

**Tanzdarstellungen in
höfischen und bürgerlichen Gesellschaftsszenen
der flämischen und niederländischen
Malerei und Graphik des 16. und 17. Jahrhunderts**

Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Christian-Albrechts-Universität
zu Kiel
vorgelegt von

Alice Anna Schröder-Klaassen

Kiel 2007

– **Textteil** –

Erstgutachter: Prof. Dr. Lars Olof Larsson

Zweitgutachter: Prof. Dr. Uwe Albrecht

Tag der mündlichen Prüfung: 10.05.2007

Durch den zweiten Prodekan, Prof. Dr. Ludwig Steindorff,

zum Druck genehmigt am: 07.09.2007

C'est la Danse qui donne la grâce aux avantages que nous recevons de la nature, en réglant tous les mouvements du corps, et l'affirmation dans ses justes positions: et si elle n'efface pas absolument les défauts que nous apportons en naissant, elle les adoucit, ou les cache.

Pierre Rameau, *Le Maître à danser*, Paris 1725, S. 17

Was die Erfindung der Perspektive für die Malerei bedeutete, das war die Geometrie für den Tanz; vor allem die Entdeckung des Raumes und das Einstudieren von Schritten, die auf festgelegten Regeln beruhten.

Walter Sorell, *Kulturgeschichte des Tanzes. Der Tanz im Spiegel der Zeit*, Zürich, 1985, S. 21

Willem Buytewech along with David Vinckboons, Esais van de Velde and Dirck Hals were all painters who, at the beginning of the seventeenth century, explored the theme of the worldly outdoor party. And with the exception of Vinckboons, they all worked in Haarlem where some of the wealthy citizens owned country houses. It is possible, therefore, that pictures of outdoor parties, or elements from them, might have been painted from reality.

Magda Kyrova: *Music in Seventeenth-Century Dutch Painting*, in: *The Hoogsteder Exhibition of Music & Painting in the Golden Age*, Zwolle 1994, S. 53

Dank

An dieser Stelle möchte ich mich insbesondere bei Professor Dr. Lars Olof Larsson für die überaus hilfreiche und stets geduldige Unterstützung, die er mir beim Schreiben dieser Arbeit zuteil werden ließ, ganz herzlich bedanken.

Ein weiterer besonderer Dank gilt meinen Eltern für ihren liebevollen Beistand während des gesamten Studiums und der Entstehung dieser Arbeit. Sie haben mir vor allem in schweren Stunden beiseite gestanden und mir immer wieder neuen Mut zugesprochen. Ein ebenso großer Dank gilt meinem Mann Henning Schröder, der durch seine Geduld und sein Verständnis wesentlich zum Entstehen dieser Arbeit beigetragen hat.

Ferner geht mein Dank an die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Badischen Landesbibliothek in Karlsruhe, der Bibliothek der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe und der Universitätsbibliothek der Ruprecht-Karls-Universität in Heidelberg. Ganz besonders möchte ich mich bei Frau Gabriele Ruiz und Frau Ursula Finke vom Tanzarchiv in Leipzig für ihre überaus zuvorkommende Hilfe bei meinen Recherchen während meines dortigen Aufenthaltes bedanken. In gleichem Maße sei auch den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Rijksbureau voor Kunsthistorisch Documentatie in Den Haag für ihr Entgegenkommen und ihre freundliche Unterstützung gedankt. Darüber hinaus bedanke ich mich bei Herrn Uwe Schlottermüller vom fagisis-Verlag für eine aufschlussreiche Diskussion über den Tanz im Bild. Ebenso gebührt mein Dank Frau Dr. Gudrun Daul für das Lektorat dieser Arbeit.

I	Einleitung – Anlass und Methode	11
I.1	Forschungsgrundlage	16
II	Die Tänze der Renaissance und des Barock – Eine Einführung	20
II.1	Auftakt zum Tanz – Reverenz und Kontinenz	24
II.2	Bassedanse (um 1400–1550)	28
II.3	Pavane (um 1500–1650)	30
II.4	Gaillarde (um 1480–1650)	32
II.5	Volte (um 1500–1650)	35
II.6	Allemande (um 1500–1800)	38
II.7	Branle (um 1450–1650)	40
II.8	Courante (um 1500–1720)	42
II.9	Sarabande (um 1590–1750)	45
II.10	Gavotte (um 1550–1815)	47
II.11	Gigue (um 1650–1800)	49
II.12	Menuett (um 1650–1800)	51
III	Der gesellschaftliche Stellenwert des Tanzes vom 16. bis zum 18. Jahrhundert	54
III.1	Kirche und Tanz	63
III.2	Der Tanzmeister – Status und Entwicklung eines Berufsstandes	76
IV	Die Tanzdarstellungen in höfischen und bürgerlichen Gesellschaftsszenen des 16. und 17. Jahrhunderts im Wandel von Kontext und Raum	85
IV.1	Die festlichen Gesellschaften in Garten- und Parklandschaften im Kontext des Liebesgartens und biblischer Darstellungen – Von Hans Bol (1534–1593) bis Frans Francken II. (1581–1642)	89
IV.1.a	Hans Bol (1534–1593)	89
IV.1.b	Umkreis von David Vinckboons	93
IV.1.c	David Vinckboons (1576–ca. 1632)	96
IV.1.d	Sebastian Vrancx (1573–1643)	102
IV.1.e	Umkreis von Frans Hals (1582/83–1666)	105
IV.1.f	Dirck Hals (1591–1656)	108
IV.1.g	Willem Pietersz. Buytewech (1591/92–1624)	110

IV.1.h	Louis de Caullery (1580–1621)	112
IV.1.i	Frans Francken II. (1581–1642)	117
IV.2	Resümee	124
IV.3	Die festlichen Gesellschaften des höfischen Typus' im Interieur – Werke aus der Familie Francken, Louis de Caullery und Abraham Bosse	126
IV.3.a	Hieronimus Francken I. (ca. 1540–1610)	128
IV.3.b	Hieronimus Francken II. (1578–1623)	135
IV.4	Resümee	144
IV.4.a	Frans Francken II. (1581–1642)	145
IV.5	Resümee	161
IV.5.a	Nachfolge und Umkreis der Familie Francken	163
IV.5.b	Louis de Caullery (1580–1621)	167
IV.5.c	Abraham Bosse (1602–1676)	172
IV.6	Resümee	174
IV.7	Die festlichen Gesellschaften des bürgerlichen Typus	175
IV.7.a	Willem Pietersz. Buytewech (1591/92–1624)	176
IV.7.b	Dirck Hals (1591–1656)	178
IV.8	Resümee	185
IV.8.a	Pieter Codde (1599–1678)	186
IV.8.b	Anthonie Palamedesz. (1601–1673)	196
IV.9	Resümee	200
IV.9.a	Laurence de Neter (1600/04–nach 1649)	202
IV.9.b	Pieter Jansz. Quast (1606–1647)	207
IV.9.c	Umkreis von Jan Olis (ca. 1610–1676)	210
IV.9.d	François Verwilt (1623–1691)	212
IV.10	Resümee	215
IV.10.a	Christoffel Jacobsz. van der Laemen (ca. 1606–1651)	216
IV.10.b	Hieronimus Janssens (1624–1693)	222
IV.10.b.1	Tanzdarstellungen auf der Terrasse	224
IV.10.b.2	Tanzdarstellungen im Interieur	229
IV.10.b.3	Zur Frage nach den Porträts in den Tanzdarstellungen von Hieronimus Janssens und seiner Werkstatt	245
IV.11	Resümee	250
V	Rhetorik und Tanz – Symbiose einer kulturellen Erscheinung	252

VI Die Überführung der Körpersprache ins Bild	258
VII Marktwert und Publikumsinteresse	264
VIII Schlussbetrachtung	271
IX Literaturverzeichnis	275
IX.1 Quellen	275
IX.2 Sekundärliteratur	284
IX.3 Ausstellungskataloge	308
IX.4 Nachschlagewerke	313
X Abbildungsverzeichnis	315
X.1 Teil A	316
X.2 Teil B	320
X.3 Teil C	344
XI Abbildungsnachweis	349
XII Bildband	
XII.1 Teil A	3
XII.2 Teil B	23
XII.3 Teil C	117

I Einleitung – Anlass und Methode

Ausgangspunkt für diese Arbeit ist ein Abschnitt aus Hans-Georg Gadamer's Werk *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Im Kapitel über „Das Spiel der Kunst“ erklärt der Autor, dass mit dem Spiel stets „das Hin und Her einer Bewegung“ gemeint ist und dass dem „auch die ursprüngliche Bedeutung des Wortes Spiel als Tanz“ entspricht.¹ Zum Wesen eines Spiels gehöre, dass es Regeln unterliegt.² Darüber hinaus hat das Spiel die Funktion einer Selbstdarstellung. Im Kult- und Schauspiel wird die Selbstdarstellung des Spiels noch vertieft, indem es „[...] nicht mehr das bloße Sichdarstellen einer geordneten Bewegung [ist], noch [...] das bloße Darstellen [wie bei einem Kind], sondern es ist ‚darstellend für...‘.“³ Das Spiel weist hier über sich hinaus und verweist auf diejenigen, die zuschauen. Die hier von Gadamer festgehaltenen wesentlichen Eigenschaften des Spiels sind ebenso beim Tanz zu finden. Die Ordnung bzw. die Regeln beim Tanz sind die der Choreographie, welche die Schrittfolgen und Posen festlegt. Das darstellerische Element des Tanzes ist vor allem beim Bühnentanz gegeben, wenn eine Geschichte oder ein Thema durch die Posen und Gesten der Tänzer vorgetragen wird.⁴ Doch auch außerhalb dieses Rahmens – beim Gesellschaftstanz – haben die Bewegungen, Posen und Gesten eine Darstellungs- und Spielfunktion. Johan Huizinga, der den Tanz als „eine der reinsten und vollkommensten Formen des Spiels“ definiert, schreibt den verschiedenen Tänzen je nach Ausprägung eine eigene Spielqualität zu: „Sie ist am deutlichsten im Reigentanz und im Figurentanz wahrnehmbar, dann aber auch im Solotanz, kurzum da, wo der Tanz Schaustellung, Vorstellung, Ausbildung oder aber rhythmische Aufstellung in Bewegung ist, wie in Menuett und in der Quadrille.“⁵

Die übergeordnete Funktion des Spiels in Form eines Tanzes, in dem dieser einen darstellerischen Zweck erfüllt, lässt sich insbesondere für die Entwicklung des Gesellschaftstanzes seit dem 16. Jahrhundert beobachten. Der Tanz diene der Präsentation der eigenen Person, hinter der die Absicht stand, eine (positive) Aussage über Stand, Bil-

1 Gadamer 1993/1, S. 109.

2 Huizinga spricht hier von der Ordnung, die das Spiel erfordert. Vgl. Huizinga 2001, S. 19.

3 Gadamer 1993/1, S. 114.

4 John Weaver beispielsweise teilt den Bühnentanz seiner Zeit in drei Teile ein: „Serious, Grotesque, and Scenical.“ Vgl. Weaver 1712, S. 159.

5 Huizinga 2001, S. 180.

dung und Erziehung zu treffen. Unterstrichen wurde das stilvolle Auftreten durch die entsprechenden Posen und Gesten. Ferner konnte beim Tanz das Rollenspiel zwischen Mann und Frau zum Ausdruck gebracht werden. Der Herr führte und hofierte die Dame, diese folgte ihm „züchtig und wohlgesittet“.⁶ Aus dem Spiel heraus entwickelte sich der Tanz zur berechneten Version des sozialen Status.

Die belehrende Funktion des Tanzes über das Spiel hinaus ist bereits seit der Antike bekannt. Plato (ca. 427–347 v. Chr.) spricht sich in den *Nomoi*⁷ für den Tanz nicht nur als Erziehungsmodell aus, sondern er klassifiziert auch verschiedene choreographische Typen und diskutiert ihre Rolle in der moralischen Erziehung. Eine Person, die nicht tanzen kann, bezeichnet er als *achoreutos*, d. h. als eine ungebildete Person. Diese ist dem Kreis des Chores und des Tanzes nicht zugehörig,⁸ und infolgedessen auch kein Bürger.⁹ Nach Plato dient gerade bei einem jungen Menschen, der von der Lust an der Bewegung erfüllt ist, der Tanz als Erziehung. Sein Wille an der Bewegung kann durch das von den Göttern gegebene Gefühl für Ordnung (Rhythmus und Harmonie) in die gemessenen Schritte des Chortanzes überführt werden.¹⁰ Die Chortänze selbst werden bei Plato als nachahmende Darstellungen von Charakteren definiert, die „mit allen möglichen Handlungen und Situationen und Gesinnungen zu tun haben.“¹¹ Diese werden von den Tänzern mimisch dargestellt. Die Herkunft des Tanzes leitet Plato von den Gebärden ab, da diese die Darstellung des Gesprochenen sind.¹² Der Tanz wird in der griechischen Antike als eine allumfassende Kunstform verstanden, die „[...] das Wort, die Bewegung und Haltung und das Melos in sich ein[schließt].“¹³

Aristoteles (348–322 v. Chr.) nimmt die Aussagen von Plato wieder auf, wenn er feststellt, dass „[...] auch die Tänzer [...] mit Hilfe der Rhythmen, die die Tanzfiguren durchdringen, Charaktere, Leiden und Handlungen nach[ahmen].“¹⁴ Die Dichtung (*poiesis*), in die Aristoteles Musik und Tanz einschließt, imitiert nach seiner Vorstellung menschliches Handeln, welches idealisierend, karikierend oder realistisch dargestellt

6 Arbeau 1588, fol. 25r, hier zit. nach der Übersetzung v. Czerwinski 1878, S. 26.

7 Das Wort *Nomoi* leitete sich von dem Begriff *nomos* ab, welches mit dem Wort ‚Gesetz‘ übersetzt werden kann, ferner kann es im Griechischen aber auch ‚Melodie‘ bedeuten. Vgl. Lonsdale 1993, S. 21.

8 *Nomoi* 654ab, in: Schöpsdau 1994, Buch II, S. 39.

9 Eine solche Person würde aufgrund mangelnder Sozialisierung von der Polis ausgeschlossen. Vgl. Lonsdale 1993, S. 25.

10 *Nomoi* 653d-654b, in: Schöpsdau 1994, Buch II, S. 38f.

11 *Nomoi* 655d, in: Schöpsdau 1994, Buch II, S. 41.

12 *Nomoi* 816a, in: Schöpsdau 1994, Buch VII, S. 118.

13 Koller 1954, S. 25.

14 *Poetik*, Kapitel 1, in: Fuhrmann 1976, S. 38.

werden kann.¹⁵ Überträgt man nun diese Aussagen in die Welt der Malerei, so scheinen die Werke der niederländischen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts nicht fernzuliegen. Vor allem die Motive der tanzenden Bauern sowie die der bürgerlichen und der adeligen Gesellschaft scheinen davon berührt zu sein. Die Darstellungen tanzender Personen werden oftmals in den Zusammenhang der Laster- und Tugendallegorien gestellt. Tanzdarstellungen sind nicht nur innerhalb der Genremalerei zu finden, sondern auch innerhalb italienisierender Landschaften, in biblischen Historien, in Allegorien, Narren- und Karnevalsdarstellungen sowie als Ensemble.¹⁶ Es ist somit eine enorme Fülle an Bildern vorhanden, die in ihrer Gesamtheit jedoch nicht in dieser Arbeit erörtert werden kann, weshalb der Fokus insbesondere auf die Tanzdarstellungen der bürgerlichen und adeligen Gesellschaft gerichtet ist. Aufgrund der umfangreichen Anzahl von Werken zu dieser Thematik ist das Augenmerk auf die nachstehenden Künstler gerichtet, deren Arbeiten als repräsentativ für diese Untersuchung erachtet wurden: Hans Bol, David Vinckboons, Sebastian Vrancx, Louis de Caullery, Familie Francken (Hieronymus I., Hieronymus II. und Frans II.), Abraham Bosse, Willem Buytewech, Dirck Hals, Pieter Codde, Anthonie Palamedesz., Laurence de Neter, Pieter Quast, François Verwilt, Christoffel Jacobsz. van der Laemen sowie Hieronymus Janssens.

Zur Einführung in die Welt des Tanzes werde ich im zweiten Kapitel der Arbeit die wichtigsten Tänze, die in Europa zwischen 1500 und 1800 gelehrt wurden, erläutern. Diese als lexikalisch zu bezeichnende Auflistung ist hinsichtlich des Problems, ob auf den Bildern real existierende Tänze dargestellt sind, relevant. Denn nur durch eine genaue Beschreibung einzelner Tanzschritte und -figuren sowie ihrer chronologischen als auch topographischen Zuordnung lässt sich feststellen, ob ein Künstler Kenntnisse über einen bestimmten Tanz haben konnte und diesen dementsprechend abgebildet hat. Die größte Problematik bei einer solchen Bestimmung liegt in der Tatsache, dass das Tanzen selbst ein komplexer Bewegungsablauf ist und sich darin erst als solcher darstellt, während ein Bild lediglich eine Momentaufnahme des Ganzen sein kann.¹⁷ Es wird bei der späteren Betrachtung der einzelnen Bilder festzustellen sein, ob die Künstler möglicherweise charakteristische Tanzfiguren für ihre Werke gewählt und somit nach realen Vorbildern gearbeitet haben. Für diese Annahme spricht die Tatsache, dass die Nieder-

¹⁵ Poetik, Kapitel 2, in: Fuhrmann 1976, S. 40, Fußnote 1.

¹⁶ Krienke 1959, S. 11ff. u. S. 71ff.; Kluth 1997, S. 5.

¹⁷ Laban 1966, S. 3.

lande von den Entwicklungen auf dem Gebiet der Tanzkunst stark von Frankreich und England beeinflusst waren.¹⁸

Das folgende Kapitel behandelt das Thema des Tanzes und seinen Stellenwert in der Gesellschaft vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Damit soll ein Ausgangspunkt für das Verständnis des Tanzes und seiner historischen Wirklichkeit geschaffen werden, welcher auch Grundlage für die Betrachtung der Werke sein soll. Diesem geschichtlichen Hintergrund folgend wird sich eine kurze Zusammenfassung über die Einstellung der Kirche zum Tanz anschließen. Um die Gesamtheit der Thematik zu erfassen, wird nachstehend auf die Rolle des Tanzmeisters und seines Status' innerhalb der Gesellschaft hingewiesen. Hier soll die Frage aufgegriffen werden, inwieweit diese – in höfischen Kreisen gewiss institutionell zu nennende – Persönlichkeit auf die Entwicklung des Tanzes und der dazugehörigen Eloquenz des Körpers eingewirkt hat.

Im vierten Kapitel werden dann die Künstler und ihre Werke vorgestellt. Die Darstellungen sind hierbei in drei Teilbereiche gegliedert. Es werden zu Beginn die Arbeiten behandelt, welche die festlichen Gesellschaften im Kontext der Garten- und Parklandschaften situieren, es folgen die festlichen Gesellschaften des höfischen Typus im Interieur und abschließend die festlichen Gesellschaften des bürgerlichen Typus'. Neben dem Ziel festzustellen, ob es sich bei den dargestellten Tanzposen um historische Tänze oder lediglich um imaginäre Bewegungssequenzen handelt, wird der Wandel der Raumdarstellung (vom Außenraum zum Interieur) und die Veränderung des Kontextes innerhalb dessen die Tanzmotive dargestellt sind (vom Liebesgartenmotiv bzw. der biblischen Historie zum Genrebild), erörtert.

Im sich hieran anschließenden fünften und sechsten Kapitel über die symbiotische Verbindung zwischen Rhetorik und Tanz werden die Bilder auf ihre Beredsamkeit hin untersucht. Es soll der Frage nachgegangen werden, ob von einer Rhetorik des Tanzes gesprochen werden kann und wenn ja, inwiefern sich das in der Realität geforderte Ideal des standesgemäßen Auftretens, welches durch die Tanzmeister sowie durch entsprechende Traktate über die guten Manieren gelehrt wurde, in den Bildern widerspiegelt.

¹⁸ Brooks 1988, S. 19.

Nach der genaueren Betrachtung der Werke unter den oben genannten Gesichtspunkten, wird im letzten Kapitel zu prüfen sein, ob die Tanzbilder als eine abgegrenzte Gattung einzustufen sind. Um dies besser einschätzen zu können, soll der Frage nach dem Publikumsinteresse an solchen Darstellungen und dem Marktwert der Bilder nachgegangen werden.

I.1 Forschungsgrundlage

Die bislang vorliegenden Untersuchungen auf dem Gebiet der niederländischen Tanzdarstellungen beschränken sich vor allem auf das Bauerngenre. Eine Studie, die sich als Schwerpunkt die Tanzszenen der bürgerlichen bzw. adeligen Gesellschaft gesetzt hat, gestaltete sich demgemäß als Herausforderung. In Bezug auf die Darstellungen des bäuerlich-ländlichen Tanzvergnügens kann festgehalten werden, dass diese außerhalb einer moralisierenden Deutung entweder als arkadische Zustandsbeschreibung oder als Bauernlob aufgefasst werden können. Ganz ähnlich verhält es sich mit den Abbildungen der bürgerlichen und adeligen Gesellschaft. Das Motiv der „Fröhlichen Gesellschaft“, d. h. das gesellige Beisammensein bei Musik und Tanz, wird entweder im Sinne des Liebesgarten-Motivs (Minne) verstanden, oder die Darstellungen werden ikonographisch mit einer biblischen Historie (z. B. „Der Verlorene Sohn“) verknüpft. In meiner Arbeit sollen in Einzeluntersuchungen diese Deutungen im Hinblick auf die Tradition des Motivs, dem Hintergrund der jeweiligen künstlerischen Möglichkeiten und der historischen Entwicklung der Tanzkultur näher untersucht werden.

Die kulturgeschichtliche Entwicklung des Tanzes ist ein Thema, das lange Zeit aus mangelndem Interesse und minderer kultureller Bedeutung vernachlässigt wurde.¹⁹ Beispielsweise findet der Tanz in Jacob Burckhardts Buch über die „Kultur der Renaissance in Italien“ lediglich eine einzige kurze Erwähnung. Jedoch ist es nicht der Gesellschaftstanz, den der Autor erwähnt, sondern die Pantomime mit Gesang und Ballett, welche Burkhardt als Teil der italienischen Festkultur hervorhebt.²⁰ Diese marginale Äußerung mag umso erstaunlicher erscheinen, wenn man bedenkt, welch hohen Stellenwert der Tanz innerhalb der gehobenen Gesellschaft zwischen dem 16. und 19. Jahrhundert hatte. Entsprechend äußert sich Albert Czerwinski, der den „heiteren Tanz als Basis der Künste“²¹ verstand, dahingehend, dass „die Tanzkunst [...] sich nicht der auf sie einwirkenden Begleitung der Wissenschaft rühmen [kann].“²²

¹⁹ Zu dieser Thematik vgl. Saftien 1994, S. 1ff.

²⁰ Burckhardt 1860, S. 401.

²¹ Czerwinski 1862, S. 4.

²² Czerwinski 1878, S. 1.

Die kunsthistorische Forschung auf dem Gebiet der niederländischen Tanzdarstellung beschränkt sich bislang auf ein begrenztes Gebiet, welches – wie oben erwähnt – nahezu ausschließlich den Bereich des Bauerngenres umfasst. Dementsprechend sind hierzu die Untersuchungen von Gisela Krienke (1959), Konrad Renger (1970/1972), Claudine Majzels (1977) und Eckhard Kluth (1997) anzuführen. Ferner ist die kulturhistorische Studie von Vera Jung (2001) zu nennen, welche den Tanz in einem umfassenden Rahmen untersucht und über das Kunsthistorische weit hinausgeht.

Die Forschungen von Gisela Krienke und Claudine Majzels, die einerseits ein zeitlich weit gespanntes Feld gesteckt haben und den Tanz als formales Problem untersuchen (Krienke) und andererseits monographisch ausgerichtet sind (Majzels), finden in der vorliegenden Arbeit keine weitere Berücksichtigung, da in beiden Arbeiten allein die Tanzmotive von Pieter Brueghel d. Ä. auf ihren Realitätsbezug und ihre Bedeutung hin untersucht wurden.

Ferner sind die ikonographischen Deutungen von Konrad Renger zu nennen, in dessen Studien die Darstellungen der tanzenden Bauern im Vordergrund stehen. Die Tanzdarstellungen werden bei Renger im Sinne der Lastertradition beurteilt. In seinem Aufsatz über „Joos van Winghes ‚Nachtbancket met een Mascarade‘“ wird diese traditionelle negativ-moralisierende Auslegung fortgesetzt. Bilder, die dem Kreis der „Fröhlichen Gesellschaft“ zugehörig sind, werden im Sinne des Motivs des „Verlorenen Sohnes“ gedeutet.

Eine neuere Forschungsgrundlage zum Thema der Deutung des Tanzmotivs in der niederländischen Malerei bildet die Arbeit von Eckhard Kluth. Er hat sich in seinen Untersuchungen der Tanzdarstellungen verstärkt mit den Werken der das bäuerliche Milieu präsentierenden Maler auseinandergesetzt. Dementsprechend werden beispielsweise die Arbeiten von Adriaen Brouwer, David Teniers d. J. sowie Adriaen und Isaack van Ostade betrachtet. Ferner führt der Autor die Darstellungen von Karel van Mander, David Vinckboons, Peter Paul Rubens und Jan Steen an. In seinem Resümee erklärt Kluth, dass sich bei ihm der „Eindruck verfestigt[e], dass es den Künstlern des 17. Jahrhunderts nicht so sehr darum ging, realen Tanz abzubilden, sondern für eine Komposition

Bewegungsmotive zu finden, die als Tanzmotive erkennbar und plausibel waren.²³ In nur wenigen Darstellungen habe er Bezüge zu realen Tänzen ausmachen können.²⁴

Weiterhin sei auf die Studie von Vera Jung hingewiesen, die sich mit den Fest- und Tanzkulturen des 16. und 17. Jahrhunderts befasst hat. Im ersten Teil der Arbeit widmet sich Jung der Festkultur im Jahres- und Lebenslauf, im zweiten Teil untersucht sie die höfischen Festivitäten sowie die dazugehörigen Tänze und ihre Unterweisungen durch den Tanzmeister. Abschließend beschäftigt sich Jung mit der Körperkultur, den pädagogischen Zielen und dem Umgang der Geschlechter beim Tanz. Die Dissertation von Jung ist für die vorliegende Arbeit bedeutsam, weil sie die Bedingungen, unter denen Tänze stattfanden, ihre Bedeutung bei Hofe sowie ihre kulturelle Entwicklung (auch unter verhaltensspezifischen und pädagogischen Gesichtspunkten) herausstellt. Sie weist in ihrer Arbeit auf Merkmale und Kennzeichen hin, die für die Ikonographie der Bilder relevant sind.

Abschließend müssen neben den kunsthistorischen Forschungen die wissenschaftlichen Arbeiten der Tanz- und Musikgeschichte genannt werden, die für die vorliegende Untersuchung eine grundlegende Basis bei der Zuordnung und Beurteilung der jeweiligen Tänze bilden. Neben den Originalquellen, die hier den Zeitraum vom 16. bis zum 19. Jahrhundert umfassen,²⁵ sei insbesondere auf die Forschungen von Walter Salmen hingewiesen.²⁶ In seinem Buch über den „Tanz im 17. und 18. Jahrhundert“²⁷ sind – neben einer umfassenden Einführung in das Thema – zahlreiche Gemälde und Graphiken als Beispiele angeführt, die zur Verdeutlichung der tänzerischen Ausführungen und Etiketten beitragen.

Bei den Ausführungen zur Beschreibung der Tänze, ihren historischen Grundlagen, ihrer Entwicklung sowie Bedeutung sind insbesondere die Arbeiten von Curt Sachs

23 Kluth 1997, S. 324.

24 Kluth 1997, S. 323.

25 Thoinot Arbeau (1588), Fabritio Caroso (1600), Cesare Negri (1604), Michael Praetorius (1619), John Playford (1651), Samuel Rudolph Behr (1713), Johann Pasch (1707), Louis Bonin (1712), Meleaton (1713), Gregorio Lambranzi (1716), Gottfried Taubert (1717), Pierre Rameau (1725), Kellom Tomlinson (1735), Johan Mattheson (1739), Eduard F. D. Helmke (1829), Albert Czerwinski (1862 u. 1878), Rudolph Voß (1868) und Franz Magnus Böhme (1886).

26 Salmen 1980, Salmen 1988, Salmen 1989, Salmen 1992/1 u. 2, Salmen 1997 sowie Salmen 1999.

27 Salmen 1988.

(1933), Kurt Wegner (1962), Karl-Heinz Taubert (1968), Ingrid Brainard (1981), Wolfgang Brunner (1983), Peter Großkreutz (1989), Rudolf Braun und David Gugerli (1993), Volker Saftien (1994) und Agnes Schoch (1998) zu nennen. Den Betrachtungen dieser Tanzforschungen ist gemeinsam, dass sie Werke bildender Kunst gar nicht oder nur selten heranziehen, da sie an den Motiven in Zusammenhang mit den Tänzen nicht interessiert sind.

Die Untersuchungen von Norman Bryson (1981), Wendy Hilton (1981), Mark Franko (1993) und Sarah Cohen (2000) wenden sich vor allem den körperlichen Ausdrucksformen im Sinne rhetorischer Elemente zu, die sie anhand von Bildbeispielen belegen. In Ansätzen findet dabei auch das Tanzmotiv selbst eine Berücksichtigung, doch werden keine Werke aus der niederländischen oder flämischen Malerei herangezogen, sondern Arbeiten aus der französischen Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts. Im Mittelpunkt des Interesses stehen die Werke von Charles LeBrun (1619–1690) und Antoine Watteau (1684–1721), so dass auch mit diesen Studien die bestehende Forschungslücke nicht geschlossen wurde.

II Die Tänze der Renaissance und des Barock – Eine Einführung

Die prägendste Form des Tanzes vom Mittelalter bis in die Renaissance war der Reigen. Dieser konnte als geschlossener Reigen, als offener Kreis oder als ausgezogener Reigen getanzt werden. Die Kreisvariante konnte dabei „einzeln geschritten oder gesprungen werden, aber auch im Doppelkreis in gleicher oder gegenläufiger Richtung sowie dreifach gedreht werden.“²⁸ Um 1500 existierte schließlich eine bunte Vielfalt von Tänzen. Es gab den kollektiven Reigen (*Carole*²⁹), der ohne feste Reihenfolge war und bei dem die Tänzer selbst zum Tanz sangen, den Reigen im regelmäßigen Wechsel von Tänzer und Tänzerin (*Branle*), den geschrittenen paarigen Aufzug (*Pavane* und *Branle*) sowie den isolierten Paartanz, der von bäuerlich-niederer Herkunft war und allmählich aufstieg, während der ehemals höfische Reigen mehr und mehr in die unteren Schichten „absank“.³⁰ Demzufolge betrifft die unterschiedliche Entwicklung, die die Tänze im Laufe der Jahrhunderte durchliefen, nicht nur den Wandel ihrer Choreographie, sondern ihre Veränderungen sind ebenfalls auf vertikaler Ebene durch die Gesellschaftsschichten hindurch zu finden.

Seit dem Mittelalter waren die höfischen Tänze vor allem durch ein würdevolles und elegantes Auftreten geprägt, wie zwei Darstellungen aus der Manessischen Liederhandschrift belegen (**Abb. 1 u. 2**). Die Ausbildung dieser äußeren Erscheinung erhielt in den folgenden Jahrhunderten ein immer stärkeres Gewicht. Markante Kennzeichen des geschulten Körpers waren eine leicht asymmetrische Haltung, nach außen gestellte Füße und Ellenbogen, zierliche Handgesten, das Niederschlagen der Augen bei den Damen sowie ein gewandter Umgang mit Degen und Hut bei den Herren. Letzteres galt vor allem seit Ende des 16. Jahrhunderts. Als illustratorischer Beleg hierfür können einige Zeichnungen von Willem Buytewech angeführt werden, die im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts entstanden sind (**Abb. 3–8**).

28 Salmen 1980, S. 16.

29 Die *Carole* teilt sich in zwei Grundformen auf: *Farandole* und *Branle*. Bei der *Farandole* hielt sich eine Reihe von Tänzern an der Hand, so dass eine Kette entstand. Ein „Anführer“ führte die aufgereihten Tänzer herum. Die andere Form der *Carole* war der Rundtanz, der als *Branle* bezeichnet wurde.

Diese wurde in Kreisform links oder rechts herum getanzt. Vgl. Großkreutz 1989, S. 56f.

30 Hammerstein 1980, S. 49.

Der Tanz diene einerseits der Unterhaltung der Gesellschaft, andererseits konnten Erziehung, Vornehmheit und Gewandtheit vorgeführt werden. Die individuelle Vortrefflichkeit wurde zur Schau gestellt.³¹ Durch das Tanzen konnte zudem auf die eigene körperliche Gesundheit hingewiesen werden, was hinsichtlich jedweder Heiratsabsichten nur dienlich sein konnte. Bezüglich des höfischen Tanzes lassen sich diese Aspekte insofern erweitern, als ein durch Ausbildung gewandter Tänzer, dessen Körper einen vitalen Eindruck hinterließ, damit auf indirektem Wege den Angehörigen des Hofes die eigene Regierungsfähigkeit vermitteln konnte. In seiner „Orchésographie“ erklärt Thoinot Arbeau³² seinem Schüler Capriol in einem Gespräch eben jene Vorteile des Tanzens:

„[...] Und wenn Sie [Capriol] sich verheirathen wollen, so müssen Sie wissen, daß man die Geliebte durch die gute Haltung, Geschicklichkeit und Grazie im Tanze gewinnt. Mehr noch als dieses, denn man tanzt um zu erkennen, ob die Liebenden gesund und im Gebrauche ihrer Glieder sind, und am Ende des Tanzes ist es gestattet die Geliebte zu küssen, damit sie gegenseitig riechen können, ob ihr Athem gesund oder überduftend ist, was man Hammelsschulter nennt.“³³

An anderer Stelle fährt Arbeau hierzu fort:

„Der Tanz ist eine angenehme und nützliche Kunst, welche die Gesundheit kräftigt und zurückgibt, passend für die Jugend, angenehm den Alten, und Allen wohlänständig, vorausgesetzt, daß man davon bescheidenen Gebrauch macht, mit Rücksicht auf Zeit und Ort, und ohne Affectation [...].“³⁴

Mit der Regentschaft von König Ludwig XIV. (1638–1715) in Frankreich erreichte das Tanzen sowohl betreffs der geforderten physiognomischen Gewandtheit in Ausdruck, Gestik und Variation der Tanzschritte als auch hinsichtlich der opulenten Aufführungen, die das Tanzen zu einem allumfassenden Schauspiel werden ließen (mit dem Sonnenkönig als Mittelpunkt), seinen Höhepunkt. Ludwig XIV. suchte mit seinen Festen nicht nur die bloße Unterhaltung oder Entspannung, sondern er inszenierte darin sein eigenes Selbstverständnis. Fiktion und Wirklichkeit waren weder durch das persönliche Auftre-

31 Schoch 1998, S. 9.

32 Thoinot Arbeau ist der Künstlernamen des französischen Choreographen und Kanonikers Jehan Tabourot (1519–1595) aus Langres.

