Malerei als bildwürdig erachtet wurde. Die vorliegende Arbeit fokussiert das Motiv der spielenden Frau im Oeuvre des Leidener Künstlers und verfolgt exemplarisch dessen Rezeption bzw. Verbreitung bis in die niederländische Genremalerei des 17. Jahrhunderts. Grundlage für die Gemäldeanalysen bildet Elise Lawton Smiths *Catalogue*

¹ Vgl. Karasek, Hellmuth: *Mein Kino. Die 100 schönsten Filme*, München 1999, S. 369 f. Hier verweist der Autor auf die sexualmetaphorische Bedeutungsebene der spanischen Redewendung „*tute* spielen“.

Raisonné, in dem die Autorin einen stilistisch-ikonographischen Überblick über van Leydens malerisches Oeuvre gibt, ergänzt durch umfangreiche bibliographische Angaben.² Ellen S. Jacobowitz und Stephanie Loeb Stepanek liefern in ihrem Werkkatalog relevante Daten zum druckgraphischen Werk van Leydens mit seinen Bezügen zur zeitgenössischen Graphik.³

Dem italienisch-niederländischen Motivtausch über die niederländischen Caravaggisten kommt bei der o.g. Verbreitung der *femina ludens*-Thematik eine zentrale Bedeutung zu. Wichtige Impulse zum vertieften Studium dieser künstlerischen Nord-Süd-Beziehungen gab Francesca Bottacin in ihrem 2002 veröffentlichten Aufsatz zu Caravaggios *Falschspielern* (ca. 1595).⁴

Mit den vorliegenden ikonographischen Analysen sollen Entwicklungslinien, Kontinuitäten, Brüche und Paradoxa der Motivtradierung im Mittelpunkt stehen. Der Begriff der *femina ludens* ist hierbei als Kontrast zum maskulinen *homo ludens* aufzufassen und betont die durch die Kategorie des Geschlechts bedingten Bedeutungsdifferenzen.⁵ Zum Motiv der *femina ludens* im Werk des Lucas van Leyden liegt bislang keine ikonographische Monographie vor. Lediglich

² Smith, Elise Lawton: *The paintings of Lucas van Leyden. A new appraisal, with catalogue raisonné*, Columbia/London 1992.

³ Jacobowitz, Ellen S./Stepanek, Stephanie Loeb: *The prints of Lucas van Leyden & his contemporaries*, Washington 1983.

Vgl. zur Druckgraphik auch Salamon, Silverio (Hrsg.): *Lucas van Leyden (Leyda 1494-1533). Quinto centenario della nascita (1494-1994)*, Turin 1994.

⁴ Vgl. Bottacin, Francesca: *Giochi di carte, inganni e cortigiane: Caravaggio e gli olandesi*, in: *Critica d'arte* 65/2002, Nr. 15, S. 70-79.

⁵ Der Begriff *Homo Ludens* wurde von Johan Huizinga 1939 in seiner gleichnamigen Schrift eingeführt und basiert im Gegensatz zur vorliegenden Arbeit auf einer umfassenden allgemeinen kulturphilosophischen Untersuchung, in der die entwicklungsgeschichtliche Definition des Menschen durch die Einheit von Kultur und Spiel bestimmt wird; vgl. Huizinga, Johan: *Homo Ludens. Versuch einer Bestimmung des Spielelements der Kultur*, Amsterdam 1939.

Vgl. zum Begriff der *femina ludens* aus gesellschaftsgeschichtlich-diskursiver Perspektive Reimöller, Helma: *Die zwei Gesichter der femina ludens. Bemerkungen zur Kartenspielerin im spätmittelalterlichen Diskurs*, in: Lundt, Bea/Reimöller, Helma (Hrsg.): *Von Aufbruch und Utopie: Perspektiven einer neuen Gesellschaftsgeschichte des Mittelalters; für und mit Ferdinand Seibt aus Anlaß seines 65. Geburtstages*, Köln u.a. 1992, S. 303-321.

Zur Kategorie des Geschlechts in der historischen und kunsthistorischen Forschung s. Zimmermann, Anja u.a. (Hrsg.): *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*, Berlin 2006; Frevert, Ute: *„Mann und Weib, und Weib und Mann“: Geschlechter-Differenzen in der Moderne*, München 1995; Bock, Gisela: *Frauen in der europäischen Geschichte. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 2000.

vereinzelte allgemeine Studien zu den Spielebildern des Leidener Künstlers thematisieren den ludisch-allegorischen Motivkreis – wie z.B. die umfangreichen panoramatisch angelegten spielallegorischen Untersuchungen von Heinrich Hens zur frühneuzeitlichen Ikonographie des Kartenspiels, die 2001 publiziert wurden.⁶

Sowohl spielgeschichtliche als auch spielallegorische Gesichtspunkte fließen in die kulturgeschichtliche Kontextualisierung vorliegender Motivuntersuchungen mit ein. Einen grundlegenden Beitrag zur kultur- und kunsthistorischen Bedeutung des Kartenspiels leistete insbesondere Detlef Hoffmann in seinen epochen- und kulturübergreifenden Untersuchungen des Sammlungsbestands des deutschen Spielkartenmuseums in Leinfelden-Echterdingen.⁷ Marion Fabers Dissertation über das Schachspielmotiv in der europäischen Malerei und Graphik liefert ebenfalls relevante ikonographische und spielgeschichtliche Untersuchungsergebnisse.⁸

Rezeptionsästhetische Aspekte ergänzen das Methodenspektrum und berücksichtigen mögliche kommunikative Mechanismen bzw. Muster auch im Hinblick auf die normative Funktion der narrativ-fiktiven Bildhandlung. Die verhaltensethischen Verbindungslinien zu den geschlechtsspezifischen frühneuzeitlichen Didaxen in Bild- und Textmedien werden ebenfalls nachgezeichnet und in ihrer sozialgeschichtlichen Dimension gewürdigt. Insbesondere Norbert Schneiders Übersicht über die Geschichte der europäischen Genremalerei des 15. bis 17. Jahrhunderts behandelt diesen Themenkomplex im Rahmen sozialökonomischer und mentalitätsgeschichtlicher Fragestellungen

⁶ Hens, Heinrich: *Verspielte Tugend - Spielbares Laster: Studien zur Ikonographie des Kartenspiels im 15. und 16. Jahrhundert*, 2 Bde., Aachen 2001 (Diss. RWTH Aachen 1998).

Die Relation von Spielkultur, Geschlechterverhältnis, Glückskonzeption, Disziplinierung und Moralisierung erörtert Manfred Zöllinger an Beispielen aus Literatur und Ikonographie des 16. bis 18. Jahrhunderts in seinem Aufsatz: „Glueck, puelerey und spiel verkert sich oft und viel“. *Stabilität und Krise geschlechtsspezifischer Rollenbilder im Spiel der Frühen Neuzeit*, in: *L'Homme. Europäische Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft* 10.2, 1999, S. 237-256.

⁷ Vgl. Hoffmann, Detlef: *Kultur- und Kunstgeschichte der Spielkarte. Mit einer Dokumentation von Margot Dietrich zu den Spielen des Deutschen Spielkarten-Museums Leinfelden-Echterdingen*, Marburg 1995.

⁸ Vgl. Faber, Marion: *Das Schachspiel in der europäischen Malerei und Graphik (1550-1700)*, Wiesbaden 1988 (Diss. FU Berlin 1983).

exemplarisch und bietet zahlreiche Anknüpfungspunkte für die vorliegende Arbeit.⁹

Eine weitere methodische Plattform zur Untersuchung relevanter Bilddetails bildet die Auffassung von der „Offenheit“ des Kunstwerks.¹⁰ Die jeweilige Struktur der abgebildeten und imaginierten Konstellationen und Relationen von Figuren und von z.T. allegorisch „geladenen“ Bildelementen erzeugt unterschiedliche Wahrnehmungs- bzw. Bedeutungsoptionen im Sinne veränderlicher Lesarten innerhalb eines komplexen Symbolsystems. Das detailgenaue monographische Verfahren trägt diesen kommunikativ-medialen Eigenschaften des Kunstwerks und der daraus resultierenden historisch geprägten möglichen Bedeutungspolyvalenz Rechnung. Dies gilt insbesondere für die zentralen Spielebilder des Lucas van Leyden. Darstellungs- und Bedeutungsfragen in Bezug auf Affekte und Geschlechterdifferenzen sind integrativer Bestandteil der Interpretation.

⁹ Vgl. Schneider, Norbert: *Geschichte der Genremalerei. Die Entdeckung des Alltags in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Berlin 2004.

Vgl. auch: Held, Jutta/Schneider, Norbert: *Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert*, Köln 1993.

¹⁰ Vgl. Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt 1993.

I. LUDISCHE INSZENIERUNGEN IN LUCAS VAN LEYDENS *SCHACHPARTIE*

SPIEL, SPIELER, SPIELERIN

Eines der zentralen profanen Bildthemen in Lucas van Leydens malerischem Werk ist das Spiel zwischen den Geschlechtern. Im Gegensatz zu van Leydens herausragender Produktivität im Bereich der Druckgraphik ist die Anzahl seiner Gemälde relativ klein. Auch befindet sich keines der Spielsujets in seinen über 200 Graphiken. Dennoch lassen sich Gemeinsamkeiten von Malerei und Graphik u.a. in der häufig misogynen Konzeption von Weiblichkeit und der Einbeziehung des Betrachters durch spezifische Appellstrukturen ausmachen, wie im Einzelnen noch näher auszuführen sein wird. Fast während seiner gesamten Schaffensperiode (1508-1527) widmete sich Lucas van Leyden in mindestens vier Gemälden dem Motiv des Schach- und vor allem Kartenspiels zwischen Mann und Frau.¹¹ Die Besonderheit dieser Gemälde besteht zunächst in der Einführung der eigenständigen, von der biblisch-historischen und höfischen Bilderzählung unabhängigen Spielszenen, die nicht mehr nur als komplementär-narrative Bildelemente fungieren.¹² Sie sind vielmehr zu Hauptmotiven einer scheinbaren Alltagsszene im städtbürgerlichen Umfeld avanciert. Diese Aufhebung einer thematischen Unterordnung setzt eine Eigendynamik mit neuen Rezeptions- und Identifikationsangeboten für den Betrachter und die Betrachterin frei.¹³ Form und Inhalt dieser Art der Alltagsallegorisierung speisen sich jedoch aus dem

¹¹ Vgl. zum Gemälde-Oeuvre Lucas van Leydens Smith 1992; die Autorin geht von weiteren mittlerweile verloren gegangenen originalen Spielbildern des Leidener Künstlers aus, nach deren Vorlage Kopien angefertigt worden sein sollen; vgl. Kapitel V. der vorliegenden Arbeit.

¹² Vgl. Hieronymus Bosch: *Der Garten der Lüste*. 1480-90. Triptychon, Öl auf Holz. 220 x 195/390 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado. Die Höllenszene auf dem rechten Flügel zeigt in der Tradition der Lasterdarstellungen einen Spieler, der an den Tisch genagelt ist. Neben ihm sind einige Spielkarten verstreut.

Vgl. zur Deutung Belting, Hans: *Hieronymus Bosch. Garten der Lüste*, München u.a. 2002.

¹³ Vgl. Bottacin 2002, S.72 f.

unterschwellig tradierten Zeichenrepertoire mittelalterlicher und humanistischer Literatur und Ikonographie.¹⁴ In der Darstellung karten- und schachspielender Paare transformiert Lucas van Leyden so Aspekte der höfischen Liebesallegorie und Minne und verknüpft diese mit dem populär-volkstümlichen Topos der *Weibermacht*. Diesem Thema widmete sich der Künstler ausführlich in zwei Zyklen seines graphischen Oeuvres.¹⁵

In Lucas van Leydens Gemälde *Schachspieler* von ca. 1508 (Abb. 2) rücken Figuren und Spieltisch in den Bildvordergrund, um die Spielaktion stärker zu gewichten. Rückenfiguren sind häufig als *Repoussoirs* angelegt und beziehen so den Adressaten intensiver in das Bildgeschehen mit ein. Die Raumauffassung insbesondere bei den *Schachspielern* und der *Kartenlegerin* (Abb. 3) entfaltet kaum Tiefenwirkung. Das kompakte Gefüge des Über- und Nebeneinander der Figuren ohne differenzierte Größenunterschiede bei gleichzeitiger genauer Erfassung mimischer und gestischer Nuancen verleiht jeder Figur eine fast ungebrochene Präsenz.¹⁶

Lucas van Leyden situiert die Schachpartie zwischen Mann und Frau in den Vordergrund eines nicht näher bestimmbar dunklen Innenraums. Das Dreiviertelprofil der Schachspielerin ist unverdeckt im rechten Bildvordergrund dargestellt, während der Blick auf ihren en face wiedergegebenen Opponenten durch eine männliche Rückenfigur (*Repoussoir*) zum Teil überlagert wird. Das Paar präsentiert sich an einem Spieltisch sitzend, umgeben von zehn stehenden Halbfiguren. Unter ihnen in der rechten Bildhälfte die singuläre, auffällig lichte Erscheinung einer weiblichen Gestalt. Ihre weiße Haube und ihre helle Haut kontrastieren zur dunklen Farbgebung ihres Kleides und heben sich prägnant von der dunklen Folie des Hintergrunds ab. Die kompositorische Zuordnung auf einer gemeinsamen Achse mit der Schachspielerin wirft die Frage nach möglichen

¹⁴ Zur Diskussion um die ikonologische Interpretation nordniederländischer Genremalerei s. vor allem de Jongh, Eddy: *Kwesties van betekenis. Thema en motief in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw*, Leiden 1995.

Zur Kritik am „emblematischen“ Ansatz de Jonghs s. Alpers, Svetlana: *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1998.

¹⁵ Vgl. Jacobowitz/Stepanek 1983, S. 164 ff.

Vgl. in Kapitel I. der vorliegenden Arbeit: *Lucas van Leyden und das Thema der Frauenlisten*.

¹⁶ Vgl. zur Bedeutung der Perspektive auch Panofskys Differenzierung von System- und Aggregatraum.

Bedeutungsbezügen zwischen den beiden weiblichen Figuren auf. Zum anderen manifestieren sich hierin deutliche Unterschiede bei der künstlerischen Gestaltung von Geschlechtsspezifika, worauf noch näher einzugehen ist.

Eng drängen sich die Figuren vor einem dunklen Hintergrund bis an den oberen Bildrand. Die sich überschneidenden Körperpartien und die fast bis zur Unkenntlichkeit verdeckten, wie Füllsel an den Rändern des oberen Bildhintergrunds angebrachten Gesichter erhöhen die Dichte und evozieren den Eindruck eines *horror vacui*. Das Spiel von Blicken und Gesten vernetzt die Figuren innerhalb des Handlungsspielraums, der in erster Linie durch die Spielaktion selbst bestimmt wird. Das Paradoxon einer verhaltenen Lebhaftigkeit drängt sich dem Betrachter in den ernsthaften und dennoch nicht reglosen Gesichtern auf. Affektbeherrschung und -entäußerung stehen sich nicht diametral gegenüber, sondern scheinen sich auf ein eigentümliches Equilibrium einzupendeln. Dabei übernimmt die auffällige Variation unterschiedlicher Gesten und Gebärden eine entscheidende bildkompositorische und semantische Funktion. Der interkommunikative Aspekt wird durch die teilweise leicht geöffneten Lippen hervorgehoben, die vereinzelt realistisch dargestellte Zahnreihen freilegen. Der Eindruck einer authentischen, nicht nur sichtbaren sondern auch hörbaren Gesprächs- und Spielsituation erfährt so eine synästhetische Komponente.

Vom unteren Bildrand schiebt sich das Relief eines Schachbretts mit rot-gold alternierenden Spielfeldern mittig zwischen Rezipienten und Bildgeschehen. Es ist zusammen mit den hellen und dunklen Schachfiguren das einzige Element, das dem Interieur eine gewisse Tiefendimension verleiht und einen sich zum Betrachter hin öffnenden Freiraum inmitten der kompakten Figurenkonstellation erschließt. Daneben strukturiert das Schachspiel das Bildgeschehen auch zeitlich. Wie in einer Momentaufnahme wird der Spielzug der Schachspielerin fixiert und suggeriert gleichzeitig den Fortgang des Spiel- bzw. Bildgeschehens.¹⁷

¹⁷ Vgl. zu den Zeit- und Raumstrukturen des Schach- und Kartenspielmotivs auch Hens 2001, S. 257 f.

Zur Geschichte des Schachspiels s. ferner die ausführlichen Beiträge in: Homo Ludens. Der spielende Mensch IV. Internationale Beiträge des Institutes für Spielforschung und Spielpädagogik an der Hochschule „Mozarteum“ Salzburg. Herausgegeben von Günter G. Bauer, München/Salzburg 1994.

Die Figuren sind überwiegend mit Requisiten ausgestattet, die sie als Angehörige der wohlhabenden städtisch-patrizischen Bürgerschicht charakterisieren.

Umringt von Zuschauern spielt das Paar im Bildzentrum Kurierschach, eine seit dem 13. Jahrhundert eingeführte Schachvariante auf einem Spielbrett mit 12 x 8 Feldern und acht zusätzlichen Figuren pro Spielpartei: vier Bauern, zwei Kuriere, ein Nachzügler (Schleich) und ein Berater (Mann-Rath).¹⁸ Die genaue Funktion einzelner Figuren in der damaligen Spielpraxis ist heute nicht mehr bekannt. Aus der schachhistorischen Literatur geht jedoch hervor, dass Dame und Läufer beispielsweise nur eine relativ schwache Zugkraft besaßen im Gegensatz zu der durch die Schachreform um 1500 eingeleiteten Erweiterung des Aktionsradius insbesondere der Dame.¹⁹

Der Schachspielerin sind die schwarzen Figuren zugeordnet, während ihr Gegenspieler mit seinen hellen elfenbeinfarbenen Schachfiguren kontert. Die Zuordnung der Spielfarben erzeugt im polyvalenten Bedeutungsgefüge des Bildgeschehens eine Akzentuierung der Geschlechterdifferenz im Sinne des Geschlechterantagonismus. Vermutlich greift der Maler hier auf die Tradition christlicher Lichtsymbolik im profanen Kontext zurück. Mit ihr verbinden sich sich „mit zunehmender Ethisierung [...] die Begriffe `Licht´ und `Dunkel´ mit den sittlichen Normen `Gut´ und `Böse´, die sich in einem ständigen Kampf befinden und letztlich das Handeln eines jeden Menschen bestimmen.“²⁰

Die Partiestellung ist nicht näher bestimmbar.²¹ Möglicherweise deutet die Anhäufung heller Schachfiguren links von der Schachspielerin an der zum Betrachter hin ausgerichteten Spielseite auf den zu erwartenden Sieg der Frau.

S. auch Ausst.-Kat. Wien 1998: Spielwelten der Kunst – Kunstkammerspiele (Kunsthistorisches Museum)

¹⁸ Vgl. Murray, Harold James Ruthven: *A history of chess* (1913), London 1969, S. 483 ff.

Vgl. auch die kurze Bildbesprechung in: Gemäldegalerie Berlin. 200 Meisterwerke. Staatliche Museen zu Berlin. Preussischer Kulturbesitz. Redaktion Gesine Asmus und Rainald Grosshans, Berlin 1998, S. 172.

¹⁹ Zu den Regeln des *neuen* Schachs vgl. Murray 1969, S. 776 ff.

²⁰ Seidel, Katrin: *Die Kerze. Motivgeschichte und Ikonologie*, Hildesheim u. a. 1996 (Diss. Universität Köln), S. 61.

²¹ Vgl. Holländer, Hans: „Bretter, die die Welt bedeuten“. *Das Schachspiel in der frühen Neuzeit: Strukturen, Bilder und Figuren*, in: Ausst.-Kat. Rheydt 1994: *Mit Glück und Verstand. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der Brett- und Kartenspiele*. 15. bis 17. Jahrhundert (Museum Schloß Rheydt), S. 27.

Das breite Gesicht mit den hohen Wangenknochen ihres Gegenspielers wirkt überrascht und gleichzeitig nachdenklich. Die von links einfallende imaginäre Lichtquelle hebt die Augenpartie und damit den schräg nach rechts oben gerichteten Blick besonders hervor. Ob er der auf der Mittelachse angelegten männlichen Figur mit goldgewirkten Haarnetz gilt, bleibt unklar. Die Stirn des Schachspielers legt sich unterhalb der gelockten Haartracht in dunkle Falten der Anspannung. Der Gestus der zum Kopf erhobenen linken Hand und der durch die rote Farbgebung besonders hervorgehobene angewinkelte Arm beinhalten weitere äußere Bewegungsmomente zur Visualisierung der Seelenverfassung. Dabei scheint es, als kratze sich der Spieler am Kopf. Die Zeichenhaftigkeit der dargestellten Körpersprache vereint und modifiziert möglicherweise zwei traditionell unterschiedliche Kodierungen: Melancholie und Kapitulation - wobei der Künstler letztere lediglich abgeschwächt wiedergibt.²² Elise Lawton Smith bemerkt zu dieser Abwandlung: „Lucas has transformed the traditional gesture of a raised, open palm into the more subtle and carefully observed movement of the hand scratching the side of the head.“²³

Aufgrund der Gesten und Gebärden einiger Zuschauer lassen sich diese als „Kiebitze“ ausmachen. Sie übernehmen die Rolle als Kommentatoren des Spielverlaufs oder versuchen sogar aktiv in das Geschehen einzugreifen, wie die Gestalt des alten Mannes links von der Schachspielerin durch die nach vorn gebeugte Körperhaltung und den Gestus der linken Hand deutlich signalisiert. Dieser in Frontalansicht dargestellte ältere Mann mit aufwendigem Pelzkragen und schwarzem Samtbarett scheint die Aufgabe eines Ratgebers auf Seiten der Schachspielerin zu übernehmen. Die für Lucas van Leyden so typische Gestaltung des abgespreizten Daumens und Zeigefingers würde dann zum Gestus der Instruktion, der die Zugrichtung der schwarzen Schachfigur vorgibt oder zumindest kommentiert. Heinrich Hens wirft in diesem Zusammenhang die Frage auf, ob die Beeinflussung des Spielzugs der Frau nicht auch Ausdruck einer

²² Vgl. Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz: *Dürers > Melancolia I<*. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung (Studien der Bibliothek Warburg), II, Leipzig/Berlin 1923.

Vgl. auch Schneider, Norbert: *Porträtmalerei. Hauptwerke europäischer Bildniskunst 1420-1670*, Köln 1992, S. 70 f.

²³ Smith 1992, S. 49.

Zum Gestus der Kapitulation s. Garnier, Francois: *Le langage de l'image en moyen âge. Signification et symbolique*, Paris 1982, S. 176 f., 181-184.

Parteinahme für den spielenden Mann sein könne. In diesem Fall gelte es *seine* drohende Niederlage zu verhindern.²⁴ Wenngleich die vorgegebene Schachfigurenkonstellation den Spielverlauf offen lässt, scheint die Frau bei einem entscheidenden Spielzug zu sein, der möglicherweise ihre Überlegenheit demonstriert. Ihr Gesicht ist im Dreiviertelprofil wiedergegeben. Der leicht nach unten geneigte Kopf und der gesenkte Blick werden zunächst durch die Konzentration auf das Schachspiel motiviert. Andererseits entspricht diese Darstellungsweise weiblicher Körpersprache dem Zeichen der Keuschheit und Demut.²⁵ Diese allgemein propagierten weiblichen Tugendideale würden dann dem sich im Spielverlauf abzeichnenden Sieg der Schachspielerin über ihren männlichen inferioren Gegenspieler diametral gegenüber stehen. Ganz im Gegensatz zur triumphalen Kopfhaltung der Schachspielerin im *Der Große Liebesgarten mit Schachspielern* des Meisters E.S. (Abb. 4) vermittelt Lucas van Leyden durch seine Wahl der Körpersprache den Eindruck einer eher zaghaften Frau, die der Hilfe eines Beraters bedarf, um den nächsten Zug zu machen. Form und Gestik der Hände sprechen hingegen eine andere, eine ins Obszöne ableitende Sprache.

Das breite Gesicht mit den hohen Wangenknochen ihres Gegenspielers ist etwas nach oben gerichtet, so dass der Kehlkopf und der ausladende Unterkiefer mit dem rundlich hervorspringenden Kinn sich deutlich abzeichnen. Sein Blick folgt dieser leichten Aufwärtsbewegung schräg nach rechts und verleiht dem Gesicht den Ausdruck von Nachdenklichkeit. Dies korrespondiert mit dem Gestus der zum Kopf erhobenen linken Hand. Die Handinnenfläche ist hierbei fast zur Hälfte freigelegt. Die angewinkelten Finger suggerieren - wie oben bereits angedeutet - ein Kratzen am Kopf bzw. ein angedeutetes Raufen der Haare. Das Motiv des schräg in die Hand gestützten Kopfes entwickelte sich seit dem 15. Jahrhundert zum Melancholiegistus. Während die Melancholie (schwarze Galle) in der mittelalterlich-antiken Humoralpathologie noch als negatives Temperament bewertet wurde, erfährt sie bei den Humanisten und Künstlern eine zunehmende Wertschätzung bei der Beschreibung ihres spezifischen Seelenzustands. Der bekannte Melancholie-Stich Dürers belegt diese positive Auffassung.²⁶

²⁴ Vgl. Hens 2001, S. 253.

²⁵ Vgl. auch Schneider 1992, S. 40.

²⁶ S. Anm. 22.

Mit der bereits erwähnten ikonographischen Abwandlung und Verbindung von Melancholie- und Kapitulationsgestus trägt Lucas van Leyden auch dazu bei, den Scheinrealismus einer Alltagsszene nicht aufzuösen.²⁷

Der angewinkelte Arm des Spielers ist mit einem auffällig roten Wamsärmel bekleidet, unter dem ein helles Hemd sichtbar wird. Diese Ärmelart wurde lediglich durch Nesteln am Wams befestigt und war nach Bedarf auswechselbar. Flexibilität und abwechslungsreiche Gestaltung bzw. Verzierung machten den Ärmel so zum wichtigsten Detail der damaligen Mode.²⁸ Als Blickfang ragt das Rot dieses Accessoires diagonal aus dem dunklen Fond in das Bildzentrum hinein. Drei ebenfalls dunkel hinterlegte Schlitze schneiden sich geradezu aggressiv in den unteren Teil des Ärmels. Unter dem eckigen rot, weiß und schwarz gefassten Wamsausschnitt ragt ein helles Leinenhemd hervor, dessen feine Fältelung mit einem Bündchen am Halsausschnitt abschließt. Die Pose der rechten Hand verrät, dass es sich bei der Spielaktion möglicherweise um eine Herzensangelegenheit in der Tradition der mittelalterlichen Liebesschachallegorie handelt.²⁹ Die Schmalseite seines rotbraunen Baretts in seiner rechten Hand zielt auf die Herzgegend, dem traditionellen Ort der Gefühlsregung. Bei der Darstellung des Spielers dominieren insgesamt breite und kantige Formen. In Mimik, Gestik und Pose vereint er hingegen eine Vielfalt unterschiedlicher Bewegungsmomente, die auf Affekte verweisen.

²⁷ Zur Bedeutung der erhobenen Hand als Gestus der Niederlage vgl. auch Sofonisba Anguissola: *Schachpartie*. 1555. Lw., 72 x 97 cm. Poznan, Muzeum Narodowe; vgl. zu Anguissolas Gemälde Kapitel VI. der vorliegenden Arbeit (Abb. 90); vgl. zum Gestus auch Carel van Mander (zugeschrieben): *William Shakespeare und Ben Jonson beim Schachspiel*. Um 1623. Lw., 78,1 x 96,5 cm. USA, Privatbesitz (Abb. 8 in: Faber 1988); Cornelis de Man: *Schachspielendes Paar*. 2. H. 17. Jh. Lw., 97,5 x 85 cm. Budapest, Szépművészeti Múzeum.

²⁸ Vgl. Thiel, Erika: *Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Berlin 1982, S. 170.

Vgl. zum Rot-Schwarz-Weiß-Kontrast auch Hans Holbein d. J.: *Bildnis des Kaufmanns Georg Gisze*. 1532. Öl auf Holz, 96 x 86 cm. Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz.

²⁹ Vgl. Sieper, Ernst: *Les Échecs Amoureux. Eine altfranzösische Nachahmung des Rosenromans und ihre englische Übertragung*, Weimar 1898.

Vgl. auch Kraft, Christine: *Die Liebesgarten-Allegorie der „Echecs Amoureux“*. Kritische Ausgabe und Kommentar, Frankfurt/M. u.a. 1977.

GESCHLECHTERPERFORMANZEN

Zur Inszenierung der Geschlechter gehört auf der weiblichen Seite die Darstellung weicher herzförmiger Gesichter der Schachspielerin und der Frau mit weißer Haube – letztere findet sich als Frauentypus auch in weiteren Gemälden des Künstlers. Die Gesichter heben sich klar von den markanten und porträthaft-individuellen Gesichtszügen der Männer ab. Tief ausgeschnittene Dekolletés, Mieder und geknoteter Hüftgürtel betonen stereotyp die weiblichen Körperrundungen, während bei den männlichen Figuren Brustkorb, Schulterpartie, Hals und Kopf besonders akzentuiert sind. Die Wiedergabe der zeitgenössischen Kostüme dokumentiert, wie die Veränderung der Kleidermode seit der Zeit um 1400 erheblich zur Betonung der ‚natürlichen‘ Körperunterschiede der Geschlechter beitrug.³⁰ Wie schwierig und ahistorisch die Deutung physiognomischer und mimischer Merkmale und psychologisch motivierter Stimmungen sein kann, belegt der Lucas van Leyden-Spezialist Max Friedländer bei seiner Beschreibung und negativen künstlerischen Bewertung der *Schachspieler*. Aus seiner Sicht erzeugt das Gemälde den Eindruck einer ‚missmutigen und bitteren Stimmung, die dem Thema widerspricht‘, während ‚die vorzeitig aufgegriffene Bildidee [der Genremalerei] [...] gleichsam mit zusammengebissenen Zähnen verwirklicht [wird], wobei aus der Anstrengung des Malers ein stechender, krampfiger Ausdruck in einige Köpfe eingezogen ist.‘³¹ Den Ausdruck der Frauenköpfe beschreibt Friedländer mit ‚Verschlafenheit‘ und tituliert die Schachspielerin mit ‚schläfriger Dame‘.³² Diese ahistorische und subjektive Projektion muss m.E. durch die Berücksichtigung damaliger Mode- und Schönheitsideale eine Korrektur erfahren: So galten bereits in der burgundischen Hofmode und in der Mode der Frührenaissance ausrasierte Schläfen, schmale fast unsichtbare Augenbrauen, wimpernlose Augen und eine durch Auszupfen der Haare erzeugte künstliche Erhöhung der Stirn als weibliche

³⁰ Vgl. Tammen, Silke: unveröffentlichtes Manuskript zum Thema *Geschlechterkonstruktion in der Kunst (und Kunstgeschichte) des Mittelalters (13. Jh. bis Anfang 16. Jh.)*, Universität Karlsruhe, WS 2002/2003.

³¹ Friedländer, Max J.: *Lucas van Leyden*, Berlin 1963, S. 47 f.

³² Ebd.

Schönheitsideale. Blasser Teint und glatte Haut korrespondieren hierzu.³³ Bei der Gesichtsgestaltung mit der starken Akzentuierung der Stirnwölbung lassen sich stilistische Übereinstimmungen feststellen mit einer in den nördlichen Niederlanden (Utrecht) um 1450 gefertigten vollplastischen Madonnenfigur eines für den Privatgebrauch bestimmten Marienaltärcchens (Abb. 5).³⁴ Auch wenn diese Elfenbeinschnitzarbeit Lucas van Leyden nicht als direkte Vorlage diente, ist davon auszugehen, dass die formalen Kennzeichen der Figurenauffassung auch noch um 1500 in den Werkstätten der Maler und Bildhauer der nördlichen Niederlanden bekannt waren und durch entsprechende Modelle tradiert wurden, zumal das Anfertigen von Bildwerken zur Privatandacht einen Teil der spätmittelalterlichen Auftragsarbeiten ausmachte. Im sakralen Kontext der Marienikonographie bzw. –symbolik nimmt die Gestaltung der Stirnwölbung bzw. des Kopfbereichs und des o.g. Flügelaltars in Form einer *turris eburnea* Bezug auf die spiritualisierte Hoheslied-Exegese und den darin enthaltenen Körperteilmetaphern (Hoheslied 6,7; 7,5-6): „Deine Schläfen sind hinter deinem Schleier wie eine Scheibe vom Granatapfel [...] Dein Hals ist wie ein Turm aus Elfenbein [...] Dein Haupt ist wie der Karmel“.³⁵ Die fast mondförmigen Gesichter der weiblichen Figuren verweisen darüber hinaus möglicherweise auf die kosmischen Luna-Eigenschaften, die dem Wesen der Frau zugeordnet wurden.³⁶

³³ Vgl. auch Leonardo da Vinci: *Mona Lisa*. Um 1503-1505. Öl auf Holz, 77 x 53 cm. Paris, Musée National du Louvre.

Zur Kostümgeschichte vgl. Thiel 1982, S. 146 ff.

³⁴ S. auch Ausst.-Kat. Karlsruhe 1999: Mittelalterliche Elfenbeinarbeiten (Badisches Landesmuseum), S. 81 ff.

³⁵ S. die Marienbilder Lucas van Leydens: *Jungfrau mit Kind und Engeln*. Um 1521. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie; *Die Jungfrau und Jesuskind mit Maria Magdalena und einem Stifter*. 1522. München, Alte Pinakothek; *Verkündigung*. 1522. München, Alte Pinakothek (alle Abbildungen in: Smith 1992, S. 212-214).

Vgl. auch das Motiv der ausgeprägten Stirn und Schläfen bei den Frauenfiguren des Meisters der *Virgo inter Virgines: Beweinung*. Liverpool, Walker Art Gallery (Abbildung in: Panofsky, Erwin: *Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen*. Übersetzt und herausgegeben von Jochen Sander und Stephan Kemperdick, Bd. 1, Köln 2001, S. 280, Farbtafel 40).

³⁶ Johann Fischart benutzt in seinem *Ehezuchtbüchlein* von 1578 zur Charakterisierung der durch Über- und Unterordnung gekennzeichneten Ehepaarbeziehung das Bild vom Mann als Sonne und der Frau als Mond; vgl. hierzu Wunder, Heide: „Er ist die Sonn´, sie ist der Mond“. *Frauen in der Frühen Neuzeit*, München 1992, S. 9.

Vgl. auch die Verbindung von Luna und Fortuna in der Illustration eines niederländischen Astrologietraktats von 1465/70, das dem Meister von Evert Zoudenbalch und seinem Umkreis zugeordnet wird (Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Cod. Guelf.18.2.

Im Gegensatz zur Kopfpartei gestaltet Lucas van Leyden die Hände der Protagonistin auffällig faltig, fast grob. Gleiches gilt für die weißen Ärmel mit ihrer starren Stofffülle. Francesca Bottacin interpretiert - vielleicht etwas überspannt - dieses Aussehen der Hände als Ausdruck der Sündhaftigkeit: „Le mani, vecchie e avvizzite della giocatrice, in netto contrasto con l’eburnea levigatezza del volto, paiono evidenziare tutto l’orrore del vizio.“³⁷

Der Gestus der rechten Hand, mit der sie im Begriff ist, eine ihrer Figuren zu setzen, wird jedoch vor allem durch den ausgestreckten Mittelfinger negativ konnotiert. Wenngleich die Hand nicht erhoben ist, ähnelt der Gestus dem des *digitus impudicus* oder sog. ‚Stinkefinger‘. Er gilt seit der Antike als obszönes und aggressives Zeichen des Spottes, der Verachtung und der Provokation. Der scheinbar in weiblicher Demut gesenkte Blick und der obszöne Gestus des Fingers bewirken eine eigentümliche Ambivalenz. Möglicherweise wird hier das Phänomen der Täuschung, das in der Spieleikonographie ja von zentraler Bedeutung ist, visualisiert. Die fehlende Übereinstimmung von Blick und Gestus würde dann als Zeichen von falschem Schein lesbar. Während die Botschaft des *digitus impudicus* die wahre, also sündhafte innere Haltung verrät. In seiner Untersuchung der visuellen Praxis in Frömmigkeit und Moraldidaxe des späten Mittelalters berührt Thomas Lentes das Problemfeld von Personenerkenntnis, äußerem Auftreten und Verhaltenspraxis, wenn er Ingrid Hahn kommentierend zitiert:

„So sehr das Mittelalter ‚in der Wahrnehmung der Person durch das Auge und ihrer Einschätzung aufgrund des empfangenden Bildes [...] in besonderer Weise den Zugang zur Person gesucht hat‘, so sehr wusste man um die Möglichkeit der Täuschung durch äußeren Blick und Eindruck, sei es in Gestalt von Heuchelei, Lüge, Pharisäertum oder Anmaßung.“³⁸

Aug.qu, fol. 123r, in: Helas, Philine: *Fortuna-Occasio. Eine Bildprägung des Quattrocento zwischen ephemerer und ewiger Kunst*, in: *Städel Jahrbuch. Neue Folge* 17, 1999, S. 117.

³⁷ Bottacin 2002, S. 73.

³⁸ Lentes, Thomas: *Inneres Auge, äusserer Blick und heilige Schau. Ein Diskussionsbeitrag zur visuellen Praxis in Frömmigkeit und Moraldidaxe des späten Mittelalters*, in: Schreiner, Klaus (Hrsg.): *Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen*, München 2002, S. 205. Vgl. auch Hahn, Ingrid: *Zur Theorie der Personenerkenntnis in der deutschen Literatur des 12. bis 14. Jahrhunderts*, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 99, 1977, S. 420.

Als Quelle für die Normierung des vor allem weiblichen Blickes führt Lentès für das Hochmittelalter Minnedidaxe an, deren Rezeption auch langfristig von Einfluss war und die „Kontrolle der Augen [...] die Affektzügelung gewährleisten“ sollte.³⁹ Die Vermeidung *wilder blice* und die Forderung nach *zuht* und *schame* des Blickes sind z.B. in dem mittelhochdeutschen Lehrgedicht „Winsbeckin“ aus dem 13. Jahrhundert Bestandteil der Normierung von weiblichem Verhalten. Im Folgenden erläutert die Mutter ihrer Tochter die Wirkung und die Gefahr wilder Blicke, da diese das Innere, d.h. Gefühle und Leidenschaft der Frau, unzüchtig offenbaren:

*„Ez heizent wilde blicke wol,
als ich ze hove bewiset bin,
als ein wip vür sich sehen sol,
daz ir diu ougen vliegent hin,
sam ob si habe unstaeten sin,
und ane maze daz geschiht.
daz ist ir lobe ein ungewin:
die merker merkent unser site.
twinc diniu ougen deste baz.“⁴⁰*

Die Winsbeckin und ihr männliches Gegenstück der Winsbecke geben somit einen wichtigen Einblick in die mittelalterlichen Verhaltensnormen – teilweise parodistisch gebrochen – und die daraus resultierende Konstruktion männlicher und weiblicher Rollen in der und durch die Literatur. Im humanistisch-stadtbürgerlichen Umfeld ist es Sebastian Brant, der in seiner Moralsatire *Das Narrenschiff* auf die Normierung bzw. Disziplinierung des weiblichen Blicks zurückgreift. In dem Kapitel *Vom Frauenhüten* fordert der Autor zur Vermeidung unzulässiger, d.h. unzüchtiger nonverbaler Kontaktaufnahme mit „jedermann“ als Vorstufe zum Ehebruch auf:

*„Das sei der braven Frau Betragen:
Die Augen nieder zur Erd zu schlagen,*

³⁹ Lentès 2002, S. 198.

⁴⁰ Zit. nach: Lentès 2002, S. 198 f.

*Nicht Artigkeiten mit jedermann/ Austausch und jeden gäffeln an.*⁴¹

Der Blickkontakt zwischen der weiblichen Hintergrundfigur oberhalb der Schachspielerin und der im Profil sichtbaren bärtigen männlichen Gestalt scheint der im obigen Textausschnitt geforderten Disziplinierung des Blickes zu widersprechen. Die Hervorhebung der gewölbten Brüste korrespondiert möglicherweise mit der Botschaft des weiblichen (Liebes-)Blickes. Das weiße Tuch und der Kreuzanhänger auf dem Dekolleté würden nach moralisierender Lesart die laszive Performanz des weiblichen Körpers konterkarieren. Ob dieses Paar bzw. die Ambivalenz der weiblichen Figur jedoch eindeutig als Warnung vor weiblicher Begierde und Verführung interpretiert werden kann, bleibt in der Schwebe. Vielmehr wird im Folgenden die Frage aufgeworfen, ob dieses Paar sogar als der konfliktfreie, von beständiger Liebe und Zuneigung gekennzeichnete idealisierte Gegenpol zum Schachspielpaar fungiert oder zumindest diesen positiven Aspekt der Geschlechter- bzw. Paarbeziehung evoziert. Larry Silvers Analyse des um 1526 entstandenen Straßburger Gemäldes *Verlobung* von Lucas van Leyden (Abb. 6) bietet wichtige Anhaltspunkte für eine differenzierte Interpretation des Blickmotivs. Der Autor untersucht im Kontext der zeitgenössischen Moralvorstellungen der bürgerlichen Mittelklasse das Motiv der Liebe und Heirat im Oeuvre Lucas van Leydens.⁴² Auf dem auch ikonographisch ungewöhnlichen Verlobungsbild von 1526/27 ist in der linken Bildhälfte die Gestalt eines Mannes in Rückenansicht mit dem Gesicht im Profil zu sehen. Er streift einer jungen Frau den Verlobungsring über den Zeigefinger ihrer linken Hand. Als Antwort, Einverständnis und Liebeszeichen legt diese zärtlich die Hand auf seine Schulter. In dem intensiven Blickkontakt manifestiert sich die Intimität einer innigen Beziehung und Verbundenheit, aber auch die Zugehörigkeit zum Bürgertum. Das Exzeptionelle dieser Konzeption eines Verlobungsbildes, das sich sowohl vom Formalismus der *Hochzeit des Giovanni Arnolfini* (Abb. 7), als auch von der späteren durch die Einführung der Narrenfigur ins Satirische gehenden Kopie (Abb. 8) und durch die Inszenierung

⁴¹ Brant, Sebastian: *Das Narrenschiff*. Übertragen von H. A. Junghans, durchgesehen und mit Anmerkungen sowie einem Nachwort neu herausgegeben von Joachim Mähl, Stuttgart 1998, S. 118.

⁴² Silver, Larry: *Middle class morality: Love and marriage in the art of Lucas van Leyden*, in: Dixon, Laurindina S. (Hrsg.): *In detail. New studies of northern Renaissance art in honor of Walter S. Gibson*, o.O. 1998, S. 97-111.

emotionaler Qualitäten wie Zuneigung und Liebe unterscheidet, hebt Larry Silver in seiner Konklusion besonders hervor:

„Lucas’s Strasbourg painting anticipates this general shift in affective marital emotion and consensual behavior normally ascribed to the following century [...] I would like to suggest that Lucas has given us [...] an exceptional work, especially for its time, of two lovers in sympathy.“⁴³

Die Darstellung des direkten Blickkontaktes findet sich auch in einem frühen Kupferstich des Meisters b x g von ca. 1485 (Abb. 9) als Charakteristikum für ein bürgerliches Hochzeitsbild. In seiner Analyse des höfisch anmutenden *Gothaer Liebespaar* (Abb. 10), das dem obigen Kupferstich möglicherweise als Vorlage diente, führt Daniel Hess zu den auffälligen Übereinstimmungen zwischen den beiden Kunstwerken aus: „Das höfische Minneideal verwandelte sich dabei in ein ‚bürgerliches‘ Hochzeitsbild, worauf neben dem direkten Blickkontakt auch der Brautkranz und der Zweig in der Hand der Frau hindeuten.“⁴⁴

In der weiblichen Hintergrundfigur der *Schachspieler* changieren laszive und tugendhaft-mariologische Aspekte. Das polarisierende Schema einer Maria-Eva-Dichotomie scheint hier zu verschwimmen. Vielleicht greift hier schon vorzeitig, was Eddy de Jongh für typische Merkmale der niederländische Genremalerei des 17. Jahrhunderts hält: Die „schwebende“ Interpretation und Doppelsinnigkeit.⁴⁵ Die Spielhandlung verstärkt dieses Moment des Unbestimmten und eröffnet das Konnotationsfeld des Ambivalenten, Wechselhaften und Konfliktuösen. Die dem Schachspiel immanente normativ-rationale Ordnung und Regelmäßigkeit erfährt vor allem durch die Anwesenheit weiblicher Akteure eine gewisse Destabilisierung bzw. Inversion. Die Auffassung von der Naturhaftigkeit und Unbeständigkeit des weiblichen Wesens und den Gefahren der Macht der Liebe, das Hin und Her im Machtverhältnis zwischen den Geschlechtern (bzw. Eheleuten) finden ihre Entsprechung in den Spielzügen der Schachspieler. Im profanen Oeuvre Lucas van Leydens tendieren die Weiblichkeitsbilder eher zum

⁴³ Ebd., S. 107.

Zum Ehepaarbildnis vgl. auch Schneider 1992, S. 138-141.

⁴⁴ Hess, Daniel: *Das Gothaer Liebespaar. Ein ungleiches Paar im Gewand höfischer Minne*, Frankfurt/M. 1996, S. 74.

⁴⁵ Vgl. Ausst.-Kat. Braunschweig 1978: *Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts* (Herzog Anton Ulrich-Museum), S. 14 f.

negativen Pol, zur Darstellung der ambivalenten Verführerin. Dabei wird der begehrlische Betrachterblick sowohl durch die spezifische Darstellung des Blickmotivs selbst, als auch durch einzelne erotisch aufgeladene Bilddetails provoziert.⁴⁶

Sozio-ökonomischer Hintergrund für die Repräsentation einer antagonistischen Geschlechterbeziehung bildet die Um- und Neuformulierung der Männer- und Frauenrollen als Folge der zunehmenden handels- und manufakturwirtschaftlichen Gewerbeform. Die daraus resultierende frühneuzeitliche Zunahme der Trennung von Betrieb und Haushalt war Voraussetzung für den Rückgang an Verdienstmöglichkeiten für Frauen und deren stärkere Bindung ans Haus. Die Polarisierung zwischen „produktiver Männerarbeit und unproduktiver Frauenarbeit oder männlicher entlohnter Erwerbstätigkeit und weiblicher unbezahlter Arbeit“⁴⁷ entspricht dem bipolaren Muster von „innen und draußen, von *haimlichait* und Welt [...], das auf die bürgerliche Dichotomie von Privatheit und Öffentlichkeit vorauswies.“⁴⁸ Die Ehe als institutionelle Ordnungsgrundlage für eine normierte Paarbeziehung gewinnt bei diesem Prozess der Verbürgerlichung der frühneuzeitlichen Gesellschaft immer mehr an Bedeutung. Die beiden Paare in van Leydens *Schachspieler* reflektieren den Wandel in der Geschlechterbeziehung und die daraus resultierenden Verhaltensnormen und Spannungen.⁴⁹

⁴⁶ Zur Sexuelsymbolik bei Lucas van Leyden vgl. Silver, Larry: Fools and women: Profane subjects by Lucas van Leyden, in: Print Collector's Newsletter 14, 1983, S. 132.

⁴⁷ Ketsch, Peter: Frauen im Mittelalter. Quellen und Materialien, hg. von Annette Kuhn, Bd. 1, Düsseldorf 1983, S. 112.

Zum Zusammenspiel von Genrethematik und frühkapitalistischer Wirtschaftsform s. auch Held/Schneider 1993, S. 84-88.

⁴⁸ Leuker, Maria-Theresia: „*De last van 't huys, de wil des mans...*“: Frauenbilder und Ehekonzepte im niederländischen Lustspiel des 17. Jahrhunderts, Münster 1992 (Diss. Universität Münster 1991), S. 19.

⁴⁹ Zum Wandel weiblicher Lebenszusammenhänge s. auch Davis, Natalie Zemon: Frauen und Gesellschaft am Beginn der Neuzeit. Studien über Familie, Religion und die Wandlungsfähigkeit des sozialen Körpers, Berlin 1986.

Vgl. auch Wunder, Heide (Hrsg.): Wandel der Geschlechterbeziehungen am Beginn der Neuzeit, Frankfurt/M. 1991.

INTERKOMMUNIKATIVE FIGURENKONSTELLATIONEN

Das rhetorisch formulierte Spiel der Hände⁵⁰, der Wechsel diverser Kostümierungen, Körperstellungen und Blicke artikulieren in dichter Abfolge ein interkommunikatives Figurenprogramm, das die Darstellung von Gemütsbewegungen unterschiedlicher Intensität einschließt. Die dialogische Figurenkonzeption entspringt hier möglicherweise der auf antiken Schriften basierenden literarischen mittelalterlichen und humanistischen Dialog-Tradition als charakteristische und „beliebteste Form der Erörterung philosophischer, religiöser und weltanschaulicher Fragen [...] wie auch der volkstümlichen Streitschriften.“⁵¹ Die Variationsbreite der Figurenauffassung zeigt auch die Nähe zum Begriff der *varietà* in Leon Battista Albertis kunsttheoretischem Traktat *Della Pittura (Über die Malkunst)*.⁵²

⁵⁰ Vgl. zur Motivgeschichte der Gestikulation auch Mari, Antoni: *Juego de manos*, in: *El Museo del Prado. Fragmentos y detalles*, hg. von der Fundación amigos del Museo del Prado, Madrid 1997, S. 271-289.

⁵¹ Zum Thema „Dialog“ s. von Wilpert, Gero: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1979, S. 168.

⁵² Leon Battista Alberti (1404 – 1472) verfasste seine kunsttheoretische Schrift als Verfechter des *volgare* 1435 in italienischer und lateinischer Sprache. Veröffentlicht wurde sein dreiteiliges Werk erstmals 1540 in Latein. Es zirkulierten aber bereits zuvor lateinische Abschriften in Künstlerkreisen wie Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda in ihrer Einleitung zur italienisch-deutschen Version des Malereitraktats ausführen: „Man weiss von lateinischen Abschriften, die sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts bei Malern befanden: der Cod. Ashb 1155 (1084) der Biblioteca Laurenziana in Florenz trägt den Besitzervermerk „Josefus Mallior pictor“, und Albrecht Dürer in Nürnberg besaß eine lateinische Abschrift, die 1540 für den ersten Druck *De Pictura* in Basel benutzt wurde.“ (Alberti, Leon Battista: *Della Pittura. Über die Malkunst*. Herausgegeben, eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002, S. 5). Alberti thematisiert in den folgenden Textstellen die Aspekte der Mannigfaltigkeit, Figurenfülle und Gemütsbewegung, die er für den Genuss der Gemälde als unabdingbar fordert:

„Jenen Vorgang wirst du loben und bewundern können, der seine Reize so schmuckreich und anmutig darbietet, dass Gelehrte wie Ungelehrte durch Vergnügen und Gemütsbewegung zur Betrachtung festgehalten werden. Was in einem Vorgang zuerst Genuss verschafft, sind die Fülle und Mannigfaltigkeit der Dinge [...] Ich nenne einen Vorgang dann von äußerster Fülle, wenn darin – je an ihren Ort – Greise, junge Männer, Kinder, Hühner, Hündchen, Vögel, Pferde, Schafe, Gebäude, Landschaften und viele ähnliche Dinge miteinander zu sehen sind: und ich werde jede Fülle loben, die mit dem Vorgang übereinstimmt. [...] Mir missfällt die Figurenarmut in einem Vorgang, trotzdem lobe ich keine Fülle, die ohne Würde ist. [...] Aber in jedem Vorgang war die Mannigfaltigkeit schon immer erfreulich, und vor allem waren jene Gemälde anmutig, in denen die Stellungen der Körper sehr unterschiedlich sind. Hier also sollen einige

Von rechts unten bis in die Bildmitte staffelt Lucas van Leyden die Hände von drei unterschiedlichen Protagonisten in diagonaler Linienführung: Ausgangspunkt ist hierbei der untere Bildrand, der die linke Hand der Schachspielerin verdeckt. Über ihre auffällige rechte Hand mit schwarzer Schachfigur steigt die Linie an zu den gespreizten Fingern ihres Beraters und mündet in der knöchernen Hand, die auf der Schulter des Beraters ruht. In der linken Bildhälfte hingegen ist die Verbindungslinie zwischen den dargestellten Händen kürzer und unruhig: Der zurückgeschlagene, mit Pelz gefütterte und besetzte Umhang der Repoussoirfigur ist der rechten Hand des Schachspielers vorgelagert. Die minutiöse Darstellung der Pelzhaare entfaltet eine geradezu haptische Wirkung und lenkt von den drei Fingern auf Brusthöhe des Spielers ab. Diese lassen sich der männlichen Vordergrundfigur zuordnen. Der rhetorische Gestus der nach oben geöffneten Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger entspricht dem der Erläuterung und des Disputs. Der Zeigefinger ist auf das Spielgeschehen gerichtet, während Daumen und Mittelfinger in der Verlängerung eine imaginäre Linie zum Kopf und der zum Kopf geführten Hand des Schachspielers ziehen. In der diagonalen Abwärtsbewegung des roten Ärmels wird die Verbindung zum Spielbrett mit seinen roten Feldern wieder hergestellt. Darstellung und Anordnung der Hände sorgen im Gesamtaufbau des Bildes für räumliche Zäsuren zwischen den Figurengruppen: Die beschriebene Linienführung zeichnet Verläufe von Grenzlinien und Segmentierungen nach und schafft so Aktionsräume einer möglichen Parteinahme. Rechts ein kräftiger und lang gezogener diagonaler Riegel, der durch den Faltenwurf der Gewänder und den ausladenden Pelzkragen der Berater-Figur parallelisiert wird und hinter dem sich fünf männliche und eine weibliche Figur der Schachspielerin zuordnen lassen; links hingegen eine kurze Diagonale mit Unterbrechung, wobei eine kantige `Enklave´ im Brustbereich des Spielers quasi ausgespart wird. Hinter dieser unruhigeren imaginären Begrenzung gruppieren sich drei männliche Figuren. Die männliche Rückenfigur am linken Bildrand ist zwar in das Bildgeschehen eingebunden, gleichzeitig überschreitet sie durch ihre Randstellung, durch den `Hyperrealismus´ der

aufrecht stehen und das ganze Gesicht zeigen, mit erhobenen Händen und anmutigen Fingern [...] Bei anderen soll das Gesicht abgewandt sein, die Arme herunterhängend [...] Und so soll jedem seine Aktion und die Biegung der Glieder gegeben sein: einige sollen sitzen, andere sich auf ein Knie stützen, wieder andere sollen liegen [...] Ferner wird ein Vorgang dann die Seele bewegen, wenn die dort gemalten Menschen ihre eigenen seelischen Bewegungen ganz deutlich zu erkennen geben.“ (Ebd., S. 130 f.).

Oberflächengestaltung (Haar, Pelz, Leder) und die Nahansicht die ästhetische Grenze zum Betrachter, um diesen - übrigens auf der Seite des männlichen Schachspielers - in das Geschehen einzubeziehen. Die Bildung von interkommunikativen Zuschauerguppen und die Integration von Kommentar- und Repousoirfiguren sind charakteristisch für Lucas van Leydens Bildkonzeption. Die sich daraus ableitenden rezeptionsästhetischen Vorgaben bewirken eine Erweiterung des innerbildlichen Zuschauerkreises um die als Kollektiv aufgefasste Gruppe der außerbildlichen Betrachter.

Im Zentrum der oberen Bildhälfte rechts und links der mittleren Bildachse stehen sich zwei Kontrastfiguren gegenüber: Hierzu gehört zunächst die oberhalb des Ratgebers sich befindende Figur eines Mannes mit kostbarer goldbestickter Kopfbedeckung, die nach damaliger Mode das darunter liegende straff zurück gekämmte lange Haar zusammenhielt. Darauf wurde gelegentlich ein Barett oder Federhut gesetzt.⁵³ Die textile Goldornamentik hebt den sozialen Status des Patriziers hervor. Sein helles Gesicht weist zwar markante, aber keine groben Züge auf. Der Kopf ist nach links geneigt – dieser Bewegung folgt die en face dargestellte fülligere Figur am oberen linken Bildrand mit schräg sitzendem Barett -, sein Blick richtet sich auf den Schachspieler. Der leicht geöffnete Mund und das freigelegte plastisch geformte linke Ohr mit dunkler Ohrmuschel thematisieren den Gehörsinn. Analog hierzu lässt sich das variierte Motiv der Hände als Visualisierung des Tastsinns interpretieren, während das Spiel der Blicke den *visus* repräsentiert.⁵⁴ Der kognitive Aspekt der Sinnesdarstellungen wird als zusätzliche Bedeutungsebene in den Kontext einer scheinbaren Alltagssituation eingebunden. Das moralisierende Moment in der Bildtradition der Fünfsinnesdarstellung erfährt m. E. eine gewisse Akzentverschiebung durch die Suggestion einer realen Interaktions- bzw. Kommunikationssituation, wie sie durch die Spielaktion und die daran unmittelbar oder mittelbar Beteiligten erzeugt wird.

⁵³ Vgl. die Figur mit Federhut im Bildhintergrund in Lucas van Leyden: *Die Anbetung der Könige*. 1513. Kupferstich, 304 x 432 mm. The Cleveland Museum of Art, in: Jacobowitz/Stepanek 1983, S. 127.

⁵⁴ Vgl. zu den Sinnesdarstellungen auch Ausst.-Kat. Cremona 1996: *I cinque sensi nell'arte*. Immagini del sentire (Centro culturale „Città di Cremona“, Santa Maria della Pietà).

Die zentralen Figuren der *Schachspieler* stammen aus van Leydens frühem Motivrepertoire. In unterschiedlichen Varianten greift der jugendliche Künstler vor allem in seinem graphischen Oeuvre immer wieder auf Figurentypen zurück, was im Folgenden noch näher erläutert wird.⁵⁵

Links neben der Figur mit Haarnetz ist ein älterer wesentlich schlichter gekleideter Mann dargestellt. Seine gerötete Nase und das Doppelkinn verweisen auf ausgiebigen Genuss von Wein und Speisen.⁵⁶ Er hat einen (möglicherweise begehrliehen) Blick auf die Schachspielerin geworfen. Die pelzartigen grauen Haare, sein faltiges Gesicht mit den verschatteten Augenringen und den schlaffen Mundwinkeln zeichnen die Spuren seines Alters und seiner Lebensführung nach. Ebenfalls vom Alter gezeichnet ist die Figur des Ratgebers. Er hat seine linke Hand unter den mit einem lang gezogenen Pelzkragen besetzten Mantel gesteckt. Dieser Gestus kann in Anlehnung an die Bibel (Sprüche 19, 24) als Zeichen der Faulheit bzw. Untätigkeit gelesen werden und findet sich auch an entsprechender Stelle in Boschs Todsündentafel. Die Kombination von Unkeuschheit und Faulheit könnte im Kontext des dargestellten Geschlechterantagonismus als zusätzlicher negativer Bildkommentar wirksam werden.⁵⁷ Die Ikonographie der versteckten Hand eröffnet jedoch noch ein weiteres, durch antike Rhetoriktheorien

⁵⁵ In Dürers frühem Holzschnitt *Männerbad* von 1496/97 (387 x 282 mm. Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Inv. FC 47361, Abbildung in: Ausst.-Kat. Cremona 1996, S. 95) arrangiert der Künstler seine Figuren so, dass sie sich als Repräsentanten der Fünfsinnesthematik bzw. der Temperamente ikonographisch zuordnen lassen. Vgl. Panofsky, Erwin: Albrecht Dürer, Princeton 1943, Bd. I, S. 50; Bd. II, S. 42. Die Figur im Bildvordergrund mit turbanartiger Kopfbedeckung und Stabbürste (Tastsinn/Choleriker), sowie der untersetzte bacchantische Trinker (Geschmack/Phlegmatiker) rechts und die stehende Figur in Melancholiepose links im Bild erinnern an einzelne Figuren in van Leydens *Schachspieler*. Auch wenn Lucas van Leyden erst zu einem späteren Zeitpunkt Kontakt mit Albrecht Dürer in Antwerpen hatte, ist die Kenntnis dieser und anderer weit zirkulierender Dürerscher Druckgraphik in den damaligen niederländischen Künstlerwerkstätten sehr wahrscheinlich. In der Körperauffassung bestehen zwischen Dürer und van Leyden jedoch evidente Unterschiede. Die muskulöse Rückenfigur im *Männerbad* kann als Zitat des berühmten Herkules-Torsos in den Vatikanischen Sammlungen in Rom gewertet werden und reflektiert so auch Dürers Italienreise bzw. Platonismusrezeption.

⁵⁶ Vgl. Dürers untersetzter Trinker im *Männerbad*.

⁵⁷ Vgl. zu dieser allegorischen Auslegung und weiteren Bildbeispielen Hens 2001, S. 255. Vgl. auch Smith 1992, S. 55.

Vgl. auch Raupp, Hans-Joachim: Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470-1570, Niederzier 1986, S. 211, Abb. 191 (Cornelis Anthonisz. Theunissen: *Der Bauer und sein Sohn*. 1544. Holzschnitt). Dieses Bauerngenre illustriert drastisch die Verbindung zwischen Faulheit und sexuellem Begehren durch den Gestus der in den Hosenschlitz geschobenen Hand.

– insbesondere durch die Rezeption von Quintilians *Institutio oratoria* - tradiertes positiv besetztes Bedeutungsspektrum.⁵⁸ Wie Uwe Fleckner in seiner ikonographischen Analyse des Napoleon-Porträts von Ingres zumindest für das 17. bis 19. Jahrhundert nachweisen konnte, galt der Gestus der in die Weste geschobenen Hand sowohl in der damaligen Traktatliteratur als auch in der Figurendarstellung als Zeichen der *sophrosyne* – als Besonnenheits- und Bescheidenheitstopos. Im Zusammenhang mit dem Herrscherporträt eignete sich der Gestus also ausgezeichnet zur künstlerischen Repräsentation einer „rational self-control („sophrosyne“) and, thus, serves as a sign of the prudent political leadership [...].“⁵⁹

Die dem Schachspiel ebenfalls immanente Klugheitssymbolik⁶⁰ und der indexikal-instruktive Gestus der rechten Hand verleihen der Figur des Ratgebers ambivalente Bedeutungsnuancen: Mahnt er defensiv vor einem unüberlegten Zug oder rät er zur Offensive durch einen wohlüberlegten Schachzug, der den Gegenspieler der Frau mattsetzen wird? Oder sucht er seinen eigenen Vorteil in der Annäherung an die Schachspielerin?

Die beiden Alten nähern sich durch Blicke und Gesten der jungen Schachspielerin am stärksten. So ist es wahrscheinlich kein Zufall, dass Lucas van Leyden in seinem ebenfalls um 1508 datierbaren Kupferstich *Susanna und die beiden Ältesten* (Abb. 11) eine dem grauhaarigen Alten aus dem Gemälde *Schachspieler* ähnliche Figur mit etwas schmalerem Gesicht aufgreift. Die aufrechte Gestalt mit Klappmütze links im Bildvordergrund fokussiert die Aufmerksamkeit des Betrachters. Sie stellt einen der beiden Richter dar. Dieser steht auf einer Anhöhe neben dem zweiten, knienden Ältesten. Der Blick unter den dicken Lidern der geschlitzten Augen ist auf die im Hintergrund in einem Fluss badende Susanna

⁵⁸ Zu Konvention und Tradition antiker Rhetorikgesten als Kennzeichen der *actio* s. Graf, Fritz: *Gestures and conventions: The gestures of Roman actors and orators*, in: Bremmer, Jan und Roodenburg, Herman (Hrsg.): *A cultural history of gesture. From antiquity to the present day*, Cambridge 1991, S. 36-58.

⁵⁹ Fleckner, Uwe: *La rhétorique de la main cachée. De l'Antiquité au Napoléon, Premier Consul* de Jean-Auguste-Dominique Ingres, in: *Revue de l'art* 130, 2000/4, S. 35.

Ob sich die ikonographischen Untersuchungsergebnisse Fleckners jedoch auf van Leydens *Schachspieler* übertragen lassen, ist fraglich, da analoge Motive in van Leydens Werk fehlen und mir bis dato keine weiteren Vergleichsbeispiele aus der europäischen Malerei des 16. Jahrhunderts bekannt sind.

⁶⁰ Zur allegorischen Bedeutung des Schachspiels als staatspolitische Klugheit und Kriegsmetapher s. Faber 1988, S. 67 ff.

gerichtet. Sie hat ihre Beine entblößt und befindet sich in großer Entfernung zu den beiden Vordergrundfiguren. Jacobowitz und Stepanek bemerken zu dieser ikonographischen Besonderheit der Umkehrung, Separierung und Neuakzentuierung von Vordergrund- und Hintergrundhandlung:

„One of the most striking aspects of this work is the reversal of the subject’s traditional pictorial format. Generally, Susanna at her bath is the central focus. Here, the scheming elders are the center of attention.“⁶¹

Rezeptionsästhetisch bewirkt die Marginalisierung der Susanna die Teilhabe des (männlichen) Betrachters am konspirativen Moment der beiden Ältesten. Deren eigentliche Absicht, Susanna unter Androhung einer diffamierenden falschen Ehebruchsanschuldigung sexuell gefügig zu machen, wird lediglich durch Blicke und Gesten angedeutet.

Wie aus Quellen der spätmittelalterlichen Frömmigkeitspraxis und Moraldidaxe hervorgeht, wurde der unkeusche Blick bzw. das begehrlische Sehen bereits als Ehebruch verurteilt. Die spezifische Darstellung von Auge, Blick und Gestik bis zur körperlichen Berührung veranschaulicht den inneren Vorgang der *concupiscentia oculorum/ cordis*.⁶² Es ist vorstellbar, dass auch einem profanen Kunstwerk wie dem der *Schachspieler* von Lucas van Leyden mit seinem intrikaten Spiel von Gesten und Blicke ähnliche Auffassungen zugrunde liegen, um ethisch-moralische Einstellungen zu bezeichnen und zu vermitteln.

Lucas van Leyden variiert die Figur der Schachspielerin in seinen Spielebildern. In dem Pariser Bild *Kartenlegerin* von ca. 1508 (Abb. 3) fungiert sie nicht mehr als Spielakteurin, sondern gemeinsam mit einem Narren, dem sie eine Schale Wein reicht, als KommentARfigur. Die Kartenlegerin entspricht in diesem Bild der weiblichen Hintergrundfigur in den *Schachspielern*, die an ihrer weißen Haube und dem Kreuzanhänger auf ihrer Brust zu erkennen ist. Der geknotete Stoffgürtel wurde wiederum von der Figur der Schachspielerin übernommen. Auch das Gemälde *Die Kartenspieler* aus der Sammlung Thyssen-Bornemisza (Abb. 12) baut das Motiv der Spielerin mit weißer Haube wieder in seine Figurenkomposition ein.

⁶¹ Jacobowitz/Stepanek 1983, S. 68.

⁶² Vgl. Lentjes 2002, S. 202 f.

Die weibliche Figur mit dunkler und in Goldbordüre gefasster Kopfbedeckung gehört ebenfalls zum Figurenrepertoire des Gemäldes *Potiphars Frau klagt Joseph an* (Abb. 13) und des im Zweiten Weltkrieg zerstörten Gemäldes *Susanna vor dem Richter* von ca. 1512 (Abb. 14). Lucas van Leyden benutzt in diesen Bildbeispielen unabhängig von der moralischen Bewertung der im biblischen oder profanen Kontext gezeigten weiblichen Akteure dasselbe Modell. Bei der Figur des Ältesten in dem Stich *Susanna und die beiden Ältesten* (Abb. 11) belegt die Ähnlichkeit ihrer Wiedergabe - insbesondere die Darstellung des Blicks - m. E. nicht nur eine formale, sondern eine semantisch-ikonographische Schnittstelle zwischen den beiden Bildsujets der alttestamentlichen Szene und dem Motiv des Schachspiels. Der sichtbare Altersunterschied zwischen der Schachspielerin und den beiden männlichen Figuren, die durch Blicke und Gesten `körperliche` Nähe zur Spielakteurin erzeugen, beinhaltet noch thematische Spuren des `ungleichen Paares` - ebenfalls ein beliebtes moralsatirisches Motiv v.a. in der damaligen Druckgraphik.

Die beiden Alten weisen aufgrund ihrer Kleidung soziale Unterschiede auf. Während die Figur mit Klappmütze und schlichtem grauen Gewand `nur` einen Blick auf die Schachspielerin werfen kann, befindet sich der mit üppigem Pelzkragen bekleidete Ratgeber quasi mitten im Spiel. Seinem Pendant wird der direkte Zugang zum Spielgeschehen durch den angewinkelten rechten Arm der mittleren Figur verwehrt. Diese physische Zugangsbarriere mündet in der eigentümlich skelettierten Hand der Mittelfigur, die sich - wie oben bereits beschrieben - ansonsten durch Körper- und Stofffülle bzw. kostbare Textilien auszeichnet. Möglicherweise artikulieren sich hier in abgeschwächter Form Kennzeichen einer Todes- bzw. Vanitassymbolik: Die knöcherne und den Tod evozierende Hand, die auf der Schulter des Ratgebers ruht, lässt sich auf den ersten Blick auch aufgrund der dunklen Farbgebung nicht eindeutig zuordnen. Sie bildet gewissermaßen eine Schnittmenge zwischen den beiden männlichen Figuren und hebt auf der metaphorischen Ebene die Standesunterschiede angesichts der Todeserwartung auf. Wie ein *memento mori* präsentiert sich diese Hand auf der breiten Schulter des eifrigen Ratgebers, als wolle sie ihn mit diesem freundschaftlichen Gestus an die Vergänglichkeit und Vergeblichkeit alles irdischen Strebens erinnern und auf die Gleichheit der Menschen im Tode

hindeuten. Elise Lawton Smith klammert diesen Vanitasaspekt bei van Leydens *Schachspielern* allerdings aus, um das Neuartige der Darstellung des Geschlechterantagonismus argumentativ besonders zu untermauern. Die beiden allegorischen Bedeutungsebenen bzw. Bildthemen schließen sich jedoch nicht unbedingt gegenseitig aus, sondern basieren vielmehr auf gemeinsamen christlich-theologischen Moralvorstellungen. Die Anfänge des Schachspiels als Sinnbild des Todes gehen auf die mittelalterlichen Übersetzungen persischer Manuskripte aus dem 11. Jahrhundert zurück und setzen sich in den didaktisch-moralisierenden Schachallegorien des 13. Jahrhunderts fort.⁶³ Der persische Autor Omar Chajjan (1048-1131) dichtete hierzu:

„Spielzeuge sind wir, wie´s dem Himmel gefällt
Das ist wahr, kein Gleichnis, das Schachbrett der Welt
Sieht etwas uns spielen, bis eins nach dem andern
Zurück in den Kasten des Nichtsseins fällt.“⁶⁴

Sebastian Brants Gedicht *De pericoloso scaccorum ludo* schildert eine Gesprächssituation zwischen dem Tod, einem Engel mit Stundenglas und einem Menschheitsvertreter, in der die Vanitas- und Todessymbolik in Verbindung mit dem Motiv des Schachmatts sinnfällig veranschaulicht wird.⁶⁵ Der Titel des 85. Kapitels von Brants *Narrenschiff* lautet „Sich des Todes nicht vorsehen“. Die Holzschnittillustration zeigt den als Gerippe dargestellten Tod, der einen Narren am Rock festhält mit den Worten: „Du bleibst“. Die geknickten Narrenohren und die abwehrende Geste der rechten Hand zeigen die Vergeblichkeit seines Fluchtversuchs:

„Kann Adel, Gut, Kraft, Jugendzier
In Fried und Ruh´ sein, Tod, vor dir?
All das, was Leben je gewann

⁶³ Vgl. Murray 1969, S. 529 ff.

S. auch Ausst.-Kat. Rheydt 1994, S. 14.

⁶⁴ Zitiert nach Faber 1988, S. 220.

Vgl. ausführlicher zur Todessymbolik ebd., S. 529-537.

⁶⁵ Vgl. hierzu Faber 1988, S. 221. Das Gedicht gehört zu den *Varia carmina* im Anhang von Brants *Narrenschiff* (Basel 1498); vgl. hierzu die Ausgabe Brant, Sebastian: *Narrenschiff*. Herausgegeben von Friederich Zarncke (Leipzig 1854), Hildesheim 1961, S. 153 f.

Und sterblich ist – das muß daran.“⁶⁶

Der Tod in der Rolle des überlegenen Gegenspielers findet sich auf dem Blatt *Schachspiel mit dem Tod* des unbekanntes niederrheinischen Monogrammistens BR mit dem Anker von 1480/90 (Abb. 15). Am Schachisch hat sich ähnlich wie bei Lucas van Leyden eine Menschenmenge um das allegorische Szenarium versammelt. Als Opponenten stehen sich zwei Parteien gegenüber: links auf der Seite des Königs die Mitglieder des Hofstaates als Repräsentanten des Adels und rechts der Tod mit Papst und weiteren klerikalen Würdenträgern. Im Bildzentrum hält ein Engel die Sanduhr als Symbol des *memento mori* demonstrativ in die Höhe. Auch der König wird ohne Ansehen seiner sozialen Stellung vom Tode matt gesetzt.

LUCAS VAN LEYDEN UND DAS THEMA DER *FRAUENLISTEN*

Wie oben bereits erwähnt artikuliert sich in van Leydens *Schachspielern* und den noch folgenden Spielsujets der Aspekt der Geschlechter-Dichotomie. Dieser ist eng verbunden mit dem literarisch und bildlich tradierten Topos der *Frauenlisten* bzw. *Weibermacht*. Im druckgraphischen Werk des Lucas van Leyden lassen sich über diesen symptomatischen Kulturkontext hinaus tatsächlich zwei *Frauenlisten*-Folgen nachweisen, die nach einer kurzen Übersicht über Genese und Motivik des Topos vorgestellt werden sollen.

Entsprechend der Tradition mittelalterlicher Rhethorik und kirchlich-misogynen Ideen behandelt der Topos exemplarische Frauengestalten aus der Bibel und dem Altertum, außerdem aus Legenden und Romanen. Dieses weite literarische Umfeld begünstigte die Verbreitung und Popularisierung des satirischen

⁶⁶ Brant 1998, S. 313.