33 Arbeau 1588, fol. 3v, hier zit. nach der Übersetzung v. Czerwinski 1878, S. 22.

34 Arbeau 1588, fol. 5r, hier zit. nach der Übersetzung v. Czerwinski 1878, S. 24.

ten des Herrschers noch durch eine Festbeschreibung zu unterscheiden.³⁵ Aber auch an anderen Höfen Europas fanden prachtvolle Bälle und Festveranstaltungen statt. So berichtet Samuel Pepys (1633–1703) in seinem Tagebuch vom englischen Hofball, an dem er Ende des Jahres 1662 teilnahm:

„Der König tanzte zunächst mit allen eine Branle, dann alleine eine Courante, schließlich folgten englische Volkstänze. [...] Mir gefiel es über die Maßen, es war das schönste Schauspiel, das ich mir am Hof vorstellen kann.“³⁶

Einige Jahre später nahm Pepys nochmals an einer solchen Veranstaltung bei Hofe teil und erklärt:

„Gleich nach seinem Eintreffen nahm der König die Königin bei der Hand, und zusammen mit etwa vierzehn Paaren begannen sie die Branle. Danach kam eine Courante, dazwischen ein anderer französischer Tanz. [...] im Ganzen war das Tanzen nicht besonders angenehm, nur der Anblick der Kleider und der vornehmen Leute lohnte sich, wahrscheinlich werde ich nie wieder eine solche Galanterie in meinem Leben erleben.“³⁷

Pepys Tagebucheintragungen verweisen auf die stark strukturierte Etikette der barocken Tanzkunst, nach der die Abläufe der Tänze in sogenannte *Suiten* eingeteilt waren. Bei der festlichen Aktivität des Tanzens stand nicht allein die Freude an der Bewegung im Vordergrund, sondern vielmehr die Selbstinszenierung sowie die vollkommene Ausführung einer komplexen Choreographie. Die sogenannten *balli*, *balletti* und *entrées* dienten der fürstlichen Selbstrepräsentation, denn „[...] hier kann und soll brilliert werden, Beredsamkeit und Überzeugungskraft tun sich im Dramatischen dar; Körperstärke, Ausdauer und Anmut des Tanzenden können sich in immer neuem Lichte zeigen.“³⁸ Während die Tänze der Renaissance – und hier ist insbesondere die *Pavane* zu nennen – einen Eindruck von Stolz und Geltungsnotwendigkeit vermitteln sollten,³⁹ so verstärkten sich diese Bestrebungen in den Barocktänzen, die sich schließlich „ins Monumentale und Großartige“ steigerten. Die barocken Tänze können nach Otterbach in Zusam-

35 Kapp 1992, S. 124ff.

36 Pepys 1661–69, Eintrag vom 31.12.1662, S. 146.

37 Pepys 1661–69, Eintrag vom 15.11.1666, S. 353.

38 Brainard 1981, S. 386.

39 Schoch 1998, S. 68.

menhang mit dem Hang der höfischen Barockgesellschaft zum Gigantisch-Monumentalen gesehen werden.⁴⁰ Interessanterweise wurde die barocke Tanzbewegung aber auch von einem Zeitgenossen – Abbé Jean-Baptiste du Bos (1670–1742) – kontrovers diskutiert. In seinen „Réflexions Critiques sur la Poésie et la Peinture“ (1719) sah er „den Tanz zwar als ‚ein lebendes und sich bewegendes Gemälde‘“, aber „er verwies [auch] auf den antiken Tanz, der ‚etwas zu bedeuten hatte‘ im Gegensatz zu ‚den Gesten unserer heutigen Tänzer‘, deren Attitüden und Bewegungen nur der Anmut dienen.“⁴¹ [...] Wenn du Bos vom Tanz als ‚le langage du cœur‘ sprach, empfand er Ausdruck und Aussage in den Bewegungen der Menschen, das Geheimnis ihres Seins und Werdens.“⁴¹ Dessen ungeachtet gilt, dass das Erlernen der Tanzkunst vor allem seit der Renaissance über eine emotionale Körpersprache hinaus als Zeichen des sozialen Status’ verstanden werden muss. In Frankreich wurde die körperliche Grazie seit dem 17. Jahrhundert neben der Reitkunst, dem Fechten und den militärischen Künsten sogar an einigen Akademien gelehrt.⁴²

40 Otterbach 1992, S. 132f.

41 Sorell 1985, S. 96.

42 Die Etablierung von Akademien, die sich den militärischen und höfischen Exerzitien widmeten, nahm ihren Anfang im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts. Vgl. Motley 1990, S. 123ff.

II.1 Auftakt zum Tanz – Reverenz und Kontinenz

Alle Tänze wurden, so Taubert, mit einer Reverenz (**Fig. 1**) eröffnet und beendet: „Von der Barockzeit an wurden je zwei Reverenzen vor und nach dem Tanz verbindlich.“⁴³ Eine Reverenz galt den Anwesenden und eine dem Partner. Sie war eine stumme Form des mündlichen Kompliments, eine besondere Art der Ehrerbietung.⁴⁴ Zu Beginn der Reverenz wurde die Kopfbedeckung mit der linken Hand abgenommen⁴⁵ und mit weiter Geste nach außen geführt. Danach sollte sie je nach Belieben auf die Hüfte gelegt oder neben den Oberschenkel platziert werden. Dabei sollte die Innenseite des Hutes oder der Kappe nach innen (zum Bein) gekehrt sein. Nach dem Aufrichten wurde die Kopfbedeckung wieder aufgesetzt. Nach Thoinot Arbeau sollte die Reverenz mit dem rechten Fuß begonnen werden, da man dann „Gelegenheit hat, ihr [der Dame] einen graziösen Blick zuzuwerfen.“⁴⁶ Im Gegensatz dazu vertrat Fabritio Caroso (ca. 1525/35–1605/20) die Ansicht, dass die Reverenz stets mit dem linken Fuß zu beginnen sei, weil das rechte Bein dann als Standbein dienen könne und weil das linke Bein dasjenige sei, welches mit dem Herzen verbunden ist.⁴⁷

Zusätzlich zur Verbeugung und dem Abnehmen der Kopfbedeckung wurden im Barock die Reverenzen mit einem Handkuss verbunden, wobei sich diese Geste je nach Landessitte unterscheiden konnte, wie Johann Georg Pasch (1628–1678) hierzu anführt:

„Die vorhergehende Höflichkeiten bey anfang deß Tantztes werden nach gelegenheit der Landsarten beobachtete / etliche Küssen ihnen mit einen tiefen Reverentz die Hände / andere nicht [...]“⁴⁸

Grundsätzlich sah ein korrekter Handkuss so aus: „Man führte während des beginnenden Verneigens die r[echte] Hand gegen den Mund und streckte sie während des weite-

43 Taubert 1968, S. 22.

44 Mourey 2004, S. 109.

45 Die Abnahme des Hutes konnte auch mit der Rechten erfolgen, dann sollte die Kopfbedeckung aber gleich darauf in die linke Hand überführt werden.

46 Arbeau 1588, fol. 27v, hier zit. nach der Übersetzung v. Czerwinski 1878, S. 28.

In Italien begann man eine Reverenz trotzdem auf dem linken Fuß, was zur Folge hatte, dass die Dame eine vollständige Wendung zu Beginn des Tanzes ausführen musste. Vgl. Taubert 1968, S. 22.

47 Caroso 1600, S. 97.

48 Pasch 1659, S. 50f.

ren Verbeugens gegen Knie oder Füße des zu Grüßenden aus und nahm sie beim Aufrichten wieder an die Seite.“⁴⁹

Generell galt, dass man sich vor höherstehenden Personen tiefer verneigte als gegenüber rangniedrigeren Personen. Bei den Herren beugte sich das hintere Bein, derweil das vordere Bein gestreckt blieb. Die Damen sanken, je nach gegenüberstehendem Partner, in einen mehr oder minder tiefen Knicks bei Belastung des vorderen oder hinteren Beines. Beredete Darstellungen dieser Form der Reverenz bieten ein Holzschnitt des Dantziger Künstlers Anton Moeller (ca. 1563/65–1611) aus dem Jahre 1601 sowie ein Gemälde des flämischen Malers Christoffel Jacobsz. van der Laemen (ca. 1606–1651) (**Fig. 2 u. 3**). Die Graphik stellt das Thema der „Reverenz“ auf Blatt Nr. 13 mit dem Titel „Virgines Nuptiales“ aus Moellers Buch „Der Dantzger Frawen und Jungfrawn gebrauchliche Zierheit und Tracht“ (1601) dar. Unter der Abbildung, welche die Pose aus Arbeaus „Orchésographie“ exemplarisch widerspiegelt, ist entsprechend folgender Text unter der Überschrift „Jungfrawn am Tantz“ zu lesen:

„Also sich die Jungfrawn thun neigen / Wann sich solln folgen an den Reigen. Und Helffen Braut und Breutgam gern / Die Frewd erfüllen / ihn dienen zu Ehrn.“⁵⁰

Das Gemälde Van der Laemens zeigt, wie sich der Herr mit dem vorgestreckten rechten Bein zur Dame herabbeugt. In seiner rechten Hand hält er die ebenfalls rechte Hand der Dame. Ob der Handkuss noch ausgeführt wird oder bereits vollzogen ist, lässt sich nicht eindeutig feststellen, aber die Pose des Paares entspricht im Wesentlichen der Idealvorstellung einer Reverenz nach Arbeau.

Eine Reverenz wurde auch mit Seitenschritten oder -sprüngen, anmutigen Armbewegungen, Schwenken des Hutes oder dem Gruß des Degens ausgeschmückt. Ihr folgte zu Beginn des Tanzes eine Kontinenz, „eine Bewegung, die sich noch des raumgreifenden Schrittes enthielt, aber bereits die gesamte Grazie des Tanzes vorwegnehmen sollte.“⁵¹ Nach Caroso muss die Kontinenz alle Grazie und Zier enthalten, welche für die gesamte Tanzkunst erforderlich ist. Deshalb war es für die Damen und Herren unerlässlich, die

49 Taubert 1968, S. 29.

50 Bertling 1886, Blatt 13.

51 Helmke 1829, S. 21.

Bewegung der Kontinenz zu beherrschen, denn sie war gleichbedeutend mit der Anmut des Tänzers.⁵²

Bei der Kontinenz führten Damen und Herren während einer Schrittfolge nach links und nach rechts eine Art Schraubbewegung aus, bei der Hüfte und Seite wechselseitig im Gleichtakt mit dem Wechsel der Armpose herausgestreckt wurden. Als anschauliches Beispiel für die Hüftbewegung kann die Federzeichnung einer Basler Bürgerin von Hans Holbein d. J. (**Fig. 4**) gelten, wobei anzumerken ist, dass der Kopf gerade gehalten und nicht wie in der Zeichnung geneigt werden sollte. Die einleitende Tanzhaltung einer Kontinenz ist oft nur schwer von einer tatsächlichen Tanzbewegung zu trennen. Wie kompliziert, um nicht zu sagen maniert, die tatsächliche Ausführung einer Kontinenz war, verdeutlichen die folgenden Aussagen: „Eine balancé-ähnliche Bewegung, mit Fortsetzen des einen und Heranziehen des anderen Fußes, mit etwas Senken und Heben und aller Grazie des pavoneggiare: ‚ein Effekt, den man so erreicht, daß man sich ein wenig nach der Seite hebt, nach der die Kontinenz endigt.‘“⁵³ „Das ‚pavoneggiare‘ (sich brüsten, pavo = Pfau, Pavane = Tanz voll sich brüstenden Gebarens), das die Tanzmeister bei dieser Bewegung verlangten (...) wird durch ein leichtes Strecken der äußeren Flanke mit Innenneigung des Körpers bei gerade gehaltenem Kopf erreicht. Würde der Tänzerin ein leichtes Vorschwingen der äußeren Hüfte mit dem Heben auf Zehenspitzen wohl anstehen, so könnte der Tänzer es mit leichter Streckung von Flanke und Brustkorb verbinden. Den Auftakt zu dieser ersten Kontinenz, nach, verbunden mit einem kleinen Schritt, gibt ein leichtes Einbeugen der linken Hüfte (...), wodurch ein Senken entsteht: aber mit gerade gehaltenem Kopf: ‚la testa diretta‘. Nach dem Schritt folgt das ‚pavoneggiare.‘“⁵⁴

Beide Elemente, Reverenz und Kontinenz, konnten sowohl vor und nach Beginn der Musik ausgeführt werden, aber auch zu den ersten und letzten Takten der Musik.⁵⁵ Dabei richtete sich die Dauer der Kontinenz nach der Art der vorausgehenden Reverenz. Diese wurde „als *grave* oder *semigrave* (in sechs oder drei Takten) oder als *breve* und *semibreve* (in vier oder zwei Takten) ausgeführt.“⁵⁶

52 Caroso 1600, S. 100.

53 Bie 1905, S. 134.

54 Taubert 1968, S. 21f.

55 Schoch 1998, S. 16f.

56 Taubert 1968, S. 22.

Die Reverenz wandelte sich im Laufe der Jahrhunderte von einem Niederknien Ende des 15. Jahrhunderts zu einer Beugung des Beines, bis schließlich im ausgehenden 19. Jahrhundert nur noch ein Nicken mit dem Kopf übrig blieb. Nichtsdestotrotz sei an dieser Stelle auf die Bedeutsamkeit der Reverenz bzw. des „Grußes“ – wie sie in modernen Tanzschriften genannt wurde – noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts hingewiesen. So widmet Eduard F. D. Helmke ihr in seiner Schrift über die „Neue Tanz- und Bildungsschule“ von 1829 ein eigenes Kapitel und äußert sich wie folgt über die Reverenz:

„Der Gruß ist sehr mannigfaltig, und muß nach dem Stande, dem Charakter und dem Grade der Bildung der zu begrüßenden Person abgemessen werden. Man muß sein Haupt nicht vor Jedem entblößen, und einen Unterschied zwischen den Personen machen, welchen wir Ehrfurcht, Hochachtung und Dankbarkeit schuldig, und denen, die uns fremd sind, die im Range und der Bildung unter uns stehen, und die mit uns in keine Berührung kommen. [...] Begegnet einem auf der Straße eine Person der man ein ehrfurchtsvolles Compliment schuldig zu seyn glaubt, so ziehe man, wenn diese Person sich bis auf sechs bis acht Schritte genähert hat, mit der rechten Hand den Hut, den linken Fuß hinter den rechten in die dritte Position, mache eine anständige Verbeugung, und bleibe so lange in dieser Stellung, bis die Person vorbei gegangen.“⁵⁷

57 Helmke 1829, S. 11–13.

II.2 Bassedanse (um 1400–1550)

Bassedanse (frz.) bzw. *bassa danza* (ital.) bedeutet wörtlich soviel wie „tiefer“ bzw. „niedriger“ Tanz, der in diesem Sinne ohne Sprünge und lebhaftige Bewegungen ausgeführt wurde.⁵⁸ Als Gegenstück existierten aber auch die *hautes danses*, bei denen Sprünge eingefügt wurden.⁵⁹ Die *Bassedanse* hat sich aus der *Estampie*⁶⁰ entwickelt und „war nördlich der Alpen der tänzerische Ausklang des Mittelalters in der Spätgotik.“⁶¹ Sie war ein gemessener, geradetaktiger Hoftanz, der zunächst in Frankreich (Burgund⁶²) und Italien, dann in England, Spanien, Deutschland und in den Niederlanden seinen Höhepunkt zwischen 1450 und 1525 fand.⁶³ Zum ersten Mal wurde dieser Tanz in einem spanischen Gedicht „La Danza de la Muerta“ um 1400 genannt.⁶⁴ Die *Bassedanse* war der erste Gesellschaftstanz, der durch Dokumente eingehend überliefert wurde und für die adelige Welt bzw. für die höhere Gesellschaft choreographiert war.⁶⁵ In einer Fülle von Variationen wurde sie durch den Tanzmeister gelehrt.⁶⁶ Die paarweise angelegte Schrittfolge war Langsam-Schnell, d. h. sie bestand aus einem langsamen Teil, einem Zwischenteil (*retour*) und einem schnellen Abschnitt, einem Nachtanztanz, der als *Tourdion* bezeichnet wurde.⁶⁷ Begonnen wurde die *Bassedanse* mit einer Reverenz, auf die eine *branle* (wiegende Bewegung vom linken auf den rechten Fuß) folgte. In unterschiedlichen Variationen folgten nun *simple* (linker Fuß vor mit Erheben auf den Bal-

58 Nach Brunner kann sich die Übersetzung mit dem Wort ‚tief‘ nicht nur auf die gleitenden Bewegungen, bei denen der Fuß am Boden bleibt, beziehen, sondern ‚tief‘ kann sich auch von leisen Instrumenten herleiten. Vgl. Brunner 1983, S. 15. In ähnlicher Form greift Schoch diesen Punkt in ihrer Arbeit auf und erklärt, dass sich der Name *Bassedanse* auch von den begleitenden Instrumenten ableiten lässt. Demnach sei die *Bassedanse* ein Tanz, „der nicht von Blechblas-, sondern von Holzblasinstrumenten begleitet wird.“ Vgl. Schoch 1998, S. 40.

59 Brunner 1983, S. 15.

60 Aus den Reigen- und Kettentänzen der Gotik entwickelte sich der Paartanz und dieser wurde als *Estampie* bezeichnet. Sie war außerdem eine lyrische und musikalische Ausdrucksform der Minne. Vgl. Großkreutz 1989, S. 57.

61 Großkreutz 1989, S. 58.

62 Um 1445 belegt durch die Handschrift „Les Basses Danses de Marguerite d’Autriche“. Vgl. Großkreutz 1989, S. 58 sowie Jung 2001, S. 307.

63 Die *Bassedanse* wird in der Literatur unterschiedlich datiert. So findet sich in der Enzyklopädie „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“ der Eintrag, dass dieser Tanz „[...] in Mitteleuropa vom 14. bis zur zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts [modisch]“ war. Vgl. Fischer 1984, Bd. 1, S. 1286. Curt Sachs hingegen datiert die *Bassedanse* zwischen 1400–1550 bzw. in Spanien und Italien sogar bis ins 17. Jahrhundert. Vgl. Sachs 1933, S. 209.

64 Nettel 1962, S. 41.

65 Zum Ursprung der *Bassedanse* vgl. Sachs 1933, S. 209 sowie Salmen 1999, S. 168.

66 Großkreutz 1989, S. 58f.; Liechtenhan 1993, S. 23; Salmen 1999, S. 167f.

67 Brunner 1983, S. 44ff.; Jung 2001, S. 307.

len, rechter Fuß vor mit Erheben auf den Ballen), *double* (drei Vorwärtsschritte mit Anheben auf den Ballen, anschließend Absenken des Körpers), *reprise* (Rückwärtsschritt) oder *desmarche* (Zurücksetzen).⁶⁸ Die jeweiligen Bewegungen liefen langsam an, beschleunigten sich und wurden wieder zurückgenommen, so dass eine wellenförmige Bewegung entstehen konnte.⁶⁹ In Burgund war die *Bassedanse* kein Solo-, sondern ein Paartanz, bei dem die Partner gegenseitig auf ihre Schrittfolgen achten mussten. Eine weitere Variante war das Zusammengehen dreier Tänzer – ein Herr tanzte mit zwei Damen oder eine Dame tanzte mit zwei Herren⁷⁰ (**Fig. 5–7**) –, in die dann ein pantomimisches Spiel, z. B. das der Eifersucht, eingefügt wurde. Dieses als Handlungsballett choreographierte Tanzspiel (*ballo*) erfreute sich im 15. Jahrhundert großer Beliebtheit.⁷¹ Im 16. Jahrhundert wurde die *Bassedanse* „den gesellschaftlichen Gegebenheiten einschließlich des bürgerlichen Milieus angepaßt und vereinheitlicht [...]“.⁷² Aus ihr gingen dann die *Pavane* und die *Gaillarde* hervor.

68 Brunner 1983, S. 27ff.; Salmen 1999, S. 168.

69 Jung 2001, S. 308.

70 Antonio Cornazano führt in seiner Tanzschrift „Libro dell’arte del danzare“ (1455) insgesamt vier Tänze auf, die jeweils mit drei Personen – zwei Herren, die eine Dame flankieren – ausgeführt wurden: *Jove*, *Bereguardo Nova*, *Leoncello Novo* sowie *Damnes*. Vgl. Cornazano 1455, S. 26ff.

71 Großkreutz 1989, S. 60.

72 Salmen 1999, S. 170.

II.3 Pavane (um 1500–1650)

Die *Pavane* (**Fig. 8**) oder *Le grand bal*, wie sie seit 1530 hieß,⁷³ war ein würdevoller, geradetaktiger höfischer Schreittanz. Ebenso wie die *Bassedanse* war die *Pavane* ein standesspezifischer Tanz, bei dem die Choreographie auf die Selbstdarstellung des Tänzers bzw. der Tänzerin ausgelegt war.⁷⁴ Eine erste Erwähnung fand sie in einem Lautenbuch von Joan Ambrosio Dalza, das 1508 publiziert wurde.⁷⁵ Nach Aussage der Zeitgenossen Thoinot Arbeau und Michael Praetorius (1571–1621) kam der Tanz aus Spanien (deshalb wurde sie auch als *Pavane d’Espagne* bezeichnet⁷⁶), was nach ihren Aussagen aufgrund seiner Würde und Gemessenheit zu schließen sei:

„Der Tantz aber / [...] kömpt ursprünglich aus Hispanien / Inmaßen man sihet / daß er mit sonderlichen / langsamen / zierlichen Tritten und / Spanischer gravitet formiret werden muß.“⁷⁷

In Fischers Enzyklopädie ist hingegen nachzulesen, dass die *Pavane* ein höfischer Tanz italienischen Ursprungs war und fast das ganze 16. Jahrhundert hindurch in Mode blieb. Im letzten Viertel des Jahrhunderts ließ dann ihre Beliebtheit nach und im Barock verlor sie rasch an Bedeutung.⁷⁸

Die *Pavane* wurde von ausladenden Bewegungen, dem stolzen *pavoneggiare* (ital. ‚sich brüsten‘, ‚sich in Positur setzen‘) begleitet. Dementsprechend waren die Gesten, die Tanzschritte und die Kleidung der Tänzer ausgelegt. Die asymmetrische Haltung sollte Stolz und Mut ausdrücken. Die Fußspitzen wurden extrem weit nach außen gedreht. Bei jedem Einzelschritt zogen die Männer das Knie hoch und stolzierten vorwärts, wobei das nachfolgende Bein erst dann wieder neben das andere gesetzt wurde, wenn der nächste Schritt eingeleitet werden sollte.⁷⁹ Verfeinert wurde dieser pfauenartige Vorwärtsgang noch, wenn die Bewegungen auf Zehenspitzen ausgeführt wurden.

73 Taubert 1968, S. 62.

74 Salmen 1988, S. 154; Schoch 1998, S. 45.

75 Taubert 1968, S. 62.

76 Thoinot Arbeau lehrte die *Pavane d’Espagne*, die „der Pavane das Ernste und das Schleppe“ nahm. Vgl. Arbeau 1588, fol. 33r, hier zit. nach der Übersetzung v. Czerwinski 1878, S. 36.

77 Praetorius 1619, Bd. III, S. 26.

78 Fischer 1984, Bd. 7, S. 1538.

79 Die Schrittfolge lautete, wie folgt: links vor – rechts daneben – rechts vor – links daneben.

Vgl. Schoch 1998, S. 46.

Aufgrund der Tatsache, dass bei diesem Tanz weder Hut noch Mantel, Degen oder Baret abgelegt wurden und die Damen lange Schleppen trugen, waren ausschweifende Bewegungen nicht möglich. Die Bekleidung war zum Schmuck des Mannes und sollte ihn größer machen. „Bei den einleitenden und abschließenden Reverenzen wurde der Hut mit großen Bewegungen geschwenkt: er wurde zur Seite herausgestreckt, dann an die gegenüberliegende Schulter gehalten oder an die Hüfte gelegt, mit der Verneigung auf das vorgestreckte Knie gesenkt und schließlich mit weit ausladenden Bewegungen wieder aufgesetzt, wobei die Pose des *pavoneggiare* sofort wieder einzunehmen war.“⁸⁰ Während die Männer beim Tanz der *Pavane* mit Baret und Degen imponieren wollten, sollte die Haltung der Damen Tugendhaftigkeit und Frömmigkeit ausdrücken. Sie tanzten mit niedergeschlagenen Augen, nahmen so eine bescheidene Haltung ein und sollten „[...] die Zuschauer nur zuweilen mit einem Blick voll jungfräulicher Verschämtheit an[sehen].“⁸¹ Ausgeführt wurde dieser „Zeremonialtanz im binären Rhythmus [...], wobei die Paare in Doppelreihen (die Herren an der Außenseite) den Raum ein- oder mehrmals umschritten. Dieses gemessene, mit den Füßen schleifend am Boden bleibende Umkreisen eines Saales vorwärts oder rückwärts ließ den Aufwand an Prachtgewändern, Schleppen und Waffen am eindrucklichsten zum Klang von Blasensembles zur optischen Wirkung bringen.“⁸² Ein typischer Nachtanz der *Pavane* war die *Gaillarde*.

80 Schoch 1998, S. 45.

81 Arbeau 1588, fol. 30v, hier zit. nach der Übersetzung v. Czerwinski 1878, S. 31.

82 Salmen 1999, S. 172.

II.4 Gaillarde (um 1480–1650)

Die *Gaillarde* (Fig. 9–13) war der Nachtanz der *Pavane* und wurde aufgrund ihres Fünfschritts auch *cinq pas* genannt.⁸³ Nach Aussage von Michael Praetorius wurde der Tanz in Italien auch als *Saltarello* bezeichnet.⁸⁴ In ihrer ursprünglichen Version hatte die *Gaillarde* zunächst mit ihrer Vorgängerin der *Pavane* die pantomimischen Einlagen gemein, die als eine Art amouröses Theaterspiel verstanden werden können, bei der es durch Entfernung und erneuter Annäherung des Tänzers an seine Partnerin um die Werbung derselben ging.⁸⁵ Dementsprechend beschreibt Thoinot Arbeau in seiner „Orchésographie“ den Tanz folgendermaßen:

„Heutzutage pflegt man in den Städten die Gaillarde sehr stürmisch zu tanzen [...]. Früher tanzte man sie mit weit mehr Achtsamkeit; denn nachdem der Tänzer mit seiner Dame sich am Saalende aufgestellt hatte, machten sie nach der Reverenz einen oder zwei Rundgänge im Saale, einfach gehend; sodann ließ der Tänzer das Fräulein los, welches seinerseits tanzend an den Ort der Aufstellung zurückkehrte und hier verblieb, während der Tänzer ihr folgte, sich vor sie stellte und da mehrere Passagen ausführte, indem er sich dabei nach Belieben bald rechts, bald links wendete. Hierauf schritt die Tänzerin an's andere Saalende, wohin ihr nun der Herr tanzend folgte, um vor ihr wieder einige Passagen zu machen. Dieses Hin- und Herrgehen wurde einige Zeit fortgesetzt, wobei der Tänzer stets neue Passagen ausführte [...] bis die Spielleute aufhörten.“⁸⁶

Zusätzlich zur instrumentalen Begleitung wurden die tänzerischen Ausführungen bisweilen besungen. Erste schriftliche Hinterlegungen zu diesem Tanz finden sich um 1500 in Italien.⁸⁷ In gedruckter Form erschienen die ersten *Gaillarden* ca. 1529/30 in Paris durch Pierre Attaignant (ca. 1494–1552). In England kann der Tanz einige Jahre später, 1541, nachgewiesen werden. Getanzt wurde die *Gaillarde* bis etwa 1650.⁸⁸ Nach Antonius de Arena (ca. 1479–1544) ist die *Gaillarde* ab den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts in Mode gekommen, dennoch war der Tanz – zumindest was die genaue

83 Schoch 1998, S. 52.

84 Praetorius 1619, Bd. III, S. 26.

85 Sachs 1933, S. 241.

86 Arbeau 1588, fol. 39v, hier zit. nach der Übersetzung v. Czerwinski 1878, S. 43.

87 Nach Taubert (1968, S. 73) taucht die Bezeichnung *Gaillarde* zum ersten Mal um 1480 in Italien auf.

88 Taubert 1968, S. 73.

Ausführung angeht – Mitte des 16. Jahrhunderts noch nicht in Deutschland bekannt (oder als gesellschaftsfähig anerkannt).⁸⁹ In Arbeaus „Orchésographie“ kommt der *Gaillarde* ein bedeutender Stellenwert zu, was sich daran ablesen lässt, dass er sie in all ihren Varianten auf fünfzig Seiten darstellt. Bereits hier offenbart sich die Beliebtheit und große Verbreitung dieses Tanzes. Die *Gaillarde* war im Grundtenor ein heiterer Sprungtanz, der aber aufgrund der aufwendigen Schritte nicht allzu schnell getanzt werden konnte, da die Sprünge selbst Zeit in Anspruch nahmen.⁹⁰ Nach Arbeau sollte die *Gaillarde* „avec plus grande discretion“ und gelassen ausgeführt werden, sie sei nicht leicht zu tanzen.⁹¹ Und Michael Praetorius betont in seinen Ausführungen, dass dieser Tanz die Vorstellung von einem „wol proportionirten geraden Menschen“⁹² erwecken solle. Diese distinguierte Ausführung der *Gaillarde*, die ursprünglich bei höfischen Festveranstaltungen getanzt wurde, nahm in den breiteren Bevölkerungsschichten eine lebhaftere Form an und erfreute sich mit „kecken Rufen [und] mit stürmisch hervorgebrachten Werbungen“⁹³ allenthalben in ganz Europa großer Beliebtheit.

Zu Beginn der *Gaillarde* gingen der Tänzer und seine Partnerin ein- oder zweimal gemessenen Schrittes um den Saal herum. Danach folgten im Wechsel das gemeinsame Tanzen mit flachen Schritten und die kunstvollen Sprünge, welche die Partner solo tanzten, damit der Mann besonders hohe Sprungbewegungen vollführen konnte, um so seine Partnerin zu beeindrucken.⁹⁴ In wiederkehrenden Variationen folgten Sprünge mit einem nach vorne angehobenen Spielbein (gleich einem Kranich, deshalb auch *grue* genannt), welches nach vorne gestoßen wurde (**Fig. 9**). Diese Variante gab es ebenso mit dem Tritt nach hinten (als *ruade* bezeichnet – **Fig. 12**). Dazwischen gab es Kapriolen (**Fig. 10**), bei denen man mit leicht auseinander gestellten Beinen landete (**Fig. 11**) und das Kreuzen des Spielbeins vor dem Standbein (**Fig. 13**).⁹⁵ Die Schritte mussten alle genau einstudiert, mit dem anderen Bein wiederholt und von den Damen stets synchron, aber weitaus distinguiert, ausgeführt werden.⁹⁶

89 Jung 2001, S. 311.

90 Dem Tanz wurde eine gewisse Sportlichkeit nachgesagt, denn angeblich soll Königin Elisabeth I. allmorgendlich sechs bis sieben Gaillardien ausgeführt haben. Vgl. Salmen 1999, S. 173.

91 Arbeau 1588, fol. 39v, in der Übersetzung v. Czerwinski 1878, S. 43.

92 Praetorius 1619, Bd. III, S. 26.

93 M. McMullen: German Tanzlieder at the Turn of the Seventeenth Century, in: Music and German Literature 1992, S. 34ff., hier zit. nach Salmen 1999, S. 173.

94 Langeloh 2002, S. 39.

95 Zu den Schritten und Sprüngen vgl. Schoch 1998, S. 62 sowie Langeloh 2002, S. 40ff.

96 Schoch 1998, S. 62.

Die *Gaillarde* war vor allem während des 16. und 17. Jahrhunderts in Europa (Italien, Spanien, Frankreich, Deutschland und England) verbreitet und bis 1779 wurde ihr Name in Tanztraktakten zur Schrittbeschreibung verwendet.⁹⁷ Im 17. Jahrhundert tanzte man sie immer schneller und zügelloser, so dass sie in Deutschland den Beinamen „Geißeltanz“ erhielt. Victor Junk hat darauf hingewiesen, dass aus der *Gaillarde* „zweifellos“ die *Volta* entstanden sei.⁹⁸

97 Zur Datierung vgl. Fischer 1984, Bd. 3, S. 990.

98 Junk 1930, S. 85.

II.5 Volte (um 1500–1650)

Die *Volte* (**Fig. 14**) ist ein aus Italien oder aus der Provence stammender Tanz, der zwischen 1550 und 1650 den Höhepunkt seiner internationalen Beliebtheit erreichte.⁹⁹ So konnte Thomas Platter auf seiner Reise durch die Provence die Ausführung der *Volte* im Jahre 1596 während des Faschings in Avignon beobachten, wo sie auch heute noch getanzt wird.¹⁰⁰ Die Ursprünge des Tanzes sind wahrscheinlich im Volkstanz zu suchen, wo sie als wilder bäuerlicher Drehtanz im Dreiertakt beschrieben wird. Die *Volte* stellte eine Steigerung der *Gaillarde* dar, bei der die pantomimischen Elemente insofern intensiviert wurden, als sie nun in direkte körperliche Kontakte des Tanzpaares mündeten. Diese Tatsache bildete den Hintergrund für die zahlreiche Kritik an der *Volte*. Auch in der „Orchésographie“ von Thoinot Arbeau findet sich gegenüber dem Schüler Capriol ein Vermerk, was sie Unsittlichkeit des Tanzes anbelangt:

„Ich überlasse es nun Ihrem Urtheile, ob es für ein junges Mädchen schicklich ist, so große Schritte zu machen, und die Beine so weit auseinander zu thun, und ob bei der *Volte* nicht die Sittlichkeit und Gesundheit gefährdet wird.“¹⁰¹

Johann von Münster, badischer Obervogt in Pforzheim, der die Tänze in gebühlich und ungebühlich einteilt, wird noch deutlicher:

„Insonderheit aber ist unter ihnen eine unfletiger Tantz / La volte geheissen / [...] das ist / in einen wirbel herumb fliegen. [Absatz] In diesem Tantz nimpt der tänztzer mit einem Sprung der jungfraw (die auch mit eine hohen Sprung / auß anleytung der Music /herankommt) wahr und greiffet sie an eine ungebürlichen ort da sie etwas von holtze oder anderer materien hat mache lassen / un [sic!] er mit der tänztzerinnen nicht wider zur erden kommen könne / sie haben dann beide ihre hälse und beine zerbrochen.“¹⁰²

Auch Johann Praetorius (1595–1660) weiß über die *Volte* nichts Gutes zu berichten:

99 Fischer 1984, Bd. 9, S. 1761.

100 Salmen 1999, S. 176.

101 Arbeau 1588, fol. 65v–r, hier zit. nach der Übersetzung v. Czerwinski 1878, S. 78f.

102 Von Münster 1602, S. 262.

„Von der neuen Gaillartischen Volta, da man einander im Welschen Tantz an schamigen Orten fasset / und wie ein getriebener Topff herumber haspelt und wirbelt / und durch die Zauberer aus Italien in Frankreich ist gebracht worde / mag man auch wol sagen / dass zu de daß solcher Wirbel-Tantz voller schändlicher unflätiger Geberden / und unzüchtiger Bewegungen ist / er auch das Unglück auff ihn trage / daß unzehlig viel Mord und Mißgeburten daraus entstehen. Welches warlich bei einer wolbestelten Policen ist warzunehmen / und auffs allerscharffeste zu verbieten.“¹⁰³

Die Volte galt den Klerikern als eine Art Hexentanz, dessen Leidenschaft ihrer Ansicht nach nur auf dem Scheiterhaufen gekühlt werden konnte. Nichtsdestotrotz erfreute sich die *Volte* in allen Teilen der Bevölkerung großer Beliebtheit. Körperliche Nähe, rasante Drehungen und hohe Sprünge drückten Lebensfreude und Lebenslust aus. Kraft, Ausdauer und Gewandtheit waren bei diesem Tanz gefragt. „Man griff deftig zu, ließ die Kleider fliegen und schämte sich angeblich nicht, wenn der Schweiß im Gesicht die Schminke abtropfen ließ. Es war auch ein Tanz für Voyeurs.“¹⁰⁴ Mit Tänzen wie der *Volte* und der *Gaillarde* befreite sich die Gesellschaft von den schweren geschrittenen Tänzen, der *Bassedanse* oder der *Pavane*.

Die Ausführung des Tanzes bestand aus zwei Drehungen und einem Sprung, bei dem der Herr den linken Arm um die Hüfte der Dame legte „und [...] sie mit der linken Hand am Korsett oberhalb ihrer rechten Hüfte [faßt]. Um der Dame beim Hochspringen zu helfen, greift er mit der rechten Hand vorne unter den Blankscheit ihres Korsetts¹⁰⁵ und drückt noch etwas nach mit dem linken Oberschenkel. Die Dame ihrerseits legt ihre rechte Hand auf den Rücken oder Kragen des Herrn und hält mit ihrer linken Hand ihr Gewand am Oberschenkel fest, damit ihre Röcke nicht etwa hochfliegen. Die Tänzer drehen sich nun im Uhrzeigersinn in einem engen Kreis, in dessen Zentrum sich der Herr befindet.“¹⁰⁶ Der Herr tanzte somit im inneren Kreis, die Dame im äußeren. Der Rhythmus war der gleiche wie bei einer *Gaillarde*.¹⁰⁷ Der jeweilige Ablauf sah, wie folgt, aus: Kleiner Sprung auf dem linken Fuß mit *pied-en-l'air* rechts, dann größerer Schritt mit dem rechten Fuß, Sprung und wieder mit geschlossenen Füßen landen. Man

103 Praetorius 1669, S. 329.

104 Salmen 1999, S. 176.

105 Die Vorrichtung aus Holz wurde angebracht, um den Zugriff auf den Körper der Dame zu verhindern und um zugleich das Heben zu erleichtern. Vgl. Jung 2001, S. 313.

106 Saftien 1994, S. 174.

107 Junk 1930, S. 252.

tanzte nach links drehend in vier Touren, so dass das Paar sich nach der vierten Tour wieder in Ausgangsposition befand. Anschließend tanzte man diese Abfolge noch einmal, diesmal allerdings in entgegengesetzter Richtung, damit den Tänzern nicht schwindelig wurde.¹⁰⁸

Wie Braun und Gugerli in ihrem Buch über Hoffeste und -zeremonielle festgehalten haben, gehörte die *Volte* zu den wichtigsten Tänzen am elisabethanischen Hof. Die kreisförmige Ausführung des Tanzes deuten die beiden Autoren im Sinne des traditionellen Selbstverständnisses des Renaissance-Menschen: „Der Mensch entdeckt die eigene Subjektivität und beginnt, sich als Mittelpunkt der Welt zu betrachten. Er selber dreht sich um diesen Mittelpunkt, zeigt sich der Welt von allen Seiten, oder umgekehrt, subjektiv formuliert: Die Welt dreht sich um ihn.“¹⁰⁹

108 Saftien 1994, S. 174; Salmen 1999, S. 176.

109 Braun/Gugerli 1993, S. 53f.

II.6 Allemande (um 1500–1800)

Allemande (**Fig. 15**) ist ursprünglich wohl eine außerhalb des deutschen Sprachgebietes entstandene Herkunftsbezeichnung,¹¹⁰ die aber mutmaßlich aus den „relativ ruhigen Bewegungen und einfachen Sprüngen“ in Prozessionsform einhergehenden Tanzbewegungen im 16. Jahrhundert in Deutschland hergeleitet werden kann.¹¹¹ So hat Thomas Morley (1557/58–1602), zwischen *Allemande* und *Gaillarde* vergleichend, Folgendes festgehalten:

„The *Aleman* is a more heauie daunce then this (fitlie representing the nature of the people, whose name it carrieth) so that no extraordinarie motions are used in dauncing of it.“¹¹²

Arbeau beschreibt sie als „[...] ein bei den deutschen gebräuchlicher Tanz von mittlerem Zeitmaß [...]“¹¹³ und Praetorius stellt sie 1619 als „deutsches Liedlein oder Tänzlein“ dar:

„Es ist aber dieser Tantz nicht so fertig und hurtig / sondern etwas schwermütiger und langsamer / als der Gailard, Sintmaln keine extraordinariae motiones darinn gebraucht werden [...]“¹¹⁴

Bei der *Allemande*, die als Tanz- und Instrumentalform vom 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts nachweisbar ist,¹¹⁵ handelte es sich um einen geradetaktigen und gemessenen Tanz ohne Dreher, der vermutlich aus dem Reigen des Mittelalters entstand und häufig auch als Fackeltanz bezeichnet wurde. Diese ursprüngliche Form der *Allemande* war recht kurzlebig, und bereits Mitte des 17. Jahrhunderts war ihre Tanzpraxis beendet.¹¹⁶ Jedoch fand sie in einer „Varietät, deren Reiz in ungezwungen schöner Haltung

110 Der Name ist ab 1550 für Frankreich, Spanien, die Niederlande und England belegt.

111 Jung 2001, S. 314.

112 Morley 1597, S. 181.

113 Arbeau 1588, fol. 67r, hier zit. nach der Übersetzung v. Czerwinski 1878, S. 82.

114 Praetorius 1619, Bd. III, S. 25.

115 Fischer 1984, Bd. 1, S. 462.

116 Schoch 1998, S. 80f.

des Oberkörpers und anmutiger Verschlingung und Entwicklung der Arme¹¹⁷ ruhte, 1680 Eingang in den französischen Hof und entfaltete ihre Blütezeit um 1760 in Paris. Die *Allemande* war die „teutsche Art beyde Hände ... oder mit durchgeschränkten Armen sich beyde Hände geben.“¹¹⁸

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts hatte sich die *Allemande* in einen Dreivierteltakter verwandelt, dessen Schwierigkeit eben in der Grazie und dem „Verschlingen“ der Arme lag. Sie wurde als Paartanz ausgeführt, bei dem sich die Partner während des ganzen Tanzes an den Händen hielten bzw. mit ineinander verschlungenen Armen tanzten, so dass gesprungene Figuren kaum möglich waren, aber mehrere Paare hinter- oder nebeneinander tanzen konnten. Getanzt wurde in drei Schrittfolgen, entweder kurz, kurz, lang oder umgekehrt lang, kurz, kurz und darauf folgte ein Beinwurf oder ein Hupfer.¹¹⁹ Beide Partner begannen mit dem gleichen Fuß und streckten diesen jeweils gekreuzt (auch angehoben oder seitlich gestreckt) vor. Dies geschah in der Abfolge: schräg nach links – schräg nach rechts. Abwechslung kam in den Tanz durch die variierende Paarfassung, wenn der Herr hinter der Dame stand und beide einander überkreuzt die rechte bzw. linke Hand reichten. Im freien Wechsel konnten sich die Paare voreinander mit ausgestreckten Armen und gekreuzter Handfassung drehen (Mühlensfassung), mit einer gelösten Hand tanzte der Herr um die Dame, sie drehte sich unter seinem Arm, er kniete nieder, während sie um ihn herumtanzte. Voreinander stehend wurde jeweils der rechte Arm erhoben, die Hände umfassten sich und die Arme wurden bis zu den Ellenbogen aneinandergelehnt, während sich das Paar umeinander drehte. Diese Fassung wurde abwechselnd links- und rechtsdrehend ausgeführt. Die Hände konnten voreinander, aber auch hinter dem Rücken gefasst werden.¹²⁰ Die *Allemande* wurde oftmals als Auftakt einer *Suite* (Folge) getanzt, auf die dann eine schnellere *Courante* und eine *Sarabande* folgten, um von einer *Gigue* abgeschlossen zu werden.

117 Der französische Mathematiker, Musiktheoretiker und Theologe Marin Mersenne (1588–1648) hielt fest, dass die *Allemande* 1636 nicht mehr in Gebrauch gewesen, jedoch dann erfolgreich umgeschrieben worden sei. Vgl. Taubert 1968, S. 88, Fußnote 7.

118 Petersen 1768, hier zit. nach Taubert 1968, S. 88f.

119 Schoch 1998, S. 83f.; Jung 2001, S. 314.

120 Schoch 1998, S. 104.

II.7 Branle (um 1450–1650)

Die Bezeichnung *Branle* (**Fig. 16**) wird nach Fischer erstmals für eine Tanzbewegung in den französisch-burgundischen Tanztraktaten aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gebraucht. Oftmals wird die *Branle* als ein Tanz volkstümlicher Herkunft beschrieben,¹²¹ was jedoch nicht nachweisbar ist. Vermutlich handelt es sich um die Fortentwicklung eines mittelalterlichen Kreisreigens.¹²² Als wichtigste und umassendste Quelle der aus Frankreich stammenden *Branle* können die Beschreibungen in Thoinot Arbeaus „Orchésographie“ genannt werden.¹²³ Die unter dem Begriff *Branles* versammelten Tänze wurden in diversen Schrittfolgen ausgeführt. Man unterscheidet zwischen *Branle simple* oder *double* (langsam und in geradem Takt), *Branle gay* (schneller, im Dreiertakt), der sehr lebhaften *Branle de Poitou* sowie *Branle de Bourgogne* (oder *de Champagne*) und weiteren Variationen.¹²⁴ Die *Branle* war fester Bestandteil des aristokratischen Tanzvergnügens bis Ende des 18. Jahrhunderts, ja sogar der offizielle Eröffnungstanz. Allmählich wurde sie dann von der *Polonaise* abgelöst. Das französische Wort *branle* („Reigen“ sowie „Schwung“, „Schwingung“) verweist einerseits auf die Aufstellung der Tänzer, andererseits auf das seitliche Hin- und Herschwingen bei der Schrittführung. Hauptsächlich wurde die *Branle* als Kreistanz, aber auch in einer Reihe nebeneinander- bzw. einander gegenüber getanzt, bei dem die Paare sich, nach Geschlecht abwechselnd, an den Händen hielten und jeweils seitlich in eine Richtung tanzten. Zu Beginn wurden je nach *Branle*-Typus ein bis vier Schritte nach links und anschließend entsprechend nach rechts ausgeführt. Es konnten auch in eine Richtung weniger Schritte als in die andere ausgeführt werden, so dass sich die Tänzer auf Dauer in eine von den Tänzern vorab festgelegte Richtung bewegten. Nachfolgend variierten dann die Ausführungen je nach *Branle*-Version. Beispielsweise bestand die *Branle simple* aus vier Schritten, drei vorwärts und einer zurück, während bei der *Branle double* fünf Schritte ausgeführt wurden, drei vorwärts und zwei zurück. Bei der *Branle de Cheveaux* hüpfte man nach dem einfachen Auftakt (jeweils vier Schritte in eine Rich-

121 So auch bei Junk (1930, S. 39), der den Begriff *Branle* „als Sammelname[n] für oftmals auch mit Gesang begleitete alt-französische Volkstänze“ verwendet.

122 Fischer 1984, Bd. 2, S. 96.

123 In Arbeaus „Orchésographie“ sind 23 Arten von *Branles* aufgeführt, die zu Suiten aneinandergereiht werden konnten. Arbeau 1588, fol. 69v–93r, in der Übersetzung v. Czerwinski 1878, S. 84–120.

124 Salmen 1999, S. 178.

tung) auf dem rechten Bein viermal nach links, wobei das linke Bein in der Luft in einer kreisförmigen Bewegung von rechts nach links geschwungen wurde. Anschließend wurde das Ganze mit dem linken Bein nach rechts ausgeführt. Je nach Alter wurde ein niedrigeres oder höheres Tempo bevorzugt, aber auch die jeweilige Lebenssituation war für die Wahl einer *Branle* entscheidend. So bevorzugten Unverheiratete für gewöhnlich die *Branle de Bourgoigne*.¹²⁵ „Hinzu kamen *Misch-Branles* oder *branles coupés*, solche mit pantomimischen Attraktionen und Gestikulationen, Holzschuhgeklapper, Drehungen, Hebungen und anderen Inventionen.“¹²⁶ *Branles* mit Hebungen (z. B. *Branle de l'Official*) oder Sprüngen erforderten ein gewisses Maß an Gewandtheit und Kraft. Der Tänzer hob seine Partnerin stützend an die Hüfte, von wo aus sie hochsprang. Dieser Part der *Branle* lag inhaltlich, aber auch zeitlich sehr nahe an der *Volte*.¹²⁷

125 Jung 2001, S. 315.

126 Salmen 1999, S. 178.

127 Salmen 1999, S.179.

II.8 Courante (um 1500–1720)

Der erste schriftliche Hinweis auf die *Courante* (**Fig. 17 u. 18**) stammt aus Frankreich, wo sie in Claude Marots „*Èpîtres des Dames de Paris*“ (1515) genannt wird.¹²⁸ Aus dieser Erwähnung leitet sich vermutlich auch das Tanzbild ab, das von Arbeau entworfen wurde.

„Zu meiner Zeit¹²⁹ hatte man auf die Courante eine Art Spiel, ein Ballett, eingerichtet, welches in folgender Weise ausgeführt wurde: Drei junge Leute wählten drei Mädchen, und stellten sich mit ihnen in der Reihe auf. Der erste Tänzer führte seine Dame an's andere Ende des Saales, und ließ sie dort stehen, während er zu den Anderen zurückkehrte; der zweite und dritte Tänzer thaten dasselbe, so daß dann die Damen auf dem einen, die Herren am anderen Endes des Saales allein waren. Sobald der dritte Herr zurückgekehrt war, begann der erste mit allerlei Sprüngen und verliebten Geberden, wobei er seine Beinkleider streckte, und sich das Hemde zurechtzog, sich wieder seiner Tänzerin zu nähern, die ihn aber nun mit der Hand abwehrte und ihm den Rücken kehrte, worauf er wieder zurückging, und sich trostlos zeigte. Ebenso thaten die beiden Anderen. Hierauf aber tanzten alle Drei ihren Damen entgegen, ließen sich vor ihnen auf das Knie nieder, und baten mit gefalteten Händen um Gnade und Verzeihung; dann ließen sich die Tänzerinnen von ihren Herren in die Arme schließen, und tanzten mit ihnen die Courante zu Ende.“¹³⁰

Aus diesem Abschnitt lässt sich deutlich entnehmen, dass der *Courante* ebenso wie der *Pavane* ein theatralischer Abschnitt zu eigen war, der als pantomimisches (Werbungs-) Spiel ausgeführt wurde. Im Gegensatz zur *Pavane* wurde die *Courante* zu Beginn des 17. Jahrhunderts jedoch gehüpft¹³¹ und als *Courante simple* „an der Hand getanzt“. Das heißt, dass die Paare, die nebeneinander standen, sich an der Hand hielten und mit dem gleichen Fuß begannen, im Gegensatz zu „von der Hand tanzen“, wo man auseinander, zueinander und getrennt sowie vor- und umeinander tanzte, jeweils mit dem äußeren Fuß beginnend. Ausgeführt wurde der Tanz als einfaches Schema in nach links und rechts wechselnden Bewegungen. Dabei wurde alternierend in Wechsel- und Haupt-

128 Nettl 1962, S. 55; Taubert 1968, S. 99.

129 Ca. um 1540.

130 Arbeau 1588, fol. 66r, hier zit. nach der Übersetzung v. Czerwinski 1878, S. 81.

131 Das Hüpfen bzw. das Springen bestand aus jeweils einem Hüpfen bzw. Sprung wechselseitig von einem Bein auf das andere. Vgl. Taubert 1968, S. 102.

schritten mit schräg nach innen und schräg nach außen gestreckten Füßen getanz. So folgte Wechselschritt¹³² nach links – Wechselschritt nach rechts – Nachhüpfen – Hüpfen links – Hüpfen rechts – Wechselschritt nach links und dann wieder umgekehrt zur anderen Seite. Die Dame durfte bei dieser lebhaften Form der *Courante* den Rock leicht anheben.¹³³

In der höfischen Variante begann die *Courante* seit Mitte des 17. Jahrhunderts mit der sogenannten *plie* (Beugen der Knie), anschließend kam ein *élevé* (Erheben auf den Fußballen), bei dem die Höhe während des *glissé* (Gleiten) gehalten wurde, und abschließend folgte ein kleiner kurzer Sprung, *demi-jeté*, der die Spannung löste.¹³⁴ Die auf Eleganz und Zierde ausgelegte Bein- und Fußführung wurde noch von der Haltung der Arme und Hände unterstützt. Das klassische Ballett hat hier seinen Ausgangspunkt. Der Charakter der *Courante* veränderte sich: Aus dem fröhlich lebhaften Werbetanz wurde ein mit präzisen und komplizierten Schrittformationen auszuführender Hofanz. Welchen Stellenwert die *Courante* bei den Tanzmeistern einnahm, belegt ein Zitat von Gottfried Taubert aus seiner Schrift „Rechtschaffener Tanzmeister ...“ von 1717:

„[...] es gebühret der Courante der Vorzug für denen übrigen beyden Fundamental-Tänzen,¹³⁵ und dieses nicht allein darum, weil durch gantz Frankreich und an vielen Orten in Teutschland, sonderlich auf Academien bey den gewöhnlichen Wochen-Bals: Wie auch auf den Tantz-Böden bey der Information der Anfang mit der Courante gemachet wird, sondern vielmehr darum, weil ein Maître seinen Scholaiern alles [...] am besten durch die Courante demonstrieren und beybringen kann [...].“¹³⁶

Während die *Courante* vor 1600 als vergnüglicher Tanz galt, der als „Nachtanz“ der *Allemande* folgte, so wurde sie durch die „Académie de danse“, wie oben erwähnt, stilisiert und verstärkt in würdevollen, graziösen Schritten getanz. Sie wandelte sich somit vom lebhaften Tanz im Dreivierteltakt zu einem gemessenen Schreittanz, bei dem man sich in schleifenden Gleitschritten vorwärts bewegte. In dieser Form gehörte sie zum festen Tanzrepertoire am Hofe Ludwigs XIV. Die *Courante* bildete das Fundament jeg-

132 Der Wechselschritt wurde zeitweilig auch als „Anstellschritt“ bezeichnet.

133 Schoch 1998, S. 105.

134 Zur Ausführung der *Courante* vgl. Taubert 1968, S. 54f. und S. 102ff., Saftien 1994, S. 345ff. sowie Jung 2001, S. 317f.

135 Gottfried Taubert meint hier das *Menuett* und die *Bourée*.

136 Taubert 1717, S. 570.

lichen Tanzunterrichtes. „Bei den Bals parés und Bals réglés war sie der einzige Tanz, bei dem mehrere Paare zugleich tanzten.“¹³⁷ Obwohl der Tanz in Frankreich als „la plus frequente de toutes les dances pratiquée“¹³⁸ galt, war die *Courante* um 1720 nicht mehr üblich.

137 Junk 1930, S. 56.

138 Mersenne 1636, hier zit. nach Salmen 1988, S. 166.

II.9 Sarabande (um 1590–1750)

Die *Sarabande*¹³⁹ (**Fig. 19**) kam vermutlich aus Mexiko (als sicherster Beleg hierfür gilt ein Gedicht mit dem Namen „zarabanda“) und wurde dort anlässlich des Fronleichnamsfestes getanzt.¹⁴⁰ In Spanien wurde die *Sarabande* als Tanz bekannt, der eine Frau alleine oder Paare zum Klang von Kastagnetten (und Schellentrommeln) aufführten.¹⁴¹ Thomas Platter d. J. (1574–1628) erwähnt in seinen Reisebeschreibungen eine *Sarabande*, die er 1599 anlässlich einer Hochzeit in Barcelona gesehen hatte:

„Sie dantzen einen besonderen dantz, sarabanda genennet, viel mit anderen, doch par unndt par, haben aber nicht an einander, sondern klepfen mit beiden henden, als wann sie schnellete[n], haben höltzen oder beinene instrument an den daumen, darauf sie mitt den mitleren fingeren schnellen, dass es gar laut thönet, heissen sie castanietes [...].“¹⁴²

Um 1588 war die *Sarabande* auch in Frankreich, Italien, Deutschland und England bekannt. Der musikalische Terminus *Sarabande* taucht in französischer Sprache 1607 im „Tresoro de las dos lenguas francesa y española“ von César Oudins (1560–1625) auf, wo sie als „une sorte de danse“ bezeichnet wird. Sehr bald verbreiteten sich als *Sarabandes* betitelte Tanzstücke von Frankreich in ganz Europa.¹⁴³ Besagte Tanzform wurde als leidenschaftlich, wenn nicht gar obszön beschrieben und vermittelt, verglichen mit der *Volte*, den Eindruck von noch größerer erotischer Eindeutigkeit. Die *Sarabande* wurde somit „Ziel zahlreicher moralischer Predigten.“¹⁴⁴ In der als Manuskript erhaltenen „Apología en defensa las comedias que se representan en España“ (1614) erklärt Francisco Ortiz,

„[...] daß weder im Theater dem Tanzen der Zarabanda oder einer anderen unehrenhaften Sache zugestimmt werden soll, noch außerhalb des Theaters das Erlernen und Ausüben dieses Tanzes erlaubt sein soll, denn es ist eine äußerst große Versuchung zum Begehen schwerer Sünden,

139 Der Name *Sarabande* ist mutmaßlich arabisch-maurischen Ursprungs. Das Wortgebilde *ser-band* bedeutet soviel wie ‚mit dem Turban auf dem Kopf‘ bzw. im Persischen gibt es das Wort *sar-band*, welches ein ‚Kranz zum Befestigen des weiblichen Kopfschmuckes‘ ist. Vgl. Taubert 1968, S. 110.

140 Fischer 1984, Bd. 8, S. 992.

141 Taubert 1968, S. 110; Schoch 1998, S. 92.

142 Hier zit. nach Braun 1981, S. 23.

143 Fischer 1984, Bd. 8, S. 993.

144 Jung 2001, S. 316.

denn jener Mann muß mehr als aus Eis sein, der nicht in Wollust verbrennt, wenn er eine zügellose und kecke Frau sieht, die manchmal zu diesem Zweck als Mann verkleidet auftritt, und Dinge tut, die einen Toten zum Leben erwecken würde.“¹⁴⁵

Bereits Philipp II. von Spanien (1527–1598) hatte die *Sarabande* 1598, da schamlos, verbieten lassen. Doch trotz Strafen wie Peitschenhiebe, Galeere oder Ausweisung wurde sie getanzt und fand sogar Eingang in das höfische Tanzrepertoire. So wurde sie 1618 am spanischen Hof getanzt und kurz darauf auch in Paris.¹⁴⁶ Der frühen höfischen *Sarabande* ist ein lebhafter Charakter zuzuschreiben. In England wurde der Tanz als *Countrydance* bewegt getanzt, während die französische Version ein deutlich niedrigeres Tempo aufweist.¹⁴⁷ Ausgeführt wurde die *Sarabande* als Paartanz mit gegengleicher Schrittsetzung des Partners. Zur Untermalung der Schritte setzten die Partner auch Kastagnetten ein.¹⁴⁸ Beginn und Ende der *Sarabande* bildeten die Reverenzen, wobei das Paar voreinander stand, sich aber nach der Reverenz zum Auftakt des Tanzes nicht die Hände reichte. Ein Arm wurde leicht gerundet erhoben und getanzt wurde mit ruhigen, fast feierlich und ernst zu nennenden Gesten. So wurde beim Beinkreis der Fuß von vorne nach hinten flach über den Boden im Kreis geführt. Nach dem Beinkreis konnte das Paar einen Schritt zurücksetzen und sich anschließend drehen, so dass die beiden Rücken an Rücken standen. Aus dieser Position ging man drei Schritte auseinander, drehte sich erneut und verneigte sich abschließend voreinander. Danach ging man noch einmal aufeinander zu, trennte und verneigte sich wieder, oder man ging umeinander herum. Alle Schritte und Gesten waren auf Würde und Haltung bedacht.¹⁴⁹

145 Hier zit. nach Gstreiner 2004, S. 76.

146 Taubert 1968, S. 111; Schoch 1998, S. 92f.

147 Taubert 1968., S. 112.

148 Taubert 1968, S. 113; Schoch 1998, S. 93.

149 Schoch 1998, S. 106.

II.10 Gavotte (um 1550–1815)

Die *Gavotte* (**Fig. 20 u. 21**) ist französischen Ursprungs und entstand vermutlich im 16. Jahrhundert. Zunächst als Volkstanz mit ländlich heiterem Charakter präsent, avancierte sie im Laufe des 16. Jahrhunderts zum französischen Hofanz. Sie etablierte sich auch auf der Bühne und hielt sich bis ins 19. Jahrhundert hinein.¹⁵⁰ Der Name *Gavotte* geht möglicherweise auf die spöttische Bezeichnung eines französischen Bergvolkes (*Gavots*) des Gapençais im oberen Dauphiné zurück, deren Hauptanz eben jene *Gavotte* war. Dementsprechend schreibt Michael Praetorius über die Herkunft des Tanzes:

„Gavotte: Ist ein land, darinnen eitel Bauern wohnen, von welchen dieser Dantz erst herkommen [...]“¹⁵¹

Und bei Johan Mattheson findet sich über die *Gavotte*:

„Ihr Affect ist wirklich eine rechte jauchzende Freude. [...] Was aber Menage von dem Ursprunge des Nahmens Gavote gedenckt, als ob der selbe von einem Bergvolcke in der Landschaft Gap herkomme, lässt sich hören. [...]“¹⁵²

In ihrer Ausführung ähnelt die *Gavotte* der *Branle*, von der sie auch abstammt. In Form einer „Doppel-*Branle*“ (*Branle double*) wird sie „wie alle Branleformen auf einer Kreislinie mit seitlich ausgeführter *Hin- und Herbewegung* (franz. = *Branle*) getanzt [...]: ein double nach links, ein double nach rechts, letzterer mit kleineren Schritten, so dass sich der Reigen etwas nach links voranbewegt. In offener Linienführung [...] wurde er *Farandole* genannt.“¹⁵³ In ihrem Ursprung ist die *Gavotte* nichts anderes als eine Ansammlung von *Branles doubles*. Im Dialekt bedeutet *gavaud* ‚Beinkreuzen‘, was auch den Hauptschritt dieses Tanzes darstellte. „Auf dem Bein, das den Boden berührt, hüpf [man], und zu gleicher Zeit [wird] das andere Bein mit abwärts gerichteter Fußspitze gegen den Boden [ge]streckt.“¹⁵⁴ Es findet ein „ständiges Hüpfen auf dem Standbein

150 Fischer 1984, Bd. 3, S. 1069.

151 Hier zit. nach Taubert 1968, S. 140.

152 Mattheson 1739, II. Teil, 13. Kap., siehe § 87 u. § 89, S. 334f.

153 Taubert 1968, S. 141.

154 Vullier, *La Danse*, 1898, hier zit. nach Taubert 1968, S. 143, Fußnote 8.

mit spitze markierendem Kreuzen und schrägem Vorstoßen des Spielbeins [statt].“¹⁵⁵ Damit die ganze Gesellschaft am Tanz teilnehmen konnte, gab es *Gavotte*-Varianten, die zeitlich gestaffelt ausgeführt wurden.

In der höfischen Gesellschaft wurde die *Gavotte* gern als Einschub in die *Suite* verwendet. Zu Beginn des 18. Jahrhundert scheint die *Gavotte* mehr als Paartanz denn als Kreis- oder Reigentanz in langer Kette getanzt worden zu sein. Wenn sie in Kettenformation getanzt wurde, dann bildeten sich oftmals zwei Reihen, bei denen die Tanzenden umeinander liefen, sich in Kreisen oder Achten umrundeten oder im Viereck stehen blieben, und nur jeweils ein Paar tanzte in der Mitte umeinander (**Fig. 21**).¹⁵⁶ Durch die Französische Revolution und dem damit verbundenen Umsturz der höfischen Gesellschaft verschwand die *Gavotte* und wurde nur noch vereinzelt zu Beginn des 19. Jahrhunderts getanzt (1. Kaiserreich, 1804–14).¹⁵⁷ Als Reihentanz ist die *Gavotte* bis heute noch in der Bretagne und im Baskenland lebendig.

155 Taubert 1968, S. 147. Zur Tabulatur der *Gavotte* vgl. Arbeau 1588, fol. 94v, in der Übersetzung v. Czerwinski 1878, S. 120.

156 Schoch 1998, S. 107.

157 Taubert 1968, S. 144.

II.11 Gigue (um 1650–1800)

Die Bezeichnung der *Gigue*¹⁵⁸ (**Fig. 22 u. 23**) kann sowohl dem italienischen Wort *giga* (‚Geige‘) entlehnt sein als auch dem französischen Wort *gigue* (‚Bein‘) bzw. dem altfranzösischen Begriff *giguer* (‚tanzen‘) entstammen, welche auf das Fränkische *gîga* und altnordisch *gîgja* zurückführbar sind.¹⁵⁹ Im Englischen bedeutet *to jig* ‚herumhüpfen‘. Die *Jig*, die vermutlich keltischen Ursprungs ist,¹⁶⁰ weist Tanzschritte und Formen auf, die der *Gigue* ähnlich und auch heute noch in England gebräuchlich sind. Zu Zeiten von Königin Elizabeth I. (1533–1603) wurde die *Jig* am englischen Hof getanzt, und seit Mitte des 17. Jahrhunderts wurde der Tanz auch unter König Ludwig XIV. in Frankreich durch Jacques Gaultier (ca. 1600–1670), der von 1619 bis 1648 Lautenist am englischen Hof war, eingeführt. Hiernach verbreitete sich der Tanz in ganz Europa.¹⁶¹ In Frankreich wurde die *Gigue* nach dem französischen Tanzmeister Raoul Roger Feuillet (ca. 1660/1675–1710) als *Gigue à deux* bezeichnet. Vermutlich war die *Gigue* ein Paartanz in Form eines Werbetanzes, bei dem sich die Partner an der Hand fassten und jeweils drei Schritte vor und nach einem Handwechsel drei zurück tanzten. „Als vierte Figur hebt die Frau den linken Arm, den der Mann mit der Rechten ergreift, und gibt unten die rechte Hand überquer in die linke des Mannes; in dieser Verschlingung wirbelt der Tänzer seine Genossin, bis sie sich voneinander lösen um von neuem zu beginnen.“¹⁶²

Die *Gigue* spielte im Vergleich zu anderen Tänzen ihrer Zeit eine eher untergeordnete Rolle, so zählte Thomas Morley sie lediglich zu den Nebentänzen.¹⁶³ Gerade der Grundschrift dieses Tanzes, *Chassé, Pas de Gigue* oder auch *Chassé de Gigue* genannt, mag zu der Marginalisierung der *Gigue* geführt haben. So wurde sie grundsätzlich gehüpft, wobei das Tanzpaar voneinander stand und nach Belieben mit den Hüpfschritten einsetzte. Aus dem Schottischen wurden das Hackenstampfen sowie das Klatschen mit den Händen übernommen. Die Schritte selbst wurden an das jeweilige Tanzmilieu an-

158 Die *Gigue* war bereits seit ca. 1560 in Irland, England und Schottland bekannt, sie wurde aber erst Mitte des 17. Jahrhunderts auf dem europäischen Festland eingeführt. Vgl. Schoch 1998, S. 99.