Themas.⁶⁷ Gemeinsam ist den Frauen, dass sie mit weiblicher List und Schönheit männliche Körperstärke, Macht, zuweilen Klugheit und Frömmigkeit ihrer liebesnährischen Kontrahenten triumphal bezwangen. Zu den berühmtesten Opfern zählen im biblischen Kontext Adam, Samson, Salomon, David, Holofernes, Sisara und mittelbar Johannes der Täufer – Salome⁶⁸ bleibt bis in die Moderne eine schillernde Projektionsfläche für die *femme fatale* schlechthin. Mit bekannten antiken Männergestalten wie Aristoteles, Virgil und Herkules wird der Kreis der Opfer erweitert. In der Reihe der bekannten Frauenlisten wird dem Sündenfall bezeichnenderweise eine Initialfunktion zugewiesen. Evas erste *Weiberlist* legte den ideologisch-theologischen Grundstein und lieferte die Legitimation für die Auffassung von der Sündhaftigkeit und Schuld des weiblichen Geschlechts und seiner geistigen und moralischen Minderwertigkeit. Susan Louise Smith verweist in diesem Zusammenhang auf die antithetische Konstruktion von weiblicher Sinnlichkeit und männlichem Intellekt:

„Theologians differed about just which vice it was that led to the crucial act of disobedience: but there was general agreement, that the woman, Eve, was at fault and that the damage was done when sensuality which ruled the female nature got the better of Adam’s masculine reason.“⁶⁹

Ab dem 13. Jahrhundert erscheinen die *Frauenlisten* vermehrt als Thema in den unterschiedlichen Medien der bildenden Künste sowohl im sakralen als auch profanen Bereich und erreichten auf diese Art und Weise einen breiten Adressatenkreis. Selbst Holzschnitzereien an Miserikordien und skulpturalnarrative Kapitellornamentik bezeugen jene Warnungen vor dem weiblichen Geschlecht. Im häuslichen Umfeld sind es vor allem Luxus- und Gebrauchsgegenstände, die die Beliebtheit dieser Motivwelt demonstrieren: Teppiche, Truhen, Stickereien, Minnetaschen und -kästchen, Elfenbeinkämme, Vasen, Schreibtafeln und Teller, sowie Wöchnerinentablets bilden die bekannten Paare häufig humorvoll-satirisch ab. Zunächst verbreiteten sich diese Motive in Frankreich, Deutschland und der Schweiz, vereinzelt auch in Italien,

⁶⁷ Vgl. Smith, Susan Louise: “To women’s wiles I fell”. The power of women topos and the development of medieval secular art, Pennsylvania 1978 (Diss. University of Pennsylvania 1978), S. 3 ff.

⁶⁸ Vgl. zur Figur der Salome in der Moderne auch: Ausst.-Kat München 1995: Der Kampf der Geschlechter. Der Mythos in der Kunst 1850-1930 (Lenbachhaus), S. 144-151.

⁶⁹ Smith 1978, S. 84.

bevor sie im späten 15. und im 16. Jahrhundert ihre größte Popularität in der niederländischen und deutschen Druckkunst erfuhren.⁷⁰ Aber auch in der öffentlichen Sphäre der Rathauses⁷¹ und der privaten Sphäre des Wohnhauses⁷² lassen sich Beispiele für ein entsprechendes Bildprogramm anführen.

Beliebtheit und Verbreitung des Sujets lassen sich auf dessen Unterhaltungswert zurückführen, gemäß dem im Mittelalter und früher Neuzeit praktizierten didaktischen Horaz-Prinzip des *prodesse et delectare*. Die Synthese aus belehrenden und humorvollen Elementen, das Schwingen zwischen positiven und negativen Aspekten sind Charakteristika des „spielerischen Umgangs mit Zitaten und signalhaft verwendeten, mehrdeutigen Motiven, auf die das Publikum sich bezieht.“⁷³ Die fiktionale Umkehrung der Geschlechterhierarchie ist essentiell für die didaktisch-unterhaltsame Funktionsweise des Topos. Hanneke de Bruin äußert sich in ihren historischen Quellenstudien zum Verhältnis von Realität und Fiktion einiger Holzschnitt-Illustrationen zum *Weibermacht*-Topos in der niederländischen Literatur des 15. und 16. Jahrhundert:

„And the role reversal makes the non-realistic nature of things even more marked. We know that upside-down world is a ludicrous and/or shocking way of entertaining people, while at the same time it holds up a mirror to show how things should be. In this case it means that dominating women, for example, are

⁷⁰ Vgl. Bleyerveld, Yvonne: *Hoe bedriechlijk dat die vrouwen zijn. Vrouwenlisten in de beeldende kunst in de Nederlanden circa 1350-1650*, Leiden 2000 (Diss. VU Amsterdam), S. 12.

S. ferner Held, Jutta: Die „Weibermacht“ in Bildern der Kunst von der frühen Neuzeit bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, in: Aumüller-Roske, Ursula (Hrsg.): *Frauenleben – Frauenbilder - Frauengeschichte*, Pfaffenweiler 1988, S. 45-60.

Zum Motiv der „bösen“ Frau insbesondere in der Druckgraphik und den Miserikordien-Schnitzereien vgl. auch Grössinger, Christa: *Picturing women in late medieval and Renaissance art*, Manchester/New York 1997, S. 94-138.

⁷¹ Vgl. z.B. Albrecht Dürers Entwurf eines *Weibermacht*-Zyklus für das Nürnberger Rathaus von 1521, in: Smith, Susan Louise: *The power of women. A topos in medieval art and literature*, Philadelphia 1995, Abb. 46.

Vgl. auch Bleyerveld 2000: Kapitel *Het belang van stadhuisdecoratie*, S. 151 f.

S. auch Grössinger, Christa: *The world upside-down. English misericords*, London 1997

⁷² Vgl. auch Wunderlich, Werner: *Weibsbilder al fresco. Kulturgeschichtlicher Hintergrund und literarische Tradition der Wandbilder im Konstanzer Haus „Zur Kunkel“*, Konstanz 1996.

⁷³ Ott, Norbert H.: *Minne oder amor carnalis? Zur Funktion der Minnesklaven-Darstellungen in mittelalterlicher Kunst*, in: Ashcroft, Jeffrey u.a. (Hrsg.): *Liebe in der deutschen Literatur des Mittelalters. St. Andrews-Colloquium 1985*, Tübingen 1987, S. 124.

rediculous, because in reality it is men who dominate.“⁷⁴ Gleichzeitig stellt sich die Frage: „What do the many bossy, cunning women and the equally many weak, submissive men tell us about the mentality, thoughts and fears of the readers? Upon what social developments do they have a bearing?“⁷⁵

Die frühneuzeitliche Blüte des *Frauenlisten*-Themas lässt sich auch nach Meinung von Yvonne Bleyerveld ableiten aus der durch die städtischen Eliten geprägten Heiratsmoral, Arbeitsteilung und Aufwertung der Familie zur normvermittelnden Institution. Bleyerveld führt zu dem soziokulturellen Bedingungsfeld der vermehrten literarischen und bildlichen Produktion und Rezeption des Topos und der Heiratsthematik im stadtbürgerlichen Kontext aus:

„Dat het thema juist in deze periode zo populair is, hangt mogelijk samen met wat wel genoemd wordt de nieuwe huwelijksmoraal: de belangstelling voor en de opwaardering van het huwelijk en het gezin, onder invloed van de emancipatie van de stedelijke elite in de Nederlandse en Duitse steden, de reformatie en het humanisme. Gezien het grote aantal zestiende-eeuwse teksten – instructiewerken, prozaromans en toneelstukken – over de inrichting van het huwelijk en de taakverdeling van man en vrouw, alsmede de grote aantal prenten rond dit onderwerp, moeten dit zeer actuele thema's geweest zijn. De opbloei van het vrouwenlistenthema kan als afgeleide daarvan beschouwd worden, al heeft het zijn eigen traditie en bedoeling.“⁷⁶

Als besonders effektives Medium einprägsam-instruktiver *Frauenlisten*-Exempla erwies sich weniger die vom Standpunkt der Distribution verhältnismäßig exklusive Malerei als vielmehr die publike weit verbreitete Reproduktionsgraphik⁷⁷ mit der Option einer seriellen Aneinanderreihung

⁷⁴ de Bruin, Hanneke: Treacherously Significant Woodcarving: Woodcuts in Dutch-Language (Post-)Incunabula as a Source of Socio-Historical Research, in: Blockmans, Wim/Janse, Antheun (Hrsg.): *Showing Status. Representation of Social Positions in the Late Middle Ages*, Turnhout 1999, S. 352.

⁷⁵ Ebd., S. 352.

⁷⁶ Bleyerveld 2000, S. 12; vgl. weiterführende Literaturangaben zu Änderungen der Eheauffassung und des Geschlechterverhältnisses im 16. Jahrhundert ebd., S. 259, Anm. 18.

⁷⁷ Vgl. zu Bildthema, Verbreitung durch die Druckmedien und normativer Funktion auch Ausst.-Kat. Dresden 2005: *Mannes Lust & Weibes Macht. Geschlechterwahn in Renaissance und Barock* (Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett), Bd. 1, Einleitung, nicht paginiert: „[...] es ist kein Zufall, dass sich das Thema der spannungsgeladenen Beziehung zwischen Mann und Frau gerade in der gedruckten Kunst so häufig findet. Das Druckmedium [...] war dank seiner Vervielfältigungsmöglichkeiten

mehrerer formelhafter Bildepisoden, die teilweise mit Texten versehen waren. Bleyerveld macht diese suggestiven *vrouwenlistenreksen* daher zum Ausgangspunkt ihrer Topos-Untersuchungen in der bildenden Kunst der Niederlande. Der erste niederländische Graveur, der sich ausführlich dem *Frauenlisten*-Thema sowohl in Einzeldarstellungen als auch in serieller Anordnung widmete, war Lucas van Leyden. Neben frühen Einzeldarstellungen entstanden im zweiten Dezennium des 16. Jahrhunderts zwei *Frauenlisten*-Serien in Holzschnitttechnik. Aufgrund stilistischer Vergleiche der lediglich in Einzelblättern überlieferten Holzschnitte kann man von zwei unterschiedlichen Folgen ausgehen, deren Zusammensetzung und Anordnung auf der Rekonstruktion einer späteren zwischen 1520 und 1530 entstandenen Edition beruht. Diese mit Text-Kartusche und Architekturrahmen versehene Folge (Abb. 16) lässt sich durch die spezifische Säulenornamentik der Einfassungen zu einem Fries mit einer Länge von ca. 138 cm zusammenfügen und entspricht der sogenannten 'Kleinen' *Frauenlisten*-Serie.⁷⁸ Sowohl die sogenannte 'Große' als auch die 'Kleine' *Frauenlisten*-Serie setzt sich somit jeweils aus sechs Holzschnitten zusammen (Abb. 17/18).⁷⁹ Lucas van Leydens Originalität und Einfallsreichtum zeigen sich in der Wahl der Eingangsszene, in der Kombination von Einzelszenen der *Exempla* und schließlich im narrativen Bildgefüge, das den chronologischen Ablauf in sukzessiven Teilepisoden einbezieht und häufig

und moderaten Herstellungskosten auch für ein weniger wohlhabendes Publikum erschwinglich. Als populäres Kunstmedium bot es naturgemäß auch populäre Themen an. [...] Die Rangordnung von Mann und Frau war ein überaus beliebtes Thema großformatiger Flugblätter, die sich an ein breites Publikum richteten. In diesen moralisierenden Drucken wurden von der gesellschaftlichen Norm abweichende Beziehungen und Verhaltensweisen angeprangert und verspottet.“

⁷⁸ Vgl. Bleyerveld 2000, S. 109-115.

Vgl. zu den verschiedenen Versionen der *Frauenlisten*-Serie auch The New Hollstein. Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700, Lucas van Leyden. Zusammengestellt von Jan Piet Filedt Kok, Rotterdam 1996, Nr. 175-186.

Jacobowitz und Stepanek gehen nicht auf die Möglichkeit des bei Bleyerveld erwähnten Rekonstruktionsversuchs ein, sondern betonen vielmehr den Mangel an Belegen für die serielle Funktion der Einzeldarstellungen: „In spite of many points of stylistic unity among them, and although it has been feasible to speak of them together, the woodcuts in this Power of Women group were not published as a series and were therefore not necessarily executed in sequence over a short span of time. Because it is not possible to determine the order in which Lucas executed these six woodcuts, the biblical subjects are presented first, followed by those of classical legend.“(Jacobowitz/Stepanek 1983, S. 105).

⁷⁹ Vgl. Bleyerveld 2000, S. 101 ff.

Vgl. Jacobowitz/Stepanek 1983, S. 107 ff.

eine kommentierende Öffentlichkeit mit dem abgebildeten Ereignis konfrontiert.⁸⁰ So eröffnet Lucas van Leyden beispielsweise beide Serien mit dem (Ur-)Thema der *Frauenlisten* – dem Sündenfall⁸¹, der zwar entsprechend der literarischen Tradition zu den *Frauenlisten* zählt, aber im Bildmedium eher eine Ausnahme darstellt.⁸² Die etwa zwischen 1512 und 1514 entstandene `Große´ Serie im Amsterdamer Rijksprentenkabinet präsentiert die folgenden Bildthemen jeweils im `großen´ Format von 41 x 29 cm: a) *Der Sündenfall*; b) *Simson und Delila*; c) *Salomons Götzendienst*; d) *Der Mund der Wahrheit*; e) *Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers* und schließlich f) *Virgilius im Korb*.

Die `Kleine´ Serie im Amsterdamer Rijksprentenkabinet umfasst sechs kleinformatigere Holzschnitte mit den Abmessungen 24, 1 x 17 cm, die nur biblische Exempla visualisieren. Die beiden Szenen nach den antiken Legenden *Der Mund der Wahrheit* und *Virgilius im Korb* werden durch die Bildthemen *Jael tötet Sisera* und *Isabel und König Achab* ersetzt.

Bei der oben bereits erwähnten späteren Edition der `Kleinen´ Frauenlisten-Reihe mit ihren aus dem Lateinischen ins Niederländische übersetzten Textergänzungen beginnen alle Titel in den Kartuschen unterhalb der Holzschnitte mit der Nennung der den Frauen zum Opfer gefallenen Männer. Der das Exempel zusammenfassende Text erwähnt hingegen zuerst die listige Frau. Auf den ersten Blick wird hierdurch die Opferrolle des Mannes und damit der Ausgang der Bilderzählung bzw. die Konsequenz für den männlichen Protagonisten stärker akzentuiert als die weibliche List selbst, die zum Ruin des Mannes führte. Bleyerveld kommt aufgrund dieser spezifischen Relation zwischen Titel, Text und Bild zu folgender Konklusion:

„Vrouwenlisten laten dus niet alleen zien hoe bedrieglijk vrouwen zich kunnen gedragen, maar vooral wat zij met deze verderfelijke eigenschap kunnen aanrichten. Bovendien impliceert het centraal stellen van de slachtoffers dat de

⁸⁰ Zur Rezeptionsästhetischen Konzeption von Öffentlichkeit mit ihrer instruktiv-appellativen Wirkungsstruktur s. das folgende Kapitel der vorliegenden Arbeit: *Exkurs: Urbanes Publikum in van Leydens Frauenlisten – Rezeption und Identifikation*.

⁸¹ Lucas van Leyden bearbeitete das Thema des Sündenfalls während unterschiedlicher Schaffensperioden mehrfach im druckgraphischen Medium und in einer Zeichnung; hierzu und zum Einfluss Albrecht Dürers vgl. Vos, Rik: *Lucas van Leyden*, Maarssen 1978, S. 70-79.

⁸² Vgl. das Motiv von *Adam und Eva* als Teil der *Frauenlisten* in Mosbruggers *Rekonstruktion des Konstanzer Medaillonzyklus im „Haus zur Kunkel“*, in: Wunderlich 1996, S. 114, 133 f.

prenten in de eerste plaats voor een mannelijk publiek bedoeld zijn geweest, dat zich kon spiegelen aan beroemde voorgangers die zich door vrouwen lieten beïnvloeden.“⁸³

EXKURS:

URBANES PUBLIKUM IN VAN LEYDENS *FRAUENLISTEN* - REZEPTION UND IDENTIFIKATION

Wie bereits ausgeführt, handelt es sich bei den dargestellten Figuren der *Schachspieler* überwiegend um Repräsentanten der städtisch-bürgerlichen Elite Leidens. Funktion und Beziehungen einzelner Figuren bzw. Gruppierungen werden durch die Veranschaulichung von Interaktion und Affekten innerhalb des Bildgeschehens bestimmt. Dabei lassen sich sowohl formale als auch ikonographische Parallelen zum graphischen Figurenrepertoire Lucas van Leydens ausmachen. Der Gruppe der Hintergrundfiguren – soweit man bei der geringen Raamtiefe überhaupt von Hintergrund sprechen kann – und der Repoussoirfigur fällt die sie verbindende Rolle des Publikums zu. Als Zuschauer und Kommentatoren spiegeln sie die Wahrnehmungsmöglichkeiten und Werturteile des außerbildlichen Betrachters und involvieren ihn in das Bildgeschehen. Gleichzeitig weitet sich der Bildraum; er öffnet sich zum Betrachter hin und erzeugt dadurch ‚Öffentlichkeit‘. Bild- und Betrachtarraum verschmelzen in einem hybriden Zuschauerraum. Anordnung, Dichte und spannungsreiche Vernetzung der Figuren stehen als pars pro toto für das Zusammenleben innerhalb der urban geprägten bürgerlichen Gesellschaft am Übergang zur Neuzeit. Der undifferenzierte Umraum wird so zur öffentlichkeitswirksamen Sphäre der *res publica* transformiert. Das im Bild reflektierte stadtbürgerliche Selbstverständnis und Wertesystem äußert sich auch oder gerade in der sozio-kulturellen Definition geschlechtsspezifischer Rollen.

⁸³ Bleyerveld 2000, S. 114.

Sowohl weibliches als auch männliches (Fehl-)Verhalten wird im Motiv des schachspielenden Paars visuell kodiert und mit dem populär-volkstümlichen Topos der *Weibermacht* assoziiert. Das von Männern dominierte innerbildliche Publikum registriert, reflektiert, kommentiert und verstärkt den Regelverstoß gegen die soziale Ordnung der Geschlechterhierarchie.

Nukleus des Bildgeschehens und der Figurengruppierungen ist das Paar. Es markiert den Lebensraum der Hausgemeinschaft innerhalb der städtischen Gesellschaft. Die soziale Kontrolle verkörpert sich gewissermaßen im inner- und außerbildlichen Publikum. Das Schachbrett wird auf der allegorischen Ebene nicht nur zum Austragungsort der Geschlechterdifferenz und des Liebesspiels, sondern repräsentiert mit seinen zahlreichen (Kurier-) Schachfiguren die spätmittelalterliche säkulare Stadtgesellschaft.⁸⁴

Auch im graphischen Werk setzt Lucas van Leyden diese suggestive Rezeptionsstrategie ein, die den Betrachter zum Akteur im Bildgeschehen werden lässt. Die für die Bildbotschaft ausschlaggebende Rolle des innerbildlichen Publikums wird besonders anschaulich in Lucas van Leydens frühem Holzschnitt *Virgil im Korb* (Abb. 19) aus der sechsteiligen *Großen Weibermacht-Folge*.⁸⁵

Das Bildthema geht auf eine seit dem 13. Jahrhundert verbreitete Legende zurück. In ihr wird erzählt, wie die römische Kaisertochter dem heimlich um sie werbenden Virgil eine Liebesnacht in ihrem Gemach verspricht. Dazu kommt es aber nicht, denn die listige Römerin lässt den so getäuschten Liebhaber im Korb hängen. In dieser Szene verzichtet Lucas van Leyden jedoch ganz auf die Darstellung der Protagonistin, die den berühmten Dichter Virgil erniedrigt und der Lächerlichkeit öffentlich preisgibt. Stattdessen sieht man am oberen Bildrand Virgil als Opfer seiner Liebesnartheit und Leichtgläubigkeit in einem Korb zwischen Himmel und Erde – also auch im übertragenen Sinn in einem sehr instabilen Zustand – an einer Hauswand baumeln. Die relativ kleine Gestalt des

⁸⁴ Vgl. auch de Cessoles, Jacques: *Le livre du jeu d'échecs ou la société idéale au Moyen Age*, XIIIe siècle. Übersetzt und präsentiert von Jean-Michel Mehl, Paris 1995. In diesem frühen allegorisch-moralischen Schachtraktat fungieren die Schachfiguren als Repräsentanten der feudalen Ständegesellschaft sowie der Tugenden und Laster. Jean-Michel Mehl interpretiert das Schachbrett als die *Cité de Dieu*, wenn er fragt: „Et si les soixante-quatre cases n'étaient que l'allégorie de la Cité, l'espace où prend place le jeu de la vie?“ (Klappentext).

⁸⁵ Zu dieser Holzschnittserie vgl. Jacobowitz/Stepanek 1983, S. 102-123. Die Autorinnen datieren das in Abb. 19 gezeigte Blatt auf ca. 1512. Vgl. auch Bleyerveld 2000, S. 95-115.

Dichters neigt den mit einem orientalischen Turban bedeckten Kopf nach unten. Sein schmerzvoller Blick ist auf die eigentlichen Bildakteure gerichtet, nämlich auf das zahlreich erschienene stadtbürgerliche Publikum, das sich vom Vordergrund in die Bildmitte bis zum Tordurchgang im Hintergrund versammelt hat. Das Aufhängen im Korb selbst repräsentiert und reflektiert ein Element aus der damaligen Strafpraxis: „The very fact of the hanging in the basket is full of significance. In 1507-8 a married woman of Brussels, who could not control her passions, was punished by being hung in a basket.“⁸⁶

Frontal zum Betrachter wird die Vorderwand des Hauses von links durch den Bildrand angeschnitten. Ast- und Rankenwerk spannen sich dekorativ in einem Halbbogen nach links hinüber. Im oberen Bogenfeld lässt Lucas van Leyden aus dem Astwerk als Reminiszenz den miniaturisierten antiken Herkules-Torso des Belvedere wachsen. Der antike Held zählt mit einer Episode ebenfalls zum Themenkreis der Weiberlisten. Omphale, die Königin von Lydien bemächtigte sich seines Löwenfells und seiner Keule und damit maskuliner Zeichen seiner Überlegenheit. Schließlich zwang sie Herkules zur traditionellen weiblichen Tätigkeit des Spinnens und dem Anlegen von Frauenkleidung.⁸⁷ Diese für Herkules erniedrigende Travestie wird in der Erfahrung mit einer weiteren Frau noch fatal überboten: Es war das vergiftete Kleid (Hemd des Nessos) der unglücklichen und leichtgläubigen Deianeira, das dem antiken Helden schließlich den Tod brachte.

Diese bei van Leyden etwas versteckte Herkules-Allusion im Sinne einer „Umkehrung des Heroentums in Knechtschaft“⁸⁸ erweist sich somit als Analogie zu Virgils Verspottung. Der zentrale Verlust von männlicher Körperkraft und männlichem Verstand durch weibliche Überlegenheit ist kennzeichnend für den Topos der Verkehrten Welt. Der belehrende Charakter des negativen Exemplums ist an den einzelnen Reaktionen der in zeitgenössischer Kleidertracht dargestellten

⁸⁶ de Bruin 1999, S. 353.

⁸⁷ Vgl. auch Lucas Cranach d.Ä.: *Herkules und Omphale*. 1537. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum.

Vgl. auch Baumgärtel, Bettina/Neysters, Silvia (Hrsg.): *Die Galerie der starken Frauen. Regentinnen, Amazonen, Salondamen (La Galerie des Femmes Fortes)*, München 1995, S. 182 f.

⁸⁸ Ebd.

Stadtbewohner ablesbar. Diese schwanken zwischen Staunen, schweigsamer Betroffenheit, Nachdenklichkeit und offenem Spott. Ein besonderer Stellenwert kommt dabei den drei barfüßigen Figuren im Vordergrund der linken Bildhälfte zu. Ihr Zeigegestus und die Anwesenheit des Kindes visualisieren die moralisch-didaktische Intention des Exempels. In dem Beziehungsgeflecht von Instruktion und Rezeption scheint von der Frau am linken Bildrand eine Art Initialwirkung auszugehen. Mit ihrem nackten linken Fuß tritt sie einen Schritt nach vorne auf das Kind - ein kleiner Junge - zu. Der appellative Gestus des erhobenen Zeigefingers ist auf ihn gerichtet. Der Blickkontakt zwischen den beiden Figuren suggeriert eine Mutter-Kind-Relation, wobei der Mutter hier eindeutig die Aufgabe der Erziehung zugeordnet wird. Dass sich die Frau bei ihren Belehrungen auf Virgil als Antimodell bezieht, wird auch durch den analogen Zeigegestus der männlichen Rückenfigur im Vordergrund klar. Das nach links abgespreizte Bein (Spielbein) ist auf den nackten Fuß der Frau ausgerichtet und überschneidet das linke Bein des Jungen. Diese Figurengruppe bildet m.E. eine Einheit: Mimik und Gestik, die Barfüßigkeit – hier möglicherweise als antikisierendes Detail – und die räumliche Anordnung der drei Figuren belegen dies. Es ist die Einheit der Familie als institutionalisierter Ort der Disziplinierung und Enkulturation. Die normative Vermittlung gesellschaftsspezifischer Tugenden bzw. Werte innerhalb der Familie spiegelt sich in der Öffentlichkeit. Beide Sphären scheinen hier noch nicht scharf von einander getrennt. Das Moment des erzieherischen Gehorsams wird auch in dem Motiv des (Jagd-) Hundes parallelisiert. Unterwürfig neigt er seinen Kopf im bedrohlichen Zwischenraum der diagonal geführten Schwerter. Neben der Funktion eines anekdotischen Details und herrschaftlichen Attributs steht das Tier traditionell im Zusammenhang mit der literarischen Plutarch-Rezeption für den Einfluss einer guten bzw. schlechten Erziehung. Unter dem Motto „*Educatio naturam corrigit*“ thematisiert das Emblem aus Otto van Veens, *Quinti Horatii Flacci emblemata* von 1612 das bereits im Mittelalter bekannte Exemplum des faulen und gefräßigen, aus dem Topf fressenden Jagdhundes und des jagenden Straßenköters als „antithetical pedagogical symbols“.⁸⁹ Auch hier zeigt die Illustration eine große Menschenmenge mit einer Mutter-Kind-Gruppe am linken Bildrand. Ihr

⁸⁹ Franits, Wayne E.: *Paragons of virtue. Women and domesticity in seventeenth-century Dutch art*, Cambridge 1993, S. 151.

gegenüber befindet sich am rechten Bildrand Lycurgus. Der populäre antike Moralist, Pädagoge und Herrscher Spartas erläutert anschaulich und eindringlich am lebendigen Beispiel der beiden Hunde die positiven und negativen Konsequenzen von Erziehung (Abb. 20).

II. LUCAS VAN LEYDENS *KARTENLEGERIN* ODER *KARTENSPIELERIN* ?

DIE GESCHICHTE EINES FRAGWÜRDIGEN BILDITITELS

In Stil, Komposition, Figurenauffassung und schließlich Format lassen sich auffällige Parallelen zwischen der *Kartenlegerin* im Musée du Louvre (Abb. 3) und van Leydens *Schachspielern* nachweisen.⁹⁰ Eine Kopie der *Kartenlegerin*, allerdings wesentlich härter konturiert und insgesamt steifer ausgeführt, befindet sich im Musée des Beaux-Arts in Nantes (Abb. 21).⁹¹ Wie bei den *Schachspielern* bestimmt das dichte Beieinander der Figuren Komposition und Raumauffassung. Typisch für sein Frühwerk vermeidet der junge Künstler „Lücken“, indem er Freiräume mit der Darstellung von Gesichtern auffüllt, sodass diese sich

⁹⁰ Vgl. zur Zuschreibung, Datierung und Ähnlichkeit mit van Leydens *Schachspielern* die aufschlussreichen Infrarotuntersuchungen von Filedt Kok, Jan Piet: Underdrawing and other technical aspects in the paintings of Lucas van Leyden, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 1978/29. Lucas van Leyden studies, S. 18-41.

⁹¹ Vgl. Smith 1992, S. 164 f.

Vgl. auch Friedländer 1963, S. 48. Der Autor hielt beide Bilder für Repliken nach einem verloren gegangenen Original, wobei er die Kopie aus Nantes als das „bessere“ Gemälde beurteilt (ebd.). Charles Sterling hielt bereits 1930 das Gemälde mit dem französischen Bildtitel *La Devineresse* (Die Wahrsagerin) aus Nantes ebenfalls für eine Nachbildung, während er dem Pariser Bild – damals noch im Privatbesitz – größere formale Übereinstimmungen mit den Berliner *Schachspielern* attestierte.

Vgl. hierzu Sterling, Charles: Réplique d’une composition perdue de Lucas de Leyde, in: Bulletin des Musées de France, Paris 1930, S. 109-112.

schließlich bis zur Unkenntlichkeit mit den Figuren im Vordergrund überschneiden oder von diesen fast vollständig überlagert werden.

Das kleinformatige Bild aus dem Louvre zeigt eine junge Frau mit französischen Spielkarten an einem Tisch sitzend. Links von ihr steht ein luxuriös gekleideter junger Mann, der sein Barett zum Gruß zieht und dabei eine Blume mit seiner Nachbarin austauscht. Im Hintergrund rechts bietet eine andere Frau dem durch Keule bzw. Marotte und Kappe gekennzeichneten Narren eine Schale Wein an, den sie offensichtlich zuvor aus dem auf dem Tisch abgestellten Krug gegossen hat.⁹² Der übrige „Raum“ ist mit weiteren sieben männlichen Figuren unterschiedlichen Alters gefüllt. Ihre auf der Bildfläche friesartig angeordneten dunklen Köpfe überschneiden sich teilweise so stark, dass sie für den Betrachter kaum noch zu erkennen sind. Zwischen Narrenfigur mit Narrenstab und der profilansichtigen männlichen Figur links daneben ist im oberen Teil des keilartigen Bildraums ein halbkugelförmiges dunkelgraues Gebilde angebracht. Möglicherweise beabsichtigte der Künstler die Darstellung einer weiteren Hintergrundfigur, von der nur die Kopfbedeckung mit heruntergeklappter Krempe füllselartig angedeutet wird. Auf den ersten Blick wirkt dieses Element jedoch wie die Ausstülpung der Kopfbedeckung der dem Narren benachbarten Figur im Profil.

In seiner Bildbesprechung merkt Max Friedländer zu Komposition und Inhalt kritisch, prägnant und mit einiger Geringschätzung an:

„Zwei Frauen und neun Männer, dicht beieinander, unbeholfen geordnet, mit anfängerhaftem Sich-nicht-genug-tun-können. Der Sinn bleibt rätselhaft. Der steifen Zeremonie mag symbolische Bedeutung innewohnen. In der Mitte eine junge Frau beim Kartenlegen, in Halbfigur hinter einem Tische. Sie reicht einem Jüngling eine Blume, wohl als Zeichen ihrer Neigung und im glücklichen Einklange mit der Vorankündigung, die von den Karten ausgeht. Alle anderen Gestalten, eine Frau im Profil und die Männer, dabei einer mit Narrenkappe, füllen die Bildfläche, ohne dass ihre Beziehung zu dem Vorgange offenkundig würde.“⁹³

⁹² Zur Interpretation dieses Paarmotivs s. Kapitel II, *Frau und Narr – Paarparallelen* der vorliegenden Arbeit.

⁹³ Friedländer 1963, S. 48.

In den folgenden Kapiteln wird der Versuch unternommen, das Bedeutungsspektrum des teilweise „versteckten“ Symbolgehalts der Pariser *Kartenlegerin* über das Zusammenspiel einzelner Bildelemente wie Spielkarten, Kleidung, Accessoires, Mimik, Gebärden und Figurenkonstellationen einzukreisen.

So stellt sich zunächst die grundlegende Frage, ob es sich bei dem etwa zeitgleich mit den *Schachspielern* entstandenen Gemälde tatsächlich um die Darstellung einer Kartenlegerin bzw. Wahrsagerin handelt. Hauptindiz für die ikonographische Zuordnung ist die Tatsache, dass die zentrale weibliche Figur zwar mit französischen Spielkarten, aber ohne Spielpartner abgebildet wird. Sowohl Michael Dummett als auch Detlef Hoffmann heben jedoch in ihren Untersuchungen zur Geschichte der Spielkarte als Mittel der mantischen Praxis hervor, wie spärlich entsprechende Quellen für das Kartenlegen vor dem 18. Jahrhundert sind.⁹⁴ Im Zusammenhang mit dem Werk Lucas van Leydens wird der Begriff *Kartenlegerin* als Bestandteil eines Bildtitels erstmals 1842 in einer Veröffentlichung des *Magasin Pittoresque* genannt. Der anonyme Autor gibt in seinem Artikel über die *Écoles Flamande et Hollandaise* einen Einblick in die Gemäldesammlung des Musée des Beaux-Arts in Nantes. Dabei nennt er auch die bereits erwähnte Kopie der *Kartenlegerin*, die das Museum 1810 aus einer Privatsammlung als ein dem frühniederländischen Künstler Jan van Eyck [!] zugeordnetes Kunstwerk erworben hatte. Der Autor legt etwas nebulös historisierend das Bildsujet und damit den bis heute für beide Gemälde gültigen Bildtitel fest:

⁹⁴ Vgl. Ausst.-Kat. Salzburg 1997: Wahrsagespiele, Los- und Orakelbücher aus fünf Jahrhunderten (Schloß Kleßheim), S. 16.

Vgl. Dummett, Michael: *The game of Tarot from Ferrara to Salt Lake City*, London 1980, S. 94 f.

Vgl. zum Motiv des Wahrsagens in der europäischen Genremalerei auch Schneider 2004, S. 188-194. Der Autor geht hier insbesondere auf die seit dem späten 16. Jahrhundert häufig dargestellte mantische Praxis des Handlesens ein. Ein bekanntes frühes Beispiel ist das Gemälde Caravaggios *Die Wahrsagerin* von 1588, das sich heute im Musée du Louvre in Paris befindet. Es zeigt eine junge Zigeunerin, die einem schönen Jüngling die Zukunft aus seiner rechten Hand liest, wobei das Thema des Betrugs lediglich angedeutet wird. Hoffmann verweist auf Lionello Venturi, der in seiner Caravaggio-Studie von 1955 fünfzehn Gemälde mit Handleserinnen nachweist.

Hierzu und zur Geschichte der Wahrsagekarten vgl. Hoffmann, Detlef/Kroppenstedt, Erika: *Wahrsagekarten. Ein Beitrag zur Geschichte des Okkultismus*. Deutsches Spielkarten Museum in Bielefeld e.V. 1972.

„Un tableau de Van Eyck, qui nous a semblé curieux par la naïveté des poses et par les costumes. On croit que cette peinture représente le duc de Bourgogne Philippe-le-Bon consultant une tireuse de cartes.“⁹⁵

Dieses Gemälde wurde seinerseits lange als Quelle angeführt, um den frühen Einsatz von Spielkarten zum Wahrsagen vor dem 18. Jahrhundert nachzuweisen. Der Fall ist damit auch ein gutes Beispiel für die Gefahr eines Zirkelschlusses in den historischen Wissenschaften. Für die ikonographische Fehleinschätzung sind möglicherweise mehrere Faktoren verantwortlich. Hoffmann verweist in diesem Zusammenhang auf die Holzschnitt-Illustration (Abb. 22) zu dem Artikel im *Magasin Pittoresque*: Im Gegensatz zum Gemälde aus Nantes „scheint [diese] die Benennung zu rechtfertigen.“⁹⁶ Auch wenn Hoffmann hierzu keine näheren Ausführungen macht, so sind die ikonographisch bedeutsamen Abweichungen relevanter Bilddetails evident: Die Illustration zeigt zwei auf einer nicht dekorierten Holztischplatte diagonal nebeneinander versetzt angeordnete große Spielkarten; die eine verdeckt und die andere - ebenfalls eine französische Karo-Vier wie in der Replik aus Nantes und dem Pariser Bild - bereits aufgedeckt. Der abbreviaturhaft wiedergegebene Vorgang des Ziehens, Anordnens und Entschlüsselns einzelner Karten und Kartenkonstellationen nähert sich hier der Praxis der einfachen Kartenlegerei des 18. und 19. Jahrhunderts.⁹⁷ Den beiden Gemälden fehlt hingegen die strikte und klare Anordnung der Spielkarten. Soweit erkennbar scheint auf der Illustration das Motiv des Blumenstiels in der rechten Hand der Kartenlegerin zu einer Art Zauberstab mutiert zu sein, was der Kartenlegerin die Aura einer Hexe oder Magierin verleiht und das Kartenlegen als mantische Bildhandlung suggeriert.

Die Fragwürdigkeit des tradierten Bildtitels und -themas hat Hoffmann zu einer ikonographischen Revision veranlasst. Hoffmann lehnt den Bildtitel für die beiden Ölgemälde ab und ordnet das Bildsujet dem Themenkreis des verlorenen Sohns zu, „der in lockerer Gesellschaft mit Kartenspiel und Frauen sein Geld durchbringt.“⁹⁸ Dummett ist zwar von Hoffmanns These wegen der fehlenden

⁹⁵ Musées et Collections Particulières des Départments: Musée de Nantes, in: *Le Magasin Pittoresque*, vol. 10, 1842, S. 324.

Vgl. Dummett 1980, S. 94, Anm. 2.

⁹⁶ Hoffmann, in: *Ausst.-Kat. Salzburg 1997*, S. 16.

⁹⁷ Ebd., S. 23 f.

⁹⁸ Ebd., S. 16.

Prasserei- und Zügellosigkeitsmotive nicht wirklich überzeugt. Ausschlaggebend ist für Dummett lediglich die Zurückweisung der Ikonographie eines Wahrsageszenariums:

„Dr Hoffmann interprets the painting as showing the prodigal son squandering his substance on riotous living. I confess that the people depicted do not appear very riotous to me; but, whatever the painting represents, there is nothing whatever to indicate that any fortune-telling is taking place, nor, so far as I know, any evidence that the title `Philip the Good consulting the Fortune-teller´ was ever given to the picture before 1842.“⁹⁹

Ein weiteres Argument gegen das Sujet des Kartenlegens liefert die Spielgeschichte mit ihren überlieferten Quellen. Bei der spielhistorischen Auswertung früher schriftlicher Zeugnisse verbreiteter Wahrsagepraktiken - von Thomas von Aquins *Summa Theologica* bis zu Rabelais´ Spielencyklopädie in *Gargantua und Pantagruel* - kommt Hoffmann zu folgendem Resultat: „Es bleibt dabei, dass wir vor dem 18. Jahrhundert kaum etwas über Wahrsagung aus Karten erfahren.“¹⁰⁰

Auch eher ungewöhnlich für das Wahrsagen mit Spielkarten hält die weibliche Gestalt in van Leydens Pariser Gemälde nur einige wenige Karten in der linken Hand. Ein Losbuch, wie es häufig in der Anfangsphase zur Deutung des Kartenorakels benutzt wurde, fehlt ganz.¹⁰¹ Als frühestes Zeugnis für den Gebrauch von Spielkarten zur Zukunftsdeutung ist das Mainzer Kartenlosbuch von 1505-1510 überliefert. Die Prophetie einer gezogenen Spielkarte wurde durch das Nachschlagen im Losbuch enträtselt. Dummett gibt zu bedenken, dass zur Zukunftsdeutung das Beibehalten sogenannter *Glücksrädlein* bzw. Drehscheiben an der Außenseite vergleichbarer Kartenlosbüchern den Stellenwert der Spielkarte als eigenständiges Instrument der Wahrsagekunst einschränke. Dummett dient diese Beobachtung als weiteres Argument gegen den Bildtitel und das Thema des Kartenlegens im Umfeld van Leydens.¹⁰² Vorläufer der Kartenlosbücher sind die

⁹⁹ Dummett 1980, S. 94.

¹⁰⁰ Hoffmann/Kroppenstedt 1972, S. 9.

¹⁰¹ Vgl. zur Geschichte der Wahrsagekarten und Losbücher Hoffmann 1995, S. 69-70.
Vgl. ders. zu Wahrsagekarten und Losbüchern, in: Ausst.-Kat. Salzburg 1997, S. 13-15.

¹⁰² Vgl. Dummett 1980, S. 95.

Vgl. auch die ausführliche Forschungsarbeit zu alten Spielbüchern und -traktaten von Zollinger, Manfred: Bibliographie alter Spielbücher 1473-1700, Bd. 1, Stuttgart 1996. Dieser Band enthält über 145 Einträge über Los- und Orakelbücher aus dieser spielgeschichtlich erforschten Periode.

Würfellosbücher, bei denen der Würfel als älteres Losinstrument zum Einsatz kam. Der Titelholzschnitt aus einem anonymen Losbuch Ende des 16. Jahrhunderts (Abb. 23) zeigt jeweils eine Seite von insgesamt drei Würfeln, die pyramidal zwischen einem Paar in bürgerlicher Tracht angeordnet sind. Der Titel *Losz büchlin von kurtz wil [...] enthält den Verweis auf Zweck und Einschätzung des Losens. Offensichtlich stehen hier die unterhaltsamen Aspekte – auch in Bezug auf das Spiel zwischen den Geschlechtern - und weniger die mystisch-magischen Eigenschaften der okkulten Praktiken im Vordergrund.*

Das Titelblatt des italienischen Kartenlosbuches *Giardino di pensieri* von Marcolino Forli aus dem Jahr 1540 demonstriert anschaulich die Vorliebe humanistisch gebildeter Kreise für Hieroglyphik und Bilderrätsel. Es zeigt im Vordergrund eine Frauengestalt in antikisierten Gewändern (Abb. 24), umgeben von muskulösen männlichen Figuren. Als Symbol naturwissenschaftlich-kosmologischer Einsichten hält eine der männlichen Figuren in der Bildmitte ein Astrolabium bzw. einen Himmelsglobus nach oben, während die weibliche Figur in der Rolle der Sybille das vor ihr auf dem Boden liegende Kartenlosbuch aufgeschlagen hat und ihre Botschaft an einen nachdenklich-melancholischen Jüngling neben ihr richtet. Auf den oblongen Buchseiten sind kleine Quadraturen mit abbreviaturhaften Zeichen zu erkennen. Davor liegt ein Stapel Spielkarten. Ein Blick in das Kartenlosbuch Forlis beeindruckt durch das komplizierte System von Zahlen, Zeichen und Spielkarten auf dem Weg zur Schicksaldeutung.

Ganz im Gegensatz zu den spärlichen Quellen des 15. bis 17. Jahrhunderts entstehen mit dem Aufkommen des okkulten Tarots Ende des 18. Jahrhunderts zahlreiche Darstellungen mit Kartenlegerinnen. Die Frau verkörpert hier im Zeitalter der (männlichen) Vernunft das Irrationale und zuweilen Hexenhafte. Die Motivhäufigkeit in Gemälden und Druckgraphiken bildet m.E. zusammen mit der im 19. Jahrhundert anhaltenden Praxis und Beliebtheit des Kartenlegens bzw. Kartenschlagens den kultur- und mentalitätshistorischen Hintergrund für den fehlerhaften Bildtitel „*Kartenlegerin*“ und seine unkritische Tradierung. Zu Lebzeiten des anonymen Autors des o.g. Artikels im *Magasin Pittoresque* erwarb die berühmte Madame Lenormand (1772-1843) ein Vermögen mit ihrem Kartenorakel. Als gefragte und wohlhabende professionelle Seherin schuf sie den

Typus der *cartomancienne mondaine*, die auch Kontakte zum französischen Hof unterhielt. Die selbst ernannte Sibylle behauptete sogar, Napoleon beraten zu haben. Diese Vorstellungen von der Verbindung zwischen Staatsmacht und dem Gewerbe des Wahrsagens beeinflussten möglicherweise die damalige Zuordnung und Interpretation der *Kartenlegerin* des Lucas van Leyden.¹⁰³

DIE KARTENSPIELERIN UND DAS PROBLEM EINER „SCHWEBENDEN“ INTERPRETATION

Während van Leyden die Figur der Schachspielerin des Berliner Gemäldes (Abb. 2) an den rechten Bildrand in unmittelbarer Nähe zum Betrachter positioniert hat, entscheidet sich der Künstler bei der *Kartenlegerin* für eine andere Strategie der Annäherung an den Betrachter, die dem Rezipienten eine „aktive“ Teilhabe am ludischen Geschehen ermöglicht: Ein Stapel Spielkarten liegt rechts vor der abgebildeten Kartenspielerin, während zwei französische Karten – die Karo-Vier und das Farbzeichen Pik - offen auf dem Tisch ausgebreitet sind. Die Pik-Karte – möglicherweise eine Pik-Fünf - wird vom unteren Bildrand angeschnitten und nimmt dadurch eine gewisse Abseitsposition ein. Sie ragt virtuell in den Betrachtterraum und definiert so seine Rolle als imaginären Mit- und Gegenspieler. Heinrich Hens wirft in seinen ikonographischen Studien des Kartenspiels ebenfalls die Frage nach dem „unsichtbaren Mitspieler“¹⁰⁴ auf, ohne jedoch auf die Konsequenzen für die Werk-Betrachter-Relation einzugehen. Unter der linken Hand der Kartenspielerin liegen mindestens zwei weitere Spielkarten

¹⁰³ Vgl. Hoffmann, in: Ausst.-Kat. 1997, S. 24 f.

Vgl. Mertz, Bernd A.: Wahrsagen mit den Karten der Madame Lenormand, Niedernhausen 1995, S. 8 f.

Zum bürgerlichen Spiel im 19. Jahrhundert und seiner kultur- und mentalitätsgeschichtlicher Relevanz vgl. Kühme, Dorothea: Bürger und Spiel. Gesellschaftsspiele im deutschen Bürgertum zwischen 1750 und 1850, Frankfurt/New York 1997 (Diss. Europ. Hochschulinstitut Florenz 1995).

¹⁰⁴ Hens 2001, S. 250.

übereinander. Das obere Blatt weist verschiedene Farbspuren in Blau, Schwarz und Rot auf. Wahrscheinlich ist die Verzierung der Kartenrückseite angedeutet. Denkbar ist aber auch die Wiedergabe einer Figurenkarte, die durch Retuschierungen verändert wurde oder durch den ursprünglich sehr dünnen Farbauftrag verblasst ist.¹⁰⁵ Die darunter liegende Spielkarte zeigt das Farbzeichen Karo und daneben Spuren blauer Farbgebung. Die sich fast über die ganze Bildbreite ausdehnende Tischplatte ist mit einem Teppich mit leuchtend rot-orangefarbener Karo- und Blütenornamentik verziert. Der Blütenrapport innerhalb der durch waagrechte und senkrechte Linienführung zustande kommenden Gitterstruktur breitet sich florartig aus. Dieses kostbare *tafelkleed* eröffnet den Reigen textiler Statusindikatoren und überwindet gleichzeitig im Bildvordergrund die Bildgrenze zwischen Betrachter und Bildgeschehen. Rezeptionsästhetisch verstärkt diese Grenzüberschreitung die Erweiterung des inner- und außerbildlichen *Spielraums* und die Teilhabe des städtischen Haushalts - geht man vom stadtbürgerlichen Rezipienten aus - am gezeigten Luxus. Die Konvention des gesenkten weiblichen Blickes als Bescheidenheits- und Keuschheitstopos baut jedoch wiederum Distanz zum Rezipienten auf und erscheint angesichts des Bildkontextes widersprüchlich.

Ein eindeutigeres Beispiel für das Rollenangebot des außerbildlichen Spielpartners findet sich hingegen erst sehr viel später in einer Zeichnung (Abb. 25) und der nach ihr gearbeiteten Radierung (Abb. 26) des Haarlemer Künstlers Jan de Braij (1627-1697). Hier wendet sich der Schachspieler direkt an den Betrachter, indem er ihn offen anblickt. Der männliche Blick als Strategie der Annäherung an den Betrachter erfährt durch den innerbildlichen Kontext des 'edlen' Schachspiels und den äußeren Anlass des Kunstwerks eine positive Bewertung.¹⁰⁶ Im Vordergrund der Radierung steht ein leerer Hocker mit einem

¹⁰⁵ Hierzu liegen mir keine genaueren Untersuchungsergebnisse vor. Bei der augenscheinlichen Begutachtung des Originals fielen mir die Verwischung der Karokonturen und die verblasste (?) rote Farbgebung auf.

¹⁰⁶ Jan de Braij fertigte die Zeichnung für das *album amicorum* des Jacobus Heybloq an, der als Rektor der Lateinschule in Amsterdam tätig war. Vgl. Ausst.-Kat. Amsterdam 1997: Spiegel van alledag. Nederlandse genreprenten 1500-1700 (Rijksmuseum), S. 333 f.

gut gepolsterten bequemen Sitzkissen für den imaginären männlichen Mitspieler bereit und verstärkt die appellative Rezeptionsvorgabe.¹⁰⁷

Lucas van Leyden stattet keine seiner Figuren in der *Kartenlegerin* mit derlei betrachterzentrierten suggestiven Merkmalen aus im Gegensatz zu seinem späteren auf 1515/17 datierten Spielbild *Kartenspieler*, das in der Collection Earl of Pembroke, Wilton House, in Salisbury aufbewahrt wird (Abb. 27). Hier blickt die Kartenspielerin mit schwarzer Haube rechts im Bild schräg zum Betrachter, während die zentrale Figur eines männlichen Mitspielers mit dem Geldeinsatz und seiner Gegenspielerin schräg gegenüber beschäftigt ist.¹⁰⁸

Im Unterschied zu den Berliner *Schachspielern* entscheidet sich Lucas van Leyden in der Pariser *Kartenlegerin* für die Figur der Frau als formalen und handlungsorientierten Mittelpunkt. Der Künstler hat sie etwas rechts von der Bildmittelachse als Halbfigur in Sitzposition hinter einem Tisch dargestellt. Helligkeit bestimmt ihre Erscheinung: Die weiße Leinenhaube, die bereits die weibliche Hintergrundfigur in den *Schachspielern* deutlich vom dunklen Hintergrund abhob, korrespondiert hier mit dem strahlenden Teint des Dekolletés, das mit einem rhombischen Schmuckanhänger dekoriert ist. Die helle Haube schließt mit einem dünnen Schleierbündchen ab, sodass der Haaransatz vollständig verhüllt ist.¹⁰⁹ Ein kleines Blütensträußchen in Rot, Rosa und Weiß gehalten, ziert eine Kante des seitlich mit einem feinen Schleier eingefassten Miederausschnitts und korrespondiert mit der Blume in der rechten Hand der Kartenlegerin – *dem* Ort des eigentlichen Handlungsmoments und Dialogs. Das Weiß der unter dem eng anliegenden Mieder hervorschauenden Hemdrüschen bildet zusammen mit den hellen Ärmeln des Untergewands einen kühlen Kontrast zu dem Blau des eleganten Kleides. Die weit ausschwingenden Ärmelenden des Obergewands sind mit einem schweren (Zobel-)Pelzbesatz versehen. Die rechte Tischhälfte wird zu einem Großteil von der ausladenden Pelzborte bedeckt. Dicht

¹⁰⁷ Zum rezeptionsästhetischen Ansatz s. Kemp, Wolfgang (Hrsg.): *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin 1992.

¹⁰⁸ Dieses Gemälde wird in Kapitel IV der vorliegenden Arbeit noch ausführlicher besprochen.

¹⁰⁹ Unterhalb des weißen Tuchendes rechts im Bild führt ein heller Streifen direkt zur linken Hand der stehenden, profilansichtigen Frauenfigur rechts im Bild. Möglicherweise hatte der Maler ursprünglich einen längeren Schleier angebracht, der dann die benachbarte Hand oder Teile davon störend verdeckt hätte. Zur Farbanalyse bzw. Vorzeichnung in diesem Bildbereich liegen mir keine genaueren Untersuchungen vor.

schmiegen sich hingegen die schmalen Ärmeloberteile um Oberarme, Schultern und Nacken. Dadurch entsteht ein trapezförmiger Rahmen um die blütenweiße Haut von Brust und Hals. Die schmalen Schultern scheinen steil herabzufallen, um das Dekolleté zum eigentlichen Schauplatz zu erheben. Das modische Accessoire der hellen Haube erfüllt eine vergleichbare formbestimmende Rahmenfunktion. Nicht nur die Haare, sondern auch mögliche Ecken und Kanten des Kiefers sollten hier gemäß damaliger geschlechtsspezifischer Schönheitsideale und Rollenzuweisungen verdeckt werden.

Die linke Hand der Kartenlegerin, die die kleinen Spielkarten eher berührt als wirklich aktiv ergreift, bedeckt teilweise die Schlaufe des locker über Bauch und Hüfte geknoteten goldgelben, durch rote Linienführung modellierten Faltengürtels. Er betont gemeinsam mit dem die Brust freilegenden, tiefen Ausschnitt die weiblichen Körperrunden. Insgesamt entspricht die luxuriöse Ausstattung des Kostüms dem Distinktionsbedürfnis frühneuzeitlicher urbaner Eliten als Ausdruck ihrer ökonomischen und kulturellen Prosperität. Die übertrieben langen offenen Hängeärmel sind ein später stilistischer Reflex auf die burgundische Hofmode Mitte des 15. Jahrhunderts.¹¹⁰ Schnitt, blaue Farbgebung und breite Pelzleiste erzeugen den Eindruck einer kostbaren an der aristokratischen Lebensführung orientierten Luxustextilie. Der Rückgriff van Leydens auf burgundische Modeerscheinungen liegt nahe, da die Kultur der Burgundischen Niederlande bis zum Beginn der Habsburger Dynastie durch den späteren Kaiser Maximilian (1508-1519) „eine bis heute einzigartige Symbiose von höfischen und städtischen Elementen [darstellt], in der französische Adelskultur und niederländische Bürgerkultur aufeinandertrafen.“¹¹¹

Die Orientierung an Burgund war im kulturellen Gedächtnis der südholändischen Stadt Leiden verankert. Das historische Verständnis des Künstlers für vergangene Kleidermoden hingegen stützte sich möglicherweise nicht nur auf entsprechende graphische Vorlagen in der Malerwerkstatt, sondern auch auf unterschiedliche

¹¹⁰ Vgl. Thiel 1982, S. 138 -150. Zur Modeerscheinung der Hängeärmel seit dem 12. Jahrhundert s. ebd., S. 106 f. Anhand einzelner Portalfiguren der Kathedrale von Chartres veranschaulicht Thiel die Kleidermode am Beginn des 12. Jahrhunderts: Enge, lang gezogene Frauengewänder mit enormen Hängeärmeln und tief sitzendem Gürtel sind hierfür charakteristisch.

¹¹¹ North, Michael: *Geschichte der Niederlande*, München 1997, S. 15.

Vorbilder in seiner unmittelbaren Umgebung, wie z.B. Stifterbildnisse, Fresken, Glasmalerei und Grabsteine.¹¹²

Die bildliche Präsentation fiktiver Figuren bot anders als die lebensweltliche Praxis mit ihren häufig in Kleidungsordnungen festgeschriebenen Reglementierungen die Möglichkeit, sich über Standesgrenzen, Restriktionen und Moden einfallsreich und mitunter symbolträchtig hinwegzusetzen.¹¹³ Im Fall der *Kartenlegerin* dürfte auf der Primärebene die Visualisierung des Materialluxus vor allem dem Repräsentationsbedürfnis potentieller Kunstkäufer aus der urbanen Oberschicht entgegengekommen sein. Der höfisch-aristokratische Einschlag des im Vordergrund befindlichen Paares trägt mit seinem äußeren Habitus maßgeblich dazu bei. Der Rückgriff auf exponierte Kleidungsdetails eines aristokratischen Modeideals eröffnet jedoch auch ambivalente Bedeutungsebenen gerade im Kontext der Entwicklung einer eigenständigen städtbürgerlichen Kultur. Die Möglichkeit der eigenen Nobilitierung durch Nachahmung des Adels steht der durch das zunehmende Arbeitsethos geprägten Ablehnung aristokratischer Lebensführung gegenüber. Erika Thiels etwas polemische Ausführungen zu Rearistokratisierungstendenzen der italienischen Modeentwicklung während der Hochrenaissance lassen sich vielleicht nicht direkt auf die o.g. Kleidungsdetails übertragen; sie liefern dennoch im Hinblick auf die kostümgeschichtliche Entwicklung des Ärmels und seine semantischen Bezüge einige Denkanstöße: „Vor allem war es der Ärmel, der sich - auch in der Männerkleidung - oft unmäßig erweiterte und sich damit wieder dem höfischen Modeideal des ‚sichtbaren Müssigganges‘ näherte.“¹¹⁴

¹¹² Zum Thema des historischen Begreifens der Kostümentwicklung unter dem Aspekt der „Historiographie in Bildern“ vgl. Bock, Hartmut: *Die Chronik Eisenberger. Edition und Kommentar. Bebilderte Geschichte einer Beamtenfamilie in der deutschen Renaissance - Aufstieg in den Wetterauer Niederadel und das Frankfurter Stadtpatriziat*, Frankfurt 2001, S. 417-420.

¹¹³ Zur Darstellung von Schmuck und Kleidung als Distinktionsmittel des Frankfurter Stadtpatriziats in den bebilderten Geschlechterbüchern vgl. ebd., S. 445 ff. Vgl. auch ders.: *Bebilderte Geschlechterbücher der deutschen Renaissance. Ein Internetangebot rund um die Chronik Eisenberger – Goldene Ketten und Wappenhelme: Distinktion zwischen Patriziat und Adel in der Frühen Neuzeit*, www.hartmut-bock.de, S. 1-14.

¹¹⁴ Thiel 1982, S. 166.

Ob auf der moralisch-allegorischen Ebene eine Verbindung besteht zwischen dem Ärmelmotiv der Kartenspielerin und der Figur des Ratgebers in Lucas van Leydens *Schachspielern* ist fraglich. Der Gestus der unter den Mantel geschobenen Hand symbolisiert dort die Faulheit, die nach damaligen Moralvorstellungen oft mit der Unkeuschheit verknüpft wurde bzw. aus der Untätigkeit resultierte. Sind die überlangen Ärmel möglicherweise als analoge Motivvarianten diesem negativen Konnotationsfeld zuzuordnen?¹¹⁵ Das Oszillieren zwischen positivem und negativem Pol wird schließlich zum Kennzeichen der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts mit ihrer programmatischen moralischen Doppelbödigkeit und polyvalenten Bildsemantik. Lucas van Leyden scheint in seinen Spiel- bzw. Alltagsszenen einige dieser späteren Charakteristika vorwegzunehmen.¹¹⁶ Vielleicht liefert die Tradition der blumig-bilderreichen niederländischen Idiomatik – man denke nur an Pieter Bruegel d.Ä. und seine etwa ein halbes Jahrhundert nach van Leydens *Schachspieler* und *Kartenlegerin* gemalten Enzyklopädien von Sprichwörtern und Spielen – den Schlüssel für eine Variante moralisch-allegorischer Deutung „in malo“. Der Ärmel (*mouw*) taucht in den niederländischen Redewendungen in unterschiedlichen positiven, aber vor allem zahlreichen negativen

¹¹⁵ Vgl. Paulus Fürst (Verleger): *Die sieben Todsünden*. Fragment. 1601/1650.

Kupferstich mit brauner Tinte beschrieben, 30, 4 x 39, 5 cm. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. (Inv. Nr. HB 24603 Kapsel 1337). Auf diesem Blatt sind die sieben Laster - wohl in Anlehnung an die weit verbreiteten allegorischen Darstellungen der menschlichen Lebensalter - auf einer Stufenpyramide angeordnet. Superbia, Invidia und Avaritia befinden sich auf den ersten aufsteigenden Stufen. Gekrönt wird die Treppe durch das breite Podest der Ira. Auf den absteigenden Stufen posieren Pigritia, Gula und Luxuria. Charakteristika der Pigritia (Trägheit/Faulheit) sind hier der gesenkte Kopf, ein weites bis zum Boden reichendes Gewand mit voluminösen Ärmeln und die verschränkten Arme, letztere als Zeichen der Untätigkeit. Die Hände verschwinden durch diese Verschränkung fast ganz unter den voluminösen Ärmeln. Das Feld unter dem Treppenabsatz zeigt in der Funktion eines Attributs den Kopf eines Narren. Die gemeinsame Gruppierung von Pigritia, Gula und Luxuria verdeutlicht die Auffassung von der spezifischen kausalen Verknüpfung einzelner Laster.

¹¹⁶ Vgl. auch Meister E.S.: *Der Große Liebesgarten mit Schachspielern*. Ca. 1460-70. Kupferstich, 16,8 x 21 cm. Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett (Abb. 4). Die Einführung der Lustattribute wie Narr, Eule, Vögel, Federschmuck und Schwert in die ursprünglich höfisch geprägte liebesallegorische Thematik des Gartens mit schachspielendem Paar bewirkt hier bereits eine Bedeutungstransformation durch Parodisierung und Entlarvung der überkommenen höfisch-ritterlichen Liebesideale. In dieser moralisierenden Absicht spiegelt sich möglicherweise der städtisch geprägte Moralcodex des vorwiegend am Oberrhein und in den Reichsstädten Konstanz, Basel und Straßburg tätigen anonymen Künstlers Meister E.S.

Vgl. hierzu Moxey, Keith Patricio Fleming: Master E.S. and the folly of love, in: *Simiolus* 11/3-4, 1980, S. 125-148.

Bedeutungszusammenhängen auf, die sich z.T. mit den entsprechenden Idiomen ins Deutsche übersetzen lassen: *Iemand iets op de mouw spelden*¹¹⁷ [*Jemanden etwas mit einer Stecknadel auf den Ärmel heften*] heißt so viel wie *Jemanden einen Bären aufbinden*. Weitere proverbiale Beispiele lassen sich hier anführen, die sich alle auf den Bereich des Betrugs bzw. der Vorteilnahme beziehen: *Hij heeft ze achter de mouw* [*Er hat sie hinter dem Ärmel*] entspricht dem deutschen Idiom: *Es faustdick hinter den Ohren haben*. Das Sprichwort *Daar komt de aap uit de mouw* [*Da kommt der Affe aus dem Ärmel*] korrespondiert mit dem Bild des *Pferdefußes* (als *pars pro toto* für das Teuflische), der sich als Nachteil hinter einer Sache bzw. Person zunächst verbirgt, um dann erst nach und nach - oft wenn es bereits zu spät ist - sichtbar zu werden.¹¹⁸ *De aap in de mouw hebben*, spielt dementsprechend auf das Verbergen der wahren Absichten und Pläne an. Eine idiomatisch-semantische Schnittstelle zwischen *mouw* [*Ärmel*] und *kaart* [*Spielkarte*] ist in den folgenden beiden Sprichwörtern enthalten: *Een gemaakte mouw* bedeutet soviel wie eine Finte, Lüge bzw. eine abgemachte Sache in betrügerischer Absicht; während das niederländische Idiom *Dat is doorgestoken kaart* mit der deutschen Redewendung *Das ist ein abgekartetes Spiel* korrespondiert. Der Vorgang des Verbergens und Enthüllens von (Spiel-) Absichten wird ebenfalls durch das Detail des Ärmelmotivs kanalisiert. So verdecken und verschatten die wulstigen Faltenwürfe des Ärmels links im Bild eine in der Nähe der inneren Tischkante abgelegte Spielkarte. Ihre Farbe ist nicht mehr zu erkennen. Vielleicht wird hier auch nur die Kartenrückseite abgebildet. Nur aus der Perspektive des außerbildlichen Betrachters ist eine unverstellte Ansicht dieser Spielkarte möglich. Mit sparsamem Einsatz gestalterischer Mittel wird der Betrachter auf diese Weise zum Entdecker und Mitwisser. Allerdings hat der Maler gewisse „Störfelder“ eingebaut, die die Aufmerksamkeit des Betrachters zunächst auf andere Details lenken sollen: das bunte und kleinteilige Ornament des dekorativen Tischbelags, die diagonal positionierte aufgedeckte rote Karo Vier, die linke Hand der Kartenlegerin, deren lange Finger die beiden Spielkarten darunter teilweise verdecken und schließlich die goldene

¹¹⁷ Die hier und im Folgenden aufgeführten niederländischen Sprichwörter sind nachzulesen bei Apeldoorn, Cornelis Gerrit Leopold/van Riet, Rob: *Spreekwoorden verklaard*, Utrecht 1987.

¹¹⁸ Vgl. zur Bedeutung und Visualisierung von Redewendungen bzw. Sprichwörtern insbesondere Pieter Bruegel: *Die Sprichwörter*. 1559. Öl auf Holz, 117 x 163 cm. Berlin, Staatliche Museen.

Gürtelschleife, die in aufsteigender Linie über dem Daumen angebracht ist. Dieses innerbildliche Ablenkungsmanöver ist Teil eines spielerischen Prozesses des Decouvrierens, an dessen Ende der Betrachter feststellen muss, dass die Kartenspielerin nur scheinbar mit *open kaart speelt*.

Als ein weiteres aufschlussreiches Detail erweist sich das Blumensträußchen am linken Ausschnitt des blauen Kleides, das mit der Nelke in der rechten Hand der Kartenlegerin und dem Blütenmuster des Tischteppichs korrespondiert. Beide Motive deuten auf die Liebesthematik, die im Zusammenhang mit dem Narren im Hintergrund allerdings eine satirische Komponente erhält.¹¹⁹

Die Kombination von weißem Kopftuch, gesenktem Blick, geneigtem Haupt, blauem Kleid und Blumen verleiht der Kartenspielerin auf den ersten Blick den sakralen Nimbus der Gottesmutter Maria. Dem rhombischen Schmuckanhänger ist eine Kreuzform eingeschrieben, deren Mittelpunkt durch einen eingelegten Stein hervortritt.¹²⁰ Dies wird allerdings durch das Spielsujet, den üppigen Pelz und das Figurenensemble gebrochen.¹²¹ Wie weiter oben bereits erörtert, war Lucas van Leyden mit der Marienikongraphie bestens vertraut und wurde durch sie bei der Inszenierung einzelner weiblicher Figuren in profanen Bildkontexten offensichtlich formal angeregt und beeinflusst. Während die stilistischen Übereinstimmungen und Modifikationen mit dem marianischen Frauentypus weitgehend evident sind, lassen sich bildsemantische Implikationen nicht eindeutig klären. In Gegenüberstellung mit dem Motiv der Schachspielerin scheint die Figur der Kartenspielerin die beiden Pole der Maria-Eva-Dichotomie als Heilige und Verführerin nur in abgeschwächter oder vielmehr sublimer Form in sich zu vereinigen. So fehlt ihr z.B. die vulgär-triumphale Gestik (*digitus impudicus*) der Schachspielerin und die emotionale Reaktion ihres männlichen

¹¹⁹ Vgl. zum Blütenmotiv auch das in vorliegender Arbeit enthaltene Kapitel II, *Exkurs: Margarete von Österreich als femina ludens?*

¹²⁰ Vgl. die Wiedergabe ähnlich geformter Schmuckanhänger zur Ausstattung männlicher Figuren im graphischen Werk Lucas van Leydens bei *Esther vor Ahasver*. 1518. Kupferstich. Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Abbildung in: Jacobowitz/Stepanek 1983, S. 187, Nr. 68. In van Leydens Holzschnitt *Junges Paar vor einer Landschaft* von 1520 trägt die sitzende junge Frau links im Bild an einer breiten Kette einen ähnlichen, jedoch großformatigen Anhänger. Der Holzschnitt befindet sich in Paris, Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale, Abbildung in: Jacobowitz/Stepanek 1983, S. 195, Nr. 72a.

¹²¹ Vgl. Lucas van Leyden: *Maria mit Kind und Engeln*. Um 1521. Holz. Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie. S. auch in der vorliegenden Arbeit Kapitel I, *Geschlechterperformanzen*.

Gegenübers. Der zarte Jüngling mit rotem Barett und Nelke ist von Lucas van Leyden anders als die Figur des kräftigen Gegenspielers im Schachspiel konfliktfrei konzipiert: Das Moment der psychischen Erregung, motiviert durch die Auseinandersetzung und Unterlegenheit beim Spiel, weicht zugunsten einer Situation der möglichen Annäherung der Geschlechter. Der (Liebes-) Blick des jungen Manns sucht den der jungen Kartenlegerin. Lucas van Leyden hebt in der *Kartenlegerin* den Altersunterschied zwischen der Figur des Blickenden und der keusch Wegblickenden auf und schafft so gemeinsam mit der Angleichung des gesamten äußeren Habitus beider Protagonisten die Voraussetzungen für die Abbildung eines „gleichen“ Paares.

Ähnlich wie bei der jungen Frau mit weißem Kopftuch in den *Schachspielern* (Abb. 28) verändert Lucas van Leyden bei der Figur der Kartenspielerin die Positionierung von Mund, Nase und Augen (Abb. 29). Hob er dort den Blick an, bevorzugt der Künstler beim Motiv der zentralen Kartenspielerin eine stark geneigte Blickrichtung.¹²² Mit bloßem Auge kann man auf dem Original im Louvre eine „Beule“ oberhalb des linken Auges der Kartenspielerin erkennen. Ein feiner grauer Streifen zieht sich an der rechten Wange entlang. Insgesamt trägt das Gesicht der Kartenspielerin starke Spuren der künstlerischen Überarbeitung. Wie auf der Infrarotphotographie deutlich wird, waren ursprünglich die Augen etwa auf Höhe der auf dem Gemälde sichtbaren Augenbrauen vorgesehen (Abb. 29). Die Vorzeichnung macht den gestalterischen Aufwand und Bildfindungsprozess des Künstlers transparent und veranschaulicht so seine Suche nach dem „richtigen“ weiblichen Blick. Die Versetzung der Augen nach unten und die Verhüllung des Blicks durch das Anbringen halbrunder Augenlider verstärken den Eindruck der Demut und Keuschheit und verhindern den direkten Zugang des inner- und außerbildlichen Publikums zur zentralen Protagonistin des Bildgeschehens.

Ob es sich, wie Detlef Hoffmann vermutet, bei Lucas van Leydens *Kartenlegerin* tatsächlich um eine Variante der Verlorenen-Sohn-Thematik bzw. des Sujets der „Lockerer Gesellschaft“ handelt, muss offen bleiben. Der Szenerie fehlen Drastik und Klarheit der tradierten Einzeldarstellungen bzw. Figuren des „Verlorenen

¹²² Vgl. Filedt Kok 1978, S. 23-26.

Sohnes unter den Huren“. Die für den Topos typische Kennzeichnung des biblischen (Anti-) Helden als Verschwender, Trinker und Spieler und die daraus resultierende drohende Verelendung sind in der *Kartenlegerin* nicht eindeutig feststellbar.¹²³ Da der dargestellte Raum sich ebenfalls einer näheren Bestimmung verweigert, ist es nicht einmal gesichert, ob der Maler eine Wirtshausszene intendierte. Einzig die Darstellung der dekorativen Zinnkanne am rechten Tischende und die Trinkschale in der rechten Hand der im strengen Profil wiedergegebenen weiblichen Figur schildern den Moment des Weingenusses. Das graue, elliptisch geformte und wenig ausgearbeitete Gebilde, das links hinter der Deckelkanne nur schemenhaft angebracht ist, kann analog zur o.g. Trinkschale ebenfalls als flaches Trinkgefäß identifiziert werden. Die Glanzlichter, die Lucas van Leyden zur Erzeugung metallischer Reflexe auf die Oberfläche der beiden zuerst genannten Gefäße mit weißer Farbe aufsetzt, fehlen bei dem unscheinbaren Gebilde völlig.

Mit bloßem Auge kaum zu erkennen, ist auf Bauchhöhe der luxuriös gekleideten männlichen Figur eine dunkelgraue Gürtelschnalle mit runder Schließe angebracht. Links daneben konturiert die wellenförmige Linienführung einen Gegenstand, der am dunklen Gürtel befestigt ist. Der Gürtel gibt auf dieser Höhe, links neben der Schließe etwas nach unten nach, um den Eindruck eines Gewichts zu suggerieren. Hat der Maler möglicherweise eine Geldbörse dargestellt, ähnlich den Exemplaren in seinem graphischen Oeuvre?¹²⁴ Sollte diese möglicherweise als Attribut der Prasserei und der käuflichen Liebe fungieren oder handelt es sich lediglich um die untergeordnete Darstellung eines kaum identifizierbaren trivialen Alltagsgegenstandes?

Heinrich Hens ordnet das Bildsujet dem ‚Dunstkreis‘ der Lastertrias von Spiel, Trunkenheit und Unkeuschheit zu, wonach dem Narren die allegorische Rolle

¹²³ Vgl. Renger, Konrad: *Lockere Gesellschaft. Zur Ikonographie des Verlorenen Sohnes und von Wirtshausszenen in der niederländischen Malerei*, Berlin 1970 (Diss. FU Berlin 1969).

¹²⁴ Vgl. Lucas van Leyden: *Mann mit Fackel und Frau, von einem Narren gefolgt*. Ca. 1508. Kupferstich, 12,2 x 8,9 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet (Abbildung in: Jacobowitz/Stepanek 1983, S. 67, Nr. 14).
Vgl. auch die Figur des Trommlers links im Mittelgrund bei Lucas van Leyden: *Die Bekehrung des Paulus*. 1509. Kupferstich, 28,1 x 40,7 cm. Kunstsammlung der Veste Coburg (Abbildung in: Jacobowitz/Stepanek, S. 77, Nr. 19).

eines Warners zukäme. Hierfür sprächen weitere proverbiale Bestimmungen, die sich aus den zentralen Bildmotiven Frau, Spielkarten und Zinnkanne ableiten lassen: *Kaart, keurs [Mieder] en kan bederven menig man*, was mit *Spiel, Frauen und Alkohol verderben manchen Mann* übersetzt werden kann. Neben der drohenden moralischen Verwahrlosung tritt in der folgenden Redewendung die Warnung vor der Gefahr der materiellen Verelendung: *Kaarten en kunnen maken arme mannen*. Zum Schluss wirft er aber dennoch die Frage auf nach dem Grund für die Kombination unterschiedlicher Figurengruppen bzw. Nebenszenen: „Doch welcher Zusammenhang besteht zu der Szene im Vordergrund?“¹²⁵

Die didaktisch-moralisierende Warnung vor dem trügerischen Blendwerk des schnellen Glücks im Spiel und in der körperlichen Liebe könnte in diesem eigenartigen Vexierbild durch die Anwesenheit des Narren assoziiert werden. Seine Bedeutung als Personifikation der *amor carnalis* im Gegensatz zur *amor Dei* bzw. *caritas* lässt sich auf den aus dem Mittelalter tradierten philosophisch-theologisch legitimierten Liebesbegriff zurückführen.¹²⁶

Neben dem Ablegen der Karten ist es der Austausch einer rosafarbenen Nelke und der höfliche Grußgestus des Jünglings, die den Aktionsradius des Figurenpaars markiert. Der Mangel an Verbildlichung affektbetonter Körpersprache manifestiert sich auch in den sich ähnelnden glatten, fast weichen Gesichtszügen der beiden Figuren. Während bei den *Schachspielern* die geschlechtsspezifischen Stereotypen – männlich-markante Gesichtszüge und breiter eckiger Brustkorb versus weiblich-weiche Gesichtszüge, runde Brüste und schmale Schultern – antagonistisch akzentuiert sind, findet bei dem besagten Figurenpar der *Kartenlegerin* von der Körperauffassung her ebenfalls eine Annäherung statt. Beide Figuren haben die über einem kurzen Kinn angebrachten fein geformten Lippen leicht geöffnet, um eine Gesprächssituation anzudeuten. Die Mundöffnung des eleganten jungen Mannes legt im Gegensatz zu der der Kartenlegerin die untere Zahnreihe frei. Trotz des rötlicheren Teints und der stärker modellierten Nase wirkt das jugendliche Gesicht recht zart, fast androgyn vor allem im Gegensatz zu den im Hintergrund dargestellten derben und älteren männlichen Gesichtern. Im Größenverhältnis zu den den Vordergrund überragenden

¹²⁵ Hens 2001, S. 254.