159 Sachs 1933, S. 276; Taubert 1968, S. 122; Schoch 1998, S. 99ff.

160 Die *Jig* ist heute noch als Volkstanz in Irland und Schottland zu finden. Vgl. Taubert 1968, S. 122.

161 Fischer 1984, Bd. 3, S. 1325.

162 Sachs 1933, S. 276.

163 Morley 1597, S. 181.

gepasst, d. h. die Schritte bzw. Sprünge konnten jeweils lebhafter oder manierterter ausgeführt werden. Prinzipiell war es so, dass ein Fuß den anderen im Sprung wegschlug, und zwar entweder der hintere den vorderen oder umgekehrt.¹⁶⁴ Beim Hüpfen wurde der jeweils freie Fuß beispielsweise gegen die Wade gehalten, vorgestreckt oder gekreuzt gehalten. Ferner wurden dazwischen Seitensprünge und Stampfer gesetzt sowie Kapriolen geschlagen. In der kunstvollen Ausführung tanzten die Partner die Schritte und Sprünge jeweils gleichzeitig, aber eine freiere (und damit oftmals lebhaftere) Variante war ebenfalls möglich.¹⁶⁵

Über den mit der *Gigue* verwandten Tanz der *Jig* sind keine genauen Schritte bekannt, außer, dass es ein sehr lebhafter Reihen- bzw. Rundtanz für mehrere Personen war, der an keine Form gebunden war.¹⁶⁶ Zur schottischen *Jig* gehörte, so Sachs, ein „stiller Oberkörper [und] lebhaftes Hackenstampfen mit umherzuckendem Spitzenspiel.“¹⁶⁷ Die *Jig* trat als Posse mit Versen und Liedern und in Form eines komischen Tanzes als Zwischenakt auf. Ihr wird eher ein belustigender, narrenhafter Charakter zugeschrieben.¹⁶⁸

164 Schoch 1998, S. 100ff.

165 Schoch 1998, S. 108.

166 Sachs 1933, S. 276; Taubert 1968, S. 123.

167 Sachs 1933, S. 276.

168 Fischer 1984, Bd. 3, S. 1324; Schoch 1998, S. 100f.

II.12 Menuett (um 1650–1800)

Das *Menuett* (Fig. 24–29) war der beliebteste Gesellschaftstanz an den europäischen Höfen von der zweiten Hälfte des 17. bis zum späten 18. Jahrhundert. Der genaue Ursprung des Tanzes wird jedoch ungeklärt bleiben, da zur Herkunftsgeschichte unterschiedliche Angaben existieren. Erstmals wurde das *Menuett* in den 1660er Jahren am französischen Hofe als Instrumentalstück aufgeführt. Laut Aussage von Musik- und Tanztheoretikern des 18. Jahrhunderts entwickelte sich das *Menuett* aus der *Branle de Poitou*,¹⁶⁹ wie sie auch in Arbeaus „Orchésographie“ beschrieben ist.¹⁷⁰ Möglicherweise kam der Tanz aber auch aus Italien, „da typische *Menuett*-Bodenwege bereits in italienischen Tanztraktaten des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts beschrieben werden und durch Lully¹⁷¹ in Frankreich hätten eingeführt werden können.“¹⁷² Der Name leitet sich mutmaßlich vom französischen Wort *menu* („zierlich“, „klein“) ab, und Ludwig XIV. soll sie erstmalig 1653 getanzt haben.¹⁷³ Wahrscheinlich wurde der Tanz durch Pierre Beauchamp (1631–1705) am französischen Hofe eingeführt.¹⁷⁴ Es handelt sich beim *Menuett* um einen offenen Paartanz, der mit feierlichen Reverenzen begann und in mäßigem Tempo ausgeführt wurde.¹⁷⁵ Als Nachfolgetanz der *Courante* war das *Menuett* im 17. Jahrhundert der maßgebliche Mittelpunkt des Tanzunterrichts und der prägende Hofstanz, „[...] unübertroffen in seiner Verbindung von Würde und Anmut, verhaltener Leichtigkeit und abstandsvoller Galanterie und vielleicht der schönste Ausdruck jenes *stile simple*, den Ludwig XIV. Regierungsantritt bringt.“¹⁷⁶

Zu Beginn des Tanzes begrüßten die Partner einander mit einer Reverenz, die sie anschließend dem Publikum zuteil werden ließen. Das *Menuett* wurde „mit zierlichen

169 Cunningham 1965, S. 17; Fischer 1984, Bd. 6, S. 121.

170 Die Ausführung der *Branle de Poitou* bestand in einem wechselseitigen Vorstrecken der Beine, so dass die Fußspitze knapp über dem Boden schwebte. Vgl. Langeloh 2002, S. 80ff.

171 Jean-Baptiste Lully (1632–1687) war ebenso wie Pierre Beauchamp Tanzmeister am Hof des französischen Monarchen Ludwig XIV.

172 Fischer 1984, Bd. 6, S. 121.

173 Junk 1930, S. 151.

174 Nach Karl-Heinz Taubert kann das *Menuett* exakt zwischen 1653 und 1791 datiert werden, da sich der Tanz genau für diesen Zeitraum verfolgen lässt. Vgl. Taubert 1988, S. 25.

175 Jung 2001, S. 318.

Das eher langsame Tempo des *Menuetts* begeisterte nicht alle bei Hof anwesenden Personen. So schrieb Liselotte von der Pfalz (1652–1722), Schwägerin von Ludwig XIV., dass das *Menuett* „ebenso langweilig anzusehen wie zu tanzen“ sei. Hier zit. nach Taubert 1968, S. 163.

176 Sachs 1933, S. 272.

kleinen Schritten und Schleifern, rechts und links, vor und zurück, in Vierteldrehungen, an der Hand sich nähernd und entfernend, suchend und meidend, bald Seite an Seite, bald gegenüber, bald aneinander vorbeischiebend [...]“¹⁷⁷ in Form eines Werbespiels getanzt. Die Choreographie dieses Tanzes bestand im Wesentlichen aus vier Grundschritten – zwei Beuge- und zwei Streifschritten –, die in zwei Dreiertakten ausgeführt wurden, wobei man mit dem rechten Fuß begann. Die „Figur“, die im *Menuett* beschriftet werden sollte, war zu Beginn eine „8“, die sich um 1700 in eine S-Linie wandelte, schließlich eine „2“ beschrieb und letztlich ein „Z“ (**Fig. 24**).¹⁷⁸ Letztere Form begann mit der Reverenz. Anschließend gab sich das Tanzpaar die Hand und ging einen Schritt vor. Schließlich „drehten [sie] sich mit zwei weiteren Schritten so, dass sie sich an den Innenecken des Z einander schräg gegenüberstanden. Nun ließen sie sich los und die eigentliche Figur begann: zwei Schritte auf dem Querbalken des Z nach rechts und zwei zurück; dann zwei weitere auf der Schräglinie aneinander vorbei; die Tänzer jetzt mit einer Wendung auf die Innenecken getreten, die vorher der Partner innehatte; zwei Schritte auf dem fremden Querbalken nach rechts, zwei nach links, und die Figur ist beendet, um in einer Gegenfigur wieder zum Ausgangspunkt zurückzukehren.“¹⁷⁹

Nach Rameaus Darstellung wurde das *Menuett* in fünf Schritten getanzt, nämlich zwei seitwärts nach links, zwei vorwärts am Partner vorbei und nach der Wendung um die linke Schulter einen Schritt seitlich rechts zurück. Bei Taubert wurde die Form in sechs Schritte aufgeteilt, was zu einer „saubereren“ Ausführung der Figur führte. Wie oft die Figur des „Z“ getanzt wurde, konnte jedes Paar für sich entscheiden, so dass es eine recht bckere Verbindung zwischen Tanz und Musik gab. Zumeist wurden fünf bis sechs Touren getanzt.¹⁸⁰ Im Anschluss an die „Z-Touren“ gaben sich die Tänzer in der Mitte des Raumes die rechte Hand, beschrieben einen Kreis und kehrten auf der Diagonale in die gegenüberliegenden Ecken des Raumes zurück. Man wiederholte das Ganze, aber diesmal auf der linken Hand, der wiederum mehrere Z-Figuren folgten.¹⁸¹ Den Höhepunkt bildete abschließend die Tour mit Doppelhandfassung, bei der die Partner wieder aufeinander zu tanzten, ihre Arme auf Brusthöhe geöffnet anhoben, ausstreckten und sich an den Händen fassten. Es folgten ein bis zwei Drehungen im Uhrzeigersinn,

177 Sachs 1933, S. 272.

178 Sachs 1933, S. 273; Taubert 1968, S. 165; Braun/Gugerli 1993, S. 158; Jung 2001, S. 318.

179 Sachs 1933, S. 273.

180 Zu den verschiedenen historischen Varianten bei Taubert (1717), Rameau (1725) und Tomlinson (1735) vgl. Saftien 1994, S. 348ff.

181 Braun/Gugerli 1993, S. 158; Saftien 1994, S. 350; Jung 2001, S. 318.

dann wurden die Hände wieder voneinander gelöst. Die Dame drehte sich noch eine halbe Tour weiter, bis das Paar mit gefassten Innenhänden zur *présence* gewandt war. Die letzten ein oder zwei Schritte wurden gemeinsam rückwärts ausgeführt.¹⁸²

Die – zumindest anfänglich – große Beliebtheit des *Menuetts* bestand wohl einerseits in dem hintergründigen Sich-Annähern und Weggehen der Partner und andererseits in der lebhaften Ausführung. Das ständige Beugen (*plié*) und Strecken (*élevé*) sowie die kleinen Schritte wirkten gegenüber der *Courante*, die auf den Fußballen getanzt wurde, ermunternd. Aufgrund der einfachen Tanzstrukturen und dem Umstand, dass das *Menuett* zu fast jeder Musik getanzt werden konnte, hat sich dieser Tanz zum sinnlichen Paartanz herauskristallisiert: „[...] its intricate language of bodily movement reveals the compelling, even reviting ‚story‘ that a concerted interaction of bodies could compromise.“¹⁸³

Im Verlauf des 18. Jahrhunderts nahm das *Menuett* ein sehr gesetztes Gehabe an und gereichte mehr zur Pflichtübung denn zu einem erfreulichen Tanz.¹⁸⁴ Obgleich dieser Tanz um 1800 seinen Höhepunkt überschritten hatte und vom Walzer abgelöst wurde, schätzte man das *Menuett* als „Mutter“ bzw. „Königin der Tänze“ bis ins 19. Jahrhundert hinein. Es galt als „Probierstein für den Tänzer“, wie Eduard F. D. Helmke schreibt, denn „[...] es ist ausgemacht, daß wer die Menuet nicht schön tanzt, auch kein großer Tänzer ist und selten einen andern Tanz schön tanzen kann.“¹⁸⁵

182 Saftien 1994, S. 350.

183 Cohen 2000, S. 233.

184 Cohen 2000, S. 352ff.

185 Helmke 1829, S. 109f.

III Der gesellschaftliche Stellenwert des Tanzes vom 16. bis zum 18. Jahrhundert

Bereits um 1200 hatte sich der höfische Tanz infolge der gesellschaftlichen Veränderungen aus den traditionellen Tanzformationen entwickelt. Diese neue Tanzgattung diente der Unterhaltung und Repräsentation der Oberschicht und war nicht mehr an die Sitten und Bräuche der bäuerlichen Bevölkerung gebunden.¹⁸⁶ Viel differenzierter noch als die tänzerische Trennung zwischen Adel und Bauernstand war, lässt sich feststellen, dass jede Bevölkerungsschicht entsprechend ihres sozialen Ranges tanzte. Tanzen wurde „als ein ständisch differenziertes Recht und als eine soziale Pflicht“ geachtet. Demgemäß tanzten Adel, Klerus, Bürger und Bauern, denn „ein Dasein ohne Tanz und Feste galt als arm und gemein, als kommunikationsgestört.“¹⁸⁷ Das Tanzen – und damit ist vor allem der Paartanz gemeint – bot darüber hinaus die Möglichkeit zur sozialen Interaktion und damit auch zur Legitimation einer ersten körperlichen Kontaktaufnahme. Entsprechend äußert sich Michel de Montaigne (1533–1592) in seinem Reisetagebuch über ein Fest, das im Hause der Fugger in Augsburg stattfand:

„Wir verfolgten auch den Hochzeitsball; getanzt wurde nur die Allemande. Man stelle sich dies so vor: An den Wänden stehen zwei Reihen rotbespannter Bänke, auf denen die Damen sitzen und warten, bis man sie zum Tanz bittet. Die Musik spielt eine Weile, dann bricht sie plötzlich ab, und jeder Herr geleitet seine Partnerin zu deren Platz zurück, setzt sich aber nicht neben sie. Nach einer kleinen Pause fordert der Herr die Dame erneut auf, indem er kurz die eigene Hand küsst – nur er macht diese Geste, sie nicht – umfaßt sie bis unter die Achseln, während sie ihm die rechte Hand auf die Schulter legt. So tanzt man Wange an Wange, wobei man sogar miteinander plaudert. Die Herren, die wir in Augsburg beobachteten, trugen übrigens keine Kopfbedeckung und waren eher lässig gekleidet.“¹⁸⁸

Nach Walter Salmen können die Tänze zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert als Indikatoren für die gesellschaftliche Wirklichkeit bewertet werden. Sie trennten die unterschiedlichen gesellschaftlichen Klassen voneinander und spiegelte die sozialen, wirt-

186 Petermann 1982, S. 9.

187 Salmen 1999, S. 3

188 De Montaigne 1580–81, S. 74.

schaftlichen und politischen Wirklichkeiten wider. So unterschied man vor 1800 Hof-
tänze von Bürgertänzen oder ‚Land-Tänzen‘. Generell ist über die Tanzkultur festzustel-
len, dass die Tänze bei Hofe als vornehm, tugendhaft und adelig galten, wurden die
Tänze der Bauern (und teilweise sogar die der Bürger) als unflätig, grob und niedrig
eingestuft.¹⁸⁹ Gleichwohl sollte diese Bewertung nicht als grundsätzlich zutreffend an-
genommen werden, da offenbar auch Ausnahmen von dem Bild der unteren Gesell-
schaftsschicht, die gleichbedeutend mit ungeordnetem Tanzverhalten war, existierten.
Als zeitgenössischer Beleg hierfür kann wiederum das Reisetagebuch von Michel de
Montaigne herangezogen werden, der während seines Aufenthaltes in Lucca die folgen-
de Passage festhält:

„Die Bauern und ihre Gattinnen sind hier wie Edelleute gekleidet. Keine Bäuerin, die nicht wei-
ße Schuhe, feingewebte Strümpfe und eine farbige Schürze aus persischem Taft hätte. Auch
tanzen sie sehr gut, mit Luftsprüngen, und bewältigen auch die kompliziertesten Figuren.“¹⁹⁰

Nicht nur, dass die Bekleidung offensichtlich nicht dem bauertypischen Klischee ent-
sprach, auch hinsichtlich der tänzerischen Befähigung konnte es der niedere Stand mit
dem der Edelleute aufnehmen. Natürlich kann die Aussage De Montaignes nicht den
alleinigen Gegenbeweis für die bisherige These des ungebildeten und tölpelhaften Bau-
ernstandes antreten. Allerdings suggeriert sie, dass es sich vor allem bei den Tanzdar-
stellungen aus dem 16. Jahrhundert vielmehr um satirische Abbildungen denn um reali-
tätsgetreue Nachbildungen handelt. Dem Betrachter dieser Werke sollte „die Andersar-
tigkeit und Seltsamkeit der ‚bäuerischen‘ Kultur vor Augen“ geführt werden. „Das ideo-
logische Ziel war erreicht, wenn volkstümliches Festtreiben als bäurisch, komisch, när-
risch, eventuell sogar unmoralisch verstanden wurde.“¹⁹¹ Nach Raupp kann die Akzep-
tanz dieser Motive durch die Masse derer erklärt werden, „die sich selbst als zivilisiert
ansahen und Teilhabe an der humanistischen Elitekultur beanspruchten.“¹⁹² Diese be-

189 Salmen 1988, S. 6f. Als bildliche Untermalung sei auf die Darstellungen „Hoftanz und Bauertanz“
(vor 1600) von Christoph Murer (1558–1614) hingewiesen sowie auf das Pendant eines tanzenden
Bürger- und Bauernpaares (1638/39) von Adriaen Pietersz. van de Venne (**Abb. 9–11**). Dem unge-
stümen Bewegungsdrang der tanzenden Bauern wird bei Murer die disziplinierte Noblesse des Fürs-
tentanzes gegenübergestellt, und bei Van de Venne wird das Bauernpaar mit dem vornehmen Bürger-
tum und seiner gewandten Tanzhaltung verglichen.

190 De Montaigne 1580–81, S. 248.

191 Raupp 1986, S. 320.

192 Raupp 1986, S. 320.

wusste Abhebung der Gesellschaftsschichten voneinander setzte sich noch über weitere Jahrhunderte fort und ist auch in den Traktaten über die guten Sitten sowie in einigen Tanzschriften nachvollziehbar. So findet man in Louis Bonins Abhandlung über das Tanzen aus dem Jahre 1712 folgenden Abschnitt:

„Tanzen ist gar feine Kunst / wenn man es so betrachtet / wie es insgemein genommen wird / sonst könnten alle Bauern und gemeine Leute / die qualificirtesten Personen agiren / alleine / bei diesen kann man recht ein Muster lächerlicher Eitelkeiten sehen / wann Hanns mit seiner Greth mit solchem Ungestüm / auf dem Boden herum tourniret / daß man meinen sollte; es müste derselbe in tausend Stücken gehen. Da nennet man es wol nach der gemeinen Einbildung ein Kunst / wann Veit seine Els / in die Höhe schwinget / daß man alle Raritæten sehen kann / welche unter dem kurzen Hembde verborgen / oder sie unter dem Schwingen und Drehen / so kräftig auf den Backen schmatzet / daß heisset lange nicht getanzet / sondern gesprungen und haseliret / davon man weiter keinen Nutzen / als müde Beine und zerrissene Schuhe hat.“¹⁹³

An bestimmten Festtagen, z. B. an Fastnacht oder anlässlich eines Kirchweihfestes (z. B. St. Georg), trafen Bauern, Städter und Adelige aufeinander.¹⁹⁴ Wie Peter Burke über die Gesellschaft des 16. Jahrhunderts aufgezeigt hat, war es insbesondere das Fastnachtsfest bzw. der Karneval, welcher den maskierten Adel unter das einfache Volk lockte und so für eine Durchmischung der verschiedenen Schichten sorgte. „In Florence Lorenzo de’Medici and Niccolò Machiavelli took part in carnival. In Paris, in 1583, Henri III and his suite ‚went about the streets masked, going from house to house and committing a thousand insolences‘. In the carnivals of Nuremberg in the early sixteenth century, the patrician families played a prominent part.“¹⁹⁵ Man kann somit davon ausgehen, dass „[...] beide Tanzwelten [...] durch keine feste Grenze geschieden [waren].“¹⁹⁶ Die Trennlinie zwischen höfischem und volkstümlichem Tanz des 16. Jahrhunderts ist nach Julia Sutton nicht so sehr in den unterschiedlichen Tanzfiguren dieser beiden Gesellschaftsschichten zu suchen, sondern die Differenzierung beruht vielmehr

193 Bonin 1712, S. 42.

194 Als Bildbeispiele seien die folgenden Werke genannt: „Dorfkirmes“ (n. d.) von David Vinckboons, „Sonntägliche Dorftreiben“ (1612) von Jan Brueghel d. Ä. und „Dorfkirmes. *Fiesta aldena*“ (1652) von David Teniers d. J. (Abb. 12–14). Die Bilder stellen das – wenn auch räumlich distanzierte – Aufeinandertreffen von bäuerlicher Land- und vornehmer Stadtbevölkerung dar.

195 Burke 1978, S. 25. Über Lorenzo de Medici, dessen *Trionfi* und Festlichkeiten anlässlich des Karnevals vgl. auch Sorell 1985, S. 55.

196 Sachs 1933, S. 189.

auf der Aufmerksamkeit, die Werten wie Eleganz, Stil und Technik seitens der höher-rangigen Stände beigemessen wurde.¹⁹⁷ Die unterschiedlichen Bewegungsarten, welche als Vokabular des Tanzes definiert werden können, dienten als „Erkennungszeichen“, um die unterschiedlichen gesellschaftlichen Gruppierungen zu identifizieren.¹⁹⁸ Innerhalb der jeweiligen Stände reflektierte der Paartanz „weitreichende Beziehungen zwischen den Männern und Frauen, sozusagen unbewusst, nur mit der Sprache des Körpers. Zugleich [wurde] das Beziehungsgeflecht der Geschlechter durch den Paartanz festgeschrieben.“¹⁹⁹

Die Grenze zwischen höfischem, bürgerlichem und bäuerlichem Tanz wurde spätestens mit der Verbreitung der Tänze durch fahrende Gaukler und Spielleute, die tanzen, musizieren und singen konnten, durchlässig.²⁰⁰ „Es darf davon ausgegangen werden, dass höfisches Tanzen mit seiner Bewegungs- und Verhaltenskultur auch vom Landvolk als sinkendes Kulturgut – selbstverständlich mit eigenen Akzenten – rezipiert wird, gerade weil die Verbreitung der Bewegungs- und Verhaltenskultur des Hofes auch durch die eigenen Country-dances erfolgt: ein osmotischer Druckaustausch.“²⁰¹ Speziell die aus England stammenden *Countrydances* waren für eine Durchmischung der Tänze überaus geeignet. Ursprünglich stammten diese Tänze aus ländlichen Regionen und wurden vom Landadel bei Hofe (bereits unter Königin Elizabeth I.) eingeführt. Von dort aus verbreiteten sie sich in alle Gesellschaftsschichten.²⁰² John Playford (1623–1686) fasste 1651 eine Sammlung von 105 dieser volkstümlichen Tanzvarianten zusammen und veröffentlichte sie mit den dazu passenden Melodien in seiner Schrift „The English Dancing Master“.²⁰³ Die darin versammelten *Countrydances* wurden entweder in *longways*, d. h. die Tänzer standen sich in zwei Reihen gegenüber, oder in *rounds*, d. h. der Tanz begann in einem Kreis, oder als *square*, d. h. als Quadrat getanzt.²⁰⁴ In allen drei Variationen „[tanzen] die Paare umeinander, trennen sich, wechseln den Platz, umkreisen sich und finden sich in Karrees zu viert oder zu acht.“²⁰⁵ Unbeeindruckt von der allgemeinen

197 Sutton 1995, S. 29.

198 Otterbach 1992, S. 91.

199 Otterbach 1992, S. 50f.

200 Brunner 1983, S. 8ff.; Vogt 1986, S. 14.

201 Braun/Gugerli 1993, S. 90.

202 Großkreutz 1994, S. 172.

203 Busch-Hofer 1989, S. 7.

204 Saftien 1994, S. 236ff.

205 Schoch 1998, S. 58.

Begeisterung über diese Tanzform, äußert sich John Weaver (1673–1760) in seinem „Essay towards an History of Dancing“ kritisch zu den

„COUNTRY Dances, (which I take to be an Imitation of the Palilia among the Romans, which were perform'd by Shepherds round Heaps of burning Chaff, Straw or Stubble, called Palea) is a Dancing the peculiar Growth of this Nation; tho' now transplanted into almost all the Courts of Europe [...].“²⁰⁶

Die *Contredances*, wie sie auf Französisch genannt wurden, bzw. *Kontratänze* auf Deutsch, setzten keine Erziehung durch einen Tanzmeister voraus und ließen sich leicht erlernen, so dass sie sich in allen Gesellschaftsschichten verbreiten konnten.²⁰⁷ Im Gegensatz zum englischen Prototyp fand in der adeligen französischen Tanzkultur zu Beginn des 18. Jahrhunderts eine Verfeinerung der Bewegungen und Schrittformationen der *Contredances* statt. Das sollte letztlich aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass diese Tänze mehr auf die Fortbewegung der tänzerischen Formationen selbst ausgelegt waren als auf einen optisch eindrucksvollen Effekt des tänzerischen Ensembles. Wie Sarah Cohen in ihrer Arbeit feststellt, waren die *Contredances* mehr auf das Zusammenspiel einer Gruppe fokussiert, die als Doppellinien, nach Geschlechtern getrennt, arrangiert wurden. „The only way really to appreciate a *contredance* was to participate in the dancing oneself; although the patterns featured much of the spatial play characteristic of the couple dance, there was no outward presentation and nothing particularly elegant about its appearance at all – apart from the bodies of the dancers themselves.“²⁰⁸ Oder, um es abgekürzt festzuhalten: „The *contredanse* was, in essence, far more enjoyable to perform than to watch.“²⁰⁹ Dabei wurde der ursprünglich ländliche Stil der *Contredances* in der adeligen Tanzkultur nachgeahmt, der unaufhebbare Abstand zum Tanzstil des einfachen Volkes dennoch betont. Speziell dieser Tanztyp belegt eine starke Assimilierung der Tänze in den unterschiedlichen Gesellschaftsschichten.²¹⁰

Die Entwicklung der englischen *Countrydances* unterstreicht die Aussage von Max von Boehn, dass es „viel wahrscheinlicher ist [...], daß die Tänze im Volke entstanden, von der höfischen Gesellschaft angenommen und verfeinert wurden und zu ihrer Quelle zu-

206 Weaver 1712, S. 170.

207 Saftien 1994, S. 246.

208 Cohen 2000, S. 194.

209 Cohen 2000, S. 161.

210 Schoch 1998, S. 59.

rückkehrten.“²¹¹ Ähnlich äußert sich Burke zu diesem Thema: „Der Adel übernahm regelmäßig von der ländlichen Bevölkerung schnelle Tanzformen, die allmählich gesetzter wurden, so daß neue übernommen werden mußten.“²¹² Demzufolge können die ländlichen Tänze des Volkes als Ausgangspunkt für die höfischen Tänze erkannt werden, und umgekehrt diente der aristokratische Tanzstil wiederum als Vorbild für den Tanz der Bürger und Bauern. Die Tänze der einzelnen Gesellschaftsschichten durchdrangen sich in einem wiederkehrenden Ablauf. Der Adel war darum bemüht, das Bürgertum auszustechen, und sowohl die Bürger als auch die Aristokraten bemühten sich, dem Volk zu imponieren.²¹³ „Da in London, Paris oder Wien Fürsten und Adelige oft und gern an Tänzen der Bürger teilgenommen haben, ist nicht anzunehmen, dass sich die Choreographien für diese Gesellschaftsklassen merklich voneinander unterschieden haben. Musste man doch bei diesen Begegnungen, gleichgültig ob deutsch, italienisch oder niederländisch getanzt wurde, gewandt und gesittet miteinander umgehen können.“²¹⁴ Es war aber wohl vor allem das Bürgertum, das seinen Stellenwert betonte und sich stärker als der Adel vom Volk abheben wollte. Für den Adel hingegen war es nicht erforderlich, sich insbesondere vom einfachen Volke abzugrenzen, so dass gerade zwischen diesen beiden konträren Schichten ein nicht unbedeutender Austausch stattfinden konnte. „Das Volk übernimmt von der Gesellschaft Formen der Kunst, des Liedes, des Theaters und pflanzt sie auf seine Weise fort, die Gesellschaft tauscht dafür Feste und Tänze ein.“²¹⁵ Wie Richard Alewyn betont, sind die traditionellen Feste der Bevölkerung für die Gäste aus der Hauptstadt bei ihren sommerlichen Aufenthalten auf dem Lande eine willkommene Unterhaltung, so dass die Tänze der ländlichen Festkultur auf die höfische übergehen konnte. Während sich (fast) alle anderen kulturellen Bewegungen in horizontaler Richtung, d. h. auf einer sozialen Ebene ausbreiteten, verliefen die Entwicklungen der Tänze in vertikaler Ausrichtung.²¹⁶ Doch im Wechsel vom Dorf zum Hofe wechselten die Tänze zugleich den Rhythmus und das Tempo. Aus schnellen Bewegungen und lebensfrohen Sprüngen wurden – schon aufgrund der langen Gewänder der Damen – kurze Schritte und gemessene Bewegungen. Der höfische Gesellschaftstanz des Barock wandelte sich mehr und mehr zu einer „[...] feierlich exekutierte[n]

211 Von Boehn 1925, S. 57.

212 Burke 1981, S. 73.

213 Schoch 1998, S. 9.

214 Salmen 1999, S. 160.

215 Alewyn 1989, S. 29.

216 In ähnlicher Form wie der Tanz entwickelte sich der Bereich der Lyrik.

Zeremonie, der ein auf Bewunderung gestimmtes Publikum assistiert. Sprechen, Lachen, die Partnerin anders als an den Spitzen der Finger zu berühren ist verpönt. Jeder Schritt, jede Bewegung ist abgemessen.²¹⁷ Erotische Pantomime wie „Huldigung und Dank, Werbung und Weigerung, Trotz und Gewährung kommen darin vor, aber nicht als vitale Einladung, sondern zum geometrischen Ornament erstarrt.“²¹⁸ Hier steht die Choreographie im Vordergrund und nicht mehr allein die Freude am Tanzen. Diese Veränderung kündigte seit Mitte des 17. Jahrhunderts den Übergang vom Gesellschaftstanz zum Ballett an bzw. führte zur Trennung dieser beiden Tanzgattungen. Dennoch können, so Salmen, die Tänze des Barock als Metapher für Sinnelust und Ausgelassenheit verstanden werden. Im Tanz vereinten sich sowohl emotionale und erotische (dies war bei der Brautwerbung nicht unwichtig) sowie soziale, rechtliche und religiöse Elemente. Die während des Tanzens eingenommenen Positionen und Gesten waren keine leeren Attitüden, sondern die Gebärden sollten optisch Gefühle und rhetorisch gemeinte Gehalte widerspiegeln.²¹⁹ Infolgedessen wurde die Körperlichkeit der Tänzer häufig als erotischer Anreiz benutzt und genau darin lag auch die Ursache, welche – teils zügellose – Begeisterung für das Tanzen auslöste. Der Tanz diente als „Ventil zur Freisetzung erotischer Tendenzen“.²²⁰

Es war ein Privileg des Adelsstandes im 16. Jahrhundert, dass im Zuge ihrer Erziehung das Erlernen der Tanzkunst ein fester Bestandteil der Ausbildung war. Das Tanzen galt als eine der wesentlichen Fähigkeiten einer jeden Dame und eines jeden Herrn für das Leben am Hofe.²²¹ Eine Etikette, die im Laufe des 17. Jahrhunderts von den Patriziern übernommen und bereits zu Zeiten des Humanismus kritisch betrachtet wurde. So stellt Erasmus von Rotterdam (ca. 1466/69–1536) in seiner zu Beginn des 16. Jahrhunderts publizierten „Fürstenerziehung“, die Frage

„wie [...] es denn möglich sein [soll], daß einer, der unter Schmeichlern und Dirnchen zuerst durch falsche Auffassungen und dann durch Lustbarkeiten verdorben wurde, der jene frühen

217 Alewyn 1989, S. 32.

218 Alewyn 1989, S. 33.

219 Salmen 1988, S. 8.

220 Wegner 1962, S. 24.

221 Cass 1993, S. 54.

Jahre bei Würfelspiel, Tanz und Jagd verbracht hat, hinterher seine Freude an Tätigkeiten hat, deren Ausübung sorgfältigste Überlegung voraussetzt?²²²

Es ist jener erwähnte sinnliche Aspekt des Tanzens, welcher der Geistlichkeit das Tanzen anrühlich erscheinen ließ, und so wurde nicht nur dem einfachen Volk, sondern auch dem Adelsstand vorgeworfen:

„Es seind die gehen darum zum tantz / damit sie andere zur geilheit und mutwillen anreitzen.“²²³

Der höfische Tanz wurde gleich dem Bauerntanz kritisch beäugt. Die Aristokratie wurde als dekadent und somit besonders anfällig für erotisches Begehren, ausschweifende Freizeitvergnügungen und üppige Speisen angesehen. Die Höfe galten als Brutstätten der Lasterhaftigkeit.²²⁴ Auch innerhalb der aristokratischen Kreise sprach man sich selbst diese Untugenden zu.²²⁵

Aus den schriftlichen Quellen ist kaum auszumachen, welche Rolle der Einzelpaartanz vor 1500 nördlich der Alpen spielte, aber „im 16. Jahrhundert internationalisierte sich das Tanzleben und man findet viele gleiche Tanzformen in unterschiedlichen stilistischen Abwandlungen über das ganze westliche Europa verstreut.“²²⁶ Franz Magnus Böhme (1827–1898) zählt in seiner „Geschichtes des Tanzes in Deutschland“ die wichtigsten Tänze auf, die im Zeitraum vom 16. bis zum 18. Jahrhundert bekannt waren.²²⁷ Man kann davon ausgehen, dass eben diese Tänze aufgrund ihrer internationalen

222 „Qui fiat igitur, ut qui inter assentatores et mulierculas primum pravis opionibus, deinde voluptatibus corruptus, primos illos annos in alea, choreis, et venatu consumseit, postea gaudeat in his versari functionibus, quarum usus diligentissimam requirebat meditationem?“ Vgl. Von Rotterdam 1517, S. 202 (lat.), S. 203 (dt.).

223 Geiler von Kaisersberg 1574, 61. Abschn., S. 223b.

224 Zur negativen Sicht auf den Adelsstand vgl. Von Rotterdam 1509/1512, S. 182f.

225 Nevitt 2003, S. 40.

226 Vermutlich spielte die Hofhaltung des Mittelalters mit ihren Idealen des Ritter- und Kreuzfahrertums (vor allem in Burgund) bei der Entwicklung des Tanzes in den nordischen Ländern eine große Rolle, so dass der geschrittene Aufzug in Form eines Reigens lange Zeit erhalten blieb. Im Gegensatz zu Italien, wo der höfische Einzelpaartanz bereits im 15. Jahrhundert seine erste Blüte erlebte. Vgl. Brunner 1983, S. 8 u. 14.

227 „Dazu gehören: Gaillarde, Volta, Pavane, Passemezzo, Courante, Sarabande und sogar die undeutsch benannte Allemande. Noch andere kommen im 17. Jahrhundert hinzu, als da sind: alle Arten Balletts, Giguen und vor allen die Menuetts. Diesen folgen im 18. Jahrhundert neben allerlei Abarten von Menuetts noch die Anglaise, Ecossoise, Française und endlich die Contredances.“ Vgl. Böhme 1886, Bd. I, S. 121f.

Verbreitung auch in den Niederlanden bekannt waren. Bezogen auf die vorliegende Studie verstärkt sich somit der Eindruck, dass die zu untersuchenden Tanzdarstellungen einerseits auf bestimmte Tänze verweisen und andererseits, dass vermittels der zahlreichen Bilder die Popularität des Tanzens als gesellschaftlich wichtiger – wenn auch nicht immer anerkannter bzw. seitens der Kirche gut geheißener – Zeitvertreib zum Ausdruck gebracht werden sollte. Dabei spielten die rhetorischen Elemente, wie sie durch das elegante Tanzen und Posieren zum Ausdruck gebracht werden, eine entscheidende Rolle. Die bildliche Darstellung des Tanzens vermittelte nicht nur die Bedeutung eines Faches und die Kenntnis seiner Ausdrucksformen, sondern sie diente zudem der Repräsentation eines gesellschaftlichen Niveaus. Stand und gesellschaftliche Zugehörigkeit können mit den Motiven zum Ausdruck gebracht werden. Es stellt sich demzufolge die Frage, ob die Werke lediglich bestimmte Tänze bzw. konkrete Posen illustrieren oder ob die dargestellten Szenen auch auf das Publikum zurückwirken sollten. Rief die im Bild demonstrierte Eleganz beim Betrachter den Wunsch der Nachahmung hervor? Fragen, denen im Kapitel VI, „Die Überführung der Körpersprache ins Bild“, nachgegangen werden soll.

III.1 Kirche und Tanz

Die ablehnende Haltung gegenüber dem Tanz ist schon aus der römischen Antike bekannt, als Beispiel sei aus Ciceros (106–43 v.Chr.) „Oratio pro Murena“ folgende Aussage zitiert:

„Nemo enim fere sobrius saltat, nisi forte insanit, neque in solitudine neque in convivio moderato atque honesto. Tempestivi convivi, amoeni loci, multarum deliciar[um] comes est extrema saltatio.“²²⁸

Mit dem Ende der Antike und der Ausbreitung des Christentums setzte sich die Tradition der negativen Betrachtungen über den Tanz fort. Der Tanz wurde oftmals als Werk des Teufels interpretiert. Entsprechend liest sich die Passage aus dem „Narren Schyff“ des Basler Humanisten und Universitätsjuristen Sebastian Brant (1457/58–1521):

„Aber so ich gedenck dar by /
Wie dantz / mit Sünd entsprungen sy
Und ich kann mercken / und betracht /
Das es der tüfel uffbracht [...].“²²⁹

Die Position Brants deckt sich mit vernichtender Kritik des Klerus insgesamt: In der aufs Jenseits bezogenen Geisteshaltung der Kirche hatte das weltliche Treiben keinen Platz. Speziell der Tanz galt als Gefährdung der ewigen Seligkeit, denn der „Tanz war eine bildliche Metapher für Heidentum, Ketzerei, Tod und Hölle.“²³⁰ Aus diesem Grund versuchte man zeitweilig sogar, die Darstellung des Tanzes aus der bildenden Kunst zu verbannen. Doch trotz aller Restriktionen entstanden neue bildliche Umsetzungen des Tanzes, wie die mittelalterliche Gedichtsammlung „Carmina Burana“, in der überwiegend Liebes- und Tanzlieder des 12. und 13. Jahrhunderts aufgezeichnet sind, sowie die

228 „Man tanzt eben nicht so leicht nüchtern – außer wenn man vielleicht toll ist – weder in der Einsamkeit noch bei einem maßvollen und ehrenhaften Gastmahl. Tanz in seiner äußersten Form begleitet ein Gastmahl zu herangereifter Zeit, findet an einem anmutigen Ort statt und folgt vielfach Lustbarkeiten.“ Vgl. Cicero: Pro Murena, 13. Abschn., hier zit. nach der Ausgabe v. Adamietz 1989, S. 48.

229 Brant 1494, 61. Narr, S. 151.

230 Salmen 1988, S. 9.

Manessische Liederhandschrift beweisen.²³¹ Die abschlägige Bewertung des Tanzes bezog sich aber nicht nur auf die Bewegung selbst, sondern auch auf die Musik, die den Tanz begleitete. Seit Beginn des 17. Jahrhunderts machte die Klangwelt eine revolutionäre Entwicklung vom polyphonen Stil zum *basso continuo* durch. Die neuen Kompositionen erforderten einen Sologesang anstelle der vielfachen Stimmen der Polyphonie des 16. Jahrhunderts.²³² In Analogie zur Entwicklung des Tanzes gab es auch hinsichtlich der Entwicklung der Musik und ihres säkularen Gebrauchs ambivalente Standpunkte. „On the one hand, a large part of society enjoyed, performed and defended it, while at the same time the detractors were well heard: the stringent moralistic precepts of Calvin and Zwingli stated in specific terms a strong distaste and distrust for instrumental music.“²³³

Das Tanzen galt vielen calvinistischen, aber auch reformatorischen Predigern des 16. und 17. Jahrhunderts als Inbegriff gottlosen Vergnügens und unsittlicher Ausschweifung.²³⁴ Es repräsentierte für viele Kleriker offenbar „[...] die verpönte Lust an der Welt, Unsittlichkeit, Schwelgerei, Sünde und konkurrierte kraft seiner Attraktivität verwerflich mit Gebet und Kirchgang.“²³⁵ Als besonders „schenklich“ galt dabei die Spielart des Paartanzens, das den mittelalterlichen Reigen in den Hintergrund treten ließ.²³⁶ Mit dem Tanzen assoziierte die kirchliche Führung eine teuflische Neigung, mit der die unzüchtigen fleischlichen Begierden einhergehen, wie der evangelischer Prediger Melchior Ambach (1490–ca. 1559) in seiner Schrift „Vom Tantzten [...]“ bezeugt:

„Lieber was ist doch tanzten anders / dann ein begebung zur geilheit / gefallens der laster / bewegung zur unkeuschheit / und ein spil / das allen fromen übel ansteht. Wie oft hat ein fromes Weib (spricht Franciskus Petracha) ir lang behalten ehr am tantz verloren: Die jungfraw erlernet / das ir besser / sie hers nie erfahren. Wie viler guter leumbden und scham ist am tantz umkomen: Wie vil gehen vom tantz unzüchtiger und wanckelmütiger: kein aber keuscher: Durch tanzten ist scham unkeuschheit offtmals bestritten / gestürmt / und gestürzt worden. Und wer kann alles übel / das augen und ohren bey dem tantz schöpfen / unzüchtig gesprech und greiffen mit sich

231 Lohse-Claus 1964, S. 8f.

232 Leppert 1977, S. 54ff.

233 Leppert 1977, S. 75.

234 Vgl. Ausst.-Kat. Hamm/Mainz 2000/01, S. 269.

235 Salmen 1988, S. 9.

236 Wegner 1962, S. 14

bringen / erzelen: Leichtfertige / hurische geberden übet man nach süßem seittenspiel und unkeuschen liedern: da begreiff man frawen un jungfrawen mit unkeuschen händen: man küst einander mit hurischem umbfangen: und die glider / welche die natur verborgen und scham bedeckt hat / entblöst offtmals geilheit / und under dem mänttele einer kurzweil und spiles / wirt schand und last bedeckt. Wo beschilt mehr ubermute / trutzes /mords / verachtung anderer / erhebung und fürtragen seiner selbst / dan eben am tantz: Wie kann nun dises ein guter Baum sein / der solche schendtliche / ergerliche / ehrlose / hellische frucht erregt: [...] Ja tantzen ist eigentlich ein übung / nit vom himel komen / sonder von dem leidigen teufel / Got zur schmach erfunden. [...] Da sihet man schendtliche ungebührliche ding / mit vorbedacht fürgenomen: die man geberden weibisch under sich am schäntlichste stelle umdrehen kann Bringts lob darvon. Da sihet man / (pflu der schanden) und wirt gelernet / das man sonst niemants Bereden möchte Alle Sinligkeit und Begirden werden Bewegt / das gewissen eins fromen herzen würt gestürmt.“²³⁷

Auch der Hebraist und Priester Johann Böschenstein (1472–1540) kann im Tanz nur Sündiges finden. In seiner Schrift „Hebrayscher Zungen ...“ von 1533 hat er deshalb Folgendes festgehalten:

„Der tantz ist an im selbs als greulich / wie jr hernach hören werdet / das er nicht allein sündigt / sonder auch machet sündigen / der tantzer sündiget / und macht sündigen den zuseher / und auch das welches mit im tantzet. [...] das tantzen ist auch gar wider die natur / und alle gutte ordnung / wo ist einer oder eine / einem unsinnigen / unvernünfftigen thier / gleycher dann am tantz / wer will ewer unzucht erzelen / oder begreyffen.“²³⁸

Ebenso wie Ambach und Böschenstein sieht der Prediger Cyriacus Spangenberg (1528–1604) im Tanzen grundsätzlich nichts anderes als einen Anreiz zur Sünde und Unkeuschheit. Sein „Ehespiegel“ aus dem Jahre 1562 verrät:

„Tantzen ist nichts anders / denn ein bewegung zu geilheit / ein gefallen der Laster / ein bewegunge der unkeuschheit / ein Spiel / das allen frommen ubel anstehet / vom leidigen Teufel / Gott zu Schmach erfunden. Wol mag dieses mit warheit gesagt werden / von den meisten Tentzen dieser Welt / die nicht viel bessers sind / aber doch sollen in gemein nicht alle Tentze verdampft werden.“²³⁹

237 Ambach 1543. [Im Original ohne Angaben von Seitenzahlen. – Anm. d. Verf.]

238 Böschenstein 1533. [Im Original ohne Angaben von Seitenzahlen. – Anm. d. Verf.]

239 Spangenberg 1562, 45. Brautpredigt, S. 171.

Doch im Gegensatz zu den oben zitierten Meinungen von Ambach und Böschenstein wird deutlich, dass Spangenberg seine Ausführungen einschränkt, indem er nämlich feststellt, dass nicht alle Tänze verdammt werden können. Zumal der Tanz in der Bibel nicht prinzipiell im negativen Sinne als Verführung durch den Teufel dargestellt wird:

„Darumb muss man nicht sagen / das alle Tentze vom Teufel her kommen [...] Es sey ein sonderlicher Teufel / Schick den Tantz genant / der alle tentze anrichte / das ist zu vil geredet / Denn je David / Miriam / und von andere Heiligen nicht vom Teufel zu tantzen bewegt worden.“²⁴⁰

Spangenberg verurteilt nicht den Tanz als solchen, sondern eher die Umstände, die mit dem Tanzen einhergehen. In seinem „Ehespiegel“ diskutiert er das Für und Wider des Tanzens:

„Also kann Gott auch wol leiden / das junge Leute tantzen / springen und frölich sind / Aber das wüste umblauffen / unzüchtige drehen / greifen / und maullecken / gefellet im gar nicht / ist Gottlos / Sünde und unrecht. Sonst köndte Gott mit Tantzen wol zufrieden sein / wenn solcher schendlicher misbrauch davon bliebe / Gott hats nicht gebotten / das man Tantzen müsse / darumb sündigen die nicht / so nicht Tantzen. Aber widerumb hat ers auch nicht verboten / darumb die auch nicht sündigen / die da ehrlich Tantzen. Derhalben ists ein erlaubunge von Gott / das mans thun oder lassen mag / und ist weder Sünde noch verdienst.“²⁴¹

Andere Geistliche, wie der Volksprediger Johan Geiler von Kaisersberg (1445–1510), können ausschließlich Schlechtes am Tanz finden. In seiner Darstellung „Weltspiegel oder Narrenschiff“, mit der er sich auf die Schrift von Sebastian Brant bezieht, kritisiert er im Abschnitt über die „Tantz Narren / Spring Narren / oder Hupf Narren“ nicht nur den Tanz im Allgemeinen, sondern ferner im Hinblick auf die unterschiedlichen Personengruppen, die sich an diesem Vergnügen beteiligen. Den Geistlichen („Priester / Pfaffen / Mönchen / Nunnan“) wird vorgeworfen, dass sie sogar an Festtagen wie Ostern oder Pfingsten tanzen

„[...] und meinen es sei inen gelassen und sie haben dessen ein freiheit von Gott. Diese sündigen hefftiger weder ander leut [...]. Dann sie sollen eingezogen und züchtiger sein weder an-

240 Spangenberg 1562, 45. Brautpredigt, S. 171.

241 Spangenberg 1562, 45. Brautpredigt, S. 172.

dernleut / nicht daher tanzten / das im die Kutte auff de hindern auff hupffet gleich als wan noch einer under im tanzet. Wer weiß aber villedicht tanzet der Teuffel darunder / der reizet in an das er soll tanzten / damit er nur sein Standt entehre / un der Welt böse exempel geb / auff das vil durch ihn verführet werden.“²⁴²

Ferner beanstandete Geiler von Kaisersberg die Art und Weise des Tanzens sowie die Vielzahl der unterschiedlichen Tänze:

„Dann es werden vil gefunden die tanzten also Bübischer wiß mit wercke und geberden / das nicht genugsam von irer üppigkeit zu sagen ist. Man treibt zu unseren zeiten solche unzimlich unzüchtigkeit under dem tanzten / das vor nie ersehen noch erhöret ist worden. Deßgleichen bringt man sovil tätze auf die ban / die vor nie im brauch gewesen / das sich nicht genug darob zu verwunderen ist. Als da ist der Schäffer Tantz / der Bauren tantz / der Welsch tantz / der Edelleuten tantz / der Studenten tantz / Keßler tantz / Bettler tantz / unnd in summa wann ich sie all wolt erzelen / het ich wol ein gantze Wochen genug zu schaffen. Darnach findt man Klötz die tanzten also Gewisch und unflätig / das sie die Weiber und Jungfrauen dermaßen herumb schwencken und in die höhe werffen / das man ihn hinden und vornen hinauff siehet biß in die weich [...]. Auch findet man etlich die habe dessen ein ruhm unnd hoffart / wann sie die Jungfrauen oder Weiber hoch inn die höhe können schwencken und haben es bißweilen die Jungfrauen [...] fast gern und ist inen mit lieb gelebt / wenn man sie also schwencket / das man ihnen ich weiß nicht wohin sihet. [...] Noch het ich schier ein Tantz vergessen nemlich den reien tantz / da werden auch nit minder unzucht und Schand begangen / weder inn den andern / von wegen der schandtlichen und schamparen Hurenlieder / so darinn gesungen werden / damit man das Weilich geschlecht zu der geilheit und unkeuscheit anreizet.“²⁴³

Auch die Örtlichkeiten, an denen das Tanzen verboten ist, werden genannt:

„[...] nemlich inn den Kirchen / Kirchhöfen / oder sonst an andern orten und enden / die nicht zu Weltlichen dingen verordent sein.“²⁴⁴

242 Geiler von Kaisersberg 1574, 61. Abschn., S. 222-222b. Eine ähnliche Ansicht zum Tanz der geistlichen Würdenträger vertrat Johann Ludwig Hartmann, wenngleich er sich nicht so vehement wie Geiler von Kaisersberg über dieses Thema äußerte: „Drumb es von Weltlichen Personen zuverrichten / Geistliche Personen / Münch / Nonnen / Pfaffen / desgleichen alle andere Prediger und Kirchendiener sollen des Tantztes müßig gehen.“ Vgl. Hartman 1677, 1. Teil, 2. Kap., S. 20.

243 Geiler von Kaisersberg 1574, 61. Abschn., S. 223-223b.

244 Geiler von Kaisersberg 1574, 61. Abschn., S. 224.

Grundsätzlich sind nach Geiler von Kaisersberg aber auch diejenigen zu verurteilen, die

„[...] das tantzen verwilligen / welche fürnemlich sein die zuseher / Pfeiffermeister / Platzmeister / Stubenmeister / und andere mehr / so zu dem tantzen helffen. Dann die so den tantz fürderren unnd darzu helffen / sein gelich so gut als die täntzer / darumb werden sie auch Tantz narren gescholten.“²⁴⁵

Kirchliche Vorschriften unterbanden das Tanzen zu heiligen Zeiten (Sonn- und Feiertage, Advents- und Fastenzeit), da man um das Seelenheil der Menschen fürchtete.²⁴⁶

Ferner boten insbesondere Hochzeitsfeierlichkeiten einigen Theologen immer wieder die Möglichkeit, ihre Missbilligung des Tanzens zum Ausdruck zu bringen. Dementsprechend schreibt Erasmus Sarcerius (1501–1559) in seinem Buch über den Ehestand:

„Nach dem Mahl und essen gehet es erst an ein wüst unsinnig unzüchtig wesen. Deß man fürdt die Braut heraus an einen offenen tanzplatz. Da erhebt sich denn ein solch rennen / lauffen / unnd durch einander zwirbeln / da sihet man ein solch fleischlich auffwerffen und entbößen der Weiblein / dass jemand's gedencken möchte / dass diese Tentzer hetten alle Scham hinder die Ohren geschlagen / weren lauter alle taub unnd unsinnig / [...]. Ich finde vom Hochzeitlichen tanzen nichts in der Schrift. Un dieweil denn das tantzen ein anreizung ist zu vielen bösen lüsten / affecten / und begierden. Item / dieweil es ein Brunn ist aller leichtfertigkeit / geilheit / und uppigkeit / wie für augen. So achte ich / unnd halt es gewisslich dafür / daß es besser were / und zu mehrer zucht unnd erbarkeit dienete / daß man des Tantzens müssig gienge. Unnd ob gleich jemand der meinung were / alssolte es so unrechte nicht seyn auff Hochzeiten Tantzen / so muß warlich die form und weise zu tantzen geendert werden / die bey und uns und andern Leuten im gebrauch ist. Sonst kann ich bey mir nicht finden / daß tantzen one Sünde geschehen köndte.“²⁴⁷

Neben den Hochzeitstänzen war es die Kirmes, die der Bevölkerung Gelegenheit zum Tanzen gab. Ursprünglich wurde die Kirmes als Feiertag für den Schutzpatron einer Gemeinde abgehalten, doch entwickelte sie sich nach und nach zu einem säkularen Fest. Um sicher zu gehen, dass der Gottesdienst ungestört abgehalten werden konnte, verordneten die lokalen Autoritäten, dass die Festlichkeiten erst dann beginnen durften, wenn

245 Geiler von Kaisersberg 1574, 61. Abschn., S. 224b.

246 Salmen 1988, S. 9.

247 Sarcerius 1569, S. 95.

der Prozessionszug nach der Messe wieder aus der Kirche herauskam.²⁴⁸ Besonders das Drehen und Springen beim Tanzen sowie die mit zunehmendem Alkoholgenuss sich erhöhende Lautstärke fachte die Diskussion um die Berechtigung des Tanzens im Rahmen kirchlicher Festlichkeiten immer wieder neu an.²⁴⁹ Florian Daul von Fürstenberg Pfarrer zu Schnellewalde, äußert sich in seinem 1569 erschienen „Tantzteuffel“ zu diesem für ihn ärgerlichen Treiben wie folgt:

„[Sie] springen hoch in die höhe / gleich als wollten sie zur decke oben hinauß fahren / Sonderlich an der Aschermitwochen / halten die alten Gommeln viel von hochspringen / daß ihnen der Flachß lang wachsen soll / schreyen / jauchzen / kräen wie die Galghünlein / unnd ehe sie ein mahl den Reyen herumb gefahren / haben sie sich auff vier malen verdrehet / verkördert / verkwirgelt / hin unnd wider geworffen / geschwungen / geruckt / unnd hoch empor gehoben / das den Dirnen die Adern im Leibe platzen [...].“²⁵⁰

Diese Argumente führten schließlich nicht nur aus klerikaler Richtung zum Versuch, das Tanzvergnügen einzuschränken, auch die Räte der Städte erließen Edikte gegen bestimmte Formen des Tanzens. Es drohten Geldstrafen und sogar Gefängnisaufenthalte bei Regelüberschreitungen. So empörte sich etwa 1550 der Rat der Stadt Nürnberg über das Drehen und Herumschwingen beim Tanze mit folgenden Worten:

„Nachdem nit allein an einen Erbarn Rat gelangt, sondern auch öffentlich am Tage und vor Augen ist, welchermassen bei den Hochzeiten und anderen Tänzen Missbrauch gehalten, indem dass Frauen und Jungfrauen übermässig herumgeschwungen und verdreht werden, da muss nit geringe Ärgernis und Nachrede erfolgen [...] so haben unsre Herren diesem unziemlichen Missbrauch nit länger zuschauen wollen, ernstlich gebietend, dass sich ein jeder, wes Standes er sei, bei allen Tänzen alles unzüchtigen Tanzens, dazu alles Herumbschwingens und Verdrehens,

248 De Jongh/Luitjen 1997, S. 45.

249 Nicht nur in Zusammenhang mit Festivitäten wurden das Tanzen und seine (Ent-) Äußerungen beklagt, auch das Tanzen in Gasthäusern prangerten Prediger an: „[...] das Spieler / Säuffer / Tändler / [...] die ganze nacht ein unmenschlich geschrey halten / springen / pochen / poldern / lestern / tanzen / als weren sie gar toll und unsinnig / und als wollten sie oben zur decke hinaus / das underst zu oberst drehen / das die armen müden Gäste / und andere fromme leut / kein ruh noch friede für inen haben.“ Daul von Fürstenberg 1569, S. 7. Der Missbrauch der Gasthäuser durch den Tanz klingt ebenfalls im „Tantz Teuffel“ von Johann Ludwig Hartmann an. Vgl. Hartmann 1677, 1. Teil, 6. Kap., S. 77–78.

250 Daul von Fürstenberg 1569, S. 22f.

desgleichen allein in Hosen und Wams ohne darüber angetan Kleid zu tanzen, sich gänzlich enthalten soll.“²⁵¹

In Magdeburg wurde 1544 sogar ein Bußgeld für unzüchtiges Tanzen erhoben:

„Die Tänze soll man halten wie von alters her, züchtig und ehrlich, ohne Verdrehen, Umschlingen und andere böse Geberden. Das Schleudern und Verdrehen wird bei einer Mark Strafe verboten.“²⁵²

Auch aus Belgern an der Elbe ist die Geldstrafe überliefert sowie weitere drastische Maßnahmen (1572):

„Frauen und Jungfrauen sollen sich züchtig am Tanz zeigen, und die Mannspersonen sich des Verdrehens und anderer Leichtfertigkeiten enthalten. Welcher Mann Frauen und Jungfrauen verdrehen und aufwerfen wird, der soll gefänglich eingezogen werden und um 20 Gulden Strafe bestraft werden.“²⁵³

Ein Dorn im Auge der Kirche war natürlich der Tanzmeister, der quasi als *advocatus diaboli* dem Tanz auch noch Vorschub leistete. Das Berufsethos des Tanzlehrers versuchte man im 15. Jahrhundert unter Berufung auf alttestamentarische Quellen zu rechtfertigen, indem man, dem Vorbild der spätmittelalterlichen Mystiker folgend, Christus als Fiedler („hymnischen spilman“) zeigte (**Abb. 15**) oder ihn zum „tanzer maister“ stilisierte. Gemäß der dualistisch geprägten Denkstruktur fehlte es auch nicht an hintergründig vieldeutigen Visionen. „Man bediente sich zwar auf der einen Seite des Bildes vom Tanzen nach der Fiedel des göttlichen ‚Tanzmeisters‘, das damit zu den ewigen Freuden gehörte, mahnte aber auch auf der anderen Seite, dass jegliches irdisches Wirken dem unausweichlichen Zugriff des ‚Spielmannes‘ und ‚Tanzmeisters‘ Tod überantwortet ist.“²⁵⁴ Doch von welchem religiösen Standpunkt aus auch immer geurteilt wurde, ein umfassendes Tanzverbot seitens der Kirche konnte dennoch nicht erlassen werden, da einerseits religiöse Empfindungen nicht nur in Form des stillen Gebets, sondern

251 Hier zit. nach Günther/Schäfer 1959, S. 146.

252 Hier zit. nach Günther/Schäfer 1959, S. 146.

253 Hier zit. nach Günther/Schäfer 1959, S. 146.

254 Salmen 1997, S. 2.

auch durch Bewegungen des Körpers sichtbar gemacht wurden und andererseits, weil das Tanzen weder im Alten noch im Neuen Testament verboten war.²⁵⁵ Letzteres dürfte wohl das stärkere Argument gewesen sein, da der Tanz in der Bibel nicht nur in einem negativen Zusammenhang (z. B. „Tanz der Salome“²⁵⁶ oder „Tanz um das Goldene Kalb“²⁵⁷) dargestellt wird, sondern sich auch zahlreiche positive Verknüpfungen sowie wohlwollende Äußerungen über den Tanz finden lassen. Eine besonders eindrucksvolle Rechtfertigung des Tanzes bietet eine Passage aus dem Buch Kohelet:

„Alles hat seine Stunde. Für jedes Geschehen unter dem Himmel gibt es eine bestimmte Zeit: [...] eine Zeit zum Lachen, / eine Zeit für die Klage / und eine Zeit für den Tanz [...].“²⁵⁸

Ferner konnte auf die biblischen Historien, auf den Tanz Miriams nach der Durchquerung des Roten Meeres²⁵⁹ sowie den Tanz Davids vor der Bundeslade,²⁶⁰ hingewiesen werden (**Abb. 16 u. 17**). In beiden Bibelstellen wird der Tanz als positive Handlungsweise dargestellt, da dieser jeweils zum Lob Gottes geschah. Demgemäß verurteilten Reformatoren wie Philipp Melanchthon (1497–1560) und Martin Luther (1483–1546) das Tanzen weder als weltliche Tätigkeit noch als religiösen Akt. Es sollte nur nicht im Übermaß, vielmehr im rechten Glauben ausgeführt werden.

„[...] Sintemal man spricht / das viel Sünde vom tantzen komen. [...] Aber weil es Lands sitten ist [...] weis ichs nicht zu verdamnen / On die übermas / so es unzüchtig oder zu viel ist. Das aber Sünde da geschehen / ist des tantzes Schuld nicht allein / sintemal auch wol über Tisch und in der Kirchen der gleichen geschehen. Gleich wie es nicht essens und trinckens Schuld ist / das etlich zu Seuen daüber werden. [Absatz] Wo es aber züchtig zugehet [...] tantze imer hin. Der Glaube und Liebe lesse sich nicht austantzen noch aussitzen / so du züchtig und messig drinnen bist. Die Jungen Kinder tantzen ja on Sünde / das thue auch und werde ein Kind / so schadet dir der Tantz nicht / Sonst wo Tantz an im selbs sünde were / müst man es den Kindern nicht zulassen.“²⁶¹

255 Wegner 1962, S. 59.

256 NT, Das Evangelium nach Matthäus, 14, 6-7 sowie NT, Das Evangelium nach Markus, 6, 22.

257 AT, Das Buch Exodus, 32, 19.

258 AT, Das Buch Kohelet, 3, 4.

259 AT, Das Buch Exodus, 15, 20.

260 AT, Zweites Buch Samuel, 6, 14.

261 Luther 1575, Abschnitt über „Das Evangelium auff den andern Sonntag nach Epiphanie / Johan. 2.“, S. 178.

Dessen ungeachtet ereiferten sich die geistlichen Vertreter weiterhin über die Sündhaftigkeit des Tanzens. Der Theologe Johann Ludwig Hartmann (1640–1680) wetterte, nicht minder nachdrücklich als Mechior Ambach, Johann Böschenstein, Johann Geiler von Kaisersberg, Florian Daul von Fürstenberg oder Erasmus Sarcerius gegen das Tanzen:

„Besehen wir ferner das Tantzten / ratiōne formæme & modi, so ist bekandt / daß die meinste tantzten aus Leichtsinigkeit / unziemlicher Geilheit / mit ungeberren Sitten / da laufft man in und durch ein ander / wiewol es das Ansehen haben sollte / als were alles gar erbar [...]“²⁶²

An anderer Stelle fährt Hartmann fort:

„Sollten wir unser heutiges Tantzten besehen ratiōne adjuncti, so würde gleichfalls die Abscheulichkeit uns unter die Augen leuchten. Man betrachte doch das hupfen / das aufwerffen der Schenckel / das Tummeln / die Herumschwieffung / das hindersich hüpfen / hindersich laufen / darnach vor sich lauffen / sich in die Lufft schwingenn / sich wie ein Rad umbdrehen / die Erde mit den Füßen klopfen / und andere vergleichen Leichtfertigkeiten / Thorheiten und Eitelkeiten [...]“²⁶³

Abschätziges Schriften über das Tanzen finden sich auch bei niederländischen Predigern und Theologen wie Gisbert Voetius (1589–1676) und Johannes Naeranus (1608–1679). Auch sie führen die Nähe des Tanzes zum Teufel an:

„Den dans is eenen circkel daer den Duyvel het center ofte middelste is / die de lichtbeerdighe menschen op-stooct / om het uptgereckte armen Christum te bertoo(g)nen / die met uptgereckte armen aen `t kruys voon ons gehangen heest.“²⁶⁴

Besonders die sogenannten „Bubentänze“ gaben der Geistlichkeit Anlass zur Verdammung des Tanzens im Allgemeinen. Es handelte sich hierbei um behördlich nicht ge-

262 Hartmann 1677, 1. Teil, 5. Kap., S. 68.

263 Hartmann 1677, 1. Teil, 6. Kap., S. 95.

264 „Der Tanz ist ein Zirkel in dessen Mittelpunkt der Teufel steht / der den leichtgläubigen Menschen dazu verführt / mit erhobenen Armen Christus zu bezeugen / der mit erhobenen Arm am Kreuz von uns gegangen ist.“ Vgl. Voetius 1644, S. 206f.

nehmigte (und somit auch nicht überwachte) Tänze junger Leute, die meist nachts in Wirtshäusern oder an abgelegenen Orten stattfanden. Ihrer Spontaneität und Ausgelassenheit zufolge waren es hauptsächlich einfache und ungestüme Tänze. Wie zeitgenössische Gerichtsprotokolle belegen, führten diese Tanzveranstaltungen aber nicht nur zu erotischen Eskapaden, sondern auch zu weiteren Gewalttätigkeiten.²⁶⁵ Cyriacus Spangenberg vergleicht in der 45. Brautpredigt seines „Ehespiegels“ die sogenannten „Bubententze“ mit dem Tanz von Herodias' Tochter Salome um das Haupt von Johannes dem Täufer sowie dem Tanz von Ptolomäus' Freunden, als sie Alexander, den Bruder des Königs Philippus von Makedonien, erwürgten. Sogenannte Bubentänze galten Spangenberg als „Mordtentze“.²⁶⁶ Sie standen im Gegensatz zu den positiv zu beurteilenden geistlichen Tänzen, d. h. den Tänzen heiliger Menschen wie beispielsweise König David, und den bürgerlichen Tänzen, die „nicht wider Gott [sind] / wenn sie recht und ehrlich gehalten werden.“²⁶⁷

Ambivalent zu den angeführten negativen Ansichten seitens der Kirche verhielt sich das Tanzen in Rahmen sakraler Handlungen. Nach der Renaissance und der Reformation war der Tanz weiterhin integraler Bestandteil gottgeweihter Aktivitäten. Hier war das Tanzen aber „keineswegs ein lustbetontes Vergnügen, ein Spiel oder Mittel zur Vertreibung der Langeweile. Vielmehr wurde das Umtanzen von Särgen, Gräbern oder Altären in Befolgung vorgeschichtlicher Bräuche, der Verehrung, der Befriedigung oder des Fruchtbarkeitszaubers wegen vollzogen, ungeachtet rationaler Einwände und unbeeindruckt von geistlichen Verdikten.“²⁶⁸ Wie Walter Salmen zu diesen religiösen Tanzaktivitäten erklärt, wollte man durch das „Umtanzen schützen oder eingrenzen“, so dass die Vorstellung vom Tanz als ein körperfeindlicher Akt hinter dem kultischen Brauch zurücktrat. Tanzprozessionen um Kultstätten, Tänze auf der Suche nach Heilung sowie Tänze zu Weihnachten und Fronleichnam hatten bis ins 18. Jahrhundert hinein ihre Bedeutung.²⁶⁹ Darüber hinaus machte der Klerus noch weitere Ausnahmen insofern, als er das Tanzen nicht nur auf kirchlichen Festen, sondern auch anlässlich des Karnevals erlaubte, wie ein Florentiner Zeitgenosse aus dem 16. Jahrhundert zu berichten weiß:

265 Gstrein 2004, S. 72.

266 Spangenberg 1562, 45. Brautpredigt, S. 171–176.

267 Spangenberg 1562, 45. Brautpredigt, S. 173.

268 Salmen 1988, S. 10.

269 Salmen 1988, S. 10f. Zum Thema Anlässe und Gebräuche des Tanzes vgl. Wegner 1962, S. 11ff. sowie Salmen 1999, S. 43ff.