¹²⁶ Vgl. Mezger, Werner: *Narrenidee und Fasnachtsbrauch. Studien zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur*, Konstanz 1991, S. 133-169.

Hintergrundfiguren ist die Gestalt des Jünglings recht klein gehalten. Im Elias'schen Sinn offenbart jedoch die gesamte äußere Erscheinung buchstäblich bis in die Fingerspitzen, d.h. bis in die zierlich-affektierte Positionierung der einzelnen Finger, eine Verfeinerung und Zivilisierung des Verhaltens in Form der körperlich-affektiven Kontrolle.¹²⁷ Die dargestellte Paarbeziehung mit ihren Blicken, Gebärden, dem Austausch eines Gegenstands als Liebeszeichen¹²⁸ – hier die Blume – und dem (Liebes-) Spielmotiv kommt den im mittelalterlich-höfischen Roman tradierten idealisierten Formen der Liebeserklärung sehr nahe.¹²⁹

Zwischen Zeigefinger und Daumen der zum Betrachter hin leicht geöffneten rechten Hand berührt die Kartenlegerin zierlich den unteren Teil des Nelkenstiels. Oberhalb ihrer Hand hält der prunkvoll gekleidete junge Mann im linken Bildvordergrund in einer gegenläufigen Bewegung den Blumestiel mit einer graziösen Geste. Die Verfeinerung der Geste, die jedoch nicht ins Manieristische abkippt, besteht darin, dass der Zeigefinger seiner rechten Hand den leicht gebogenen Nelkenstiel nur punktuell berührt, um ihn dann über die Außenseite des Mittel- und Ringfingers in Richtung Kartenspielerin zu leiten. Über diese florale „Leitung“ sind beide Figuren miteinander verbunden, wobei Sender und Empfänger der Blumenbotschaft nicht eindeutig auszumachen sind. Die oben beschriebene Fingerhaltung lässt jedoch vermuten, dass die Kartenspielerin die Empfängerin der Blumenbotschaft ist, indem sie die Nelke als Liebeszeichen von

¹²⁷ Norbert Elias erhebt in seiner generalistisch-integrativ angelegten Zivilisations- und Staatsbildungstheorie diesen Prozess des Persönlichkeits- und Verhaltenswandels seit der frühen Neuzeit zum wissenschaftlichen Gegenstandsbereich, wobei das Geflecht von Interdependenzen zwischen Staat und Individuum in seinen empirisch-theoretischen Untersuchungen von großer Bedeutung ist; vgl. Elias, Norbert: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, 2 Bde., Frankfurt/M. 1976.

Zur Einführung und Literaturlauswahl s. auch Baumgart, Ralf/Eichner, Volker: *Norbert Elias zur Einführung*, Hamburg 1997.

¹²⁸ Vgl. zum Thema der Liebesgabe auch Lucas van Leyden: *Junges Paar in einer Landschaft*. 1520. Kupferstich. London, The British Museum. Hier bietet ein junger, auffällig luxuriös gekleideter Mann in Rückenansicht einer erhöht sitzenden und mit einer schweren Gliederkette mit Anhänger geschmückten Frau einen Deckelpokal an. Sie ist im Begriff, das Liebeszeichen mit ihrer geöffneten rechten Hand entgegenzunehmen. Das von der Öffentlichkeit isolierte Paar hat direkten Blickkontakt. Im Hintergrund ragt kürzelhaft eine burgartige Stadtbefestigung empor.

¹²⁹ Vgl. hierzu Jones, Martin Hartley: *Formen der Liebeserklärung im höfischen Roman bis 1300*, in: Ashcroft, Jeffrey u.a. (Hrsg.): *Liebe in der deutschen Literatur des Mittelalters*. St. Andrew-Colloquium 1985, Tübingen 1987, S. 36-49.

ihrem männlichen Gegenüber entgegennimmt. Die kleineren Blüten, die aus dem Ausschnitt des Mieders sprießen, sind botanisch nicht eindeutig zu definieren. Als fester Bestandteil modischer Accessoires sind derlei Bouquets erst in der vor allem höfischen Kleidermode des Spätrokoko in Frankreich überliefert. Es lässt sich auch kein Vergleichsbeispiel für die Verwendung dieses Blütendetails in van Leydens Oeuvre und dem seines zeitgenössischen Umfelds anführen. Ist diese Darstellung einer schmucken Blumenbotschaft in Verbindung mit einem Kostüm möglicherweise eine Bilderfindung des Künstlers? Unter Berücksichtigung des liebesallegorischen Bildgehalts lässt sich das Sträußchen jedoch nicht auf ein rein dekoratives Beiwerk reduzieren. Die Applikation auf Höhe des Herzens und die stufenweise von Weiß über zartes Rosa bis Rötlich reichende Farbgebung sind möglicherweise Allusionen auf die - auch in moralischer Hinsicht - unterschiedlichen Liebesstadien: Weiß für die reine und keusche Liebe (Castitas) bis zum Rot der leidenschaftlichen Liebe (Voluptas). Wie oben bereits angeführt, offenbaren weder Mimik noch Gestik des Vordergrundpaars Affekte im Innern der Protagonisten. Die Blumen unterstützen möglicherweise die Enthüllung innerer emotionaler Vorgänge im Sinne einer „psychologischen Naturmetaphorik [als] ein Äquivalent der Empfindungen der Frau.“¹³⁰ Im vorliegenden Fall scheint sich auch die männliche Gefühlswelt im verbindenden Motiv der Nelke und der sich nähernden Hände – der Gestus erinnert an den Verlobungs- und Heiratsgestus der *dextrarum iunctio* – zu äußern.¹³¹

Die konventionelle Symbolik der Blumen - insbesondere von Rose, Nelke, Lilie, Maiglöckchen, Akelei und Schwertlilie - speist sich aus der Tradition der Versinnbildlichungen von Marien-Tugenden. Eines der bekanntesten Beispiele ist der *Hortus conclusus* des Oberrheinischen Meisters von ca. 1410 mit einer Varietät von Blumen und anderen Gewächsen, die sich alle auf die unterschiedlichen Marieneigenschaften beziehen (Abb. 30). Darunter befindet sich auch die Gartennelke links neben dem Kopf Mariens als Zeichen der künftigen

¹³⁰ Schneider 1992, S. 56: Die Textstelle bezieht sich auf die Funktion der Landschaft in der Porträtmalerei der Renaissance am Beispiel von Leonardo da Vincis *Mona Lisa*. In Blatt und Frucht wurde die Nelke mit den Nägeln der Christus-Kreuzigung verglichen. Vgl. die Madonnenbilder von Stefan Lochner und dem Meister der Nelke.

¹³¹ Vgl. Schneider 1992, S. 33.

Vgl. auch Bedaux, Jan Baptist: The reality of symbols. The question of disguised symbolism in Jan van Eyck's *Arnolfini portrait*, in: ders.: The reality of symbols. Studies in the iconology of Netherlandish art 1400-1800, s'Gravenhage u.a. 1990, S. 33f.

Passion Chrsiti.¹³² Das profane Gegenstück zum Paradiesgärtlein Mariens ist der Liebesgarten. Das zunächst literarische Motiv ist symptomatisch für die Sentimentalisierung mittelalterlich-höfischer Liebeslyrik. Bei der Darstellung schach- und kartenspielender Paare gehört der Garten als *locus amoenus* zum Topos der Liebesgartenallegorie, worauf bei den Madrider *Kartenspielern* Lucas van Leydens noch näher eingegangen wird.¹³³ Ein gutes Beispiel für die Bedeutung der Nelke als Liebeszeichen liefert der im Baseler Historischen Museum aufbewahrte spätmittelalterliche Schweizer Wandteppich von ca. 1490 (Abb. 31). Hinter dem Zelt eines kartenspielenden Paares ranken sich im Hintergrund eines Liebesgartens hochgewachsene rötliche Nelken am Spalier empor, während das Kleid der Kartenspielerin mit großen weißen Blüten auf rotem Grund gemustert ist. Die Blumenkränze im Haar stehen ganz in der Tradition der Liebes- und Jahreszeitenallegorien.¹³⁴ Darüber hinaus schrieb man den Nelken heilende und apotropäische Wirkung zu, insbesondere auch gegen die Pest. Vanitasaspekt und Fünfsinnesthematik mögen bei Lucas van Leyden und seiner Wahl des attributiven Nelken- bzw. Blumenmotivs nur eine untergeordnete Rolle gespielt haben, schwingen aber als optionales Rezeptionsangebot im gesamten Bedeutungsgefüge des Gemäldes mit.¹³⁵

Als Hochzeits- und Verlobungssymbol findet sich die Nelke (*Dianthus coryphyllus*) auch in der Porträtmalerei z.B. in dem *Bildnis einer Dame* von Barthel d.Ä. von ca. 1535 oder dem *Bildnis der Anna Putsch, der ersten Frau des*

¹³² Vgl. LCI, Bd. 4, Sp. 620.

Vgl. Heinz-Mohr, Gerd: *Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst*, Freiburg 1991, S. 237.

¹³³ Zum Motiv des Liebesgartens in spätmittelalterlicher Kunst und Literatur vgl. Favis, Roberta Smith: *The garden of love in fifteenth century Netherlandish and German engravings: some studies in secular iconography in the late Middle Ages and Early Renaissance*, Diss. University of Pennsylvania 1974.

Zur Interpretation des Gartens als zentrales Motiv im Rosenroman vgl. auch Fleming, John Vincent: *The Roman de la Rose. A study in allegory and iconography*, Princeton 1969.

¹³⁴ Vgl. zur Verbindung zwischen floralen Details, Venus-, Liebes- und Jahreszeitthematik auch Botticellis *Primavera*. 1485/87. Tempera auf Pappelbrettern, 203 x 314 cm. Florenz, Uffizien.

Vgl. zum Problemkreis der Pflanzen- und Gartenmetaphorik auch Bredekamp, Horst: Sandro Botticelli *La Primavera*. Florenz als Garten der Venus, Frankfurt/M. 1988, S. 20 f., 30 f.

¹³⁵ Zur Geschichte und Interpretation des Blumenstilllebens vgl. Schneider, Norbert: *Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit*, Köln 1989, S. 135 ff.

Dr. Johannes Crispinian von Lucas Cranach d.Ä. (Abb. 32).¹³⁶ Diese Symboltradition mag das Musée des Beaux-Arts du Nantes 1876 dazu veranlasst haben, in seinem Bestandskatalog die Replik von van Leydens *Kartenlegerin* umzubenennen in *Der Heiratsantrag*.¹³⁷ Smith führt weitere Beispiele für die symbolische Relevanz des Nelkenmotivs an und versucht damit auch die These von der Darstellung einer Wahrsageszene zu stützen. Sie sieht in dem Vorgang des Kartenlegens eine allegorische Variante des Kartenspiels mit seiner negativen Valenz als Instrument des Betrugs. Analog zu den *Schachspielern* zieht sie eine Verbindungslinie zwischen der Weibermachtthematik im Oeuvre des Lucas van Leyden und der Kartenspielthematik. Die Kombination von Hochzeitsthematik, Narr, Wein und Kartenlegen interpretiert die Autorin schließlich als Warnung vor der Ehe:

„The presence of the jester seems to satirize misplaced belief in the predictions of cartomancers as well as the words of women. With this in mind, one might go a step further and read into this image a caution against marriage. The carnation or pink exchanged between the young man and woman was commonly used as a symbol of betrothal and was found as such in a number of betrothal and marriage portraits [...] the young man in the *Fortuneteller* may be hearing a prediction of his betrothal as he receives the flower and doffs his hat.“¹³⁸

Aus den oben aufgeführten spielgeschichtlichen Gründen ist Smiths Konklusion im Hinblick auf die ikonographische Zuordnung zweifelhaft, da das Wahrsagen mit Karten in der dargestellten Form um 1500 unüblich war. Die satirische Rolle des Narren und das aus der Kombination von Spiel und Frau resultierende Thema des Betrugs gehören hingegen zum festen Repertoire der Spielthematik. Und dennoch erweckt das Paar im Vordergrund - wie oben bereits ausgeführt - trotz der dichten Anordnung der Figuren im Bildgefüge den Eindruck eines gewissen konfliktfreien Eigenlebens. Es hebt sich von seiner äußeren Erscheinung und dem gesamten distinguierten quasi-aristokratischen Habitus auch sozial von den Hintergrundfiguren ab. Möglicherweise regte dies nachfolgende Künstler zu einem isolierten, doppelporträtartigen Gebrauch des gleichen Paarmotivs an. Smith führt in ihrem Oeuvrekatalog ein verschollenes *Verlobungs*-Gemälde eines

¹³⁶ Vgl. Schneider 1992, S. 82-87.

¹³⁷ Vgl. Smith 1992, S. 165.

¹³⁸ Smith 1992, S. 57 f.; vgl. ebd., S. 291, Anm. 37.

anonymen Künstlers aus dem 16. Jahrhundert an, auf dem ein der *Kartenlegerin* ähnelndes Paar im Brustformat abgebildet ist (Abb. 33).¹³⁹ Vor allem in der Kostümwiedergabe beider Protagonisten finden sich auffällige Parallelen: die weiße Haube, das enganliegende Mieder und die pelzbesetzten weiten Ärmel auf Seiten der weiblichen Figur; der pelzgefütterte Kragen, Barett und Haartracht auf männlicher Seite. Als Zeichen der Zuneigung und Verbundenheit stellt der anonyme Künstler - ähnlich den im Kapitel *Geschlechterperformanzen* der vorliegenden Arbeit untersuchten Verlobungsbildern - den bei der *Kartenlegerin* negierten Blickkontakt zwischen den beiden Protagonisten her. Die rituelle Geste der Handreichung als vertragliches Eheversprechen mutiert im Sinne der traditionellen Seitensymbolik allerdings zu einer „sinistren“ und damit negativ-zweifelhaften Verbindung der linken Hände.¹⁴⁰ Der Narr rechts im Bild ist dem Paar im Vordergrund durch den warnenden Gestus des ausgestreckten Zeigefingers seiner linken Hand [!], durch seine Blick- und Sprechrichtung eindeutig als satirischer Kommentar zugeordnet und wird damit als möglicher Monitor gegen die Gefahren einer Eheschließung emblematisch eingesetzt.

Mit großem Aufwand gestaltet Lucas van Leyden die detailreiche Wiedergabe unterschiedlicher stofflicher Oberflächenqualitäten bei dem Kostüm des Jünglings mit Nelke. Neben Pelzbesatz und kostbaren Stoffen ist es insbesondere die Goldkette des Jünglings im Vordergrund, die seinen hohen sozialen Status suggeriert. In Analogie zum üppigen Pelzbesatz seines weiblichen Gegenübers, wölbt sich der Pelzkragen seiner Schaub, einem mantelähnlichen Obergewand, über Schultern und Rücken. Die minutiös dargestellten Knotungen der goldenen Schnüre schließen die seitliche Gewandöffnung. Ihre Enden springen A-förmig nach unten auseinander. Ob es sich hierbei um eine Variante des im Kontext der

¹³⁹ Vgl. Smith 1992, S. 166 f. Smith vermutet, dass es sich bei dem verschollenen Verlobungsbild um ein Pastiche einzelner Elemente aus van Leydens Frühwerk handeln könnte.

Zur Porträtfunktion und der Kostümwiedergabe vgl. auch Joos van Cleve: *Porträt eines Mannes und einer Frau*. Um 1520. Öl auf Holz. Florenz, Uffizien. Das Frauenporträt im Brustformat gibt im Bildhintergrund Details - wie z.B. einen kleinen Besen - wieder, die analog zur Geschlechterhierarchie und der frühneuzeitlichen Neuordnung des Haushalts als Zeichen für die Rolle der Hausfrau und Mutter lesbar sind. Das Motiv des Besens ist darüber hinaus als weibliches Tugendssymbol für Keuschheit und Reinheit in der Ehe interpretierbar.

S. hierzu Bedaux 1990, S. 39.

Zur Rolle der Hausmutter s. auch Schneider 2004, S. 133-139.

¹⁴⁰ S. LCI, Bd. 3, Spp. 511-515.

mittelalterlichen Minnesymbolik typischen *schnürlein* handelt, geht leider nicht aus den mir vorliegenden kostümgeschichtlichen Abhandlungen hervor. Sicher ist, dass Abwandlungen solcher Schnüre in einzelnen Minneteppichen des 15. Jahrhunderts auftreten. Das gilt für das Motiv des Doppelknotens, der den unauflösbaren Liebesbund des Paares symbolisieren soll.¹⁴¹ Als illusionistisches „Glanzstück“ ragt der goldene Ärmel des Untergewands von links in das Bild hinein. Wellenförmig, fast kalligraphisch zeichnen sich auf Höhe des angewinkelten Unterarms die weichen Linien der Falten ab. Durch das Gegeneinandersetzen von hellen und dunklen Konturen modelliert der Künstler aus der Stofffülle einzelne Erhebungen heraus und setzt so haptische Akzente. Offensichtlich fehlt auf dieser Schauseite des Kleidungsstücks der Ärmel des Obergewands, der die Sicht auf den goldenen Ärmel des Untergewands nur störend verdeckt hätte. Die Kostümgeschichte liefert auch hierfür eine Erklärung: Die Ärmel der Schabel, eines insbesondere für die Reformationszeit charakteristischen mantelartigen Obergewands, konnten zurückgeklappt werden. Oft besaßen sie auf Höhe des Ellenbogens eine zweite Öffnung, um die Ärmellänge zu variieren.¹⁴² Der leicht erhobene linke Arm gibt hingegen den Blick frei auf eine Tiefenschichtung von Unter- und Obergewand.

Trotz der Unterschiede in Form und Farbgebung wählt Lucas van Leyden ähnlich wie bei den *Schachspielern* das Ärmelmotiv als Blickfang. Die optische ‚Attraktion‘ entsteht dort im Bildzentrum durch das spektakuläre Rot des Kleidungsstücks mit dem aggressiven Kontrast der dunkel hinterlegten Schlitze.

Die Wiedergabe eines goldenen Hüftgürtels - ein häufig aus Seide gefertigter und geknoteter Schal - bildet auf Seiten der Kartenspielerin das Gegenstück zu dem mächtigen goldenen Ärmel des Jünglings. Komposition und Präsentation von Stofflichkeit erzeugen so weitere Momente der Verbindung zwischen den Geschlechtern, die vor allem durch den Materialluxus gekennzeichnet sind. Die Fältelungen der weißen Ärmelenden umkreisen in elliptischen Bahnen die beiden Handgelenke des Jünglings und das rechte Handgelenk der Kartenspielerin. Die Dreizahl der Hände und Ärmelenden basiert auf einer Dreieckskomposition. In

¹⁴¹ Vgl. Hess 1996, S. 12 f., S. 78, Anm. 5. Der Autor erwähnt hier u.a. die idiomatische Bedeutung des Liebesknotens: „Auf diesen Zusammenhang geht wohl auch der Ausdruck ‚einen am Schnürlein haben‘ (Beherrschen) zurück.“

¹⁴² Vgl. Thiel 1982, S. 169.

diesem „magischen“ Dreieck entfalten sich Interaktion und Kommunikation zwischen den beiden Vordergrundfiguren.

Wie zum Gruß zieht der Jüngling sein rotes Barett. Zwischen Daumen und kleinem Finger seiner zum Betrachter hin geöffneten linken Hand hält er elegant die mit goldenen Broschen verzierte Krempe seines Barett. Deutlich zeichnen sich die etwas unregelmäßigen Einbuchtungen der Innenseite als Gebrauchsspuren ab und steigern so den Illusionismus einer „Momentaufnahme“. Die unruhig gewölbte und gefaltete helle Oberfläche der benachbarten weiblichen Haube wirkt wie eine Gegenbewegung zu diesen Einstülpungen. Von hier aus wird der Blick weitergeführt auf das „bewegte Beiwerk“ der nach innen gelegten Stoffbahnen dieser zeitgenössischen Kopfbedeckung.

EXKURS:

MARGARETE VON ÖSTERREICH ALS *FEMINA LUDENS* ?

Dass vergleichbare Hauben auch von der weiblichen Aristokratie getragen wurden, veranschaulichen zwei Porträts der Margarete von Österreich (1480-1530), Tochter Maximilian I. und Erzieherin Kaiser Karl V. Von 1504 bis 1530 regierte Margarete die Niederlande als Generalstatthalterin vom Mechelner Hof aus. Sowohl die kleine Birnbaumbüste des aus Worms stammenden Hofbildhauers Conrad Meit (um 1485-1551) als auch das vom selben Künstler gefertigte Miniaturporträt in Form eines Medaillons stellen die Erzherzogin mit herzförmiger, schlichter weißer Haube und züchtiger Halskrause dar (Abb. 34).¹⁴³ Blau, Weiß und Gold bestimmen die Farbgebung des Medaillons. Zu den offiziellen Porträts wurden die unterschiedlichen Fassungen des Gemäldes, in dem sich die Statthalterin von ihrem Hofmaler Bernart von Orley als Witwe mit

¹⁴³ Vgl. auch Ausst.-Kat. Bonn/Wien 2000: Kaiser Karl V. (1500-1558). Macht und Ohnmacht Europas (Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland/ Kunsthistorisches Museum), S. 127 f.

nonnenhaftem Aussehen abbilden ließ (Abb. 35).¹⁴⁴ Im Umfeld von Margarete von Österreich finden sich jedoch auch Darstellungen von blauen Kleidern, die dem der Kartenspielerin bei Lucas van Leyden sehr ähneln. So zeigt eine Miniatur aus dem *Liber Missarum* (1511-1516) der Statthalterin auf fol. 1, wie die weltlichen und geistlichen Stände dem Kaiser huldigen (Abb. 36).¹⁴⁵ Darunter befinden sich auch weibliche Angehörige des Hofstaats zu Füßen des Kaisers Maximilian I., der durch habsburgischen Doppeladler, Collane des Ordens vom Goldenen Vlies, Zepter und Reichsschwert als Souverän ausgewiesen wird. Obwohl die Illuminatoren offensichtlich keinen großen Wert auf Porträtähnlichkeit gelegt haben, lassen sich vor dem geschichtlichen Hintergrund und der hierarchischen Anordnung der Figuren einige Aussagen zu deren Identität machen. Rechts und links unterhalb des kaiserlichen Throns sind der jugendliche Karl mit rotem federgeschmückten Barett und seine Tante Margarete von Österreich im blauen, mit großformatig heraldischer Blumenornamentik verzierten Kleid abgebildet. Die weiten, zurückgeschlagenen Ärmel geben den Blick frei auf das darunterliegende goldene Untergewand und das purpurfarbene Ärmelfutter. Das Haupt der Regentin ist mit einer goldgeränderten schwarzen Haube bedeckt, die auf einem weißen Kopftuch sitzt. Der Blick ist leicht gesenkt, die Arme ruhen geschlossen in ihrem Schoß.

Bei der Gruppe der Frauen im Bildvordergrund handelt es sich wahrscheinlich um die drei Schwestern Karls, Eleonora, Isabella und Maria, die zusammen mit ihrem Bruder am Mechelner Hof bei Margarete aufgewachsen sind. Die weibliche Figur links trägt ebenfalls ein blaues Kleid mit langen Hängeärmeln. Das eng anliegende Oberteil schließt mit einem schwarzen Kragen ab und wird durch eine weiße Linienführung konturiert. Anders als bei der Darstellung von Margaretes Kleidung ist bei dieser Figur die Knotung des goldenen Gürtels noch erkennbar. Die nach oben weisende Schlaufe ist wie bei der Kartenspielerin und Schachspielerin Lucas van Leydens ein typisches, die weiblichen Hüften betonendes zeitgenössisches Modeaccessoire.

¹⁴⁴ Vgl. zu diesem Porträttypus auch Eichberger, Dagmar: *Leben mit Kunst, Wirken durch Kunst: Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande*, Turnhout 2003, S. 34 f.

¹⁴⁵ Vgl. ebd., S. 128 f.

In den Madrider *Kartenspielern* des Lucas van Leyden (Abb. 12) identifiziert Allen Rosenbaum¹⁴⁶ die dargestellten Figuren als Margarete von Österreich mit ihren beiden Mitspielern Karl V. und Kardinal Thomas Wolsey. Zur Stützung dieser These verweist der Autor auf eine Besonderheit des Frauenkostüms. Im Zentrum der schwarzen Miederborte sind die Buchstaben „FM“ angebracht. Rosenbaum liest diese als mögliche Initialen für *Filia Maximiliana*, die die Dargestellte als o.g. Regentin kennzeichnen sollten. Wahrscheinlich handelt es sich hierbei allerdings um eine spätere Ergänzung als postumes Hilfsmittel zur Identifizierung.¹⁴⁷ Er datiert das Gemälde relativ spät auf 1521 und interpretiert es als Anspielung auf das politische Ereignis der unterschiedlichen Bündnisverhandlungen zwischen dem französischen König Franz I., dem englischen König Heinrich VIII. und Karl V. im Juni 1520. Margarete von Österreich spielte eine wichtige Rolle bei den Unterverhandlungen mit dem englischen Kardinal Wolsey und dem jungen Karl V. Diese trugen schließlich bei zu einer Annäherung zwischen den Habsburgern und dem englischen Königreich durch ein entsprechendes Geheimbündnis.¹⁴⁸ Heinrichs Intention der Absicherung nach beiden Seiten führte zum Bruch mit dem französischen König Franz I.¹⁴⁹ Ausschlaggebend für die spekulative politische Bildinterpretation, die auch der Leidener Historiker Wim Blokman in der Bonner und Wiener Jubiläumsausstellung zu Karl V. im Jahr 2000 noch einmal als Bedeutungsvariante aufgreift¹⁵⁰, ist v.a. die Musterung des im Vordergrund dargestellten Tischtuchs mit seinem heraldischen *fleur-de-lys*-Ornament. Blokman führt hierzu aus, dass „die Zeitgenossen in diesem Spielfeld einen Verweis auf das *Camp du Drap d’Or* gesehen haben“ müssen.¹⁵¹ Gemeint ist der Ort der prunkvollen und von zahlreichen höfischen Festlichkeiten begleiteten Zusammenkunft der Könige Franz I. und Heinrich VIII. im Val d’Or, einer Gegend zwischen Guines und Andres. Rosenbaum vermutet, dass Lucas van Leyden 1521 während seiner Reise nach Antwerpen, möglicherweise bei einem Zwischenaufenthalt in Brügge, Gelegenheit hatte, wichtige Teilnehmer an o.g.

¹⁴⁶ Vgl. Ausst.-Kat. Washington 1979-1981: *Old Master Paintings from the Collection of Baron Thyssen-Bornemisza* (National Gallery), S. 114 f.

¹⁴⁷ Vgl. Smith 1992, S. 327, Anm. 1 (Cat. 37. *Card Players*).

¹⁴⁸ Vgl. Ausst.-Kat Bonn/Wien 2000, S. 180 f.

¹⁴⁹ Vgl. Ausst.-Kat. Washington 1979-1981, S. 114.

¹⁵⁰ Vgl. Ausst.-Kat. Bonn/Wien 2000, S. 180.

¹⁵¹ Ebd.

Verhandlungen zu sehen.¹⁵² Die weite Verbreitung druckgraphischer Abbildungen kirchlicher und weltlicher Würdenträger könnte dem Künstler ebenfalls als Vorlage für seine Figuren der Madrider Kartenspieler gedient haben, wenngleich m.E. der Figur am linken Bildrand bis auf die stark gekrümmte Nase markante Ähnlichkeitsmerkmale des Habsburgers Karl V. - wie z.B. das lang gezogene fliehende Kinn - fehlen. Die stark individualisierten Gesichtszüge legen jedoch die Intention einer Porträtwiedergabe nahe.

Die politische Bildinterpretation auf der Basis heraldischer Anspielungen wirft nun die Frage auf, ob sich hier Parallelen zwischen dem Madrider und dem um 1508 wesentlich früher datierten Pariser Bild Lucas van Leydens herstellen lassen. Das dargestellte Tischtuch enthält stilisierte Blüten, die trotz der überwiegend rötlichen Farbgebung – dazwischen befinden sich vereinzelt auch bläulich-weiße Blüten an den Schnittstellen des Gittermusters – an einfache Margariten erinnern. Gleiches gilt für das plastisch stilisierte Blütenband des Zinnkruges rechts im Bild. Als Verweis auf ihren Vornamen verwendete die Regentin Margarete von Österreich dieses Blütenmotiv neben dem Andreas-Kreuz und der Lilie (Savoyen) in ihrem Wappen. Dieses Detail heraldischer Zeichensprache kommt daher auch in den genealogischen Teppichen des Henri van Lacke an prominenter Stelle zum Einsatz. Dort befindet sich das Margaritenmotiv gleich mehrfach: über der Herzogskrone, in den Randleisten und sogar büschelweise als Bestandteil des floralen Fonds.¹⁵³ Heraldische Margariten sind auch als Motive in der Buchmalerei von Bedeutung. Eine Illumination zu Michele Riccios *Changement*

¹⁵² Vgl. Ausst.-Kat. Washington 1979-1981, S. 114: „The man on the left certainly resembles Charles V as a young man, familiar from the many portraits of him in various media [...] A likeness of Wolsey would have been less accessible to Lucas, although it is possible that there were popular images of the cardinal – ephemera such as broadsheets. [...] There was an occasion when Lucas van Leyden might have actually seen both men, when they met in Bruges in August of 1521. Wolsey arrived in great state as the representative of Henri VIII of England and was met by Charles at the city gate. We know that Lucas was traveling at that time; he met Albrecht Dürer in Antwerp in July of 1521 when Dürer made a portrait drawing of the young Lucas, noted the meeting in his diary, and even bought engravings from the younger artist. [...] The only woman who was a party of these negotiations was Charles' aunt, Margaret of Austria, the daughter of the Emperor Maximilian and Regent of Netherlands. She rushed to Bruges to use her influence on her nephew to effect an armistice between Charles and Francis.“

¹⁵³ Vgl. Eichberger 2003, S. 22 ff. Hier auch der Hinweis auf den französischen Hofdichter Octavien de Saint-Gelais, dessen Dichtung „Moy Marguérite, de toutes fleur le chois...“ die Regentin als Blume besingt. Die Verse wurden von Pierre de la Rue vertont (ebd., S. 25, Anm. 18).

de Fortune, eine Biographie der Margarete von Österreich, stellt die Regentin vor einem niedrigen Altar mit aufgeschlagenem Buch im Gebet dar. Links im Hintergrund des Andachtraums befindet sich ein aufgespannter Vorhang als sakral-heraldisches Hoheitssymbol. Das stilisierte Blütenornament setzt sich aus geschwungenen Linien und einfachen Punkten zusammen, die in ihrer Gesamtheit als Margariten erkennbar sind.¹⁵⁴

Margaretes berühmte Devise FORTUNA INFORTUNE FORT UNE umschreibt die beiden antagonistischen Kräfte der launischen Fortuna und der mit ihr ringenden Stärke (*virtus*).¹⁵⁵ Die Wirkungen von Wechselhaftigkeit und Zufälligkeiten des Schicksals mit seinen Unglücksfällen treffen demzufolge auf die Gegenwirkung der panegyrischen Tugendhaftigkeit der Regentin. Könnte das Kartenspiel ein Hinweis auf den Fortuna-Aspekt im Motto Margarete von Österreichs sein? Dies würde auch erklären, warum die Kartenspielerin kein innerbildliches Gegenüber hat und ihr die französischen Spielkarten quasi als Attribute - auch als Kennzeichen aristokratischer Distinktion - zugeordnet werden. Hat Lucas van Leyden auf allegorische Zutaten wie die konventionelle

¹⁵⁴ Michele Riccio. *Changement de Fortune*, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2625, fol. 7r (Bildarchiv, ÖNB, Wien), in: Eichberger 2003, S. 189, Abb. 72.

¹⁵⁵ Vgl. Eichberger 2003, S. 25 ff. Die Autorin führt den Entwurf dieses Mottos auf den damaligen Hofhistoriographen zurück und datiert es auf 1504.

Vgl. auch Tamussino, Ursula: *Margarete von Österreich. Diplomatin der Renaissance*, Graz u.a. 1995, S. 79: Ihre Datierung setzt mit dem Jahr 1499 hingegen früher an. In einem Inventar aus dem gleichen Jahr wird nach Tamussinos Angaben ein goldener Emailarmreif mit dem o.g. Motto in gotischen Lettern aufgeführt.

S. auch Fossetier, Julien: *Chronique margaritique ou athensienne*, Bd. 1, Brüssel, BR, ms. 10509, fol. 12r, zit. nach: Debae, Marguerite: *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche: essai de reconstitution d'après l'inventaire de 1523-24*, Louvain/Paris 1995, Kat. Nr. 122, S. 208:

„Fortune infortune fort une
Vertu en infortune apere
Qui fort soeffre il vainct infortune
Fortune infortune fort une
Mais en tous effors le fortune
Fortitude en celle prospere
Fortune infortune fort une
Vertu en infortune apere
Eureux qui endure amertune
Car chi ses pechies il compere
Vertu en infortune apere
Dont est infortune oportune
Dieu chastie comme bon pere
Vertus en infortune apere
Eureux qui endure amertune“

Darstellung der Fortuna¹⁵⁶ verzichtet, um mit seiner *inventio* den Eindruck einer realistischen Alltagsszene - sieht man einmal von der ambivalenten Figur des Narren ab - ohne Störzonen zu alludieren ?

Margarete von Österreich entschied sich nach dem Tod ihres dritten Ehemanns Philibert von Savoyen 1504 bewusst gegen eine weitere Eheschließung und für den Verbleib im Witwenstand.¹⁵⁷ Dies entsprach zum einen damaligen Vorstellungen von weiblicher Tugendhaftigkeit bzw. sexueller Enthaltbarkeit und gewährte der Witwe je nach Standeszugehörigkeit gleichzeitig ein hohes Maß an Unabhängigkeit und Eigenständigkeit. Schließlich war die Übernahme der Position einer Statthalterin der Niederlande an den Witwenstand Margaretes gebunden und garantierte so ihren machtpolitischen Einfluss. Sollte unter diesen Umständen das Thema der Abweisung von Heiratskandidaten in der Figur des Jünglings mit rotem Barett und Nelke in van Leydens *Kartenlegerin* als zusätzliche Sinnschicht enthalten sein? Würden dann die Präsenz des Narren und der Weingenuss die ablehnende Haltung einer erneuten Eheschließung von Seiten der Kartenspielerin kommentieren? Smiths These¹⁵⁸ von der satirisch-misogynen Warnung vor der Ehe würde dann unter umgekehrten Vorzeichen aktualisiert und modifiziert: weibliche Eheverweigerung als Mittel des Machterhalts?

¹⁵⁶ Vgl. Eichberger 2003, S 27: Die Autorin bespricht hier die heraldischen Motive einer Bronzemedaille von 1505. Diese zeigt auf der recto-Seite die Profilansicht der Regentin und das Motiv einer stilisierten Margarite. Hinzu kommen Symbole, die sie als Tochter Maximilian I. kennzeichnen (Teil der Ordenskette vom Goldenen Vlies). Die verso-Seite enthält die Personifikation der sich auf eine Säule stützenden Tugend (Virtus) im antiken Gewand. Diese Figur hält eine Krone in der Hand. Rechts darunter ist eine kaum zu erkennende kauende Gestalt mit zwei Kronen auszumachen. Die Inschrift der Devise bezeichnet die beiden Gegenspielerinnen als Virtus und Fortuna: `VICTRIX FORTUNAE FORTISSIMA VIRTUS´ [*Die überaus starke Tugend ist siegreich über Fortuna*]. Der materielle Verlust der Königswürde in Frankreich und Spanien ist im Bild der Fortuna mit den beiden Kronen angedeutet, während Virtus die Tugendkrone als bleibend ideellen Wert anbietet.

¹⁵⁷ Vgl. Tamussino 1995, S. 111: „Eine Wiederverheiratung kam für sie nicht in Frage, obwohl ihr Vater und Bruder versuchten, sie für eine Ehe mit Heinrich VII. von England zu gewinnen. Zweimal reisten Sondergesandte nach Savoyen, um die Herzoginwitwe zu bestürmen, ihren Sinn zu ändern – vergeblich. Sie setzte ihnen auseinander, dass sie keine Kinder mehr haben könne und dass ihr Entschluß unverrückbar sei.“

Vgl. ebd., S. 152: Als äußeres Zeichen ihres Entschlusses legte sie ihr Witwenhabit nicht mehr ab.

Vgl. zum Thema der Witwenschaft auch Opitz, Claudia: *Frauenalltag im Spätmittelalter (1250-1500)*, in: Duby, Georges/Perrot, Michelle: *Geschichte der Frauen*, Bd. 2, *Mittelalter*, hg. von Christiane Klapisch-Zuber, Frankfurt/New York 1993, insbesondere S. 328-332.

¹⁵⁸ S. Smith 1992, S. 57 f.

Betrachtet man die Zeichnung der Aversseite einer Münze mit den Profilporträts der Margarete von Österreich und ihres Gatten Philibert von Savoyen, eröffnet sich ein weiteres fast unscheinbares heraldisches Konnotationsfeld. Alternierende heraldische Margariten und lemniskatenförmige Knoten bezeichnen die Allianz der beiden Adelshäuser (Abb. 37). Die Darstellung eines Weidenzauns als untere Bildgrenze erinnert an das Thema der Liebesgärten. Ähnlich wie das Knotenmotiv ist das Zaunmotiv als energetisches Zeichen konstruiert. Das Auf und Ab der Weidentextur um die senkrechten Stäbe verleiht dem Gebinde erst die nötige *stabilitas*: Der Zaun als Metapher für das „Gehege“ ehelicher Tugenden und gegenseitiger Verbundenheit.

Sollte sich in diesem Bedeutungskontext hinter dem Jüngling mit rotem Barett etwa Philibert „verstecken“ und damit die innige Verbindung des Paares gemeint sein, die über den Tod hinausgeht? Das Knotenmotiv an den Ärmel- und Gewandöffnungen als textil-heraldische Ausprägung des „disguised symbolism“? Die Antworten auf diese Fragen müssen leider offen bleiben, denn ob es sich bei der Pariser *Kartenlegerin* tatsächlich um eine Anspielung auf Margarete von Österreich in der Rolle der allegorischen *femina ludens* handelt, gehört mangels zusätzlichen Quellenmaterials allerdings nur in den Bereich des Spekulativen.¹⁵⁹

Im Gegensatz zum ‚setting‘ des Madrider Gemäldes haben die dargestellten Gesichter der beiden zentralen Figuren nichts Porträthafes an sich. Das idealisierte Paar im Vordergrund der Pariser *Kartenlegerin* hat porzellanartig glatte und damit verfeinert typisierte Gesichtszüge, die einen starken Kontrast zu den fast grobschlächtigen, dunklen und faltigen Physiognomien im Mittel- und Hintergrund erzeugen. Dennoch ist im Sinne einer schwebenden Interpretation nicht auszuschließen, dass die neue Statthalterin der Niederlande auf ihrer 1507 unternommenen Reise durch die niederländischen Provinzen einen bleibenden Eindruck hinterließ, der sich vielleicht auch in van Leydens *Kartenlegerin* niederschlug.¹⁶⁰

¹⁵⁹ Vgl. auch Ausst.-Kat. Washington 1979-1981, S. 115. Rosenbaums zweite Variante einer politischen Interpretation hält die männliche Figur rechts im Bild für eine mögliche Darstellung des Erard de La Marck, Bischof von Lüttich und ehemaliger Bündnispartner der Franzosen. Dieser hatte enge Kontakte zu Margarete von Österreich und übte möglicherweise Einfluss aus auf die Wahl Karl V. zum Kaiser im Jahr 1519.

¹⁶⁰ S. auch Tamussino 1995, S. 127.

FRAU UND NARR - PAARPARALLELEN

Charakteristisch für den Bildaufbau der Berliner *Schachspieler* und der Pariser *Kartenlegerin* ist die dichte Anordnung interkommunikativer Figurengruppen im Bildhintergrund. Bei der *Kartenlegerin* wirken Hintergrund- und Vordergrundfiguren jedoch auf den ersten Blick vergleichsweise beziehungslos. Lucas van Leyden stattet seine Protagonistinnen und Protagonisten hier nicht mit denselben beredten Gesten, Blicken und Körperkontaktmotiven aus, die dem Bildgefüge der Berliner *Schachspieler* einen hohen Grad an Dynamik verleihen. Auffällig ist, dass in beiden Bildern ein zweites Paar im Mittelgrund des Gemäldes dargestellt ist. Die beiden Paare der *Kartenlegerin* sind im Bildraum so angeordnet, dass die Köpfe in etwa die Eckpunkte eines eingeschriebenen Parallelogramms bilden. Die stehende weibliche Figur im strengen Profil mit Trinkschale rechts im Bild und der Narr werden besonders hervorgehoben durch die überproportionale Größe der Gesichter und die Farbgebung der Kostüme. Die geöffneten Münder, der direkte Blickkontakt und die Öffnung der angewinkelten Arme und Handflächen auf Seiten der Frau bauen eine enge Verbindung zwischen diesen beiden Figuren auf. Der Maler entscheidet sich bei seiner Komposition und Figurenanordnung, das Narrenmotiv exponiert, dicht neben der Bildmittelachse in der linken Gemäldehälfte zu positionieren. Mit der Verwendung kräftiger Lokalfarben wie dem leuchtendem Rot setzt Lucas van Leyden klare koloristische Akzente. Ähnlich wie den goldenen Ärmel links im Bild modelliert der Künstler die Oberfläche des roten Narrenumhangs zu einem wulstigen Faltenwurf. Die Vorzeichnung zeugt von der graphischen Sorgfalt, die der Künstler in diesem zentralen Bildbereich walten ließ (Abb. 29).¹⁶¹ Mit feinen Schraffierungen in der Manier einer Druckgraphik wird die farbige Modellierung der bewegten Oberfläche vorbereitet und wirkungssteigernd malerisch umgesetzt. Neben der zentralen Figur der Kartenspielerin rückt somit auf einer zweiten Raumebene die Narrengestalt zu einem wichtigen Bedeutungsträger im Handlungsgefüge auf. Das Attribut der narrenköpfigen Marotte ist etwa im gleichen Winkel wie der Kopf der Kartenspielerin diagonal zur Bildfläche

¹⁶¹ Vgl. Filedt Kok 1978, S. 25 f.

angeordnet. Durch die dichte Anordnung der Bildmotive bei gleichzeitiger geringer Raumtiefe scheint die Narrenkeule wie ein Horn aus der weißen Haube zu wachsen. Die durch weiße Höhungen hervorgerufene Suggestion einer geschnitzten und polierten Oberfläche zieht trotz der sie umgebenden koloristischen und haptischen Qualitäten die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die hölzerne narrenköpfige Marotte. Der Miniaturkopf zeigt mit seinem geöffneten Mund, den markanten Gesichtszügen und der Kappe frappante Ähnlichkeiten mit der Narrenfigur und übernimmt so eindeutig eine Abbildfunktion. Diese Art des Doppelung- bzw. Spiegeleffekts wiederholt sich bei der im Profil dargestellten männlichen Figur links hinter dem Narren.¹⁶² Beide Gesichter zeigen große Ähnlichkeiten durch die markante Konturierung insbesondere der Nasen- und Kinnpartien. Das im Vordergrund leuchtend rote Barett verdeckt mögliche Trennlinien zwischen diesen beiden Protagonisten. Diese zwillingshafte Unzertrennlichkeit der Rücken-an-Rückenpositionierung verleiht der Figureinheit etwas Janus-Köpfiges.

Die Beziehung zwischen Narr und menschköpfiger Marotte wird in zahlreichen Varianten der spätmittelalterlichen Kunst thematisiert.¹⁶³ Der Porträtcharakter des hölzernen Narrenkonterfeis verweist analog zum Attribut des Narrenspiegels - insbesondere bei der Darstellung des sich seiner Marotte eingehend widmenden Narren - auf die „Lächerlichkeit und die Tragik des Narren [...], [die] in erster Linie aus dessen zwanghafter Fixiertheit aufs eigene Ich“ resultieren.¹⁶⁴ Im vorliegenden Bildbeispiel ist das geschnitzte Narrenköpfchen aber nicht im Sinn der narzisstischen Selbstliebe und Gottesverachtung auf seinen Besitzer gerichtet, sondern auf die Gesamtheit der Figuren in der linken Bildhälfte. Auf diese Weise wird die vorgehaltene Marotte zum mahnend-moralisierenden Spiegeläquivalent. Narr und Attribut beschreiben so den Typus des „rügenden Schalksnarren [...],

¹⁶² Zur Ausführung dieser männlichen Figur: Oberhalb der amorph gestalteten Brustbrosche führen zwei sehr feine Linien am Halsausschnitt vorbei in Richtung Kehlkopf. Die Haare sind unterschiedlich dunkel lasiert, wobei Farbintensität und Plastizität am Hinterkopf zunehmen.

¹⁶³ Vgl. ausführlich zu Bedeutung, Herkunft und Abwandlungen der Marotte und des Spiegels als Narrenattribute Mezger 1991, S. 183-203.

¹⁶⁴ Ebd., S. 186.

der seiner Umwelt den Spiegel vorhält, damit sie ihre Verkehrtheit darin erkenne.“¹⁶⁵

Um 1535 integrierte Peter Flötner in einem Satz Spielkarten das vergleichbare Motiv des Narrenspiegels. Die Herz Sieben zeigt eine Frauengestalt mit einem größeren leicht konvexen Rundspiegel, den sie zwei elegant gekleideten Herren vorhält. Statt ihrer Konterfeis erblicken sie zwei Narrenfiguren mit Eselskappen in dem Instrument der Entlarvung (Abb. 38). Die von Flötner gestaltete Spielkarte modifiziert und dokumentiert auf anschauliche Weise die Relation zwischen Narrenspiegel und Marotte. Anders als Flötner unternimmt van Leyden den frühen Versuch einer verhüllten Allegorisierung durch die Darstellung einer scheinbar realistischen Alltagssituation. Zweifelsohne reflektiert der zum Sprechen geöffnete Mund des hölzernen Konterfeis die Mitteilungsabsicht der eigentlichen Narrenfigur, die die Gesprächssituation in der rechten Bildhälfte zu lenken scheint. Die doppelte Präsenz des Narren und die Spiegelfunktion seiner Marotte verleihen der Narrenfigur ein besonderes Gewicht, sowohl in kompositorischer als auch in signifikativer Hinsicht. Der thematische Zusammenschluss von Narr, Frau, Wein und der Kartenspielszene im Bildvordergrund knüpft an die literarische und ikonographische Tradition der lasterhaften und unheilbringenden Verbindung von *alea, vina, venus* an und verleiht der Gesamtszene eine negative Konnotation.¹⁶⁶

Auf der allegorischen Ebene steht die durch die humanistische Narrensatire tradierte Narrenfigur auch für die personifizierte *cupido* bzw. *amor carnalis*. Die seit dem Mittelalter theologisch untermauerte antithetische Liebeskonzeption mit ihrer auch für die frühe Neuzeit folgenschweren Unterscheidung zwischen verwerflicher und Verderben bringender triebhafter Begierde und erstrebenswerter Gottesliebe bzw. Nächstenliebe/*caritas* wurde ostentativ in der Druckgraphik des ausgehenden 15. Jahrhunderts thematisiert und erfuhr so eine weite Verbreitung (Abb. 39/40).¹⁶⁷ Die satirische Kombination von Frau als Personifikation der

¹⁶⁵ Ebd., S. 193.

¹⁶⁶ Vgl. Smith 1992, S. 57 und Anm. 36, S. 290.

Zum Thema des Kartenspiels als Todsünde und Laster s. insbesondere Hens 2001, S. 32-133.

¹⁶⁷ Vgl. hierzu die beiden Holzschnitte *Caritas verwundet den Erlöser*. Oberdeutsch. Um 1470/90. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum (Abb. 39) und *Amor carnalis*.

Voluptas/Luxuria und liebestollem Narren in der Druckgraphik um 1500 illustriert zuweilen in derber Deutlichkeit sexuelle Leidenschaften. Hans Brosamer stattet seine Voluptas mit flachem Deckelpokal, Spiegel, Kette mit Herzanhänger und federgeschmücktem Hut attributiv aus und lässt sie über den am Boden kauern den - ihr erlegenen - Narren triumphieren (Abb. 41).¹⁶⁸ Die weit verbreitete Druckgraphik des oberrheinischen Meisters E.S. trug ebenfalls zur Popularisierung des frivol-liebessnarrischen Liebespaarmotivs bei und wird nicht ohne Einfluss auf Lucas van Leyden geblieben sein. Der Kupferstich des Meisters E.S. aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts akzentuiert durch die Darstellung überlanger Finger das Thema des Körperkontakts (Abb. 42). Der Künstler artikuliert ohne metaphorische Umschweife und entsprechend dem mit zunehmender Tabuisierung des Geschlechtstriebes einhergehenden Schaubedürfnis¹⁶⁹ seines Publikums das Thema der sexuellen Begierde: Der Narr entblößt den Unterleib einer wappenhaltenden, leicht bekleideten jungen Frau. Sie legt ihre linke Hand auf den gezaddelten Brustplatz des Narren, wobei nicht ganz klar ist, ob sie seine Annäherungsversuche als Zudringlichkeit abwehrt oder diese vielmehr zustimmend erwidert und animiert. Die Offenlegung und Nacktheit ihres Geschlechts verleihen dem Blatt einen pornographischen Charakter und weisen dem Betrachter die Rolle des Voyeurs zu.¹⁷⁰

Oberrheinisch. Um 1475. Weimar Goethe-Nationalmuseum (Abb. 40). Im letztgenannten Einblattdruck steht eine nackte geflügelte Frau mit verbundenen Augen im Mittelpunkt. Sie ist mit Pfeil und Bogen bewaffnet und personifiziert den amor carnalis. Rechts und links wird sie umrahmt von den anklagenden und warnenden kirchlichen Autoritäten wie den lateinischen Kirchenvätern und Theologen, Moses und dem Philosophen Aristoteles. Unter der Amor-Personifikation befindet sich ein Spruchband mit der Aufschrift „finis amoris“ und sinnfälligerweise ein Totenschädel mit einem strafenden Richtschwert. Am unteren Blattrand öffnet sich schließlich infernalisch der Höllenschlund mit züngelnden Flammen zur drastischen und unmissverständlichen Verdeutlichung der konsequenten Bestrafung der fleischlichen Liebe. Die Texterläuterungen über der weiblichen Figur warnen hiervor: *Die lieb ist nacket vnd plint und plos / Des kumbt manger man von iren wegen in der helle schos / Sie hat zwen snell flugel die sein vnstill / Sie ist zu allen zeitten wo sie will / Sie kan salben und verwunden wo sie will zu stunden / Ire wort sind listig und behend / Gar pitter ist der snoden lieb end.*

Vgl. hierzu Mezger 1991, S. 134 ff.

¹⁶⁸ Ein anonymes Holzschnitt variiert Brosamers Darstellung v.a. durch die Beigabe von Genitalsymbolen wie Blume (Deflorieren), Horn und Vogel (Abbildung in: Mezger 1991, S. 140).

¹⁶⁹ Vgl. zu sexualhistorischen Aspekten der Bildproduktion im 16. Jahrhundert Held/Schneider 1993, S. 81 ff.

¹⁷⁰ Vgl. zur Erotik und Sexualität als Themen in der Genremalerei auch Schneider 2004, S. 150-157.

Mehrfach taucht das Motiv des Narren mit Frau auch im Werk des Lucas van Leyden auf. So z.B. in einem druckgraphischen Blatt von 1520, dessen Darstellung der weiblichen Figur und der Narrenmarotte Parallelen zu dem Hintergrundpaar der Pariser *Kartenlegerin* zu erkennen gibt (Abb. 43). Die Gesichtszüge der vor einem Baumstamm sitzenden und dem Betrachter zugewandten jungen Frau zeigen dieselbe lang gezogene, etwas höckrige Nase und die geöffneten wulstigen Lippen. Eine kantige Haube rahmt wie bei der *Kartenlegerin* das Gesicht bis auf Kinnhöhe. Offensichtlich benutzte Lucas van Leyden diesen in der *Kartenlegerin* eingeführten Frauentypus mehrfach und - wie noch zu belegen sein wird - in vergleichbaren Sinnzusammenhängen. Das Thema des druckgraphischen Blatts von 1520 wird bestimmt durch einen satirischen Kommentar zur Altersnarrheit und Lüsterheit. Im Sinne der Ikonographie des „ungleichen Paares“ rückt Lucas van Leyden die Figur eines alten und hässlichen Narren mit junger verführerischer Frau in den Vordergrund seines Kupferstichs. Die große Geldbörse am Gürtel des Narrenkostüms gehört zu den Standardrequisiten der Inszenierungen käuflicher Liebe. Die runden, sich durch das Kleid voluminös abzeichnenden Oberschenkel der Frau und der dazwischen liegende keilförmig drapierte Faltenwurf in ihrem Schoß ziehen die Aufmerksamkeit des Rezipienten lustaffizierend auf den weiblichen Genitalbereich. Anders als bei Meister E.S. findet hier keine direkte Entblößung bzw. Enthüllung statt. Dieser Vorgang bleibt also der Imagination des Betrachters überlassen. Etwas ungeschickt umfängt der mit einer Hahnenkammkappe bekleidete Narr die junge Frau. Während er das Attribut der Marotte fest mit seiner linken Hand umklammert, gibt er der Frau offensichtlich ungelentk einen Kuss auf die rechte Wange. Es bleibt in der Schwebe - ähnlich wie bei Meister E.S.' wappenhaltender junger Frau -, ob sich das Objekt der närrischen Begierde gegen die handfesten Avancen des alten Narren körperlich und verbal zur Wehr setzen oder den materiellen Verlockungen einer gefüllten Geldbörse erliegen wird. Die erhobene rechte Hand, der zum Sprechen geöffnete Mund und der gesenkte Blick nach links unten wirken körpersprachlich ambivalent.¹⁷¹ Es blieb

¹⁷¹ Das Motiv der ausgestreckten Handinnenfläche tritt in Lucas van Leydens *Jüngstem Gericht* von 1526 (Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden) mehrfach in Erscheinung. In diesem innerbildlichen Handlungszusammenhang entspricht der Gestus dem Ausdruck von Furcht, Entsetzen und Flucht und damit einem konventionalen Gestikrepertoire. Vgl. zur kunsthistorischen Interpretation der Bildsprachlichkeit und Lesbarkeit von Gesten in der bildenden Kunst der Neuzeit im Allgemeinen und zu o.g. im Besonderen

(und bleibt) dem Assoziationsvermögen und der moralischen Disposition des Betrachters überlassen, sich für eine innerbildliche Verhaltensvariante zu entscheiden.

Etwa zeitgleich mit der *Kartenlegerin* entstand der mit 1509 datierte Kupferstich *Die Versuchung des heiligen Antonius* von Lucas van Leyden (Abb. 44). Entgegen der überlieferten Ikonographie des Mittelalters ist hier der heilige Asket und Eremit nicht von einer Schar monströser, Qual verursachender Dämonen umgeben, sondern lediglich mit einer einzelnen weiblichen Figur konfrontiert. Wie die in der *Kartenlegerin* angelegte Figur rechts im Bild stellt Lucas van Leyden die Personifikation weiblich-teuflischer Verführung in Seitenansicht dar. Die physiognomischen Ähnlichkeiten der beiden Frauengestalten reichen von der gewölbten Stirn über die markante Nasenlinie, den geöffneten Mund bis zur Position der geöffneten Arme. Statt der Weinschale hält die Frauengestalt in *Die Versuchung des heiligen Antonius* einen Deckelpokal in der rechten Hand. Strenges Profil, Betonung der prallen Körperfülle unter dem Gewand und das Gefäß-Attribut rücken die Figur formal in die Nähe von Albrecht Dürers Kupferstich *Nemesis/Das große Glück* (Abb. 45), der um 1501 geschaffen wurde und dem jungen Künstler aus Leiden möglicherweise als Vorlage für seine seitenverkehrte Variante diente.¹⁷²

Die Ähnlichkeiten der beiden weiblichen Figuren bleiben trotz der unterschiedlichen Bildinhalte ungebrochen, da der Künstler auch bei der *Versuchung des heiligen Antonius* durch seine realistische Repräsentation einen hohen Grad an Naturalismus bzw. Lebensnähe beibehält. Das Fehlen von „hallucinogenic demons“¹⁷³ stellt einen Bruch dar zur spätmittelalterlichen Ikonographie. Die diskret angebrachten Hörner an der Haube der Verführerin sind nur noch als Reminiszenz satanischer Attribute wirksam und stören die realistische Wiedergabe maßgeblicher Bildelemente bzw. Figuren nicht

Rehm, Ulrich: *Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung*, Berlin 2002, S. 255-262.

¹⁷² Zu Dürers Druckgraphik s. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (Hrsg.): *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, Bd I. Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter*. Bearbeitet von Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum, München u.a. 2001, (zur *Nemesis*), S. 95-99.

¹⁷³ Jacobowitz/Stepanek 1983, S. 74.

nachhaltig. Die Abschwächung drastischer äußerer Zeichen des Diabolisch-Weiblichen bedingt eine Verlagerung ins verborgene Innere der Protagonistin und in das des inner- und außerbildlichen Rezipienten. Die misogynen Auffassungen vom Wesen der Frau und der daraus resultierenden Rollenverteilung werden verhaltensethisch zementiert durch Strategien der Verinnerlichung. Die zunehmende Perfektion allegorischer Vermummung des Alltags erreicht ihren Höhepunkt erst etwa 100 Jahre nach Lucas van Leyden auf eindringliche und sublimale Weise in der niederländischen Genremalerei. Sicherlich lässt sich die Heiligenszene, die auch durch die seit Ende des 15. Jahrhunderts ins Niederländische übersetzte *Legenda Aurea* des Jacobus da Voragine literarisch verbreitet wurde, nicht als Alltagsszene im Sinne der Genremalerei auffassen. Dennoch wird in ihr signalisiert, wie groß van Leydens Interesse war an der Annäherung von profaner und christlicher Lebenswelt. Jacobowitz und Stepanek kommentieren die rezeptionsstrategischen Besonderheiten des Realitätsgehalts und der Alltagsannäherung in van Leydens Kupferstich *Die Versuchung des heiligen Antonius*, ohne jedoch den mentalitäts- und sozialgeschichtlichen Hintergrund¹⁷⁴ stärker auszuleuchten:

„Temptation thus is portrayed as part of daily living, and religion is better incorporated into the realm of ordinary human experience. This manner was especially acceptable to a Dutch public whose artistic heritage stressed the peaceful and introspective aspects of life, and to an artist who was especially concerned with psychological realities and interaction of the protagonists. Lucas' break with the pictorial tradition may be regarded as a means of establishing a more direct relationship between the viewer's secular world and the Christian universe.“¹⁷⁵

Die formale Verbindung der beiden Paare in der Pariser *Kartenlegerin* fordert den Betrachter zu einem Paarvergleich und dem Abwägen von Bedeutungsdifferenzen heraus. Steht hier das „vordergründig“ galante Paar dem „hintergründig“ sündhaft-liebesnarrischen Paar antithetisch gegenüber oder offenbaren Narr und Frauengestalt mit Trinkschale als Kommentarfiguren nur die wahren Hintergründe

¹⁷⁴ Zur Verbindung von religiösem Pansymbolismus und Alltagswelt in der frühniederländischen Malerei und dem sozialen Hintergrund der aufkommenden frühkapitalistischen Warenproduktion s. Held/Schneider 1993, S. 24 ff.

¹⁷⁵ Jacobowitz/Stepanek 1983, S. 74.

oder Gefahren der „vordergründigen“ Paarbeziehung? Während Lucas van Leyden mit dem Motiv der Schachpartie zwischen den Geschlechtern an die literarisch-bildkünstlerische Tradition des Weibermacht-Topos anknüpft, tritt das Thema des Geschlechterantagonismus in der *Kartenlegerin* zurück. Das latente Konfliktpotential, das von der Kartenlegerin ausgeht, tritt lediglich in Form von subtilen Indizien möglicher Betrugsabsichten - proverbiale Bestimmung des Ärmelmotivs, versteckte Spielkarte - in Erscheinung.

FIGUREN UND SZENARIEN IM KULTURELLEN KONTEXT

Kennzeichnend für van Leydens *Schachspieler* und *Kartenlegerin* sind Diversifizierung und Verdichtung der im unbestimmten Raum friesartig gestaffelten Figuren. Die geradezu überladenen Bildflächen öffnen sich zum realen Raum des außerbildlichen Publikums. Beide Bilder negieren auf diese Weise scharfe ästhetische Grenzziehungen zwischen Betrachter und Bildgeschehen - zwischen Fiktion und Lebenswelt. Tisch und Spielbrett, rückenansichtige Repoussoirfigur, die betrachternah situierten Spielakteurinnen bilden die rezeptionsästhetischen Hauptscharniere zwischen den beiden Sphären. Bei der Gesamtinszenierung des Bildgeschehens werden diese Strategien der Einbeziehung des Rezipienten fortgesetzt: Die Unmittelbarkeit beredter Gestik und Mimik und die Suggestion einer Momentaufnahme steigern die szenische Wirkung, wobei Bühne und Publikum sich annähern. Sowohl van Leydens Vater und Lehrer, der aus Gouda stammende Maler Huygh Jacobsz., als auch sein möglicher zweiter Lehrer Cornelis Engebrechtsz. bauen in ihre biblischen Szenerien ebenfalls kompakte Figurenclusters ein, die ihrerseits Einflüsse der

altniederländische Malerei erkennen lassen.¹⁷⁶ Ein Blick in das kulturelle bzw. religiöse Leben der südholändischen Stadt Leiden am Ende des Mittelalters ermöglicht es, auch Verbindungen herzustellen zwischen dem Aufkommen der *rederijkers* - einer Art volkssprachlicher Amateurdichtervereinigung mit regen Aufführungsaktivitäten - Ende des 15. Jahrhunderts und der Figureninszenierung in der bildenden Kunst. Die mögliche Verknüpfung zwischen diesen beiden unterschiedlichen Symptomen visueller Kultur lässt sich zunächst am Beispiel devotionaler Praktiken der *rederijkers* und dem Triptychon mit Beweinungsszene des Cornelis Engebrechtsz. veranschaulichen (Abb. 46).¹⁷⁷ Die Leidener Gelegenheitsdichter hatten einen großen Anteil am literarischen Leben und Festwesen der Stadt.¹⁷⁸ Devotionale Inszenierungen in Form von geistlichen Spielen gehörten ebenfalls zum Repertoire der *rederijkers*. In ihrem Aufsatz über Kirche und Kultur im mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Leiden thematisiert Jeanne Verbij-Schillings exemplarisch Zusammenhänge zwischen den Vereinigungen der *rederijkers*, dem Aufkommen der Bruderschaft der *Zeven Smarten* (die Sieben Schmerzen Mariens) und der Aufführung eines gleichnamigen geistlichen Spiels 1494 im Pieterskerkhof. Im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts bildete van Leydens Lehrer Cornelis Engebrechtsz. (1468-1533)

¹⁷⁶ Zum Problem der biographischen Daten Lucas van Leydens und seines künstlerischen Werdegangs s. Smith 1992, S. 3-14.

S. auch die frühe Künstlerbiographie von van Mander, Carel: *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler* (von 1400 bis ca. 1615). Übersetzt nach einer Ausgabe von 1617 und Anmerkungen von Hanns Floerke, Worms 1991, S. 68-80.

Vgl. die figurenreiche, kompositionstechnisch und rezeptionsästhetisch komplexe *Kreuzabnahme Christi* des Rogier van der Weyden (zugeschrieben) von 1435/1440. Öl auf Holz. 220 x 262 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

¹⁷⁷ Das Triptychon befindet sich heute im Stedelijk Museum De Lakenhal in Leiden. Ursprünglich war es bestimmt für den Marienaltar des außerhalb Leidens liegenden vermögenden Augustinerinnenkloster Marienpoel. Auf dem rechten Seitenflügel ließ sich der Rektor des Klosters Jacob Martensz. in demütiger Gebetshaltung porträtieren. Der heilige Jakob in Pilgerkleidung und der heilige Martin von Tours mit kniendem Bettler sind ihm als Namensheilige zugeordnet. Der linke Seitenflügel zeigt eine weibliche Stifterin im Nonnenhabit mit den beiden Heiligen Maria Magdalena und Cäcilia. Die beiden Außenseiten der Seitenflügel sind mit zwei weiteren weiblichen Heiligen in Grisailletechnik versehen.

¹⁷⁸ Vgl. Brinkman, Herman: *Dichten uit liefde. Literatuur in Leiden aan het einde van de Middeleeuwen*, Hilversum 1997, S. 81-96.

Vgl. auch Verbij-Schillings, Jeanne: *Kerk en cultuur*, in: van Maanen, Rudolf C.J./Marsilje, Jannis Willem (Hrsg.): *De geschiedenis van een Hollandse stad*, Bd. 1, Leiden tot 1574, Leiden 2002, S. 192-194.

Zur Kontextualisierung des Spätwerks Lucas van Leydens s. auch Ausst.-Kat. Amsterdam 1986: *Kunst voor de beeldenstorm. Noordnederlandse kunst 1525-1580* (Rijksmuseum), S. 140 ff.

im spätgotischen Stil der Antwerpener Manieristen eine figurenreiche, bewegtdramatische Szene gleichen Inhalts im Mittelteil seines o.g. Triptychons ab. Im Zentrum liegt der tote Christus zu Füßen seiner Mutter Maria. Dornenkrone und Nägel erinnern als Motive der Leidenswerkzeuge - *arma Christi* - an das vorangegangene Martyrium. Maria ist mit einem dem Nonnenhabit ähnlichen Gewand bekleidet. In ihrer gebeugten Haltung, vom Schmerz der Trauer gezeichnet scheint sie der weinende Johannes neben ihr zu stützen. Das „bewegte Beiwerk“ seines flatternden roten Gewandes reicht bis in die obere Bildhälfte und damit zum Leidensort der Kreuzigung. In der Vordergrundszone gruppieren sich dicht um den diagonal gelagerten Leichnam Christi insgesamt elf Figuren. Darunter befinden sich sieben weibliche und vier männliche Figuren. Die größte emotional-expressive Anteilnahme geht neben der zentralen Figur des Johannes von den Frauen aus. Gebetsgestus, Salbung, die Wiedergabe des „bewegten Beiwerks“ und die körperliche Nähe zum ausgezehrten Körper Christi appellieren an das Mitgefühl - die *compassio* - des Betrachterpublikums. Seitlich des Mittelteils sind die übrigen sechs Schmerzen der Maria als Grisailen in ovalen Kartuschen angebracht: Jesus im Tempel, Flucht nach Ägypten, Jesus zwischen den Schriftgelehrten, Kreuztragung, Kreuzigung und Grablegung.¹⁷⁹

Vorstellbar ist der Kontakt oder sogar eine Schnittmenge zwischen Mitgliedern der *rederijkers* und einzelner Künstler oder Werkstätten. Im Kontext der Inszenierungsvorbereitungen für das geistliche Spiel der o.g. Bruderschaft vermutet Verbij-Schillings ein enges Beziehungsgeflecht zwischen den unterschiedlichen beteiligten Gruppen:

„Zeer waarschijnlijk hebben de rederijkers zich voor de verving van de decors ten behoeve van hun *tableaux vivants* tot de schilders gewend. Het is niet ondenkbaar dat sommigen onder hen lid van de kamers [gemeint sind die rederijker-Vereinigungen] zijn geweest. De schilders stonden weer in betrekking met de Broederschap van de Zoete Naam van Jezus, met wie zij een altaar in de Pieterskerk deelden. De broederschap stond op haar beurt weer in nauwe betrekking tot de rederijkers.“¹⁸⁰

¹⁷⁹ Zur Gründung und Verbreitung der 7-Schmerzen- Bruderschaften im 15. Jahrhundert, ausgehend von Köln, Flandern und den Niederlanden s. LCI, Bd. 4, Spp. 85-87.

¹⁸⁰ Verbij-Schillings 2002, S. 194. Die Autorin ergänzt kritisch in Anm. 144, S. 232, dass Brinkman die Verbindungen zu Engebrechtsz. Beweinungs-Triptychon entgangen sind.

Fragen nach der konkreten Aufführungspraxis damaliger geistlicher Spiele, Historien und Lustspiele in Leiden sind aufgrund des Mangels entsprechender Archivalien jedoch nur unzureichend zu beantworten. Zu den möglichen Varianten zählen, wie oben bereits erwähnt, die der Pantomime oder der Scharade ähnlichen *tableaux vivants*. Diese „lebenden Bilder“ wurden im Niederländischen als *stomme tableaux* oder *stomme personniagen* bezeichnet und gehörten neben dem Sprechtheater zur Inszenierung unterschiedlicher profaner und religiöser Themen.¹⁸¹

Von diesem allgemeinen Milieu einer durch öffentliche Inszenierungen geprägten visuellen Kultur bekam Lucas van Leyden möglicherweise wichtige Impulse bei der Findung figurenreicher Kompositionen seiner frühen, eher kleinformatischen narrativen Spielszenen und einzelner religiöser Historienbilder.¹⁸²

Ähnlich wie bei den *Schachspielern* wird durch die Negierung des Raums die Figurendichte in der *Kartenlegerin* erhöht. Neben dem Spielmotiv werden die Figurenclustern zum bildbestimmenden Faktor erhoben. Die oben analysierten beiden Paare sind eingefasst von Repräsentanten der städtischen Öffentlichkeit, aber auch von satirischen Kontrastfiguren. Direkt hinter der Kartenspielerin und zwischen dem die vordere Spielszene parallelsierenden Paar hat Lucas van Leyden eine recht dunkel gehaltene Figur eines Mannes mit Bart platziert. Diese Figur öffnet und weitet die Paarkonstellation von Narr und Frau mit Trinkschale zu einer Dreiergruppe analog zu der Gruppe von drei männlichen Figuren am linken Bildrand. Sein breitkrempiger grauer Hut überwölbt das hagere Gesicht zylindrisch. Der Blick geht ins Leere außerhalb des Bildgeschehens, wobei nicht auszumachen ist, ob dies tatsächlich in der Absicht des Künstlers lag oder ob hier möglicherweise nur das Ergebnis gestalterisch-technischer Schwierigkeiten dokumentiert wird. Seine Schultern sind bedeckt mit einer Art Pelerine, an die ein Kapuzenkragen angestückt ist. Auf Brusthöhe dient ein blinkender Knopf - ein gezieltes Glanzlicht - als Schließe. Der entblößte Hals ragt dunkel aus dem runden

S. Brinkman 1997, S. 88.

¹⁸¹ Vgl. Brinkman 1997, S. 72, 79 u. 88.

¹⁸² Vgl. zu den biblischen Sujets: Lucas van Leyden: *Potiphars Frau klagt Joseph an*. Ca. 1510-1511. Öl auf Holz, 24 x 34,5 cm. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen (Abb. 13); vgl. auch das im Zweiten Weltkrieg zerstörte Bild: *Susanna vor dem Richter*. Um 1512. Öl auf Holz, 34 x 46 cm. Ehemals Bremen, Kunsthalle (Abb. 14). Beide Bilder auch in: Smith 1992, S. 206 f.

Ausschnitt des Umhangs. Der Kontrast zur lichten und grazilen Gestalt der Kartenspielerin wird durch diese sinistre Gestalt geradezu forciert. Eine vergleichbare, nicht näher ikonographisch zu bestimmende männliche Figur befindet sich im Mittelteil von Engebrechtsz.´ *Beweinungs-Triptychon* am rechten Bildrand zwischen den Figuren des Nikodemus und Joseph von Arimathia (Abb. 46). Im Gegensatz zu Lucas van Leyden stellt Engebrechtsz. in diesem Altarbild nur in abgeschwächter Form eine Beziehung zwischen Vordergrundfiguren der Beweinungsszene und der o.g. männlichen Hintergrundfigur her. Die bärtige Gestalt mit zylindrisch gewölbtem graubraunem Filzhut wird nämlich von den für die Passionsszene relevanteren Figuren größtenteils verdeckt. Zusammen mit den beiden Frauen im Bildmittelgrund bildet sie kürzelhaft die Gruppe des Publikums, wobei insbesondere die Frauen als Ausdrucksträgerinnen emotionaler Reaktionen fungieren. Das Bild wird auf das erste Viertel des 16. Jahrhunderts datiert und entstand möglicherweise erst nach der auf 1508 datierten *Kartenlegerin* des Lucas van Leyden. Es bleibt unklar, ob es sich bei der Darstellung der Figurendetails lediglich um zufällige bzw. durch die Kostümgeschichte und die Zirkulation entsprechender Druckgraphiken bedingte Motivähnlichkeiten handelt oder ob diese Übereinstimmungen aus direkten Werkstattkontakten zwischen Engebrechtsz. und van Leyden resultieren.

Im druckgraphischen Werk Lucas van Leydens läßt sich eine vergleichbare Figur zur Gegenüberstellung heranziehen. Der Kupferstich *Die Bettler* (Abb. 47) von 1520 präsentiert eine in einzelnen prägnanten Merkmalen ähnliche Figur als Angehörigen einer Bettlerfamilie.¹⁸³ Im Zentrum des großformatigen Blatts steht eine vagabundierende Bettlerfamilie mit Esel und großer Kinderschar.¹⁸⁴ Das Bewegungsmoment des Herumziehens auf einem Weg wird formal durch die dynamische halbkreisförmige Schraffur auf dem Bilduntergrund effektiv visuell umgesetzt.¹⁸⁵ Der Mann mit Dudelsack im Bildvordergrund trägt wie die männliche Figur bei der *Kartenlegerin* einen zylindrischen Hut mit Krempe. Auf

¹⁸³ Zu Motiv, Geschichte und ethischer Bewertung von Armut und Bettelwesen in der Genremalerei vgl. Schneider 2004, S. 68-88.

¹⁸⁴ Der Korb auf dem Rücken des Bettlers erinnert an Hieronymus Bosch: *Der Landstreicher*. Um 1510. Öl auf Holz, Durchmesser 71 cm. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen.

¹⁸⁵ Der Vergleich mit den „speedlines“ in Comics bietet sich hier an. Vgl. zur sozialen Gruppe der „fahrenden Leute“ Schneider 2004, S. 97 f.

dem Graphikblatt ist der Hut hingegen seitlich mit zwei Löffeln und frontal mit Pilgerabzeichen (u.a. Jakobsmuschel) versehen.