„Men of the church are permitted to enjoy themselves. Friars play ball with each other, perform comedies, and, dressed in Costume, sing, dance, and play instruments. Even nuns are permitted to celebrate by dressing as men [...]“²⁷⁰ Wie Peter Burke hierzu vermerkt, war es nicht ungewöhnlich, dass sich Priester bei festlichen Gelegenheiten in der Kirche singend, tanzend oder maskiert zeigten. Die Lösung des Tanzes aus seinem weihevollen oder kultischen Kontext hin zu einer weltlichen Annahme war eine Entwicklung, die nur stoßweise vonstatten ging. Wie zwiespältig und differenziert dabei das Tanzen in Europa gesehen wurde, zeigt sich beispielsweise daran, dass das französische Parlament im Jahre 1667 geistliche Tänze verbieten ließ, während in der Kathedrale von Sevilla noch bis 1870 allabendlich vor dem Hochaltar feierliche Tänze aufgeführt werden durften.²⁷¹

Prinzipiell aber bestanden seitens der Kirche starke Bestrebungen, ein generelles Tanzverbot zu erlassen. Kurt Petermann fasst in seinem Nachwort zum „Tantzteuffel“ von Florian Daul von Fürstenberg diesen Prozess der Auseinandersetzung, wie folgt, zusammen: Man bediente sich „nicht nur verbale[r] Argumente, sondern auch gesetzgebende Aktionen verboten den Tanz. Selbst kritische Einwände gegen den Tanz von griechischen und römischen Philosophen und Staatsmännern machten sie sich zu eigen.“²⁷² Mittels Streitschriften, die man auf Deutsch verfasste, bediente man die Leser mit Argumenten, so dass sie durch die „Sonntags-, Braut- und Leichenpredigten oder Lehrveranstaltungen diese Gedanken, Bedenken und Argumente vom Mißbrauch des Tanzes“²⁷³ weiterzutragen vermochten. „Die verbalen tänzerischen Deskriptionen der meisten christlichen Tanzkritiker in dieser Epoche (16. und 1. Hälfte des 17. Jh.)“ hält Petermann für „recht real“, da die „Berichterstatter solche Tänze selbst mit eigenen Augen gesehen haben; sie schildern alle gleiche oder ähnliche Formen und Varianten von diesen lebhaften Werbetänzen mit Symbolen und Elementen des alten naturreligiösen Fruchtbarkeitszaubers (Hochspringen, Hochwerfen, Stampfen, Klatschen, Umdrehen, Verdrehen us w.).“²⁷⁴ Über das 17. Jahrhundert hinaus hielt dieser Disput an. „Allein zwischen 1693 und 1720 [erschieden] 15 Streitschriften gegen das weltübliche Tanzen und den Kunstanz in deutscher Sprache [...]“ Nach Petermann legen diese Schriften

270 Hier zit. nach Burke 1978, S. 26.

271 Von Boehn 1925, S. 57; Wegner 1962, S. 13.

272 Petermann 1978, in: Nachwort zu Daul von Fürstenberg 1569, S. 5.

273 Petermann 1978, in: Nachwort zu Daul von Fürstenberg 1569, S. 9.

274 Petermann 1978, in: Nachwort zu Daul von Fürstenberg 1569, S. 27.

einerseits die Leidenschaftlichkeit dar, mit der die theologisch moralische Kontroverse geführt wurde, andererseits „[...] belegen gerade diese vielseitigen polemischen Streitschriften eindeutig, dass Stadt- und Landbevölkerung dieser Epoche ebenso wie die städtischen Tanzmeister in dieser Frage zu keinem Consensus bereit waren.“²⁷⁵ Nicht unerwähnt sollte bleiben, dass es auch seitens der Tanzmeister bis ins 19. Jahrhundert hinein Bedenken gegenüber der sittlichen Auswirkung der Tanzkunst gab. Neben allerlei Krankheiten,²⁷⁶ die durch den „übermäßigen Tanz“ entstehen könnten, fürchtete man „die zu frühe Entwicklung des Geschlechtstriebes“, welche „vielleicht zum vollkommenen Unglücke für zwei Menschen, in einem einzigen erhitzenden Tanze gelegt“²⁷⁷ würde. Dessen ungeachtet legte die Kirche unzweifelhaft die größten Bestrebungen an den Tag, um das Tanzen als verdammniswürdige körperliche Betätigung, welche fleischliche Begierden erzeugt und den braven Menschen vom rechten Wege abbringt, zu verbieten und zu bestrafen. Gleichwohl ist sicher, dass es trotz aller Massnahmen und Restriktionen gegen das Tanzen „kaum ein öffentliches oder privates Fest [gab], bei dem nicht getanzt wurde.“²⁷⁸

275 Petermann 1981, in: Nachwort zu Pasch 1707, S. IV.

276 Wendt führt hier Lungen- und Halsentzündung, Heiserkeit und Lungenschwindsucht auf, aber auch Schwangere und „säugende Mütter“ werden vor dem Tanzvergnügen gewarnt. Vgl. Wendt 1804, S. 19–32 sowie S. 52.

277 Wendt 1804, S. 44f.

278 Zumthor 1992, S. 193.

III.2 Der Tanzmeister – Status und Entwicklung eines Berufsstandes

Während das Tanzen in Kreis- oder Kettenformation in der Regel keines Lehrmeisters bedurfte, da diese Tanzmuster von Kindheit an durch Tradierung erlernt wurden, änderte sich dies mit dem Auftreten des *magister corearum* während des 14. Jahrhunderts. „An der Schwelle zur Renaissance nimmt analog zu den gesellschaftlichen Veränderungen die Differenzierung von Tanzgepflogenheiten, von saltare, balare, von caroler, espringuer, treschier, merklich zu. Eine Tanzkunst, die fortan den wohlausgebildeten, in besseren Manieren erzogenen Noblen von den ‚mecchanice plebei‘ und deren undiszipliniertem Tun schichtenspezifisch abheben sollte, erforderte Einübung und Schulung durch professionelle Ermittler.“²⁷⁹ Dabei unterrichtete der Tanzmeister als Vermittler von einem stetig zunehmenden Figurationsrepertoire bei den Paartänzen nicht nur die Praxis (denn für die Verbreitung sorgten auch die Spielleute, die neben instrumentalem Spiel und Gesang auch Tänze in unterschiedlichen Ländern bekannt machten), auch in Form theoretischer Abhandlungen hielten die sogenannten *esperti* die Tänze nun fest. Diese schriftliche Form diente nicht nur der Unterrichtung der Tänze, sondern sie festigte den Expertenstatus des Tanzmeisters. Darüber hinaus erfüllten diese Aufzeichnungen den Zweck, dem Leser die Fertigkeiten der Tanzkunst und die gesellschaftlich erwünschte Etikette zu vermitteln. Die ersten fixierten Beiträge stammen aus dem 15. Jahrhundert und sollen vor allem Grazie und Anmut des Tänzers zum Vorschein bringen, wie Antonio Cornazano (ca. 1430–1485) in seinem „Libro dell’arte de danzare“ aus dem Jahre 1455 betont:

„Spirit in dancing is that especial grace which you must have above all others and which will make you pleasing to the eyes of those who are watching; and above all everything must be done with a joyousness and gaiety of countenance.“²⁸⁰

Die Abhandlungen der Tanzmeister enthielten Anweisungen und Illustrationen der Schrittfolgen sowie Ausführungen zur Bedeutung und Ästhetik der jeweiligen Tänze. Neben Cornazanos Werk sind die Tanzlehrbücher von Domenico da Piacenza („De arte saltandi et choreas ducendi“, um 1450), Guglielmo Ebreo („Trattato dell’arte del ballo“;

²⁷⁹ Salmen 1997, S. 7

²⁸⁰ Cornazano 1455, S. 18

1457 sowie „De pratica seu arte tripudii“, 1463), Antonius de Arena („Ad suos compagnones ...“, 1536), Fabritio Caroso („Il Ballarino“, 1581 sowie „Nobiltá di Dame“, 1600), Jehan Tabourot unter dem Pseudonym Thoinot Arbeau („Orchésographie“, 1588²⁸¹), Cesare Negri („Nuove inventioni di balli“, 1604), John Playford („The English Dancing Master“, 1651), Samuel Rudolph Behr („Anleitung zu einer wohlgegründeten Tantz=Kunst“, 1703 sowie „L’Art de bien danser. Die Kunst wohl zu Tantzen“, 1713), Johann Pasch („Beschreibung wahrer Tanz-Kunst“, 1707), Louis Bonin („Die Neueste Art zur Galanten und Theatralischen Tantz=Kunst“, 1712), Meleaton („Von der Nutzbarkeit des Tantzens“, 1713), Gottfried Taubert („Rechtschaffener Tantzmeister ...“, 1717) sowie Pierre Rameau („Le Maître à danser“, 1725) als wichtigste Werke ihrer Zeit zu nennen.

Seit der Renaissance wurde die Entwicklung der Tänze durch den Tanzmeister gelenkt. Die Figur des Tanzmeisters ging aus „der Synthese von mittelalterlichem Volks- und Gesellschaftstanz einerseits und dem virtuosen Schautanz des fahrenden Spielmanns andererseits“ hervor und wurde so „zur typisch humanistischen Erscheinung.“²⁸² Der Tanzmeister sollte ungezügelter und unbeherrschter Bewegungen zu Gunsten der Vornehmheit unterdrücken. Er führte Regeln und Verhaltensweisen ein, mit denen er die Bewegungen des Körpers dirigierte, so dass die höfischen Tänze im Laufe ihrer Entwicklung differenzierter, maßvoller und formvollendeter werden konnten. „So sind Höfische Tänze ihrem Wesen nach weniger Ausdruck unmittelbarer Lebensfreude als vielmehr eines von Anstands- und Rangvorstellungen stilisierten Vortrages des eigenen Werts und der Dignität der Gesellschaft, die mittels des Tanzes zu repräsentieren war.“²⁸³ Das Tanzen wurde zur Etikette der eigenen Person stilisiert, und nur durch diese Voraussetzung konnte das Tanzen zu einer Kunstform erhoben werden. Innerhalb des aristokratischen Milieus, aber auch darüber hinaus gehörte das Tanzen zum Standesbewusstsein. „Nach dem Idealbild des ‚vollkommenen Hofmannes‘ suchten sich Fürsten, Adelige, Bürger und Studenten diszipliniert in ihrem Bewegungshabitus zu

281 Die „Orchésographie“ von Thoinot Arbeau nimmt unter den Tanzschriften einen besonderen Stellenwert ein. Sie verzeichnet alle Tänze der damaligen Zeit, wobei diese mit antiken Darstellungsformen verglichen und zudem unter ästhetischen wie auch unter moralischen Gesichtspunkten beurteilt werden.

282 Brunner 1983, S. 10.

283 Schoch 1989, S. 9.

bilden.²⁸⁴ Tanz und Körper dienten als Inszenierungsobjekte, weshalb dem Tanzmeister der Status eines Erziehers zukam, der in die schicklichen Sitten und Umgangsformen einführte. Tanzen war als Disziplin ebenso anerkannt wie das Reiten und Fechten. Alle drei Fertigkeiten wurden vom Tanzmeister unterrichtet.²⁸⁵ Die Disziplinierung und Formung des Körpers diente dazu, die eigenen Anlagen zu fördern und in eine Eleganz zu überführen. „Coordination, restraint, and measured movements were the result of this instruction.“²⁸⁶ Als Beispiel für die Relevanz des Tanzes bei Hofe sei an dieser Stelle auf die englische Königin Elizabeth I. verwiesen, die in ihrer Zeit als leidenschaftliche Tänzerin bekannt war und das Tanzen sowohl aktiv als auch passiv zu einem Bestandteil ihrer Herrschaftstechnik und ihres -stils gemacht hat.²⁸⁷

Von Italien ausgehend fand das schulische Zentrum für *la arte di ballare et danzare*, das sich im Umkreis des Hofes der Este in Ferrara Ende des 14. Jahrhunderts befand und dessen erster Repräsentant Domenico da Piacanza war, bald eine große Zahl von Nachahmern.²⁸⁸ Italienische Tanzmeister waren bald überall an den Höfen in Europa zu finden, einschließlich derer in Frankreich, Spanien und in den Niederlanden.²⁸⁹ Ab den 1620er Jahren lassen sich in vielen größeren und kleineren niederländischen Städten Tanzschulen nachweisen, und in Amsterdam eröffnete 1625 der aus Frankreich stammende Komponist Nicolas Vallet (1583–1642) eine Tanzschule, die eine gewisse Berühmtheit erlangen sollte.²⁹⁰ In den 1640er Jahren waren in Amsterdam die ersten professionellen Tänzer angestellt, während „im übrigen Land fahrende Schauspiel- und Gauklertruppen mit Bühnentänzen auf[traten]“²⁹¹ und somit gewiss dazu beitrugen, Tänze zu verbreiten. An der Universität in Groningen wurde 1668 der Fachbereich Tanz eingerichtet, und 1682 etablierte sich die Franeker-Akademie in Friesland.²⁹² In Frankreich entwickelte sich der Berufsstand des Tanzmeisters zu einer regelrechten Wissenschaft. Der Wolfenbütteler Komponist Michael Praetorius gibt an, dass es 1612 „[...] in die 300 Meister zu Paries seynd, so dantzen lehren/ vnd zum theil auch componiren.“²⁹³

284 Salmen 1992/2, S. 81.

285 Brainard 1981, S. 381f.

286 Motley 1990, S. 149.

287 Braun/Gugerli 1993, S. 15.

288 Salmen 1997, S. 10.

289 Sutton 1995, S. 2.

290 Roodenburg 2004, S. 91.

291 Kluth 1997, S. 50.

292 Brooks 1986, S. 157.

293 Hier zit. nach Salmen 1997, S. 35.

Die große Anzahl der Lehrer lässt sich aus der Tatsache erklären, dass der Beruf des Tanzmeisters nach 1600 auch außerhalb der größeren Höfe finanziell recht einträglich war.²⁹⁴ Um diese Entwicklung zu steuern, begründete der französische König Ludwig XIV. im Jahre 1661 eine königliche Tanzakademie in Paris, die *Académie Royale de Danse*, in der dreizehn auserwählte *mâîtres de danse* über die Reinheit der Tanzkunst wachten und so eine Art Berufskontrolle ausübten. Um die Ausbildung in der Kunst des Tanzens zu perfektionieren, orientierte sich die neue Lehranstalt am Vorbild der staatlich organisierten Akademien für Malerei und Skulptur. Kontrolliert und gesteuert wurde die Ausbildung und Entwicklung der Tänze durch jene ausgewählten Tanzmeister, die diese Kunst gegen jegliche Missbräuche schützen sollten. Der Akademiestatus des Tanzmeisters war damit offiziell etabliert.²⁹⁵

Derweil sich Zeitgenossen und Chronisten darauf beschränkten, Tänze lobend oder mahnend zu erwähnen, gaben die Tanzmeister ihren Schülern Schriften an die Hand, in denen sie nicht nur die verschiedensten Tänze und ihre Choreographien beschrieben, sondern auch über Technik und Bewegungsstil, Musik, Bekleidungsmoden und Sitten unterrichteten. Diesen Übermittlungen können Details über den Lebensstil der tanzenden Hofgesellschaft entnommen werden.²⁹⁶ Es wurde gelehrt „wie man sich vorstellt, wie man grüßt, sich auf einen Stuhl oder in einen Sessel setzt, kurz was zum vornehm gehaltenen Auftreten in der ‚bonne société‘ unerlässlich schien.“ Die gewöhnlichen Zeremonien der „conduite“ sollten von den Schülern beherrscht werden, Ziel war die „galante Aufführung“ der eigenen Person.²⁹⁷ Außer den Choreographien und den gesellschaftlichen Regeln, wurden in den Manuskripten der sogenannten *professori di balli* auch Speisefolgen, Begrüßungszeremonien, Tanzregister, Organisationspläne für Festlichkeiten sowie Pas und Touren der Tänze (teilweise in geometrischen Grundrisszeichnungen) aufgeführt.²⁹⁸

Neben den üblichen Pflichten des Tanzunterrichts oblag dem höfischen Tanzmeister die Aufgabe, Feste und Veranstaltungen zu organisieren, im Rahmen derer er für das höfische Zeremoniell zuständig war.²⁹⁹ Die Gegenwart des *mâitre de plaisir* war auf festlichen Hofbällen unerlässlich, da diese minutiös geplant waren und der Tanzmeister die

294 Salmen 1992/2, S. 81.

295 Wegner 1962, S. 85; Salmen 1997, S. 38f.

296 Brainard 1981, S. 379.

297 Mourey 2004, S. 105.

298 Wegner 1962, S. 34.

299 Otterbach 1992, S. 54.

Überwachung der Etikette sowie die Einhaltung des Festaktes zur Aufgabe hatte. Zudem hatte er eine absolut verbindliche Weisungsbefugnis, „wer wen und wie oft und wann zum Tanz auffordern sollte.“³⁰⁰ Die bekanntesten Tanzmeister waren Höflinge, die innerhalb des Hoflebens einen besonderen Status innehatten. Aufgrund ihres Wissens um die Bedeutsamkeit der Wahrung von Status und Prestige der am Hof lebenden Personen war ihre Tätigkeit hochgeschätzt. Daraus resultierte bei diesem Berufsstand ein nicht zu unterschätzendes Maß an Selbst- und Standesbewusstsein, das in eine symptomatische Arroganz mündete.

Doch wie kamen die Tänze vom Hofe nun zu den vornehmen bürgerlichen Gesellschaften und schließlich zum einfachen Volk? Wie Kurt Wegner in seiner Arbeit erläutert, haben die höfisch gebundenen Tanzmeister seit dem 17. Jahrhundert die Söhne und Töchter wohlhabender Bürger unterrichtet, damit sie die Regeln des Tanzens erlernen.³⁰¹ Eine Trennung zwischen höfischen und bürgerlichen Tanzmeistern gab es jedoch nicht. Sie dienten seit dem Ende des 16. Jahrhunderts beiden Gesellschaftsschichten.³⁰² Die Aufgabe der Tanzmeister bei der Unterweisung des Nachwuchses bestand darin, der Jugend

„[...] Geschicklichkeit und Höflichkeit [zu] erlernen [...] mit gantzen Fleiß [zu] exerciren, damit sie so wol an dem Leibe als Gemüthe [...] formiret und auferzogen, also gesellschaftlicher Weise zur Vollkommenheit gebracht werden müssen, civilisiret, und mit der Zeit mit Ruhm und Ehren unter politen Leuten zu conversiren und zu tantzen capable werden möchte[n].“³⁰³

Diese Worte mag ein Werk von Antoine Le Nain (ca. 1600–1648), das um 1640 entstand und die „Vorbereitung zur Tanzstunde mit Kindern“ zeigt, veranschaulichen (**Abb. 18**). Bei diesem Bild scheint es sich um ein Porträt des Nachwuchses einer gutbürgerlichen Familie zu handeln. Der Tanzlehrer selbst ist jedoch nicht zu sehen. Mit dem Erlernen der Tanzkunst sollten die Kinder zugleich lernen, wie sie

300 Wegner 1962, S. 88.

301 Wegner 1962, S. 89.

302 Salmen 1997, S. 23.

303 Taubert 1717, S. 1053f.

„[...] sich also wohl aufführen sollen / damit sie denen ihrigen nicht Schande verursachen / und sich selbst verächtlich machen [...].“³⁰⁴

De facto erhielten die Kinder (Jungen wie Mädchen) – um ihre „natürliche“ körperliche Anmut zu schulen – bereits im Alter von fünf Jahren ihre ersten Tanzstunden, die zur täglichen Routine neben den Mahlzeiten und Spielen gehörten.³⁰⁵ In aristokratischen Kreisen war dies seit dem 16. Jahrhundert üblich. Ein Detail aus einer Liebesgartendarstellung von Hans (1527–1609) und Paul Vredeman de Vries (1567–1630) sowie Dirk de Quade van Ravensteyn (ca. 1565/70 – 1619/29), die 1596 datiert, kann diese Exerzitionen belegen (**Abb. 19a**). Die bürgerliche Gesellschaftsschicht übernahm diese (wie auch viele andere) Sitten des adeligen Standes seit Beginn des 17. Jahrhunderts. So berichtet Constantijn Huygens (1596–1687) in seinem Tagebuch, dass sein Vater ihn und seine Geschwister bereits in sehr jungen Jahren – nämlich im Alter von fünf Jahren – im Auftreten, Gebaren und Tanzen unterrichtet habe.

Seinem Vater wäre es

„[...] vooral om te doen dat wij van jongs af vertrouwd zouden zijn met wat schoon is in voorkomen en lichaamshouding en met wat de motoriek sierlijk en soepel maakt. [...] Verder oefenden wij ons in het bedekken en ontbloten van het hoofd, het geven van een hand, het omvatten van de knie, het laten zinken van het hoofd en het oprichten ervan voor een onbevangen blik, het achterwaarts strekken van het been. Mijn vader vond het beter dat men deze code als kind spelenderwijs aanleerde dan dat men later als volwassen jongeman daarmee nog serieus zou moeten beginnen.“³⁰⁶

Die Kinder sollten lernen, *bescheiden maar beslist* (bescheiden aber bestimmt) aufzutreten, was dem Vater als Kennzeichen des adeligen Charakters galt.³⁰⁷ Später, 1613 –

304 Pasch 1707, S. 107.

305 Motley 1990, S. 31ff. sowie S. 57ff.

306 „[Meinem Vater] ging es vor allem daru m, dass wir von klein auf mit dem vertraut sein sollten, was schön im Aussehen ist, [und] der Körperhaltung und mit dem, was die Motorik zierlich und geschmeidig macht. [...] Ferner übten wir uns im Bedecken und Entblößen des Kopfes, dem Reichen der Hand, dem Umfassen des Knies, dem Absinken des Kopfes und dem Aufrichten desselben für den unbefangenen Blick, dem Ausstrecken des Beines nach hinten. Mein Vater fand es besser, dass man diese Codes als Kind spielenderweise erlernte, als dass man später als erwachsener junger Mann damit noch ernsthaft beginnen muss.“ Vgl. Huygens o. J., hier Nachdr., 1994, S. 24.

307 Huygens o. J., hier Nachdr., 1994, S. 24.

Huygens war zu diesem Zeitpunkt siebzehn Jahre alt – wurde der Tanzunterricht noch einmal aufgenommen, da das in Kinderjahren Erlernete bereits veraltet war. Der Unterricht wurde durch einen professionellen französischen Tanzmeister, Noel du Breuill, erteilt, der bei Hofe Prinz Maurits von Oranien (1567–1625) unterrichtete. Nicht ohne Stolz erwähnt Huygens, dass er die nötige *spierkracht* (Muskelkraft) sowie die nötige *gracieuze beweging* (graziöse Bewegung) der Gliedmaßen besitze. Außerdem habe er beim Paartanzen zu den Glänzendsten (*uitblinkers*) gehört und seine Kapriolen seien ein Wunder an Geschicklichkeit (*een wonder van behendigheid*) gewesen.³⁰⁸ Die tanzmeisterlichen Instruktionen, die Huygens erwähnt, dienten dazu Schönheit in Haltung und äußerer Erscheinung zu erzeugen sowie den Gang elegant und ungezwungen erscheinen zu lassen.³⁰⁹ Die Idealvorstellung der *sprezzatura*, wie sie von Baldessare Castiglione (1478–1529) in seinem Buch vom „Cortegiano“ beschreibt,³¹⁰ spiegelt sich in Huygens’ Aufzeichnungen wider.

Rückblickend auf das Bild von Le Nain fällt auf, dass es interessanterweise eines der Kinder ist (der Junge am linken Bildrand), welches die Geige zum Tanze spielt. Diese Kleingeigen, auch *poches*, *pochettes* oder *kits* genannt, sind dem Grunde nach „zum signifikanten Attribut und unverzichtbaren Instrument ‚pour monstrier a dancier‘ der Tanzmeister geworden“, von denen erwartet wurde, dass sie neben ihrer professionellen Tänzertätigkeit auch gute Violinisten waren.³¹¹ Die Darstellung einer „Tanzstunde“ (1612) von Crispijn de Passe I. (1564–1637) (**Abb. 20**) mag ein repräsentatives Beispiel für eine typische Unterrichtsstunde sein, in der der Tanzlehrer die Geige (auch „Kommando-Geiglein“ genannt) zum Tanz aufspielt, während zwei seiner Schüler seinen Anweisungen folgen. Der Unterricht scheint in einer typisch niederländischen *danscaemer* stattzufinden, die meist ein Nebenraum in einem Gasthaus war.³¹²

Ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurde das elitäre Bürgertum zur Stammschaft des Tanzmeisters und ließ sich die jährlich neu erscheinenden Choreogra-

308 „Ik herinner mij dat ik voor deze nogal onstuimige lichaamsoefeningen de nodige spierkracht kon paren aan wat men noemde de gracieuze beweging der ledematen. Bij het paardansen en het dansen met de meisjes behoorde ik dan ook beslist tot de uitblinkers, en in het maken van de zogenaamde capriolen was ik een wonder van behendigheid.” Vgl. Huygens o. J., hier Nachdr., 1994, S. 118f.

309 Franits 2004, S. 59.

310 Castiglione 1528, I. Buch, Abschn. 19, S. 31, Abschn. 26, S. 35 sowie Abschn. 28, S. 39.

311 Salmen 1997, S. 34.

312 Kluth 1997, S. 50.

phien beibringen. Der höhere Bürgerstand „ist der Erbe der alten und Pfleger der neuen Tänze.“³¹³ Wie Petermann in seiner Studie anführt, wurde dieser Umstand in Deutschland durch positive wirtschaftliche Entwicklungen bedingt, vor allem in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts. In den aufstrebenden Städten entstanden durch Akademien und Universitäten geistige und kulturelle Zentren. Hierdurch war auch den neuen akademischen Berufen, wie beispielsweise dem des Tanz- und Exerzitenmeisters, ein vielversprechendes Wirkungsfeld gegeben. Im Gegensatz zum höfischen Tanzmeister, verkörperte der städtische Tanzmeister die frühbürgerliche Gesellschaftsstruktur.³¹⁴ Tanzmanieren und Umgangsformen wurden aus dem feudalen Verhaltenskodex für den Bürgerstand modifiziert und trugen zur deutlichen Emanzipation dieses Standes bei.³¹⁵ Dennoch war „dieser Tanzunterricht keineswegs durch soziale Schranken behindert. Er fand in voller Übereinstimmung mit dem höfischen Sozialsystem statt, zumal dieses früher, als die mittelalterliche Ordnung und mit ihr Rittertum und Feudaladel in Auflösung begriffen waren, seine Macht mit Hilfe des reichen, aufstrebenden Bürgertums zu festigen suchte.“³¹⁶ Mit dem schrittweisen Zerfall des absolutistischen Systems ging ein gleichzeitiges Erstarken des Bürgertums einher, das dem Tanzmeister eine ideale Plattform für die Ausübung seines Berufes bot. Das Bürgertum wurde zum radikalen Nachahmer der Aristokratie und wollte den Unterschied zwischen sich und dem einfachen Volk betonen, mehr noch, als es der Adel zuvor getan hatte.³¹⁷ „Als Basis für einen wohlregulierten Unterricht kamen nur die hochstilisierten Formen der französischen Tanzschule in Frage, weil diese dem Bürgertum einmal sichtbaren Abstand vom Bauernstand brachte, zum anderen aber waren die Fundamentaltänze zugleich optisches Zeugnis der Emanzipation gegenüber der Feudalklasse.“³¹⁸ Der Tanzmeister diente der „guten Gesellschaft“ gleichsam als Medium, das die Etikette des Hofes aufnahm bzw. weiterführte.³¹⁹

313 Böhme 1886, Bd. I, S. 144.

314 Petermann 1982, S. 12.

315 Petermann 1981, in: Nachwort zu Pasch 1707, S. I.

316 Wegner 1962, S. 89.

317 Alewyn 1989, S. 29.

318 Petermann 1981, in: Nachwort zu Pasch 1707, S. VI.

319 Als Beispiel sei hier auf den Leipziger Tanzmeister Johann Pasch (1653–1710) verwiesen, der sich zeitlebens der Ausbildung des bürgerlichen Gesellschaftsstandes in Orientierung an der hohen französischen Tanzkunst widmete und sich für die eigene Aus- und Weiterbildung mehrfach in Paris von Pierre Beauchamp, dem Tanzlehrer Ludwigs XIV., unterweisen ließ. Gottfried Taubert hat Pasch mehrfach lobend in seinem Werk „Rechtschaffener Tanzmeister ...“ hervorgehoben. Vgl. Taubert 1717, S. 3, 125, 357, 740, 938, 1021, 1035f. u. 1086.

Doch nicht nur durch den Unterricht der Tanzlehrer, sondern auch durch ihre Schriften fand eine Durchmischung der Tänze in den Gesellschaftsstrukturen statt: „[...] the published dance notations aristocratic practices of self-presentation were themselves becoming a public commodity while paradoxically retaining their aura of exclusive social privilege. Public domain and private domain, aristocrat and commoner, social life and theatre played constantly back and forth in the cultural life of early eighteenth-century Paris, thus confounding clear boundaries and opening the way for an ever closer scrutiny of the body on the part of artists and audiences alike.“³²⁰

Infolge der gleichzeitigen Liberalisierung der Gesellschaft wandelten sich die Festlichkeiten und Veranstaltungen, anlässlich derer getanzt wurde. Der höfische Tanz mit seinem strengen Zeremoniell, bei dem nur innerhalb einer bestimmten Personen- und Reihenfolge getanzt werden durfte, war passé. Er wurde schließlich ersetzt durch private Festlichkeiten mit Tanz, durch eigene Tanzstuben im Rathaus (wie sie sich das städtische Patriziat schuf) und letztlich durch öffentliche Balllokale (*bals publics*), wo alle Teilnehmer gleichzeitig tanzen durften. Aufgrund dieser großen Beliebtheit des Tanzens veränderte sich auch der Beruf des Tanzmeisters. Dieser stand von da an vor der Aufgabe, die Masse in den richtigen Umgangsformen zu unterweisen. Dies war nur in Form von Tanzkursen möglich, um möglichst viele Personen gleichzeitig zu unterrichten. Die einst künstlerisch anspruchsvollen Hoftänze wurden auf einfache Schrittfolgen reduziert, und auf steife Umgangsformen mit komplizierten Kommunikationsritualen wurde zugunsten eines geselligen Umgangs verzichtet.³²¹ Die *danse noble* des Barock mit ihren symmetrisch durchstrukturierten Tanzformationen, die der zeremoniellen Selbstdarstellung dienten, brachte mit den *Contredances* ein Wechselspiel der sozialen Gesellschaftsstrukturen hervor. Mit der Veränderung dieses Gefüges wandelte sich zugleich der Beruf des Tanzmeisters sowie, infolgedessen, die Tänze selbst.

320 Cohen 2000, S. 178.

321 Wegner 1962, S. 17 sowie S. 92f.

IV Die Tanzdarstellungen in höfischen und bürgerlichen Gesellschaftsszenen des 16. und 17. Jahrhunderts im Wandel von Kontext und Raum

Die Wandlung der Darstellungen tanzender Personen aus dem höfischen sowie aus dem bürgerlichen Bereich hängt mit der Entwicklung des Genremotivs der „Fröhlichen Gesellschaft“ zusammen. Bei Betrachtung der Werke, denen eine Tanzdarstellung beigelegt wurde, ist auffällig, dass für die Kulisse der Bilder seit Mitte des 16. Jahrhunderts der Außenraum, d. h. eine Garten- oder Parklandschaft, gewählt wurde. Ausgangspunkt für das Motiv des gesellschaftlichen Beisammenseins bei Musik, Gesang und Tanz bilden die spätmittelalterlichen Minne- bzw. Liebesgardendarstellungen. Diese entstanden aus den starken Bestrebungen der gehobenen Bürgerschicht, sich das höfische Kulturgut einzuverleiben. Dichtung wie auch Graphik wurden anfangs unverändert aus der bildenden Kunst höfischer Provenienz übernommen. Doch bereits in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts unterlag der höfische Liebesgarten einer Trivialisierung und Parodierung. Die ersten Graphiken, die um 1460 entstanden, zeigen von Beginn an zwei nebeneinander existierende Varianten dieser Thematik. Auf der einen Seite stehen dabei die Darstellungen der idealisierten Form der höfischen Liebe, wie sie beim sogenannten „Meister der Liebesgärten“ zu finden ist (**Abb. 21**). Auf der anderen Seite gibt es Motive, denen ein als satirisch oder moralisierend zu bezeichnender Unterton unterliegt. Als Beispiel sei hier auf den Meister E. S. verwiesen, in dessen Darstellung „Garten der Liebe mit lüsternen Liebenden und Narr“ (n. d.) (**Abb. 22**) die scheinbar intakte und intime Welt des Minnegartens durch einen als Narr gekleideten Liebhaber ins Lächerliche gezogen wird.³²² Auch Lucas van Leydens Kupferstich „Tanz der Heiligen Maria Magdalena“ von 1519 (**Abb. 23**) kann im Kontext des „mittelalterlichen Minnegartens, in dem man sich bei der Jagd, beim Tanzen, Hofieren und Singen‘ ergötzte“³²³, verstanden werden. In zahlreichen Stichen taucht seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert die Darstellung des Moriskentanzes bzw. dessen Parodierung auf. Der Begriff „Moreske“ (ital. *moresca*) kam erstmals am Hof des Königs von Aragon, in Sizilien und Neapel auf. Der von zahlreichen Kapriolen begleitete Tanz ist maurischen Ursprungs und kam

³²² Kolfin 2005, S. 18.

³²³ Vignau-Wilberg 1984, S. 45.

wahrscheinlich durch die Heirat eines kastilianischen Herrschers mit einer Anverwandten des englischen Königshauses im 14. Jahrhundert nach England. Von hier aus konnte sich der Moriskentanz seit dem 15. Jahrhundert in Europa ausbreiten. Möglich ist allerdings ebenfalls, dass der Tanz durch Reisende aus dem Norden vermittelt wurde und so im 15. Jahrhundert in Süddeutschland in Mode kam. Seit diesem Zeitpunkt existiert ein sicheres Wissen über diesen Tanz, der anfangs als höfischer Minnetanz bei festlichen Gesellschaften in Form eines Zwischenspiels zur Unterbrechung anderer Tänze eingeschoben wurde, bevor man ihn bei Fastnachtsfeiern schließlich zur allgemeinen Volksbelustigung aufführte. Im Mittelpunkt des Morisken-Schauspiels stand eine schöne junge Frau, von tanzenden Männern umringt, welche die Gunst der Umworbenen durch ausgefallene und groteske Sprünge zu erlangen suchten. Die junge Frau vergab abschließend einen Preis (Apfel, Kranz, Ring) an den exaltiertesten Tänzer (**Abb. 24 u. 25**). Die Darstellungen von Israhel von Meckenem d. J. (ca. 1440/50–1503) und Daniel Hopfer (1470–1536) zeigen, wie die Werbetänzer durch Narren ersetzt werden und deren Auftreten ins Lächerliche ziehen (**Abb. 26 u. 27**).³²⁴ In zwei weiteren Darstellungen, die Israhel von Meckenem und Hans Suess von Kulmbach (ca. 1476–1522) angefertigt haben (**Abb. 28 u. 29**), sind die Tänzer von einem Geäst aus Dornenranken bzw. einer einzelnen Ranke in Form eines Zauns umgeben. Diese Astschlingen weisen auf die Laster- und Sündhaftigkeit der Menschen bzw. ihres Treibens hin. Dementsprechend finden sich in zwei Passagen des Alten Testaments Hinweise, wonach Dornen symbolhaft als schlechte Menschen definiert werden.³²⁵ In der Dresdner Zeichnung des Hans Suess von Kulmbach wird diese Lasterallegorie zusätzlich noch durch den Spiegel, den die Dame in ihrer Hand hält, betont. Der Spiegel verweist symbolhaft auf eine der Sieben Todsünden, den Hochmut (*superbia*). Ergänzend hierzu wird mit dem tiefen Ausschnitt ihres Kleides das Sinnbild der Unkeuschheit evoziert. Diese Attribute deuten darauf hin, dass die Dame die sündhafte Figur der „Frau Welt“ verkörpert. Eine entsprechende allegorische Darstellung zeigt ein Kupferstich von Theodor de Bry (1528–1598) (**Abb. 30**).³²⁶ Die Karikierung des Moriskentanzes diente demzufolge nicht allein als komödiengleiche Darstellung zur Belustigung, sondern hielt vielmehr eine morali-

324 Vignau Wilberg-Schuurman 1983, S. 33ff.; Vignau-Wilberg 1984, S. 46; Müller-Meiningen 1991, S. 35ff. Analoge Aussagen zum Ursprung des Tanzes finden sich bereits bei Schikowski 1926, S. 61.

325 „Die Völker werden zu Kalk verbrannt, / Sie lodern wie abgehauene Dornen im Feuer [...].“

Vgl. AT, Jesaja 33,12. / „Noch der Beste unter ihnen ist wie eine Distel, / der Redlichste ist schlimmer als Dornengestrüpp. [...]“ Vgl. AT, Das Buch Micha 7,4.

326 Müller-Meiningen 1991, S. 60f.

sierende Aussage bereit. Damit wird deutlich, dass sich der Charakter der Minnedarstellungen veränderte: Von den höfischen Idealen ausgehend wurden sie von der städtisch-bürgerlichen Kultur um 1500 übernommen. Dabei wurden sie mit einem neuen Inhalt versehen, dessen neue Funktion den gewandelten Moralvorstellungen dieser Gesellschaft entsprach.³²⁷

Seit ca. Mitte des 16. Jahrhunderts wurde diese mittelalterliche Tradition – der man eine Art Vorläuferfunktion des Genrebildes zuschreiben kann – in der niederländischen Kunst weitergeführt, die aber zusätzlich um das Hintergrundthema einer biblischen Historie (z. B. „Der Verlorene Sohn“, „Lazarus und der reiche Mann“, „Tanz der Salome“ etc.) erweitert wurde, welche den Darstellungen einen moralisierenden Inhalt verleiht. Die Ausgangspunkte dieses Motivwandels können beispielweise in den Darstellungen von Hans Bol (1534–1593) gesehen werden, der den Liebesgarten als vordergründiges Motiv für die biblische Geschichte vom „Verlorenen Sohn“ nutzt (**Abb. 31**). Ab 1573 findet sich bei Bol die Verknüpfung eines jahreszeitlichen Motivs (Frühling) mit dem Liebesgarten (**Abb. 32**). Von den Werken dieses Künstlers ausgehend, welche speziell ab 1580 eine geringe Anzahl von Personen bei Musik, Konversation, Tanzen, Reiten und Spielen innerhalb eines Gartens zeigen, kann von einer Entwicklung des Themas der „Fröhlichen Gesellschaft“ gesprochen werden, an die nachfolgend David Vinckboons, Esaias van de Velde, Dirck Hals und Anthonie Palamedesz. anknüpfen. Diese traditionelle Gestaltung der „Fröhlichen Gesellschaft“ innerhalb einer Landschaftsszenerie mit nur wenigen Gebäuden im Hintergrund, wird seit Ende des 16. Jahrhunderts von einer illusionären Architekturkulisse begleitet. Ansätze finden sich wiederum bei Hans Bol (**Abb. 33**), bei Jacob Grimmer (**Abb. 34**) und bei Sebastian Vrancx (**Abb. 35**). Einen Höhepunkt erreichen die Architekturdarstellungen in den Bildern von Hans Vredeman de Vries, seinem Sohn Paul Vredeman de Vries und Bartholomäus van Bassen (ca. 1590–1652). Ihre illusionären Kulissenausstattungen, die durch zahlreiche Figuren belebt werden, entstanden in Zusammenarbeit mit anderen Künstlern wie David Vinckboons, Esaias van de Velde oder Mitgliedern der Familie Francken. (**Abb. 36 u. 37**).³²⁸

327 Vignau Wilberg-Schuurman 1983, S. 33ff.; Vignau-Wilberg 1984, S. 49ff.

328 Zur Entwicklung des Genrebildes aus der biblischen Historie und dem Motiv des Liebesgartens vgl. Kolfin 2005, S. 22ff.

Mit Einbettung der Gesellschaftsszene in eine Architekturkulisse beginnt sich ein erneuter Wandel zu vollziehen. Innerhalb der Außenraumdarstellungen verwischen sich die religiösen Spuren, so dass sich Abbildungen verstärkt dem Typus der „Fröhlichen Gesellschaft“ annähern. Schließlich wird das Motiv des fröhlichen Beisammenseins in eine Interieurdarstellung überführt. Mit diesem Schritt vollzieht sich die Rücknahme des biblischen Kontextes, an deren Endpunkt die Darstellungen des zeitgenössischen Genrebildes, wie es z. B. bei Pieter Codde gefunden werden kann, stehen. Das Thema der „Fröhlichen Gesellschaft“ hat sich somit seit Mitte des 16. Jahrhunderts von Flandern aus chronologisch vom höfischen Genre über das flämische Sittenbild bis hin zum verbürgerlichten Typus entwickelt. Den Abschluss dieser Entwicklung bilden die – teils mit moralischen Aussagen versehenen – Genreszenen.³²⁹

Eingebunden in all diese Darstellungen, welche die Entwicklung des Genrebildes begreiflich machen, ist häufig das Motiv tanzender Personen. Bedingt ist dies durch das Thema des Bildes, das vermittels einer Wiedergabe eines Tanzes oftmals unterstrichen wird, ob es sich nun um einen Liebesgarten in Anklang an mittelalterliche Minnedarstellungen handelt, eine biblische Historie oder um eine festliche Gesellschaft handelt. Von Interesse bei meiner Untersuchung ist dabei die Frage nach der Nähe zur Realität: Inwieweit werden reale Tänze wiedergegeben? Mehr noch, verändern sich mit der Wandlung des Kontextes auch die im Bild gezeigten Tänze?

Um im Folgenden die nebeneinander verlaufenden Entwicklungsfäden zu verdeutlichen, habe ich die Bildbetrachtung in zwei Teile gegliedert. Der erste Teil soll Auskunft über die Entwicklung des Tanzmotivs hinsichtlich der thematischen und räumlichen Entwicklung geben, der zweite Teil wird den rhetorischen Aspekt des Themas aufgreifen.

329 Vgl. Nehlsen-Marten 2003, S. 24ff.

IV.1 Die festlichen Gesellschaften in Garten- und Parklandschaften im Kontext des Liebesgartens und biblischer Darstellungen – Von Hans Bol (1534–1593) bis Frans Francken II. (1581–1642)

IV.1.a Hans Bol (1534–1593)

Einen Anfangspunkt in der Entstehungsgeschichte des Genrebildes, in dem das Tanzmotiv gezeigt wird, markieren die Darstellungen von Hans Bol. In seinem Werk finden sich Arbeiten, die sich auf die Parabel vom „Verlorenen Sohn“ beziehen, dabei aber stets auch Anklänge an den mittelalterlichen Typus der Liebesgartendarstellungen aufweisen. Zwei Bilder von 1559 und 1570 mögen dies belegen (**Abb. 38 u. 31**). Diesen Darstellungen hat Bol kein Tanzmotiv beigefügt; lediglich das Essen, Trinken, Musizieren und Flanieren der zeitgenössisch gekleideten Protagonisten sowie die Vertreibungsszenen im Hintergrund bilden den Rahmen für die jeweiligen Motive. In zwei anderen Arbeiten hingegen – „Landschaft mit einer Allegorie des Frühlings“ (n. d.) und „Monat Mai“ (1580) (**Abb. 39 u. 40**) –, die ebenfalls als Liebesgartendarstellung aufgefasst werden können, integrierte der Künstler das Tanzmotiv als Teil des genussvollen Zeitvertreibs. Bei der nicht datierten „Landschaft mit einer Allegorie des Frühlings“ (**Abb. 39**) dominiert die Landschaft das Bild, die dem Betrachter einen Einblick in den (Liebes-)Garten eines Schlosses und einen Ausblick auf den umgebenden Landstrich gewährt. Der in den Vordergrund platzierte Garten ist in zwei Bereiche unterteilt. In der linken Hälfte sind abgegrenzte Beete mit Blumen und Bäumen sichtbar, in denen gemäß der Jahreszeit Frühling weitere Gewächse angepflanzt bzw. gepflegt werden. Zur rechten Seite liegt, durch eine Mauer getrennt, der Gartenbereich, der als Liebesgarten definiert werden kann. Im Hintergrund befinden sich mehrere Personen zu Pferd, in wiederum woanders wird gespielt und gegessen. Im Vordergrund versucht ein Herr sein Glück bei seiner Begleiterin, die er offenbar näher an sich heranziehen will. Ein wenig weiter rechts von ihnen flaniert ein Paar, welches auf ein tanzendes Paar zuläuft. Woher die Musik kommt, zu der das Paar seine Tanzschritte ausführt, ist nicht klar. Lediglich der ausladenden Gestik des Mannes ist zu entnehmen, dass es sich um einen recht bewegten Tanz handelt, zumal er auch seine Kopfbedeckung in die Hand genommen hat. Die Dame scheint, verglichen mit ihrem Partner, kaum in Bewegung zu sein. Es lässt sich

mutmaßen, dass sie einige leichte Schritte auf der Stelle ausführt. Die gegenüberstehende Haltung der beiden, das Solo des Mannes und seine schwungvollen Bein- und Armbewegungen erwecken einen theatralischen Eindruck, so als gelte es, die Gunst seiner Partnerin zu gewinnen. Übereinstimmend sind solche pantomimischen Elemente sowohl aus einer *Gaillarde* als auch aus einer *Courante* bekannt, die als Werbungstänze galten und – wie im Bild zu sehen – „von der Hand“ getantz werden konnten. Für eine *Gaillarde* spricht die Dynamik dieses Tanzes, bei dem mit hohen Sprüngen und anmutigen Drehungen der Frau imponiert werden sollte. Für die *Courante* spricht die theatralische Einlage, welche Arbeau erwähnt und die ebenfalls von allerlei Sprüngen und Gebärden begleitet wurde.³³⁰ Ob aber einer dieser beiden Tänze als Grundlage für das Tanzmotiv angenommen werden kann, lässt sich insofern bezweifeln, als der Moriskentanz ebenfalls in Form einer Werbung mit exaltierten Gesten des Mannes um die Frau herum getantz wurde. Im Gegensatz zur Moriske, wie sie in Kapitel IV dieser Arbeit vorgestellt wird, zeigt Hans Bol jedoch nur einen einzigen Tänzer, der um die vor ihm stehende Dame wirbt. In seiner lebhaften Gestikulation ähnelt er den Moriskentänzern aus den Darstellungen des Meisters HL und Hans Suess von Kulmbach (**Abb. 24 u. 29**), wengleich die Tanzdarstellungen der beiden Letzteren einen entrückten, rauschhaften Zustand beschreiben.

In der zweiten Darstellung von Hans Bol, die das Thema des Liebesgartens mit einer Allegorie des Frühlings verknüpft, stammt aus der 1580 datierten Serie „Die zwölf Monate“ und gibt den „Monat Mai“ (**Abb. 40**) wieder. Wiederum ist der Garten an die Architektur eines Palais angeschlossen. Links im Bild sowie im Mittelgrund hinter der Mauer, die den Garten umgibt, sind Reiter zu erkennen. Seitlich und mittig der Einfassung wird ein Kegelspiel ausgeführt, ein Paar lustwandelt neben einem Pfau und anderen Vögeln durch den Garten. Im Vordergrund findet sich eine Gruppe mit zwei Liebespaaren, hinter denen eine junge Frau eine Laute spielt. Vor ihnen am Bildrand liegt eine Decke, auf der Speisen und eine Trinkkaraffe bereitstehen. Von besonderem Interesse ist hier das Paar, welches sich links von der Gruppe der Liebenden bzw. der Musikerin befindet. Es hält einander elegant an der Hand, wobei ihre Hände nicht ineinander verschlungen sind, sondern die Dame hat ihre Hand auf der des Mannes liegen und um-

330 Zu den Tänzen der *Gaillarde* und der *Courante* bzw. der Darstellungen dieser Tänze bei Arbeau vgl. Kapitel II.4 sowie Kapitel II.8 dieser Arbeit.

fasst seine Finger. Die Arme auf Hüfthöhe erhoben, eng aneinander gerückt und fast gerade ausgestreckt, gehen die beiden in scheinbar gemessenen Schritten vorwärts, wobei der Herr seinen rechten Arm in eleganter Pose in die Hüfte gestützt hat. Während dieser Zeremonie schaut die Dame sittsam zu Boden. Ob es sich hier tatsächlich um einen Schreittanz wie eine *Bassedanse* oder eine *Pavane* handelt, ist mit Sicherheit nicht zu sagen, zumal das Paar im Hintergrund auf ähnliche Weise den Garten durchschreitet. Entscheidend ist aber, dass das hintere Paar sich von der musikalischen Quelle weg bewegt und eine andere Haltung als das vordere Paar eingenommen hat. So hat der Herr des hinteren Paares mit seinem linken Arm die Taille seiner Dame umfasst, während er den rechten Arm seitlich knapp über dem Griff des Degens hängen lässt. Indessen spricht die körperliche Nähe des im Vordergrund platzierten Paares zum Musikensemble für die Tatsache, dass mit ihrer Pose nicht allein ein Flanieren, sondern ein Tanz gemeint ist. Unter chronologischen Gesichtspunkten betrachtet, ist die *Bassedanse* wahrscheinlich auszuschließen, da sie in Deutschland und in den Niederlanden ihren Höhepunkt bis zum ersten Viertel des 16. Jahrhunderts hatte (vgl. Kapitel II.2). Aus der *Bassedanse* hat sich die *Pavane* entwickelt, die mit gemessenen und würdevollen Schritten getanzt wurde. Das Imponiergehabe des Mannes, das sog. *pavoneggiare* (ital. ‚sich brüsten‘), kam durch die stolze Haltung mit leicht asymmetrischer Pose und dem in die Hüfte gestützten Arm zum Ausdruck. Die Schritte sollten ein Stolzieren darstellen, wozu auch das Tragen von Hut, Mantel und Degen gehörte. In Bezug auf das vorliegende Bild mag der Pfau als Andeutung auf diesen stolzen Tanz verstanden werden. Und der Herr kommt den geforderten Äußerlichkeiten der *Pavane* ebenfalls recht nahe, auch wenn das Beugen bzw. Anheben des Knies nicht dem geforderten Ideal entspricht. Die Damen hingegen sollten bei der *Pavane* eine bescheidene und sittsame Haltung einnehmen. Zudem waren aufgrund der langen Schleppen, wie sie z. B. die Dame im Bild trägt, exaltierte Bewegungen von vorneherein ausgeschlossen (vgl. Kapitel II.3). Alle Indizien weisen somit verstärkt auf ein tanzendes Paar hin. Dabei sollte nicht unerwähnt bleiben, dass die *Pavane* ebenso wie ihre Vorgängerin, die *Bassedanse*, im Grunde genommen nichts anderes darstellte als ein elegantes und gesetztes Umhergehen bzw. Umherschreiten.

Ein Hinweis auf einen biblischen Kontext ist in der „Landschaft mit einer Allegorie des Frühlings“ nicht gegeben, vielmehr wird das Bild von der Architektur dominiert, die den Rahmen für das Motiv vorgibt. In der Darstellung „Monat Mai“ hingegen kann der

Pfau ebenso als Hinweis auf den „Verlorenen Sohn“ gelesen werden wie der junge Mann, der offenbar trunken in die Arme der um ihn herum platzierten Damen gefallen ist. Eine Fortsetzung der Geschichte ist jedoch nicht dargestellt, so dass es bei einer Andeutung auf die biblische Historie bleibt.

IV.1.b Umkreis von David Vinckboons

Eine auf das Jahr 1604 datierte Zeichnung, die vermutlich aus dem Umkreis von David Vinckboons kommt und den Titel „Der Verlorene Sohn“ (**Abb. 41**) trägt,³³¹ stellt, ähnlich der Zeichnung „Monat Mai“ von Hans Bol (**Abb. 40**), einen Garten mit einer mehrfigurigen Gesellschaft dar, die sich mit Speis und Trank sowie mit Musik, Tanz und Konversation die Zeit vertreibt. Links im Bild haben sich zwei Paare an einen Tisch gesetzt, an dem sie von einem Pagen bedient werden. Auf einer Bank vor der Tafel sitzt ein Lautenspieler, zu dessen Musik ein Paar in der Bildmitte tanzt. Rechts von ihnen hat sich eine Dame auf einem Stuhl niedergelassen, die scheinbar in ein Gespräch mit dem neben ihr stehenden Herrn vertieft ist. Im Hintergrund flaniert ein weiteres Paar an einem Brunnen entlang. Den äußeren Rahmen bildet ein Garten mit einer künstlichen Architektur, die aus einer loggienähnlichen Wandelhalle besteht. Sämtliche Hinweise auf den Ursprung der biblischen Historie sind getilgt.³³² Es fehlt der Pfau als Zeichen für Hochmut und Stolz, das auf den „Verlorenen Sohn“ verweist. Vielmehr handelt es sich um die Darstellung eines Liebesgartens, wie sie für das frühe 17. Jahrhundert kennzeichnend war. Im Gegensatz zu den Arbeiten von Hans Bol ist das vorliegende Motiv insofern weiterentwickelt worden, als der Garten als freier Raum gestaltet worden ist. Bei Bol ist der Liebesgarten, gleich seinem mittelalterlichen Vorläufer, von einer Mauer umschlossen und dominiert als gestaltendes Element das Bild. Das noch bei Bol vorherrschende Motiv des Gartens wird zugunsten der vergrößerten Darstellung der Personen, die damit an Bedeutsamkeit gewinnen, zurückgenommen. Die Rückführung auf das biblische Thema in der Zeichnung aus dem Umkreis von David Vinckboons liegt lediglich in der Darstellung der sich amüsierenden Personen. Dementsprechend stellt die Zeichnung nur noch eine Reminiszenz des ursprünglichen Inhaltes dar. Meines Erachtens handelt es sich vielmehr um die eigenständige Darstellung einer fröhlichen Gesellschaft im Freien, wie sie in David Vinckboons Gemälden von 1610 (**Abb. 44 u. 45**) zu sehen sind.

331 Zur Datierung der Zeichnung vgl. Goosens 1954, S. 93.

332 Zur Feststellung, dass es sich hier um die Darstellung eines rein weltlichen Vergnügens handelt, bei der nichts mehr an die Parabel vom „Verlorenen Sohn“ erinnert, vgl. Goosens 1954, S. 93.

Das in der Bildmitte tanzende Paar erinnert hinsichtlich seiner Aktivitäten an das Paar aus Bols „Landschaft mit einer Allegorie des Frühlings“ (**Abb. 39a**). Die in Rückansicht dargestellte Dame scheint weitaus weniger aktiv am Tanz teilzunehmen als der ihr gegenüberstehende Partner. Ihre einzige Handlung scheint darin zu bestehen, dass sie ihren Rock mit der rechten Hand leicht anhebt. Im Gegensatz dazu steht ihr Tanzpartner, der seine Kopfbedeckung in seiner linken Hand hält, auf dem rechten Fuß bzw. auf dem Fußballen, wobei er das linke Bein nach vorne und dabei die Fußspitze nach unten gestreckt hat. Vermuten ließe sich hier eine *Gaillarde* aufgrund der (anscheinend) dargestellten Fußstöße (**Fig. 9**). Wahrscheinlicher ist es jedoch, eine heitere *Gavotte* (**Fig. 20**) als Grundlage für das Tanzmotiv anzunehmen, dem ein ländlicher Charakter zugesprochen wurde. Eine Schrittfolge bestand darin, dass der Fuß des Spielbeins mit abwärts gerichteter Fußspitze gerade nach vorne gestreckt wurde, derweil man auf dem Standbein einen Hüpfschritt ausführte. Gegen die Annahme einer *Gavotte* spricht wiederum, dass der Tanz im 17. Jahrhundert als Reigen und erst mit dem beginnenden 18. Jahrhundert als reiner Einzelpaartanz getanzt wurde. In jener frühen Zeit wurde die *Gavotte* auch als „Doppel-*Branle*“ bezeichnet, und die Paare tanzten sie auf einer geschlossenen oder offenen Kreislinie.³³³ In der offenen Variante nannte man den Tanz dann *Farandole*. Zwei Beispiele für die offene Linienführung liefern die „Ballszene“ von Hieronymus Janssens aus den 1650er Jahren sowie der Kupferstich eines unbekanntes (vermutlich französischen) Meisters, der um 1660 datiert (**Abb. 169 u. Fig. 16**). Demzufolge wäre eine *Gavotte* auszuschließen, allerdings kann der vereinzelte Paartanz auf der Zeichnung aus dem Umkreis von Vinckboons auch als Detailszene aus einer Choreographie gedeutet werden. In Arbeaus „*Orchésographie*“ findet sich zu den Ausführungen einer *Gavotte* in Bezug auf die Deutung des Tanzes im Bild eine interessante Angabe:

„Die Gavotte wird [...] im geraden Tact, mit kleinen Sprüngen getanzt und besteht aus einem Double nach links, und einem Double nach rechts, wie der gewöhnliche Branle. Die Tänzer jedoch zertheilen diese Doubles, indem sie nach Belieben den Gaillardens entlehnte Passagen einschalten oder einlegen. Nachdem dann der Tanz eine Weile seinen Gang gehabt, trennt sich ein Paar von den Uebrigen, und führt angesichts aller Anwesenden verschiedene Passagen aus [...].“³³⁴

333 Taubert 1968, S. 141; Langeloh 2002, S. 65.

334 Arbeau 1588, fol. 93r, hier zit. nach der Übersetzung v. Czerwinski 1878, S. 119.

Bei diesen Solopassagen tanzte ein Paar im Kreis oder auf einer Geraden. Letzteres entspricht der Zeichnung aus dem Umkreis von Vinckboons. Zu einer *Gavotte* passt hingegen nicht, dass sich das Tanzpaar gegenübersteht und deshalb, wie im Bild zu sehen, auch nicht an der Hand fasst. Aufgrund des lebhaften Charakters einer *Gavotte* war jedoch ein guter Halt zwischen den Tänzern nötig.³³⁵ Der Grundschrift sollte mit lockerer, hoher Armführung getanzt werden, aber „[...] wenn er ohne Partnerfassung getanzt wird, ist die als Ausgleich zum Spielbeinschwung erforderte höhere Gegenarmbewegung anzudeuten, soweit Zeitmaß und tänzerisches Können es gestatten.“³³⁶ Inwieweit diese Anforderungen der tatsächlichen Praxis (und schließlich der Umsetzung in ein Bild) entsprachen, ist rückblickend nicht mit Sicherheit zu beantworten. Aufgrund der Angaben von Thoinot Arbeau zeichnet sich ab, dass der Tanz im vorliegenden Motiv sehr wahrscheinlich eine *Gavotte* darstellt. Wie aus dem Zitat hervorgeht, enthielt der Tanz neben der charakteristisch nach unten gerichteten Fußspitze des Spielbeins Elemente aus der *Branle* oder der *Gaillarde*. Allein die Tatsache, dass innerhalb eines Tanzes Durchmischungen von Figuren und Posen aus anderen Tänzen vorgenommen wurden, macht deutlich, wie diffizil die Choreographien waren und wie schwierig es deshalb ist, die Tänze anhand einzelner im Bild wiedergegebenen Posen zu identifizieren. Die in der vorliegenden Zeichnung dargestellte Tanzfigur des Paares wird häufig in fast identischer Manier in den Darstellungen der Gesellschaften im Freien von David Vinckboons und Sebastian Vrancx verwendet, wie im Folgenden noch zu zeigen sein wird.

335 Langeloh 2002, S. 65.

336 Taubert 1968, S. 149.

IV.1.c David Vinckboons (1576–ca. 1632)

In der Nachfolge von Hans Bol entstanden die Werke von David Vinckboons, der ebenso wie Hans Bol seine eleganten Gesellschaften zu Beginn in den Kontext biblischer Historien stellte, bevor er das Motiv der fröhlichen bzw. eleganten Gesellschaft im Freien im späteren Sinne entwickelte.³³⁷ Vor allem die im 16. Jahrhundert beliebte Parabel vom „Verlorenen Sohn“ diente anfangs in seinen Werken als Modell für seine vielfigurigen *tuin-* und *parkfeesten* sowie für seine komprimierten *banketjes*. Die zeitgenössische Umsetzung biblischen Sujets zeigt sich vor allem in der Zeichnung „Der Verlorene Sohn in einer Taverne“ von 1608 (**Abb. 42**). Die Protagonisten vergnügen sich bei einer Mahlzeit mit Musik und Tanz. Die am Boden verstreut herumliegenden Spielkarten können als Zeichen von Lasterhaftigkeit verstanden werden, da das Kartenspiel seit dem 15. Jahrhundert eng in Verbindung gebracht wurde mit „luidheid, dorst naar geld, twist, bedrog en onkuisheid.“³³⁸ Die Karten stellen ein traditionelles Symbol der Spielsucht dar und können auch als Boten der Vergänglichkeit gedeutet werden. Die Pfaue im Mittelgrund des Bildes verweisen auf Hochmut, Stolz und Wollust.³³⁹ Im Hintergrund wird schließlich die Vertreibungsszene gezeigt. Das Werk steht noch ganz im Zeichen des ausschweifenden Lebens des „Verlorenen Sohns“ und der gleichnishaften Prasserszene. Doch die zeitgenössische Bekleidung der Personen deutet sich der Umbruch vom biblischen Sujet zum profanen Bildthema an. Die Szene, die sich um den Tisch herum abspielt, erinnert an Bols Ausführung des Themas von 1570 (**Abb. 31**). Sowohl Vorgänger als auch Nachfolger scheinen die Ausschweifungen einer vornehmen zeitgenössischen Gesellschaft wiederzugeben. Dass diese Vergnügungen, die den Zeitvertreib der Jugend veranschaulichen,³⁴⁰ unter moralischen Gesichtspunkten als verwerflich galten, wird durch den Kontext der biblischen Geschichte betont. „Het is juist vanwege deze ethisch implicaties dat het thema zich vrij snel van zijn bijbelse oorsprong verwijderde en als correctief een verbond met de ideelle thematiek van de liefdestuin in het burgerlijk genre kon aangaan.“³⁴¹

337 Zur These, dass nicht David Vinckboons, sondern Hans Bol als der Erfinder des „Bildtypus der Tischgesellschaft mit Liebespaaren im Freien“ genannt werden muss, vgl. Peé/Wegner 1980, S. 82.

338 De Jongh, in: Ausst.-Kat. Amsterdam 1976, S. 151.

339 De Jongh, in: Ausst.-Kat. Amsterdam 1976, S. 274.

340 Nehlsen-Marten 2003, S. 37.

341 Briels 1987, S. 101.

Parallel dazu klingt in der Arbeit das Thema des Liebesgartens an. Zärtliche Gestik und Mimik verweisen sowohl auf den mittelalterlichen Vorläufer als auch auf die Nähe zu Bols Darstellungen bzw. auf die Zeichnung aus dem Umkreis von Vinckboons. Neben den bereits genannten Freuden an Speisen, Trank und Musik ist in der rechten Bildhälfte ein tanzendes Paar platziert, das sich offenbar zu den Melodien eines Duos hinter ihnen bewegt. In ungebührlich koketter Manier hebt die Dame mit ihrer linken Hand den Rock an, derweil sie ihren rechten Arm erhoben hat und mit den Fingern nach oben weist. Ihr Partner hat die rechte Hand in die Hüfte gestützt und sein linkes Bein angehoben, mit der anderen linken Hand weist er auf seine Partnerin. Bei dem Tanz könnte es sich um eine *Courante* handeln, zu der, gleich einer *Pavane*, ein pantomimisches (Werbe-)Spiel gehörte (siehe auch Kapitel II.7). Möglich ist hier eine sogenannte *Courante* „von der Hand“, die auseinander, zueinander und getrennt sowie vor- und umeinander getanzt wurde. Charakterisch für diesen Tanz sind Bewegungen zu beiden Seiten hin mit alternierend schräg nach innen und schräg nach außen gesetzten Schritten. Es folgten Wechselschritte nach rechts und links mit – je nach Variation – anschließendem Nachhüpfen (siehe auch Kapitel II.8). Für diese lebhafteste Form der *Courante* spricht auch der leicht angehobene Rock der Dame, was bei diesem Tanz (im Gegensatz zu anderen Tänzen) erlaubt war.

Eine ähnlich vornehme Gesellschaft mit einem nahezu identischen Tanzpaar findet sich in Vinckboons Zeichnung „Tischgesellschaft im Garten“ (**Abb. 43**), welche nach Pée und Wegner etwa ein bis zwei Jahre älter ist als sein Pendant mit dem biblischen Motiv.³⁴² Die Tafel, an der die offenbar feiernde Gesellschaft Platz genommen hat, ist nicht mehr diagonal unter einer Laube ins Bild platziert, sondern wird entlang einer Hecke frontal dargestellt. Die so in der Breite angeordnete Gesellschaft erzeugt den Eindruck eines Bühnenaufbaus – „[...] eine Kompositionsform, die alsbald für das holländische Gesellschaftsbild kennzeichnend werden wird (Esaias van de Velde, Willem Buytwech, Pieter Codde u. a.).“³⁴³ Während sich die Gäste bei einer Mahlzeit mit Musik und einigen Galanterien vergnügen, führt ein einzelnes Paar vor dem Tisch einen Tanz auf. Die Hinweise auf die biblische Geschichte sind in dieser Zeichnung nicht vorhanden, so

342 Pée/Wegner 1980, S. 45.

343 Pée/Wegner 1980, S. 99.

dass von einer Schilderung eines zeitgenössischen Vergnügens gesprochen werden kann.

Im Vergleich zwischen dem Tanzpaar aus dem Bild „Der Verlorene Sohn in einer Taverne“ und dem Tanzpaar der „Tischgesellschaft“ fällt auf, dass die beiden Paare sich in Haltung, Gestik und Mimik entsprechen. Ein feiner Unterschied ist jedoch bei der Darstellung der Dame zu beobachten. Sie ist nicht wie beim „Verlorenen Sohn“ seitlich im Profil zu sehen, sondern in einer Dreiviertelansicht. Auch stehen ihre Füße nicht direkt nebeneinander, so dass hier nicht mehr der Eindruck eines „Auf-der-Stelle-Tretens“ entsteht. Durch das breite Auseinanderstellen der Beine, der linke Fuß ist leicht angehoben und zurückgesetzt, wird vielmehr der Eindruck einer aktiven Tanzbewegung erweckt. In ihrer rechten Hand hält die Dame ein Taschentuch. Neben ihrer Pose insgesamt ist die Geste mit dem Taschentuch ein Detail, welches die Zeichnung in die Nähe der 1610 datierten Gemälde aus Amsterdam und Wien (**Abb. 44 u. 45**) rückt, wobei die abgebildeten Tänzerinnen das Taschentuch jeweils in ihrer linken, auf dem Kleid ruhenden Hand halten. Bei dem Tanz selbst handelt es sich, wie zuvor besprochen, sehr wahrscheinlich um die Darstellung einer *Courante*, bei der die Dame einen aktiveren Part spielt.

Das Amsterdamer Bild „Gesellschaft im Garten“ sowie die Wiener „Gesellschaft im Freien“ (**Abb. 44 u. 45**) stellen jeweils eine fröhliche Gesellschaft in einem Garten dar, die vergleichbar sind mit der Zeichnung „Der Verlorene Sohn“ aus dem Umkreis von Vinckboons (**Abb. 41**) und der „Tischgesellschaft“ von David Vinckboons (**Abb. 43**). Die „Gesellschaft im Garten“ hat sich eng um einen Tisch herumgruppiert, auf dem eine Pfauenpastete aufgebahrt ist und somit eine Entlehnung an die Parabel vom „Verlorenen Sohns“ enthält. Wie De Jongh zu dieser Arbeit festhält, steht das Bild daher in enger Verbindung mit Vinckboons Zeichnung von 1608 (**Abb. 42**), wodurch dem Werk eine moralisierende Botschaft zugeschrieben werden kann.³⁴⁴ Die „Gesellschaft im Freien“ hingegen steht ganz im Zeichen des fröhlichen Beisammenseins des jungen Adels. Sie bildet den Übergang von den Stichen, welche Nicolaes de Bruyn (ca. 1571–1652) nach den Arbeiten von David Vinckboons anfertigte (**Abb. 53 u. 54**), hin zu den späteren *banketjes*.³⁴⁵ Deutlich liegt der Schwerpunkt auf den Vergnügungen bei Musik, Tanz,

344 De Jongh, in: Ausst.-Kat. Amsterdam 1976, S. 274.

345 Goosens 1954, S. 100.

Konversation und Galanterie, wobei Musik und Tanz das Bild dominieren. Wie Nevitt hierzu ausführt, kann in allen Werken Vinckboons' das Musizieren der damals übliche Zeitvertreib und als Cliché für emotionale Harmonie gedeutet werden.³⁴⁶ Den Bildern ist insofern jedoch ein realistisches Element zu eigen, als Gesang und instrumentelle Begleitung durch die Liederbücher instruiert wurden, welche im frühen 17. Jahrhundert aufkamen und sich großer Beliebtheit erfreuten.³⁴⁷ Darüber hinaus enthalten die beiden Bilder von 1610 aufgrund der Beschäftigung ihrer Protagonisten noch Entlehnungen an den Liebesgarten. Goosens erklärt bezüglich der Wiener „Gesellschaft im Freien“, dass das Musizieren eher ein Vorwand dieser Zusammenkunft ist, „denn Eros leitet das Fest.“³⁴⁸ Dabei ist die dargestellte Gesellschaft, gleich der Zeichnung von 1604 (**Abb. 41**), der Kernpunkt des Geschehens. Der Garten als Ort der Vergnügungen bildet nur noch die Hintergrundkulisse, er ist nicht mehr, wie in Hans Bols Darstellungen, bildbestimmend.