Dieser Druck lehnt sich thematisch und formal eng an eine entsprechende Illustration des Kapitels *Von Bettlern* aus Sebastian Brants *Narrenschiff* von 1494 an und transportiert so eine emblematisch-ironische Botschaft (Abb. 48).¹⁸⁶ Brants satirische Dichtung dokumentiert die Kritik an den vermeintlich unehrlichen Bettlern, die ihr Geld verprassen, um u.a. als falsche Pilger mit einer Schar geborgter Kinder mitleiderregend durchs Land zu ziehen und auf diese Weise bequem für Einnahmen zu sorgen:

*„Der borget andern die Kinder ab,
Daß er einen großen Haufen hab,
Belädt einen Esel mit Körben schwer,
Als wenn er ein Sankt Jakobs Pilger wär.*

[...]

*Gar mancher verläßt auf Betteln sich,
Der spielt, hurt, hält sich üppiglich;
Denn hat er verschlemmt sein Gut und Hab,
Schlägt man ihm Betteln doch nicht ab:
Ihm ist erlaubt der Bettelstab.
Mit Betteln nähren viele sich,
Die reicher sind als du und ich!“¹⁸⁷*

Sollte es sich bei der Darstellung der bärtigen Mittelgrundfigur in van Leydens *Kartenlegerin* tatsächlich um einen Bettler bzw. Vagabunden handeln, könnte dies folgende kompositorische und ikonographische Gründe haben: Der Künstler strebt im Rahmen der Genreszene die größtmögliche Figuren-*Varietà* an und entscheidet sich für die Darstellung von Repräsentanten unterschiedlicher sozialer Stratifikation. Die Wahl der Figurenkonstellation lenkt die moralische Bewertung bzw. Botschaft des Bildes, indem durch die Wiedergabe sozialer Gegensätze und der zentralen Narrenfigur auf die sozialen und moralischen Gefahren der

¹⁸⁶ Vgl. Jakobowitz/Stepanek 1983, S. 206 f.

¹⁸⁷ Brant 1998, S. 224 f.

Verarmung durch (Liebes-) Torheit und Spiel exemplarisch und mahnend verwiesen wird. Die in aufsteigenden Linien auszumachende formale Verbindung zwischen Spielkarten, Kartenspielerin, Narr und möglicher Bettlerfigur charakterisieren das Kartenspiel entsprechend der Spielkritik als sündiges Spiel „in der Ikonographie des Warnens und Strafens“.¹⁸⁸ Die finstere männliche Figur mit ihren grotesken Gesichtszügen könnte analog zum Narrenmotiv und in der literarischen Tradition der Satire auch einen tölpeligen Bauern präsentieren. Charakteristisch für die von der deutschen Graphik des späten 15. und 16. Jahrhunderts beeinflussten niederländischen Bauernsatire ist die Hässlichkeit des dargestellten Bauern.¹⁸⁹ Auch in der damaligen Literatur ist das gängige Hässlichkeitsrepertoire in den spöttisch-satirischen Beschreibungen des Bauern verankert. Drastisch zugespitzt formuliert der Schweizer Felix Hemmerli 1445/50 seinen diffamierenden Bauernspott in seiner pro-habsburgischen Schrift *De nobilitate et rusticate* vor dem Hintergrund der Habsburgischen Auseinandersetzungen mit den eidgenössischen Bauern:

„Ein Mensch mit bergartig gekrümmten und gebuckelten Rücken, mit schmutzigen, verzogenen Antlitz, tölpisch dreinschauend wie ein Esel, die Stirn von Runzeln durchfurcht, mit struppigem Bart, graubuschigem verfilzten Haar, Triefaugen unter borstigen Brauen, mit einem mächtigen Kopf; sein unförmlicher, rauher, grindiger, dicht behaarter Leib ruhte auf unfügigen Gliedern; die spärliche und unreinliche Kleidung ließ seine missfarbene und tierisch zottige Brust unbedeckt.“¹⁹⁰

Im Kontext der urbanen Stadtkultur der Niederlande reflektiert das satirische Bauerngenre mit seinem derb-lächerlichen Protagonisten das Bedürfnis nach sozialer Abgrenzung von Stadtadel und Bürgertum. Die Motivik der literarischen und bildkünstlerischen Hässlichkeitsbeschreibungen degradieren den Bauern zu einem Wesen, das „als ungebildet, animalisch-unzüchtig und dem Triebleben verfallen“ gilt.¹⁹¹ Das um 1530 entstandene Bild eines anonymen flämischen Malers (Abb. 49) ist ein frühes Beispiel für das ikonographische Thema des dummen und triebhaften Marktbauern im Wirtshaus bzw. Bordell, der beim

¹⁸⁸ Hens 2001, S. 32 ff.

¹⁸⁹ Vgl. Raupp 1986, S. 55 ff.

¹⁹⁰ Zit. nach: Raupp 1986, S. 50.

¹⁹¹ Schneider 2004, S. 26.

nächtlichen Tricktrack- und Kartenspiel mit einer Frau Gefahr läuft, um sein Geld betrogen zu werden. Der Korb mit den Eiern unter seinem linken Arm ist auf der Primärebene Attribut seiner Erwerbstätigkeit. Gleichzeitig steht seine Ware auf der metaphorischen Ebene für Sexualität.¹⁹² Bei Lucas van Leyden bleibt der Raum jedoch unbestimmt und die Figur des möglichen Bauern mangels weiterer Erkennungszeichen spekulativ. Auffällig ist in diesem Zusammenhang auch, dass in seinen Spielebildern keinerlei Tricktrackszenen überliefert sind.

Auch bei dem Figurenrepertoire in der linken Bildhälfte oberhalb des vornehmen Jünglings klingen in den derben Physiognomien satirische Momente an. Die Dreiergruppe männlicher Figuren scheint durch ihr dichtes Nebeneinander, die Blickrichtungen und die fast geschlossenen Münder nicht explizit am zentralen Bildgeschehen beteiligt zu sein. Anders als bei van Leydens *Schachspielern* fehlen größtenteils die gestischen und mimischen Anzeichen einer das Spielgeschehen kommentierenden Gesprächssituation. Eine Ausnahme macht hierbei die männliche Figur links außen. Blickrichtung und Lippenpositionierung - bei Nahansicht sind Zähne und sogar Zungenschlag zu erkennen - zeigen Anzeichen teilnehmender Beobachtung.

Die rückenansichtige Figur eines bärtigen Orientalen mit leuchtend rötlichem Turban am äußersten rechten Bildrand weist ebenfalls grobe holzschnittartige Gesichtszüge auf. Die Darstellung der Kopfpartie ist vergleichbar mit der eines sich im Bildvordergrund mit einem riesigen Schwert anpirschenden Mannes in dem frühen, mit 1508 datierten Kupferstich *Mohammed und der Mönch Sergius* (Abb. 50).¹⁹³ Der einfach gedrehte etwas flache Turban und das kantig-bärtige

¹⁹² Vgl. Raupp 1986, S. 209-211. Der Autor führt hier noch zwei weitere Beispiele aus dem Themenkreis auf: Remigius Hogenberg: *Der bestohlene Marktbauer*. 2. H. 16. Jh. (?). Radierung, möglicherweise nach einer Vorlage Maerten van Cleve; Pieter Coecke van Aelst: *Ein Marktbauer beim Brettspiel*. Lavierte Federzeichnung. 1529 (?). Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen.

¹⁹³ Vgl. Jacobowitz/Stepanek 1983, S. 60-62. Die dramatische Szene basiert auf dem mittelalterlichen Erzählstoff des Reiseberichts *Les voyages d'outre mer*, der um 1357 entstand und insbesondere unter dem englischen Titel *Mandeville's Travels* bekannt wurde. Autoren waren möglicherweise der Lütticher Arzt Jean de Bourgogne (- 1372) oder der Notar Jean d'Outremeuse (- 1399). Der Autor nennt in der autobiographischen Einleitung des ersten Buchs die Stationen seiner langen Pilgerreise: Konstantinopel, Zypern, Ägypten und das Heilige Land. Schließlich weitete er seine Reiseberichterstattung geographisch aus: Indien, China und das legendäre Reich des Priesters Johannes sind hierin enthalten. Die Berichte setzen sich insgesamt aus einer Reihe verschiedener Erzählungen unterschiedlichen Ursprungs zusammen und waren um 1400 in diversen

Gesicht mit der wulstigen Stirn rücken die männliche Figur in die Nähe der orientalischen „Randfigur“ von van Leydens *Kartenlegerin*. Mit dem Einsatz männlicher und weiblicher Figuren in exotisch-nahöstlicher Kostümierung konstruiert Lucas van Leyden vor allem bei der bildlichen Thematisierung biblischer und mythologischer Szenen eine Atmosphäre des Authentischen.¹⁹⁴ Gleichzeitig verbindet sich seit dem 15. Jahrhundert mit der Vorstellung des Orientalischen auch die Wiedergabe von „Zigeunern“. So greift Lucas van Leyden bei der wirkungsvollen Inszenierung von Fremdartigkeit gelegentlich auf den Gebrauch von exotisch-orientalischen „Zigeuner“-Kostümen zurück.¹⁹⁵ Bereits vor Lucas van Leyden bedienten sich in der spätmittelalterlichen Druckgraphik und Malerei Dürer, der Hausbuchmeister, Stephan Lochner sowie in Anlehnung an letzteren Wenzel von Olmütz eines ähnlichen ikonographischen Typus (Abb. 51).¹⁹⁶ Wahrscheinlich handelt es sich bei der männlichen Figur mit Turban in der

Übersetzungen erhältlich. Der Verbreitungsgrad steigerte sich nach dem Erstdruck 1480 bis ca. 1505.

Erzählt wird in einem der Reiseberichte auch die Geschichte des Propheten Mohammeds als treuer Schüler eines christlichen Eremiten in Verbindung mit einer diffamierenden Entstehungslegende des moslemischen Alkoholverbots. Die Anhänger Mohammeds waren des Mönchs und seiner Predigten überdrüssig geworden und ermordeten ihn schließlich mit dem Schwert des Propheten, nachdem Mohammed und der Mönch infolge reichlichen Weingenusses eingeschlafen waren. Mohammed glaubte nun - wie ihm seine Anhänger in trügerischer Absicht versicherten -, er sei der Mörder gewesen und schwor dem Alkohol für immer ab.

¹⁹⁴ Vgl. Smith 1992, S. 66-68. Die Darstellung von „Zigeuner“-Kostümen befindet sich z.B. auf den folgenden Gemälden Lucas van Leydens: *Moses schlägt Wasser aus dem Felsen*. 1527. Leinwand. Boston, Museum of Fine Arts (Abbildung in: Smith 1992, S. 223); *Der Tanz ums Goldene Kalb*. Um 1529. Holz. Triptychon. Amsterdam, Rijksmuseum (Abbildung in: Smith 1992, S. 230 ff.); *Die Heilung des Blinden von Jericho*. 1531. Von Holz auf Leinwand übertragen. St. Petersburg, Ermitage. Der rechte Bildrand schließt im unteren Drittel mit der Darstellung eines „Zigeuner“-Paares ab, das auf den zentralen Ort des Heilsgeschehens zuschreitet. Typisch für die weibliche Kostümierung sind der elliptische Turban und das Schultertuch, das häufig in der Funktion eines Tragtuchs ein Kleinkind umfängt. Die männliche Figur am rechten Bildrand ist in Barttracht und mit einem mehrfach zylindrisch drapierten Turban ausgestattet. Sie weist entfernt Ähnlichkeit auf mit der rechten „Randfigur“ in der *Kartenlegerin* (Abbildung in: Smith 1992, S. 234).

¹⁹⁵ Vgl. Smith 1992, ebd.

¹⁹⁶ Während Dürer und der Hausbuchmeister einzelne Zigeunerpaare wiedergeben, zeigt Lochner auf dem Seitenflügel seines *Weltgerichtsaltars* von ca. 1435 in einer Szene des Martyriums des Apostels Andreas eine sitzende Zuschauergruppe in Zigeunerkostümen: Die Frauen tragen riesige ovale Turbane, unter denen lange geflochtene Zöpfe hervorschauen. Die geknoteten Schultertücher bedecken teilweise die Blütenmusterung des Untergewands. Die Männer sind hingegen mit spitzen Hüten bekleidet, die an in den Kleiderordnungen spätmittelalterlicher Städte vorgeschriebene Judenhüte erinnern. Hier scheinen beide Bevölkerungsgruppen im Sinne eines pejorativen Exotismus „vermischt“ zu werden. Die auffälligen Bärte der männlichen Figuren enden ebenfalls in einem spitzen Zopf. Die Gebetshaltung der zentralen männlichen Figur innerhalb dieser

Kartenlegerin um die Darstellung eines in den spätmittelalterlichen Niederlanden als „Heiden“ oder „Egyptenaar“ pejorativ bezeichneten Sinti bzw. Roma. Neben den Figuren des Narren und des Bauern ist die Figur des „Zigeuners“ ebenfalls eindeutig negativ besetzt. Sozial- bzw. rechtsgeschichtlicher Hintergrund hierfür ist der zunehmende Antiziganismus des ausgehenden 15. Jahrhunderts, welcher in der Reichsgesetzgebung die Basis für eine juristisch legitimierte und sanktionierte Diskriminierung und Vertreibung dieser Bevölkerungsgruppe erhält. So heißt es im Reichsabschied vom 4. September 1498: „Der ienen halben, so sich zeigeiner nennen, und wieder und für in die Land ziehen [...] hinczwischen ostern nechtskünftig uß den landen teutscher nation tun“ (§46).¹⁹⁷ Zur Begründung weiterer lang anhaltender und unnachgiebiger Ausgrenzungsstrategien galt das Vorurteil vom „Zigeuner“ als „erfarer, usspeer und verkundschafter der christen lant“ im Dienst der türkischen Spionage.¹⁹⁸ Auffälligstes anatomisches Detail der orientalischen Männerfigur ist die Darstellung des linken etwas abstehenden Ohrs: Es ist wie der Blick auf die Gesprächssituation im Mittelgrund - auf den Narren und sein weibliches Gegenüber - gerichtet. Beide Figuren haben die am weitesten geöffneten Münder, was die Relevanz ihres Kommentars und die Suggestion einer intensiven Redelautstärke nahe legt.

Zuschauergruppe bezeichnet möglicherweise den Moment der Bekehrung der „Heiden“ angesichts des Martyriums des hl. Andreas. Das Mittelbild befindet sich im Wallraf-Richartz-Museum, Köln, während die Seitenflügel mit den Apostelmartyrien im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt am Main aufbewahrt werden.

¹⁹⁷ Zit. nach: Lexikon des Mittelalters, München 2002, Bd. 9, Werla bis Zypresse/Register, Sp. 612.

¹⁹⁸ Zit. nach: ebd.

In den Niederlanden kam es während der Regierungszeit Karl V. im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts zu Repressalien gegen Sinti und Roma und schließlich zu Verfolgung und Vertreibung. Bereits Mitte des 15. Jahrhunderts versuchte die Stadt Leiden mit Geldzahlungen den Einlass von Zigeunern innerhalb der Stadtmauern zu verhindern und diese zum Weiterreisen zu bewegen.

Vgl. hierzu die leider nicht vorurteilsfreie Dissertation von van Kappen, Olav: *Geschiedenis der Zigeuners in Nederland. De ontwikkeling van de rechtspositie der heidens en egyptenaren in de noordelijke Nederlanden (1420-1750)*, Assen 1966, S. 360 ff. und Anlage XXVI (Plakkaat tegen de Egyptenaren D.D. 15. 11. 1537 op last van keizer Karel V afgekondigd in Overijssel), S. 589.

Vgl. insbesondere Lucassen, Leo: *‘En men noemde hen zigeuners.’ De geschiedenis van Kaldarasch, Ursari, Lowara en Sinti in Nederland: 1750-1944*, Amsterdam/’s-Gravenhage 1990 (Diss. Rijksuniversiteit Leiden 1990), S. 21-34.

Zur Motivgeschichte s. auch Ausst.-Kat. Paris 1977: *La disease de bonne aventure de Caravage* (Musée du Louvre), S. 16-26.

Das negative Figurenrepertoire auf der mittleren Bildebene wird im Dunkel des Bildhintergrunds ergänzt von der schemenhaften Darstellung zweier männlicher Gesichter bzw. Köpfe. Wie in den *Schachspielern* füllt Lucas van Leyden die Figurenzwischenräume auf, um die Wirkung des dichten Figurenclusters zu verstärken. Anders als bei den *Schachspielern* konzipiert er – wenngleich für den Betrachter schwer auszumachen – einen „Augenblick“ der direkten Verbindung zwischen inner- und außerbildlichem Publikum: Zwischen dem Hinterkopf der im Profil dargestellten weiblichen Figur und der orientalisch anmutenden Rückenfigur wird das Weiß eines Augapfels sichtbar (Abb. 52). Nur schemenhaft taucht das bärtige Gesicht einer männlichen Figur mit dunkler Kopfbedeckung auf. Die Überlagerung großer Partien des Gesichts durch die beiden Vordergrundfiguren, die dunkle Farbgebung und die unscharfe Konturierung dissoziieren das Auge aus der Körperhaftigkeit und verleihen dem so isolierten Blickmotiv eine eigene rezeptionsästhetische Wertigkeit. Dieser Blick aus dem Bild in Richtung des Betrachterpublikums wird hingegen bei der füllselartigen Wiedergabe des zwischen der Narrenfigur und der bäuerlichen Figur angebrachten frontal ansichtigen Kopfes vollkommen negiert (Abb. 53). Dafür betont der Künstler die Wahrnehmungsorgane des Riechens und Schmeckens. Deutlich werden Nase und Mund durch die Lichtführung aus den Gesichtszügen herausmodelliert. Das V-förmige Stirnsegment oberhalb der Nasenwurzel wird durch den dunklen Bogen einer lediglich zu erahnenden Kopfbedeckung eingefasst. Ein rautenartiges Gebilde oberhalb der Stirn entpuppt sich bei näherem Hinsehen als Schmuckstück, das schwach zwischen den benachbarten kontrastreichen Kopfbedeckungen gelblich hervorblinkt. Formal weist der Kopfschmuck Kennzeichen des Schmuckanhängers der Kartenlegerin auf. Durch die feinen Verbindungslinien zwischen den Enden erhält auch diese Dekoration ihre Rautenkontur. Als Motiv reiht sich der im Hintergrund platzierte Kopfschmuck ein in die Darstellung von Materialluxus.¹⁹⁹

Trotz der rautenartigen Anordnung der beiden Paare überwiegt kompositorisch der Eindruck von Dreifigurenkonstellationen, die durch unterschiedliche Handlungsmomente (Gespräch, Weingenuß, Spiel), Blickrichtungen und

¹⁹⁹ Vgl. in vorliegender Arbeit Kapitel I, *Exkurs: Urbanes Publikum in van Leydens Frauenlisten – Rezeption und Identifikation.*

räumliche Beziehungen interagieren. Insgesamt fehlt der *Kartenlegerin* im Gegensatz zu den *Schachspielern* die konzentrische Wirkung des Spielmotivs, welche im folgenden Bildbeispiel wiederum akzentuiert angelegt ist.

III. DIE MADRIDER KARTENSPIELER

DIE KARTENSPIELERIN IM DREIECK

Van Leydens *Madrider Kartenspieler* (Abb. 12) aus der Sammlung Thyssen-Bornemisza wurden bereits im Kapitel II aus der Perspektive einer politisch-heraldischen Interpretation aspektorientiert untersucht. Allen Rosenbaum - und in der Folge Wim Blockmans - ging mit seiner Datierung von 1520 von einem relativ späten Entstehungszeitpunkt aus, auf dem die These von der allegorischen Darstellung einer politisch motivierten Zusammenkunft basiert.²⁰⁰ Elise Lawton Smith erkennt das Gemälde mit dem bekannten Kartenspielmotiv zwar auch als eigenhändiges Werk Lucas van Leydens an, entscheidet sich aber aufgrund formanalytischer Gesichtspunkte für eine frühere Datierung zwischen 1513 und 1515.²⁰¹ Auf der Grundlage von Infrarot-Untersuchungen und stilistischen Vergleichen datiert Jan Filedt Kok das Gemälde ebenfalls auf ca. 1515, was Rosenbaums interessanten, aber zugegebenermaßen spekulativen Interpretationsansatz widerspricht.²⁰² Vom Erhaltungszustand ausgehend disqualifiziert Filedt Kok die *Madrider Kartenspieler* - ehemals aus der Sammlung in Lugano -, indem er das Gemälde als „rather weak, and heavily restored“ einstuft.²⁰³ Folgt man der frühen Datierung, hat dies Konsequenzen für

²⁰⁰ Vgl. in der vorliegenden Arbeit Kapitel II, *Exkurs: Margarete von Österreich als femina ludens?*

²⁰¹ Vgl. Smith 1992, S. 167 f..

²⁰² Vgl. Filedt Kok 1978, S. 36.

²⁰³ Ebd.

die Aktualisierung und Gewichtung der sich aus unterschiedlichen literarisch-ikonographischen Traditionslinien ableitenden Bedeutungsvarianten. Im Folgenden soll vor diesem Zeithorizont das Motiv der Kartenspielerin im Madrider Bild einer von Rosenbaum und Blockmans Interpretation abweichenden formalen und ikonographischen Analyse unterzogen werden.

Was zunächst bei den Madrider *Kartenspielern* auffällt, ist die „öffentliche“ Situierung der Spielszene vor einem Landschaftshintergrund, die Reduktion der Spielakteure auf drei Figuren und der Geldeinsatz beim Kartenspiel. Der dunkle Fond einer unbestimmten Raumsituation als Charakteristikum der frühen Spielebilder weicht in dem Madrider Bild den Blau- und Grüntönen von Himmel und Pflanzen. Der Bildraum weitet sich perspektivisch vom Betrachter weg in den Hintergrund. Gleichzeitig sorgt der Maler bei der räumlichen Anordnung einzelner Bildmotive für zahlreiche Überschneidungen, durch welche die Vordergrundszene wirksam an den außerbildlichen Betrachtterraum angebunden und das Abdriften des Betrachterblicks in die Hintergrundsphäre verhindert wird. Dazu trägt ganz augenfällig die horizontale Einfriedung der Spielszene durch einen Holzzaun bei.

Die Kartenspieler sind um einen runden Tisch versammelt, der ähnlich wie bei der Pariser *Kartenlegerin* durch den vorderen Bildrand angeschnitten wird. Diese Schnittstelle zwischen Bild- und Betrachtterraum bietet dem außerbildlichen Publikum die Rolle eines vierten Mitspielers an. Auch die „greifbare“ Nähe des Kartenstapels vorne rechts signalisiert dem Betrachterpublikum die Teilhabe am Spielgeschehen. Gleichzeitig verhindern Gestik und Mimik der dargestellten Figuren eine stärkere Partizipation des Betrachters am Handlungsverlauf.

Vgl. auch Smith 1992, S. 328, Anm. 4: „Filedt Kok [...] describes the painting as heavily restored, with a number of retouchings and abrasions. Rubbed areas are particularly noticeable in the hands of the three figures and the robe of the man at the right. A thin overpainted wash dulls the surface of the woman’s left cheek and headdress and the faces of both men. Part of the background landscape has also been retouched. Smudges of brown overshadow Lucas’s characteristic crisp detailing in the foliage of the tallest tree at the left.“

Vgl. zu einer Kopie des Gemäldes auch Beets, Nicolaas: Lucas van Leyden, Amsterdam 1940, S. 12 u. S. 45-47. Beets hielt das Gemälde *De valsche kaartspelers* aus der Sammlung von A.F. Philips (Verbleib unbekannt) trotz der starken stilistischen Unterschiede und der insgesamt starrereren Ausführung noch für ein Original des Lucas van Leyden; vgl. hierzu auch Smith 1992, S. 167 f.

Im Mittelpunkt des Kartenspieltrios befindet sich hinter dem Tisch sitzend die Figur einer Frau mit typischer weißer Haube. Im Gegensatz zu früheren Darstellungen in van Leydens Spielebildern sind die seitlichen Enden der Kopfbedeckung nicht unter dem jeweiligen Kinnstück nach oben gesteckt, sondern hängen mit ihren Spitzen lose über Schultern und Brust herunter. Wie bei den zuvor thematisierten zentralen weiblichen Figuren im Oeuvre Lucas van Leydens entscheidet sich auch hier der Künstler für die Darstellung hoher Wangenknochen, eines kurzen Kinns mit weichem Ansatz eines Doppelkinns und für eine hohe Stirnwölbung. Trotz dieser charakteristischen konvexen Formensprache vermeidet der Künstler starke Typisierungen zugunsten des Eindrucks individueller bzw. realitätsnaher Gesichtszüge. Nasenrücken und -flügel sind markant modelliert und mit einer leichten Rötung lebhaft getönt. Der Haaransatz überwindet die Grenzlinie des locker aufsitzenden Haubensaums. Feine Haarsträhnen lösen sich vom streng gezogenen Mittelscheitel.²⁰⁴ Der Blick der Frau ist nach links gerichtet. Nur die leichte Kopfneigung erinnert an den zumindest vordergründig wirksamen Demuts- und Bescheidenheitsgestus der weiblichen Spielakteure früherer Versionen. Diese angedeutete Schräglage wird nun jedoch motiviert durch eine Höhersituierung der ganzen Figur. Der Kopf der Kartenspielerin überragt nämlich die beiden Köpfe ihrer männlichen Mitspieler, obwohl diese im Bildvordergrund platziert sind.

Diese perspektivische Konstruktion korrespondiert mit der aus der Figurenkonstellation resultierenden Dreieckskomposition. Die triadische Gruppe ist asymmetrisch angeordnet, was aus der unterschiedlichen Distanz der beiden männlichen Figuren zur mittleren weiblichen Figur resultiert. Blickrichtung und Kopfneigung der Spielpartnerin bekommen unter diesen formalen Voraussetzungen eine andere Wertigkeit. Es ist ein angedeutetes überlegenes „Herabschauen“ oder zumindest ein aktiv am Bildgeschehen beteiligtes

²⁰⁴ Vgl. zur Darstellung ähnlicher Haaransätze im malerischen Werk Lucas van Leydens: *Potiphars Frau klagt Joseph an*. Ca. 1510-1511. Öl auf Holz, 24 x 34,5 cm. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen (Abb. 13).

Vgl. auch das im Zweiten Weltkrieg zerstörte Gemälde Lucas van Leydens: *Susanna vor dem Richter*. Um 1512. Öl auf Holz, 34 x 46 cm. Ehemals Bremen, Kunsthalle (Abb. 14); Abbildungen in: Smith 1992, S. 4 f., Nr. 4 u. 6. Bildangaben ebd., S. 89-91, 92-95.

Hinschauen.²⁰⁵ Die über dunkel gewölbten Hautpartien hervortretenden Augen der Frau suchen nun ganz direkt den Blick des jungen Mannes an ihrer rechten Seite. Das Moment der Kommunikation wird forciert durch die Darstellung der Mundöffnung. Zwischen den vollen Lippen zeigt sich sogar der Zungenschlag der Kartenspielerin.

Wenngleich weniger prononciert, stattet der Maler die beiden männlichen Spielakteure ebenfalls mit subtilen Details einer beredten Mimik aus. Zugespitzte Unterlippe und gewellte Oberlippe des älteren Mitspielers rechts im Bild formen sich zu einem aspiratorischen Laut. Der Mitspieler links im Bild hat seinen Mund nur leicht zum Sprechen geöffnet. Die dunkle Trennlinie zwischen seinen Lippen fällt allerdings kaum auf, bedingt durch die Überschneidung mit dem benachbarten parallel verlaufenden dunklen Zaunstreifen hinter der Figur. Neben diesen teilweise gedämpften „verbalen“ Kommunikationsmomenten setzt Lucas van Leyden wirkungsstrategisch verstärkt auf die Darstellung des rechten „Augen“-Blicks, wenn er den Augenausdruck seiner Figuren auffällig differenziert ausarbeitet und mit Spannung auflädt. Dabei scheint der Künstler bei den äußeren beiden männlichen Figuren darauf geachtet zu haben, nicht nur die Strenge der Profilansichtigkeit durch eine leichte die Figuren animierende Kopfdrehung in Richtung Betrachter zu kompensieren, sondern deren Blick binokular zu komplettieren.

Lucas van Leyden verleiht der in Seitenansicht dargestellten Figur des jungen Mannes links im Bild eine Reihe markanter Merkmale: Die rot-schwarze Krempe seiner schräg aufgesetzten Kopfbedeckung entfaltet mit ihren farblichen Kontrasten eine geradezu aggressive Signalwirkung und erinnert an die Wahl der Farbgegensätze in van Leydens Berliner *Schachspieler*. Dort war es die an der roten Hutkrempe angebrachte einfach gebundene kleine schwarze Schleife, durch die die am linken Bildrand situierte rückenansichtige Repoussoirfigur - neben der minutiösen Darstellung feinsten Oberflächenqualitäten - wirkungsvolle Akzentuierungen erfuhr. Gleiches gilt für die Gestaltung des zentralen rot-schwarzen Ärmels des Schachspielers. In dem mit 1515 datierten figurenreichen

²⁰⁵ Vgl. auch Hens 2001, S. 250: Der Autor interpretiert den weiblichen Blick als „eher ängstlich“, was m. E. unzutreffend ist. Grundsätzlich problematisch bei der Ausdrucksdeutung von Physiognomiedarstellungen bleibt die Gefahr ahistorisch-willkürlicher Projektionsleistungen der Interpreten; vgl. hierzu Schneider 1992, S. 20.

Stich *Der Triumph des Mordecai* (Abb. 54) befinden sich im Gefolge des triumphalen Einzugs zwei Figuren in der linken Bildhälfte hinter der Figur des Reiters, die unübersehbare Parallelen zu den beiden männlichen Figuren der Madrider *Kartenspieler* erkennen lassen (Abb. 55).²⁰⁶ Das Gesicht des Mannes links außen wird hier ebenfalls von der gleichen schwungvollen Hutkrempe mit ovaler Ornamentik eingerahmt. Der flaumige Backenbart erstreckt sich unterhalb des freigelegten Ohrs; der bestickte Kragen des Unterhemds legt das Leinengewebe am etwas gelösten Halsausschnitt in zahlreiche feine Fältelungen. Die ältere männliche Figur rechts daneben scheint mit ihrer Opulenz, dem hervorstehenden Kinn, den kugeligen Augen und dem diesmal frontal wiedergegebenen Barett einige prägnante physiognomische bzw. modische Gemeinsamkeiten mit der rechten Figur in den Madrider *Kartenspieler* zu haben. In einer frühen Kreidezeichnung von ca. 1510 stellt Lucas van Leyden einen stehenden jungen Mann dar, der einzelne modische Details der beiden männlichen Kartenspieler in seiner Bekleidung vereint: Der lange stoffreiche Mantel mit angesetztem Stegkragen, dessen bauschige Ärmel am Unterarm eng anliegen und die große, tief geschlitzte Hutkrempe nehmen offensichtlich einige Ausstattungsmerkmale des späteren Kartenspielbilds vorweg (Abb. 56).²⁰⁷ So schöpfte der Leidener Künstler auch diesmal möglicherweise aus dem umfangreichen Figurenrepertoire seines eigenen Oeuvres. Eine allerdings erst auf ca. 1521 datierte Kreidezeichnung aus dem Louvre wäre hier noch zu ergänzen. M. E. sind hier trotz der zu den Madrider *Kartenspielern* differierenden Frontalansicht interessante physiognomische Übereinstimmungen feststellbar: Die gestalterische Auffassung von Backenbart, Augenpartie und Nase lässt sich als analoges Merkmal ausmachen (Abb. 57).

Am rechten Bildrand der Madrider *Kartenspieler* platziert Lucas van Leyden einen älteren Mann am Spieltisch. Diesen Spielkontrahenten des jungen Mannes

²⁰⁶ Vgl. Jacobowitz/Stepanek 1983, S. 142: Die Autorinnen erinnern im Zusammenhang mit der Bildtradition des Triumphzuges auch an Lucas van Leydens tatsächlicher Erfahrung mit dieser Art des Herrscherzeremoniells. So spielte er in seiner Geburtsstadt Leiden bei der Gestaltung des Einzugs von Karl V. im Jahr 1515 eine aktive Rolle. Vgl. hierzu auch Bangs, Jeremy Dupertius: Cornelis Engebrectsz.'s Leiden: studies in cultural history, Assen 1979, S. 107-112.

²⁰⁷ Vgl. auch die etwa zeitgleiche Kreidezeichnung eines jungen Mannes mit Schwert, die im Rijksmuseum Amsterdam aufbewahrt wird. Abbildung in: Vos 1978, S. 192, Nr. 216.

staffiert der Künstler mit einer ähnlich kontrastreichen Kopfbedeckung aus: Sein schwarzes Barett sitzt auf einer roten Kappe, deren spitze Enden ebenfalls lose über Ohren- und Kieferpartie bis zum pelzgefütterten Kragen reichen. Aus großen ernsten, fast ängstlich-leidenden Augen²⁰⁸ fixiert die opulente Gestalt den jungen angriffsfreudigen Opponenten. Die nach unten gezogenen Mundwinkel scheinen Ernsthaftigkeit, Enttäuschung oder sogar Schmerz auszudrücken. Auch wenn keine direkten Vorstudien zu dieser und den anderen Figuren überliefert sind, lässt sich für diese Figur eine Zeichnung mit bemerkenswerter „Porträt“-Ähnlichkeit anführen (Abb. 58). Die im British Museum aufbewahrte und wie die erwähnten Grafikblätter in schwarzer Kreide ausgeführte Zeichnung zeigt einen nach vorne geneigten älteren Mann beim Schreiben bzw. Zeichnen. Trotz der für dieses Bildthema ungewöhnlichen Frontalansicht und der daraus resultierenden Suggestion von Alltagsnähe erinnert die Zeichnung unmittelbar an die etwas später entstandenen berühmten Humanistenbildnisse des Erasmus von Rotterdam von Quinten Massys und Hans Holbein d. J.²⁰⁹

Der schlank-elegante Gegenspieler mit dem markanten Profil erwidert den Blickkontakt angespannt aus etwas zusammengekniffenen Augen. Sein durchdringender Blick zielt auf den Älteren, als gelte es, ihn durch die folgende Aktion zu „treffen“. Auch die Geste seiner rechten Hand mit der zwischen Daumen, Zeige- und Mittelfinger gespannten und in Richtung seines Gegenübers weisenden Spielkarte verleiht der Situation ein zusätzliches Moment der Spannung und Herausforderung. Das nach oben weisende französische Blatt des jungen Mannes zeigt einen Pik-König, während sein Gegenüber mit fast krampfhaft gekrümmten Fingern eine Pik-Acht zieht. Dabei hält er die Schauseite der Spielkarte parallel zur Bildfläche in Richtung des außerbildlichen Betrachters.

²⁰⁸ Vgl. zur Ähnlichkeit mit antiken Bildtraditionen des stilisierten leidvollen Augenausdrucks: Darstellungen Alexander des Großen auf Münzen und bei Porträttypen um 300 v. Chr. (*hygron* des Blickes).

Vgl. vor allem Alexander der Große, Detail aus dem Alexandermosaik *Schlacht vor Issos*, 2.-1. Jahrhundert v. Chr., 272 x 513 cm. Museo Archeologico Nazionale, Neapel.

Vgl. auch einzelne Figuren des Gigantomachiefrieses an der Ostseite des Pergamonaltars (Gigant Alkyoneus und die Erdmutter Ge).

²⁰⁹ Vgl. auch das Motiv eines schreibenden Mannes auf der Rückseite von Lucas van Leydens Zeichnung: *Fahnenträger, Trommler und Pfeifer*. Ca. 1512, Feder, 14 x 12,5 cm. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

Vgl. ferner die - allerdings auf ca. 1520 datierte - kleinformatige und im British Museum London aufbewahrte Silberstiftzeichnung mit dem Konterfei eines älteren Mannes. Diese entspricht im Bereich der schmalen Lippen, des kräftigen Kinns und des Augenausdrucks dem älteren Mitspieler der Madrider *Kartenspieler*. Die genannten Abbildungen befinden sich in: Vos 1978, S. 193, Nr. 218b und S. 194, Nr. 226.

Die Tatsache, dass dem älteren Mitspieler keine Münzen zugeordnet sind, kann als Zeichen seiner Unterlegenheit gewertet werden. Es gibt keine Gewinne, die er wie seine Mitspieler anhäufen konnte, und es fehlt ihm offensichtlich sogar Geld für den Spieleinsatz. Der Gewinner bzw. die Gewinnerin der Partie steht zwar noch nicht eindeutig fest, aber es gibt schlüssige Indizien, die den älteren Kartenspieler als künftigen Verlierer charakterisieren. Das Motiv der Kartenspielszene eignet sich hierbei genau wie das des Schachspiels zur Darstellung einer narrativen Sequenz. Hens resümiert zu Narrativität und Zeitstruktur des Spielthemas in van Leydens Werk:

„Im Vordergrund steht die Schilderung einer alltäglichen Beschäftigung, der das Spiel als Fokus ineinandergreifender Handlungen und an den Physiognomien ablesbaren Reaktionen dient. Überdies gibt es den Bildern eine Zeitstruktur, die sie über den dargestellten Moment hinaus als Teil einer Erzählung erscheinen lassen.“²¹⁰

Die Spielerin im Fokus des Geschehens hat offensichtlich ihre Karte bereits auf den Tisch gelegt: In der Tischmitte befindet sich auf einer links aus dem Bildraum führenden Achse der diagonal abgelegte Pik-Bube. Seine Ausrichtung nach links folgt der Blickrichtung der *femina ludens* und legt so die Vermutung einer wie auch immer gearteten Verbindung zwischen jungem Mitspieler und Kartenspielerin nahe. Auch der Abstand zwischen diesen beiden Figuren ist geringer als zwischen der Kartenspielerin und dem sorgenvoll wirkenden Alten. Die durch Anzahl und Anordnung der Figuren verdeutlichte Dreieckskomposition spiegelt sich etwas verzerrt in der räumlichen Relation der relevanten Spielkarten. Der Kopf der Kartenspielerin bildet in etwa den Scheitelpunkt eines der Komposition eingeschriebenen großen Dreiecks. Die imaginären Verbindungslinien zwischen den offenen Spielkarten der männlichen Opponenten und dem Pik-Buben auf dem Spieltisch - als dem o.g. Scheitelpunkt entgegengesetzter „Tiefpunkt“ - umschließen ebenfalls eine Dreieck-Formation. Von dort aus führen zwei imaginäre Linien zu den sehr gegensätzlich angeordneten Talons der beiden männlichen Mitspieler. Während die Spielkarten auf der linken Tischseite wie zufällig inmitten von Goldmünzen übereinander geschichtet sind, liegen die Spielkarten des Talons auf der rechten Seite exakt aufeinander. Eine

²¹⁰ Hens 2001, S. 461.

weitere Variation beider Anordnungen mit zusätzlicher Nuancierung fällt beim Kartenstapel der Spielerin auf. Neben den aufgereihten Münzen liegen die Spielkarten so verschoben aufeinander, dass unter dem obersten verdeckten Blatt das rote Karo der darunterliegenden offenen Spielkarte zu erkennen ist. Durch das Ziehen von Verbindungslinien zwischen den Kartenstöcken schließt sich ein weiteres Kompositionsdreieck.

Wenngleich Spielverlauf, -ergebnis und -regel nicht eindeutig zu bestimmen sind, scheint der ältere Spieler aufgrund fehlender Geldgewinne und Spieleinsätze seinem Opponenten gegenüber ins Hintertreffen geraten zu sein. Die Aufmerksamkeit der jungen Frau scheint er ebenfalls „gewonnen“ zu haben. Trotz all dieser Merkmale eines bildrelevanten Handlungsträgers ist es jedoch die zentrale Figur der *femina ludens*, die vom Künstler mit den Zeichen stärkster Aktivität ausgestattet wird. Mit merkwürdig gekrümmtem Zeigefinger und Daumen macht die Kartenspielerin frontal zum Betrachter ihren Geldeinsatz. Schemenhaft schwach heben sich die vor ihr zu einem Haufen zusammen geschobenen Münzen von der dunkel beschatteten Musterung des Tischtuchs ab. Rechts neben den verdeckten Karten befinden sich weitere in unterschiedlich langen Reihen angeordnete Münzen. Ein vergleichbarer Anblick von angehäuften und möglicherweise abgezähltem Münzgeld bietet sich dem Betrachter im linken Bildvordergrund auf der Seite des jüngeren männlichen Kartenspielers.

Die Kartenspielerin streckt den Mittelfinger ihrer linken Hand in Richtung dieses im Gesichtsbereich stark verschatteten Mitspielers aus. Dieser Gestus erinnert an den obszönen Gestus des *digitus impudicus* der Schachspielerin im Berliner Schachbild und kann möglicherweise als Ausdruck der Gegnerschaft gewertet werden. Fest umklammern die restlichen Finger ihrer linken Hand weitere Spielkarten. Könnte man im Kontext beredter Gestik die zwischen Mittel- und Zeigefinger steckende Spielkarte des jungen Kartenspielers links im Madrider Gemälde analog als subtile Variante des *ficus*-Zeichens auffassen? Diese seit der Antike tradierte Geste enthält zum einen eine spöttisch-erotische Botschaft, zum andern eine apotropäische Bedeutung als Abwehrzeichen gegen den bösen

Blick'.²¹¹ Die erotische Konnotation, die ikonographisch aus der Liebegartenthematik resultiert, wird durch die Anwesenheit der Kartenspielerin verstärkt. Wieder ist es das Spiel von Gesten und Blicken, das neben der eigentlichen Spielaktivität die Beziehungen der unterschiedlichen Figuren charakterisiert.

Neben der zentral erhöhten Frontalpositionierung und der durch Mimik und Gestik erzeugten Animation verfolgt Lucas van Leyden weitere Strategien zur Hervorhebung seiner einzigen weiblichen Figur in dem Madrider Gemälde: Er hinterfängt sie mit einer dreiteiligen Baumgruppe im Bildmittelgrund. Dabei betont der Künstler das Säulenhafte der dunklen Baumstämme, während die grüne Foliage nur im Unterholzbereich verdichtet wird.²¹² Der breiteste Stamm befindet sich in unmittelbarer Nähe zur zentralen Figur der Kartenspielerin. Zwischen dem leicht nach hinten versetzten mittleren Baumstamm leuchtet ein Stück blauweißer Himmel auf. Nach oben und unten ist dieser Zwischenraum von dem Dunkelgrün des großflächigen und zum Teil aufgelockerten Ast- bzw. Blattwerks eingefasst. Ein etwas schmalerer und leicht nach links gekrümmter Baumstamm schiebt sich davor und überschneidet so den hinteren Baumstamm.

Die männliche Figur links im Bild wird im Kopfbereich von einer im Hintergrund auf einem Hügel angebrachten Baumkrone hinterlegt. Das Barett des älteren Mitspielers zeichnet sich hingegen lediglich gegen das Blau des Himmels und das spärliche Blattwerk ab. Der dunkle horizontale zaunartige Streifen im Mittelgrund trennt die Spielszene räumlich von der dahinter liegenden Landschaft

²¹¹ Vgl. zum Ficus-Motiv in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts: Jacob Duck: *Die Eingeschlummerte*. Öl auf Holz, 29,5 x 37 cm. Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste.

Vgl. hierzu auch Ausst.-Kat. Rotterdam/Frankfurt 2005: *Der Zauber des Alltäglichen. Holländische Malerei von Adriaen Brouwer bis Johannes Vermeer* (Museum Boymans-van Beuningen/Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie), S. 92.

Vgl. zur Tradition des Gestus Ausst.-Kat. Amsterdam 1997, S. 362 -364. Hier wird insbesondere Godfried Schalckens (1643-1706) Radierung *Man die een obscene gebaar maakt* ikonographisch analysiert. Eddy de Jongh verweist hier auch auf Erasmus von Rotterdam, der den Gestus des 'pollice inter indicem & medium digitum porrecto' in seiner 1523 erschienen Schrift *De immensa Dei misericordia* als Zeichen schändlichen Betragens verwirft.

Albrecht Dürer thematisiert in seinem Studienblatt mit drei Handstudien von 1494/95 ebenfalls die *fica* und zwei weitere Gesten sexueller Konnotation (Zeichnung, 27 x 18,2 cm. Wien, Albertina, Abbildung in: Ausst.-Kat. Amsterdam 1997, S. 363).

²¹² Vgl. zu Baumdarstellung und Bildzustand Smith 1992, S. 328, Anm. 4.

ab und rückt auf diese Weise die Spielhandlung näher an den Betrachter heran. Die Vertikale eines dunklen, spitz abgebrochenen Pfahls schiebt sich in der linken Bildhälfte bis auf Kopfhöhe zwischen die Kartenspielerin und ihrem modischen Gegenspieler, während der Bildraum zwischen ihr und dem älteren Kartenspieler durch die massigen Baumstämme eine Barriere aufbaut. Möglicherweise handelt es sich bei dem Motiv des vertikalen Pflocks in der linken Bildhälfte um eine kräftige Astgabel, auf der eine schmale Holzlatte als Bestandteil der Einzäunung aufliegt.²¹³ Vorstellbar ist aber auch die Darstellung eines schlanken, spitz nach oben ragenden Baumstumpfs, an dessen Rückseite die waagerechte Einzäunung vorbeiführt. Von den vertikalen bzw. diagonalen Zaunelementen ist es das einzige, das sich innerhalb des eingegrenzten Spielraums des Kartenspieltrios befindet. Dieses leblose Stück Natur ist in der unteren Zone eingebettet in wucherndes Blattwerk, das buschartig aus dem Boden zu sprießen scheint. Der kahle vegetationslose Boden des dahinter liegenden Hügels hebt die Pflanzendichte im Bildmittelgrund besonders hervor.

Auf Schulterhöhe des rechten Mitspielers lenkt eine ebenfalls dunkel gehaltene Diagonale den Betrachterblick nur ein kleines Stück in den Bildraum, um ihn dann vehement an der Vertikalen des rechten Baumstamms „abzubremsen“. Der vertikale Rhythmus der Einzäunung erfährt hier einen spürbaren Bruch durch den nach links weisenden Pflock. Dabei ist leider nicht genau erkennbar, ob die Darstellung dieser hölzernen Diagonalen durch die Bewegung des Umknickens oder durch eine absichtsvoll schräge Befestigung an den dahinter aufragenden Baumstamm motiviert ist. Das Bild entwickelt so in der linken Bildhälfte eine stärkere Raumtiefe bzw. Freiräume, die dem linken Mitspieler zuzuordnen sind. Der Kopfbereich der rechten Figur befindet sich hingegen in einem eher

²¹³ Vgl. zum Motiv der Astgabel auch Lucas van Leydens Stich *Susanna und die beiden Ältesten* von ca. 1508 (Abb. 11).

Vgl. hierzu auch Parshall, Peter: *Lucas van Leyden's narrative style*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 1978/29. Lucas van Leyden studies*, S. 211. Der Autor vermutet eine sexualmetaphorische Bedeutung des exponierten Gabelmotivs, ohne jedoch einen Beleg für seine These anzuführen: „The coyness with which Lucas treated the theme is likely also reflected in the broken fork-shaped twig resting in the crotch of another cutting in the left foreground. Surely such a conspicuous detail is not accidental, and it takes little imagination to recognize this motif as a barely disguised sexual metaphor.“

Häufig dient die Astgabel dem Künstler als Ort der Markierung, indem er dort eine Tafel mit seinem Signet – dem in der Mitte durch einen kleinen Querbalken versehenen Großbuchstaben „L“ – anbringt.

beengenden Kompartiment des rechts abschließenden Bildviertels. Möglicherweise enthalten diese unterschiedlichen Raumzuordnungen eine attributive Funktion, die den Aktionsradius der einzelnen Figuren im Spielverlauf kommentiert. Insbesondere in seinem druckgraphischen Werk verwendet Lucas van Leyden häufig Darstellungen von Bäumen, einzeln oder in kleineren Gruppen arrangiert. Je nach Hintergrundszenerie wohnt dem Motiv des Baums bzw. Baumstamms eine Ordnungsfunktion inne. Sowohl in der zeitlichen als auch in der räumlichen Dimension entfaltet es seine rezeptionsästhetische Wirkung. Da, wo der Pflanzenriese geradezu anthropomorphe Züge annimmt – bedingt z.B. durch die Wiedergabe verschlungener Baumstämme, augenähnlicher Astlöcher und muskelfaserhafter Baumrinde –, kommt ihm gar die Rolle eines kommentierenden Protagonisten zu.²¹⁴ Ebenfalls von Relevanz bei der inhaltlichen Analyse des Baummotivs ist der Vegetationszustand: Verdorrte und abgeschnittene Äste sind traditionelle Signale einer negativen Semantik in Analogie zur zyklischen Jahreszeiten- und Vanitasallegorie. Unverzichtbar ist die Baumdarstellung bei der Ikonographie des Sündenfalls. So auch bei Lucas van Leydens Eingangsbild zur Holzschnittfolge der „Weiberlisten“.²¹⁵

Der querformatige Bildaufbau zeigt gewisse Parallelen zu Lucas van Leydens Stich *Die Milchmagd* von 1510 (Abb. 59). Die Raumorganisation enthält ebenfalls die Strukturelemente des Zauns, einer prononcierten Baumgruppe in der linken Bildhälfte – hier allerdings als Motivbestand der Vordergrundszene – und den durch einfache Linienführung konturierten hügeligen Landschaftshintergrund.²¹⁶

²¹⁴ Vgl. hierzu die folgenden Beispiele aus van Leydens Druckgraphik: *Die Versuchung des hl. Antonius*. 1509, 18,3 x 14,7 cm. Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett (Abb. 44); *Frau mit Hund*. 1510. Kupferstich, 10,8 x 7,4 cm. Paris, Musée du Petit Palais (Abbildung in: Jacobowitz/Stepanek 1983, S. 85, Nr. 24); *Hieronymus in der Wüste*. 1516. Kupferstich, 15,3 x 13, 5 cm. Kunstsammlungen Veste Coburg (Abbildung ebd., S. 153, Nr. 52); *Die Bettler*. Um 1510. Kupferstich, 11 x 7,9 cm. Amsterdam, Rijksprentenkabinet (Abbildung ebd., S. 83, Nr. 23) etc. Vgl. zur anthropomorphen Auffassung der Natur auch Hieronymus Bosch: *Der hörende Wald und das sehende Feld*. Federzeichnung. (Abbildung in: Beks, Maarten: Hieronymus Bosch, Weert 1993, S. 6).

²¹⁵ S. Jacobowitz/Stepanek 1983, S. 107 ff.

Vgl. zum Thema der Frauenlisten bei Lucas van Leyden auch Bleyerveld, S. 95-115.

²¹⁶ Jacobowitz und Stepanek verweisen bei der Analyse dieses Stichts auf Leo Wuyt (S. 88). Dieser betont in seinem Versuch einer ikonologischen Interpretation den Gehalt an erotischen Anspielungen: „The basis of his argument is the word *melken* (to milk) which, in the sixteenth-century Dutch language, connoted *lokken* (to lure). Wuyt offers further evidence of lustful intent in the costumes and poses of the figures, the landscape details,

Im Gegensatz zum Madrider Gemälde kommt es dem Künstler bei der graphischen Darstellung seiner Figuren auf die Gestaltung der raumgreifenden Volumina an. An der bildparallelen Wiedergabe einer Kuh mit ausgeprägt kugelförmigem Leib wird dies besonders deutlich. Sie schiebt sich wie ein kolossaler Riegel trennend zwischen Vorder- und Hintergrundszenerie. Die Körpervolumina von Kuh und weiblicher Gestalt erfahren nicht zufällig formale Parallelen, sondern verweisen vielmehr auf den erotischen Konnotationsgehalt der Szene. So lassen sich auf der Bedeutungsebene Bezüge herstellen zur zeitgenössischen Unterhaltungsliteratur auf der Basis der Schwank- und Rätseltraditionen. Auf der Quellengrundlage entsprechender zeitgenössischer Dichtung legt Leo Wuyts in seiner ikonologischen Interpretation die subtile Frivolität einer scheinbar alltäglichen Melkszene frei.²¹⁷

Auch das Madrider Kartenspieltrio erzeugt ein erotisches Spannungsfeld, das sich zunächst vordergründig aus der konkurrierenden männlichen Figurenkonstellation aufbaut. Dabei schließt sich der „plot“ bzw. das „setting“ der Kartenspielszene an ältere spielallegorische Traditionen an.

IKONOGRAPHISCHER EXKURS: UNGLEICHES PAAR, LIEBESGARTEN UND LASTER- TRADITION

Der größte Figurengegensatz in den Madrider *Kartenspielern* besteht zwischen der zentralen Spielakteurin und dem älteren Mitspieler. Geschlecht, Alter, relative räumliche Distanz und konträrer Spielstand sind hierbei ausschlaggebende Diskrepanzen. Diese „Ungleichheit“ der beiden Protagonisten evoziert zusammen

and the prominently placed cattle. He cites erotic passages from Sebastian Brant's *Ship of Fools* and later Netherlandish poetry to confirm this interpretation.“

Vgl. Wuyts, Leo: Lucas van Leyden's 'Melkmeid'. Een proeve tot ikonologische interpretatie, in: *De Gulden Passer* 52-53/ 1974-1975, S. 444-448.

²¹⁷ Vgl. Wuyts 1974/75, ebd.

mit dem Moment des Geldeinsatzes das literarisch und bildthematisch tradierte satirische Thema des „ungleichen Paares.“ Die spöttischen Darstellungen lüsterner alter Männer, die jungen schönen Frauen mit Geld nachstellen oder die satirische Wiedergabe ähnlicher Avancen alter Frauen auf der Suche nach jugendlichen Liebhabern sind charakteristisch für diesen Themenkreis.²¹⁸ Besonderen Aufschwung erfuhr das bis ins Altertum zurückreichende Sujet seit dem Ende des 15. bis in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die Stiche des Hausbuchmeisters oder Meisters des Amsterdamer Kabinetts²¹⁹ stehen am Anfang einer umfangreichen Reihe von Darstellungen ungleicher Liebespaare, die schließlich ihren Höhepunkt erreicht mit den bekannten Varianten von Hans Baldung Grien, Lucas Cranach d.Ä. und dem flämischen Maler Quentin Massys (1465/66-1530).²²⁰ Zum Spätwerk des in Antwerpen tätigen Zeitgenossen Lucas van Leydens zählt das heute zum Gemäldebestand der National Gallery Washington gehörende querformatige Gemälde *Das Ungleiche Paar* von ca. 1524 (Abb. 60). In dem Madrider Gemälde unterbreitet Lucas van Leyden dem Betrachterpublikum als Wahrnehmungsoption lediglich Reminiszenzen des beliebten satirisch-moralischen Themas. Van Leyden erzielt damit die Suggestion von Realitätsgehalt und hält die Botschaft der genrehaften Szene in der Schwebe. Quentin Massys steigert hingegen das Sujet durch Deformation der Physiognomie absichtlich ins Groteske und lässt keinen Zweifel an der moralisierenden Intention. Die karikaturhaften Überzeichnung der sexuellen Gier des alten Lüstlings basiert bei Massys offensichtlich auf Leonardo da Vincis *Groteske Köpfe* von ca. 1494. Auch bei seinem verzerrten Porträt *Alte Frau (Die Königin*

²¹⁸ Vgl. ausführlicher zur Ikonographie des „ungleichen Paares“ Stewart, Alison G.: *Unequal love. A study of unequal couples in northern art*, New York 1978.

²¹⁹ Vgl. hierzu Ausst.-Kat. Amsterdam/Frankfurt 1985: *Vom Leben im späten Mittelalter. Der Hausbuchmeister oder Meister des Amsterdamer Kabinetts* (Rijksmuseum/Städelsches Kunstinstitut), S. 134 f., Abbildungen Nr. 55-56. Vgl. zum Hausbuchmeister auch Filedt Kok, Jan Piet: *Vom Leben im späten Mittelalter: Aby Warburg und Norbert Elias zum Hausbuchmeister*, in: *Städel-Jahrbuch 1989/11*, S. 47-58.

²²⁰ Lucas Cranach: *Ungleiche Liebhaber*. 1532. Holz, 108 x 119 cm. Stockholm, Nationalmuseum. Vgl. hierzu auch Schneider 2004, S. 153 f. Norbert Schneider verweist hier auch auf die gesellschaftlichen Hintergründe für die Hochkonjunktur des Motivs der „ungleichen Liebhaber“. Geschlechtsspezifische Arbeitsteilung und plötzlicher Tod des Ehepartners waren häufig Voraussetzungen für die große Altersdiskrepanz bei Wiederverheiratung des hinterbliebenen Ehepartners; vgl. zu Quentin Massys: *Das Ungleiche Paar* auch Hand, John Oliver/Wolff, Martha: *Early Netherlandish painting. The collections of the National Gallery of Art. Systematic catalogue*, Cambridge 1986, S. 146-150.

von Tunis) von ca. 1513 setzt Massys seine Ästhetik des Hässlichen in der Funktion eines „Verunglimpfungsmusters“ ein.²²¹ Dass Massys Kenntnis vom druckgraphischen Werk van Leydens hatte, beweist die Gestaltung von Mimik und Gestik der im Mittelpunkt seines satirischen Gemäldes *Ungleiches Paar* stehenden Protagonistin. Die Darstellung der verführerischen jungen Frau greift bis in die Details auf den um 1518/20 entstandenen Holzschnitt *Wirtshausszene* (*Wacht hoet varen sal*) zurück (Abb. 61). Das Motiv des Betrugs bzw. der käuflichen Liebe wird bei Massys durch den expressiven Gestus der überkreuzten Arme bildlich umgesetzt. Während die junge Frau mit ihrer rechten Hand das Kinn ihres hässlichen Gegenübers liebkost, reicht sie mit ihrer linken dem närrischen Komplizen am linken Bildrand die gefüllte Börse des Alten. In van Leydens *Wirtshausszene* ist es die trinkende alte Frau - möglicherweise eine Kupplerin -, die einem im Durchgang stehenden Jungen die Börse des jungen Freiers reicht. Die thematische Schnittmenge zwischen van Leydens *Madriker Kartenspielern* mit Massys' *Ungleichem Paar* ist das auf den ersten Blick unscheinbar abgelegte Kartenspiel mit benachbarten Münzen in der Ecke links unten. Das Spiel mit französischen Farbzeichen zeigt analog zur Liebesthematik ein Herzblatt als oberste Spielkarte. Das dichte Beieinander von Münzen, Spielkarten, Geldbeutel und Händen konzentriert das Thema des Betrugs kongenial in der Verborgenheit und auf engstem Raum. Die komödiantischen Gaunereien spielen sich in einem geheimen Aktionsraum ab, außerhalb des Blickfelds des Alten. Sie sollen vom Betrachter mit Humor aufgedeckt, durchschaut und moralisch verworfen werden. Gleichzeitig gerät der Rezipient in die ambivalente Komplizenschaft mit dem innerbildlichen Narren. Das Kartenspiel fungiert in der geschilderten Situation als Lasterattribut: Die Kombination aus Geschlechterkampf - frei nach dem Motto „Mannes Lust und Weibes Macht“²²²-, Unkeuschheit und Verschwendung wird als Narrenwerk entlarvt und angeprangert; Themen, wie sie durch die bereits erwähnten ironisch-satirischen Schriften in Sebastian Brants *Narrenschiff* (1494) und Erasmus von

²²¹ Vgl. hierzu Schneider 1992, S. 72-75; Abbildungen ebd.

Vgl. auch Hens 2001, S. 261 f.

²²² Vgl. zur gleichlautenden Thematik Ausst.-Kat. Dresden 2005: Die Ausstellung ist in folgende thematische Gruppen unterteilt: Sünde und Eros, Liebe und Tod, Macht der Triebe, Lust der Blicke, Eintracht und Laster sowie Mannes Lust und Weibes Macht. Die Ikonographie der Geschlechterbeziehung reflektiert hierbei zahlreiche Facetten einer Sitten- bzw. Mentalitätsgeschichte.

Rotterdams *Lob der Torheit* (1511) literarisch inspiriert wurden. Vielleicht ist es im Lichte dieser humanistischen Textproduktion auch kein Zufall, dass Lucas van Leyden der älteren männlichen Figur in den Madrider *Kartenspielern* die Züge eines von ihm auf zwei verschiedenen Blättern um 1512 gezeichneten Schreibers oder Schriftgelehrten verleiht (Abb. 58).²²³ Agiert der alte Mitspieler etwa als eingebildeter Weiser und entpuppt sich so gleichermaßen als eigentlicher Tor? Der ironischen Zwielfichtigkeit erasmischer Dialektik entspräche dann die Auffassung von der Torheit als eigentlicher Weisheit.²²⁴

Der Baseler Grafiker Urs Graf (um 1484-1527/28) bildet in der oberen Blatthälfte seines undatierten und mit *Käufliche Liebe* betitelten Holzschnitts (Abb. 62)²²⁵ ebenfalls ein von Geschlecht und Altersstruktur her dem Madrider *Kartenspielern* vergleichbares Figurentrio ab. Die Bildakteure setzen sich zusammen aus einer jungen verführerischen Frau mit betont großen runden Brüsten in der Bildmitte, einem älteren Mann ohne Kopfbedeckung und mit schütterem Haar links im Bild und einem jugendlichem Protagonisten mit lockigem Haar und modisch-geckenhaftem Federhut in der rechten Bildhälfte. Während der Alte die Brust der Frau berührt, greift diese in den Münsack vor ihr und reicht das Geld an ihren Komplizen bzw. Kuppler weiter. Diese `Transaktion` und die Ansammlung negativ besetzter attributiver Gegenstände auf dem Tisch vor dem Lastertrio - wie Tricktrackspielbrett, Spielkarten, Münsack, Krug, Buckelpokal, üppig gefüllte Fruchtschale und Laute - machen das Blatt in seiner allegorischen Zeichenhaftigkeit zu einem mahnenden Exemalum der Vergänglichkeit aller weltlichen Vergnügungen. Die Bänder oberhalb der piktoralen Szenerie sind Leerstellen für eine Überschrift bzw. ein Motto. Mit penetranter Deutlichkeit befindet sich unterhalb des Vanitas-Arrangements die Darstellung eines

²²³ Vgl. Vos 1978, S. 193, Nr. 218b und 219.

²²⁴ Vgl. hierzu Huizinga, Johan: *Europäischer Humanismus: Erasmus*, Hamburg 1958, S. 63-71.

²²⁵ Urs Graf: *Käufliche Liebe*. Holzschnitt, 32,3 x 22,4 cm; vgl. hierzu auch Hens 2001, S. 109 f. Hens übernimmt das Jahr 1524 als Datierung und beruft sich hierbei auf Hans Schadewaldt: *Tod und Liebe. Kunsthistorische Meditationen eines Medizinhistorikers*, in: *Die Waage* 13/1974, S. 54, zit. nach: Hens 2001, ebd. S. 109, Anm. 368.

Zu Urs Graf allgemein s. auch Beschreibender Katalog der Zeichnungen/Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett Bd. 3: *Die Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts*, Teil 2 B. *Die Zeichnungen im Kupferstichkabinett*, bearbeitet von Christian Müller, Basel 2001 [zugl. Ausst.-Kat. Basel 2001/2002: Urs Graf (um 1485-1527/28) (Kunstmuseum Basel)].

Totenkopfs in der Funktion eines emblematischen Epigramms und damit als Erklärung und Essenz der darüber angebrachten Abbildung. Er scheint mit den drei noch verbliebenen Zähnen seines Oberkiefers an dem darunter liegenden einzelnen Knochen zu nagen. Dieses konventionelle Memento mori-Symbol wird rechts und links umgeben von Bändern mit der mahnend-belehrenden Aufschrift: „Bede(n)k/ das end/ das ist mein rot / Wan(n) alle ding/ beschließt/ der tod“.

Ein anderes Beispiel für eine ähnlich „triadisch“ konstruierte Figurenkonstellation im Zusammenhang mit dem Motiv des Kartenspiels zeigt der kleinformatige Kupferstich des Virgil Solis (1514-1562) aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, welcher mit den für den Nürnberger Stecher typischen Initialen „VS“ signiert ist (Abb. 63).²²⁶ Er trägt im Inventarverzeichnis des Deutschen Spielkarten-Museums, Leinfelden Echterdingen den Titel *Landsknechte mit Frau beim Kartenspiel* und stünde mit diesem Sujet in der ikonographischen Tradition der Soldaten beim Spiel.²²⁷ Da jedoch weitere Utensilien des Soldatenlebens bzw. Feldlagers fehlen - das im Vordergrund abgebildete Schwert gehörte schließlich zum maskulinen Modeattribut bürgerlicher und aristokratischer Kleidung - lässt sich die Darstellung des Kartenspieltrios nicht eindeutig diesem Themenbereich zuordnen. Dingwelt, Figuren und Bildhandlung legen eine Synthese aus den gängigen ikonographischen Bedeutungsfeldern der Liebesgartenallegorie und Lasterdarstellungen nahe.

Die Verbindung von Verschwendung, Buhlschaft, Spiel und Prostitution, wie sie in der bildlichen Ausgestaltung der Parabel vom Verlorenen Sohn überliefert ist, schwingt in diesem kleinen detailreichen Kupferstich ebenfalls mit.²²⁸ Die Spielhandlung findet offensichtlich unter freiem Himmel statt. Nach oben schließt der Stich abbreviaturnhaft mit einem welligen Wolkenband ab. Die Einfassung des seitlichen rechten Bildrands übernimmt im Bereich der oberen Bildhälfte die Darstellung eines schlanken Baumstamms, dessen Baumkrone lediglich durch

²²⁶ Virgil Solis: *Landsknechte mit Frau beim Kartenspiel*. 2. H. 15. Jh. Kupferstich, 6 x 4,5 cm. Leinfelden-Echterdingen, Deutsches Spielkartenmuseum (Inv.-Nr. 1977-67).

²²⁷ Vgl. zur Ikonographie der Soldaten beim Karten- und Würfelspiel Hens 2001, S. 420 - 430.

Vgl. auch Holländer, Barbara: Das Spiel mit dem Würfel, in: Ausst.-Kat. Salzburg 1999/2000: 5000 Jahre Würfelspiel (Schloß Kleßheim/Casino Baden), S. 24 ff.

²²⁸ Vgl. hierzu ausführlich Renger 1970, S. 23-65.

eine Astgabel mit vereinzelt Blättern angedeutet wird. Mit Freude zum Detail widmet sich der Kupferstecher der Wiedergabe von Stofflichkeit. Das Tischtuch trägt einen feinen Fransensaum, die männliche Rückenfigur links im Bildvordergrund hat auf einem ornamentierten Teppich Platz genommen. Beide Männer sind in zeitgenössischer Schlitzmode gekleidet und tragen ein kleines Federbarett.²²⁹ Die Protagonisten wirken mit ihren langen Bärten und den knochig-ausgemergelten Gesichtern um einiges älter als die in der rechten Bildhälfte dargestellte Kartenspielerin. Die männliche Figur hinter dem Spieltisch ist dicht an die Tischnachbarin gerückt. Dieser Mann ist nur mittelbar am Spiel beteiligt, da er selbst kein Blatt in den Händen hält. Mit seiner rechten Hand greift er nach dem Ärmel der Kartenspielerin, während sein Gesicht eng an deren Kopf anliegt. Diese „Kontaktstelle“ ist möglicherweise nicht nur Ausdruck körperlicher Avancen, sondern auch eines verbalen Mitteilungsbedürfnisses. Wahrscheinlich übernimmt diese Figur hier die Rolle eines Ratgebers, der Einfluss auf Spielverlauf und Amouröses nehmen will.

Ein frühes Beispiel für die Darstellung eines amourösen Kartenspiels zwischen einer Frau und zwei Männern liefert eine Figurengruppe in einer Federzeichnung des Venus-Blatts aus der Zeit um 1480 (Abb. 64). Die Illustration ist im sog. Hausbuch als Teil eines Planetenzyklus enthalten und soll die Eigenschaften der unter der Regentschaft der Venus im Sternzeichen des Stiers und der Waage geborenen Venuskinder veranschaulichen. Die Auffassung von der Entwicklung besonderer Temperamente bzw. Eigenschaften in Verbindung mit den Gestirnen basiert hierbei auf dem geozentrischen Weltbild einer antik-mittelalterlichen Kosmologie und Temperamentenlehre.²³⁰ Die für die Venuskinder-Thematik

²²⁹ Vgl. zur Mode der Renaissance und Reformation in Deutschland Thiel 1982, S. 167-188.

²³⁰ Vgl. Waldburg Wolfegg, Christoph Graf zu: Venus und Mars. Das Mittelalterliche Hausbuch aus der Sammlung der Fürsten zu Waldburg Wolfegg, München/New York 1997; zur Verbildlichung des astrologischen Wissens und des Planetenverständnisses in Mittelalter und früher Neuzeit vgl. auch Blume, Dieter: Regenten des Himmels. Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance, Berlin 2000; vgl. zur Autorschaft der Bilderhandschrift auch Hess, Daniel: Meister um das „mittelalterliche Hausbuch“. Studien zur Hausbuchmeisterfrage, Mainz 1994. Hess schreibt die Blätter Mars, Sol und Luna dem Hausbuchmeister zu, während er vermutet, dass die Zeichnungen zu Saturn, Merkur und Jupiter Werke eines weiteren Meisters - möglicherweise des Meisters b x g - seien. Die Teilszenen mit Badehaus und Musikanten ordnet der Autor diesem zweiten Meister zu, während die restlichen Szenen - also auch die Figurengruppe der

typische Darstellung von Liebespaaren erfährt hier zumindest stellenweise eine soziale Differenzierung. So reicht das Liebestreiben der Paare vom affektgezügelter Tanzritual adeliger Paare im rechten unteren Bilddrittel bis ins abschließende obere Bilddrittel, wo sich ein Bauernpaar ungehemmt im Gebüsch wälzt. Badeszene²³¹, Moriskentanz und Musikanten steigern den Eindruck von wilder Ausgelassenheit. Gemäß der Auffassung von der seelisch-charakterlichen Konstitution der Venuskinder lieben diese zwar das (Saiten-)Spiel, Tanz und Gesang, aber die Integration einer Kartenspielszene in diesem Bildzusammenhang erscheint eher ungewöhnlich, wie auch Hens in seinen Studien zur Ikonographie des Kartenspiels ausführt.²³² Das Kartenspiel als Liebesspiel steht hier in der ikonographischen Nachfolge der Liebesschachallegorie, die der oberrheinische Künstler Meister E.S. in seinem satirischen Kupferstich *Der Große Liebesgarten mit Schachspielern* (Abb. 4) bereits variiert und moralisch umwertet.²³³ Der Künstler entscheidet sich ebenfalls für eine spannungsreiche Dreierkonstellation. Er beschränkt sich jedoch noch nicht auf die Darstellung von drei Einzelfiguren im Handlungskontext der satirischen Liebeswerbung, sondern platziert ein Paartrio in den Handlungsraum des Liebesgartens, wobei er die ludische Aktivität des zentralen Paares besonders gewichtet.

Die im Vergleich zum älteren Schachspielmotiv relativ späte Einbeziehung des Kartenspielsujets in liebesallegorische Darstellungen hat spielhistorische Gründe, die Favis in ihrer ausführlichen Untersuchung zur Liebesgartenallegorie anführt:

Kartenspieler - eine Hinzufügung des Meisters der Genreszenen sein könnten; vgl. zu den Kaltnadelstichen des Meisters des Amsterdamer Kabinetts Hess 1996, S. 24 ff.

²³¹ Zur Verbindung von Badehaus und Bordell s. auch Ausst.-Kat. Brüssel 1995/1996: Van badhuis tot eroscentrum: Prostitutie en vrouwenhandel van de middeleeuwen tot heden (Algemeen Rijksarchief).

²³² Vgl. Hens 2001, S. 181.

Vgl. auch die Übertragung des Textes zur Abbildung der Venuskinder in: Waldburg Wolfegg 1997, S. 36:

*„Harfen, lauten, singen, alle Saitenspiel,
hören sie gern und kunnen sein viel;
orgeln, pfeifen und posaunen,
tanzen, umhalsen, küssen und raunen.
Ihr Leib ist schön, einer hübscher Mund,
Augenbrauen gefug, ihr Antlitz rund,
unkeusch und der Minne pflegen
sein Venuskind allwegen.“*

²³³ Vgl. hierzu auch Hens 2001, S. 154 ff.

Vgl. zum Thema Liebe als Spiel vor allem Favis 1974, S. 126-131.

„Card playing became a popular court diversion only in the late Middle Ages, and it is far less common than chess in early representations of the *love as a game* theme.“²³⁴

Als frühestes Beispiel für die Darstellung eines Paares beim Kartenspiel im Kontext der Minneikonographie bzw. des Minnegerichts nennt die Autorin eine Szene des Regensburger *Minneteppichs* aus der Zeit um 1410-1420. Die Datierung des lediglich fragmentarisch erhaltenen Bildteppichs koinzidiert fast mit dem in der Spielgeschichtsforschung angenommenen Verbreitungszeitraum der europäischen Kartenspielpraxis seit Ende des 14. Jahrhunderts.²³⁵

Auch eines der sechs Paare im *Großen Liebesgarten* unterhält sich beim Kartenspiel im Gras sitzend (Abb. 65). Der um 1440 gefertigte detailreiche Kupferstich stammt von der Hand eines nach dem Motiv benannten anonymen Künstlers, dem Meister des Liebesgartens. Die beiden kleinformatigen Figuren füllen zusammen mit dem Rasenstück quasi die untere linke Bildecke aus. Das Paar steht mit den Liebeständeleien der anderen Paare sowie der dargestellten Pflanzen-, Tier- und Dingwelt in liebessymbolischer Verbindung.²³⁶ Norbert Schneider stellt zum symbolischen Konnotationsfeld des Bestiariums fest, dass dieses als Kommentar der auch moralisch unterschiedlich bewerteten Liebesbeziehungen gelesen werden könne.²³⁷ Affe und Hund, an den Grenzen zwischen Bild- und Betrachtterraum angebracht, fungieren demnach als symbolische Antipoden; gilt der Hund doch als Zeichen der Treue und der Affe

²³⁴ Vgl. Favis 1974, S. 128.

²³⁵ Zur Geschichte der Spielkarten s. Hoffmann 1995, S. 41 ff.; vgl. auch Hens 2001, S. 155 f.

Die ovalen Gegenstände auf dem Tisch und in den Händen des Paares sind nicht eindeutig als Spielkarten zu bestimmen. Es spricht jedoch einiges für die Identifikation dieser höfischen Spielutensilien. Die um 1430 gemalten Unikate des Stuttgarter Kartenspiels gehören zu den ältesten erhaltenen Spielkarten in Europa. Prägnante Merkmale wie Größe, Form und Dicke dieser künstlerisch aufwendig gestalteten und für einen kleinen aristokratisch-elitären Kreis gefertigten Spielkarten lassen sich also durchaus mit den im Regensburger Bildteppich dargestellten Karten vergleichen; zum Stuttgarter Kartenspiel und seiner Herstellung, Geschichte, Form und Ikonographie vgl. *Das Stuttgarter Kartenspiel/The Stuttgart Playing Cards*. Beschrieben von Heribert Meurer. Übersetzung ins Englische von George Brown, Stuttgart 1991 (Württembergisches Landesmuseum Stuttgart).

²³⁶ Meister des Liebesgartens: *Der Große Liebesgarten*. Um 1440. Kupferstich, 22,4 x 28,7 cm. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.

²³⁷ Vgl. Schneider 2004, S. 149.

als sein lustaffiziertes Gegenteil.²³⁸ Der niederländische Künstler entlehnt das Sujet hier offensichtlich dem „Modell der auf Andreas Capellanus zurückgehenden Minneallegorie, wie sie besonders über den *Roman de la Rose* des Guillaume des Lorris und Jean de Meung (um 1240/80) internationale Verbreitung gefunden hatte.“²³⁹

Bei der flächenhaften Verteilung der unterschiedlichen Bildelemente dienten wahrscheinlich entsprechende Tapisserien mit ihrem charakteristischen Über- und Nebeneinander von Motivdetails als Vorbild.

Während *Der Große Liebesgarten* des Meisters des Liebesgartens im abgebildeten Kontext höfischer Minnekultur das kartenspielende Paar noch als Illustration „kommunikationsstiftender Praktiken“²⁴⁰ und als Ausdruck für das realiter gesellschaftlich an Bedeutung verlierende Ritterideal gilt, ist die isoliert dargestellte Kartenspielgruppe²⁴¹ des Hausbuchmeisters/Meisters des Amsterdamer Kabinetts (Abb. 66) sublim negativ besetzt. Bei näherem Hinsehen entpuppt sich nämlich die zentrale Figur der Kartenspielerin auf dieser Kaltnadelradierung als Falschspielerin. Vordergründig scheint es sich bei der abgebildeten Gesellschaft um adelige Jünglinge in eng anliegenden Trikothosen, hüftlangem Rock und spitzen Schnabelschuhen zu handeln, die sich die Zeit beim höfischen Kartenspiel mit einer vornehmen Dame vertreiben. Kompositionelle und bildthematische Ähnlichkeiten mit van Leydens Madrider *Kartenspielern* bestehen hinsichtlich der erhöhten Mittelposition der Kartenspielerin zwischen zwei direkt an der Spielhandlung beteiligten Männern und des in die Natur verlegten Handlungsorts. Um dieses Kartenspieltrio sind zusätzlich ein weiterer Jüngling in Rückenansicht mit angeleintem Hund, ein zusammengerolltes Schoßhündchen zu Füßen der Kartenspielerin und eine kahlköpfig-pygnisch anmutende männliche Figur ohne Beinkleider gelagert. Oberflächlich wird der Eindruck einer höfischen Liebesidylle erweckt. In Wirklichkeit geht es aber um das Gegenteil - um das betrügerische Spiel mit der Liebe. Der entscheidende Moment des Betrugs verdichtet sich körpersprachlich zweifelsfrei in der Figur der mittleren Kartenspielerin - übrigens in Analogie zur jüngeren Bildkomposition

²³⁸ Zur positiven ikonographischen Bedeutung des Hundes vgl. LCI, Bd. 2, Spp. 334-336.
Zum Motiv des Affen als Symbol von Lastern vgl. LCI, Bd. 1, Spp. 78 f.

²³⁹ Schneider 2004, S. 148.

²⁴⁰ Ebd., S. 149.

²⁴¹ Vgl. auch Ausst.-Kat. Rheydt 1994, S. 182.

Quentin Massys' (Abb. 60) - in der Bewegung der überkreuzten Arme. Während die Kartenspielerin mit ihrer rechten Hand auf die in ihrem Schoß liegende Spielkarte („Eichel-Banner“) deutet und dabei dem Jüngling rechts von ihr mit zustimmendem Lächeln in die Augen blickt, zeigt sie dem anderen Mitspieler ihr nächstes Blatt und erweist ihm so ihre Gunst und Geneigtheit. Keith P. F. Moxey scheint in seinen kultur- und sozialgeschichtlich orientierten Ausführungen zum ritterlichen Liebesideal beim Hausbuchmeister das Motiv des Falschspiels entgangen zu sein. Er verweist jedoch auf den Einsatz parodistischer Mittel qua Kommentarfunktion des kahlköpfig-zwergenhaften Narren rechts im Bild:

„Die Mittelposition der Frau in der Radierung des Meisters legt nahe, dass sie die Rolle einer Vermittlerin [!] in der sie umgebenden Gesellschaft innehat. Andererseits mag die Figur des Hofnarren rechts hinter der Gruppe, der in der Bilderwelt dieser Zeit häufig Dummheit und Sünde verkörpert, einen ironischen Beitrag zur Stellung und Position der Frau geben. Seine Zugehörigkeit zu der Gruppe von Männern könnte ausgelegt werden als ein Beweis für die Torheit dieser Männer, die der Frau ihr ganzes Interesse widmen. Der Vorrang von Frauen in Karten- und Schachspielszenen bot sich an, als die Ideale des Rittertums in Frage gestellt wurden.“²⁴²

Im Bildhintergrund verschwindet ein Paar auf einem Pferd in das verräterische Dickicht eines Wäldchens. Dieser `Kavalkade` folgt ein nach oben springender Hund. Zusammen mit dem zuschauenden Narren haben diese Bildelemente die Aufgabe, das mittelalterlich tradierte Minneideal ironisch zu brechen. In seiner Kaltnadelradierung *Kartenspieler* verfolgt der anonyme Kupferstecher noch einen gemäßigt parodistischen Ansatz. Drastischer wird er dann in der Hausbuch-Illustration *Der obszöne Liebesgarten* (Abb. 67). Mit diesem Ansatz folgt der Hausbuchmeister/Meister des Amsterdamer Kabinetts den weit verbreiteten früheren Stichen des oberrheinischen Meisters E. S. mit ihrer lasziven Emblemik. Dass sich der anonyme Künstler auch dem populären Sujet der „Weibermacht“ widmete, dokumentieren zwei kreisformatige Kaltnadelstiche aus der Sammlung des Rijksprentenkabinet in Amsterdam mit charakteristischen

²⁴² Moxey, Keith P. F.: Das Ritterideal und der Hausbuchmeister (Meister des Amsterdamer Kabinetts), in: Ausst.-Kat. Amsterdam/Frankfurt 1985, S. 45.

Vgl. zur Renaissance des Rittertums als Mittel der Legitimation des Adels im späten 15. Jahrhundert auch Hess 1996, S. 26.

Szenen zu *Salomons Götzendienst* und *Aristoteles und Phyllis* (Abb. 68/69). Beide entstanden ca. um 1485 und gehören somit zu den frühesten Pendants, die zu diesem Themenkreis druckgraphisch gefertigt wurden.²⁴³ In dem Stich *Aristoteles und Phyllis* begegnet uns das Antlitz der Kartenspielerin erneut in der dominanten Frauenfigur mit turbanartiger Kopfbedeckung, unter der rechts und links die Rundungen der nach oben gesteckten Flechtzöpfe hervorschauen. Die Bedeutung des gesenkten Blicks wird im gegebenen Handlungszusammenhang konterkariert. Er ist nicht mehr konventioneller Ausdruck gesellschaftlich geforderter weiblicher Demut - wie beispielsweise im Kaltnadelstich *Das Liebespaar* desselben anonymen Meisters (Abb. 70) noch deutlich lesbar -, sondern wird vielmehr zum Zeichen der Demütigung. Die tradierte Visualisierung literarisch-exemplarischer Frauenlisten und Männerdummheiten leitet sich ab aus dem ikonographischen Kontext der Verkehrten Welt und des falschen (Liebes-)Spiels.

Die im Durchmesser kleineren Rundstiche des Monogrammistens b x g zeigen von einander separierte Szenen aus der Liebesgartenikonographie. Auf jedem der vier um ca. 1480 entstandenen Kupferstichen ist ein Paar in einem umfriedeten Garten abgebildet, das sich die Zeit mit Essen und Trinken, Kartenspiel und beim Musizieren vertreibt.²⁴⁴ Deutliche Anklänge an die höfische Liebesallegorie finden sich in der Kleidung des kartenspielenden Jünglings: Lange Schnabelschuhe, riesiges Schwert und Federschmuck gehören zu den typischen

²⁴³ Vgl. Bleyerveld 2000, S. 87-95. Die Autorin verweist auf die besondere Bedeutung des Hausbuchmeisters als Vorreiter der druckgraphischen Produktion und Verbreitung von Frauenlisten-Serien: „Met deze pendanten zette de Meester van het Amsterdamse Kabinet een ontwikkeling in gang die pas echt doorgang vond in de tweede decennium van de zestiende eeuw. Vanaf toen verschenen in Nederland en Duitsland complete reeksen bestaande uit drie, vier of zelfs zes prenten met listige vrouwen en bedrogen mannen. In Nederland was Lucas van Leyden de eerste die twee series met ieder zes houtsneden met vrouwenlisten maakte. Hij werd later gevolgd door Maarten van Heemskerck, Philips Galle, en Joos van Winghe. In Duitsland zijn vrouwenlistenreeksen gemaakt door Hans Burgkmair, Peter Flötner, Hans Brosamer, Georg Pencz en Virgil Solis.“ (ebd., S. 87).

Vgl. Kapitel I, *Lucas van Leyden und das Thema der Frauenlisten* der vorliegenden Arbeit.

²⁴⁴ Vgl. Ausst.-Kat. Frankfurt 1985, S. 181 f. Dort sind auch die Abbildungen der folgenden Stiche des Monogrammistens b x g enthalten: *Liebespaar am Brunnen*. Ca. 1480. Kupferstich, Dm. 89 mm. Wien, Albertina (Inv. 1928-335); *Das kartenspielende Paar*. Ca. 1480. Kupferstich, Dm. 88 mm. München, Staatliche Graphische Sammlung (Inv. 10931); *Die Bewirtung im Garten*. Kupferstich, Dm. 90 mm. Paris, Bibliothèque Nationale (Inv. Ec. N. 436); *Musizierendes Paar*. Kupferstich, Dm. 89 mm. Oxford, Ashmolean Museum (Douce Bequest; Inv. S. 25-15).

Vgl. auch Hens 2001, S. 167-169.

Kennzeichen einer am Adel orientierten Mode. Auf Seiten der Kartenspielerin fallen vor allem der Zeigegestus ihrer linken Hand und die an ihrem Gürtel befestigten Utensilien ins Auge. Der Zeigefinger indiziert möglicherweise ihre führende Rolle im Spiel und in der Paarbeziehung, wobei sich eine inhaltliche Verbindungslinie zur *Weibermacht*-Thematik abzeichnet. Auch bei Lucas van Leydens Spielebildern beinhalten die körpersprachlichen Zeichen Hinweise auf den möglichen Spielverlauf und die Geschlechter-Relation. Weitere „sprechende“ Details in dem *Kartenspielenden Paar* des Monogrammistens b x g sind der am Gürtel befestigte Geldbeutel und die Besteckscheide. Als Realien fungierten diese Accessoires der frühneuzeitlichen Frauenkleidung vor allem nördlich der Alpen als modische Attribute des häuslichen Fleißes ihrer nicht nur bürgerlichen Trägerin.²⁴⁵ Im Sinne einer Ikonographie der Mode ist die Realie selbst also schon mit dem Symbolwert weiblicher Tugendhaftigkeit ausgestattet. Als Bildmotiv können die derart visualisierten geschlechtsspezifischen Normen und Werte je nach Bildkontext entsprechend der Lasterkritik konterkariert werden. Mit der genannten Reihe von Kupferstich-Tondi war möglicherweise ein wichtiger Schritt getan auf dem Weg zur motivischen Verselbständigung des profanen Kartenspiel-Sujets zwischen den Geschlechtern.

Am Ende dieses Exkurses zur Ikonographie des Kartenspiels zwischen den Geschlechtern soll das *Kartenspielende Paar* des niederrheinischen Kupferstechers Israhel van Meckenem (1450-1503) betrachtet werden (Abb. 71), das trotz der anderen Spielraumsituation Gemeinsamkeiten mit dem o.g. Kupferstich des Meisters b x g hat. Die Kartenspielszene gehört zu einer zwölfteiligen Folge von Kupferstichen mit Darstellungen ironisch-karikaturhafter Paarbeziehungen. Dabei teilt sich die Serie in die Darstellung von sechs Innenraumszenen und sechs Darstellungen vor dunklem unbestimmtem

²⁴⁵ Vgl. Thiel 1982, S. 175 f.; vgl. auch die Figur der Schachspielerin im Kupferstich *Der Große Liebegarten mit Schachspielern* des Meisters E. S. (Abb. 4). Diese ist ebenfalls mit einem Hüftgürtel und seitlichem Beutel versehen.

Vgl. die Abbildung ähnlicher Alltagsgegenstände als weibliches Gürtelzubehör mit Verweischarakter bei Israhel van Meckenem. Dabei wird sowohl bürgerliches als auch adeliges Umfeld evoziert: *Der Gaukler und seine Frau*. Kupferstich, 159 x 109 mm. Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg; *Ritter und seine Schöne*. Kupferstich, 161 x 111 mm. Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg. Diese und weitere Paarmotive in: Lymant, Brigitte: Die sogenannte „Folge aus dem Alltagsleben“ von Israhel van Meckenem. Ein spätgotischer Kupferstichzyklus zu Liebe und Ehe, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. 53, Köln 1992, S. 7-45.

Hintergrund. Der Kupferstichzyklus ist „mit Versatzstücken der Alltäglichkeit ausgestattet“,²⁴⁶ vor allem, was die dargestellte Einrichtung des Innenraums anbetrifft. Wie bei der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts sind die Abbildungen scheinbarer Alltäglichkeit nicht „als bloße Zustandsschilderungen anzusehen.“²⁴⁷ Vielmehr verfolgt der Zyklus exemplarisch zeittypische didaktische Ziele aus dem Blickwinkel einer spätmittelalterlichen Misogynie.

Ein Paar hat sich an einem Tisch zum gemeinsamen Kartenspiel niedergelassen. Während die Frau triumphierend auf ihre Eichel-Drei deutet, erhebt ihr männlicher Gegenspieler seine rechte Hand als Zeichen der Verzweiflung bzw. Resignation. Die derart artikulierte Inversion des Geschlechterverhältnisses setzt sich vom literarisch tradierten Minnedienst zugunsten der Weibermacht-Thematik ab.

Der für die Kartenspielszene gewählte Bildausschnitt gewährt dem Betrachter einen Blick in das Innere eines möglicherweise bürgerlichen Haushalts, wobei durch das Motiv des Kartenspiels und die Wiedergabe eleganter Kleidung eine Vornehmheit im Sinne aristokratischer Distinktion anklingt. Hinter einer Maßwerkbrüstung, die Vordergrund- und Hintergrundszenerie räumlich voneinander abgrenzt, sitzen sich die beiden Spielakteure gegenüber. Diese Innenraumbarrriere erinnert stark an die dargestellten Einfriedungen von Liebesgärtchen, wie die bereits angeführten ikonographischen Bildvergleiche demonstrieren. Gleiches gilt für den Weinkühler mit Deckelkanne und Becher zu Füßen des Paares. Auch bei Lucas van Leyden finden wir eine realitätsnahe Variante der Einzäunung hinter dem Kartenspieltrio der Madrider *Kartenspieler*. Das Spiel zwischen den Geschlechtern hat bei van Meckenem einen Ortswechsel vorgenommen: Es zieht vom Liebesgarten in den innerhäuslichen Bereich der Familie bzw. ehelichen Gemeinschaft. In den spätmittelalterlichen Lebenszusammenhängen gewann diese „Sphäre gesellschaftlicher Reproduktion“²⁴⁸ ja zunehmend an Bedeutung als rechtlich geordnete Sozialisationsinstanz, die mit der Neudefinition geschlechtsspezifischer

²⁴⁶ Lyman 1992, S. 41.

²⁴⁷ Ebd.

²⁴⁸ Schneider 2004, S. 105.

Arbeitsteilung insbesondere in den stadtbürgerlichen Schichten einherging.²⁴⁹ Pikanterweise deuten verschiedene Details wie der nicht abgelegte Mantel und die losen - also ungebundenen - Enden der Bändermütze darauf hin, dass der abgebildete Jüngling nicht der Hausherr, sondern ein lediger Fremder ist und die abgebildete Hausfrau ein Spiel der Unkeuschheit spielt.²⁵⁰

Auffällig an den dargestellten Elementen der Raumausstattung ist ihr formaler und ikonographischer Bezug zur Mitteltafel des *Mérode Altars* von Robert Campin/Meister von Flémalle. Die dort abgebildete Verkündigungsszene kann mit ihrem hohen Grad an Realismus - trotz der teilweise expressiv verzerrten Perspektive - als Reflex auf eine bürgerlich geprägte Erfahrungs- bzw. Dingwelt gewertet werden.²⁵¹ Gegenstände wie der aufgehängte Wasserkessel mit Handtuch lassen sich mit mariologischer Reinheits- und Keuschheitssymbolik aufladen. Im Kontext des abgebildeten Kartenspiels kontrastieren die religiös motivierten weiblichen Tugenden mit der ludischen Aktivität der weiblichen Figur im Sinne der traditionellen Kontrafaktur. Die satirische Inversion ist hierbei charakteristisch für den zeittypischen „Hang zum Exempelhaften und Didaktischen“ und die „Neigung, den Lehrinhalt in Didaxe und Anti-Didaxe, im positiven Beispiel und in seiner negativen oder satirischen Umkehrung zu vermitteln.“²⁵²

Der Kamin mit Feuerböcken entspringt möglicherweise einer amourösen Bildsprache bzw. Liebesemblemik.²⁵³ Deutlich sind diese Symbolträger des Alltagslebens im profanen Kontext des kartenspielenden Paares den unterschiedlichen Genus-Räumen antagonistisch zugeordnet. Im Rahmen ihrer Analyse des spätgotischen Kupferstichzyklus van Meckenems kommt Brigitte Lyman bei der Kartenspielszene zu folgender Konklusion:

²⁴⁹ Vgl. Leuker 1992, S. 27-35.

²⁵⁰ Vgl. auch Hens 2001, S. 172 und Lyman 1992, S. 18.

²⁵¹ Vgl. auch Held/Schneider 1993, S. 21-28.

Vgl. zum Realismus und versteckten Symbolismus im Werk des Meisters von Flémalle Panofsky 2001, Bd. 1, S. 146 ff.

²⁵² Lyman 1992, S. 41.

²⁵³ Vgl. zur Symbolik des Kamins bzw. Blasebalgs im Kontext spielender Paare auch Cornelis de Man: *Die Schachspieler*. Um 1670. Öl auf Leinwand, 97,5 x 85 cm. Budapest, Szépművészeti Museum; vgl. auch Ausst.-Kat. Amsterdam 1976: *Tot lering en vermaak. Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw* (Rijksmuseum), S. 156 f.

„Es zeigt sich also, dass *Das kartenspielende Paar* in ikonographische Muster und zeitgenössische Anschauungen eingebunden ist. Soweit uns die erhaltenen Werke ein Urteil erlauben, dürfte van Meckenem allerdings der erste Künstler gewesen sein, der die Kartenspieler in ein zeitgenössisches Interieur versetzte.“²⁵⁴

In einem Einblattholzchnitt von ca. 1530 fehlt den Figuren die dramatisch-akzentuierte Gestik als emotionaler Moment der inneren Bewegtheit und des Konflikts (Abb. 72). Dafür kommt ein drastisches Bildmotiv zum Einsatz, um die moralische Desavouierung der Spielsituation zu veranschaulichen. Im Vordergrund des auf einer vornehmen Loggia abgebildeten luxuriös gekleideten Paares kotet nämlich ein Hund.²⁵⁵ Der Niklas Stoer zugeschriebene Holzchnitt ist zusammen mit einem Gedicht von Hans Sachs als Illustration in Nürnberg gedruckt worden. Die Überschrift des Gedichts beinhaltet bereits eine Warnung an den männlichen Leser, bei seinen amourösen Avancen mit weiblicher Untreue bzw. Falschheit rechnen zu müssen: *„Welcher ein schons weyb pulen wil / der muß auch von yhr leyden vil / Das sie der untrew mit im spil.“*²⁵⁶

²⁵⁴ Lymant 1992, S. 34.

²⁵⁵ Vgl. Ausst.-Kat. Nürnberg 1976: Die Welt des Hans Sachs (Stadtgeschichtliches Museum im Kemenatenbau der Kaiserburg), S. 94 f., 107. Raymond van Marle schreibt den Holzchnitt Eberhard Schön zu - vgl. hierzu van Marle, Raymond: *Iconographie de l'Art profane du Moyen Age et de la Renaissance*, Bd. 1, La Haye 1931, Abb. 61.

²⁵⁶ Zit. nach: Lymant 1992, S. 33.

Vgl. auch Geisberg, Max/Strauss, Walter Leopold: *The German Single-Leaf Woodcut 1550-1600*, Bd. 1, New York 1965, S. 367. Der männliche Ich-Erzähler schlägt zur - als ebenfalls moralisch verwerflich geltenden - Nachtzeit einer Frau unterschiedliche Spielvarianten vor. Diese willigt ein, fordert ihn allerdings auf, ein ihm nicht geläufiges Kartenspiel der „untrew“ mit ihr zu spielen:

*„Sie sprach zu mir yhr künt nicht vil
Ich kann ein rechtgeschaffen spil
Ich sprach wie heyssts ist es noch new
Sie sprach es heysset der untrew
Da geyt man jedermann ein plat
Das wennger dann verloren hat
Die sach war schlecht, und sie gab auß
Gab mir ein drytlein, yhr ein tauß
Sie sprach yhr mugt tauschen mit mir
Gar pald gab ich mein drytlein yhr
Herwyder gab sie mir ein tauß
Sie zoch das gelt, das spiel war aus [...]
Ich sprach yhr künt der untrew wol
Sie sprach ja warumb nicht für vol
Wann ich hab untrew lang getriben
Wer sich ye an mich geriben*

Das symbolisch-allegorische Muster des sündhaften Spiels verdichtet sich bereits in den Illustrationen einer Exemplum-Moralpredigt mit dem Titel „*Das Guldin Spil*“ des Meister Ingold. Der Autor assoziiert hier die sieben von ihm genannten Spiele mit den sieben Hauptsünden. Der ursprüngliche Text stammt wahrscheinlich von dem Dominikanermönchs Ingold Wild und wird auf 1432/33 datiert, während die hier berücksichtigten Holzschnittillustrationen 1472 bei Günther Zainer in Augsburg gedruckt wurden.²⁵⁷ Vier der zwölf Holzschnitte zeigen Spielszenen, wobei jeweils beim Schach- und Kartenspiel das Motiv der *femina ludens* die Bildaussage bestimmt (Abb. 73). Die Schachspielszene zwischen einem Mann und einer Frau ist in einem höfisch anmutenden Innenraum angesiedelt. Die entsprechende Textstelle - eine Abschrift Georg Müllichs von 1450 - nimmt aber nicht explizit Bezug auf die liebesallegorische Wertigkeit der Bildaussage, sondern legt den Schwerpunkt auf das Bedeutungsfeld der Vanitassymbolik im Konnex mit der Kritik an und der Warnung vor dem Laster der Hoffart.²⁵⁸

Anders verhält es sich mit der Abbildung des Kartenspiels, die dem Text über die Unkeuschheit zugeordnet ist.²⁵⁹ Meister Ingold betrachtet das Spiel mit den Karten, ähnlich wie nach ihm Hans Sachs, als Spiegel vor allem weiblicher Laster und betont hierbei den Aspekt der Untreue, Falschheit und Verführungskunst.²⁶⁰

*Mit dem hab ich der untrew gspilt
Das er kain gelt im pewtel bhilt
Ich kann yms pletlein frey verquenten
In mit gschenden augen blenden
Praucht er eyynn ranck ich brauch ir zwen
Damit ich über töppel den.“*

²⁵⁷ Vgl. Ausst.-Kat. Rheydt 1994, S. 112-114.

Vgl. Hens 2001, S. 32-38.

²⁵⁸ Nur die neben dem Spielbrett liegenden Schachfiguren können als direktes Bindeglied der Text-Bild-Relation interpretiert werden:

„[...] und wenn man das pret auf hebt, so ist das spil auß, und legt man das gestain alles in ain sak; so leit der künig als bald unden in dem sak als obnan, so sind sy denn al geleich. Also geschicht auch mit dem spil der hoffart [...] sy sind allgeleich in dem sack der erden.“ Zit. nach: Ausst.-Kat. Rheydt 1994, S. 113 (Schröder, Edward: *Das Goldene Spiel von Meister Ingold*, Straßburg 1882, S. 9).

²⁵⁹ Zur Text-Bild-Relation s. Ausst.-Kat. Rheydt 1994, S. 114: Die Mehrheit der Holzschnitt-Illustrationen mit Spiel-Sujet übernimmt nur punktuell die Funktion von Texterläuterungen. Als Textparallelen entfalten die Illustrationen ihr eigenes, didaktisch einprägsames Konnotationsfeld.

²⁶⁰ „[...] bey dem ist uns ze mercken das Kartenspiel dar mit spilt di arm und unweiss unkeucheit un ir sicht zu / und betracht die lauter reinikeit unn keuscheit Nun iszt spil fol

Der Holzschnitt illustriert diese Form geschlechtsspezifischer Lasterkritik durch die Einführung einer weiblichen Figur in den männlich dominierten Spielerzirkel.²⁶¹ Es ist die gleiche raumgreifende feminine Gestalt wie in der innerräumlichen Schachspielszene. Nur diesmal verortet der Künstler sie in einem unbestimmten ‚Exterieur‘. Berücksichtigt man, dass die Federzeichnung der ältesten überlieferten Handschrift um 1450 zur oben genannten Textstelle über das Kartenspiel ein rein männliches Kartenspieltrio vor einer schematisierten Baumgruppe im Freien wiedergibt, scheint in späteren Ausgaben eine ‚Genus‘-Verschiebung bei der Visualisierung lasterkritischer Exempla stattgefunden zu haben.²⁶²

Die moralisierende Kritik an der Vermischung der Geschlechter beim Spiel durch die Überschneidung der gesellschaftlich konstruierten Genus-Räume wird bei Sebastian Brant analog zur Kritik an der aus der gemeinsamen ludischen Aktivität resultierenden Egalisierung von Standesunterschieden scharf attackiert. Das 77. Kapitel seines *Narrenschiffs* handelt „Von Spielern“ und deren moralischen Verfehlungen wie Trunksucht, Trägheit, Verschwendungssucht, Zorn und explizit weiblicher Zuchtlosigkeit (Abb. 74):

*„Viel Frauen, die sind auch blind,
Daß sie vergessen, wer sie sind,*

untrew [...] unn dz spil bedeut die untrew der betrogen lieb und unkewscheyt / die uns der feind voon der Hell fürczet an den weg die schönen frowen bild wol gecziert von dem houbt biss uff die füß / es ist gewonlich dz iegleichs von seim gleich verkert wirt / ein edelman von einer edlen vrowen / ein burger von einer burgerin / ein baur von einer beurin ein bub von einer bübin / das bedeuten die gemalten bild mit den bilden / es ist alles bappeirin [aus Papier/Pappe] [...] die glockschnür in den har / die hütlach und die lumppen die sy eynbindent und sich ferbent [...] Ich han gezelt dz zwu und fünffczig karten sint auff dem spil / dz bedeut zwu und fünfczig wochen in dem iar / darin man die sünd volbringt“ aus: Meister Ingold: *Das Guldin Buch*, Augsburg 1472 (Druck bei Günther Zaiser), Exemplar aus der Sammlung des Deutschen Spielkartenmuseum, Leinfelden-Echterdingen, fol. 87 r.

²⁶¹ Aufgrund der Größenverhältnisse könnte es sich bei der Rückenfigur auch um ein Kind handeln, was die moralisierende Wirkung in Bezug auf das schlechte Beispiel der Erwachsenen erweitern würde.

Vgl. hierzu auch Illustration und Text des Kapitels „*Schlechtes Beispiel der Eltern*“ in: Brant 1998, 49. Kapitel, S. 175-177.

Vgl. auch ebd., 6. Kapitel „*Von rechter Kinderlehre*“, S. 27-31.

²⁶² *Kartenspiel*. Federzeichnung aus Meister Ingolds „*Guldin spil*“, Handschrift von 1450, fol. 197, UB Gießen, Cod. 813.

Vgl. hierzu Hens 2001, S. 37, Anm. 29.

*Und was verbietet jedes Recht,
Sie mischen [!] sich mit anderm Geschlecht;
Sie sitzen bei den Männern frei,
Zuchtlos und ohne natürliche Scheu,
Und spielen, würfeln früh und spät,
Was den Frauen übel steht.
Sie sollten an der Kunkel lecken
Und nicht im Spiel bei Männern stecken.
Und jeder spielt mit seinesgleichen,
So braucht ihn Scham nicht zu beschleichen.“²⁶³*

Auch wenn der Text weitere Exempla aus dem etablierten Laster-Katalog enthält, entscheidet sich der Illustrator für eine Szene, die besonders den Aspekt der Genus-Entgrenzung aufgreift und in einer einprägsamen Bildformel veranschaulicht.²⁶⁴

Bei den vorangegangenen, vor allem aus dem Bereich der Druckgrafik ausgewählten Bildbeispielen wird klar, dass sich zur anfänglich analysierten figuralen Dreierkonstellation mit ihren spezifischen Bedeutungssträngen und ihrer innerbildlichen und rezeptionsästhetischen Dynamik sowohl Schnittmengen als auch graduelle Differenzen aufbauen. Lucas van Leyden bevorzugt eigentlich die Einbindung des spielenden Paares in figurenreiche, kommentierende, genrehafte Kontexte, wie bereits in den vorigen Kapiteln deutlich wurde. Die exzeptionelle Figurenreduktion der Madrider *Kartenspieler* stellt hier einen gewissen Bruch innerhalb der profanen Spielthematik van Leydens dar, indem der Künstler offensichtlich prononcierter an spätmittelalterliche Bildtraditionen der höfischen Liebesallegorie und potentieller Lasterkritik anknüpft und das Motiv der *femina ludens* unmissverständlich in das Handlungszentrum rückt.

²⁶³ Brant 1998, S. 284.

²⁶⁴ Vgl. zum „Aufbrechen der konstruierten Ordnung“ geschlechtsbezogener Rollenbilder im Spiel auch Zollinger 1999, S. 241.

IV. DIE KARTENSPIELER AUS WILTON HOUSE

EINE SYNTHESE DER SPIELEBILDER LUCAS VAN LEYDENS

Elise Lawton Smith hat das Kartenspielbild aus der Sammlung Pembroke in Wilton House Castle/ Salisbury als „universally accepted“²⁶⁵ Originalgemälde des Lucas van Leyden in ihren *Catalogue Raisonné* aufgenommen (Abb. 27). Sie hebt insbesondere die Problematik der eindeutigen Datierung hervor, welche in der Forschungsliteratur zwischen 1513 bis 1530 variiert.²⁶⁶ Im Folgenden soll die kompositorisch-figurale Syntheseleistung im Kontext der bisher analysierten Spielebilder Lucas van Leydens motivkritisch erörtert und potentielle ‚Irritationsmomente‘ - auch in Bezug auf die Zuschreibungsproblematik - diskutiert werden.

Das Spielgeschehen vollzieht sich ähnlich wie bei den Berliner *Schachspielern* (Abb. 2) in einem Interieur vor einem innerbildlichen Publikum. Der Künstler erhöht jedoch diesmal das an der Spielaktion beteiligte Bildpersonal, indem er sechs Figuren geschlechtsparitätisch um den Spieltisch versammelt. Alle Figuren werden innerhalb einer differenzierten räumlichen Bildkonstruktion organisiert. Der dunkle Fond hinter den dicht über- und untereinander gestaffelten Figuren in den frühen Spielebildern (Berliner *Schachspieler* und Pariser *Kartenlegerin*) wird zugunsten aufgelockerter Figurengruppierungen aufgegeben. Mit der Lösung eines dreidimensionalen Raumkonzepts wird die Suggestion eines Innenraums in seiner Funktion als Aktionsraum besonders hervorgehoben. Auch wenn der dargestellte Ort nicht eindeutig bestimmbar ist, wird der Eindruck einer

²⁶⁵ Smith 1992, S. 170.

²⁶⁶ Vgl. ebd., S. 169 f. u. S. 328 f.

Wirtshausszene erweckt. Anders als in den Wirtshausdarstellungen aus dem Themenkreis des „Verlorenen Sohns unter den Huren“ warnt der moralisierende Bildinhalt jedoch mangels entsprechender Bilddetails nicht explizit vor den Gefahren der lasterhaften Trunksucht.²⁶⁷ Die Spielrunde wird links von einer weiblichen Rückenfigur im verlorenen Profil eröffnet und setzt sich über eine bärtige männliche Figur mit starrem Gesichtsausdruck fort. Daneben situiert der Künstler eine junge Frau, die als einzige weibliche Spielakteurin frontalansichtig präsentiert wird. Nur im linken Ärmelbereich wird sie von dem verlorenen Profil der bereits erwähnten *femina ludens* überschritten. Im Mittelpunkt der Tischgesellschaft befindet sich eine männliche Figur mit turbanartigem Haarnetz und freigelegtem Ohr; Figurendetails mit hohem Wiedererkennungswert, sind sie uns doch bereits in den Berliner *Schachspielern* begegnet und zwar in der männlichen Figur auf der Bildmittelachse. Die junge Frau am rechten Ende der Tischgesellschaft ist m. E. ebenfalls aktiv an der Spielrunde beteiligt, wenngleich ihr vor allem die Funktion der Betrachterfixierung, –zentrierung und –aktivierung zukommt. Allerdings versperrt der die abgebildete Spielrunde abschließende rückenansichtige männliche Mitspieler im rechten Bildvordergrund den Betrachterblick auf mögliche Details wie Spielkarten und Geldeinsatz. Die kleine helle Stelle links oberhalb seines Stegkragens verrät eine leichte Kopfdrehung nach rechts zur dort situierten Kartenspielerin. Auch die offene linke Handfläche der Rückenfigur kann als Verweis auf eine Gesprächssituation gelesen werden. Adressatin der gesendeten rhetorischen Geste ist möglicherweise die besagte Kartenspielerin am rechten Bildrand.

Das Hasardspiel mit hohen Geldeinsätzen ist im vollen Gange. Auffällig viele Münzen sind auf dem Tisch angehäuft. Sie dominieren neben dem Spiel der Hände die dunkel gehaltene Tischoberfläche in der vorderen Bildebene. Das monetäre Detailmotiv erinnert an die moralisierenden, wucherkritischen Bilder eines Quentin Massys oder an die noch stärker zur Lasterkritik tendierenden Gier- und Geizmotive im Werk von Marinus van Reymerswaele.²⁶⁸

²⁶⁷ Vgl. zur Lasterikonographie in Verbindung mit der Verbildlichung der christlichen Parabel vom verlorenen Sohn als Prasser Renger 1970, S. 71-129, 143 f.

Vgl. auch Hens 2001, S. 269-286.

²⁶⁸ Quentin Massys: *Der Geldwechsler und seine Frau*. Um 1514. Holz, 70 x 67 cm. Paris, Musée du Louvre; Marinus van Reymerswaele: *Der Geldwechsler (Steuereinnnehmer) und seine Frau*. Eichenholz, 67 x 103 cm. München, Alte Pinakothek.

Wieder befinden sich nach bewährtem Muster in der Nähe des Spielgeschehens Assistenzfiguren, die unterschiedlich in die Handlung involviert sind. Mit zunehmender Bildtiefe scheint die aktive Teilnahme am Handlungsverlauf abzunehmen. Die männliche Figur mit breitkrepfigem, leuchtend rotem Hut links im Bild hat offensichtlich die Rolle des assistierenden Beraters übernommen, der in einer anderen Variante bereits im Figurenrepertoire der Berliner *Schachpartie* zum Einsatz kam. Über die Schulter der benachbarten Kartenspielerin gebeugt, deutet er mit dem Zeigefinger seiner linken Hand instruierend auf eine der relativ großen Spielkarten, auf die er auch seinen Blick richtet. Seine rechte Hand ruht in einem intimen Gestus auf der Schulter der jungen Frau – ein Körperkontaktmotiv, das in der Berliner *Schachpartie* noch der stehenden männlichen Figur im Bildzentrum zukam und dort an die Assistenzfigur des alten Ratgebers adressiert war. Die raumgreifende Kopfbedeckung des Kartenspielratgebers findet sich als modisches Detail vor allem im druckgraphischen Werk des Lucas van Leyden wieder: Die in voluminöser Schlitzmode gehüllte männliche Gestalt am rechten Bildrand des großformatigen Holzschnitts *Wirtshausszene* (Abb. 61) und die vornehme Rückenfigur in dem Kupferstich *Junges Paar in einer Landschaft* (Abb. 75) tragen ebenfalls ein schwungvolles Barett. Auf dem sogenannten *Selbstporträt* des Lucas van Leyden (Abb. 76) füllt das modische Accessoire sogar die volle Breite des oberen Bilddrittels aus. Die breite, etwas starr wirkende Krempe ist in Unteransicht dargestellt und unterscheidet sich von dem dünneren nach unten geklappten Hutrand in den *Kartenspielern* auf Wilton House Castle und den genannten Vergleichsdrucken. Das *Selbstporträt* enthält die L-Signatur, die Datierung auf 1525 und eine lateinische Inschrift als Bildunterzeile, die die Autorschaft Lucas van Leydens bezeugen soll.²⁶⁹ Wie Rik Vos in seiner Monographie über Lucas van Leyden ausführt, wirft die Zuschreibung allerdings Probleme auf, da nur Drucke überliefert sind, deren Papier aus dem 17.

Vgl. zu den gesellschaftlichen Hintergründen einer „kritischen Konnotation bezüglich des Geldeinnehmergeschäfts“ auch Schneider 2004, S. 89-95.

Vgl. hier insbesondere das ikonographische Thema der Berufung des Matthäus bei Jan Sanders van Hemessen: *Berufung des Matthäus*. 1536 (mit später Anstückung).

Eichenholz/Nadelholz, 118 x 153,9 cm. München, Alte Pinakothek.

S. auch Caravaggio: *Berufung des Matthäus*. 1599-1600. Leinwand, 328 x 348 cm. Rom, S. Luigi dei Francesi (Abb. 98).

Vgl. zu Caravaggio auch Held, Jutta: Caravaggio. Politik und Martyrium der Körper, Berlin 1996, S. 79 ff.

²⁶⁹ Der Text der Bildunterzeile lautet: *Effigies Luca Leidensis propria manu incidere*

Jahrhundert datiert. Sie sind wahrscheinlich Ergebnis einer späteren künstlerischen Nachahmung. Die Existenz einer frühen durch Lucas van Leyden angefertigten Druckplatte wird allerdings auch von Vos nicht mit letzter Sicherheit ausgeschlossen. „Misschien heeft Lucas de plaat voor de prent, voor die ets, wél zelf gemaakt en alleen maar nooit afgedrukt. Misschien is de etsplaat een eeuw blijven liggen“ mutmaßt der Autor.²⁷⁰

Bemerkenswerterweise lassen sich physiognomische Parallelen zwischen der Figur des Ratgebers im Wilton House-Gemälde und dem aus dem 17. Jahrhundert stammenden *Selbstporträt* herstellen. Die markante Furche an der Nasenspitze, die mandelförmigen Augen mit den kräftig prononcierten Oberlidern und das gefurchte Kinn, wie sie sich auf der Druckgraphik darbieten, scheinen zumindest in abgeschwächter Form auf die Ratgeber-Figur übertragen worden zu sein. Könnte dieser Eindruck einer Transposition ein Indiz für die Existenz einer frühen, von Lucas van Leyden gefertigten Druckplatte sein?

Die eigentümlichste Figur in den Wilton House *Kartenspielern* ist m. E. genau die Gestalt, die dem soeben beschriebenen ‚Ratgeber‘ am nächsten ist – die *femina ludens* in der linken Bildhälfte. Die Identifizierung als Figur weiblichen Geschlechts ist in der Forschungsliteratur älteren Datums keineswegs selbstverständlich. Ludwig Baldaß zählt die Spielszene auf Wilton House Castle zu den „physiognomischen Gemälden“²⁷¹ und beschreibt sie in seinem kurz gefassten Gemäldekatalog von 1923 folgendermaßen:

„Sechs Personen sitzen um einen Tisch herum und sind mit einer Hasardpartie beschäftigt. Eine ältliche Frau, deren scharfe, gierige [!] Züge auch in dem verlorenen Profil vollauf zur Geltung kommen, hält die Bank und teilt die Karten. Ihr männliches Gegenüber scheint eben zu setzen. Die übrigen mustern ihre Karten, einem knabenhaften Jüngling [!] erteilt ein etwas älterer Zuseher Rat. Hinter dem Tisch stehen rechts an der Wand noch ein Mann mit energischen

²⁷⁰ Vos 1978, S. 12. Hier auch der Hinweis auf die Ähnlichkeit mit dem sogenannten *Porträt Lucas van Leydens* in Dürers Kupferstich, das heute im Musée Wicar in Lille aufbewahrt wird (Abb. in: Vos 1978, S. 16, Nr. 13). M. E. sind die Ähnlichkeiten zwischen den beiden Stichen nicht sehr ausgeprägt. Die wesentlichen physiognomischen Merkmale – wie Augen, Nase und Kinnpartie – zeigen deutliche Unterschiede. Selbst bei dem sekundären Merkmal der modischen Kopfbedeckung fehlen Übereinstimmungen. Darüber hinaus wirkt die männliche Gestalt bei Dürer um einiges jünger als die porträtierte männliche Figur auf dem späten Druck aus dem 17. Jahrhundert.

²⁷¹ Baldaß, Ludwig: *Die Gemälde des Lucas van Leyden*, Wien 1923, S. 17.

Zügen und eine Frau, in denen wir vielleicht die Besitzer der Spielhöhle zu erkennen haben.²⁷²

Auch unter den prägnanten, zuweilen missbilligenden Bildbeschreibungen von Max J. Friedländer findet sich die Aufzählung des entsprechenden Bildpersonals mit analoger Genus-Variante:

„Die Hauptzüge unsrer Komposition kreuzen sich schräg in der Bildfläche. In der Mitte eine Zäsur, links die dichte Gruppe von vier, rechts von fünf Figuren. Zwei junge Männer [!], ein alter und eine Frau [!] sind am Spiele beteiligt, drei Männer und zwei Frauen mehr oder weniger bei der Sache schauen ihnen zu. [...] Die Frauen im Ausdrucke müde und bekümmert, wie denn des Leideners Frauen später als die Männer missmutige Verschlossenheit überwinden.“²⁷³

Die Reduktion auf vier Spielakteure resultiert bei Friedländer offensichtlich aus der Addition der mit Spielkarten versehenen Figuren. Nach Friedländer handelt es sich dabei um insgesamt drei Männer und eine Frau. Da er mit letzterer nur die weibliche Vordergrundfigur im verlorenen Profil gemeint haben kann, folgt daraus, dass er die *femina ludens* links im Bildhintergrund für einen *homo ludens* hält. Wenn man davon ausgeht, dass sich das Gemälde zum Zeitpunkt der obigen Bildbeschreibungen in einem dem heutigen Erscheinungsbild vergleichbaren Erhaltungszustand befand und weder durch Übermalungen noch durch Abtragung Veränderungen an der besagten Figur der Kartenspielerin links im Bild vorgenommen wurden, löst dieser Genus-Lapsus zunächst einiges Befremden beim Betrachter bzw. Leser aus. Welche äußeren Merkmale könnten dennoch die beiden Autoren Baldaß und Friedländer nachvollziehbar zu diesem Fehltrail veranlassen haben? Das eng am Körper geschnürte rote Mieder mit dunklem Schulter- und Brustlatz ist als unverkennbarer Bestandteil der zeittypischen Damenmode bereits bei der Kostümierung der im Profil abgebildeten weiblichen Figur in der rechten Bildhälfte der Pariser *Kartenlegerin* (Abb. 3) dargestellt und wird in dem Wilton House-Gemälde lediglich modifiziert. Meiner Meinung nach könnte jedoch ein von seiner Farbgebung her eher unauffälliges textiles Detail zu dieser fehlgeleiteten Identifizierung beigetragen haben: Es ist das vierteilige, braune Gebilde einer Kopfbedeckung, das nicht stimmig in die feminine

²⁷² Ebd., S. 16.

²⁷³ Friedländer 1963, S. 56.

Ausstattung der für Lucas van Leyden so typischen weiblichen Hauben und Tücher passen will. In den bisher analysierten Spielebildern des Leidener Künstlers gehört zu den Strategien der Visualisierung von Genusdifferenzen, -abgrenzungen und unzulässigen Transgressionen geschlechtsspezifischer Aktionsräume im Spiel auch die entsprechende modische Ausstattung des Bildpersonals. Das Barett in seinen unterschiedlichen Varianten kennzeichnet hierbei die modische Ausrüstung der männlichen Figuren. Das dunkelbraune Barett der *femina ludens* mit den heruntergestellten Stirnklappen, den geradezu wulstigen nach oben stehenden rechteckigen Ohrenklappen und der diademartigen Hutschnur scheint daher, sowohl von der geschlechtsspezifischen Zuordnung als auch von der formalen Ausführung, eher untypisch für Lucas van Leyden. Eine Ausnahme macht hier lediglich die Darstellung einer sitzenden Figurengruppe von Kleinwüchsigen in der unteren rechten Ecke des Kupferstichs *Tanz der hl. Maria Magdalena* von 1519 (Abb. 77). Im Zentrum des närrischen Hofpersonals liest oder singt eine Zwergin von einem oblongen Papier ab. Ihr Gesicht wird nimbusartig von dem eingekerbten Rand eines Barettums umkreist. Seitlich umrundet das hochgesteckte Haar den schräg gestellten Kopf. Der kahlköpfige kleine Mann daneben lehnt sich etwas über ihre Schulter, stützt seine rechte Hand auf ihren Oberarm und deutet mit dem Zeigefinger auf das Blatt Papier. Seine leicht gespitzten Lippen deuten ein Sprechen oder Singen an.²⁷⁴

Diese Gruppe korrespondiert stellenweise mit dem Wilton House-Duett, bestehend aus der Kartenspielerin mit Barett und ihrem männlichen Ratgeber. Betrachtet man die Kopfpartie der dort abgebildeten *femina ludens* genauer, entdeckt man unter dem braunen Barett auf der linken Seite hinter losen Strähnen das Rund einer nach oben gesteckten Haarflechte. Rechts wird die ovale Silhouette des jugendlichen Gesichts analog zu diesem Frisurdetail von dem schmalen braunen Streifen eines weiteren Zopfes gerahmt. Die Kombination aus physiognomischen Charakteristika und modischer Kopfbedeckung legt eine zusätzliche visuelle Fährte zu zwei einprägsamen Kunstwerken Lucas van Leydens: das Braunschweiger *Porträt eines Mannes/Selbstporträt* von 1525-1527 (Abb. 78) und der thematisch ebenfalls aufschlussreiche Holzschnitt

²⁷⁴ Vgl. Jacobwitz/Stepanek 1983, S. 192.

Wirtshausszene von 1518-1520 (Abb. 61).²⁷⁵ Die graphische Arbeit zeigt links im Hintergrund einen Türrahmen mit der Figur eines Jungen, welcher von der älteren Wein trinkenden Frau einen Geldbeutel entgegennimmt. Die Gestaltung von Gesicht, Kopf und Kopfbedeckung ist zwar nicht identisch mit der besagten *femina ludens* im Wilton House-Gemälde, dennoch drängt sich aufgrund der geschilderten visuellen Fakten der Eindruck einer formalen Verwandtschaft zwischen diesen beiden Figuren auf. Das Gleiche gilt für das vermeintliche *Selbstporträt* Lucas van Leydens aus Braunschweig, das aufgrund des Entstehungszeitraums zwischen 1525 und 1527 die These von der späten Datierung der *Kartenspieler* aus Wilton House unter Umständen erhärten könnte. Kann es sein, dass der Maler der Wilton House-Spielpartie ursprünglich eine männliche Figur anstelle der *femina ludens* intendierte?²⁷⁶ Handelt es sich u. U. gar nicht um ein Original des Leidener Künstlers, sondern um eine Synthese unterschiedlicher Motive und Stilelemente von einem der zahlreichen Epigonen?

Sowohl die Kleidertracht der männlichen Repoussoirfigur rechts im Bildvordergrund als auch die Kostümierung des bärtigen Kartenspielers am linken Bildrand scheinen dem Kartentrio des Madrider Gemäldes entlehnt zu sein. Auch dort leuchten uns das kräftige Orange des Umhangs mit seiner schwarz abgesetzten Borte und das feuerrote Barett mit schwarzer Ornamentik entgegen. Im Bereich der Kragenstickereien bzw. -applikationen weisen die beiden männlichen Mitspieler des Wilton House-Gemäldes allerdings holzschnittartige Vereinfachungen auf. Breite schwarze Diagonalstreifen bilden hier die Konturen des kontrastiven Rhombenmusters. In direkter Nachbarschaft zur eigentümlichen *femina ludens* mit braunem Barett begegnet uns in der Figur des männlichen

²⁷⁵ Zu dem Gemälde aus der Sammlung des Herzog Anton Ulrich-Museums in Braunschweig und seinen divergierenden Zuschreibungen und Datierungen vgl. Smith 1992, S. 153-159.

²⁷⁶ Die Röntgenaufnahme macht Veränderungen im Brustbereich der Kartenspielerin mit Barett sichtbar. Der Ausschnitt des Mieders war ähnlich wie bei der Kartenspielerin im Madrider Bild und der Berliner Schachspielerin zunächst trapezförmig angelegt. Die darunterliegende Bluse war mit einem breiteren Dékolleté versehen. Auf Halshöhe links sind zwei dunkle schlitzartige Gebilde zu erkennen, die die Vermutung nahelegen, dass der Künstler hier möglicherweise die Darstellung eines geschlitzten Stegkragens plante, vergleichbar mit dem des modisch geschlitzten Wamses der älteren männlichen Hintergrundfigur in der rechten Bildhälfte. D.h., auch wenn auf der Röntgenaufnahme eine signifikant höhere Anzahl weiblicher Kostümdetails sichtbar wird, wurde im Bildfindungsprozess die Darstellung einer kartenspielenden Frau lediglich diskontinuierlich entworfen.

Vgl. hierzu Filedt Kok 1978, S. 35, Abb. 28.

Kartenspieler am linken Tische wieder eine im Werk des Lucas van Leyden singuläre Gestalt. Auch hier ist es die Kopfbedeckung, die bei näherer bzw. vergleichender Betrachtung ein gewisses Befremden auslöst. Die Darstellungen von Schleifen, Bändern, Medaillons, Schlitzern und Federn haben nachweislich ihren Platz als probate Zierelemente der entsprechenden modischen Kopfbedeckungen im Oeuvre des Leidener Künstlers. Anders verhält es sich mit dem luxuriösen Fell auf der Hutkrempe des genannten Kartenspielers, für das sich nach Durchsicht des druckgraphischen Werkes und des Gemäldeverzeichnisses keine Vergleichsbeispiele anführen lassen. Als Ärmeldekoration wurde der Fellbesatz hingegen von Lucas van Leyden bereits effekt- und bedeutungsvoll bei der modischen Ausstattung der Pariser *Kartenlegerin* im Bildvordergrund in Szene gesetzt.

Für die Gestaltung der starren Augenpartie und des düsteren Gesichtsprofils des linken Kartenspielers bietet sich jedoch als Vergleichsbeispiel ein bekannter, in unterschiedlichen Nachdrucken existierender Kupferstich Lucas van Leydens an: Das allegorische Thema der *Vanitas* (Abb. 79), das uns nachdrücklich als „Selbstporträt“ in den Illustrationen der Vitenliteratur begleitet. Ca. 1520 fertigte Lucas van Leyden den Druck mit dem Motiv eines vornehm gekleideten jungen Mannes an. Dieser trägt einen mit langen Federn geschmückten Hut und hält einen Totenkopf unter seinem Umhang verborgen, auf den er mit seiner rechten Hand ermahrend deutet. Die rechte Gesichtshälfte und der Halsansatz dieser männlichen Figur sind mit ungewöhnlich kräftigen Schrägschraffuren bearbeitet worden. Diese dunkle und unruhige Oberflächengestaltung verleiht dem Gesichtsausdruck etwas Sinistres und gleichzeitig Melancholisches (Galle). Das Motiv des Backenbarts, das bei der Figur des linken Kartenspielers im Wilton House-Gemälde als physiognomisches Unterscheidungsmerkmal auffällt, wirkt wie eine Steigerung dieser dunklen Schraffur des Kupferstichs. Der scharf konturierte rechte Nasenflügel zeigt ebenfalls Übereinstimmungen zwischen der männlichen Kartenspielfigur im Gemälde und dem jungen Mann auf dem druckgraphischen Blatt. Um 1600 erscheint der Kupferstich Lucas van Leydens in Antwerpen als Nachdruck in der vierten Ausgabe der Buchreihe zu den Künstlerviten: „Portretten van een aantal beroemde Nederduitse schilders“ von Domenicus Lampsonius, die der Herausgeber Theodor Galle allerdings

mittlerweile mit „Portretten van de zeer beroemde schilders uit België“ betitelte.²⁷⁷ Carel van Mander macht in seiner Künstlerbiographie ebenfalls Gebrauch von einem vergleichbaren illustrativen Nachdruck.²⁷⁸

Der Kartenspieler links im Bild zeigt als weiteres markantes Merkmal seiner im Profil wiedergegebenen Gesichtszüge eine halbrund eingekerbte Narbe zwischen Bartansatz und rechtem Auge, etwa auf Höhe des Wangenknochens. Eine Modifikation dieser Art von Gesichtsmarkierung lässt sich in starker Ausprägung wiederum in einem späten spiegelverkehrt reproduzierten Druck von Hendrik Hondius (Abb. 80) aus dem Jahr 1610 nachweisen.²⁷⁹ Hier nimmt das narbenartige Gebilde allerdings eher einen senkrechten Verlauf. Aufgrund der genannten Motivvarianten und der möglichen Vorbilder kommt eine Datierung des Gemäldes aus Wilton House vor 1520 m. E. nicht in Frage. Die jeweils untypische Kopfbedeckung der *femina ludens* und des männlichen Kartenspielers links im Bild lassen zumindest einen gewissen Spielraum für Zweifel bei der Zuschreibung an Lucas van Leyden.²⁸⁰

Das etwas ältere Hintergrundpaar rechts im Bild scheint zumindest äußerlich kaum Anteil am Kartenspiel zu nehmen. Das Thema des Blickkontakts steht ganz im Vordergrund. Der Künstler bedient sich bei der Wahl dieser Figuren auch hier aus dem Fundus des Bildpersonals, wie wir es bei seinen Berliner *Schachspielern* antreffen. Dort wenden sich die Frau mit weißer Haube und die männliche Rückenfigur rechts im Bild einander zu. Das Spielbild auf Wilton House Castle variiert diese Paarkonstellation, indem der weibliche Blick um 180 Grad nach links zur benachbarten männlichen Figur mit schwarzem Barett gedreht wird. Gesichtszüge und –ausdruck dieses Protagonisten lehnen sich stellenweise an die entsprechende Hintergrundfigur links von der Frau mit weißer Haube in den Berliner *Schachspielern* an. Altersdifferenz und räumliche Anordnung markieren hingegen relevante Unterschiede zum Vergleichspaar in der dargestellten

²⁷⁷ Vgl. Vos 1978, S. 17 f. Die gestochenen Porträts der einzelnen Künstler sind jeweils mit einem in Latein abgefassten Lobgedicht versehen.

²⁷⁸ Vgl. van Mander 1991, S. 69.

²⁷⁹ Vgl. Vos 1978, S. 19.

²⁸⁰ Leider können im thematischen Rahmen der vorliegenden Arbeit Fragen der Zuschreibungsproblematik und ggf. erforderliche technische Untersuchungen nicht weiter vertieft werden.

Schachpartie Lucas van Leydens. Die Auflockerung der raumgreifenden Figurengruppe legt nun den Blick frei auf die männliche Hintergrundfigur im Brustformat. Der ambivalente Gestus der im Mantel verborgenen Hand wird von der Ratgeberfigur in den *Schachspielern* auf diese Assistenz- bzw. Paarfigur übertragen. Das rote Wams ist wie der Ärmel mit schwarz unterlegten Schlitzern verziert, deren Ausführung im Brustbereich nur in den beiden oberen Reihen vorgenommen wurde. Die zwei darunterliegenden Schlitzreihen sind Bestandteil der Vorzeichnung und werden durch diagonal geführte Schraffuren überlagert.²⁸¹

Nachdem der Betrachterblick zunächst auf die im Innenraum stattfindende Spielhandlung gelenkt worden ist, bahnt er sich seinen Weg mit leichter ‚Sogwirkung‘ ins Freie eines auf der hintersten Bildebene angebrachten Landschaftsausschnitts, der in diesem Außenbereich den städtisch-bürgerlichen Kontext zunächst negiert. Eine Fensteröffnung an der Rückwand erzeugt die tiefenwirksame Seh- und Raumerfahrung, indem sie wie ein Bild im Bild einen Ausblick gewährt auf eine eher flüchtig, in weichen Konturen und abgestuften Grüntönen wiedergegebene idyllische Hügellandschaft mit dunkelgrüner Baumgruppe. Dieser recht einfach komponierte Naturausschnitt trägt noch Spuren des Landschaftshintergrunds der Madrider *Kartenspieler*. In blau-grünem Kolorit hinterfängt dort ein Hügel mit Baumgruppe den linken Kartenspieler, dessen Erscheinungsbild wiederum Parallelen zu den beiden männlichen Mitspielern rechts und links auf dem Gemälde in Wilton House beinhaltet. Auffällig ist die Wahl des Bild-im-Bild-Ausschnitts. Die vom oberen Rahmen überschrittene Fensteröffnung leuchtet hell im linken und unteren Bereich der Laibung. Die transitiven Schnittstellen befinden sich schräg zur Bildebene, was nicht ohne Einfluss bleibt auf den vom Künstler konstruierten außerbildlichen Betrachterstandpunkt. Er befindet sich etwas hinter der im rechten Bildvordergrund sitzenden männlichen Repoussoirfigur und auf Augenhöhe der aus dem Bild blickenden Frau mit schwarzer Haube. Beide Figuren intensivieren - wie bereits oben angedeutet - durch ihre Positionierung und durch das Motiv des Blickkontakts ihren rezeptionsästhetischen Effekt. Etwa auf Kopfhöhe der in Sitzposition abgebildeten Figuren verläuft ein Gesims. Dieser aus der Mauer

²⁸¹ Vgl. Filedt Kok 1978, S. 34; s. ebd. Abb. 30, S. 36.

hervortretende waagerechte Streifen dient hier analog zur Einfriedung im Madrider Gemälde als Trennlinie zwischen den Bild- bzw. Handlungsebenen.

Im Gegensatz zu den bisher analysierten Spielebildern des Lucas van Leyden sind die Rollen der Spielakteure geschlechtsparitätisch verstärkt. Die eigentliche ludische Aktivität in den Berliner *Schachspielern* basiert auf einem einzigen antagonistisch angelegten Paar. Das innerbildliche Publikum nimmt dort assistierende und kommentierende Positionen ein. Die Pariser *Kartenlegerin* hingegen hat für das abgebildete Kartenspiel keinen sichtbaren Spielpartner; ihr sind die Karten vielmehr als amouröse Attribute zugeordnet. Das Madrider Kartenspielbild erzeugt seine spezifische Spannung durch die Besonderheit der Dreierkonstellation. Zu diesen Bildstrategien gesellt sich in diesem letzten Spielebild, das Lucas van Leyden zugeordnet wird, eine neuartige Abwandlung hinzu durch die Dreifachbesetzung der beteiligten Spielpaare.

Das Konzept der multiplen Spielpaarkonstellation setzt sich im imaginären Betrachtarraum über die Leerstelle der paarweise platzierten Repoussoirfiguren fort. Die rezeptionsästhetische Aufgabe der rückenansichtigen Vordergrundfiguren wird in diesem Bereich nämlich anders als bei den bisher analysierten Spielebildern des Lucas van Leyden sowohl von einem weiblichen als auch von einem männlichen Handlungsträger übernommen. Beide sind auch innerbildlich gleichermaßen kommunikativ, was durch die entsprechenden Gesten der Hände signalisiert wird. Die Kartenspielerin links teilt offensichtlich Karten aus, womit sie den Spielverlauf nach dem Zufallsprinzip - quasi als Fortuna - maßgeblich bestimmt. Die männliche Rückenfigur weist auf das Geld. Dieser Kartenspieler gewährt uns auch einen Blick in seine Karten, analog zur gegenüberliegenden Spielsituation zwischen der Kartenspielerin mit braunem Barett und ihrem Ratgeber bzw. ‚Kiebiz‘.

Die Darstellung der Rückenlehne am rechten Bildrand und das deutliche Erkennen der französischen Spielkarten – die hochwertige Kreuz-As und Kreuz-Acht - in der Hand des vorderen Kartenspielers schaffen eine besondere Nähe zum außerbildlichen Betrachter. Die sich im Bildvordergrund zum Betrachter hin öffnende räumliche Leerstelle zwischen den beiden Vordergrundfiguren fungiert nach bewährtem Muster als imaginärer Platzhalter für das außerbildliche Publikum. Doch diesmal produziert die evidente innerbildliche

Geschlechterparität eben einen korrespondierenden imaginären Rapport im außerbildlichen Bereich: Der Wechsel zwischen weiblichen und männlichen Kartenspielern setzt den Wechsel zwischen weiblichem und männlichem Betrachter gewissermaßen voraus. Das außerbildliche Paar würde demnach im Freiraum des Bildvordergrunds die Tischgesellschaft imaginär abrunden und wäre damit Teil des inszenierten Spiels. Die daraus resultierende Appellstruktur des Kartenspielmotivs kann daher als paarzentriert bezeichnet werden.

Da die innerbildlichen, paarweise angeordneten Akteure fast ausschließlich ihre Aufmerksamkeit auf eine Kartenpartie mit hohen Geldeinsätzen richten, ist die Spielszene - wie oben bereits ausgeführt - insgesamt negativ konnotiert. Zur Warnung vor Verschwendung, Habgier und Geiz gesellen sich Anspielungen auf das Laster der Unkeuschheit. Das amouröse Moment wird durch Motive der Berührung und des Blickkontakts implantiert. Spiel- und Lasterkritik verbinden sich wie bei den frühen Spielebildern des Lucas van Leyden in einer scheinbar vertrauten Alltagsszene in einem bürgerlich-patrizisch geprägten Umfeld.²⁸²

²⁸² Vgl. auch Hens 2001, S. 255 f.

V. DIE VERBREITUNG DES MOTIVS DER *FEMINA LUDENS*

KOPIEN ODER NEUSCHÖPFUNGEN?

Im umfangreichen druckgraphischen Werk des Lucas van Leyden sind - wie bereits weiter oben erwähnt - keine Spielsujets überliefert. Sieht man von einigen, wengleich eindringlichen Genreszenen ab, passte sich der junge Künstler offensichtlich der Nachfrage auf dem Kunstmarkt an und bevorzugte Sujets mit hohem Wiedererkennungswert, z. B. aus den tradierten Bereichen der Weibermacht-Thematik, der christlichen und mythologischen Ikonographie. Die entsprechende Druckgraphik richtete sich zunächst an eine kunstsinnige und humanistisch gebildete Käuferklientel. Mit zunehmender Rationalisierung des Verlags- und Kunstbetriebs zirkulierten die graphischen Blätter bereits während des 16. Jahrhunderts nicht nur auf dem niederländischen Binnenmarkt, sondern aufgrund ihrer Eigenschaft als flexible, reproduzierbare Bildmedien auch auf dem internationalen Kunstmarkt.²⁸³ Trotz dieser Nachfrageanpassung lösen sich van Leydens einfallsreiche Bildfindungen von eingefahrenen Konventionen der Komposition, Narration und Rezeptionsästhetik. Seine kommunikativ angelegten Figuren zeichnen sich häufig aus durch die Visualisierung emotionaler Bewegtheit und der daraus resultierenden expressiven psychologischen Varietät, die den Betrachter zur stärkeren inneren Anteilnahme am Bildgeschehen motiviert.²⁸⁴

²⁸³ Zu kunst- und mediengeschichtlichen Aspekten der Druckgraphik s. Ausst.-Kat. Heidenheim 1997/1998: Vom Holzschnitt zum Internet. Die Kunst und die Geschichte der Bildmedien von 1450 bis heute (Kunstmuseum), S. 62-87.

²⁸⁴ Zu stilistischen, ikonographischen und rezeptionsästhetischen Charakteristika in der Druckgraphik Lucas van Leydens vgl. Jacobowitz/Stepanek 1983, S. 19-26.

Von den vier bisher analysierten Spielebildern des Lucas van Leyden wurden bereits im 16. Jahrhundert Kopien angefertigt, wenngleich deren Verbleib teilweise nicht geklärt ist.²⁸⁵ Man kann also von einem gewissen Bedarf und einen entsprechenden Bekanntheitsgrad dieser ludischen Genreszenen im Bildmedium der im Vergleich zur Druckgraphik exklusiveren Malerei ausgehen. Bei der Käuferklientel dürfte es sich ebenfalls um ein vergleichsweise zahlungskräftiges Publikum aus bürgerlich-patrizischen und adeligen Kreisen gehandelt haben, das aufgrund seiner Vorbildung und aufgrund des hohen Bekanntheitsgrades und Ansehens des niederländischen Künstlers dem „neuen“ Sujet aufgeschlossen gegenüberstand.

Auf den ersten Blick entsteht bei dem Gemälde *Die Kartenspieler* (Abb. 81) aus der Samuel H. Kress Collection/National Gallery Washington der Eindruck einer großen Übereinstimmung mit dem Wilton House-Gemälde.²⁸⁶ Tatsächlich handelt es sich aber um eine Neuschöpfung des Spielsujets wie im Folgenden exemplarisch nachzuweisen sein wird. Wieder sitzt bzw. steht eine Gruppe von unterschiedlich in das Spiel involvierten Akteuren um einen mit Spielkarten (Talon) und zahlreichen Münzen bestückten Tisch.²⁸⁷ Das Interieur fasst diesmal allerdings nur acht, statt neun Figuren, wobei die Differenz durch die Subtraktion einer Protagonistin zustande kommt. Diese Genus-Verschiebung erfährt allerdings einen „Ausgleich“ durch die entsprechende räumliche Positionierung und die damit verbundenen Größenverhältnisse der übrigen weiblichen Figuren. Im Zentrum des Washingtoner Gemäldes befindet sich nun die *femina ludens*,

Vgl. hier in Bezug auf die innerbildliche Steuerung der außerbildlichen Wahrnehmungsmodi insbesondere das mentalitätsgeschichtlich relevante präreformatorische Phänomen der *Devotio Moderna*.

Zur allgemeinen Rezeptionsgeschichte des druckgraphischen Werkes Lucas van Leydens vgl. Cornelis, Bart/Filedt Kok, Jan Piet: *The taste for Lucas van Leyden prints*, in: *Simiolus* 25, 1997, S. 18-86.

²⁸⁵ Vgl. Smith 1992, S. 163, 165, 168 u. 170.

²⁸⁶ Vgl. auch Hens 2001, S. 258 f.

²⁸⁷ Vgl. Eisler, Colin: *Paintings from the Samuel H. Kress Collection. European schools excluding Italian*, Oxford 1977, S. 85 f. Eisler identifiziert das dargestellte Kartenspiel als „Primero“ – eine aus Spanien kommende Stichspielvariante, die als Vorläufer des vor allem im 18. und 19. Jahrhundert in Europa weit verbreiteten und beliebten „Hombre“ gilt. Das Pik-As in der linken Hand des bärtigen Kartenspielers mit luxuriösem Pelzkragen gehört als „wilde“ Karte – „spadillo“ – zu den ständigen Trümpfen. Laut Michael Dummett werden bei „Primero“ pro Spielteilnehmer jeweils vier Karten ausgeteilt, was allerdings nicht mit der Anzahl der im Washingtoner Gemälde abgebildeten Spielkarten übereinstimmt; vgl. Dummett 1980, S. 48.

welcher damit auch die spielrelevante Geste des Münzeinsatzes zukommt. Ihr Oberkörper ist um einige Grad nach rechts gedreht. Dieser Seitenverkehrung im Vergleich zum Wilton House-Gemälde folgt der links hinter der zentralen Kartenspielerin stehende männliche, zusätzlich mit Bart ausgestattete Beobachter. Dementsprechend ist es nun die linke Hand, die er auf Brusthöhe in seinem Umhang verbirgt. Zwischen der mittleren Kartenspielerin und ihrem zornig dreinschauenden rechten Sitznachbarn füllt eine weitere weibliche Figur den Zwischenraum aus. Ihre Hände liegen zunächst vertrauenerweckend auf den Schultern der beiden Mitspieler. Dieser intime Gestus wurde sozusagen von dem Paar in der linken Bildhälfte der Wilton House-Kartenspieler auf die weibliche Assistenzfigur des Gemäldes in der National Gallery Washington übertragen. Ihr Blick gilt dem Mann und vor allem seinen Spielkarten. Mit der Überkreuzung von Zeige- und Mittelfinger scheint sie ihrer benachbarten Geschlechtsgenossin nützliche Hinweise auf das Blatt ihres Gegenspielers zu übermitteln. Gleichzeitig gilt dieser Gestus als Zeichen des Betrugs – als falscher Schwur. Das Thema des Betrugs und der weiblichen List vereinigt sich in dieser Figur, die darüber hinaus durch das Motiv der auf dem Kopf zusammengeknoteten schmucklosen Haube Ähnlichkeiten hat mit der Figur der alten Kupplerin auf dem großformatigen Holzschnitt *Wirtshausszene* (Abb. 61).²⁸⁸

In provozierender Prononcierung variiert der Künstler das Moment des Körperkontakts und steigert es zur Geste sexueller Aufdringlichkeit: Am linken Bildrand beugt sich von hinten ein Mann mit rotem Barett und voluminösen Ärmeln über die Schulter der dort situierten Kartenspielerin. Die spinnenartig gespreizten Finger seiner rechten Hand tasten nach ihren Brüsten, während seine linke Hand - gewissermaßen als Hinterhand - nach den Spielkarten der *femina ludens* greift. Diese richtet sowohl das möglicherweise erotisch konnotierte Blatt einer Herz-Sechs und ihren Blick aus dem Bildraum auf den Betrachter. Auch hier hat der Künstler einen Seitenwechsel vorgenommen, indem er den betrachterzentrierten weiblichen Blick diesmal in Leserichtung von links aus dem Bild leitet. In dem indexikalen Gestus ihrer rechten Hand meint man die Wilton

²⁸⁸ Vgl. ähnliche Kopfbedeckungen im druckgraphischen Werk Lucas van Leydens: *Der Tanz der hl. Maria Magdalena*. 1519. Kupferstich, 297 x 404 mm. Philadelphia, Museum of Art (Abb. 77); *Die Milchmagd.* Kupferstich, 111 x 151 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet (Abb. 59).

House-Kartenspieler als Vorlage wiederzuerkennen, wenngleich dort der männlichen Figur mit Bart am linken Bildrand die Rolle des Zeigens zukommt und der dortige Adressat dieser Geste zunächst innerbildlich im Kontext des Spielgeschehens zu suchen ist. Hier hingegen richten sich Blick und Gestus appellativ an das außerbildliche Betrachterpublikum. Hens interpretiert die von der *femina ludens* ausgehende kommunikative Appell- bzw. Signalwirkung als Ausdruck „einer hier deutlicher formulierten Mitteilung über die Gefahren des Kartenspiels.“²⁸⁹ Sicherlich wird auch in diesem Spielebild die Lasterkritik mit hoher Evidenz thematisiert. Der visuell kommunizierte moralisierende Inhalt erfährt jedoch durch Änderungen im Bereich der Rezeptionsästhetischen Strategien einige qualitative Verschiebungen. So können Zeigegestus und verführerischer Blick auch eine Aufforderung an den Rezipienten sein, seine Beobachterrolle zu verlassen und am lasterhaften Spiel zu partizipieren, indem er dazu angeregt wird - zumindest virtuell -, eine oder mehrere Karten vom Stapel aufzunehmen. Die Suggestion einer handlungsorientierten Entscheidung wird imaginativ ins Innere der Gewissensinstanz des Betrachters verlegt, um hier im Sinne einer Normeninternalisierung verhaltensethisch wirksam zu werden. Dabei ist das Gemälde nicht frei von moralischen Ambivalenzen. Die Kritik am unzüchtigen Verhalten äußert sich zwar im libidinösen Liebesspiel des Vordergrundpaares. Je nach Betrachterdisposition wird jedoch der mahnende Aspekt des Motivs von seiner lustaffizierenden Wirkung überlagert. Allerdings erreicht dieser Ansatz einer Doppelmoral noch nicht den Grad an humorvoll-konterkarierender Doppelbödigkeit wie in den *bordeeltjes* der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts, wo „die Phantasie und alltagsnahe Beobachtung der nicht auftragsgebunden arbeitenden Künstler manche moralische Normen, wenn nicht grundsätzlich in Frage stellte, so ihnen doch ironische Ambivalenzen verlieh.“²⁹⁰

Anders als bei der vom Betrachterpublikum abgewandten weiblichen Rückenfigur im Wilton House-Spielebild mangelt es der Kartenspielerin aus der National Gallery nicht an körperlicher Präsenz. Der Künstler verzichtet zwar auf ein tief ausgeschnittenes Dékolleté, betont aber umso stärker die weiblichen Rundungen im Brustbereich und unterhalb der goldgelben Gürtellinie. Deutlich zeichnen sich

²⁸⁹ Hens 2001, S. 259.

²⁹⁰ Held/Schneider 1993, S. 117.

dort auf vorderster Bildebene Knie, Oberschenkel, Hüfte und schließlich Schoß unter den wulstigen Falten des hellen Kleides ab. Die Wiedergabe weiblicher Körperfülle ist an und für sich nichts Ungewöhnliches für die Figurenauffassung Lucas van Leydens, wovon vor allem zahlreiche Blätter aus dem druckgraphischen Oeuvre zeugen.²⁹¹ Beim Motiv der *femina ludens* finden sich jedoch keine Beispiele ähnlicher formaler Gestaltung. Auch die am Handgelenk geschlitzten Handschuhe sind untypisch für die Darstellung textiler Details in Lucas van Leydens Oeuvre. In wesentlichen Merkmalen weicht das Gemälde der National Gallery gerade bei der Konzeption der den Vordergrund und die Werk-Betrachter-Relation prägenden Figur der Kartenspielerin also ab.

Detailabweichungen in der Wiedergabe der Kleidertracht lassen sich aufgrund kostümgeschichtlicher Quellen als ausgesprochene Anachronismen enttarnen. Gemeint ist der dunkle Taillenansatz der im Vordergrund dargestellten appellativen *femina ludens*. Dabei handelt es sich um eine sogenannte Schneppentaille - ein durch seine spitz zulaufende Verlängerung bis tief in den Rock reichendes eng geschnürtes Schoßmieder, welches nachweislich erst eine Erfindung der barocken Damenmode ist.²⁹² Dieses Detail hebt sich durch die dunkle Farbgebung von der Umgebung des hellen Kleides ab, wobei einzelne Verschattungen im Bereich der Bauchregion Übergänge zur beleuchteten Vordergrundpartie der Textilie erzeugen. Die auf Höhe des Ellenbogens geschlitzten Ärmel gab es hingegen schon im 15. Jahrhundert als Vorläufer der möglicherweise durch die Landsknechte inspirierten und „zur maßlosen Übertreibung“²⁹³ beitragenden Schlitzmode. Der bereits durch die Handschuhe zur Schau gestellte, geradezu aristokratische Luxus setzt sich in den dekorativen goldenen Knöpfen, Schnüren und der goldgewirkten Bluse fort.

²⁹¹ Vgl. folgende Kupferstiche von Lucas van Leyden: *Narr mit Frau*. 1520. 105 x 77 mm. Oxford, Ashmolean Museum (Abb. 43); *Die Versuchung des hl. Antonius*. 1509. 183 x 147 mm. Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett (Abb. 44).

Vgl. auch die weiblichen Figuren in van Leydens Weibermacht-Serie wie z.B.: *Aristoteles und Phyllis*. Um 1515. Holzschnitt, 407 x 293 mm. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.

²⁹² Vgl. Thiel 1982, S. 219; vgl. als Variante der Schneppentaille auch das Kostüm der Isabella Brant in Peter Paul Rubens: *Rubens und Isabella Brant in der Geißblattlaube*. Um 1609. Öl auf Leinwand auf Eichenholz aufgezogen, 178 x 138, 5 cm. München, Alte Pinakothek.

²⁹³ Thiel 1982, S. 157.

Die mittlere Kartenspielerin ist zwar mit dem gewohnten trapezförmigen Kleiderausschnitt ausgestattet, wirkt aber mit den weit zurückgeklappten hellen Ärmeln des Übergewands wesentlich voluminöser als die Spielerinnen im Werk des Lucas van Leyden. Die rot-schwarzen Streifen über den hellen Kleiderärmeln werden durch goldfarbene, blütenförmige Spangen und einen gerafften Hohlraum in regelmäßigen Abständen so miteinander verbunden bzw. gerafft, dass die darunter liegende weiße Stofffülle wellenförmig hervorplustert. In den Spielebildern des Leidener Künstlers waren lediglich die männlichen Figuren mit der für das 16. Jahrhundert üblichen Schlitzmode versehen. Eine Ausnahme macht van Leydens Gemälde *Maria mit Jesuskind, Maria Magdalena und einem Stifter* von 1522 (Abb. 82), denn hier lassen sich zwischen der dort abgebildeten Figur der Maria Magdalena und der mittleren Kartenspielerin des Washingtoner Gemäldes in Bezug auf relevante modische Details - wie Ärmelaufschlag, Schlitzmuster und dekorativen Schmuck - entfernte Ähnlichkeiten aufspüren.²⁹⁴ Die oben beschriebene Verklammerung der Stoffstreifen ist jedoch eher in der aristokratischen Kleidertracht Frankreichs beheimatet. Der zum Monumentalen neigende Rumpf der mittleren Kartenspielerin erinnert vom formalen Aufbau fast an Jean Clouets *Bildnis Franz' I. König von Frankreich*, welches um 1535 entstand (Abb. 83).

Der geschilderte Materialluxus des Gewandes der zentralen Kartenspielerin wird gesteigert durch das am roten Kastenausschnitt des Mieders mittig angebrachte Halbrund einer Goldbrosche oder Goldstickerei. Diese Mischung unterschiedlicher modischer Versatzstücke²⁹⁵ ist u.a. ein Indiz für eine mögliche Neuschöpfung des durch Lucas van Leyden tradierten Spielsujets, was im Folgenden noch ausführlicher dargelegt werden soll.

Dem Spielebild der National Gallery Washington mangelt es trotz des vertrauten Anblicks einer mehrfigurigen Kartenspielszenerie mit weiblichem Bildpersonal nämlich auch in technischer Hinsicht an Authentizität. Infrarotaufnahmen und Röntgenuntersuchungen förderten wesentliche Unterschiede in der Vorzeichnung und der Verwendung bzw. Technik des Farbauftrags zutage und machen eine

²⁹⁴ Vgl. zum Motiv des Ärmelaufschlages auch Lucas van Leydens Gemälde *Die Verlobung*. Um 1527. Öl auf Holz, 28 x 33,5 cm. Straßburg, Musée des Beaux-Arts (Abb. 6).

²⁹⁵ Möglicherweise spielten bei der Darstellung der Kostüme auch die zeitgenössischen Trachtenbücher eine Rolle.

Zuordnung an Lucas van Leyden immer unwahrscheinlicher.²⁹⁶ Die flachere Modellierung der Gesichter bei gleichzeitiger schärferer Konturierung entfernen die Figuren stilistisch von der Figurenauffassung Lucas van Leydens. Friedländer fühlte sich hingegen beim Anblick „der mächtigen Hakennasen und vorspringenden Kinnknochen“²⁹⁷ des Washingtoner Gemäldes noch an die physiognomischen Merkmale einzelner männlicher Figuren des Kupferstichs *Virgil im Korb* (Abb. 19) erinnert.²⁹⁸ 1939 zieht Hoogewerff noch seine Parallelen zwischen den beiden Kompositionen des Wilton House-Gemäldes und der *Kartenspieler* aus der o.g. Samuel H. Kress Collection, wiewohl er auch Divergenzen in Bezug auf die räumliche Organisation konstatiert.²⁹⁹ William E. Suida und Fern Rusk Shapely vertreten einen geradezu teleologischen Ansatz, indem sie das Kartenspielbild aus Washington als qualitativ hoch angesetzten Endpunkt einer ikonographisch-künstlerischen Entwicklungslinie dieses Genresujets verorten:

„[It] is the latest and most mature of several paintings of similar subjects. The artist's development from the time he painted the *Chess Players* in the Berlin Museum, presumably as early as 1508, to the painting our *Card Players* is amazing. The half-way point is marked by the [Wilton House] *Card Players*.“³⁰⁰

Die vermeintlichen Kongruenzen, Parallelen und das Konstrukt einer Werkgenese überzeugen Richard J. Judson nicht von der Originalität der Washingtoner *Kartenspieler*. 1961 stellt er die gängige Zuschreibung an Lucas

²⁹⁶ Vgl. Filedt Kok 1978, S. 129-132.

²⁹⁷ Friedländer 1963, S. 62.

²⁹⁸ Wahrscheinlich ist die Dreiergruppe der stehenden männlichen Figuren in der rechten Bildhälfte des Kupferstichs gemeint. Die Figur des sich vor einer Säule befindlichen älteren Mannes, der auf die Hintergrundszene deutet, zeigt ein breites Kinn mit den weichen Konturen eines Bartes und ähnelt daher der am Spieltisch stehenden männlichen Figur in der linken Bildhälfte der Washingtoner *Kartenspieler*. Das auffallend lange, geradezu deformierte fliehende Kinn der männlichen Figur auf dem Kupferstich außen rechts scheint der im Vordergrund des Kartenspielbilds platzierten Figur mit rotem Umhang zumindest physiognomisch nachempfunden zu sein. Das Profil der mittleren Figur der auf dem Kupferstich abgebildeten Dreiergruppierung fällt durch die Hakennase auf – ähnlich der des älteren Spieltischgenossen im Washingtoner Spielbild. Die durch die Druckgraphik überlieferten physiognomischen Muster bzw. Typen sind m. E. hier dennoch in starkem Maße abgewandelt und neu zusammengestellt worden.

²⁹⁹ Vgl. Hoogewerff, Godfriedus Johannes: *De Noord-Nederlandsche Schilderkunst*, Bd. 3, Den Haag 1939, S. 258 f.

³⁰⁰ Suida, William E./Shapely, Fern Rusk: *Paintings and sculptures from the Kress Collection acquired by the Samuel H. Kress Foundation, 1951 -1956*, Washington 1956, S. 118, zit. nach: Eisler 1977, S. 85.

van Leyden in Frage und äußert die Vermutung, dass es sich bei dem Gemälde lediglich um eine Kopie aus dem späten 16. Jahrhundert handele.³⁰¹ In der Forschungsliteratur geht man mittlerweile von zwei Hauptthesen aus: Entweder zeigt das Gemälde eine Kopie eines verloren gegangenen Originals von Lucas van Leyden, oder es ist das Resultat einer epigonalen Bildfindung im Stil des Lucas van Leyden.³⁰² Der Vergleich zwischen dem Wilton House- und dem Washingtoner Gemälde führt Heinrich Hens aufgrund evidenter Parallelen zu folgender, argumentativ nachvollziehbarer Konklusion: „Bedenkt man die Ähnlichkeiten zum Bild aus Wilton House hinsichtlich der Gesamtkonzeption und der Figuren, so ist es vielleicht gar nicht nötig ein verlorenes Original anzunehmen. Das Bild aus Wilton House selbst könnte die Vorlage für eine veränderte Nachschöpfung sein, die eindeutiger auf die Übel des Kartenspiels hinweist.“³⁰³

Der von der National Gallery in Washington angesetzte Entstehungszeitraum trägt den genannten Hauptthesen Rechnung und datiert auch aus stilistischen Gründen das Gemälde auf die Jahre nach van Leydens Tod (also nach 1533): „The rather harsh profiles and unsubtle modeling [...] point to the panel’s execution in the years following Lucas’s death, presumably after a lost original of the artist’s late period.“³⁰⁴ Der offiziellen Internet-Seite zur Samuel Kress Collection in der National Gallery of Art Washington ist eine zeitliche Einordnung des Gemäldes zwischen 1550 und 1599 zu entnehmen. Dabei orientiert sich das Museum offensichtlich noch dezidierter an Judsons These von der Kopie aus dem späten 16. Jahrhundert. Der kurze Zustandsbericht („conservation notes“) fasst die relevanten Daten wie folgt zusammen:

„The painting composed of two boards with the grain running horizontally, is very badly damaged and extensive retouching is present throughout. The largest areas of loss are in the robe of the man at the far right, the sleeves of the seated woman at the center, and in the face of the man standing behind her. X-radiography

³⁰¹ Vgl. Judson, Richard J.: Review of Ben Nicolson, 'Terbrugghen' 1958, in: *Art Bulletin* 43/1961, S. 347.

Vgl. auch Friedländer 1963, S. 62 f. In Anm. 28, S. 62 (ebd.) bezweifelt der Herausgeber Friedrich Winkler die Eigenhändigkeit der Arbeit. Er vermutet, dass es sich um die „Kopie eines verschollenen Werkes“ des Lucas van Leyden handelt.

³⁰² Vgl. Smith 1992, S. 175 f.; vgl. Eisler 1977, S. 85 f.

³⁰³ Hens 2001, S. 259.

³⁰⁴ Eisler 1977, S. 86.

suggests that generally the losses exist in both the paint and ground layers. Examination with infrared reflectography reveals underdrawing. The painting was cleaned and restored by Mario Modestrini in 1954.

On the reverse is a reattached label [!], with the following in italic script: ‘*et is ferrarius ante xit / acri ingenio./ G. C. Beiriu (?)*’.³⁰⁵

Bei der Bestimmung des Bildträgers werden unterschiedliche Angaben zur Holzart gemacht. Während der Katalog der Samuel H. Kress Collection von 1977 Eiche als Bildträger nennt, geht Filedt Kok von Pappelholz aus und beruft sich dabei auf Angaben Arthur Wheelocks, Konservator für „Northern Barock painting“ an der National Gallery of Art Washington.³⁰⁶ Zur Bestimmung des Herstellungslandes eröffnen sich in der Forschungsliteratur mehrere Möglichkeiten. Filedt Kok vermutet eine deutsche Werkstatt und widerspricht damit einer niederländischen Zuordnung auf der Grundlage o.g. Materialbeschaffenheit und stilistischer Eigenheiten:

„An argument against the painting’s having been done in the Netherlands is the fact it is painted on poplar wood, which was never used there for paintings.[...] the style of garments and faces with their almost caricatural features points in the direction of a German painter later in the 16th century.“³⁰⁷

Roger Mandel vermutete eine spanische Herkunft der Washingtoner *Kartenspieler* aufgrund des für van Leyden eher ungewöhnlichen Stilllebens im Bildhintergrund.³⁰⁸ Als Hauptindiz diente ihm bei seiner geographischen Zuordnung das Motiv der in der Nische und auf dem benachbarten Tisch liegenden Holzschachteln, die als spanische *mazapan*-Behälter identifiziert wurden (Abb. 84). Dem ist entgegenzuhalten, dass die Darstellung dieses oval geformten Alltagsgegenstands im europäischen Kontext bereits in der frühen flämischen Malerei und den von ihr beeinflussten Werkstätten in Deutschland (Oberrhein), Italien und Frankreich auftaucht. Häufig sind die Schachteln Bestandteile des Profanbereichs einer realistisch dargestellten häuslichen Ausstattung, z.B. im Kontext biblisch-christologischer Geburtsszenen oder

³⁰⁵ www.nga.gov/

³⁰⁶ Vgl. Eisler 1977, S. 85 und Filedt Kok 1978, S. 132 u. 171, Anm. 150.

³⁰⁷ Filedt Kok 1978, S. 132.

³⁰⁸ Vgl. Eisler 1977, S. 85 f., Anm. 7.

Vgl. auch Smith 1992, S. 175.

gehören zum Motivrepertoire von Darstellungen des hl. Hieronymus im Studierzimmer bzw. im „Gehäus“.³⁰⁹ Elise Lawton Smith verweist im Zusammenhang mit der Integration realistisch dargestellter (Alltags-) Stillleben auf die flämischen Zeitgenossen Lucas van Leydens: Joos van Cleve und Quentin Massys - bei letzterem wäre das Gemälde *Der Geldwechsler und seine Frau* von ca. 1514 zu nennen.³¹⁰ In unterschiedlichen Variationen kommt das Motiv der ovalen Holzschachtel deutlich erkennbar z. B. in Reymerswaeles Gemälde *Ein Notar* aus dem Jahr 1542 vor (Abb. 85). Auf einem Regalbrett stapeln sich dort neben Schuldscheinen eckige und ovale Schachteln zu Attributen des raffgierigen und ausbeuterischen Geldverleihers links im Bild.³¹¹ Diese wenigen Bildbeispiele weisen uns den Weg zur flämischen Malerei des 16. Jahrhunderts im kulturellen und wirtschaftlichen Zentrum der Hafenstadt Antwerpen. Die internationale Drehscheibe für Handel, Kunst und Kultur büßte erst während des Aufstands der Niederlande und durch die spanischen Belagerungen an politisch-ökonomischen Einfluss ein.³¹² Der künstlerische Austausch zwischen dem habsburgischen Flandern und Südeuropa, insbesondere mit Spanien und Italien, spielte sowohl bei der Produktion als auch bei der Distribution von Kunstwerken eine große Rolle.³¹³ Die Börsenstadt zog bekannte Künstler wie Albrecht Dürer und Lucas van Leyden zum künstlerischen Austausch in die Metropole an der Schelde.³¹⁴ Geht man von einer späten Datierung der Washingtoner *Kartenspieler* aus, sind

³⁰⁹ Vgl. die folgenden Bildbeispiele: Jan van Eyck: *Geburt des Täufers und Taufe Christi*, fol. 93v des Turiner Stundenbuchs. Turin, Museo Civico (Abbildung in: Castelfranchi Vegas, Liana: Italien und Flandern. Die Geburt der Renaissance, Stuttgart/Zürich 1994, S. 17, Nr. 2); Meister der Lichtenthaler Marienflügel: *Geburt Mariens*. 1489. Mischtechnik auf Holz, 225 x 142 cm. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle (linke Innenseite des ehemaligen Hochretabels aus Kloster Lichtenthal); Colantonio: *Der hl. Hieronymus im Gehäus*. Neapel, Museo Capodimonte; Antonella da Messina: *Der hl. Hieronymus im Studierzimmer*. Um 1475. Holz. London, National Gallery.

Vgl. auch den Meister der Verkündigung von Aix: *Der Prophet Jeremias*. Brüssel, Musée Royal des Beaux-Arts.

³¹⁰ Vgl. Smith 1992, S. 176.

³¹¹ Vgl. auch Schneider 2004, S. 92.

Vgl. auch eine Variation dieses Gemäldes: *Der Geldwechsler und seine Frau*. Öl auf Holz. Valenciennes, Musée des Beaux-Arts.

Vgl. zum Motiv der z.T. minutiösen Wiedergabe der Alltagsbehältnisse auch folgende Werke des Marinus van Reymerswaele: *Zwei Steuereinnehmer*. Um 1540. Öl auf Holz, 83 x 95 cm. London, National Gallery; *Die Steuereinnehmer*. Öl auf Holz, 64 x 52 cm. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

³¹² Vgl. North 1997, S. 22 ff.

³¹³ Vgl. zu künstlerischen Querverbindungen zwischen Italien und Flandern auch Castelfranchi 1994.

³¹⁴ Vgl. in der vorliegenden Arbeit Kapitel II, *Exkurs: Margarete von Österreich als femina ludens?*.

spanische Einflüsse, wie sie in den „Bodegon“-Arrangements im Bildhintergrund anklingen, nicht auszuschließen. Allerdings wohnen den Stilleben noch nicht die Eigenständigkeit, Virtuosität und der hohe Grad an Illusionismus der späteren Bodegones eines Juan Sánchez Cotán, Juan van der Hamen oder Felipe Ramírez inne.³¹⁵ Die in den *Kartenspielern* dargestellte Dingwelt, die sich mit zunehmender Raumentiefe von den Handlungsträgern der Vordergrundszone abhebt, scheint zumindest einige Stilelemente der barocken Bodegones vorwegzunehmen. Dass es dem Künstler dabei nicht nur um ein Konstatieren der naturalistisch wiedergegebenen Gegenstände ging, ist gerade im Kontext der Laster- und Spielkritik sehr wahrscheinlich. Das heutige Dechiffrieren der durch die damalige „allegorische Indienstnahme“³¹⁶ von Alltagsgegenständen verursachten symbolischen Programmatik läuft natürlich immer auch Gefahr der spekulativen Überinterpretation. Unter kultur- und mentalitätsgeschichtlichen Gesichtspunkten sollte aber gerade der Tatsache Rechnung getragen werden, dass sich die frühneuzeitlichen Sinnsysteme in Europa trotz zunehmender Profanierung der Gesellschaften noch weitgehend aus dem Bereich des Religiösen konstituierten. Die Auffassung von der Zeichenhaftigkeit bzw. dem Verweischarakter der Dinge entspringt hierbei dem Denken in Analogien, der Tradition der Bibelexegese und dem Verfahren der mittelalterlichen Allegorese. Im Zeitalter des Barock steigt diese Form versteckter und offener Sinnbildkunst schließlich zur Höchstform emblematischer Varietät auf.³¹⁷ Hier sei deshalb der Versuch der symbolischen Auslegung einer m. E. antithetisch angelegten *mise-en-scène* von Vorder- und Hintergrundgeschehen erlaubt, zumal aufgrund der oben aufgeführten kostümgeschichtlichen Indizien die Datierung des Washingtoner Gemäldes wahrscheinlich in das späte 16. Jahrhundert fällt: Der mit einem weißen Tuch bedeckte Tisch, die dunkle rechteckige Nische - eine häusliche Variation des rahmenden Fenstermotivs mit Landschaft im Wilton House-Gemälde - und der Vorhang rechts im Bild, welcher in seiner formalen Vertikalität die beiden stehenden Figur im Wilton House-Gemälde ersetzt, sind nicht nur rezeptionsästhetisch wirksame Elemente auf dem Weg in die konstruierte

³¹⁵ Vgl. hierzu auch Ausst.-Kat. London 1995: Spanish still life from Velázquez to Goya (National Gallery).

³¹⁶ Panofsky 2001, Bd. 1, S. 146.

³¹⁷ Zur Geschichte der Motivik und Bedeutung der Embleme vgl. das einführende Kapitel in: Henkel, Arthur/Schöne, Albrecht (Hrsg.): *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart/Weimar 1996, S. IX-XX.

räumliche Tiefe des Bildes. Die optische Absetzung dieser Dingwelt eröffnete dem damaligen Rezipienten bei der Sinnerschließung auch ein religiös-spirituell bestimmtes Assoziationsfeld. Altar, Andachtsnische und das Motiv des „Velum-Revelatio“ klingen hier deutlich an und bilden den Kontrast zur lasterhaften Kartenspielszene auf der vordersten Bildebene.³¹⁸ Die transparente Reinheit der Gläser und das Maiglöckchen als Liliengewächs (*Lilium inter spinas*) gehören zur Mariensymbolik, selbst die verschlossene Schachtel variiert die mariologische Verschluss-Symbolik (*Porta clausa*, *Fons signatus*, *Hortus conclusus*).³¹⁹ Das Maiglöckchen kann allerdings auch in der Nachfolge der z.T. genrehaften Jahreszeitenbilder stellvertretend für den Liebesmonat Mai stehen, was wiederum von seiner liebessymbolischen Wertigkeit mit dem Motiv der Herz-Sechs im Vordergrund korrespondieren würde.³²⁰ Birne und Holzschachtel können je nach Kontext auch als Christussymbole fungieren. Die Zusammenstellung von bauchiger Glasflasche, Keramikdose und verschlossener Spanschachtel in der benachbarten Nische erinnern auch an Arzneimittelbehälter bzw.

³¹⁸ Vgl. zum Motiv des Vorhangs im profanen Kontext der Porträtmalerei Lorenzo Lottos auch Schneider 1992, S. 67.

³¹⁹ Zur Mariensymbolik vgl. Keller, Hiltgart L.: *Reclams Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst*, Stuttgart 2001, S. 400 ff.

Zur Motivkombination von Birne und Maiglöckchen vgl. z.B. auch *Hl. Anna-Selbdritt*. 1476/1500. Bildfeld eines Wandmalereizyklus. Mendig-Niedermendig, Katholische Pfarrkirche St. Cyriakus.

Im Werk von Lucas van Leyden wären zu vergleichbaren Motiven zwei Bildbeispiele zu nennen: *Jungfrau mit Kind*. Um 1528. Öl auf Holz, 24,5 x 21,5 cm. Oslo, Nasjonalgalleriet (Motiv des Blumensträußchens rechts im Vordergrund) und *Jungfrau mit Jesuskind und Engeln*. Um 1521. Öl auf Holz, 77,5 x 46 cm. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz /ehemals Berlin-Dahlem (hier insbesondere die Früchte im Vordergrund auf dem Tisch und in der Hand des Jesuskindes); vgl. auch den Simon Frisius zugeschriebenen Kupferstich (nach Lucas van Leydens): *Jungfrau mit Jesuskind*. 1528. Amsterdam, Rijksprentenkabinet. Das Bild ist zwar nicht identisch mit dem Osloer Gemälde, zeigt aber deutliche Übereinstimmungen in Bezug auf die Haltung bzw. Posen der Figuren. Filedt Kok bemerkt hierzu: „Although the Virgin is not baring her breast, but giving the child a pear, the poses of the figures are virtually identical.“ (Filedt Kok 1978, S. 61).

³²⁰ Vgl. zur tradierten Kombination von Maiglöckchen und amourösen Kartenspiel auch die *Augsburger Monatsbilder* aus der Werkstatt des Jörg Breu d.Ä. – hier insbesondere die Monate April und Mai. Um 1531. Öl auf Leinwand, 228 x 341,6 cm. Berlin, Historisches Museum; das Bildprogramm der April- und Maiszenen knüpft mit seinen mit Spiel, Musik, Gesang und Liebeleien beschäftigten Paaren an die konventionelle Ikonographie des Jungbrunnens und des Liebesgartens an; vgl. auch die Monatsbilder für Januar bis März mit der Kartenspielszene im Hintergrund; zu den Augsburger Monatsbildern vgl. Deutsches Historisches Museum Berlin (Hrsg.): „Kurzweil viel ohn' Maß und Ziel“. Alltag und Festtag auf den Augsburger Monatsbildern der Renaissance. Mit Beiträgen von Hartmut Boockmann u.a., München 1994 (DHM Berlin 1994).

medizinhistorisches Instrumentarium.³²¹ Dieser Eindruck verstärkt sich noch bei der Identifizierung des runden Objekts neben der Keramikdose (Abb. 86). Der metallene Glanz und die nahtartige Linienführung an der Außenseite sind Anzeichen für einen Bisamapfel. Diese häufig kostbar gearbeitete aufklappbare Duftkugel diente zur Aufnahme ebenso wertvoller Inhaltstoffe wie Moschus, Ambra, Dufthölzer und Gewürze etc.³²² Die Duftfunktion wurde ermöglicht durch das oft kunstvoll durchbrochene, apfelförmige Gehäuse und war eng verknüpft mit dem Einsatz des Bisamapfels als heilbringendes Schutzmittel und Therapeutikum gegen ansteckende Krankheiten. Als Pestkugeln fanden diese ursprünglich aus dem Orient kommenden Luxus-Objekte ihre größte Verbreitung im Spätmittelalter. Adel und reiches Bürgertum konnten es sich leisten, die heilsamen Bisamäpfel wie Schmuckanhänger an Ketten, Gürteln, Ringen oder am Rosenkranz zu tragen. Dieses „Heils-Ensemble“ in der „Andachts“-Nische erscheint im Kontext der verwerflichen Spielhandlung im Vordergrund antithetisch als theologisch-pharmazeutisches „Gegenmittel“ konzipiert. Bei beiden Stilleben schwingt zusätzlich der Vanitas-Gedanke mit.³²³

³²¹ Vgl. auch die Attribute der Zwillingsheligen Kosmas und Damian: Salbenbüchse und Flasche. Uringlas, Mörser und Eimer und selten Apothekerschränken können hinzukommen (vgl. hierzu Keller 2001, S. 365 f.)

³²² Vgl. Lexikon des Mittelalters, Bd. 2, Bettlerwesen bis Codex von Valencia, Sp. 227; vgl. auch Schmitt, Otto (Hrsg.): Reallexikon zur deutschen Kunst, Bd. 2, Bauer - Buchmalerei, Stuttgart/Waldsee 1948, Spp. 770-774. Hier befinden sich auch die folgenden Abbildungen: *Bisamapfel an Fingerring und Kette*. Mitte 16. Jahrhundert. Deutsch, Länge 18,5 cm. Wien, Staatliches Kunstgewerbemuseum; *Bisamapfel*. Um 1540. Süddeutsch, vergoldet. Dm. 4,4 cm. Berlin, Schlossmuseum.

Vgl. ausführlich zu pharmaziehistorischen Aspekten Smollich, Renate: *Der Bisamapfel in Kunst und Wissenschaft*, Stuttgart 1983; ein erhaltenes Exemplar wird z.B. im Museum für Angewandte Kunst in Köln aufbewahrt: *Bisamapfel*. Deutschland. Ende 15.

Jahrhundert. Goldschmiedearbeit/vergoldetes Silber, H. 4,7 cm, Dm. 3 cm. Köln, Museum für Angewandte Kunst; im Zusammenhang mit Stilleben s. auch Pieter Claesz: *Vanitas-Stilleben mit Nautiluspokal und Bisamapfel an goldener Kette*. 1636. Holz, 47 x 61 cm. Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte.

³²³ Vgl. auch das Motiv des mit Früchten und Gläsern gedeckten Tisches auf dem Gemälde eines anonymen Künstlers: *Allegorie der Vergänglichkeit* (Abbildung in: Smith 1992, S. 248, Nr. 50/Cat. C 41, S. 172 ff.). Möglicherweise handelt es sich hierbei und bei einer vergleichbaren Zeichnung (ebd., S. 248, Nr. 51) um Kopien eines nicht mehr auffindbaren Gemäldes Lucas van Leydens. Smith begründet diese Annahme mit der stilistischen Nähe zu van Leydens mittlerer Periode: „The composition has a number of stylistic affinities with Lucas’s middle period. The heavy figures, especially evident in the painted copy, are analogous to those in the engravings of 1523-1525 [...]. The two copies appear to be after a lost original by Lucas van Leyden circa 1523-1525.“ (Ebd., S. 172 f.)

Stärker als bei den zuvor analysierten Spielebildern des Lucas van Leyden setzt der Künstler bei der Darstellung insbesondere der männlichen Protagonisten auf die Wiedergabe von Affekten und Ausdruckssteigerung der Gesichter bis ins Karikaturhafte. Die gleichförmigen und diagonal angeordneten Gesichter der beiden Frauen im Bildzentrum wirken hingegen verschlossen, ernst, fast maskenhaft. Der gesenkte Blick und die Positionierung hinter der ästhetischen Grenze des Spieltisches bauen eine starke Distanz zum Betrachter auf - ganz im Gegensatz zur weiblichen Appellfigur am linken Bildrand. Im Vergleich zu van Leydens frühen vielfigurigen Spielebildern mit ihren zahlreichen Kommentar- und Randfiguren, die nicht direkt in das Spiel involviert sind, übernimmt diese Rolle nur noch die männliche Figur mit der im grünen Umhang verborgenen Hand. Alle anderen Protagonisten beziehen sich gestisch nun direkt auf die Aktionen am Spieltisch. Der Kontext dialogisch angelegter Kommentare tritt hier zugunsten einer Konzentration auf die Spielhandlung zurück.

Eine deutliche Akzentuierung der Geschlechterthematik innerhalb der Spieleikonographie wird erkennbar auf dem Gemälde *Kartenspieler* aus der Sammlung des Ungarischen Nationalmuseums in Budapest (Abb. 87).³²⁴ Eine Zuschreibung des Budapester Gemäldes an Lucas van Leyden ist sowohl aus stilistischen Gründen als auch bezüglich der Wahl des Figurenensembles und des dargestellten Spielmoments unwahrscheinlich.³²⁵ Offensichtlich werden auch hier

³²⁴ Vgl. auch Ausst.-Kat. Rheydt 1994, S. 183 f. u. Hens 2001, S. 259 f.

³²⁵ Vgl. Smith 1992, S. 171 f.: Smith unterstützt Parshalls These, wonach das Budapester Gemälde – analog zum Washingtoner Gemälde – eine Kopie nach einem verschollenen Original sein soll und tritt so in Opposition zu Pigler, der es noch für ein Original Lucas van Leydens hielt. Smith führt eine weitere Kopie an, nach Angaben der Autorin ein Gemälde von Duncan Macalester (1751-1812), dessen Provenienz auf die Kunstsammlung des Baron Collot d'Escury zurückgeht, und das sich als Dauerleihgabe im Museum Simon van Gijn in Dordrecht befindet. Hugo von Tschudi hielt dieses Gemälde mit Spielgesellschaft noch für ein Original Lucas van Leydens, vor allem aufgrund der mit dem Wilton House-Gemälde verwandten Kartenspielthematik und der koloristischen Qualitäten. Er widerspricht allerdings den im Dordrechter Ausstellungskatalog gemachten Bildangaben, die das Gemälde als Porträtdarstellung thematisieren, ohne den Künstlernamen zu nennen: „Als malerisch wie gegenständlich dem genannten [gemeint ist das Wilton House-Gemälde des Lucas van Leyden, das Tschudi in der Londoner Ausstellung altniederländischer Gemälde im Burlington Fine Arts Club gesehen hat] ausserordentlich verwandtes Bild befand sich im April dieses Jahres auf der kunstgewerblichen Ausstellung zu Dortrecht [sic!]. Zu den Seiten eines mit grünem Tuch bedeckten Tisches stehen [!] im Profil gesehen, ein Mann und ein Weib sich gegenüber. Beide jung, in reicher Tracht, aber wie sie die Karten ziehen, blicken sie sich mit einem so tiefen Ernst in die Augen, als handelte es sich bei dem Spiel um einen ganz anderen Einsatz, als die paar auf dem Tisch liegenden Goldstücke. Im Hintergrund

wieder die durch Lucas van Leyden als eigenständiges Bildmotiv eingeführte Spielsituationen variiert und Elemente weiterer Arbeiten des Leidener Künstlers mit verwandter Ikonographie integriert. Das m. E. lediglich in der Nachfolge Lucas van Leydens stehende Gemälde ist symmetrisch aufgebaut. In der linken Bildhälfte hat sich die männliche Spielpartei formiert, die sich aus dem am Tisch sitzenden Kartenspieler und dem ihm wie aus dem Verborgenen beistehenden finsternen Gesellen zusammensetzt. Dicht presst sich der gebeugte Oberkörper des Assistenten an den Rücken des Kartenspielers. Er drückt seine zu einer Faust geballte Hand geradezu drängend in den Rücken des Spielakteurs. Dabei umklammert seine rechte Hand einen einer Papierrolle ähnelnden Gegenstand. Mit dem linken Unterarm stützt er sich auf die schwungvoll gebogene Stuhllehne seines Vordermanns. In seiner hinter der Rückenlehne nach unten weisenden linken Hand befindet sich ein flacher dunkler, aber nicht näher bestimmbarer Gegenstand. In der linken Hand hält der männliche Mitspieler einen geschlossenen Talon französischer Spielkarten, dessen oberstes Blatt eine Karo-Sechs zeigt. Mit seiner rechten beringten Hand ist er gerade dabei, ein Kreuz-As auszuspielen. Dass auch hier um Geldeinsätze gespielt wird, veranschaulichen die blinkenden Münzen auf der schmucklosen Tischplatte.

In der rechten Bildhälfte hat sich die weibliche Gegenpartei zusammengefunden: die Figur der *femina ludens* mit weißem „hovetcleet“ und deren Assistentin mit koketten Federhütchen. Die losen wulstartigen Enden der weißen Haube wirken allerdings eher wie die angesetzten Zipfel einer Narrenkappe - vergleichbar mit

links ein grüner Vorhang, den ein Narr beiseite schiebt und mit einer Grimasse des Mitleids auf die Frau deutet. Ein Fenster öffnet sich auf eine blaugrüne Berglandschaft mit Wasser [!]. Für eine genaue Untersuchung hing die Tafel leider zu hoch [!], aber der gelbliche Fleischtön, die leuchtende Farbenwirkung liessen den Verdacht, dass hier nur eine Copie vorliege, nicht aufkommen. Das Bild gehört dem Baron E. Collot d'Escury und soll nach dem Katalog, der übrigens keinen Künstlernamen nannte, den Cornelis von Bleyenburgh mit seiner ersten Gattin Catharina Schoyts aus Antwerpen darstellen. Da Herr von Bleyenburgh schon 1450 geboren wurde, die Malerei aber sicher nicht vor 1515 entstanden ist, kann der jugendliche Spieler diesen unmöglich wiedergeben. Überhaupt handelt es sich hier wohl kaum um eine Porträtdarstellung, sondern wie bei dem Berliner Bild und demjenigen von Wilton House um die frühesten Vorläufer der holländischen Sittenschilderei.“ (von Tschudi, Hugo: Berichte und Mittheilungen aus den Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde. London. Die Ausstellung altniederländischer Gemälde im Burlington Fine Arts Club, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 16/1893, S. 108 f.).

Vgl. Pigler, Andreas: Ein Frühwerk des Lucas van Leyden, in: Oud Holland 53/1936, S. 182-186.

dem Exemplar, das an der Rückwand der Holzschnitt-Illustration zu Sebastain Brants Spielnarren und -närinnen zu sehen ist (Abb. 74). Die Nähe der *femina ludens* zu Narrenfigur und Marotte im Bildmittelgrund scheint diesen Eindruck zu bestätigen. Ihre Begleiterin erteilt ihr ganz offen einen Rat durch einen Fingerzeig. Der beringte Zeigefinger ihrer rechten Hand deutet nämlich in Richtung der Kreuz-Zehn, welche die Kartenspielerin mit spitzen Fingern gerade aus ihrem aufgefächerten Blatt zieht. Das oberste, zum Betrachter gewandte Blatt zeigt eine Herz-Fünf und verweist somit nach bewährtem Muster auf die dem Spielsujet immanente Liebesthematik. Die weibliche Assistenzfigur hält ihre linke Hand so dicht am Hinterkopf der Kartenspielerin, dass man den Eindruck gewinnen könnte, sie zöge diese mit ihrem auffällig gekrümmten Zeigefinger am rückwärtigen Haubenende. Sollen hier ähnlich wie auf männlicher Seite im Verborgenen, sozusagen „hintenherum“, Geheimzeichen mitgeteilt werden, um den Spielverlauf trügerisch und nachhaltig zu beeinflussen? Der etwas kantige Gestus des abgespreizten Daumens und Zeigefingers zählt darüber hinaus formal zu den „Markenzeichen“ des Lucas van Leyden und könnte hier wiederholt worden sein, um möglicherweise eine Autorschaft des Leidener Künstlers zu suggerieren.³²⁶ Oder beabsichtigte der anonyme Künstler in der Nachfolge Lucas van Leydens, diese Assistenzfigur ursprünglich mit einem kleinen Spiegel in der Hand auszurüsten, um sie in der Rolle der trügerischen „Spionin“ der anderen Seite das Blatt der Kartenspielerin zu verraten?³²⁷

Die Art und Weise, wie hier die strenge bis starre Profilansichtigkeit der beiden Spielakteure zum Einsatz kommt ist neben der Darstellung der Kostüme eher untypisch für das von Lucas van Leyden behandelte Spielsujet. Auch van Leyden macht Gebrauch von der Seitenansicht z.B. im Figurenensemble der Pariser *Kartenlegerin*. Dort ist sie Mittel zur Figurenvariation, dient der Belebung und Auflockerung des dicht zusammengestellten Bildpersonals und bezieht sich lediglich auf Figuren in der Gruppe des Publikums.

In den Budapester *Kartenspielern* hingegen unterstreichen die diametralen Profile von Kartenspieler und Kartenspielerin bildprogrammatisch den Moment der

³²⁶ Vgl. hierzu den Handgestus der Berater-Figur in Lucas van Leydens *Schachspieler*.

³²⁷ Vgl. zum Motiv der Spiegelung beim Kartenspiel: Jan Miense Molenaer (1610-1668): *Die Kartenspieler*. Öl auf Holz, 57,6 x 73,8 cm. Privatsammlung; Abbildung in: Ausst.-Kat. Haarlem 1993: Judith Leyster. Schilderes in een mannenwereld (Frans Halsmuseum), S. 308, Nr. 34.

Konfrontation als Sinnbild des Geschlechterantagonismus. Legt man die Größenverhältnisse als Gradmesser für die Bedeutung einzelner Figuren im visualisierten räumlichen Handlungszusammenhang zugrunde, fällt allerdings auf, dass die an den äußeren Bildrändern versetzten Assistenzfiguren im Gegensatz zu dem im Vordergrund positionierten Kartenspielpaar überproportional große Köpfe haben, als sollte ihnen das Hauptaugenmerk des außerbildlichen Betrachters zukommen.

Die allegorische Figur des Narren ist an zentraler Stelle, etwa auf der Mittelachse des Gemäldes angeordnet. Anders als auf dem Pariser Bild des Lucas van Leyden ist er nicht Teil einer figurenreichen Gruppe innerhalb des innerbildlichen Publikums, sondern bekommt hier ein durch den Vorhang abgegrenztes eigenes Raum- und Aktionskompartiment. Auf der allegorischen Sinnebene, die den späteren profanen niederländischen Genreszenen des 17. Jahrhunderts auch ohne allegorisches Figurenrepertoire immanent ist, übernimmt der Narr wieder die tradierte Rolle des Monitors, der vor den menschlichen Lastern der Unkeuschheit, Verschwendung, Gier und Dummheit warnt. Das Wegziehen des Vorhanges ist dabei gleichbedeutend mit dem Vorgang der Enthüllung und den Verweis auf die Wahrheit im Sinne der „verborgenen Bedeutung des Bildes“.³²⁸ Möglicherweise hatte der Autor der Budapester *Kartenspieler* Kenntnis von van Leydens Holzschnitt *Wirtshausszene* (Abb. 61), denn auch er integrierte sowohl ein Rundfenster im Bildhintergrund als auch die Figur des Narren. Das Federhütchen der weiblichen Assistenzfigur wirkt wie eine dekorative Variante der männlichen Kopfbedeckung in van Leydens Gemälde *Die Verlobung* (Abb. 6), kommt aber im Oeuvre des Leidener Künstlers bei der Darstellung weiblicher Modedetails meiner Kenntnis nach nicht vor.³²⁹ Eine Variante des Verlobungsbildes - von einem unbekanntem Künstler um ca. 1527 angefertigt - beinhaltet ebenfalls einen von der Physiognomie her vergleichbaren Narrentypus

³²⁸ Ausst.-Kat. Rheydt 1994, S. 184.

³²⁹ Vgl. zu Haartracht und Kopfbedeckungen in der Mode der Renaissance und Reformation in Deutschland auch Thiel 1982, S. 174.

Vgl. auch die weibliche Rückenfigur mit der größeren Variante einer vergleichbaren Kopfbedeckung in: Werkstatt Jörg Breu d.Ä.: *Die Monate Januar – März/Festmahl in einem Patrizierhaus*. Um 1531. Öl auf Lw., 214 x 352,5 cm. Berlin, Deutsches Historisches Museum (Abbildung/Detail in: DHM Berlin 1994, S. 156 f.).

in Kombination mit dem Vorhangmotiv.³³⁰ Die genannten Bildbeispiele belegen exemplarisch den Bekanntheitsgrad ikonographisch-formaler Bildfindungen, die sich variationsreich aus dem Oeuvre des Lucas van Leyden ableiten lassen.

VI. DIE *FEMINA LUDENS* IN ITALIEN

GIULIO CAMPI – SOFONISBA ANGUISSOLA

Die Reflexe des durch Lucas van Leyden aus dem höfischen bzw. biblischen Kontext gelösten genrehaften Spielsujets reichen bis in die Kunst südlich der Alpen und klingen auch noch in Caravaggios berühmtem Kartenspielbild *Die Falschspieler* von 1594/95 an (Abb. 88).³³¹ Die allgemeine thematische und kompositionelle Modellfunktion, die auf viele graphische Werke van Leydens anhand nachweislicher Bildzitate zutrifft, lässt sich mangels entsprechender Bildvorlagen für das Spielthema allerdings nur vermuten.³³² Der visuelle Befund zweier aus dem 16. Jahrhundert stammender Schachbilder aus dem norditalienischen Cremona legt jedoch die Hypothese einer Inspiration durch das van Leyden'sche Schachspielthema nahe: Die Rede ist von der allegorisch gefärbten *Schachpartie* des Giulio Campi (um 1507/08-1573) und dem porträthaft variierten Thema der Cremoneser Renaissancekünstlerin Sofonisba Anguissola (um 1535-1624) (Abb. 89/90). Valerio Guazzoni betont die Unterschiede zwischen den beiden Cremoneser Kunstschaaffenden bei der erfindungsreichen Umsetzung des Bildthemas. Dies veranlasst ihn zu der folgenden inhaltlich nachvollziehbaren Annahme: „Fra questa partita a scacchi di Giulio Campi e

³³⁰ Vgl. Smith 1992, S. 179, 227.

³³¹ Vgl. Kapitel VII, *Die caravaggeske femina ludens und die niederländische Genremalerei*.

³³² Zum Einfluss der Druckgraphik Lucas van Leydens insbesondere auf das Werk Marcantonio Raimondis und Andrea del Sartos vgl. Vos 1978, S. 51 ff.

quella di Sofonisba Anguissola a Poznan corrono differenze tali da farle considerare invenzioni del tutti indipendenti, anche per diverse allusioni e implicazioni simboliche che ne sono alla base.“³³³

Die Darstellung von Spielszenen - Karten-, Schach- und Gesellschaftsspiele - mit weiblichem Bildpersonal findet bereits im rückwärts gewandten nostalgisch-chevalereskem Ambiente der lombardisch-höfischen Wandmalerei des Quattrocento als Medium der Distinktion und Legitimation seinen Niederschlag. Zu nennen sind in diesem Zusammenhang beispielsweise die im spätgotisch-archaisierenden Stil ausgeführten Fresken des Bilderzyklus der *Sala dei Giochi* in der Casa Borromeo in Mailand (Abb. 91) oder die Wandmalereien mit Spiel-, Jagd- und Allegorieszenen im Castello di Masnago (*Sala degli Svaghi/ Sala dei Vizi e delle Virtù*).³³⁴ Als ein später Reflex auf dieses Thema - ergänzt durch Einflüsse der allegorisch-genrehaften Atmosphäre der durch die venezianische Malerei inspirierten *fete galante*/Liebesfeste - erweist sich das auf die Mitte des 16. Jahrhunderts datierte Freskenprogramm des Nicolò dell' Abate im Bologneser Palazzo Poggi.³³⁵ Es integriert in seiner sinnbildhaften Gegenüberstellung von irdisch-profanen und tugendhaft-mythologischen Szenen (Herkulestaten) ebenfalls eine zeitgenössisch-aristokratische Spielgesellschaft beim Kartenspiel. Möglicherweise handelt es sich um ein Tarockspiel mit italienischen Farbzeichen, die deutlich anhand der aufgedeckten Stäbe-Vier, Münzen-Sechs und Schwerter-

³³³ Ausst.-Kat. Cremona 1994: Sofonisba Anguissola e le sue sorelle (Centro culturale „Città di Cremona“ Santa Maria della Pietà), S. 314.

³³⁴ Vgl. zur lombardischen Wandmalerei des 15. Jahrhunderts Algeri, Giuliana: La pittura in Lombardia nel primo Quattrocento, in: Zeri, Federico (Hrsg.): La pittura in Italia. Il Quattrocento, Bd. 1, Venedig 1987, S. 64-71.

Vgl. ebenfalls Dell'Acqua, Gian Alberto/Mazzini, Franco: Affreschi lombardi del Quattrocento, Mailand 1965, S. 433 ff. und Abbildungen Nr. 49-62.

Vgl. insbesondere zur ikonographischen Interpretation des Bilderzyklus' im Castello di Masnago: Luido, Giuliana: Il ciclo dei Vizi e delle Virtù nel Castello di Masnago, in: Arte Cristiana, Bd. LXXIII, 1985, S. 385-404.

Vgl. auch zur Geschichte und Gestaltung der Karten des Visconti-di-Modrone-Tarocks von ca. 1445 Hoffmann 1995, S. 47 f.

Vgl. auch Passare il tempo: la lettura del gioco e dell' intrattenimento dal XII al XVI secolo, atti del convegno di Pienza, 10-14 settembre 1991, 2 Bde., Rom 1993.

³³⁵ Vgl. Ausst.-Kat. Bologna 1969: Mostra di Nicolò dell' Abate. Catalogo critico a cura di Sylvie M. Béguin (Palazzo dell' Archiginnasio), S. 74-76.

Zum Motiv der Liebesfeste in der venezianischen mythologischen Malerei Tizians und Bellinis, die beide auch an oberitalienischen Höfen tätig waren; vgl. auch Held/Schneider 1993, S. 214 f.

Vier identifizierbar sind (Abb. 92).³³⁶ Rosenspalier, Körper- und Blickkontakt der um den Spieltisch verteilten Paare lassen keinen Zweifel an den amourösen Absichten der Spielakteure und der seit dem Mittelalter tradierten Liebesspielikonographie.

Das auf 1540/60 datierte Feskofragment des Girolamo Romanino, welches vermutlich aus Brescia stammte, stellt eine zunächst vergleichbare Szene halbfiguriger kartenspielender Frauen dar (Abb. 93).³³⁷ Die Wahl der Wiedergabe des Spielorts fällt diesmal auf ein zwischen Außen und Innen vermittelndes architektonisches Element, das in der oberitalienischen Trompe-l'oeil-Freskomalerei bereits Andrea Mantegna rezeptionsstrategisch effektiv eingeführt hat - den Loggienraum. Hier finden sich eine weibliche Spieltrias in Begleitung von drei männlichen Figuren und eine an der ästhetischen Grenze der Loggienbrüstung situierte weibliche Solitärfigur zusammen. Die männliche Gruppe vermittelt zunächst den Eindruck, als sei sie nur mittelbar in die Spielaktivität involviert. Tatsächlich beteiligt sie sich aber an einem trügerischen Falschspiel, das in der linken Hälfte durch die Ablenkungsmanöver eines Soldaten initiiert wird, seinen Verlauf nimmt über subtile Handzeichen der mittleren männlichen Figur und schließlich in dem (durch eine Brille?) geschärften männlichen Blick in die Karten der zentral positionierten *femina ludens* mündet.

Das Interesse lombardischer Künstler am Schachspielmotiv hingegen könnte auch verstärkt geweckt worden sein durch das bekannte, in lateinischer Sprache abgefasste Schachepos *Scacchia Ludus* des ebenfalls aus Cremona stammenden Humanisten Marcus Hieronymus Vida.

³³⁶ Vgl. auch Hens 2001, S. 333-34.

³³⁷ Vgl. Feigenbaum, Gail: Gamblers, cheats, and fortune-tellers, in: Ausst.-Kat. Washington 1996: Georges de La Tour and his world (National Gallery of Art), S. 156. Sich auf Maria Luisa Ferraris Monographie zu Romanino (1961) stützend, verweist Feigenbaum auf das mögliche Gesamtprogramm des Freskenzyklus und den Ort seiner Anbringung: „Ferrari [...] argues that the fragment must be a part of the lost cycle of decoration for the Salotto del Capitano in the Broletto palace in Brescia whose subjects were described by Ridolfi in 1648. Other scenes included men and women amusing themselves by drinking, singing and dancing, as well as soldiers and other figures. The Broletto cycle was commissioned in 1558 but [...] on stylistic grounds [...] the fragment must date more than a decade earlier“ (ebd., S. 180, Anm. 23). Nach Ridolfis Beschreibung existierte wie bei dell'Abates Freskenzyklus das Motiv der Herkules-Antithese (vgl. Hens 2001, S. 335).

Möglicherweise hatte sowohl Giulio Campi als auch Sofonisba Anguissola Kenntnis von einem Schachspielgemälde nach Lucas van Leydens *Schachspieler* aus der Sammlung der Gonzaga in Mantua. So befindet sich in einem englischen Katalog aus dem 17. Jahrhundert, der anlässlich des Verkaufs der Galleria Gonzaga nach England angelegt wurde, folgende Notiz zu einem mit „M.P.“ [Mantuan piece] bezeichneten Gemälde, „done by Lucas Vanleydon [!], a picture in water colours, where they are sitting playing at chess, containing some fifteen figures being half so big as life; in wooden frame.“³³⁸ In der nach Räumen geordneten Inventarliste ist folgender Eintrag verzeichnet:

„Nel corridore de quadri.

Un ritratto della Marchesa Isabella con cornice di note.

Un quadro di Lucca d’Olando [!], con il gioco de scacchi [!].

Due Quadri di Bassano, uno dove è Moisè, nell’altro dove tusano le pecore.“³³⁹

Wahrscheinlich handelte es sich bei dem großformatigen Aquarell wohl eher um eine Variante bzw. eine Neuschöpfung nach dem Modell der Berliner *Schachspieler* Lucas van Leydens. Darauf hat bereits Lorne Campbell anlässlich der Londoner Ausstellung *The Splendour of the Gonzaga* 1981 in einem kurzen Abschnitt zu Jan Provosts Triptychon *Madonna mit Kind, Heiligen und Stiftern* (um 1520) allerdings eher beiläufig hingewiesen:

„The Gonzaga owned a large number of early Netherlandish pictures, about which unfortunately little is known. Isabella d’Este acquired two Van Eycks from a Venetian collection in 1506 [...] and in 1531 Federico Gonzaga had recently bought a Flemish *St Jerome* – possibly by Quentin Metsys [...]. In 1535 Federico purchased one hundred and twenty Flemish paintings, mostly landscapes [...]. By 1627, the Mantuan collection included seventeen paintings attributed to Bruegel, several attributed to Quentin Metsys, and a version of Lucas van Leyden’s *Chess Players* [!].“³⁴⁰

³³⁸ Zit. aus: Luzio, A.: *La Galleria Gonzaga venduta all’ Inghilterra nel 1627-28.* Documenti degli Archivi di Mantova e Londra raccolti e illustrati, Mailand 1913, S. 172, Nr. 47.

³³⁹ Ebd., S. 151 (Liste, zusammengestellt vom französischen Kunsthändler Daniel Nys).

³⁴⁰ Ausst.-Kat. London 1981: *The splendours of the Gonzaga* (Victoria & Albert Museum), S. 222.

Vgl. insbesondere Ambrosini Massari, Anna Maria: *La solitudine dei capolavori*, in: Ausst.-Kat. Mantua 2002: *Gonzaga. La Celeste Galeria. L’esercizio del collezionismo* (Palazzo Te/Palazzo Ducale), S. 20 f.

Das Schachspielmotiv als Allegorie der Staatspolitik und des Krieges - insbesondere bei Giulio Campi - kann nicht zuletzt auch als Reaktion auf die wechselnden kriegerischen Auseinandersetzungen in Oberitalien gewertet werden.³⁴¹

Das im Stile der oberitalienischen Malerei gefertigte Turiner Gemälde des Giulio Campi (Abb. 89) ist wahrscheinlich in den dreißiger Jahren des Cinquecento entstanden, „verso la metà del quarto decennio, in un momento già maturato in cui il Campi risente ancora della cultura veneto-bresciana ma l'arricchisce di nuove sottigliezze chiaroscurali deducendole da Parma.“³⁴²

Die Schachpartie zwischen Mann und Frau, die Art und Weise, wie die dargestellten Personen in einem nicht näher zu definierenden Raum um einen Schachisch gruppiert sind, das Spiel der Blicke und die Figur des hier allerdings untergeordneten kleinwüchsigen (Hof-)Narren in der unteren rechten Bildecke rücken das Schachspielensemble in die Nähe der Spielebilder Lucas van Leydens. Selbst die Budapester *Kartenspieler* in der Nachfolge van Leydens mit ihren dem jeweiligen Geschlecht zugeordneten Assistenzfiguren kommen einem hier wieder in den Sinn (Abb. 87). Anders als bei dem Künstler aus Leiden und seinen satirisch-moralisierenden Bildbotschaften im Gewand scheinbar alltäglicher, im bürgerlichen Umfeld angesiedelter Genreszenen enthält Campis Schachpartie jedoch aufgrund des differierenden Bildpersonals und einzelner attributiv-

³⁴¹ Cremona gehörte zum Herzogtum Mailand und wurde im 14. und 15. Jahrhundert von den Visconti und Sforza beherrscht, bevor es für kurze Zeit in den venezianischen und französischen Herrschaftsbereich fiel. Die ständigen Auseinandersetzungen zwischen dem französischen Heer und dem der habsburgischen Hegemonialmacht verwandelten Oberitalien wiederholt in einen Kriegsschauplatz. Ab 1525 wurde Cremona von spanischen Truppen besetzt und kam bis 1702 unter kaiserlich-spanische Verwaltung. Das Resultat des Sieges von Pavia 1525 war die Vormachtstellung Karls V. in Italien, die sich nach dem Tod des letzten Sforza 1535 und der Angliederung des Herzogtums Mailand festigte. In der Folgezeit erholte sich Cremona auch wirtschaftlich, wobei insbesondere der Textilhandel – die Cremoneser Tuche und Flanelle wurden europaweit vertrieben – zum Reichtum der Stadt beitrug.

Vgl. hierzu auch Kusche, Maria: Sofonisba Anguissola – Leben und Werk, in: Ausst.-Kat. Wien 1995: La prima donna pittrice. Sofonisba Anguissola. Die Malerin der Renaissance (um 1535-1625). Cremona-Madrid-Genova-Palermo (Kunsthistorisches Museum), S. 23 und Muto, Giovanni: Centro e periferia: le relazioni tra la corte di Madrid e il ducato Milano e tra il XVI e XVII secolo, in: Ausst.-Kat. Cremona 1994, S. 173-175.

Zu den kriegerischen Auseinandersetzungen auf der Apeninnen-Halbinsel im frühen Cinquecento s. auch Goetz, Werner: Grundzüge der Geschichte Italiens in Mittelalter und Renaissance, Darmstadt 1975, S. 267-293.

³⁴² Ausst.-Kat. Cremona/Mailand 1985: I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento (Santa Maria della Pietà u.a.), S. 133.

symbolischer Bildelemente eine prononciert allegorische Bedeutungsebene mit stellenweise höfisch-aristokratischem Gepräge. Auch stattet er seine Figuren nicht mit der gleichen körperlichen Beredtsamkeit gestischer und mimischer Motivik aus wie Lucas van Leyden. Bewegungsmotive artikulieren sich lediglich dezent in den Kopfdrehungen, den kompositionellen Diagonalachsen und den daraus resultierenden Blickrichtungswechseln. Das disputative Motiv der bewegten Hände bzw. Finger beschränkt sich bei Campi lediglich auf den auf den Spielverlauf bezogenen Zeigegestus der Schachspielerin. Der Szene haftet somit etwas Statuarisches an, was möglicherweise im Zusammenhang steht mit dem *decorum*-Aspekt und der kunsttheoretisch geforderten Angemessenheit - Vermeidung heftiger Motorik etc. - bei der Darstellung von Körperbewegungen im Sinne renaissancistischer Neuaneignung antiker Rhetorikkonventionen.³⁴³

Vier männliche und drei weibliche Figuren sind in unterschiedlichen Abständen und Positionen um einen Spieltisch mit Schachbrett und -figuren versammelt. Giulio Campi postiert zunächst im Vordergrund seiner Schachszene links am Spieltisch die vom Betrachter völlig abgewandte, starr gepanzerte und dadurch gewissermaßen verhärtete Rückenfigur eines mit einem Schwert bewaffneten Soldaten. Seine matt glänzende schwarze Rüstung besteht aus Brust- und Beinharnisch, ergänzt durch einen schwarzen Helm mit angesteckter weißer Feder. Trotz der realistischen Darstellung erscheint die „unbequeme“ Rüstung wie eine martialische Kostümierung, die bei der Teilnahme einer tatsächlichen Schachpartie wohl nur hinderlich gewesen wäre und daher eher als ein allegorisches Attribut fungiert. Der im Profil ansichtige Sitznachbar ist mit einem roten Barett und angestecktem Goldmedaillon bekleidet. Er blickt auf ein kleines Mädchen, das seine großen braunen Augen zu ihm erhebt. Ihr Körper verschwindet hinter der Tischplatte und der breiten Schulter eines auf den Spielverlauf konzentrierten Mannes fast vollständig.

Zu dem die linke Bildhälfte dominierenden Soldaten erzeugt die raumgreifende Figur der Schachspielerin rechts im Bild ein Gegengewicht.³⁴⁴ Sie beherrscht

³⁴³ Vgl. zum Gesichtspunkt der Angemessenheit und der *decorum*-Diskussion der Renaissance ausführlich Rehm 2002, S. 41 ff.

³⁴⁴ Die Positionierung der beiden männlichen Figuren links am Spieltisch, aber auch die Anordnung des Schachbretts, erschwert die eindeutige Zuordnung der Gegenspieler,

durch ihre Abmessungen, die luxuriöse Kleidung, ihre Haltung und die insgesamt sinnlich-körperliche Präsenz, die bis in die Darstellung ihres geradezu glühend pulsierenden rechten Ohres reicht, das Bildgeschehen. Der mehrgliedrige Goldohrring ist mit einer kleinen roten Schleife versehen, die mit den Verzierungen der um den Hinterkopf gelegten Flechten korrespondiert.³⁴⁵ Die bauschigen grünen Ärmel mit oberem Goldknopfbesatz laufen im Unterarmbereich in eng anliegenden, geschlitzten Goldbrokatärmeln mit hell schimmernden Satinrüschen aus. Übrigens der gleiche Brokat, der den Ärmel und die auf der Hüfte sitzende Schlitztasche des Soldaten schmückt und somit die beiden Figuren auch durch diese textilen Details miteinander verbindet. Die deutliche Exposition von gestecktem Schwert und Schlitz auf der vordersten Bildebene lässt sich darüber hinaus auch als sexuelle Metapher lesen.

Das zartbraune bis hautfarbene Hemd mit geometrisierter Ornamentik zeichnet die üppigen Brustrundungen der *femina ludens* ab. Das komplementäre Rot eines gedrehten Stoffbandes windet sich als schmaler Gürtel darunter. An einer dicken Goldkette befestigt, trägt die Schachspielerin einen *zibellino* (Zobel). Dieses für das 16. Jahrhundert typische Damenmodeaccessoire schmiegt sich wie eine Pelzstola um ihre rechte Schulter. Luxuriöse Varianten dieser in Deutschland als *Flohpelz* bezeichneten Kleidungsstücke fungierten als Statussymbole weiblicher Mitglieder des Adels oder des wohlhabenden Stadtpatriziats. Kostbare Exemplare waren auch in Frankreich, England und anderen Ländern Nordeuropas weit verbreitet und häufig mit Email, Edelsteinen und Goldschmiedearbeiten aufwendig und kunstreich verziert.³⁴⁶ Die feinen grauen Lederhandschuhe und der Gestus des seitlich auf der Stuhllehne ruhenden linken Unterarms verleihen der Schachspielerin weitere Merkmale luxuriöser Distinktion. Die solchermaßen aufwendige Ausstattung der opulenten Erscheinung beschert dieser aber auch den ambivalenten Nimbus einer Kurtisane.³⁴⁷

zumal der Soldat in Rüstung der Schachspielerin nicht gegenübersteht. Die antagonistische Figurenponderierung im Gesamtgefüge des Gemäldes lässt dennoch den Schluss zu, dass der Soldat in schwarzer Rüstung und die voluminöse weibliche Figur in der rechten Bildhälfte als Kontrahenten aktiv am Spielgeschehen beteiligt sind.

³⁴⁵ Vgl. zur weiblichen Haartracht in der italienischen Hochrenaissance auch Thiel 1982, S. 165.

³⁴⁶ Zu dieser Art luxuriös-distinguierter Pelzmode vgl. Hunt, John: Jewelled neck furs and „Flohpelze“, in: Pantheon 21, 1963, S. 151-157.

³⁴⁷ S. auch zum Thema der Kurtisane in der bildenden Kunst bzw. Porträtmalerei Lawner, Lynne: *Le cortigiane. Ritratti del rinascimento*, Mailand 1988.

Das Motiv des gesenkten Blickes, das wie weiter oben bereits ausgeführt auch als weibliches Demuts- und Keuschheitszeichen fungiert, wird hier ausschließlich durch die Anwesenheit einer weiteren, zunächst kaum wahrnehmbaren Figur in der rechten Bildecke motiviert. Dort trifft der Blick der Schachspielerin auf einen unansehnlichen, pockennarbigen und zwergwüchsigen Narren mit Warzennase und zum Sprechen (?) verzerrter Mundöffnung. Die schellenbesetzte, rot-grün gestreifte Narrenkappe mit Eselsohren und das fest umklammerte Narrenzepter mit Marotte runden das Grotleske an der Erscheinung des „buffone“ bzw. „matto“ ab. Im Gegensatz hierzu verleiht Lucas van Leyden der Darstellung seiner Narrenfigur in der Pariser *Kartenlegerin* fast etwas Realistisch-Alltägliches. Dort darf sich der Narr „gleichberechtigt“ unter das innerbildliche Publikum mischen und avanciert auf der Bildmittelachse sogar zu einer zentralen Figur neben der Protagonistin der *femina ludens*.

An der Peripherie des Spielgeschehens und dennoch dicht hinter der Schachspielerin wendet sich die Figur einer jungen Frau sowohl ihrer opulenten Geschlechtsgenossin als auch dem außerbildlichem Betrachterpublikum zu. Ihr Blick streift die linke Gesichtshälfte der Schachspielerin und wird dabei aus dem Bild herausgeleitet. Ihr kommt die Rolle der (komplizenhaften?) Assistenzfigur zu. Die beiden rundlichen, mit Haarflechten, Schleifen, Blumen und Bändern verzierten Köpfe der Frauen befinden sich zwar auf gleicher Höhe und überschneiden sich sogar im Bereich der Stirnwölbungen, ihre Rangunterschiede innerhalb des Bildgeschehens werden jedoch ebenfalls deutlich visualisiert. Die verschiedenartige räumliche Positionierung und die dominante Stellung einer vom Überfluss geformten Körperlichkeit seitens der Schachspielerin markieren Momente von Nähe und Distanz zwischen den beiden weiblichen Figuren.

Ähnlich wie Lucas van Leyden fügt Giulio Campi eine soziale Kontrastfigur in das mit kostbaren Stoffen, Pelzen und schmückenden Accessoires ausgestattete Bildpersonal ein. Aus dem Bildhintergrund rechts richtet sich der Blick eines rustikal wirkenden, bärtigen Mannes ohne Kopfbedeckung und mit zerzausten Haar direkt auf das außerbildliche Publikum. Sein Körper wird von den beiden benachbarten Figuren fast vollständig verdeckt, sodass die Wirkung seines dunklen Blickes noch stärker zur Geltung kommt. Die Ähnlichkeit mit der Gestalt

eines Hirten bzw. Landbewohners als Teil einer arkadischen Motivik aus Giorgiones *Ländliches Konzert* von ca. 1510 (Abb. 94), aber auch das bläulich-grüne Kolorit und die Weichheit der Konturen bezeugen den Einfluss venezianischer Malerei. Positionierung und Äußeres dieser Figur tendieren ähnlich wie bei der weiblichen Assistenzfigur am rechten Bildrand zur Marginalisierung bzw. Unterordnung innerhalb des Bildgeschehens. Die von ihnen ausgehenden „Augenblicke“ dienen jedoch gleichzeitig als rezeptionsästhetisch wirksames Scharnier zwischen Bild und Betrachter und werten diese Figuren bildhierarchisch gewissermaßen wieder auf. Ob diese Figurenkonstellation möglicherweise auch eine Analogie zu den Rangunterschieden der Schachfiguren herstellen will, ist vor dem Hintergrund der seit Cessoli weit verbreiteten gesellschaftlichen Schachallegorie mit ihrer Stände-Allegorie zumindest vorstellbar.³⁴⁸

Der allegorische Gehalt von Campis *Schachpartie* basiert hauptsächlich auf den beiden Hauptdarstellern des Schachwettstreits und deren Attributen: Die Rose als traditionelles Venusattribut und Liebeszeichen liegt am rechten Rand des Spieltisches zwischen den von der *femina ludens* besiegten Schachfiguren und der Protagonistin selbst. Ihr Spielgegner lässt keinen Zweifel an seiner martialischen Ausrichtung. Sein Kriegshandwerk wird hier allerdings auf der symbolisch-ludischen Ebene des Schachspiels sublimiert. Auch wenn der Spielstand unklar bleibt, könnten die vom Spielbrett geräumten fünf Schachfiguren als Vorzeichen für den nahen Sieg der *femina ludens* gelten. Venusattribut und schwarze Kriegsrüstung beinhalten somit ikonographische Anspielungen auf das neoplatonische Thema *amor vincit omnia* in Verbindung mit dem literarischen und bildlichen Topos des Sieges der Liebesgöttin Venus über den Kriegsgott Mars.³⁴⁹ Die liebesallegorischen Aspekte speisen sich demnach aus der renaissancistischen Präferenz mythologischer Quellen. Überlagert wird diese allegorische Ebene allerdings vom Anstrich des genrehaft Alltäglichen einer

³⁴⁸ Vgl. de Cessoles 1995.

Zu den mythologischen Bildern in der venezianischen Malerei s. auch Held/Schneider 1993, S. 214-221.

³⁴⁹ Vgl. Ausst.-Kat. Cremona 1994, S. 314.

Vgl. zum Neoplatonismus der italienischen Renaissance Chastel, André: Marsile Ficin et l'art, Genf/Lille 1954, S. 119 ff.

„situazione [che] assume tuttavia contorni reali“ bzw. „nel fatto di vita feriale“.³⁵⁰

Ungefähr einhundert Jahre nach Giulio Campi thematisiert Alessandro Varotari in seinem Gemälde *Mars und Venus beim Schachspiel* (Abb. 95) ebenfalls die Allegorie der Überwindung des Krieges durch die Liebe, allerdings weit entfernt von einer genrehaften Alltagssituation.³⁵¹

Das traditionelle erotisch-figurine „Beiwerk“ der Venus - Amoretten und Satyrn - erfährt in Campis Gemälde eine wesentliche Inversion, die möglicherweise durch die druckgraphische Verbreitung moralisierender Allegorien nördlich der Alpen angeregt wurde: Der kleinwüchsige Narr avanciert zur kommentierenden Begleitfigur der Venus-Schachspielerin. Die Kombination von Narrenfigur und luxuriös-körperlicher Weiblichkeit rückt die schachspielende *femina ludens* in das Bedeutungsumfeld der personifizierten und negativ konnotierten *Voluptas*, wie sie uns bereits auf dem um 1530 entstandenen Holzschnitt *Voluptas und der Narr* des Hans Brosamer begegnete (Abb. 41).³⁵²

Während die junge Frau am äußeren rechten Bildrand also eindeutig der sinnlichen Schachspielerin Gefolgschaft leistet, tritt das Mädchen in der linken Bildhälfte - an der Nahtstelle zwischen hellbraunem und blauem Hintergrund - in einen eigentümlichen Gegensatz zur *femina ludens*. Den Kopf schräg nach links gewandt, nimmt sie mit ihrem männlichen Sitznachbarn Blickkontakt auf. Der andächtig nach oben gerichtete Augenaufschlag verleiht der kindlichen Figur etwas Sakrales. Marianische Unschuld und Reinheit gemäß dem weiblichen *Castitas*-Ideal scheinen sich in diesem Gesichtsausdruck zu manifestieren. Die roten Perlen der Korallenkette, die sich als Blickfang um den Kragen des Mädchens winden, galten wie Amulette und Talismane als Apotropaion für Kinder und finden sich auch in der Jesuskindikonographie.³⁵³ In der

³⁵⁰ Ausst.-Kat. Cremona 1994, S. 314.

³⁵¹ Vgl. Holländer, Hans: Schach in Literatur und Kunst der Neuzeit, in: Ausst.-Kat. Hamburg 2005: Schachpartie durch Zeiten und Welten (Museum für Kunst und Gewerbe), S. 84 f.

³⁵² Vgl. auch den um 1599 angefertigten Kupferstich *Frau Welt* von Christijn van de Passe aus der Serie *Hortus Voluptatum*, abgebildet in: de Jongh, Eddy: *Kwesties van betekenis. Thema en motief in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw*, Leiden 1995, S. 67, Nr. 16; vgl. ebd. zur Ikonographie der *Frau Welt*, S. 59-82;

³⁵³ Vgl. LCI, Bd. 2, Sp. 556; vgl. zur symbolischen Bedeutung von Schmuck, Spielzeug und Kleidung auf niederländischen Kinderporträts auch Willemsen, Annemarieke: *Images of toys. The culture of play in the Netherlands around 1600*, in: Ausst.-Kat.

Profanikonographie der Lebensalter gehört die Korallenkette zum Attribut der Kindheit.³⁵⁴

Die Medaillondarstellung auf dem roten Barett der benachbarten männlichen Figur lässt sich m. E. nicht eindeutig identifizieren. Erkennbar ist eine mit einem antikisch gegürteten Gewand bekleidete Figur im Kontrapost. Marion Faber sieht in der Medaillonfigur die Darstellung des Kämpfers und Seelenwägers Erzengel Michael mit den Attributen der Lanze und des apokalyptischen Drachen. Die Autorin überträgt die christlich-moralische Symbolik auf die ihrer Meinung nach durch den Vanitas-Gedanken bestimmte Gesamtaussage des Bildes:

„So liegt die Aussage des Bildes aller Wahrscheinlichkeit nach in der moralisierenden Mahnung, dass Schönheit, verkörpert durch die reich gekleidete Frau, und Stärke, symbolisiert durch den bewaffneten Soldaten, als rein physische Komponenten keinen Bestand haben und die Gefahr in sich bergen, dass der Mensch den profanen Sinnenreizen verfällt. Die menschliche Lebenszeit in der Welt ist beschränkt und darin Schachfiguren vergleichbar, die auch nur für die Dauer des Spiels eine Funktion ausüben und danach beiseite gelegt werden.“³⁵⁵

Giulio Bora hingegen meint in der Gestalt und ihren Attributen eine jungfräuliche Venus bei der Jagd zu erkennen und deutet diese als Anspielung auf das Keuschheitsideal, das schließlich der *Voluptas*-Allegorie entgegengesetzt wird.³⁵⁶

Betrachtet man Details der zunächst unscharfen Medaillonfigur und ihrer Attribute wird klar, wie es zu diesen Zuordnungen kam. Die kleine kolorierte Figur zeigt zwei Momente, die an unterschiedliche Bildtraditionen anknüpfen: Zum einen hält die Gestalt ein geschwungenes Gebilde in ihrer rechten Hand - von Bora wohl als Jagdbogen identifiziert - zum anderen windet sich ein ebenso S-förmiges, etwas dickeres Gebilde neben dem Spielbein, das Faber für den Drachen (=Schlange) hält. Die langgezogenen dunklen Schatten rechts und links hinter der Figur lassen sich durchaus als Flügel ausmachen, womit Boras Venus-Interpretation an Schlüssigkeit verliert. Bei den beiden serpentinartigen Gebilden handelt es sich m. E. um zwei (!) Schlangen unterschiedlicher Dicke,

Haarlem/Antwerpen 2000/2001: *Pride and joy. Children's portraits in the Netherlands 1500-1700* (Frans Halsmuseum/Koninklijk Museum voor Schone Kunsten), S. 64 f.

³⁵⁴ Vgl. LCI, Bd. 2, Sp. 556: Der Autor nennt hier als Beispiel Hans Baldung Grien: *Die Lebensalter der Frau*. Leipzig, Museum der bildenden Künste.

³⁵⁵ Faber 1988, S. 199.

³⁵⁶ Vgl. Ausst.-Kat. Cremona/Mailand 1985, S. 134.

was Boras Identifizierung ebenfalls widerlegen und die Fabers zumindest variieren würde. Die Bedeutungskontinuität bleibt im Kampfmotiv des geflügelten Schlangenbändigers insofern bewahrt, als dass auch diese ikonographisch heterogene Figur im Kontext des Bildgeschehens möglicherweise das apotropäisch-antagonistische Prinzip verkörpert.³⁵⁷

Während Lucas van Leyden die seltene Darstellung des figurenreichen Kurierschachs wählte, suggeriert Giulo Campi das Motiv eines konventionellen Schachspiels auf einem Schachbrett mit 8 x 8 alternierenden Feldern. Mary Garrards Antwort auf die neoplatonische Interpretation von Campis *Schachpartie* trägt insbesondere dem spielhistorischen und folglich ikonographischen Einschnitt durch die um 1500 einsetzende Schachreform Rechnung:³⁵⁸ „The painting has been interpreted Neoplatonically as the conquest of Mars by Venus, it seems likely that it may also (instead) express the new superior power of the queen over knights or pawns (footsoldiers), either of which could be represented by the figure in armor.“

Ähnlich wie bei van Leyden wirken die drei männlichen Gesichter porträthaft-individuell, während die Gesichtszüge der Frauen idealisiert und porzellanhaft geglättet gestaltet sind. Guazzoni schließt bei der Wiedergabe des männlichen Bildpersonals Porträtabichten des Künstlers nicht aus und führt Campis allegorisches Selbstporträt im Mailänder Museum Poldi Pezzoli an, welches in der Bildbeschreibung eines Inventars von 1614 auftaucht.³⁵⁹ Bora vermutet gar hinter

³⁵⁷ Vgl. zum antiken Schlangenmotiv und -kult auch Warburg, Aby: Schlangenritual. Ein Reisebericht, Berlin 1988, S. 44 ff. (Vortrag, den Aby Warburg ursprünglich in der Heilanstalt Bellevue, Kreuzlingen, am 21. April 1923 gehalten hat).

Die Frage, ob mit dem Motiv der Überwindung der Schlange auch auf das Ende der Sforza-Herrschaft - die Schlange ist das Wappentier der Visconti/Sforza - angespielt wird, muss mangels weiterer Quellen offen bleiben.

³⁵⁸ Garrard, Mary D.: Here's looking at me. Sofonisba Anguissola and the problem of the woman artist, in: *Renaissance Quarterly* 47/3, 1994, S. 600.

Um 1500 avancierte die Dame im europäischen Schachspiel zur stärksten Figur mit dem größten Aktionsradius. Sie ist seitdem die einzige Figur, die - soweit nicht durch andere Spielfiguren bedroht bzw. blockiert - beliebig viele Felder in horizontaler, vertikaler und diagonaler Richtung ziehen kann. Damit vereint die Dame die Zugkraft des Turmes und Läufers. Letzterer wird durch die Schachreform von seiner Kleinschrittigkeit befreit und kann durch diagonale Zugweise ebenfalls eine gewisse Fernwirkung entfalten.

³⁵⁹ Vgl. Ausst.-Kat. Cremona 1994, S. 314.

Vgl. auch Ausst.-Kat. Cremona 2004: Pittori della realtà. Le ragioni di una rivoluzione da Foppa e Leonardo a Caravaggio e Ceruti (Museo Civico Ala Ponzzone), S. 197 f.

den liebesallegorischen Aspekten Anspielungen auf ein reales matrimoniales Ereignis.³⁶⁰ Der intendierte und nachweisliche „Zusammenschluß individueller Porträts in eine kollektive Handlung“³⁶¹ - wie Sylvia Ferino-Pagden besonders hervorhebt - steht hingegen eindeutig im Mittelpunkt des genrehaften Gruppenporträts der Cremoneser Künstlerin Sofonisba Anguissola (Abb. 90).

Die bisherigen Bildbeispiele für das Motiv der *femina ludens* machen deutlich, dass diese überwiegend als Spielgegnerin des Mannes zum Einsatz kommt. Der allegorische Wert gerät auf den dargelegten Traditionslinien also einseitig in ein amourös-erotisches, satirisch-moralisierendes Bedeutungsumfeld. Die negativ konnotierte Verbindung zwischen Frau – Spiel - Lust [= Sünde] scheint zumindest da nicht recht greifen zu wollen, wo ausschließlich weibliche Spielakteure bildhaft inszeniert werden.³⁶² Obwohl Gesellschafts- und Brettspiele etc. unter Frauen zur alltäglichen Spielpraxis gehörten, sind sie in der Motivwelt der bildenden Kunst - ganz im Gegensatz zur Darstellung männlicher Spielgegner - exzeptionell.³⁶³

³⁶⁰ Vgl. Ausst.-Kat. Cremona/Mailand 1985, S. 133 f.

³⁶¹ Ausst.-Kat. Wien 1995, S. 79.

³⁶² Vgl. Reimöller 1992, S. 312.

³⁶³ Eine frühe Ausnahme macht hier das spanische Spielebuch des Codex Alfonso von 1283 mit seinen zahlreichen Illuminationen schach- bzw. brettspielender Frauen. An der Nahtstelle zwischen Okzident und Orient entspringen die Darstellungen einem eher multikulturellen Kontext, ohne einseitig christlich-dogmatisch geprägte Moralvorstellungen; vgl. Steiger, Arnald (Hrsg.): Alfonso El Sabio. Libros de Acedrez, Dados e Tablas. Das Schachzabelbuch König Alfons des Weisen. Mit 51 Miniaturen. Nach der Handschrift J.T. 6 Fol. des Escorial, Genf/Zürich 1941. Im Orsini-Schloss von Bracciano befindet sich ein anonymes Fresko aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts mit ludisch-weiblicher Thematik: Zu sehen sind u.a. Spielszenen mit aristokratisch gekleideten Frauen am Schachbrett, benachbart von Ballspielerinnen. Die Szene ist Teil eines Bilderzyklus, „which celebrates fertility and positive images of strong women such as goddess Diana or queens like Hippolyto, ruler of the Amazons.“ (Simons, Patricia: (Check-)Mating the Grand Masters: The gendered, sexualized politics of chess in Renaissance Italy, in: Oxford Art Journal 16/1, 1993, S. 63). Der Schriftzug am unteren Bildrand der Schachspielszene gibt Aufschluss über das mythologisierte Bildthema und die dargestellte Hauptakteurin „Semiramis asiriorum Regina“. Bereits Cessoli führt im ersten Kapitel seiner Schachspielallegorie des *Liber de moribus* eine Entstehungslegende ein, die Babylon zum Ort der Schacherfindung erklärt und unterstreicht dabei den läuternd-moralischen Spieleffekt, der den babylonischen Herrscher zu tugendhaftem Handeln bewegen sollte (vgl. de Cessoles 1995, S. 33 f.). Während Dante die assyrisch-babylonische Königin Semiramis zu den sündig-wollüstigen Frauen zählt, beschreibt Christine de Pisan die legendäre und im Umgang mit Waffen erfahrene Herrscherin im Vorspann zu ihrem Amazonenkapitel als „Frau von überaus edler Gesinnung, [die] die Ehre über alle Maßen“ liebte (de Pisan, Christine: Das Buch von der Stadt der Frauen. Übersetzt und kommentiert von Margarete Zimmermann, Berlin 1986, S. 71 f.).

Unter den Gruppenporträts der Sofonisba Anguissola - Geschwister-, Familien- und Eheporträts - sticht eines besonders hervor: 1566 sah der Künstlerbiograph Giorgio Vasari die *Partita a scacchi* im Hause der Cremoneser Familie Anguissola und beschreibt sie in seinen *Vite* mit großer Anerkennung:

„[...] dico di aver veduto quest' anno in Cremona, di mano di lei [Sofonisba Anguissola], in casa di suo padre e in un quadro fatto con molta diligenza, ritratte tre sue sorelle in atto giocare a scacchi, e con esso loro una vecchia donna di casa, con tanta diligenza e prontezza, che paiono vive, e che non manchi loro altro che la parola.“³⁶⁴

Unmittelbarkeit, Vitalität und Expressivität des Gemäldes drängten sich schon dem damaligen kunstsinnigen Betrachter auf. Mit der Betonung der *diligenza* [übers.: Sorgfalt, Fleiß] entgeht Vasari allerdings Anguissolas differenziertes künstlerisches Konzept, das die damals normativen kunsttheoretischen Prinzipien Albertischer Herkunft - man denke hier beispielsweise an die Kategorien der *invenzione* und *varietà* etc. - deutlich rezipiert.

Ob Sofonisba Anguissola Zugang zu und damit Kenntnis von Giulio Campis Schachgemälde hatte und/oder das o.g. Aquarell mit Schachszene - wahrscheinlich eine Neuschöpfung nach van Leydens Berliner *Schachspielern* - aus der Gonzaga-Sammlung kannte, ist vorstellbar, aber nicht gesichert. Figurenreduktion und die Wahl eines externen, öffentlichen Spielorts erinnern eher an das kleinformatigere Gemälde der Madrider *Kartenspieler* des Lucas van Leyden und an die frühen Tarotspieler des Mailänder Freskos in der Casa Borromeo als an figurenreiche Spielszenen in Interieurs. Die Trennung zwischen Vordergrundszone und Hintergrundlandschaft durch einzelne Bäume ist hingegen

Zum feminilen Bildprogramm und dem männlichen Gegenpart des Herkules-Zyklus im Castello Bracciano vgl. Siligato, Rosella: *Due cicli di affreschi nel Castello di Bracciano: ciclo delle figure femminili, ciclo di Ercole*, in: Ausst.-Kat. Bracciano 1981: Bracciano e gli Orsini nel '400 (Castello Odescalchi), S. 71-115.

³⁶⁴ Zit. nach: Ausst.-Kat. Cremona 1994, S. 190, aus: Vasari, Giorgio: *Le opere di Giorgio Vasari*, hg. von G. Milanesi, Bd. 6, Florenz 1881, S. 498. Sofonisba Anguissola wird von Vasari zwar an unterschiedlichen Stellen seiner Künstlerbiographien erwähnt, bekommt aber kein eigenes Kapitel. Hanna Gagel verweist kritisch auf die bei Vasari enthaltenen Biologismen, wenn der Autor Anguissolas künstlerische Produktivität mit der reproduktiv-weiblichen Gebärfähigkeit erklärt. Gagel bemerkt zu Vasaris Beurteilung der Künstlerin: „Sein Verhalten selber ist Hinweis auf Vasaris ambivalente Einstellung zur Leistung dieser Künstlerin. Er erwähnt sie offensichtlich mehr als von ihm selber geplant war.“ [Gagel, Hanna: *Sofonisba Anguissola – Eine rollenüberschreitende Malerin* (geb. um 1530 in Cremona, gest. 1625 in Palermo), in: *Kritische Berichte* Jg. 14/1986, H. 3, S. 15].

typisch für das druckgraphische Werk Lucas van Leydens und findet sich auch bei Marcantonio Raimondi und Andrea del Sarto wieder.³⁶⁵ Gleiches gilt für die Positionierung der Szene auf einer Anhöhe. Möglicherweise bekam Anguissola durch entsprechende druckgraphische Vorlagen Anregungen für die Komposition ihrer Schachspielszene.

Den Eindruck einer Alltagsszene - wie er bei van Leyden durch die soziale Bandbreite des schematisch-friesartig angeordneten Bildpersonals suggeriert wird - erzeugt Sofonisba Anguissola in diesem Gemälde aus ihrem Frühwerk verstärkt durch die Figur der schlicht gekleideten und mit realistisch wirkenden Gesichtszügen versehenen Hausbediensteten. Haut und Haar tragen zwar deutliche Spuren des Alterungsprozesses, was die Künstlerin jedoch vermeidet ist deren Steigerung zur Hässlichkeit.³⁶⁶

Joanna Kilian interpretiert den in die Landschaft integrierten Schachspielort als den aus der antiken Bukolik tradierten *locus amoenus* und geht von einem Zusammenhang zur humanistischen Konzeption der *villeggiatura* aus.³⁶⁷ Anders als beispielsweise bei Paris Bordones großformatigen *Schachspielern* von 1550-55 (Abb. 96) verzichtet Sofonisba Anguissola jedoch vollständig auf die Wiedergabe architektonischer Details einer Villenkultur. Fest steht, dass die Schachspielszene vor dem Hintergrund einer idealisierten pastoralen Fluss- und Hügellandschaft angelegt ist und die Cremoneser Künstlerin offensichtlich nicht nach einer realistischen und topographisch präzisen Wiedergabe der ihr vertrauten oberitalienischen Landschaft strebte. Anders verhält es sich bei der in der *Schachpartie* enthaltenen Wiedergabe unterschiedlicher Physiognomien,

³⁶⁵ Vgl. Vos 1978, S. 55-57, insbesondere die Abbildungen Nr. 72-80.

³⁶⁶ Vgl. auch Sofonisba Anguissola: *Knabe mit Kinderfrau*. Öl auf Lw., 150 x 105cm. St. Petersburg, Eremitage. Auf diesem undatierten Bildnis verleiht die Künstlerin der im Bildzentrum (!) positionierten weiblichen Figur einer Hausbediensteten trotz der groben Gesichtszüge etwas Würdevoll-Gütiges. Hanna Gagel nennt als Vorbild für die Konzeption dieser Szene die Köchinnenbilder des Pieter van Aertsen, von denen die Cremoneser Künstlerin möglicherweise über Giulio Campi Kenntnis erhielt; vgl. hierzu Gagel 1986, S. 18; vgl. auch Ausst.-Kat. Wien 1995, S. 89 f.; Abbildung ebd., Kat.Nr. 21.

³⁶⁷ Vgl. Kilian, Joanna: *Locus amoenus - Delightful Place. The Courtly Return to Nature in Sixteenth Century Northern Italian Painting*, in: *Bulletin du Musée National de Varsovie XXXIX*, 1998/Nr. 1-4, S. 23-35.

Emotionen, Altersstufen und bei der Erfassung des kindlichen Wesens, die vom lombardischen Realismus beeinflusst ist.³⁶⁸

Im Vordergrund dieses in eine Spielhandlung eingebundenen genrehaften Gruppenporträts sind im dreiviertel- und halbfigurigen Format die Schwestern der Künstlerin Sofonisba Anguissola abgebildet. Trotz des leichten *sfumato* und der „glättenden“ Idealisierung, die sich über das jeweilige Antlitz der Schwestern legt, modelliert die Künstlerin die Gesichtszüge individuell. Während links Lucia (1537/42-1565) und rechts Minerva (1543/46-1564) als *feminae ludentes* mit dem standesgemäßen Schachspiel beschäftigt sind, beobachtet die jüngere Europa (um 1552-1576) mit einem breiten Lachen amüsiert das Geschehen.³⁶⁹ Das auf einem dekorativen Orientteppich liegende Schachbrett trägt auf der schmalen Leiste seiner zum Betrachter weisenden Außenseite die lateinische Inschrift: „SOPHONISBA ANGVSSOLA VIRGO AMILCARIS FILIA EX VERA / EX EFIGIE TRES SVAS SORORES ET ANCILAM PINXIT. MDLV [MDLX ?].“ Damit bezieht sich die Künstlerin auf ihre sozial-familiäre Herkunft, nennt das vierköpfige Bildpersonal und schließt sich selbst als Urheberin des Gemäldes in das Bildgeschehen mit ein. Der Wahrheitsanspruch bei der Wiedergabe ihrer drei Schwestern samt Hausbediensteten wird hier ebenfalls explizit dokumentiert. Mit der Bezeichnung „virgo“ verweist sie auf ihren Familienstand als unverheiratete Frau und ihre moralische Integrität im Sinne des normativen weiblichen Keuschheitsideals.³⁷⁰

³⁶⁸ Vgl. auch Wolk-Simon, Linda: Il naturalismo nel disegno lombardo da Leonardo al Cerano, in: Ausst.-Kat. Cremona 2004, S. 47-61.

Vgl. als Kontrast zu Anguissolas *Schachpartie* das dem Flamen Hans Eworth (1540 - 1574 in Antwerpen und London tätig) zugeschriebene Gruppenporträt: *Familie des Herzogs von Windsor beim Schach- und Kartenspiel*. 1568. Holz. Besitz unbekannt (abgebildet in: Faber 1988, S. 55).

Es zeigt im Vordergrund die vier Söhne des Herzogspaares beim Schach- und Kartenspiel, umgeben von ihren Eltern und einer Erzieherin bzw. Hausbediensteten. Die ludische Aktivität der repetitiv aneinander gereihten Kinder beschränkt sich hier auf das repräsentative Beiwerk aristokratischer Erziehung und Distinktion. Der Mangel an Individualität und Kindlichkeit „vermittelt kaum die Atmosphäre einer vergnüglichen Beschäftigung. Insbesondere die Schachpartie zwischen den beiden älteren Söhnen scheint sich als Pflichtübung unter den strengen Blicken des Vaters abzuwickeln“ (Faber 1988, S. 56).

³⁶⁹ Zu den dargestellten Personen und den Altersangaben vgl. Gilardi, Anastasia: Le sorelle di Sofonisba, in: Ausst.-Kat. Cremona 1994, S. 75 f.

³⁷⁰ Vgl. auch das Begriffspaar *virgo - virago* bei Garrard 1994, S. 580.

Lucia nimmt als einzige den Blickkontakt zum Betrachter außerhalb des Bildgeschehens auf, wodurch die bei Europa beginnende, über Minerva verlaufende und schließlich auf Lucia gerichtete Linie der Augenblicke in die Realwelt hinausführt. Der Betrachterblick verhält sich hierbei kongruent zum (schwesterlichen) Blick der Künstlerin als komplementäre Bild-Hemisphäre. Marry D. Garrard verleiht dem außerbildlichen Anteil dieser rezeptionsästhetisch wirksamen Blickkonstruktion ein besonderes Gewicht: „Its meaning is complete only when we realize that the artist Sofonisba the eldest artist-sister and the teacher of the others is the culmination of the sequence.“³⁷¹

Parallel zur innerbildlichen Schwestertrias gibt es ein weiteres Blickmotiv: Vom rechten Bildrand richtet die ältere Hausbedienstete ihre Augen mit großer Anteilnahme auf das Spielgeschehen bzw. auf den Spielstand. Die diagonal in die Bildszene ragende rechte Hälfte ihres Oberkörpers ist frontal wiedergegeben, während ihr Kopf im Halbprofil gezeigt wird. Ihre Lippen sind leicht geöffnet und können als Andeutung eines Kommentars oder als Ausdruck des Erstaunens gelesen werden. Die Gegenläufigkeit der Körperglieder vermittelt den Eindruck von Bewegung und Unmittelbarkeit, so als sei die Dienerin eben herbeigeeilt, angelockt vom Lachen der kleinen Europa und dem lauten Disput der beiden Schachspielerinnen. Der zum Sprechen geöffnete Mund der im streng-emblematischen Profil dargestellten Minerva und das offene, vielleicht auch ein wenig spöttische Lachen Europas produzieren beim Betrachter geradezu einen synästhetischen Effekt: Über die visuellen Reize werden akustische Eindrücke angeregt und mitempfunden. Das variierte Bewegungsmotiv der Blicke und Hände, welches Parallelen zu Lucas van Leydens und Giulio Campis Schachbildern aufweist, verstärkt durch seine Dynamik die Wiedergabe von Interaktion und individuellen Gemütsbewegungen.

Mannigfaltigkeit und Narrativität dieser lebhaften Bildelemente kontrastieren mit der manieristisch steifen Haltung der abgebildeten Oberkörper und ihrer korsageartigen Bekleidung. Die detailliert-deskriptive Schilderung der mit reicher Stickerei verzierten, aus kostbarem leuchtenden Brokat und Samt hergestellten Kostüme mit den passenden Schmuckaccessoires - hier findet sich auch wieder die apotropäische Korallenkette - lässt die Repräsentationsfunktion des

³⁷¹ Garrard 1994, S. 604.

Gruppenporträts klar hervortreten. Es ist davon auszugehen, dass die Anguissola-Schwester anlässlich der Erstellung des Gemäldes ihre kostbarsten Kleider anlegten und auch den Familienschmuck zur Schau stellten.

Dieser Reichtum, der Glanz und die Farbigekeit stehen in deutlichem Gegensatz zur bescheidenen, volkstümlichen, grau-weißen Tracht der Hausbediensteten, die mit einem höheren Grad an Realitätsnähe ausgestattet ist. Trotz dieser Polarität und der scheinbar marginalen, aber in Bezug auf die Bildleserichtung durchaus bedeutsamen Positionierung am rechten Bildrand fehlen formale Merkmale der Subordination und Hierarchisierung.³⁷² Die vertraute Dienerin wird vielmehr als Teil der Familie betrachtet und in die Szene integriert. Die Darstellung der Hausbediensteten als Familienangehörige kann auch als Reflex gewertet werden auf die traditionelle Auffassung von Familie und Haus als Lebensgemeinschaft, „der nicht nur der Hausbesitzer mit Frau und leiblichen Kindern angehörte, sondern alle, die unter seinem Dach wohnten und der Herrschaft des Hausvaters unterstanden, der ja zumeist Hausbesitzer und `Arbeitgeber´ zugleich war.“³⁷³

Die familiär-aufgelockerte Schachspielrunde produziert nicht nur einen Handlungszusammenhang zwischen den ausschließlich weiblichen Figuren, sondern fungiert im Kontext eines intellektuellen Zeitvertreibs natürlich auch als konventionelles Attribut aristokratischer Elitisierung - die Familie zählte zum städtischen Kleinadel und hatte beste Kontakte zu den oberitalienischen Höfen - und humanistischer Bildung.³⁷⁴ Die über das Schachspiel inszenierte soziale und

³⁷² Vgl. Gagel 1986, S. 14.

³⁷³ van Dülmen, Richard: Kultur und Alltag in der Frühen Neuzeit, Bd. I: Das Haus und seine Menschen. 16.-18. Jahrhundert, München 1990, S. 12.

³⁷⁴ Castiglione schätzt das Schachspiel im *Il Libro del cortegiano* positiv ein aufgrund dessen Eigenschaft als „[...] gentile intertenimento ed ingenuo.“ (Castiglione, Baldassare: *Il libro del cortegiano*, Turin 1955, Lib. II, cap. XXXI, S. 239). Dabei kommt dem Autor der mittelmäßige Spieler, der ohne Anstrengung und Zeitaufwand zu spielen weiß, dem Idealbild des perfekten und von eleganter Leichtigkeit gekennzeichneten Höflings entgegen: „[...] cioè che la mediocrità sia più lodevole che la eccellenza.“ (ebd.). Vgl. zum Motiv der höfischen Schachspieldarstellungen Faber 1988, S. 23 ff. Vgl. zum Kontext der humanistischen Bildung von Frauen im Umfeld Sofonisba Anguissolas bzw. der zeitgenössischen Positionen zu Fragen der intellektuellen (Un-) Gleichheit von Frauen Guazzoni, Valerio: *Donna, pittrice e gentildonna. La nascita di un mito femminile del Cinquecento*, in: Ausst.-Kat. Cremona 1994, S. 63 ff. Vgl. auch Christadler, Maik: *Sofonisba Anguissola – Selbstentwürfe einer Malerin in der frühen Neuzeit*, in: Hacke, Daniela (Hrsg.): *Frauen in der Stadt. Selbstzeugnisse des 16.-18. Jahrhunderts*, Ostfildern 2004, S. 187-202.

humanistische Nobilitierung der Anguissola-Schwwestern nimmt sich ebenfalls aus wie ein weibliches Echo auf das sich im 16. Jahrhundert europaweit ausbreitende literarische Traktatthema des „Frauenlobs“. Diese häufig in Dialogform geführte Gegenrede zu misogyn-misogynen Positionen der „Frauensmäh“ sprach sich zugunsten der Verteidigung und Aufwertung des weiblichen Geschlechts aus. Freilich ändert dieser Disput um Geschlechterinferiorität und -superiorität nichts an der Tatsache einer überwiegend männlich dominierten Perspektive auf die Frau und die Geschlechterbeziehung mit ihren hierarchisch-patriarchalisch strukturierten Kontrollmechanismen.³⁷⁵

Als lombardischer Beitrag zu dieser literarisch geführten Debatte erschien 1525 Galeazzo Flavio Cappella (Capra) volkssprachliche *Querelle*-Schrift *Della eccellenza e dignità delle donne* (Über die Erhabenheit und Würde der Frauen).³⁷⁶ Mit Agrippa von Nettesheims Traktat *De nobilitate et praecellentia foeminei sexus* oder *Vom Adel und Fürtreffen weiblichen Geschlechts* verbreitete sich europaweit ein grundlegender Text zur Geschlechterthematik, der erstmals 1529 in Latein und kurz darauf bereits in mehreren europäischen Sprachen veröffentlicht wurde.

Die Visualisierung weiblicher „Eckzellen“, die sich mitteilt über die Wahl und deskriptiv-psychologisierende Erfassung der Einzelfiguren, den Einsatz des Schachmotivs als Klugheitssymbol und Anlass weiblicher Disputation, sowie über die gesamte ästhetische Konzeption, liest sich im Vergleich zu Lucas van Leydens Berliner *Schachspielern* geradezu wie eine Antithese - ein Gegenargument zur geschlechterantagonistischen *Weibermacht*-Thematik.

Vgl. zum Thema weiblicher Bildung in der Renaissance auch King, Margaret L.: *Frauen in der Renaissance*, München 1993, S. 197 ff.

Vgl. ferner Heißler, Sabine/Blasenbrei, Peter: *Frauen der italienischen Renaissance. Heilige – Kriegerinnen – Opfer*, Pfaffenweiler 1990, S. 55.

Vgl. auch Kloek, Els: *De Renaissance en vrouwen. Een historiografische inleiding*, in: Gelderblom, Arie-Jan/Hendrix, Harald (Hrsg.): *De vrouw in de Renaissance* (Utrecht Renaissance Studies), Amsterdam 1994, S. 1-10.

³⁷⁵ Das mit dem *Frauenlob* einhergehende *Ehelob* resultiert aus der Neuordnung der Relation zwischen Arbeit und Familienleben. Mit den Anfängen der Neuzeit wurde schließlich die Basis geschaffen für die moderne Organisation der Familie als Nukleus der Gesellschaft.

³⁷⁶ Zur europäischen *Querelle*-Thematik vgl. Bock 2000, S. 13-46.

Der emblematische Charakter des humanistisch geprägten, „philogynen“ und gleichzeitig familiären Gruppenporträts Anguissolas leitet sich innerbildlich hieraus ab; außerbildlich wurde die emblematische Funktion sicherlich durch eine publikumswirksame Hängung unterstützt: Das Gemälde verblieb bis 1600 im Cremoneser Hause der Anguissolas, wo es vermutlich im repräsentativen Empfangsraum hing, um gewissermaßen als gesellschaftlich-programmatisches „Aushängeschild“ von den vielen ein- und ausgehenden Gästen - u.a. auch Vasari - der humanistisch gebildeten städtischen Oberschicht bewundert zu werden.³⁷⁷ Vater und Förderer Amilcare Anguissola war sich des semi-öffentlichen Bildeffekts bestimmt bewusst. In Anbetracht der hohen Zahl seiner zu verheiratenden Töchter strebte Amilcare durch deren prestigefördernde künstlerisch-intellektuelle Ausbildung mit Sicherheit auch verbesserte Heiratschancen an, um in seiner ökonomisch instabilen Situation die evtl. fällige Mitgift niedrig zu halten.³⁷⁸

Ein weiterer Impuls für Anguissolas Bildidee eines weiblichen Wettstreits ging möglicherweise von einer oberitalienischen Schachlegende aus. Kurz vor dem *sacco di Roma* erschien 1527 erstmals in Rom das Schachgedicht *Scacchia Ludus* des Cremoneser Marco Girolama Vida - ein mit Amilcare Anguissola befreundeter Humanist und späterer Bischof von Alba (Marcus Hieronymus Vida, gest. 1566 als Bischof von Alba bei Turin).³⁷⁹ Der anhaltende literarische Erfolg der lebhaften Schachdichtung und Epenparodie zeigt sich über das 16. Jahrhundert hinaus in den zahlreichen Übersetzungen und Neuauflagen.³⁸⁰ Obwohl das Schachspiel erst um 1500 seine noch heute gültigen Regeln herausbildete, verlegt Vida in seiner Dichtung die Erfindung des „neuen“ Schachspiels - auch als „scacchia de la donna“ oder „alla rabiosa“ bezeichnet - in die Antike und verbindet diese frei mit einer heimatlichen Ursprungslegende. Die

³⁷⁷ Vgl. auch Ausst.-Kat. Cremona 1994, S. 190.

³⁷⁸ Zu Herkunft und sozialer Stellung Amilcare Anguissolas vgl. Sacchi, Rossana: Sofonisba Anguissola, in: Ausst.-Kat. Cremona 1994, S. 71 und dies.: *Intorno agli Anguissola*, ebd., S. 345 f.

³⁷⁹ Vgl. Vida, Marcus Hieronymus: *Schachspiel der Götter. Scacchia Ludus*. Eingeleitet und mit der Übersetzung von Johann Joseph Ignatius Hoffmann. Herausgegeben von Walther Ludwig, Zürich/München 1979.

³⁸⁰ Vgl. zu Entstehungsgeschichte und bibliographischen Angaben de Cesare, Mario A.: *The game of chess. Marco Girolama Vida's Scacchia Ludus*, Nieuwkoop 1975.

größere Reichweite, Flexibilität und Aggressivität der Dame veranlasst den Autor, diese auch als „regina furens“ (V. 139) oder „rabies“ (V. 555) zu betiteln.

Pro- und Epilog rahmen den Versepos und verbinden sich in der Legende des ersten Schachspiels, das Merkur der Fluss- und späteren Schachnympe Scacchis - Schwester der Seriadon - an den nahe bei Cremona gelegenen Fluss Serio gebracht haben soll als Wiedergutmachung für den von ihm verschuldeten Verlust ihrer Jungfäulichkeit.³⁸¹ Inhaltlich knüpft Vida an sein früher entstandenes Lehrgedicht *Bombyces* an, in dem er über den Ursprung des Serio-Flusses und der Seidenraupenzucht bzw. des Seidengewerbes berichtet. Die Flusslandschaft *alla fiamminga* im Hintergrund von Anguissolas Schach-Gemälde könnte beim gebildeten zeitgenössischen Betrachter also durchaus auch als Anspielung verstanden worden sein auf diese literarische Fiktion einer antik-ätiologischen Ursprungslegende mit dem darin enthaltenen Heimatlob.

Das Schachgedicht schildert in Form einer Epen- und Kriegsparodie den Schachwettkampf zwischen dem noch jugendlichen Apoll und Merkur anlässlich der Hochzeitsfeierlichkeiten des Meeresgottes Oceanus und der Erdgöttin Tellus. Spielleiter in der Götterrunde ist der mächtige Jupiter. Die Spielgegner in zweiter Reihe sind Venus und Mars. Sie greifen entgegen den von Jupiter getroffenen Abmachungen mehr oder weniger verdeckt in den Spielablauf ein. Venus auf der Seite Apolls und Mars als Förderer des Merkurs. Im wechselhaften Spielverlauf scheint es, als drohe dem listigen Merkur die Niederlage; doch mit Unterstützung, Betrug und Einschüchterungstaktik geht er aus einer für ihn fast aussichtslosen Schachpartie als Sieger hervor. Merkur erhält schließlich vom göttlichen Spielleiter Jupiter als Preis den Stab, mit dem er fortan die Toten in den Hades geleiten wird (V. 639 ff.).

Vida eröffnet neben dem Spiel der Götter gleichzeitig eine weitere Bühne als Spiel im Spiel: Er haucht den Spielfiguren und deren Einzelzügen Leben ein und steigert so die Dramatik des drastisch geschilderten Kampfgeschehens. Der Eindruck eines wehrhaften Eigenlebens kann freilich nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Figuren „in Wirklichkeit nur Marionetten in den

³⁸¹ Vgl. Vida 1979, Einleitung, S. 7 ff.

Händen anderer Spieler“³⁸² sind. Die fiktive Spielführung hält sich nur locker an die Regeln des Schachspiels zugunsten einer „psychologischen Zeichnung der beiden Spieler einerseits und der metaphorischen Belebung der Figuren und ihrer Züge [...]“ andererseits.³⁸³

Eine besondere Bedeutung kommt der Rolle der Königinnen (Damen) und deren Dienerinnen (ehemals Soldaten bzw. Bauern) zu. Die Eigenschaften der Schlagkraft und Tugend der Königinnen sind in den Bezeichnungen „Jungfrau“ und „Amazone“ enthalten und schließen sich dem Bedeutungsumfeld des *virtus*-Begriffs an (V. 251, 253). Auf der Bühne bzw. dem Schlachtfeld des Schachbretts spitzt Vida den furios-rabiaten Wettstreit dramatisch zu bis zur blutigen Konfrontation der königlichen Kontrahentinnen (V. 412 ff.). Beide Protagonistinnen kommen zu Fall. Weiß gelingt es in einem Wettrennen der Dienerinnen entsprechend der Umwandlungsregel, eine von ihnen zur weißen Dame zu erheben (V. 446-466). Doch auch Merkur ist erfolgreich beim Gewinn einer neuen schwarzen Königin, die den gegnerischen König schließlich schachmatt setzt (V. 609-635).

Die Vorstellung vom *giocco d'ingegno* als antikes (Tugend-)Spiel der Amazonen greift auch Torquato Tasso in seinem *Discorso della virtù femminile, e donnesca* auf, der 1582 in Venedig erschien.³⁸⁴

Trotz des unklaren Spielstands in Anguissolas *Schachpartie* lenkt die Künstlerin durch Blickrichtung und Positionierung die Aufmerksamkeit des Betrachters in Leserichtung von links nach rechts zunächst auf die Hände der älteren Schwester Lucia. Ihre rechte Hand verdeckt zwar die zu ziehende Schachfigur, aber man erahnt, dass dieser Schachzug den in nächster Nähe platzierten König der gegnerischen Spielerei Minervas wenn nicht gar schachmatt setzt, so doch zumindest gefährden könnte. Der rhetorische Gestus der erhobenen rechten Hand Minervas und der zum Sprechen geöffnete Mund sind körperliche Zeichen einer bewegten Reaktion auf die Spielführung. Dabei lässt sich der Handgestus in

³⁸² Ebd., S. 19. Möglicherweise kann dieses Bild der manipulierten Kampfhandlungen als Anspielung gelesen werden auf die anhaltenden kriegerischen Auseinandersetzungen auf italienischem Boden, „in denen sich italienische von außeritalienischen Großmächten abhängige Fürsten bekämpften“ (ebd.).

³⁸³ Ebd., S. 18 f.

³⁸⁴ Vgl. Guazzoni 1994, S. 68 u. S. 70, Anm. 71.

diesem Handlungszusammenhang nicht eindeutig bestimmen: Er oszilliert vielmehr zwischen Disput bzw. Protest auf der einen und Resignation auf der anderen Seite.

Lucias linke Hand hingegen umschließt die aufrechte Figur einer dunklen Dame, flankiert von zwei umgekippten Bauern. Mit der Eroberung der zugkräftigen Dame Minervas und der Gefährdung ihres Königs weist die Spielsituation lockere Bezüge zu Vidas Schachdichtung auf. Die weiblichen *personae dramatae* der Schachbrettbühne - in Abhängigkeit von der ludischen Götterrunde kämpfende Dienerinnen, Königinnen bzw. Jungfrauen und Amazonen - transponiert die Künstlerin in die Sphäre spielbestimmender weiblicher Akteure. Im Bild ihrer Schwestern beim kultivierten Schachspiel und in der Figur der Dienerin, die ihnen dabei Gefolgschaft leistet, zelebriert Anguissola Standeszugehörigkeit, weibliche Tugendhaftigkeit, Intelligenz und Handlungsfähigkeit.

VII. AUSBLICK

DIE CARAVAGGESKE *FEMINA LUDENS* UND DIE NIEDERLÄNDISCHE GENREMALEREI

Mit dem komödiantisch-moralisierenden Sujet der *Falschspieler* von ca. 1595 (Abb. 88) und seinem subtileren Pendant der *Wahrsagerin* (Abb. 97) setzte Michelangelo Merisi da Caravaggio (1573-1623) bei den Nachfolgern seiner radikal „naturalistischen“ Hell-Dunkel-Malerei eine breite Rezeption und Variation der Betrugsthematik in Gang, die auch vom zeitgenössischen pikaresken

Roman beeinflusst worden ist.³⁸⁵ Ähnlich wie bei Anguissola, allerdings unter negativem Vorzeichen, könnte auch hier die niederländische Grafik und/oder das bereits erwähnte Gemälde (Aquarell) nach Lucas van Leydens *Schachspielern*, das sich im damaligen Besitz der Gonzaga-Kunstsammlungen in Mantua befand, das ludische Bildthema inspiriert haben. In ihren Inventaranalysen der Gonzaga-Kunstsammlungen stellt Anna Maria Ambrosini Massari hierzu folgende These auf:

„In ogni caso, resta un dato di fatto che nelle collezioni ci sia un dipinto in tutto analogo alla celebre invenzione del pittore olandese e sarà almeno da considerare l’incidenza della versione di un tale soggetto da parte del giovane Caravaggio, ponendosi come non secondario elemento di prova del suo passaggio, se non della sua frequentazione delle collezioni mantovane, ipotizzando, ovviamente, che l’opera sia nella collezione almeno dagli ultimi anni del Cinquecento, se non da prima.“³⁸⁶

Fiel die Wahl bei Caravaggios großformatiger *Berufung des Matthäus* von 1599-1600 - ein Bildthema, das insbesondere in der niederländischen Kunst des 16. Jahrhunderts verbreitet war - auf eine mehrfigurige Gruppe von Protagonisten in einem Raum mit dynamisch-dramatischer Lichtführung (Abb. 98), konzentriert sich die Bildhandlung in den *Falschspielern* auf drei Akteure in einem unbestimmtem Interieur vor einem leuchtendem „spot“ in der rechten Bildhälfte. Während Caravaggio in den *Falschspielern* bei der Wiedergabe seiner nahansichtigen Halbfiguren noch ganz auf weibliches Bildpersonal verzichtet, variiert Bartolomeo Manfredi als ein früher Anhänger Caravaggios die Figurenkonstellation in seinen *Kartenspielern* aus der Sammlung Baron Grundherr/Rom Anfang der 1610er Jahre, indem er u.a. die zeichengebende mittlere männliche Figur durch eine weibliche Assistenzfigur ersetzt (Abb. 99). Zur Initialwirkung des Motivs der betrügerischen Frau beim Kartenspiel im Werk

³⁸⁵ Zur profanen caravagesken Motivwelt vgl. ausführlich Langdon, Helen: *Cardsharps, gypsies and street vendors*, in: *Ausst.-Kat. London/Rom 2001: The genius of Rome 1592-1623* (Royal Academy of Arts/Palazzo Venezia), S. 44-65.

Zum Komödiencharakter und zu möglichen literarischen Quellen des caravagesken Motivs der wahrsagenden Zigeunerin vgl. Hirdt, Willi: *Caravaggios Wahrsagende Zigeunerin*. Versuch einer Deutung, in: Tappert, Birgit/Jung, Willi (Hrsg.): *Lesen und Sehen: Aufsätze zur Literatur und Malerei in Italien und Frankreich*. Festschrift zum 60. Geburtstag von Willi Hirdt, Tübingen 1998, S. 89 ff.

³⁸⁶ Ambrosini Massari 2002, S. 21.

Manfredis resümiert Fancesca Bottacin in ihrem Aufsatz über Caravaggios Verbindungslinien zur niederländischen Genremalerei:

„Nel [...] *Giocatori di Carte* [...] Manfredi si volge al motivo dell'inganno, già trattato da Caravaggio ne *I bari*, mutando però uno dei personaggi. In tale rappresentazione [...] il ruolo traffaldino suggeritore, che con un cenno gabba il malcapitato, non è affidato a un uomo bensì a una donna. Se è vero che Manfredi si dedica alle scene di genere all'inizio del secondo decennio del Seicento è in questo stesso periodo che si deve ritenere codificata la variante della donna, utilizzata poi ampiamente dagli olandesi sin dai primi anni Venti.“³⁸⁷

Die Kombination von obskurer Nachtszene mit der Anwesenheit einer weiblichen, häufig körperbetont-haptisch modellierten Figur, die in Männergesellschaft in das lasterhaft-trügerischen Kartenspiel involviert ist, beinhaltet nicht nur erotische Anspielungen, sondern ist als „sinnlicher“ Hinweis auf eine Bordellsituation lesbar. Konnotationen mit dem moralisierenden Bibelthema des Verlorenen Sohnes konnten optional vom zeitgenössischen Rezipienten abgerufen werden. Daneben tritt häufig das konterkariierende Moment des Voyeuristischen, insbesondere bei der Wiedergabe der spielaktiven weiblichen Figuren. Mit halb bis ganz entblößten Brüsten präsentiert sich die *femina ludens* z.B. im Werk von Wouter Pieterz. *Crabeth II.* oder im großformatigen Madrider Gemälde des flämischen Caravaggisten Theodor Rombouts (Antwerpen 1597-1637).³⁸⁸

Auch der in Utrecht und Rom ansässige Caravaggist Dirck van Baburen (1594/95-1624) greift bei seinen *Kartenspielern* (Kopie) auf Manfredis Figurentrio mit Frau zurück.³⁸⁹ Als Instrument des Betrugs dient diesmal ein Spiegel, der das Blatt des älteren Mitspielers an den mit Brustharnisch gepanzerten rückenansichtigen Soldaten verrät. Das mit dem großen Format eines Historienbildes

³⁸⁷ Bottacin 2002, S. 76.

Zur Moralisierung des Spielmotivs in der Caravaggio-Nachfolge s. auch Slatkes, Leonard J.: Hendrick ter Brugghen's *The Gamblers*, in: The Minneapolis Institute of Arts Bulletin, 67, 1995, S. 6-11

³⁸⁸ Wouter Pieterz. *Crabeth II: Die Kartenspieler*. Düsseldorf, Privatsammlung/*Die Kartenspieler*. Warschau, Museum Narodowe. Beide Abbildungen in: Bottacin 2002, S. 76, Nr. 30, 31.

Vgl. Theodor Rombouts: *Die Kartenspieler*. Öl auf Leinwand, 100 x 123 cm. Madrid, Prado; s. hierzu auch den Bestandskatalog: *La peinture flamande au Prado*, Antwerpen/Paris 1989, S. 236 f.; Abbildung ebd., S. 293, Nr. 240.

³⁸⁹ Dirck van Baburen (Kopie): *Die Kartenspieler*. Mauchline, Schottland, Ballochmyle House. Abgebildet in: Bottacin 2002, S. 75, Nr. 24.

konkurrierende Budapester Gemälde *Die Kartenspieler* von Nicolas Régnier (Maubeuge 1591-1667 Venedig) ist ebenfalls charakteristisch für die „Manfredi-Methode“ (Abb. 100) - man vergleiche dieses vor allem mit Manfredis Braunschweiger Gemälde *Die Verleugnung Petri* von ca. 1615³⁹⁰ - und vereint die Spielthematik mit dem Thema der Wahrsagerei und des Betrugs.³⁹¹ Unterschwellig tragen die beiden äußeren Figuren links im Bild - der Soldat im schwarzen Panzer mit Federhelm und die Kartenspielerin im feuerroten, auf Kniehöhe aufreizend zurückgeschlagenen Kleid - noch „Spuren“ der Mars-Venus-Ikonographie. In Frankreich verhalf vor allem Georges de La Tour der *femina ludens* zu einem bis heute andauernden hohen Bekanntheitsgrad mit seinen beiden im Louvre und im Kimbell Art Museum aufbewahrten Versionen der *Falschspieler* von 1630-34 (Abb. 101/102). Der rezeptionsästhetische Effekt geht nicht nur von der spezifischen Wiedergabe dekorativ-luxuriöser Oberflächestrukturen aus, sondern insbesondere von einer eigentümlich „schrägen“ Blickregie, die dem Betrachter das Moment des Trügerisch-Bedrohlichen signalisiert und Misstrauen evoziert.³⁹²

Um den Einfluss der frühen internationalen Kunstbewegung des Caravaggismus auf die niederländische Genremalerei und insbesondere auf das Motiv der *femina ludens* zu ermitteln, sind vor allem die Utrechter Caravaggisten und deren Adepten von besonderem Interesse. Sie knüpfen mit der „Wiederentdeckung“ der

³⁹⁰ Bartolomeo Manfredi: *Die Verleugnung Petri*. Um 1615. Öl auf Lw., 166 x 232 cm. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum. Abbildung und Erläuterungen zum Nachtstück der Utrechter Caravaggisten s. auch Neumeister, Mirjam: *Das Nachtstück mit Kunstlicht in der niederländischen Malerei und Graphik des 16. und 17. Jahrhunderts*. Ikonographische und koloristische Aspekte, Petersberg 2003 (Diss. Bonn 1999), S. 162, Nr. 93.

Zum caravaggesk ausgeführten Thema der Verleugnung Petri als Anlass zur Spielinszenierung und zur Rolle der weiblichen Figur vgl. auch Gerrit van Honthorst: *Die Verleugnung Petri*. Um 1620. Privatsammlung; Abbildung in: Feigenbaum 1996, S. 157, Nr. 8.

Vgl. auch Theodor Rombouts: *Verleugnung Petri*. Um 1625. Öl auf Lw., 93,5 x 206,2 cm. Vaduz, Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein/Wien, Liechtenstein Museum. Abbildung in: Ausst.-Kat. Mailand/Wien 2005/2006: *Caravaggio e l'Europa. Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti* (Palazzo Reale/Liechtensteinmuseum), S. 389 f., Nr. V. 17.

³⁹¹ Vgl. Ausst.-Kat. Frankfurt 1999: *Von Raffael bis Tiepolo. Italienische Kunst aus der Sammlung des Fürstenhauses Esterházy* (Schirn Kunsthalle), S. 254 f. Hier auch der Hinweis auf Régniers Nähe zur Malerei von Simon Vouet und Valentin de Boulogne; Abbildungen ebd.

³⁹² Vgl. Feigenbaum 1996, S. 150-181.

Spielthematik in Italien bei ihrer Rückkehr in die Niederlande an die Tradition der moralisierenden Spielmotivik an und bedienen sich hierbei auch des Motivs der Spielerin. Bei dem Wiesbadener Gemälde *Die Falschspieler* (Abb. 103) handelt es sich wahrscheinlich um eine Atelierkopie nach einem 1622-24 entstandenen und mittlerweile verloren gegangenen Original des bekannten Utrechter Caravaggisten Gerard van Honthorst.³⁹³ Licht und Schatten dienen hier als Regieinstrumentarien zur narrativen Akzentuierung der nächtlichen Bordell-, Betrugs- und Spielszene.³⁹⁴ Während diese Bilderzählung der einzigen weiblichen Figur die Rolle der münzzählenden Kurtisane zuweist und sie somit auch dem negativen Konnotationsfeld der Avaritia-Thematik zuordnet, greift Honthorst in seiner Federzeichnung *Das Kartenspiel* nach bereits erwähntem Muster wieder auf die Betrugsthematik der weiblichen Akteurin bzw. auf das Falschspiel zurück (Abb. 104). Im Gegensatz zu Caravaggios figurreduzierter und konzentrierter Komposition der *Falschspieler* klingen in diesem Blatt von ca. 1620 ältere, moralisierende Bildtraditionen an. Der exponierte Krug impliziert im narrativen Bildgefüge die destruktive Verbindung von Spiel, Unkeuschheit und Trunksucht wie bereits zuvor die Holzschnitt-Illustration *Die Spieler* in Sebastian Brants *Narrenschiff* oder die *Lockere Gesellschaft* des Braunschweiger Monogrammisten (bzw. nach alternativer Attribution Jan Sanders van Hemessen) von ca. 1540.³⁹⁵ Jener Konnex unerwünschten Fehlverhaltens wurde in der visuellen Kultur der Niederlande auch durch die entsprechende Emblematisierung und das flexible und weit verbreitete Bildmedium der didaktischen Kupferstichserien bis ins 17. Jahrhundert hinein tradiert und konserviert. Diese moralisierende Kontinuitätslinie lässt sich exemplarisch belegen anhand eines Emblems aus Roemer Visschers *Sinnepoppen* von ca. 1614 (Abb. 105). Die für das Emblem charakteristische dreiteilige Anlage zeigt im unteren Bereich der „Pictura“ - welche auch als „Icon“, „Imago“ oder „Symbolon“ bezeichnet wird - verschiedene Spielgeräte wie Würfel, Karten, Spielsteine und einen Federballschläger vor dem Hintergrund einer konkav geformten muschelartigen Kartusche. Über diesem Sammelsurium lasterhaften Müßiggangs erscheint als Halbfigur in Profilansicht eine Variante der weinlaubbekränzten Bacchusfigur. Deren unstillbarer Durst wird veranschaulicht

³⁹³Vgl. auch Judson, Richard J./Ekkehart, Rudolf E.O.: Gerrit van Honthorst (1592-1656), Doornspijk 1999, S. 205.

³⁹⁴Vgl. Neumeister 2003, S. 185.

³⁹⁵Vgl. zum Thema der *Lockereren Gesellschaft* auch Schneider 2004, S. 151 f.

Vgl. zur älteren Tradition der Lasterkonnotation auch Neumeister 2003, S. 177 f.

durch das gierige Trinken aus dem Weinkelch und durch den Vorgang des steten Nachfüllens aus der Kanne, womit auch auf das Laster der „Gula“ angespielt wird. Die „Inscriptio“ enthält das pointierte Motto: „Pessima placent pluribus“. Der in der „Subscriptio“ enthaltene Kommentar erklärt in seinem Schlussteil rhetorisch auf weiterführende Auslegungen zu verzichten, da die die Situation - gemeint ist das Lasterszenario - eindeutig sei:

„De meeste menschen zijn soo/ ghesint, datse eerlijcke Kon-/ sten, goede Ambachten, niet/ doen dan ghedwonghen van de/ behoefteghed/ maer dobbelen,/ droncken drincken, dat noe-/ men zy Recreatie, en een lus-/ tigh vrolijck leven; ende zy/ koopen een kranck hooft en/ lamme leden wel dier om gelt./ Dit is soo klaer, dat het vorder/ uytlegginghe niet behoeft.“³⁹⁶

Die einstigen Symbole aristokratischer Zerstreung und Vornehmheit werden einer negativen Bewertung unterzogen. Im bürgerlichen Kontext einer zunehmend geforderten Arbeitsmoral wird das Spielmotiv so häufig zum Äquivalent für Faulheit. In seinem bereits 1546 entstandenen allegorischen Holzschnittzyklus rüstet Cornelis Anthonisz. die weibliche Personifikation der „Leecheyt“ - gleichbedeutend mit Müßiggang, Untätigkeit und im weitesten Sinne Arbeitsscheu - mit den entsprechenden Spielutensilien aus: Ein aufgeklapptes Backgammonbrett und ein Stapel französischer Spielkarten gehören zu den Lasterattributen. Eine Karyatide trennt die „Leecheyt“ links von der moralisch ambivalenten Allegorie des „Rycdom“ (Abb. 106).³⁹⁷ Die Leserichtung von links nach rechts suggeriert eine fatale kausale Verkettung von Reichtum und Müßiggang.³⁹⁸

Heinrich Aldegrever arbeitet offensichtlich nach dieser Vorlage in seiner 14-figurigen Kupferstichserie die allegorische Einzelfigur der „Socordia“, die die

³⁹⁶ Visscher, Roemer: *Sinnepoppen* (Naar de uitgave van 1614 bij Willem Jansz. te Amsterdam, met 184 illustraties naar de oorspronkelijke gravures en van een inleiding en verklarende noten voorzien door Dr. L. Brummel), `s-Gravenhage 1949, S. 148, Nr. XXVI.

³⁹⁷ Im erläuternden Text unter der Abbildung der „Leecheydt“ wird diese als Resultat des „Rycdom“ dargestellt: „Het Rijcdoem volch ick Ledicheydt voorwaer
Ick bin van veelen die poorte der hellen een paer
Tis claer/ elck een bemint mijn noch grotelick
[...]“

Vgl. hierzu Renger 1970, S. 81.

³⁹⁸ Vgl. zur zeitgenössischen Vorstellung der Verbindung von Prosperität und Niedergang auch Schama 1988, S. 327 ff.; s. auch Ausst.-Kat. Rheydt 1994, S. 118.

Eigenschaften der Sorglosigkeit, Nachlässigkeit, Faulheit und Dummheit in sich vereint.³⁹⁹

Die Kupferstichserie *Die Folgen der Trunksucht* entstand wahrscheinlich Anfang des 17. Jahrhunderts - für diese Datierung spricht z.B. auch das Nachtstück mit Kunstlicht im letzten Blatt - und variiert den früheren Lasterkatalog in vier genrehaften, handlungsorientierten Einzelszenen (Abb. 107a-d).⁴⁰⁰ Sie wurde angefertigt von dem vorwiegend als Kupferstecher, Verleger und Zeichner tätigen Haarlemer Künstler und Goltzius-Schüler Jacob Matham (1571-1631), der sich von 1593 bis 1597 in Italien (Venedig, Florenz, Rom) aufhielt. Sein Werk umfasst u.a. zahlreiche Stiche nach Meisterwerken der Spätrenaissance (Tizian, Tintoretto, Veronese u.a.).⁴⁰¹ Direkte Kontakte zu Caravaggio während Mathams Romaufenthalts sind nicht überliefert. Es ist aber auch nicht auszuschließen, dass sich dem holländischen Kupferstecher die Möglichkeit eröffnete, vielleicht sogar Caravaggios *Falschspieler* von ca. 1595 kennenzulernen.

Die zentrale moralische Bildbotschaft der Kupferstichserie demonstriert Matham am Beispiel eines Paares. Eröffnet wird die Reihe mit einer Trinkszene in einer Weinlaube. Die Darstellung des gierigen Trinkens⁴⁰² bei gleichzeitigem Nachschütten aus einem zweiten Weinglas korrespondiert mit Roemer Visschers Emblem und seiner Anspielung auf das Laster der Völlerei. Die weibliche Figur unterstreicht mit ihrem auf den Betrachter gerichteten Blick und dem erhobenen Weinglas in ihrer rechten Hand die wesentliche Bildbotschaft des Alkoholabusus. Die Wirtin im Hintergrund schreibt die Schulden auf einer Tafel an: Schuld und Verschuldung als Folgen der Trunksucht. Das zweite Blatt veranschaulicht als weitere Wirkung der „Vinolentia“ die unkeusche Liebe – eine Bordellszene mit Kupplerin. Schließlich folgen zwei Spielszenen. Das dritte Blatt bildet das Tricktrackspiel an exponierter Stelle im Bildvordergrund ab. Der männliche

³⁹⁹Zu weiteren Personifikationen in Aldegrevers allegorischem Programm vgl. The Illustrated Bartsch, 16. Early German Masters. Jacob Bink-Georg Penck-Heinrich Aldegrever. Edited by Robert A. Koch, New York 1980, S. 190-193, Nr. 103-116. Vgl. auch Ausst.-Kat. Rheydt 1994, S. 119 f.

Vgl. auch Hens 2001, S. 68 ff.

⁴⁰⁰ Vgl. Renger 1970, S. 82 f.

Vgl. auch Ausst.-Kat. Rheydt 1994, S. 124 f.

Vgl. auch Hens 2001, S. 373-375.

Vgl. auch Schneider 2004, S. 170.

⁴⁰¹ Vgl. Ausst.-Kat. Brüssel 1995: Fiamminghi a Roma. 1508-1608. Artistes des Pays-Bas et de la principauté de Liège à Rome à la renaissance (Palais des Beaux-Arts), S. 251f. (Artikel von Lena Widerkehr).

⁴⁰² Vgl. Texttranskription von Renger 1970, S. 82.

Mitspieler zieht gerade mit seinen Spielsteinen, während sein weibliches Gegenüber die den Spielverlauf bestimmenden Würfel in der Hand hält. Im Hintergrund mahnt das parallele Hochhalten eines überdimensionalen, bedeutungsperspektivisch wiedergegebenen Weinglases leitmotivisch, an die Konsequenzen des übermäßigen Weinkonsums zu denken. Zur Spiel- und Liebesthematik gesellt sich hier das Thema des weiblichen Betrugs, wie aus den Textunterzeilen hervorgeht:

*„Niet gheeft des drancks onmaet alleen oncuijschen zin/ Maer teghen alle baet
brenghet spel en tuijschen in.“*

Dass es hierbei um Geld, Betrug und Erotik geht, wird durch verschiedene Bildelemente indiziert. Der weibliche Blick, die im Schoß ruhende Hand und die in vorderer Bildebene platzierte Geldkatze mit ihren phallischen Assoziationen betonen diesen Bildaspekt, der auch kennzeichnend ist für das Subgenre der „bordeeltjes“.

Das Endstadium dieser Lasterdemonstration mündet in eine nächtliche Gewaltszene: Die durch einen Streit beim Spiel hervorgerufenen aggressiven Affekte steigern sich zu Gewalthandlungen. Die Paarkonstellation wird aufgebrochen, der handgreifliche Konflikt spielt sich nun zwischen zwei männlichen Kontrahenten ab. Diese stehen sich unversöhnlich mit gezogenen Messern gegenüber, bereit im nächsten Moment aufeinander einzustechen. Mit verzweifelt-flehendem Gesichtsausdruck versucht die Frau mit Blicken, Worten und Handlungen zu intervenieren. Ihre Hand umfasst deutlich erkennbar den Oberarm des rechten Mannes, um ihm Einhalt zu gebieten. Die Dramatik der Situation wird durch die Kerzenbeleuchtung und den ins Wanken geratenen Tisch mit den scheinbar aus dem Bild stürzenden „Laster“-Utensilien unterstrichen. Die beiden kleineren separaten Szenen im narrativen Bildgefüge - eine Plünderungs- und eine Vergewaltigungsszene - lassen sich als Hinweise auf den konsequenten Fortgang der „Ira“-Handlungen lesen. Dabei erscheint der Abwehrgestus der entkleideten Frau in der Raptusszene des Bildhintergrunds als Variante der weiblichen Figur im Bildvordergrund. Das abgebildete Gewaltverhältnis entspricht mit den Stereotypen der aggressiven Triebhaftigkeit des Mannes und der weiblichen Ambivalenz zwischen Wehrhaftigkeit und Nachgiebigkeit der Lucretia-Ikonographie Tizians in *Lucretia und Tarquinius* von 1568-71 (Abb.

108).⁴⁰³ Die Frau als Opfer von Gewalt ist auch Thema in der niederländischen Texterklärung zu Mathams Kupferstich: „*Guls drincken dach en nacht tot ghests verdrieten doet/ Ghewelt doen vrouwen cracht en boos vergieten bloet.*“⁴⁰⁴

Eines der wenigen Bildbeispiele für das Genremotiv der Schachspielerin in der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts liefert uns ebenfalls der Utrechter Caravaggist Gerard van Honthorst mit einer weiteren Federzeichnung (Abb. 109).⁴⁰⁵ Vermutlich ist diese zusammen mit der Vorstudie für die *Lockere Gesellschaft/Der Verlorene Sohn* (Abb. 110) 1622 entstanden, etwa zwei Jahre nach Honthorsts Italienaufenthalt.⁴⁰⁶ Die Nachtstücke mit Kerzenbeleuchtung, die kontrastiven Chiaroscuro-Effekte und die z.T. szenisch-naturalistischen Bilddetails sind typisch für Honthorsts caravaggeske künstlerische Entwicklung.⁴⁰⁷ Ungewöhnlich hingegen ist der Rückgriff auf die allegorische Figur des Cupido, der das amourös-lasterhafte Bildpersonal ergänzt. Eddy de Jongh bemerkt zu diesem exzptionellen Realitätsbruch: „[...] het ten tonele voeren van amor in persoon, wat een schending van het realiteitskarakter van een voorstelling tot gevolg heeft, kwam in genreschilderijen in de 17de eeuw slechts bij uitzondering voor.“⁴⁰⁸

Auch die männliche Figur links im Hintergrund der nahsichtigen Spielszene lädt den allegorisch-moralischen Sinngehalt auf. Mit Zipfelmütze und Stab trägt diese Gestalt rudimentäre Kennzeichen des Narren. Die voll ausgeleuchtete Schachspielerin mit federigem Kurtisanenkopfputz ist am Zug und amüsiert sich über ihren „verblendeten“ und damit chancenlosen Spielgegner. Das stärkste Bewegungsmoment geht von der durch expressive Verschattungseffekte

⁴⁰³ Zur Darstellung von Gewaltakten an Frauen im Kontext eines patriarchalisch geprägten Sittencodexes an Beispielen der Renaissancekunst in Italien vgl. Georgen, Theresa: Lucretias Vergewaltigung. Privatisierung einer Staatsaffaire, in: Lindner, Ines u.a. (Hrsg.): Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin 1989, S. 437-444.

⁴⁰⁴ Vgl. Renger 1970, S. 83.

Vgl. auch die Motivbearbeitung bei Jan Steen: *Streit beim Spiel*. Um 1664/65. Lw., 90 x 119 cm. Berlin, Staatliche Museen.

⁴⁰⁵ Vgl. auch Ausst.-Kat. Amsterdam 1997, S. 335.

Vgl. Neumeister 2003, S. 175.

⁴⁰⁶ S. zur vergleichbaren Motivik auch das Gemälde von Gerard van Honthorst: *Gastmahl mit Lautenspieler*. Um 1620. Öl auf Lw., 144 x 212 cm. Florenz, Uffizien.

⁴⁰⁷ Vgl. auch Ausst.-Kat. Utrecht/Braunscheig 1986/1987: Holländische Malerei in neuem Licht. Hendrick ter Brugghen und seine Zeitgenossen (Centraal Museum/Herzog Anton Ulrich-Museum), S. 53-63.

⁴⁰⁸ de Jongh, in: Ausst.-Kat. Amsterdam 1976, S. 157.

präsentierten Frau in der linken Bildhälfte aus. Sie fällt durch ihre lebhafteste Mimik und Gestik auf. Der obszön durch Zeige- und Mittelfinger gesteckte Daumen akzentuiert die amourös-derbe Bildbotschaft. Diese steht aufgrund der genannten Elemente in der Tradition der Bordellthematik und der bereits im 16. Jahrhundert etablierten Ikonographie der Bauernsatire.⁴⁰⁹

Deutlich caravaggeske Spuren trägt auch das wahrscheinlich für den freien Kunstmarkt bestimmte Oeuvre der Haarlemerin Judith Leyster (1609-1660). Die vor allem in den Jahren von 1629 bis 1636 aktive Künstlerin erfuhr wahrscheinlich im Atelier der Künstlerfamilie de Grebber ihre erste Ausbildung. Darüber hinaus unterhielt sie Atelierkontakte mit Frans und Dirck Hals und ihrem späteren Ehemann Jan Miense Molenaer, was sich klar in ihrer Themenwahl und Stilistik niederschlägt.⁴¹⁰ Auch die Figurenkonstellationen der ebenfalls in Haarlem durch Willem Buytewech (1591/2-1624) eingeführten *Fröhlichen Gesellschaften* dürfte Einfluss auf das Frühwerk der Künstlerin gehabt haben.⁴¹¹ Direkte Verbindungen zwischen Judith Leyster und den Utrechter Caravaggisten

⁴⁰⁹ Vgl. z.B. Pieter Coecke van Aelst: *Marktbauer beim Brettspiel*. Um 1529/1540.

Lavierte Federzeichnung, 201 x 161 mm. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen; abgebildet in: Raupp 1986, S. 210, Nr. 190. Zur Problematik der ikonographischen Differenzierung führt Raupp aus: „Die bisher übliche Bezeichnung ‚Der Verlorene Sohn unter den Dirnen‘ erschließt zwar die Bildtradition, trifft aber nicht den Gegenstand, denn die Hauptfigur ist durch das Hühnerkörbchen und die zerrissene Hose eindeutig als Marktbauer im Sinne der graphischen Tradition gekennzeichnet.“ (ebd.).

Vgl. auch Neumeister 2003, S. 79 f.

Vgl. zum Verhältnis zwischen Bild und Wirklichkeit der Prostitution in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts van de Pol, Lotte C.: *Beeld en werkelijkheid van de prostitutie in de zeventiende eeuw*, in: Hekma, Gert/Roodenburg, Herman (Hrsg.): *Soete minne en helsche boosheit. Seksuele voorstellingen in Nederland 1300-1850*, Nijmegen 1988, S. 109-144.

Vgl. dies.: *Het Amsterdams hoerdom. Prostitutie in de zeventiende en achttiende eeuw*, Amsterdam 1986. S. 274-284. Zu den „realistischen“ Bildelementen gehören nach van de Pols kriminalhistorischen Untersuchungsergebnissen neben der Anwesenheit von Kupplerin, Musikanten, essenden und trinkenden Kunden auch Brett- und Kartenspiele. Die Bezeichnungen „muziekhuis“, „speelhuis“ oder „dansschool“ wurden häufig als Synonyma für Bordelle verwendet. Auf die Abbildung realitätsnaher und sozialkritischer Motive wie Armut, Krankheit, Matrosenkundschaft und männliche Zuhälter wurde jedoch in den „bordeeltjes“ weitgehend verzichtet.

⁴¹⁰ Zu Biographie und künstlerischem Werdegang vgl. Levy-van Halm, Koos: *Judith Leyster: leerling – gezel – meester*, in: *Ausst.-Kat. Haarlem 1993*, S. 69-74.

⁴¹¹ Vgl. zur ikonographischen und stilistischen Entwicklung dieses Themenkreises auch Kolfin, Elmar: *The young gentry at play. Northern Netherlandish scenes of merry companies 1610-1645*, Leiden 2005, S. 103 ff.

Zum Bildthema der Festkultur s. auch *Ausst.-Kat. Braunschweig 2002: Kein Tag wie jeder andere. Fest und Vergnügungen in der niederländischen Kunst, ca. 1520-1630* (Herzog Anton Ulrich-Museum)

sind allerdings quellenkundlich nicht nachweisbar. Um caravaggesk-modellhafte Sujets und Inszenierungstechniken kennenzulernen, waren diese auch nicht erforderlich, da Abwandlungen der Utrechter Innovationen bereits Haarlem erreicht hatten, wie Pieter Biesboer zur künstlerischen Entwicklung Leysters ausführte: „Het motief en de effecten van het verborgen kaarslicht, zoals ook toegepast in het *Musicerend gezelschap* van Pieter de Grebber uit 1623 (cat.nr. 17), geven aan dat de invloed van de Utrechtse caravaggisten toen al in Haarlem was doorgedrongen, ruim voordat Leyster haar carrière begon.“⁴¹²

In ihren im Gegensatz zu den Utrechter Caravaggisten vorwiegend kleinformatigen Genreszenen konzentriert sich Leyster auf wenige nahsichtige Figuren, die sie in effektvoll illuminierten Interieurs als Nachtstücke präsentiert.⁴¹³ Wie die Utrechter Caravaggisten knüpft sie in dem Gemälde *Die Tricktrackspieler* inhaltlich an die Lastertradition des 16. Jahrhunderts an (Abb. 111).⁴¹⁴ Auch Willem Buytewech, Esaias van de Velde, Dirck Hals, Jacob Duck und Willem Duyster greifen auf die Darstellung dieses in der damaligen Spielpraxis populären taktische Brett- und Würfelspiels für zwei Personen zurück.⁴¹⁵ Der dargestellte Spielort bezeichnet meistens ein Bordell, eine Herberge oder ein unbestimmtes Interieur, das durch die Spielaktivität den Anstrich einer moralisch zwielichtigen Lokalität bekommt. Die Verbindungslinie zwischen Tricktrackspiel und Sexualität ist hierbei graduell unterschiedlich ausgeprägt. Im Medium der niederländischen Malerei der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts reicht sie von dem eher verhalten und elegant wirkenden tricktrackspielenden Paar Willem Duysters (Abb. 112) über Judith Leysters lebhaft Subtilität einer Dreifigurenkonstellation bis zur zeichnerischen Darstellung von Intimitäten in einer figurenreichen Bordelldarstellung von

⁴¹² Biesboer, Pieter: Judith Leyster, schilderes van 'moderne beelden', in: Ausst.-Kat. Haarlem 1993, S. 77.

Vgl. auch Slatkes, Leonard J.: Benedict Nicolson: The international Caravaggesque movement, in: *Simiolus* 12/2-3, 1981/82, S. 174 f. Slatkes vermutet in der Person des Künstlers und Baumeisters Jacob van Campen einen wichtigen Vermittler zwischen der Utrechter und der Haarlemer Schule.

Vgl. Pieter de Grebber: *Musizierende Gesellschaft*. 1623. Öl auf Leinwand, 91 x 74 cm. USA, Privatsammlung; Abbildung in: Ausst.-Kat. Haarlem 1993, S. 223, Nr. 17.

⁴¹³ Vgl. zur Gegenüberstellung von Utrechter Caravaggisten und Judith Leyster unter dem Gesichtspunkt der Beleuchtungsregie Neumeister 2003, S. 225 f.

⁴¹⁴ Vgl. auch Hofrichter, Frima Fox: Games people play: Judith Leyster's *A game of tric-trac*, in: *Worcester Art Museum Journal* 7, 1983/84, S. 18-27.

Zu Leben und Werk der Haarlemer Künstlerin vgl. dies.: Judith Leyster: a woman painter in Holland's Golden Age, Doornspik 1989.

⁴¹⁵ Vgl. Ausst.-Kat. Haarlem 1993, S. 174.

Adriaen Nieulandt und schließlich bis zur drastischen Pornographie eines anonymen Kupferstechers flämischer oder französischer Herkunft.⁴¹⁶ Möglicherweise dienten der Künstlerin einzelne Bildelemente aus Jan Miense Molenaers Gemälde *Kartenspieler bei Lampenlicht* von ca. 1628 (Abb. 113) als Ausgangspunkt für ihre *Tricktrackspieler*.⁴¹⁷ Die Situierung der Öllampe im Bildvordergrund, die raumgreifende und auf den Rezipienten ausgerichtete männliche Figur, die Melancholiegeste der weiblichen Figur, die bei Leyster als männliche Version auftaucht und die Spielsituation an sich lassen sich in diesem Zusammenhang anführen. Kolorit und Komposition der *Kartenspieler* distanzieren sich jedoch stärker von den Utrechter Caravaggisten und belegen den Einfluss von Dirck Hals auf Molenaer. Die Kombination von Spiel, Betrug und Bauernsatire wird hier deutlich aktualisiert, wobei die weiblichen Figuren durch Körpersprache und Objektzuordnung - gemeint ist die Weinkanne - in ihrer Zurückhaltung und scheinbaren Alltäglichkeit allegorische Qualitäten annehmen: Anspielungen auf die Personifikationen der Acedia und Vinolentia/Gula.

Leyster schöpft in ihrem intim wirkenden Nachtstück ebenfalls aus dem Fundus tradierter negativer Bedeutungsträger: Weinkanne, Weinglas, Pfeife, Acedia-Pose des Sitznachbarn, der konspirativ-provozierende Blick des Gegenspielers in Richtung des außerbildlichen Publikums und die obszön aufzufassende Geste seiner linken Hand erscheinen als Teilmenge der ‚exempla vitii‘ in einer für den damaligen Betrachter leicht zu entschlüsselnden Alltagssymbolik.⁴¹⁸ Und dennoch entschärft Leyster den lasterhaften Nimbus der weiblichen Figur durch den etwas gesenkten Blick, die weiße Pelerine, die eher an die Rolle der Hausfrau als an die der Prostituierten erinnert. Auch der „Riegel“ ihres linken Unterarms schafft Distanz zu ihrem Gegenüber. Das etwas unscheinbare Weinglas tritt hinter das effektvolle Kunstlicht zurück und lediglich die Pfeife zieht eine sexuell konnotierte Verbindungslinie zur männlichen Vordergrundfigur.⁴¹⁹

⁴¹⁶ Vgl. Ausst.-Kat. Amsterdam 1997, S. 206, Abbildungen Nr. 5 und 6.

⁴¹⁷ Vgl. Ausst.-Kat. Haarlem 1993, S. 280-285.

⁴¹⁸ Vgl. Ausst.-Kat. Haarlem 1993, S. 175.

⁴¹⁹ Vgl. ebd.: „De meest overtuigende aanwijzing voor haar identiteit geeft de aangestoken pijp [...], want `pijpen´ had ook toen al een uitgesproken seksuele bijbetekenis.“ Die Pfeife stand primär für den übermäßigen Tabakgenuss, vergleichbar mit dem Laster der Trunksucht.

Vgl. auch Judith Leysters Gemälde: *Mann bietet junger Frau Geld an*. 1631. Öl auf Holz, 30,9 x 24,2 cm. ´s Gravenhage, Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Mauritshuis. Diese ebenfalls durch Kunstlicht dramatisch illuminierte Nachtszene schildert eine junge Frau beim Nähen - Symbol der tugendhaften Hausfrau - und einen älteren Mann, der ihr

Bereits Cornelis Anthonisz. verwendete in der o.g. Lasterserie das Tricktrack-Spielbrett - das im Niederländischen auch als „verkeerboord“ bezeichnet wird - als Attribut der „Leecheyt“. Jan van de Veldes Grafikblatt mit der caravaggesknächtlichen Interieur- und Spielszene *Verkeerden Yver* (Abb. 114) verdeutlicht die negative Symbolik der Spielaktivität bereits auf der semantischen Ebene des ergänzenden Textes. Das niederländische Verb „verkeren“ bezeichnet zum einen das Tricktracken, zum anderen ist es gleichbedeutend mit „etwas verkehrt machen“ bzw. „etwas in sein Gegenteil verkehren“.⁴²⁰ Der Bilduntertitel „Verkeerden Yver“ wurde folglich kongenial in das Zentrum der Bildunterzeile gerückt. Die moralisierende Botschaft des Textes erscheint wie ein lang anhaltendes Echo früherer Lasterkritik:

*„Hoe licht verkeer[t]men t’geen soo kommerlijk komt in,
En voert in Luijheyte op de waert en sijn waedin;
Al lyden tuijs gebreck de kinderen en wijven
Soo kanmen dach of nacht niet uijt de pis-kroech blijven“*⁴²¹

Hier werden ausdrücklich die Verfehlungen des Mannes angeprangert, der Frau und Kinder mit seinem Fehlverhalten in die Opferrolle bringt. Er trägt die Verantwortung für die negativen moralischen und ökonomischen Konsequenzen

Münzen anbietet. Wahrscheinlich handelt es sich um den *Trouwpenning* als Zeichen des Verlöbnisses. Die Tugendhaftigkeit der Näherin drückt sich in der auch psychologisch konzentrierten Darstellung der Ablehnung dieser nächtlichen Avancen aus. Das Motiv der tugendhaften Hausfrau bei der Handarbeit - insbesondere beim Spinnen - nimmt ebenfalls Bezug auf das „Lob der tüchtigen Hausfrau“ in den Sprüchen Salomons 31.10 ff.: „(13) Sie geht mit Wolle und Flachs um und arbeitet gerne mit ihren Händen. [...] (18) Sie merkt, wie ihr Fleiß Gewinn bringt; ihr Licht verlischt des Nachts nicht. (19) Sie streckt die Hand nach dem Rocken, und die Finger fassen die Spindel. [...] (22) Sie macht sich selbst Decken und feine Leinwand und Purpur ist ihr Kleid.“ (Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Bibeltext in der revidierten Fassung von 1984. Herausgegeben von der Evangelischen Kirche in Deutschland, Stuttgart 1999). Zum Motiv der Hausfrau in der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts vgl. Franits 1993, S. 72-110. (Das hier enthaltene Kapitel „Bruyt“ and „Vrouwe“ analysiert zahlreiche Bilder aus dem Themenbereich Frau und Handarbeit unter Berücksichtigung der entsprechenden zeitgenössischen moralisch-didaktischen Diskurse).

Vgl. ferner zu Hausfrau und Familie auch Schama, Simon: *Überfluß und schöner Schein. Zur Kultur der Niederlande im Goldenen Zeitalter*, München 1988, S. 405-460

⁴²⁰ Vgl. Ausst.-Kat. Amsterdam 1997, S. 206.

Vgl. auch Renger 1970, S. 81.

⁴²¹ Vgl. auch Ausst.-Kat. Amsterdam 1997, S. 206.

von Trunksucht, Glücksspiel und Faulheit im Hinblick auf den staatlichen Nukleus der Familie.

Dass die Thematik des Betrugs beim Spiel auch auf den männlichen Protagonisten übertragen werden kann, beweist Johan de Brunes Emblem „U zelve hoort, gheen ander woord“ aus seinem 1624 in Amsterdam erschienen Emblembuch *Emblemata of zinne-werck* (Abb. 115).⁴²² Die Interieurszene bei Kerzenlicht zeigt Mann und Frau beim Kartenspiel. Das offene Herz-As in der Hand der Kartenspielerin verweist nach ikonographischem Überlieferungsmuster auf Liebesangelegenheiten. Motto und erklärender Prosatext sollen das weibliche Betrachterpublikum vor schmeichelhaft-trügerischen Avancen des Mannes warnen, der „zijn vrouwelijke partner met opzet heeft laten winnen, om bij haar in het gevele te komen.“⁴²³

Der in Frankreich, Deutschland und den Niederlanden viel rezipierte und kopierte lothringische Grafiker Jacques Callot (1592-1635) radierte wahrscheinlich unter dem Eindruck der Begegnung mit den Utrechter Caravaggisten, die er auf der Rückreise aus den südlichen Niederlanden 1627 kennenlernte, die beiden Nachtstücke *Die Kartenspieler* und *Die Hl. Familie bei Tisch* (Abb. 116/117).⁴²⁴ Die „lockere Gesellschaft“ der *Kartenspieler* legt den thematischen Schwerpunkt auf Betrug und Verschwendung. Der Text auf dem umlaufenden schmalen Schriftband betont dies ebenfalls und baut gleichzeitig Bezüge auf zum Gleichnis vom Verlorenen Sohn, der sein Erbe verprasst.⁴²⁵ Die eigentlich Betrogene ist jedoch die zentrale Figur der voll ausgeleuchteten *femina ludens*, die sich bereits von ihrem männlichen Sitznachbarn assistierend in die Karten gucken lässt. Hinter ihr befindet sich eine weitere männliche Figur, die mit Hilfe eines relativ großen rechteckigen Spiegels der Gegenseite das Blatt der Kartenspielerin verrät. Hier hat das durch Manfredi eingeführte Motiv des weiblichen Handlungers offensichtlich eine Umbesetzung erfahren. Mit einer moralisch konträren Tischgesellschaft konfrontiert uns der grafische Tondo *Die Hl. Familie bei Tisch*

⁴²² Vgl. Ausst.-Kat. Haarlem 1993, S. 181.

⁴²³ Ausst.-Kat. Amsterdam 1976, S. 152.

Das absichtliche Gewinnenlassen der Spielpartnerin gilt bereits in Ovids antiken Liebeslehren (*Ars amatoria*) als probates Mittel des werbenden Liebhabers.

⁴²⁴ Vgl. hierzu Ausst.-Kat. Karlsruhe 1995: Jacques Callot. Radierungen aus dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe (Staatliche Kunsthalle), S. 36 f.

⁴²⁵ Die lateinische Aufschrift lautet: „FRAVDI NATA COHORS IUVENEM CIRCVMVENIT ASTV PELLICIS, HINC MODVLIS, LUDITUR, INDE DOLIS PERDE OPES, FAMAEC NEC PARCIT AVITAE PRODIGUS, HINC SECUM NOMINA LARGA TRAHIT“.

(Abb. 117). Strahlenkränze und Heiligenschein brechen fast beunruhigend in das genrehaft-friedliche Ambiente der „Kleinfamilie“ ein. Auffällig an dieser Konstellation sind die Darstellung der innigen Vater-Kind-Beziehung (Josef-Christus) und die Rolle Marias als teilnehmende Beobachterin.⁴²⁶

Der *femina ludens*-Bilderkatalog ließe sich für die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts um zahlreiche Beispiele erweitern, die den gegebenen Rahmen der vorliegenden Arbeit allerdings sprengen würden. Dabei bildet die *femina ludens*-Thematik eine ikonographisch-ikonologische Teilmenge des in der moralisch-ironischen Genremalerei zwischen *exemplum virtutis* und *exemplum vitii* oszillierenden Motivs der Frau. Vor dem Hintergrund einer bürgerlich-calvinistisch geprägten Gesellschaft und den mit ihr einhergehenden ökonomischen und sozialen Transformationen wird die Frau verstärkt zum bildrelevanten und wertnormativen Faktor.

⁴²⁶ Der lateinische Text unter dem Tondo lautet: „EIA AGE CARE PVER, CALICEM BIBE, TE MANET ALTER QVI TENSIS MANIBUS NON NISI MORTE CADET“.

Der Textinhalt nimmt durch das Motiv des an den Mund geführten Kelches Bezug auf die Passionsgeschichte Christi (Mt. 26, 39 ff.) und im weitesten Sinne auf das letzte Abendmahl.

Vgl. zu Ikonographie und barocker Joseph-Frömmigkeit LCI, Bd. 7, Spp. 212 ff.

Vgl. Ausst.-Kat. Karlsruhe 1995, S. 36.

Auch der aus einem calvinistischen Umfeld kommende französische Grafiker Abraham Bosse (1602-1676) greift bei der Gestaltung seines antithetisch angelegten Bilderzyklus zum biblischen Gleichnis „Von den klugen und törichten Jungfrauen“ (Mt. 25, 1-13) auf das Motiv der *femina ludens* zurück. Das Bildprogramm umfasst bei der Visualisierung zu verurteilender mondäner weiblicher Beschäftigungen neben der eitlen Selbstbespiegelung, dem Musizieren und der Lektüre von Liebesromanen auch das Kartenspiel. Der Text ergänzt das Gesehene um weitere frivole Vanitas-Tätigkeiten: „Tu vois comme les Vierges folles/ S’amusent invtilement/ Apres des actions frivoles/ Dont Elles font leur Element/ Les jeux, les Festins, la Musique/ la Dance, et les livres d’amour/ C’est à quoy leur Esprit s’applique/ Y passant le nuict, et le jour/ O que ces Ames insensées/ Cherissent les Mondanités !/ Leurs parolles et, leurs pensées/ Ne s’attachent qu’ aux Vanités [...]. « (Abbildung in: de Jongh 1995, S. 71).

VIII. ZUSAMMENFASSUNG

Das Motiv der *femina ludens* ist im Werk des Lucas van Leyden ausschließlich im Medium der Malerei überliefert, während es in dem frühneuzeitlichen Kupferstichzyklus des Israhel van Meckenem bereits als Thema mit genrehaft-drastischen Zügen angelegt ist. Ikonographisch speist sich das profane Motiv der Spielerin bei Lucas van Leyden aus sowohl durch die Literatur als auch durch die visuelle Kultur überlieferten zeittypischen Didaxen und deren religiösen Wurzeln. Lucas van Leyden gilt als Bahnbrecher bei der Einführung des Spielsujets als eigenständiges Genrethema in der europäischen Malerei.

Die fortgesetzte Ironisierung der mittelalterlichen höfisch-erotischen Liebesallegorie ist ebenfalls Voraussetzung für die Sichtbarmachung des satirisch-moralisierenden Geschlechterantagonismus im bürgerlichen Gewand einer scheinbaren Alltagssituation. Dabei trägt die Verschmelzung von karikaturhaftem Weibermacht-Topos, humanistischer Narrenthematik, mittelalterlicher Lastertradition und Spielekritik zu einer überwiegend negativen Allegorisierung der genrehaften *femina ludens* bei. Den geschlechtergeschichtlichen Kontext hierfür liefert uns die frühneuzeitliche Neudefinition von Familie und Ehe mit der Festschreibung einer analogen Rollenkonzeption. Die genusspezifische, hierarchisierte „Sphärendichotomie“⁴²⁷ von weiblicher „Binnensphäre“⁴²⁸ (Haus) und männlicher Außenwelt korrespondiert sozialgeschichtlich weitgehend mit der zunehmenden Trennung zwischen reproduktivem Bereich auf der einen und produktiv-distributivem Bereich auf der andern Seite. Die im Bild dargestellte Spielhandlung bewirkt eine fiktive Überschneidung der gesellschaftlich konstruierten Genusräume. Die auf diese Weise vorgenommene Entgrenzung steht im Zusammenhang mit der Popularität des bildprogrammatischen Verkehrte-Welt-Topos und dessen satirischer Geschlechter(un)ordnung.

⁴²⁷ Leuker 1992, S. 11.

⁴²⁸ Ebd.

Im Zusammenspiel von Paar- bzw. Figurenkombination, Ort und Art der dargestellten Handlungen und Dingwelt und der Betrachterdisposition entfaltet das jeweilige *femina ludens*-Motiv in den hier analysierten Gemälden des Lucas van Leyden sein rezeptionsästhetisch geprägtes, kommunikatives Wirkungsspektrum. Nukleus dieses Bedeutungsfeldes ist das antagonistisch angelegte Paarmotiv. Dessen Dynamik wird zunächst durch die dargestellte Spielaktivität bestimmt. Dabei variiert der Künstler die ludischen Paarkonstellationen: Einfachbesetzungen in den Berliner *Schachspielern* und der Pariser *Kartenlegerin*, Dreifachbesetzung in den Wiltonhouse-*Kartenspielern* und schließlich die figurenreduzierte, spannungsreiche Asymmetrie einer Spieltrias in den Madrider *Kartenspielern*.

Die Appellstruktur der Spielebilder erhält durch das die Handlung assistierende und kommentierende innerbildliche Personal eine zusätzliche „Schnittstelle“ zum außerbildlichem Publikum, wobei Gestik und Mimik als dialogisch-rhetorische Zeichen und als Medium der Affektvisualisierung das Kommunikationsmoment besonders akzentuieren.

Der Konnex von spezifischen rezeptionsästhetischen Bedingungen, ikonographischen Traditionslinien und Neuerungen erzeugt im Gesamtfüge des Zeichenrepertoires Bedeutungsambivalenzen bzw. Mehrdeutigkeiten im Sinne einer „schwebenden“ Interpretation. Die oszillierenden „Lektüren“ der narrativen Spielebilder basieren hierbei auf dem kulturgeschichtlichen Hintergrund des Kunstwerks in seiner Eigenschaft als „opera aperta“.⁴²⁹

Anhand der beiden Spielebilder aus der National Gallery in Washington (Abb. 81) und dem Ungarischen Nationalmuseum in Budapest (Abb. 87) lassen sich Verbreitung und Variation des Motivs der van Leydenschen *femina ludens* nördlich der Alpen beispielhaft veranschaulichen. Diese resultieren aus einem ikonographisch-formalen Bildfindungsprozess, in dem z.T. unterschiedliche Versatzstücke - auch aus dem damals weitläufig zirkulierenden druckgraphischen Werk des Leidener Künstlers - neu kombiniert und durch die Darstellung von Realien mit Verweischarakter angereichert werden. Eine Konzentration auf die

⁴²⁹ Vgl. Eco 1993, S. 154 ff.

Konfrontation des Kartenspielpaars und die Andeutung des Betrugsmotivs auf Seiten der weiblichen Assistenzfigur zeigen im Budapester Gemälde deutlich prononcierte Abweichungen von van Leydens künstlerischer Umsetzung der Spielthematik.

Die Rezeption des *femina ludens*-Schachmotivs in der oberitalienischen Malerei des 16. Jahrhunderts reflektiert am Beispiel der beiden Werke von Giulio Campi und Sofonisba Anguissola sowohl die höfisch-humanistische Tradition in der Lombardei als auch die Auseinandersetzung mit dem „nördlichen“, durch Lucas van Leyden inspirierten Genresujet. Möglicherweise hatten beide Kunstschaffenden Kenntnis von einem Schachspielgemälde nach Lucas van Leydens *Schachspielern* aus der Sammlung der Gonzaga in Mantua. Gleiches gilt für Caravaggio, der mit seinen - allerdings ausschließlich männlich besetzten - *Falschspielern* eine bedeutende Rolle bei der monumentalisierten Verselbständigung des Spielmotivs übernahm.

Während Giulio Campi den allegorisch-neoplatonischen Sinngehalt durch seine Mars-Venus-Figurenkonstellation in den Vordergrund rückt, gelingt der Cremoneser Künstlerin Sofonisba Anguissola bei der Darstellung ihrer schachspielenden Schwestern eine Synthese aus humanistisch geprägter weiblicher Tugendallegorie und aufgelockerter Alltagsszenerie. Die Abwesenheit männlicher Mitspieler verhindert dabei die traditionell liebesallegorische Besetzung des Motivs der Schachspielerin.

Es ist der frühe Caravaggio-Anhänger Bartolomeo Manfredi, von dem in den 1610er Jahren die Initialwirkung ausgeht bei der Einführung der sich am Spielbetrug beteiligenden weiblichen Assistenzfigur. Das caravaggeske *setting* einer obskuren Nachtszene mit erotisierender Darstellung körperbetonter weiblicher Spielakteure in Männergesellschaft begünstigt die Aufnahme des moralisierenden *femina ludens*-Motivs in die niederländischen Genremalerei. Dieser Süd-Nord-Motivtransfer ist Ergebnis der internationalen Kunstbewegung des Caravaggismus im Allgemeinen und der der Utrechter Caravaggisten im Besonderen. Mit der Wiederentdeckung der Spielthematik in Italien knüpfen die Utrechter Caravaggisten und ihre Adepten - z.B. einzelne Vertreter der Haarlemer Schule - an ältere Traditionslinien der Liebesallegorie, Spiel- und Lasterkritik an. Das bedeutungskontinuierliche Motiv der Spielerin als Verkörperung bzw.

Botschafterin der Unkeuschheit bildet in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts die wertnormative bürgerliche Antithese zur häuslich-tugendhaften Ehefrau.

IX. LITERATURVERZEICHNIS

- Alberti, Leon Battista: *Della Pittura. Über die Malkunst.* Herausgegeben, eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002
- Algeri, Giuliana: *La pittura in Lombardia nel primo Quattrocento*, in: Zeri, Federico (Hrsg.): *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, Bd.1, Venedig 1987, S. 64-71
- Alpers, Svetlana: *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1998
- Ambrosini Massari, Anna Maria: *La solitudine dei capolavori*, in: *Ausst.-Kat. Mantua 2002: Gonzaga. La Celeste Galeria. L' esercizio del collezionismo (Palazzo Te/Palazzo Ducale)*, S. 1-38
- Apeldoorn, Cornelis Gerrit Leopold/van Riet, Rob: *Spreekwoorden verklaard*, Utrecht 1987
- Dell' Aqua, Gian Albero/Mazzini, Franco: *Affreschi lombardi del Quattrocento*, Mailand 1965
- Baldaß, Ludwig: *Die Gemälde des Lucas van Leyden*, Wien 1923
- Bangs, Jeremy Dupertius: *Cornelis Engebrectsz.'s Leiden: studies in cultural history*, Assen 1979
- Bart, Cornelis/Filedt Kok, Jan Piet: *The taste for Lucas van Leyden prints*, in: *Simiolus* 25, 1997, S. 18-86
- Baumgärtel, Bettina/Neysters, Silvia (Hrsg.): *Die Galerie der starken Frauen. Regentinnen, Amazonen, Salondamen (La Galerie des Femmes Fortes)*, München 1995
- Baumgart, Ralf/Eichner, Volker: *Norbert Elias zur Einführung*, Hamburg 1997
- Bedaux, Jan Baptist: *The reality of symbols. The question of disguised symbolism in Jan van Eyck's Arnolfini portrait*, in: ders.: *The reality of symbols. Studies in the iconology of Netherlandish art 1400-1800*, s'Gravenhage u.a. 1990, S. 21-53
- Beets, Nicolaas: *Lucas van Leyden*, Amsterdam 1940
- Beks, Maarten: *Hieronymus Bosch*, Weert 1993

Belting, Hans: Hieronymus Bosch. Garten der Lüste, München u.a. 2002

Beschreibender Katalog der Zeichnungen/Öffentliche Kunstsammlung Basel,
Kupferstichkabinett, Bd. 3: Die Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts,
Teil 2 B. Die Zeichnungen im Kupferstichkabinett, bearbeitet von
Christian Müller, Basel 2001 [zugl. Ausst.-Kat. Basel 2001/2002: Urs Graf
(um 1485-1527/28) (Kunstmuseum Basel)]

Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Bibeltext in der revidierten
Fassung von 1984. Herausgegeben von der Evangelischen Kirche in
Deutschland, Stuttgart 1999

Biesboer, Pieter: Judith Leyster, schilderes van `moderne beelden`, in: Ausst.-
Kat. Haarlem 1993: Judith Leyster. Schilderes in een mannenwereld
(Frans Halsmuseum), S. 75-92

Bleyerveld, Yvonne: Hoe bedriechlijck dat die vrouwen zijn. Vrouwenlisten in de
beeldende kunst in de Nederlanden circa 1350-1650, Leiden 2000 (Diss.
VU Amsterdam)

Blume, Dieter: Regenten des Himmels. Astrologische Bilder in Mittelalter und
Renaissance, Berlin 2000

Bock, Gisela: Frauen in der europäischen Geschichte. Vom Mittelalter bis zur
Gegenwart, München 2000

Bock, Hartmut: Die Chronik Eisenberger. Edition und Kommentar. Bebilderte
Geschichte einer Beamtenfamilie in der deutschen Renaissance - Aufstieg
in den Wetterauer Niederadel und das Frankfurter Stadtpatriziat,
Frankfurt/M. 2001

Bock, Hartmut: Bebilderte Geschlechterbücher der deutschen Renaissance. Ein
Internetangebot rund um die Chronik Eisenberger – Goldene Ketten und
Wappenhelme: Distinktion zwischen Patriziat und Adel in der Frühen
Neuzeit, www.hartmut-bock.de. S. 1-14

Bottacin, Francesca: Giochi di carte, inganni e cortigiane: Caravaggio e gli
olandesi, in: Critica d'arte 65, 2002, Nr. 15, S. 70-79

Brant, Sebastian: Narrenschiff. Herausgegeben von Friedrich Zarncke (Leipzig
1854), Hildesheim 1961

Brant, Sebastian: Das Narrenschiff. Übertragen von H.A. Junghans, durchgesehen
und mit Anmerkungen sowie mit einem Nachwort neu hg. von Joachim
Mähl, Stuttgart 1998

Bredenkamp, Horst: Sandro Botticelli *La Primavera*. Florenz als Garten der Venus,
Frankfurt/M. 1988

Brinkman, Herman: *Dichten uit liefde. Literatuur in Leiden aan het einde van de
Middeleeuwen*, Hilversum 1997

de Bruin, Hanneke: *Treacherously Significant Woodcarving: Woodcuts in Dutch-
Language (Post-)Incunabula as a Source for Socio-Historical Research*, in:
Blockmans, Wim/Janse, Antheun (Hrsg.): *Showing Status. Representation
of Social Positions in the Late Middle Ages*, Turnhout 1999, S. 329-361

Castelfranchi Vegas, Liana: *Italien und Flandern. Die Geburt der Renaissance*,
Stuttgart/Zürich 1994

Castiglione, Baldassare : *Il libro del cortegiano*, Turin 1955

Cesare, Mario A. : *The game of chess. Marco Girolamo Vida's Scacchia Ludus*,
Nieuwkoop 1975

de Cessoles, Jacques: *Le livre du jeu d'échecs ou la société ideale en Moyen Age,
XIIIe siècle*. Übersetzt und präsentiert von Jean-Michel Mehl, Paris 1995

Chastel, André: *Marsile Ficcin et l'art*, Genf/Lille 1954

Christadler, Maike: *Sofonisba Anguissola – Selbstentwürfe einer Malerin in der
frühen Neuzeit*, in: Hacke, Daniela (Hrsg.): *Frauen in der Stadt.
Selbstzeugnisse des 16.-18. Jahrhunderts*, Ostfildern 2004, S. 187-202

Davis, Natalie Zemon: *Frauen und Gesellschaft am Beginn der Neuzeit. Studien
über Familie, Religion und die Wandlungsfähigkeit des sozialen Körpers*,
Berlin 1986

Debae, Marguerite: *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche: essai de
reconstitution d'après l'inventaire de 1523-24*, Louvain/Paris 1995

Deutsches Historisches Museum Berlin (Hrsg.): *„Kurzweil viel ohn' Maß und
Ziel“*. Alltag und Festtag auf den Augsburger Monatsbildern der
Renaissance. Mit Beiträgen von Hartmut Boockmann u.a., München 1994
(DHM Berlin 1994)

van Dülmen, Richard: *Kultur und Alltag in der Frühen Neuzeit*, Bd. I: *Das Haus
und seine Menschen. 16.-18. Jahrhundert*, München 1990

Dummett, Michael: *The game of Tarot from Ferrara to Salt Lake City*, London
1980

Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt 1993

Eichberger, Dagmar: *Leben mit Kunst, Wirken durch Kunst: Sammelwesen und*

Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande,
Turnhout 2003

Eisler, Colin: *Paintings from the Samuel H. Kress Collection. European schools
excluding Italian*, Oxford 1977

Elias, Norbert: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und
psychogenetische Untersuchungen*, 2 Bde., Frankfurt/M. 1976

Faber, Marion: *Das Schachspiel in der europäischen Malerei und Graphik (1550-
1700)*, Wiesbaden 1988 (Diss. FU Berlin 1983)

Favis, Roberta Smith: *The garden of love in fifteenth century Netherlandish and
German engravings: some studies in secular iconography in the late
Middle Ages and Early Renaissance* (Diss. University of Pennsylvania
1974)

Feigenbaum, Gail: *Gamblers, cheats and fortune-tellers*, in: *Ausst.-Kat.*
Washington 1996: *Georges de La Tour and his world* (National Gallery of
Art), S. 148-181

Filedt Kok, Jan Piet: *Underdrawing and other technical aspects in the paintings of
Lucas van Leyden*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 1978/29.*
Lucas van Leyden studies, S. 1-184

Filedt Kok, Jan Piet: *Vom Leben im späten Mittelalter: Aby Warburg und Norbert
Elias zum Hausbuchmeister*, in: *Städel-Jahrbuch 1989/11*, S. 47-58

Fleckner, Uwe: *La rhétorique de la main cachée. De l'Antiquité au Napoléon,
Premier Consul de Jean-Auguste-Dominique Ingres*, in: *Revue de l'art*
130, 2000/4, S. 27-35

Fleming, John Vincent: *The Roman de la Rose. A study in allegory and
iconography*, Princeton 1969

Franits, Wayne E.: *Paragons of virtue. Women and domesticity in seventeenth
century Dutch art*, Cambridge 1993

Frevert, Ute: *“Mann und Weib, und Weib und Mann”*: *Geschlechter-Differenzen
in der Moderne*, München 1995

Friedländer, Max J.: *Lucas van Leyden*, Berlin 1963

Gagel, Hanna: *Sofonisba Anguissola – Eine rollenüberschreitende Malerin (geb.
um 1530 in Cremona, gest. 1625 in Palermo)*, in: *Kritische Berichte Jg.*
14/1986, H. 3, S. 4-24

Gaisberg, Max/Strauss, Walter Leopold: *The German Single-Leaf Woodcut 1500-*

1600, Bd. 1, New York 1965

Garnier, Francois: *Le langage de l'image en moyen âge. Signification et symbolique*, Paris 1982

Garrard, Mary D.: Here's looking at me. Sofonisba Anguissola and the problem of the woman artist, in: *Renaissance Quarterly* 47/3, 1994, S. 556-622

Gemäldegalerie Berlin: *200 Meisterwerke. Staatliche Museen zu Berlin.*

Preussischer Kulturbesitz. Redaktion Gesine Asmus und Rainald Grosshans, Berlin 1998

Georgen, Theresa: *Lucretias Vergewaltigung. Privatisierung einer Staatsaffaire*, in: Lindner, Ines u.a. (Hrsg.): *Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*, Berlin 1989, S. 437-444

Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (Hrsg.): *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, Bd. I. Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter. Bearbeitet von Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum, München u.a. 2001*

Gilardi, Anastasia: *Le sorelle di Sofonisba*, in: *Ausst.-Kat. Cremona 1994: Sofonisba Anguissola e le sue sorelle (Centro culturale "Città di Cremona" Santa Maria della Pietà)*, S. 75-78

Goez, Werner: *Grundzüge der Geschichte Italiens in Mittelalter und Renaissance*, Darmstadt 1975

Graf, Fritz: *The gestures of Roman actors and orators*, in: Bremmer, Jan/Roodenburg, Herman (Hrsg.): *A cultural history of gesture. From antiquity to the present day*, Cambridge 1991, S. 36-58

Grössinger, Christa: *Picturing women in late medieval and Renaissance art*, Manchester/New York 1997

Grössinger, Christa: *The world upside-down. English misericords*, London 1997

Guazzoni, Valerio: *Donna, pittrice e gentildonna. La nascita di un mito femminile del Cinquecento*, in: *Ausst.-Kat. Cremona 1994: Sofonisba Anguissola e le sue sorelle (Centro culturale "Città di Cremona" Santa Maria della Pietà)*, S. 57-70

Hahn, Ingrid: *Zur Theorie der Personenerkenntnis in der deutschen Literatur des 12. bis 14. Jahrhunderts*, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 99, 1977, S. 395-444

- Hand, John Oliver/Wolff, Martha: *Early Netherlandish Painting. The Collections of the National Gallery of Art. Systematic Catalogue*, Washington D.C. 1986
- Heißler, Sabine/Blastenbrei, Peter: *Frauen der italienischen Renaissance. Heilige – Kriegerinnen – Opfer*, Pfaffenweiler 1990
- Helas, Philine : *Fortuna-Occasio. Eine Bildprägung des Quattrocento zwischen ephemerer und ewiger Kunst*, in: *Städel-Jahrbuch. Neue Folge* 17, 1999, S. 101-124
- Held, Jutta: *Caravaggio. Politik und Martyrium der Körper*, Berlin 1986
- Held, Jutta: *Die „Weibermacht“ in Bildern der Kunst von der frühen Neuzeit bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, in: Aumüller-Roske, Ursula (Hrsg.): *Frauenleben – Frauenbilder – Frauengeschichte*, Pfaffenweiler 1988, S. 45-60
- Held, Jutta/Schneider, Norbert: *Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert*, Köln 1993
- Henkel, Arthur/Schöne, Albrecht (Hrsg.): *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart/Weimar 1996
- Hens, Heinrich: *Verspielte Tugend - Spielbares Laster: Studien zur Ikonographie des Kartenspiels im 15. und 16. Jahrhundert*, 2 Bde., Aachen 2001 (Diss. RWTH Aachen 1998)
- Hess, Daniel: *Meister um das „mittelalterliche Hausbuch“*. Studien zur Hausbuchmeisterfrage, Mainz 1994
- Hess, Daniel: *Das Gothaer Liebespaar. Ein ungleiches Paar im Gewand höfischer Minne*, Frankfurt/M. 1996
- Hirdt, Willi: *Caravaggios Wahrsagende Zigeunerin. Versuch einer Deutung*, in: Tappert, Birgit/Jung, Willi (Hrsg.): *Lesen und Sehen: Aufsätze zur Literatur und Malerei in Italien und Frankreich. Festschrift zum 60. Geburtstag von Willi Hirdt*, Tübingen 1998, S. 75-111
- Hoffmann, Detlef/Kroppenstedt, Erika: *Wahrsagekarten. Ein Beitrag zur Geschichte des Okkultismus*. Deutsches Spielkarten Museum Bielefeld e.V. 1972
- Hoffmann, Detlef: *Kultur- und Kunstgeschichte der Spielkarte. Mit einer Dokumentation von Margot Dietrich zu den Spielen des Deutschen Spielkarten-Museums Leinfelden-Echterdingen*, Marburg 1995

- Hofrichter, Frima Fox: Games people play: Judith Leyster's *A game of tric-trac*,
in: Worcester Art Museum Journal 7, 1983/84, S. 18-27
- Hofrichter, Frima Fox: Judith Leyster: a woman painter in Holland's Golden Age,
Doornspijk 1989
- Holländer, Barbara: Das Spiel mit dem Würfel, in: Ausst.-Kat. Salzburg
1999/2000: 5000 Jahre Würfelspiel (Schloß Kleßheim/Casino Baden), S.
13-38
- Holländer, Hans: „Bretter, die die Welt bedeuten“. Das Schachspiel in der frühen
Neuzeit: Strukturen, Bilder und Figuren, in: Ausst.-Kat. Rheydt 1994: Mit
Glück und Verstand. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der Brett- und
Kartenspiele. 15. bis 17. Jahrhundert (Museum Schloß Rheydt), S. 21-30
- Holländer, Hans: Schach in Literatur und Kunst der Neuzeit, in: Ausst.-Kat.
Hamburg 2005: Schachpartie durch Zeiten und Welten (Museum für Kunst
und Gewerbe), S. 64-85
- Homo Ludens. Der spielende Mensch IV. Internationale Beiträge des Institutes für
Spielforschung und Spielpädagogik an der Hochschule „Mozarteum“
Salzburg. Herausgegeben von Günter G. Bauer, München/Salzburg 1994
- Hoogewerff, Godfriedus Johannes: De Noordnederlandsche Schilderkunst, Bd. 3,
Den Haag 1939
- Huizinga, Johan: Homo Ludens. Versuch einer Bestimmung des Spielelements
der Kultur, Amsterdam 1939
- Huizinga, Johan: Europäischer Humanismus: Erasmus von Rotterdam, Hamburg
1958
- Hunt, John: Jewelled neck furs and "Flohpelze", in: Pantheon 21, 1963, S. 151-
157
- The Illustrated Bartsch, 16. Early German Masters. Jacob Bink-Georg Penck-
Heinrich Aldegrever. Edited by Robert A. Koch, New York 1980
- Jacobowitz, Ellen S./Stepanek, Stephanie Loeb: The prints of Lucas van Leyden
& his contemporaries, Washington 1983
- Jones, Martin Hartley: Formen der Liebeserklärung im höfischen Roman bis
1300, in: Ashcroft, Jeffrey u.a. (Hrsg.): Liebe in der deutschen Literatur
des Mittelalters. St. Andrew-Colloquium 1985, Tübingen 1987, S. 36-49
- de Jongh, Eddy: Kwesties van betekenis. Thema en motief in de Nederlandse
schilderkunst van de zeventiende eeuw, Leiden 1995

Judson, Richard J.: Review of Ben Nicolson, 'Terbrugghen' 1958, in: *Art Bulletin* 43/1961, S. 341-348

Judson, Richard J./Ekkehart, Rudolf E.O.: *Gerrit van Honthorst (1592-1656), Doornspijk* 1999

van Kappen, Olav: *Geschiedenis der Zigeuners in Nederland. De ontwikkeling van de rechtspositie der heidens en egyptenaren in de noordelijke Nederlanden (1420-1750)*, Assen 1966

Karasek, Hellmuth: *Mein Kino. Die 100 schönsten Filme*, München 1999

Keller, Hiltgart L.: *Reclams Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst*, Stuttgart 2001

Kemp, Wolfgang (Hrsg.): *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin 1992

Ketsch, Peter: *Frauen im Mittelalter. Quellen und Materialien*, hg. von Annette Kuhn, Bd. 1, Düsseldorf 1983

Kilian, Joanna: *Locus amoenus – Delightful Place. The Courtly Return to Nature in Sixteenth Century Northern Italian Painting*, in: *Bulletin du Musée National de Varsovie XXXIX*, 1998/Nr. 1-4, S. 23-35

King, Margaret L.: *Frauen in der Renaissance*, München 1993

Kloek, Els: *De Renaissance en vrouwen. Een historiografische inleiding*, in: Gelderblom, Arie-Jan/Hendrix, Harald (Hrsg.): *De vrouw in de Renaissance (Utrecht Renaissance Studies)*, Amsterdam 1994, S. 1-10

Kolfin, Elmer: *The young gentry at play. Northern Netherlandish scenes of merry companies 1610-1645*, Leiden 2005

Kraft, Christine: *Die Liebesgarten-Allegorie der „Echecs Amoureux“*. Kritische Ausgabe und Kommentar, Frankfurt/M. u.a. 1977

Kühme, Dorothea: *Bürger und Spiel. Gesellschaftsspiele im deutschen Bürgertum zwischen 1750 und 1850*, Frankfurt/New York 1997 (Diss. Europ. Hochschulinstitut Florenz 1995)

Kusche, Maria: *Sofonisba Anguissola – Leben und Werk*, in: *Ausst.-Kat. Wien 1995: La prima donna pittrice. Sofonisba Anguissola. Die Malerin der Renaissance (um 1535-1624). Cremona-Madrid-Genua-Palermo (Kunsthistorisches Museum)*, S. 22-57

Langdon, Helen: *Cardsharps, gypsies and street vendors*, in: *Ausst.-Kat.*

London/Rom 2001: The genius of Rome 1592-1623 (Royal Academy of Arts/Palazzo Venezia), S. 44-65

Lawner, Lynne: *Le cortigiane. Ritratti del rinascimento*, Mailand 1988

Lentes, Thomas: Inneres Auge, äusserer Blick und heilige Schau. Ein Diskussionsbeitrag zur visuellen Praxis in Frömmigkeit und Moraldidaxe des späten Mittelalters, in: Schreiner, Klaus (Hrsg.): *Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen*, München 2002, S. 179-220

Leuker, Maria-Theresia: *„De last van't huys, de wil des mans...“: Frauenbilder und Ehekonzepte im niederländischen Lustspiel des 17. Jahrhunderts*, Münster 1992 (Diss. Universität Münster 1991)

Levy-van Halm, Koos: Judith Leyster: leerling – gezel – meester, in: *Ausst.-Kat. Haarlem 1993: Judith Leyster. Schilderes in een mannenwereld* (Frans Halsmuseum), S. 69-74

Lexikon der christlichen Ikonographie. Herausgegeben von Engelbert Kirschbaum SJ u.a., Rom u.a. 1994, 8 Bde. (LCI)

Lexikon des Mittelalters, München 2002, 9 Bde.

Lucassen, Leo: *‘En men noemde hen zigeuners.’ De geschiedenis van Kaldarasch, Ursari, Lowara en Sinti in Nederland: 1750-1944*, Amsterdam/'s-Gravenhage 1990 (Diss. Rijksuniversiteit Leiden 1990)

Luida, Giuliana: *Il ciclo dei Vizi e delle Virtù nel Castello di Masnago*, in: *Arte Christiana*, Bd. LXXIII, 1985, S. 385-404

Luzio, A.: *La Galleria Gonzaga venduta all' Inghilterra nel 1627-28. Documenti degli Archivi di Mantova e Londra raccolti e illustrati*, Mailand 1913

Lymant, Brigitte: Die sogenannte „Folge aus dem Alltagsleben“ von Israhel van Meckenem. Ein spätgotischer Kupferstichzyklus zu Liebe und Ehe, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Bd. 53, Köln 1992, S. 7-45

Le Magasin Pittoresque, vol. 10, 1842, S. 324

van Mander, Carel: *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (von 1400 bis ca. 1615)*. Übersetzt nach einer Ausgabe von 1617 und Anmerkungen von Hanns Floerke, Worms 1991

Mari, Antoni: *Juego de manos*, in: *El Museo del Prado. Fragmentos y detalles*, hg. von der Fundación amigos del Museo del Prado, Madrid 1997, S. 271-289

- van Marle, Raimond: *Iconographie de l'art profane du Moyen Age et de la Renaissance*, Bd. 1, La Haye 1931
- Meister Ingold : *Das Guldin Buch*, Augsburg 1472 (Druck bei Günther Zaiser),
Sammlung des Deutschen Spielkartenmuseums, Leinfelden-Echterdingen
- Mertz, Bernd A.: *Wahrsagen mit den Karten der Madame Lenormand*,
Niedernhausen 1995
- Mezger, Werner: *Narrenidee und Fasnachtsbrauch. Studien zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur*, Konstanz 1991
- Moxey, Keith Patricio Fleming: *Master E.S. and the folly of love*, in: *Simiolus* 11/3-4, 1980, S. 125-148
- Moxey, P. F.: *Das Ritterideal und der Huasbuchmeister (Meister des Amsterdamer Kabinetts)*, in: *Ausst.-Kat. Amsterdam/Frankfurt 1985: Vom Leben im späten Mittelalter. Der Hausbuchmeister oder Meister des Amsterdamer Kabinetts (Rijksmuseum/Städelsches Kunstinstitut)*, S. 39-51
- Murray, Harrold James Ruthven: *A history of chess (1913)*, London 1969
- Muto, Giovanni: *Centro e periferia: le relazioni tra la corte di Madrid e il ducato Milano tra XVI e XVII secolo*, in: *Ausst.-Kat. Cremona 1994: Sofonisba Anguissola e le sue sorelle (Centro culturale "Città di Cremona" Santa Maria della Pietà)*, S. 173-184
- Neumeister, Mirjam: *Das Nachtstück mit Kunstlicht in der niederländischen Malerei und Graphik des 16. und 17. Jahrhunderts. Ikonographische und koloristische Aspekte*, Petersberg 2003 (Diss. Bonn 1999)
- The New Hollstein. Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700*, Lucas van Leyden. *Zusammengestellt von Jan Piet Filedt Kok*, Rotterdam 1996
- North, Michael: *Geschichte der Niederlande*, München 1997
- Opitz, Claudia: *Frauenalltag im Spätmittelalter (1200-1500)*, in: Duby, Georges/Perrot, Michelle: *Geschichte der Frauen*, Bd. 2, *Mittelalter*, hg. von Christiane Klapisch-Zuber, Frankfurt/New York 1993
- Ott, Norbert H.: *Minne oder amor carnalis? Zur Funktion der Minnesklaven-Darstellungen in der mittelalterlichen Kunst*, in: Ashcroft, Jeffrey u.a. (Hrsg.): *Liebe in der deutschen Literatur des Mittelalters. St. Andrews-Colloquium 1985*, Tübingen 1987, S. 107-125

- Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz: Dürers >Melancholia I<. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung (Studien der Bibliothek Warburg), II, Leipzig/Berlin 1923
- Panofsky, Erwin: Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen. Übersetzt und herausgegeben von Jochen Sander und Stephan Kemperdick, 2 Bde, Köln 2001
- Parshall, Peter: Lucas van Leyden's narrative style, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 1978/29. Lucas van Leyden studies, S. 185-237
- Passare il tempo: la lettura del gioco e dell' intrattenimento dal XII al XVI secolo, atti del convegno di Pienza, 10-14 settembre 1991, 2 Bde., Rom 1993
- La peinture flamande au Prado, Antwerpen/Paris 1989 (Bestandskatalog)
- Pigler, Andreas: Ein Frühwerk des Lucas van Leyden, in: Oud Holland 53/1936, S. 182-186
- de Pisan, Christine: Das Buch von der Stadt der Frauen. Übersetzt und kommentiert von Margarete Zimmermann, Berlin 1986
- van de Pol, Lotte C.: Het Amsterdams hoerdom. Prostitutie in de zeventiende en achttiende eeuw, Amsterdam 1986
- van de Pol, Lotte C.: Beeld en werkelijkheid van de prostitutie in de zeventiende eeuw, in: Hekma, Gert/Roodenburg, Herman (Hrsg.): Soete minne en helsche boosheit. Seksuele voorstellingen in Nederland 1300-1850, Nijmegen 1988, S. 109-144
- Raupp, Hans-Joachim: Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470-1570, Niederzier 1986
- Rehm, Ulrich: Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung, Berlin 2002
- Reimöller, Helma: Die zwei Gesichter der femina ludens. Bemerkungen zur Kartenspielerin im spätmittelalterlichen Diskurs, in: Lundt, Bea/Reimöller, Helma (Hrsg.): Von Aufbruch und Utopie: Perspektiven einer neuen Gesellschaftsgeschichte des Mittelalters; für und mit Ferdinand Seibt aus Anlaß seines 65. Geburtstages, Köln u.a. 1992, S. 303-321
- Renger, Konrad: Lockere Gesellschaft. Zur Ikonographie des Verlorenen Sohnes und von Wirtshausszenen in der niederländischen Malerei, Berlin 1970 (Diss. FU Berlin 1969)

- Sacchi, Rossana: *Intorno agli Anguissola*, in: *Ausst.-Kat. Cremona 1994*:
Sofonisba Anguissola e le sue sorelle (Centro culturale “Città di Cremona”
Santa Maria della Pietà), S. 345-360
- Sacchi, Rossana: *Sofonisba Anguissola*, in: *Ausst.-Kat. Cremona 1994*: *Sofonisba
Anguissola e le sue sorelle* (Centro culturale “Città di Cremona” Santa
Maria della Pietà), S. 71-74
- Salamon, Silverio (Hrsg.): *Lucas van Leyden (Leyda 1494-1533). Quinto
centenario della nascita (1494-1994)*, Turin 1994
- Schama, Simon: *Überfluß und schöner Schein. Zur Kultur der Niederlande im
Goldenen Zeitalter*, München 1989
- Schmitt, Otto (Hrsg.): *Reallexikon zur deutschen Kunst*, Bd. 2, Bauer-
Buchmalerei, Stuttgart/Waldsee 1948
- Schneider, Norbert: *Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge. Die
Stillebenmalerei der frühen Neuzeit*, Köln 1989
- Schneider, Norbert: *Porträtmalerei. Hauptwerke europäischer Bildniskunst 1420-
1670*, Köln 1992
- Schneider, Norbert: *Geschichte der Genremalerei. Die Entdeckung des Alltags in
der Kunst der Frühen Neuzeit*, Berlin 2004
- Seidel, Katrin : *Die Kerze. Motivgeschichte und Ikonologie*, Hildesheim u.a. 1996
(Diss. Universität Köln 1995)
- Sieper, Ernst: *Les Echecs Amoureux. Eine altfranzösische Nachahmung des
Rosenromans und ihre englische Übertragung*, Weimar 1898
- Siligato, Rosella: *Due cicli di affreschi nel Castello Bracciano: ciclo delle figure
femminili, ciclo di Ercole*, in: *Ausst.-Kat. Bracciano 1981: Bracciano e gli
Orsini nel ‘400 (Castello Odescalchi)*, S. 71-115
- Silver, Larry: *Fools and women: Profane subjects by Lucas van Leyden*, in: *The
Print Collector’s Newsletter* 14, 1983, S. 130-134
- Silver, Larry: *Middle class morality: Love and marriage in the art of Lucas van
Leyden*, in: Dixon, Laurindina S. (Hrsg.): *In detail. New studies in
northern Renaissance art in honor of Walter S. Gibson*, o.O. 1998, S. 97-111
- Simons, Patricia: *(Check-)Mating the Grand Masters: The gendered, sexualized
politics of chess in Renaissance Italy*, in: *Oxford Art Journal* 16/1, 1993, S.
59-74
- Slatkes, Leonard J.: *Benedict Nicolson: The international Caravaggesque*

- movement, in: *Simiolus* 12/2-3, 1981/82, S. 167-182
- Slatkes, Leonard J.: Hendrick ter Brugghen's *The Gamblers*, in: *The Minneapolis Institute of Arts Bulletin*, 67, 1995, S. 6-11
- Smith, Elise Lawton: *The paintings of Lucas van Leyden. A new appraisal, with catalogue raisonné*, Columbia/London 1992
- Smith, Susan Louise: "To women's wiles I fell". The power of women topos and the development of medieval secular art, Pennsylvania 1978 (Diss. University of Pennsylvania)
- Smith, Susan Louise: *The power of women. A topos in medieval art and literature*, Philadelphia 1995
- Smollich, Renate: *Der Bisamapfel in Kunst und Wissenschaft*, Stuttgart 1983
- Steiger, Arnald (Hrsg.): *Alfonso El Sabio. Libros de Acedrez, Dados e Tablas. Das Schachzabelbuch König Alfons des Weisen. Mit 51 Miniaturen. Nach der Handschrift J.T. 6 Fol. des Escorial*, Genf/Zürich 1941
- Stewart, Alison G.: *Unequal love. A study of unequal couples in northern art*, New York 1978
- Stirling, Charles: *Réplique d'une composition perdue de Lucas de Leyde*, in: *Bulletin des Musées de France*, Paris 1930, S. 109-112
- Das Stuttgarter Kartenspiel/The Stuttgart Playing Cards. Beschrieben von Heribert Meurer. Übersetzung ins Englische von George Brown*, Stuttgart 1991 (Württembergisches Landesmuseum)
- Tammen, Silke: Unveröffentlichtes Manuskript zum Thema *Geschlechterkonstruktion in der Kunst (und Kunstgeschichte) des Mittelalters (13. bis Anfang 16. Jahrhundert)*, Universität Karlsruhe, Wintersemester 2002/2003
- Tamussino, Ursula: *Margarete von Österreich. Diplomatin der Renaissance*, Graz u.a. 1995
- Thiel, Erika: *Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Berlin 1982
- von Tschudi, Hugo: *Berichte und Mittheilungen aus den Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde. London. Die Ausstellung altniederländischer Gemälde im Burlington Fine Arts Club*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 16/1883, S. 100-116
- Verbij-Schillings, Jeanne: *Kerk en cultuur*, in: van Maanen, Rudolf

- C.J./Marsilje, Jannis Willem (Hrsg.): *De geschiedenis van een Hollandse stad, Bd. 1, Leiden tot 1574*, Leiden 2002, S. 151-199
- Vida, Marcus Hieronymus: *Schachspiel der Götter. Scacchia Ludus*. Eingeleitet und mit der Übersetzung von Johann Joseph Ignatius Hoffmann. Herausgegeben von Walther Ludwig, Zürich/München 1979
- Visscher, Roemer: *Sinnepoppen (Naar de uitgave van 1614 bij Willem Jansz. te Amsterdam, met 184 illustraties naar de oorspronkelijke gravures en van een inleiding en verklarende noten voorzien door Dr. L. Brummel)*, `s-Gravenhage 1949
- Vos, Rik: *Lucas van Leyden*, Maarssen 1978
- Waldburg Wolfegg, Christoph Graf zu: *Venus und Mars. Das Mittelalterliche Hausbuch aus der Sammlung der Fürsten zu Waldburg Wolfegg*, München/New York 1997
- Warburg, Aby: *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, Berlin 1988
- Willemsen, Annemarieke: *Images of toys. The culture of play in the Netherlands around 1600*, in: *Ausst.-Kat. Haarlem/Antwerpen 2000/2001: Children's portraits in the Netherlands 1500-1700* (Frans Halsmuseum/ Koninklijk Museum voor Schone Kunsten), S. 61-71
- von Wilpert, Gero: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1979
- Wolk-Simon, Linda: *Il naturalismo nel disegno lombardo da Leonardo al Cerano*, in: *Ausst.-Kat. Cremona 2004: Pittori della realtà. Le ragioni di una rivoluzione da Foppa e Leonardo a Caravaggio e Ceruti* (Museo Civico Ala Ponzzone), S. 47-61
- Wunder, Heide (Hrsg.): *Wandel der Geschlechterbeziehung am Beginn der Neuzeit*, Frankfurt/M. 1991
- Wunder, Heide: *„Er ist die Sonn', sie ist der Mond“*. *Frauen in der Frühen Neuzeit*, München 1992
- Wunderlich, Werner: *Weibsbilder al fresco. Kulturgeschichtlicher Hintergrund und literarische Tradition der Wandbilder im Konstanzer Haus „Zur Kunkel“*, Konstanz 1996
- Wuyts, Leo: *Lucas van Leyden's `Melkmeid´*. *Een proeve tot ikonologische interpretatie*, in: *De Gulden Passer 52-52/1975-1975*, S. 441-453
- Zimmermann, Anja u.a. (Hrsg.): *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*, Berlin 2006

Zollinger, Manfred: *Bibliographie alter Spielbücher 1473-1700*, Bd. 1, Stuttgart
1996

Zollinger, Manfred: „Glueck, puelerey und spiel verkert sich oft und viel“.
Stabilität und Krise geschlechtsspezifischer Rollenbilder im Spiel der
Frühen Neuzeit, in: *L’Homme. Europäische Zeitschrift für Feministische
Geschichtswissenschaft* 19.2/1999, S. 237-256

AUSSTELLUNGSKATALOGE

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

Ausst.-Kat. Amsterdam/Frankfurt 1985: *Vom Leben im späten Mittelalter. Der
Hausbuchmeister oder Meister des Amsterdamer Kabinetts*
(Rijksmuseum/Städelsches Kunstinstitut)

Ausst.-Kat. Amsterdam 1986: *Kunst voor de beeldenstorm. Noordnederlandse
kunst 1525-1580* (Rijksmuseum)

Ausst.-Kat. Amsterdam 1997: *Spiegel van alledag. Nederlandse genreprenten
1500-1700* (Rijksmuseum)

Ausst.-Kat. Bologna 1969: *Mostra di Nicolò dell’ Abate. Catalogo critico a cura
di Sylvie M. Béguin* (Palazzo dell’ Archiginnasio)

Ausst.-Kat. Bonn/Wien 2000: *Kaiser Karl V. (1500-1558). Macht und Ohnmacht
Europas* (Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik
Deutschland/Kunsthistorisches Museum)

Ausst.-Kat. Bracciano 1981: *Bracciano e gli Orsini nel ‘400* (Castello Odescalchi)

Ausst.-Kat. Braunschweig 1978: *Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung
in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts* (Herzog Anton
Ulrich-Museum)

Ausst.-Kat. Braunschweig 2002: *Kein Tag wie jeder andere. Fest und
Vergnügungen in der niederländischen Kunst, ca. 1520-1630* (Herzog
Anton Ulrich-Museum)

Ausst.-Kat. Brüssel 1995: *Fiamminghi a Roma. 1508-1608. Artistes des Pays-Bas*

et de la principauté de Liège à Rome à la renaissance (Palais des Beaux-Arts)

Ausst.-Kat. Brüssel 1995/1996: Van badhuis tot eroscentrum: Prostitutie en vrouwenhandel van de middeleeuwen tot heden (Algemeen Rijksarchief)

Ausst.-Kat. Cremona/Mailand 1985: I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento (Santa Maria della Pietà u.a.)

Ausst.-Kat. Cremona 1994: Sofonisba Anguissola e le sue sorelle (Centro culturale “Città di Cremona” Santa Maria della Pietà)

Ausst.-Kat. Cremona 1996: I cinque sensi nell’arte. Immagini del sentire (Centro culturale “Città di Cremona”, Santa Maria della Pietà)

Ausst.-Kat. Cremona 2004: Pittori della realtà. Le ragioni di una rivoluzione da Foppa e Leonardo a Caravaggio e Ceruti (Museo Civico Ala Ponzone)

Ausst.-Kat. Dresden 2005: Mannes Lust & Weibes Macht. Geschlechterwahn in Renaissance und Barock (Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett), 2 Bde.

Ausst.-Kat. Frankfurt 1999: Von Raffael bis Tiepolo. Italienische Kunst aus der Sammlung des Fürsten Esterházy (Schirn Kunsthalle)

Ausst.-Kat. Haarlem 1993: Judith Leyster. Schilderes in een mannenwereld (Frans Halsmuseum)

Ausst.-Kat. Heidenheim 1997/1998: Vom Holzschnitt zum Internet. Die Kunst und die Geschichte der Bildmedien von 1450 bis heute (Kunstmuseum)

Ausst.-Kat. Karlsruhe 1995: Jacques Callot. Radierungen aus dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe (Staatliche Kunsthalle)

Ausst.-Kat. Karlsruhe 1999: Mittelalterliche Elfenbeinarbeiten (Badisches Landesmuseum)

Ausst.-Kat. London 1981: The splendours of The Gonzaga (Victoria & Albert Museum)

Ausst.-Kat. London 1995: Spanish still life from Velázquez to Goya (National Gallery)

Ausst.-Kat. London/Rom 2001: The genius of Rome 1592-1623 (Royal Academy of Arts/Palazzo Venezia)

Ausst.-Kat. Mailand/Wien 2005/2006: Caravaggio e l’ Europa. Il movimento

caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti (Palazzo Reale/Liechtensteinmuseum)

Ausst.-Kat. Mantua 2002: Gonzaga. La Celeste Galleria. L' esercizio del collezionismo (Palazzo Te/Palazzo Ducale)

Ausst.-Kat. München 1995: Der Kampf der Geschlechter. Der Mythos in der Kunst 1850-1930 (Lenbachhaus)

Ausst.-Kat. Nürnberg 1976 : Die Welt des Hans Sachs (Stadtgeschichtliches Museum im Kemenatenbau der Kaiserburg)

Ausst.-Kat. Paris 1977: La discese de bonne aventure de Caravage (Musée du Louvre)

Ausst.-Kat. Rheydt 1994: Mit Glück und Verstand. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der Brett- und Kartenspiele. 15. bis 17. Jahrhundert (Museum Schloß Rheydt)

Ausst.-Kat. Rotterdam/Frankfurt 2005 : Der Zauber des Alltäglichen. Holländische Malerei von Adriaen Brouwer bis Johannes Vermeer (Museum Boymans-van Beuningen/Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie)

Ausst.-Kat. Salzburg 1997: Wahrsagespiele, Los- und Orakelbücher aus fünf Jahrhunderten (Schloß Kleißheim)

Ausst.-Kat. Salzburg 1999/2000: 5000 Jahr Würfelspiel (Schloß Kleißheim/Casino Baden)

Ausst.-Kat. Utrecht/Braunschweig 1986/1987: Holländische Malerei in neuem Licht. Hendrick ter Brugghen und seine Zeitgenossen (Centraal Museum/Herzog Anton Ulrich-Museum)

Ausst.-Kat. Washington 1979-1981: Old Master Paintings from the Collection of Baron Thyssen Bornemisza (National Gallery) [Katalog von Allen Rosenbaum]

Ausst.-Kat. Wien 1998: Spielwelten der Kunst – Kunstkammerspiele (Kunsthistorisches Museum)

INTERNET

www.hartmut-bock.de

www.nga.gov/

X. ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abb. 1 Filmszene. Luis Buñuel, *Viridiana*. 1961
- Abb. 2 Lucas van Leyden: *Die Schachspieler*. Um 1508. Öl auf Holz, 27 x 35 cm. Berlin, Staatliche Museen
- Abb. 3 Lucas van Leyden: *Die Kartenlegerin*. Um 1508. Öl auf Holz, 24 x 30,5 cm. Paris, Musée du Louvre
- Abb. 4 Meister E.S.: *Der Große Liebesgarten mit Schachspielern*. Ca. 1460-1470. Kupferstich, 16,8 x 21 cm. Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett
- Abb. 5 *Madonna*. Mitte 15. Jh./nördliche Niederlande (Utrecht ?). Elfenbein mit Teilfassung, H. 21,4 cm, B. 8,1 cm, T. 5,4 cm. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum
- Abb. 6 Lucas van Leyden: *Die Verlobung*. Um 1527. Öl auf Holz, 28 x 33,5 cm. Straßburg, Musée des Beaux-Arts
- Abb. 7 Jan van Eyck: *Die Hochzeit des Giovanni Arnolfini*. 1434. Öl auf Holz, 81,8 x 59,7 cm. London, National Gallery
- Abb. 8 Anonym: *Die Verlobung*. Öl auf Holz, 56 x 75 cm. London, Coll. M. Q. Morris (Kopie)
- Abb. 9 Meister b x g: *Liebespaar*. Um 1485. Kupferstich. Paris, Musée du Louvre, Sammlung Rothschild
- Abb. 10 Anonym: *Das sogenannte Gothaer Liebespaar*. Ca. 1480-1485. Lindenholz, 118 x 82,5 cm. Gotha, Schlossmuseum
- Abb. 11 Lucas van Leyden: *Susanna und die beiden Ältesten*. Um 1508. Kupferstich, 198 x 147 mm. Paris, Paul Prouté S.A.
- Abb. 12 Lucas van Leyden: *Die Kartenspieler*. Ca. 1513-1520. Öl auf Eichenholz, 29,8 x 39,5 cm. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza
- Abb. 13 Lucas van Leyden: *Potiphars Frau klagt Joseph an*. Ca. 1510-1511. Öl auf Holz, 24 x 34,5 cm. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen
- Abb. 14 Lucas van Leyden: *Susanna vor dem Richter*. Um 1512. Öl auf Holz, 34 x 46 cm. Ehemals Bremen, Kunsthalle (im Zweiten Weltkrieg zerstört)
- Abb. 15 Meister BR mit dem Anker: *Schachspiel mit dem Tod*. Ca. 1480-1490. Kupferstich, koloriert und beschriftet, 302 x 224 mm. Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett

- Abb. 16 Lucas van Leyden: *Kleine Frauenlisten-Serie*. Ca. 1520-1530. Holzschnitte, ca. 138 x 23 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art (Rekonstruktion der zweiten Edition)
- Abb. 17 Lucas van Leyden: *Große Frauenlisten-Serie*. Ca. 1512-1514. Holzschnitte, ca. 41 x 29 cm. Amsterdam, Rijksprentenkabinet (a-f)
- Abb. 18 Lucas van Leyden: *Kleine Frauenlisten-Serie*. Ca. 1516-1519. Holzschnitte, ca. 24,1 x 17 cm. Amsterdam, Rijksprentenkabinet (a-f)
- Abb. 19 Lucas van Leyden: *Virgil im Korb*. Um 1512. Holzschnitt, 416 x 292 mm. Boston, Museum of Fine Arts
- Abb. 20 Emblem. Otto van Veen, *Quinti Horatii Flacci emblemata*, Antwerpen 1612. Amsterdam, Universiteits-Bibliotheek
- Abb. 21 Anonym: *Die Kartenlegerin*. Öl auf Holz, 24 x 31 cm. Nantes, Musée des Beaux-Arts (Kopie)
- Abb. 22 Illustration: *Philippe-le-Bon consultant une tireuse de cartes*, aus: *Magasin Pittoresque* 1842, S. 324
- Abb. 23 Titelholzschnitt. Anonymes Losbuch. Ende 16. Jh.
- Abb. 24 Titelblatt/Kartenlosbuch: *Le Sorti, Intitolate Giardino di pensieri*. Francesco Marcolino da Forli. (Venedig 1540)/ Zeichnung von Giuseppe Porta Grafagnio, gen. Giuseppe Salviati (ca. 1520-1570)
- Abb. 25 Jan de Braij: *Der Schachspieler*. 1661. Zeichnung für das *album amicorum* des Jacobus Heyblocq, 9,4 x 14,8 cm. Den Haag, Koninklijke Bibliotheek
- Abb. 26 Jan de Braij: *Der Schachspieler*. Nach 1661. Radierung, 17,8 x 13 cm. Amsterdam, Rijksprentenkabinet
- Abb. 27 Lucas van Leyden: *Die Kartenspieler*. Ca. 1515-1517. Öl auf Holz, 34,7 x 47,5 cm. Salisbury, Wilton House, Coll. Earl of Pembroke
- Abb. 28 Infrarotreflektogramm. *Die Schachspieler* (Detail)
- Abb. 29 Infrarotphotographie. *Die Kartenlegerin* (Detail)
- Abb. 30 Oberrheinischer Meister/Meister des Frankfurter Paradiesgärtleins: *Hortus conclusus (Maria im beschlossenen Garten mit Heiligen)*. Um 1410. Mischtechnik auf Holz, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut
- Abb. 31 Anonym: *Kartenspieler*. Um 1490. Teppich, Wollwirkerei. Basel, Historisches Museum (Detail)

- Abb. 32 Lucas Cranach d.Ä.: *Bildnis der Anna Putsch, der ersten Frau des Dr. Johannes Cuspinian.* Um 1502. Öl auf Holz, 59 x 45 cm. Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart
- Abb. 33 Anonym: *Die Verlobung.* Holz. Verbleib unbekannt (Kopie)
- Abb. 34 Conrad Meit: *Medaillon mit dem Bildnis der Erzherzogin Margarete.* 1528. Ton und Holz bemalt, Durchmesser 9,2 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer
- Abb. 35 Niederländischer Künstler: *Erzherzogin Margarete von Österreich als Witwe.* Anfang 16. Jh. Öl auf Holz, 31 x 20 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie
- Abb. 36 Petrus Alamire (Peter Imhoff/ um 1470-nach 1534) u. Brügger(?) Illuminatoren: *Liber Missarum der Margarete von Österreich.* Ca. 1511-1516, Pergament, 65 x 43,8 cm, fol. 1: *Die weltlichen und geistlichen Stände huldigen dem Kaiser.* Mecheln, Stadsarchief
- Abb. 37 Münze. *Margarete von Österreich mit Philibert von Savoyen.* Aversseite./ *Allianzwappen Philiberts und Margaretes.* Reversseite. Wien, Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek
- Abb. 38 Peter Flötner: *Spielkarte.* Um 1535. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Kupferstichkabinett
- Abb. 39 Holzschnitt. *Caritas verwundet den Erlöser.* Oberdeutsch. Ca. 1470- 1490. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum
- Abb. 40 Holzschnitt. *Amor canarlis.* Oberrheinisch. Um 1475. Weimar, Goethe-Nationalmuseum
- Abb. 41 Hans Brosamer: *Voluptas und der Narr.* Um 1530. Holzschnitt. Wien, Albertina, Graphische Sammlung
- Abb. 42 Meister E.S.: *Narr, Wappen haltendes Mädchen entblößend.* 2. H. 15. Jh. Kupferstich
- Abb. 43 Lucas van Leyden: *Narr mit Frau.* 1520. Kupferstich, 105 x 77 mm. Oxford, Ashmolean Museum
- Abb. 44 Lucas van Leyden: *Die Versuchung des hl. Antonius.* 1509. Kupferstich, 183 x 147 mm. Berlin, Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett
- Abb. 45 Albrecht Dürer: *Nemesis/Das große Glück.* Um 1501. Kupferstich, 335 x 260 mm. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum
- Abb. 46 Cornelis Engebrechtsz.: *Beweinungs-Triptychon.* 1. V. 16. Jh. Öl auf Lw., 122 x 56,7 cm. Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal

- Abb. 47 Lucas van Leyden: *Die Bettler*. 1520. Radierung/Kupferstich, 176 x 143 mm. Paris, Musée du Petit Palais
- Abb. 48 Holzschnittillustration: *Von Bettlern*. Sebastian Brant, *Das Narrenschiff* (Basel 1494)
- Abb. 49 Anonym (flämisch): *Ein Marktbauer beim Brettspiel*. Um 1530. Holz, 32,5 x 39 cm. Ort unbekannt (ehemals Wien, Staatliche Museen)
- Abb. 50 Lucas van Leyden: *Mohammed und der Mönch Sergius*. 1508. Kupferstich, 287 x 216 mm. London, The British Museum
- Abb. 51 Wenzel von Olmütz: *Das Martyrium des hl. Andreas*. Kupferstich, 163 x 117 mm. Wien
- Abb. 52 Lucas van Leyden: *Die Kartenlegerin* (Detail)
- Abb. 53 Lucas van Leyden: *Die Kartenlegerin* (Detail)
- Abb. 54 Lucas van Leyden: *Der Triumph des Mordecai*. 1515. Kupferstich, 210 x 287 mm. The Minneapolis Institute of Arts
- Abb. 55 Lucas van Leyden: *Der Triumph des Mordecai* (Detail)
- Abb. 56 Lucas van Leyden: *Stehender junger Mann*. Ca. 1510. Schwarze Kreide, 30 x 18 cm. Rugby (Warwickshire), Rugby School
- Abb. 57 Lucas van Leyden: *Männerporträt*. Um 1521. Schwarze Kreide, 29,5 x 33,5 cm. Paris, Musée du Louvre
- Abb. 58 Lucas van Leyden: *Schreibender oder zeichnender Mann*. Um 1512. Schwarze Kreide, 27 x 27 cm. London, British Museum
- Abb. 59 Lucas van Leyden: *Die Milchmagd*. 1510. Kupferstich, 111 x 151 mm. Amsterdam, Rijksprentenkabinet
- Abb. 60 Quentin Massys: *Das Ungleiche Paar*. Öl auf Holz, 43,2 x 63 cm. Washington, National Gallery of Art
- Abb. 61 Lucas van Leyden: *Wirtshausszene*. Ca. 1518-1520. Holzschnitt, 670 x 480 mm. Paris, Bibliothèque National, Cabinet des Estampes
- Abb. 62 Urs Graf: *Käufliche Liebe*. 1524. Holzschnitt, 32,3 x 22,4 cm
- Abb. 63 Virgil Solis: *Landsknechte mit Frau beim Kartenspiel*. 1. H. 16. Jh. Kupferstich, 6 x 4,5 cm. Leinfelden-Echterdingen, Deutsches Spielkartenmuseum
- Abb. 64 Mittelalterliches Hausbuch/Illustration. *Venus und ihre Kinder* (fol. 15r). Um 1480. Sammlung der Fürsten zu Waldburg Wolfegg

- Abb. 65 Meister des Liebesgartens: *Der große Liebesgarten*. Um 1440. Kupferstich, 22,4 x 28,7 cm
- Abb. 66 Hausbuchmeister/Meister des Amsterdamer Kabinetts: *Die Kartenspieler*. Um 1485. Kupferstich (Kaltnadel), 130 x 120 mm
- Abb. 67 Hausbuchmeister/Meister des Amsterdamer Kabinetts: *Der obszöne Liebesgarten* (fol. 24v-25r). Um 1480. Sammlung der Fürsten zu Waldburg Wolfegg
- Abb. 68 Meister des Amsterdamer Kabinetts: *Salomons Götzendienst*. Um 1485. Kupferstich (Kaltnadel), Durchmesser 15,4 cm. Amsterdam, Rijksprentenkabinet
- Abb. 69 Meister des Amsterdamer Kabinetts: *Aristoteles und Phyllis*. Um 1485. Kupferstich (Kaltnadel), Durchmesser 15,5 cm. Amsterdam, Rijksprentenkabinet
- Abb. 70 Meister des Amsterdamer Kabinetts: *Das Liebespaar*. Um 1485. Kaltnadelstich. Coburg, Kunstsammlung der Veste Coburg
- Abb. 71 Israhel van Meckenem : *Kartenspielendes Paar*. Um 1495. Kupferstich, 159 x 109 mm. Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett
- Abb. 72 Niklas Stoer (?): *Welcher ein schön weyb pulen wil, Der muß auch von yhr leiden vil (Spiel der „untrew“)* Um 1530. Einblattholzschnitt / Flugblattillustration, 267 x 162 mm. Gotha, Schlossmuseum
- Abb. 73 Holzschnittfolge/Textillustrationen: *Das Guldin Spil* (Meister Ingold): *Schachspieler/Brettspieler/Würfelspieler/Kartenspieler*. Augsburg 1472
- Abb. 74 Holzschnittillustration: *Von Spielern*. Sebastian Brant, *Das Narrenschiff* (Basel 1494)
- Abb. 75 Lucas van Leyden: *Junges Paar in einer Landschaft*. 1520. Kupferstich. London, The British Museum
- Abb. 76 Anonym: *Das sogenannte Selbstporträt Lucas van Leydens*. Radierung. 17. Jh.
- Abb. 77 Lucas van Leyden: *Der Tanz der hl. Maria Magdalena*. 1519. Kupferstich, 297 x 404 mm. Philadelphia Museum of Art
- Abb. 78 Lucas van Leyden: *Porträt eines Mannes (Selbstporträt)*. Ca. 1525-1527. Öl auf Holz, 28,9 x 21,4 cm. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum
- Abb. 79 Lucas van Leyden: *Vanitas* (Selbstporträt). Um 1520. Kupferstich, 184 x 144 mm. Chicago, The Art Institute

- Abb. 80 Hendrik Hondius: *Das sogenannte Porträt Lucas van Leydens.* Um 1610. Kupferstich, aus: *Pictorum Aliquot Celebrium Praecipue...*, Den Haag 1610
- Abb. 81 Anonym/Nachfolge Lucas van Leyden: *Die Kartenspieler.* Öl auf Holz, 56,4 x 60,9 cm. Washington, National Gallery of Art
- Abb. 82 Lucas van Leyden: *Maria mit Jesuskind, Maria Magdalena und einem Stifter.* 1522. Öl auf Holz, 50,5 x 67,8 cm. München, Alte Pinakothek
- Abb. 83 Jean Clouet: *Bildnis Franz' I., König von Frankreich.* Um 1535. Öl auf Holz, 96 x 74 cm. Paris, Musée du Louvre
- Abb. 84 Anonym/Nachfolge Lucas van Leyden: *Die Kartenspieler* (Detail/Schachteln)
- Abb. 85 Marinus van Reymerswaele: *Ein Notar.* 1542. Eichenholz, 103,7 x 120 cm. München, Alte Pinakothek
- Abb. 86 Anonym/Nachfolge Lucas van Leyden: *Die Kartenspieler* (Detail/Bisamapfel)
- Abb. 87 Anonym/Nachfolge Lucas van Leyden: *Kartenspieler.* Ca. 1515-1525. Holz, 28,2 x 41,2 cm (oben 1,5 cm breite Anstückung). Budapest, Nationalmuseum
- Abb. 88 Caravaggio: *Die Falschspieler.* Um 1594. Öl auf Lw., 94,3 x 131,1 cm. Fort Worth, Kimbell Art Museum
- Abb. 89 Giulio Campi: *Die Schachpartie.* Um 1535. Öl auf Lw., 90 x 127 cm. Turin, Musei Civici
- Abb. 90 Sofonisba Anguissola: *Die Schachpartie.* 1555. Öl auf Lw., 72 x 97 cm. Poznan, Muzeum Narodowe
- Abb. 91 Anonym: *Tarockspieler.* Um 1450. Fresko. Mailand, Casa Borromeo
- Abb. 92 Nicolò dell' Abate: *Kartenspieler.* Um 1551. Fresko auf Leinwand übertragen, 216 x 504 cm. Bologna, Università degli Studi, Biblioteca Universitaria
- Abb. 93 Girolamo Romanino: *Das Kartenspiel.* Um 1560. Freskenfragment auf Leinwand übertragen, 100 x 200 cm. Ort unbekannt (ehemals Rom, Villa Fetrinelli)
- Abb. 94 Giorgione: *Ländliches Konzert.* Um 1510. Öl auf Lw., 110 x 138. Paris, Musée du Louvre

- Abb. 95 Alessandro Varotari (gen. Padovanino): *Mars und Venus beim Schachspiel*. Ca. 1630-1640. Öl auf Lw., 99 x 118 cm. Oldenburg, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Augusteum
- Abb. 96 Paris Bordone: *Schachspieler*. Um 1550. Öl auf Lw., 112 x 181 cm. Berlin, SMPK, Gemäldegalerie
- Abb. 97 Caravaggio: *Die Wahrsagerin*. Um 1594/95. Öl auf Lw., 99 x 131 cm. Paris, Musée du Louvre
- Abb. 98 Caravaggio: *Berufung des Matthäus*. Ca. 1599-1600. Öl auf Lw., 328 x 348 cm. Rom, S. Luigi dei Francesi
- Abb. 99 Bartolomeo Manfredi: *Die Kartenspieler*. Rom, Sammlung Baron Grundherr
- Abb. 100 Niccolò Renieri (Nicolas Régnier): *Die Kartenspieler*. Öl auf Lw., 174 x 228 cm. Budapest, Szépművészeti Múzeum
- Abb. 101 Georges de La Tour: *Die Falschspieler*. Ca. 1630-1634. Öl auf Lw., 106 x 146 cm. Paris, Musée du Louvre
- Abb. 102 Georges de La Tour: *Die Falschspieler*. Ca. 1630-1634. Öl auf Lw., 97,8 x 156,2 cm. Fort Worth, Kimbell Art Museum
- Abb. 103 Gerard van Honthorst (Werkstatt): *Die Falschspieler*. Öl auf Lw., 125 x 190 cm. Museum Wiesbaden
- Abb. 104 Gerard van Honthorst: *Das Kartenspiel*. Feder, Pinsel, schwarze Tinte, weiß gehöht auf gelblich-grauem Papier, 193 x 271 mm. St. Petersburg, Eremitage
- Abb. 105 Emblem. ‚*Pessima placent pluribus*‘, aus: Roemer Visscher, *Sinnepoppen*, Amsterdam 1614
- Abb. 106 Cornelis Anthonisz: ‚*Ryedom*‘ und ‚*Leecheydt*‘. 1546. Holzschnitt
- Abb. 107 Jacob Matham: *Folgen der Trunksucht*. Ca. 1620-1625. Kupferstichserie (a-d)
- Abb. 108 Tizian: *Lucretia und Tarquinius*. Ca. 1569-1571. Cambridge, Fitzwilliam Museum
- Abb. 109 Gerard van Honthorst: *Schachspieler*. Feder, Bister, schwarzes Aquarell, mit Tusche laviert, weiß gehöht auf braunem Papier, 202 x 290 mm. Moskau, Puschkina Museum
- Abb. 110 Gerard van Honthorst: *Lockere Gesellschaft/Der Verlorene Sohn*. Feder in Schwarzbraun auf grünlich-braunem Papier, Vorzeichnung in schwarzer Kreide, weiß gehöht, 183 x 271 mm. Wien, Graphische Sammlung Albertina

- Abb. 111 Judith Leyster: *Die Tricktrackspieler*. Um 1630. Öl auf Lw., 40,7 x 31,1 cm. Worcester, Massachusetts, Worcester Art Museum
- Abb. 112 Willem Duyster: *Tricktrackspieler*. Ca. 1620-1630. Öl auf Holz, 41 x 67,6 cm. London, National Gallery
- Abb. 113 Jan Miense Molenaer: *Kartenspieler bei Lampenlicht*. Ca. 1627-1628. Öl auf Holz, 44 x 51 cm. London, Privatsammlung
- Abb. 114 Jan van de Velde: *Verkeerden Yver*. Kupferstich/Radierung, 23,6 x 27 cm. Amsterdam, Rijksprentenkabinet
- Abb. 115 Emblem. *‘U zelven hoort, gheen ander woord’*, aus: Johan de Brune, *Emblemata of zinnowerck*, Amsterdam 1624. Kupferstich. ‘s-Gravenhage, Koninklijke Bibliotheek
- Abb. 116 Jacques Callot: *Die Kartenspieler*. Um 1628. Kupferstich/Radierung, Blatt: 24,8 x 29,5 cm. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Kupferstichkabinett
- Abb. 117 Jacques Callot: *Die Hl. Familie bei Tisch*. Um 1628. Kupferstich/Radierung, 19,1 x 16,6 cm. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Kupferstichkabinett