Eine Annäherung der beiden Gemälde von 1610 an die Zeichnung von 1604 findet nicht nur bezüglich des Themas statt, sondern zudem auch in Bezug auf die Präsentation des Tanzpaares. Für die Zeichnung hat sich herausgestellt, dass vermutlich eine *Gavotte* Grundlage für die Tanzdarstellung ist, die – wie schon erwähnt – Elemente aus der *Gaillarde* und einer *Branle* enthalten konnte. Vergleicht man die Tanzhaltung des Tänzers auf der Zeichnung mit den beiden Herren auf den Gemälden, so finden sich bezüglich ihrer Posen (vor allem betreffs der Beinhaltung) Übereinstimmungen. Während der Tänzer auf der Zeichnung sein Bein nahezu ohne Beugung des Knies mit vorgestreckter Fußspitze herabführt, so erscheint die vergleichbare Beinhaltung der beiden Tänzer auf den Gemälden weniger angestrengt und damit weitaus spielerischer. Ihr jeweiliges

346 Nevitt 2003, S. 49.

347 Das erste Liederbuch, das den Titel „Een Schoon liedekens Boeck“ trägt, wurde 1544 in Antwerpen publiziert. Das Buch ist mit einem Holzschnitt illustriert, welches ein in einem Garten wandelndes Paar zeigt. Im Jahre 1602 folgte dann „Den Nieuwen Lust-Hof“, danach „Den Bloem-Hof van de Nederlandtsche Ieught“ (1608), „Apollo of Ghesang der Musen“ (1615), „Friesische Lusthof“ (1621), „Groot Lied-Boeck“ (1622) und „Amsterdamsche Pegasus“ (1627). Diese Bücher wurden im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts ausschließlich in Amsterdam veröffentlicht und waren alle mit Stichen illustriert. Holländische Liederbücher waren Produkte der Populärkultur, und ihre Dichter – Hooft, Vondel, Bredero und Huygens – genossen ein hohes Ansehen. Sie benutzten beliebte Melodien, die jeder kannte, und setzten ihre lyrischen Texte hinzu. Nevitt vertritt hierzu die These, dass die Bilder der Gartenpartien, und speziell die von David Vinckboons, möglicherweise durch die Liederbücher motiviert worden seien. Vgl. Nevitt 2003, S. 50ff.

348 „Hier is musiceren echter het voorwendel van de bujenkomst, maar Eros leidt het feest.“ Vgl. Goosens 1954, S. 99.

Spielbein haben sie weniger stark angehoben, und ihre Füße sind nicht gerade nach unten gestreckt, sondern in normaler Stellung mit leichter Drehung nach außen geführt. Ob für diese beiden Tanzmotive ebenfalls eine *Gavotte* angenommen werden kann, ist fraglich, da in der Zeichnung von 1604 die Fußführung des Mannes auf diesen Tanz hinweist. Wahrscheinlich darf als Ausgangspunkt für die beiden Bilder aus Amsterdam und Wien eine eher *Gaillarde* oder eine Variante der *Branle* angenommen werden. So beinhaltete beispielsweise die *Branle simple*, die *Branle gay* oder die *Branle de Poitou* den sogenannten *pied en l'air*. Einen Sprung, der abwechselnd mit dem linken oder rechten Bein ausgeführt wurde, wobei das jeweilige Spielbein gestreckt leicht nach vorne angehoben wurde, so dass die Fußspitze knapp über dem Boden schwebte. Ein Absprung mit beiden Füßen (*pied en l'air*) und das Heranführen beider Füße in der Luft sollte zum Aufkommen in der Position der *pieds joints* führen, d. h. die Füße sollten anschließend leicht geöffnet wieder nebeneinander stehen.³⁴⁹ Hierauf konnten wieder Wechschritte nach links bzw. rechts, Seitenwechsel oder weitere Sprünge folgen.

Zwar spricht das angehobene Spielbein der Tänzer in beiden Gemälden für eine *Branle*-Form, aber für eine *Gaillarde* kann gleichfalls argumentiert werden. Letztere enthielt zwei Stellungen, bei denen der Herr sein Spielbein anheben musste. So gab es zum einen das linke bzw. rechte Fußkreuzen (**Fig. 13**), „[...] wenn nemlich der eine Fuß den Körper stützt und im selben Augenblick der andere Fuß vor dessen Schienbein gekreuzt wird.“³⁵⁰ Zum anderen gab es die Figur der *grue* (**Fig. 9**), „[...] wenn der Tänzer einen kleinen Schritt vorwärts macht, den einen Fuß an die Stelle des andern setzt, und diesen vorwärts erhebt.“³⁵¹ Auch diese Passage konnte abwechselnd mit dem linken und dem rechten Bein ausgeführt werden. Verglichen mit den Darstellungen aus der „Orchésographie“ von Arbeau kann aus der Schrittführung des Herrn auf dem Amsterdamer Bild (**Abb. 44**) am ehesten eine *grue* angenommen werden und für den Tänzer auf dem Wiener Gemälde (**Abb. 45**) eine „Fußkreuzung rechts“, wobei hier anzumerken ist, dass das Überkreuzen in der Darstellung Vinckboons' im Gegensatz zu den Beschreibungen bzw. Figuren bei Arbeau recht schwungvoll dargestellt ist. Obgleich die Posen der beiden Tanzpaare auf den Gemälden eine gewisse Ähnlichkeit haben, unterscheiden sie sich darin, dass nur das Paar auf dem Amsterdamer Bild einander an der Hand hält. Der Herr auf der Wiener Darstellung indes führt offensichtlich eine Solopassage aus, wie sie

349 Langeloh 2003, S. 75ff. bzw. S. 117.

350 Arbeau 1588, fol. 43r–44v, hier zit. nach der Übersetzung v. Czerwinski 1878, S. 48f.

351 Arbeau 1588, fol. 46v, hier zit. nach der Übersetzung v. Czerwinski 1878, S. 52.

für eine *Gaillarde* typisch ist. Währenddessen hält sich seine Partnerin zurück und führt einige zarte Schritte auf der Stelle aus. Im Bild aus dem Amsterdamer Rijksmuseum wiederum zeigt auch die Dame ein recht aktives, munteres Tanzverhalten. Das „Halten-an-der-Hand“ im Zuge eines lebhaften Tanzes gestaltete sich in der Praxis aufgrund des Fußkreuzens, des Vor- und Zurückstoßens der Beine und der Kapriolen oftmals problematisch, denn dabei konnte man einander leicht behindern. Deshalb gab es beim Tanz einer *Gaillarde* immer wieder Passagen, bei denen der „Fuß nur wenig vom Boden erhoben, und nur sehr wenig nach vorne gestreckt [wurde]. [...] Diese Bewegung [wurde] fast schleifend und so leichthin gemacht [...], wie es eine Dame thun würde.“³⁵² In der Darstellung Vinckboons' ist die Bewegung des sich an der Hand haltenden Paares jedoch nicht verhalten, sondern der Tanz wirkt sehr temperamentvoll. Ein Umstand, der ebenfalls bei Arbeau diskutiert wird. So bemerkt sein Schüler Capriol, dass es für die Dame sehr beschwerlich sei, wenn man so derb tanzt und einander an der Hand hält. Arbeau antwortet seinem Schüler, dass die Tänzer „heutzutage [...] nicht mehr diese zarten Rücksichten für die Tänzerinnen [hätten], [...] man läßt die Damen solche Sprünge machen, daß sie nur zu oft die Kniee zeigen, wenn sie nicht mit der Hand die Kleider niederhalten, um dies zu verhüten.“³⁵³ Diesem Dialog zufolge müsste der Tanz des Paares aus der „Gesellschaft im Garten“ als eine fast als anstößig zu bezeichnende Mode bewertet werden, von der Capriol festhält, dass sie „weder schön, noch anständig [sei], außer man tanzt mit einem derben Stubenmädchen.“³⁵⁴ Gewiss kann man diese Aussage als ein Merkmal in Zusammenhang mit dem inhaltlichen Rückgriff auf den „Verlorenen Sohn“ stellen, doch scheint der Tanz im Bild Vinckboons' auch ein Ausdruck des fröhlichen Beisammenseins zu sein. Sowohl die voran besprochenen Zeichnungen als auch die beiden Bilder der „Gesellschaft im Garten“ und der „Gesellschaft im Freien“ können im zeitgenössischen Sinne gelesen werden, wonach dem Picknick und den Landpartien eine große Wertschätzung beigemessen wurde, solange diese nicht in ein Gelage ausarteten.³⁵⁵ Dennoch klingt in den Bildern stets das Motiv der biblischen Historie an, und damit wird den Darstellungen eines beliebten zeitgenössischen Zeitvertreibs die Mahnung zur Mäßigung des Vergnügens beigelegt.

352 Arbeau 1588, fol. 45r, hier zit. nach der Übersetzung v. Czerwinski 1878, S. 51.

353 Arbeau 1588, fol. 45r–46v, hier zit. nach der Übersetzung v. Czerwinski 1878, S. 51.

354 Arbeau 1588, fol. 46v, hier zit. nach der Übersetzung v. Czerwinski 1878, S. 51.

355 De Jongh zitiert an dieser Stelle Karel van Mander, der sich 1592 in einem Gedicht zu Ehren von Haarlem positiv zu den sogenannten *buijtenpartien* äußerte. Vgl. De Jongh, in: Ausst.-Kat. Amsterdam 1976, S. 275.

IV.1.d Sebastian Vrancx (1573–1643)

Zwei Arbeiten von Sebastian Vrancx, „Der Verlorene Sohn (beim Fest unter den Kurtisanen)“ (um 1630–50) und die Vorzeichnung, die den Titel „Galante Gesellschaft im Park (Der Verlorene Sohn)“ (um 1620–30) trägt (**Abb. 46 u. 47**), stellen, wie schon die Werke von Hans Bol und David Vinckboons, eine galante Gesellschaft dar, die sich in einem Park versammelt hat. Besagte zwei Arbeiten dürften sich auf die Eindrücke einer Italien-Reise von Vrancx zurückführen lassen, die der Künstler in der zweiten Hälfte der 1590er Jahre unternommen hat.³⁵⁶

Vrancx hat sich bei der Umsetzung der Zeichnung in ein Gemälde relativ genau an die Vorarbeit gehalten. Schauplatz der Vergnügungen ist in beiden Werken eine weitläufige von Bäumen gesäumte Allee, die seitlich von einer Mauer sowie verschiedenen Gebäuden umschlossen wird und an deren Ende sich ein Tor befindet. Im Hintergrund spaziert ein Paar über den Weg, drei weitere Personen befinden sich vor dem Gebäude am linken Bildrand. Der Vordergrund wird durch eine festliche Gesellschaft dominiert, die sich links und rechts der Architektur niedergelassen hat. Linkerhand hat sich an einer Mauer eine Gruppe Musiker platziert. Ein wenig abgerückt von ihnen sitzt eine junge Frau auf einem Stuhl, die (in der Gemälde-Version) mit dem rechten Zeigefinger nach oben weist. Neben ihr steht eine ältere Frau, die sich ein wenig zu ihr herabgebeugt hat und dem Anschein nach auf sie einredet. Mittig, auf dem Alleeweg, welcher die Darstellung in zwei Teile strukturiert, führt ein elegantes Paar einen Tanz auf. Rechts des Tanzpaares befindet sich eine Loggia, die eine Venusstatue birgt. Seitlich der Architektur vergnügen sich im Vordergrund einige Paare an einer Tafel bei einer Mahlzeit, zwei Herren spielen ein Brettspiel und eine Dame sitzt auf dem Schoß ihres Galans.

Das tanzende Paar erinnert hier vor allem an die Zeichnung aus dem Umkreis von David Vinckboons von 1604 (**Abb. 41**). Es scheint, was die Posen anbelangt, eine spiegelverkehrte Version eben dieser Zeichnung zu sein, denn Vrancx gibt den Herrn in Rückenansicht und die Dame frontal wieder. Mehr noch, sowohl die Beinhaltung des Tänzers als auch die verhaltene Gestik seiner Partnerin entspricht der Zeichnung aus dem Umkreis von Vinckboons; die Lebhaftigkeit hingegen, die in der Zeichnung von 1604 zu erkennen ist, kommt in beiden Bildern von Vrancx nicht zum Tragen. Vielmehr

³⁵⁶ Ausst.-Kat. Braunschweig 2002, S. 112.

scheint es sich um einen höfischen Tanz in disziplinierter Form zu handeln, wie ihn Arbeau in seiner „Orchésographie“; beispielsweise für die *Gaillarde*, gefordert hatte („avec plus grande discretion“³⁵⁷). Bei einem Vergleich zwischen der Zeichnung (Abb. 46) und der Gemäldeversion (Abb. 47) fällt auf, dass die Dame in der ersten Fassung ihre Schritte parallel zu ihrem Partner setzt. Zur leichteren Durchführung der Tanzschritte hat sie die oberste Lage ihres Gewandes angehoben. Analog zur Zeichnung aus dem Umkreis von David Vinckboons (Abb. 41) kann als Vorlage für die Tanzdarstellung sowohl eine der zahlreichen Varianten der *Branle* vermutet werden als auch eine *Gaillarde* oder eine *Gavotte*. Allen drei Tänzen ist die Haltung des angehobenen Spielbeins, welches alternierend rechts und links erfolgte, gemeinsam. In Bezug auf eine *Branle* ist zu sagen, dass bei diesem Tanz das Bein nur über dem Boden schweben sollte,³⁵⁸ was Vrancx' Darstellungen nicht entspricht. Beim Tanz einer *Gaillarde* gab es hingegen sowohl die niedrige („einfaches Fußheben“) als auch die hohe Spielbeinführung (*grue*). Zwar kann nun aufgrund des angehobenen Beines des Tänzers eine *Gaillarde* vermutet werden, doch wurde hier die Fußspitze eigentlich nicht gerade nach unten gestreckt wie bei einer *Branle* oder einer *Gavotte*. Auffällig ist weiterhin, dass die Tänzerin auf der Zeichnung den Schritten ihres Partners deutlich folgt. Bei einer *Gaillarde* sollte die Dame zwar nicht ebenso hohe Sprünge und deutliche Beinbewegungen wie der Herr ausführen, wohl aber „mit leichten Sprüngen und anmutigen Drehungen ebenfalls ihr tänzerisches Können beweisen.“³⁵⁹ Diese Aussage spricht zumindest im Hinblick auf die Zeichnung für eine *Gaillarde* als Vorbild für die Darstellung. Wie bereits in Zusammenhang mit dem Tanzpaar auf der Zeichnung von 1604 aus dem Umkreis von Vinckboons erörtert, ist eine Festlegung auf einen der drei erwähnten Tänze nur durch behutsames Abgleichen der verschiedenen theoretisch fixierten Tanzstellungen mit den Darstellungen selbst möglich. Tatsächlich enthielt ein Tanz wie die *Gavotte* Elemente aus der *Branle* und der *Gaillarde*, so dass für die beiden Werke von Sebastian Vrancx eine solche Tanzmischform angenommen werden muss.

Die Bildtitel, von der Zeichnung und ebenso wie vom Gemälde, evozieren das biblische Thema vom „Verlorenen Sohn“. Während in der Zeichnung die Vertreibungsszene im Hintergrund links parallel zu den Arkaden noch schemenhaft zu erkennen ist, fällt sie

357 Arbeau 1588, fol. 39v.

358 Langeloh 2002, S. 73.

359 Langeloh 2002, S. 39.

im Gemälde völlig weg. An diese Stelle sind drei Protagonisten getreten: Eine männliche Figur, die kaum erkennbar zwischen den Säulen steht, rechts daneben eine Frau und zwischen den Bäumen ein Junge. Als wichtigstes Hintergrundthema erscheint der Liebesgarten. Wie schon in den Werken von Hans Bol wird bei Vrancx der Garten von Mauern und Gebäuden umschlossen. Gleichwohl verweist das Bild hier aber nicht nur auf die harmlosen Vergnügungen einer vornehmen Gesellschaft. Der amouröse „Unterton“ der Darstellung wird durch den Venusbrunnen symbolisiert, der „im zeitgenössischen Verständnis als Symbol sexueller Erfüllung verstanden werden kann.“³⁶⁰ Verstärkt wird dieser Eindruck durch die ältere Dame gegenüber der Statue, die auf die sitzende junge Frau einredet. Höchstwahrscheinlich handelt es sich bei ihr um eine Kupplerin (als Gegenpart zur Venusfigur³⁶¹), weshalb der Liebesgarten als Bordell zu verstehen ist. Ikonographisch ist hiermit wiederum die Nähe zum Thema vom „Verlorenen Sohn bei den Huren“ gegeben, ohne dass die der Geschichte zugehörige Vertreibungsszene gezeigt wird.³⁶² Obwohl der Szenerie ein sinnlicher Kontext unterliegt, erweist sich die Gesamtkomposition als sehr lebensnahe und damit zeitgemäße Schilderung. Beide Werke, Zeichnung und Gemälde, weisen Sebastian Vrancx „als Kommentator damaliger gesellschaftlicher Verhältnisse“³⁶³ aus.

360 Ausst.-Kat. Braunschweig 2002, S. 112.

361 Ausst.-Kat. Hamm/Mainz 2000/01, S. 269.

362 In der Zeichnung ist die Vertreibungsszene im Hintergrund zu erkennen. Dort erhebt eine Figur einen Stock oder einen Besen und vertreibt damit eine andere Person.

363 Ausst.-Kat. Braunschweig 2002, S. 112.

IV.1.e Umkreis von Frans Hals (1582/83–1666)

Das als verschollen geltende Bild aus dem Umkreis von Frans Hals, „Gesellschaft im Freien“ (um 1605–10?³⁶⁴) (**Abb. 48**), steht thematisch den besprochenen Werken David Vinckboons' nahe und kann ferner in kompositorischer Hinsicht als Rückgriff auf dessen Zeichnung vom „Verlorenen Sohn in einer Taverne“ (1608) (**Abb. 42**) gelesen werden. Ebendiese Zeichnung regte Claes Jansz. Visscher (1587–1652) als Vorlage für den Kupferstich „Der Verlorene Sohn bei den Huren“ von 1608 (**Abb. 49**) an, welcher wiederum mit dem Aufbau des Bildes aus dem Umkreis von Frans Hals übereinstimmt.³⁶⁵ In der linken Bildhälfte ist ein einzelnes Paar dargestellt, welches einen Tanz zu den Klängen einiger Musiker im Hintergrund vorführt. Rechterhand wird das Bild von einer diagonal aufgebauten Tafel bestimmt, an der sich mehrere Paare im Verlauf einer Mahlzeit mit Konversation und Galanerien vergnügen. Während sich die Szene der sich amüsierenden Paare auf Visschers Kupferstich nach der Vorgabe der Zeichnung Vinckboons' in einer mit Laub bewachsenen Loggia abspielt, sitzen die Protagonisten des Werkes aus dem Umkreis von Frans Hals unter einer Überdachung aus Tuch, die zwischen zwei Bäume gespannt worden ist. Ferner ist auf dem Gemälde der Kontext zum biblischen Motiv des „Verlorenen Sohnes“ nahezu aufgelöst, welches in der Darstellung Vinckboons' bzw. Visscher durch die Vertreibungsszene im Hintergrund hervortritt und damit die Darstellung eindeutig als religiöse Historie ausweist. Derweil lässt der Künstler aus dem Umkreis von Frans Hals die Vertreibungsszene ganz wegfallen und auch andere Symbole, wie die umherlaufenden Pfauen und die auf dem Boden verstreut liegenden Spielkarten, sind nicht (mehr) vorhanden. Lediglich die Pfauenpastete auf dem Tisch verweist auf die Ursprünge des Motivs. Dementsprechend ist das vorliegende Bild mit Vinckboons' „Gesellschaft im Garten“ (**Abb. 44**) vergleichbar, denn auch hier steht das vormals zeitgenössische Vergnügen einer jugendlichen Gesellschaft im Vordergrund, und nur am Rande wird auf die Herkunft des Themas hingewiesen.

Über die inhaltliche Bestimmung hinaus ist die tänzerische Darbietung von Interesse, da diese sich grundsätzlich von derjenigen des Kupferstiches bzw. der Zeichnung unterscheidet. Das Tanzpaar steht einander nicht mehr mit Abstand gegenüber, sondern ist dicht nebeneinander platziert, wobei die Hände des Paares vor dem Körper des Tänzers

364 Zur Diskussion der Datierung dieses Werkes vgl. Goosens 1954, S. 92f.

365 Goosens 1954, S. 93f.

in entgegengesetzter Fassung gehalten werden. Somit hält der Herr in seiner rechten Hand die linke Hand der Dame. Mit schwungvollem Schritt tritt der Tänzer nach vorne, wobei sein linkes Bein vorangestellt als Standbein dient, während er mit seinem rechten Bein bereits wieder Schwung für den nächsten Schritt holt. Mit dieser Bewegung steht er mit seiner Partnerin auf gleicher Höhe, die ihm – so wie die Darbietung zu lesen ist – zuvor entgegengekommen ist und nun direkt an der linken Seite ihres Partners steht. Übertragen auf die Vorstellung eines real stattfindenden Tanzes wäre denkbar, dass sich das Paar im nächsten Moment rückwärts auseinanderbewegt, um in der nächsten Sequenz wieder aufeinander zuzutanzten, wobei nun die Seite variiert und die Tänzerin neben der rechten Seite ihres Partners zum Stehen kommt. Aufgrund der Handfassung des Paares kann bei dieser Darstellung an eine *Allemande* gedacht werden, die ihren besonderen Reiz in der Verschlingung der Arme hatte (**Fig. 15**). Grundsätzlich war die *Allemande* ein „geselliger Tanz“, der in „mittlerem Tempo“ getanzt wurde.³⁶⁶ Erst mit Beginn des 18. Jahrhunderts wurde sie in einer lebhafteren Form ausgeführt, wie sie das Bild aus dem Umkreis von Frans Hals vorstellbar macht. Allerdings findet sich bereits bei Arbeau der Hinweis, dass die *Allemande* in drei Teilen getanzt werde, der letzte Teil schneller und leichter zu tanzen sei und mit „petit saults comme à la Courante“³⁶⁷ ausgeführt werden sollte. Für eine Identifizierung der oben beschriebenen Tanzdarbietung mit einer *Courante* spricht das lebhaftes Aufeinanderzu- und Auseinandergehen beim Tanzen, welches von Arbeau indes kritisiert wird, da die jungen Leute frei nach ihrer Phantasie tanzen würden und dabei lediglich versuchten, im Takt zu bleiben.³⁶⁸ Sollte es sich tatsächlich um eine *Courante* handeln, so wird sie, der Darstellung nach zu urteilen, gelaufen und nicht gesprungen. Einen zusätzlichen Anhaltspunkt für die Bestimmung des Tanzes bietet die Stellung des Tanzpaares. Das Nebeneinander lässt an einen englischen *Countrydance* bzw. an die Figur des *Sides* denken, wie sie vom englischen Tanzmeister John Playford beschrieben wird: „Sie gehen aufeinander zu, bis sie rechtsschultrig nebeneinander auf einer Höhe sind, und dann wieder zurück. Das Ganze wird linksschultrig vor und zurück wiederholt.“³⁶⁹ Zur Beliebtheit der englischen *Countrydances* trug die einfache Schrittfolge bei, die Playford nur als „go“ bezeichnet, d. h. der

366 Arbeau 1588, fol. 67r, hier zit. nach der Übersetzung v. Czerwinski 1878, S. 82.

367 Arbeau 1588, fol. 67r, in der Übersetzung v. Czerwinski 1878, S. 82f.

368 Arbeau 1588, fol. 66r–67v, in der Übersetzung v. Czerwinski 1878, S. 81.

369 Zu den einzelnen Figuren bei Playford vgl. Saftien 1994, S. 242ff.

Tanz wurde nur in einfachen Schritten gegangen, so dass jeder daran teilnehmen konnte.³⁷⁰

Das Bild aus dem Umkreis von Frans Hals zeigt nur ein einziges Tanzpaar und lässt keinerlei Spekulationen offen, dass sich an der linken Bildseite noch weitere Tanzpaare befinden. Jedoch nahmen, wie Playford festgehalten hat, immer mindestens zwei Paare (*Square-for-four*) an einem *Countrydance* teil. Eine Ausnahme bildete die *Round-for-as-many-as-will*, bei der eine beliebige Anzahl von Tanzpaaren – also auch ein einzelnes Paar – den Tanz in Kreisformation ausführen konnte. Die Aufstellung im Kreis war insbesondere für das gesellige Tanzen im Freien geeignet. Mitte des 17. Jahrhunderts gab es eine größere Vielfalt von Aufstellungen, und die Tänze wurden für eine bestimmte Anzahl von Tänzern (vier, sechs oder acht) begrenzt und waren damit auch für eine Tanzgesellschaft im häuslichen Rahmen geeignet.³⁷¹ Indes sind John Playfords Ausführungen für die Bildinterpretation, genauer gesagt die Bestimmung des Tanzes, nur bedingt brauchbar, zumal das Werk auf den Anfang des 17. Jahrhunderts datiert wird und der englische Tanzmeister seine Schrift erst 1651 veröffentlichte. Dennoch ist eine Variante des *Countrydance* sehr wahrscheinlich, da die folkloristischen Melodien zu diesen Tänzen in den Niederlanden bereits seit Jahrzehnten bekannt waren und demzufolge auch ähnliche Tanzfassungen existierten.³⁷² Es ist anzunehmen, dass diese volkstümlichen Formen ebenfalls mit der *Allemande* verwandt waren oder aus ihr hervorgegangen waren, so dass hierin die Quelle für das Tanzmotiv gefunden werden kann.

370 Zu den diversen Ausführungen der *Countrydances* vgl. Playford 1651, S. 1–104.

371 Saftien 1994, S. 237.

372 Rimmer 1986, S. 212; Brooks 1988, S. 20.

IV.1.f Dirck Hals (1591–1656)

Das Thema einer Gesellschaft mit Tanz tritt im Werk von Dirck Hals im Zeitraum zwischen den 1630er und den 1640er Jahren auf. Nahezu ausnahmslos werden diese Gesellschaftsszenen innerhalb eines Interieurs präsentiert, weshalb die um 1632 datierende „Buitenpartij – Musik und Tanz im Freien“ (**Abb. 50**) eine Ausnahme bildet.³⁷³

Das Bild stellt eine vielköpfige Gesellschaft dar, die sich ein wenig abseits von einem großzügigen Landhaus versammelt hat. Die anwesenden Damen und Herren sind halbkreisförmig um ein einzelnes Tanzpaar gruppiert, welches zu den Melodien von Cello, Violine und Flöte tanzt. In der linken Bildhälfte ist hinter der sich amüsierenden Gesellschaft ein Knabe auszumachen, der eine Pfauenpaste auf einem Tablett herbeiträgt. Das rechterhand platzierte Tanzpaar bildet den Mittelpunkt des Geschehens. Die freie Fläche im Vordergrund steht den beiden für ihren Tanz zur Verfügung. Das Paar ist einander gegenüber aufgestellt, wobei die Dame dem Betrachter frontal zugewandt ist. Ihr Körper ist nach rechts gedreht, während ihr Kopf nach links ihrem Partner zugeneigt ist. Aufgrund ihres bodenlangen Kleides bleibt ihre Beinhaltung bedeckt, ihre Arme liegen seitlich längs ihres Körpers an. Von dem in Rückansicht dargestellten Tänzer ist das Gesicht im Profil zu sehen. Seinen mit einer Feder geschmückten Hut trägt er auf dem Kopf und sein abgelegter Umhang liegt hinter ihm auf dem Boden. Der linke Arm des Tänzers ist leicht vor dem Körper nach unten herabgeführt, seinen rechten Arm jedoch hält er fast gestreckt hinter seinem Körper. Als Standbein für seinen nächsten Schritt dient sein linkes Bein. Das rechte Spielbein hält er im Knie gebeugt nach vorne, wobei er seinen Fuß nach außen gedreht hat. Als Vorbild für die ist auszuschließen sich aus, da hierbei das Bein nur leicht gestreckt nach vorne angehoben wurde und der Fuß lediglich über dem Boden schwebte. Entsprechendes lässt sich über die *Gavotte* sagen, für die eine verwandte Bein- bzw. Fußhaltung kennzeichnend war. Zutreffender ist wohl, dass der Herr hier gerade, gemäß den Ausführungen von Thoinot Arbeau, eine *grue* (**Fig. 9**) mit dem rechten Bein ausführt. Während der Tänzer mit seinen Beinen die beschriebene Pose eingenommen hat, ist sein Körper ein wenig nach rechts zur Tänzerin hin gedreht.

³⁷³ Im Werkverzeichnis von Britta Nehlsen-Marten wird das Bild unter Nr. 38 (Abb. 119) ohne Angabe einer Datierung geführt. Nehlsen-Marten vermutet, dass das Werk „nach 1627 entstanden ist, jedoch sicher noch in den 1620er Jahren.“ Vgl. Nehlsen-Marten 2003, S. 268. Die hier vorliegende Angabe der Datierung ist vom Frans Hals -Museum in Haarlem, wo sich die Arbeit befindet.

Arbeau empfiehlt diese Form der Körperwendung bei der *Gaillarde*, „[...] denn es sieht gut aus, einmal die rechte, dann wieder die linke Seite der Tänzerin zuzukehren, als wenn man fechten wollte. Bei der ‚Grue‘ rechts will man die rechte, bei der ‚Grue‘ links die linke Seite zeigen.“³⁷⁴

Verglichen mit den voran besprochenen Darstellungen steht die „Buitenpartij“ von Dirck Hals thematisch dem Werk aus dem Umkreis des Bruders Frans (**Abb. 48**) und den beiden 1610 datierenden Gemälden von David Vinckboons (**Abb. 44 u. 45**) nahe. In allen drei Bildern kann vermutet werden, dass die mit einem Pfauenkopf- und flügeln geschmückte Pastete, welche von dem Pagen herbeigetragen wird, eine Entlehnung an den „Verlorenen Sohn“ darstellt. In den im Folgenden noch zu besprechenden Gemälden von Dirck Hals, welche das Thema einer fröhlichen Gesellschaft mit Tanz innerhalb eines Interieurs zeigen, verweist ebenfalls ein Pfau bzw. eine Pfauenpastete symbolisch auf die biblische Historie (vgl. Kapitel IV.7.b). Doch wie bereits zu den Werken Vinckboons’ festgestellt, spielt das historische Motiv eine untergeordnete Rolle, dem in den Arbeiten von Dirk Hals ein noch geringerer Stellenwert eingeräumt wird. Dies wird daran deutlich, dass im vorliegenden Werk die augenfälligen Merkmale der biblischen Historie, wie die sich an einer Tafel miteinander vergnügenden Paare, die Spielkarten, ein trunkener junger Mann, eine Kupplerin, sowie amourös gespickte Symbole, wie beispielsweise eine Venusstatue, gänzlich fehlen. Lediglich eine Pfauenpastete ist als Reminiszenz geblieben. Somit tritt das Thema des ehemals zeitgenössischen Zeitvertreibs einer eleganten Gesellschaft verstärkt in den Vordergrund.

374 Arbeau 1588, fol. 55r, hier zit. nach der Übersetzung v. Czerwinski 1878, S. 64.

IV.1.g Willem Pietersz. Buytewech (1591/92–1624)

In der Nachfolge der voranstehend erörterten Darstellungen von Bol, Vinckboons und Vrancx stehen die Gesellschaftsszenen von Esaias van de Velde (1587–1630) und Willem Pietersz. Buytewech. Beide Künstler stellen in ihren Werken die unbeschwerten Vergnügungen jugendlicher Damen und Herren im heiratsfähigen Alter dar.³⁷⁵ Dem Tanzmotiv schenkt Buytewech lediglich vereinzelt Aufmerksamkeit wie die „Elegante Gesellschaft in einer Landschaft“ (n. d.) (**Abb. 51**) belegt. Auf diesem Bild hat sich eine Gruppe junger Paare in einem offenen Gelände versammelt, welches von Mauern sowie mit Efeu umrankten Säulen umrahmt wird und den Eindruck antiker Bauruinen erweckt. Das Motiv der um einen Tisch herum gruppierten Paare ist aus den bereits vorgestellten Arbeiten hinreichend bekannt, ebenso wie das Liebespaar im Vordergrund sowie die elegant gekleidete Dame und der Herr, die eine Laute bzw. eine Violine bei sich haben (**Abb. 31 u. 32, 40–42, 44–48**). Zu den Klängen ihrer Musikinstrumente führt das in der rechten Bildhälfte gezeigte Tanzpaar seine Schritte aus. Der Herr und die Dame stehen nebeneinander, wobei über die Pose der Dame nichts Spezifisches ausgesagt werden kann, da sie außer ihrer Kopfneigung in Blickrichtung des Betrachters eine statisch zu beschreibende Haltung rechts von ihrem Partner eingenommen hat. Der Tänzer wendet sich mit dem Gesicht seiner Dame zu. Sein rechtes Bein führt er in einem großzügigem Schritt nach vorne, derweil ihm sein linkes Bein als Standbein dient. Dabei scheint er lediglich auf dem Fußballen dieses Beines zu stehen. Aus der Haltung des Tanzpaares können nur wenige Rückschlüsse auf einen bestimmten Tanz gezogen werden. Das Nebeneinander des Paares sowie die Beinposition des Mannes lassen an eine *Bassedanse* des 16. Jahrhunderts oder an eine *Pavane* denken. Die *Bassedanse* war zum Entstehungszeitpunkt des Bildes allerdings nicht mehr aktuell. Doch das „gekünstelte“ Auftreten des Tänzers, dessen linker Fuß vermeintlich auf dem Ballen bzw. Fußspitzen steht und dessen vorgestrecktes rechtes Bein ein nur sehr gesetztes Vorwärtsgen suggeriert, lassen trotz der etwas ungelungenen Darstellung an diesen frühneuzeitlichen Schreittanz denken (vgl. Kapitel II.2). Für eine *Pavane* sprechen die extrem weit nach außen ge-

375 Egbert Haverkamp Begemann hebt in seiner Monographie über Willem Buytewech hervor, dass dessen Werke zeitgenössische Bilder des sozialen Milieus der Niederländer widerspiegeln und dass sie das malerische Equivalent zur Komödie „Moortje“ von Gerbrand Adriaensz. Bredero (1585–1618) darstellen, welches 1615 erstmalig aufgeführt wurde. Vgl. Haverkamp Begemann 1959, S. 26f.

drehten Fußspitzen und der stolzierende Gang (vgl. Kapitel II.3). Ob einer dieser beiden Tänze hier auch gemeint ist, bleibt fraglich, zumal die Pose des Tänzers ein wenig übertrieben erscheint, was sich nicht nur auf die manierten Schrittfolgen der *Bassedanse* und der *Pavane* zurückführen lässt. Die Darstellung des Tänzers gleitet fast ins Karikaturhafte ab. Möglicherweise soll sie den Zustand des Mannes – nämlich seine Trunkenheit – ausdrücken, wodurch die (vermeintliche) Eleganz des Tanzes ins Lächerliche gezogen wird.

Vergleichbar mit dieser Gesellschaftsszene von Buytewech ist Vinckboons' „Gesellschaft im Garten“ (**Abb. 44**), und zwar aufgrund der um eine Tafel platzierten, sich miteinander amüsierenden Paare sowie der Komposition der „Gesellschaft im Freien“ (**Abb. 45**), in der ein fast identisches Liebespaar auf dem Boden sitzt, bei dem der Herr sich rückseitig an seine Dame anlehnt. Ein ähnliches Paar ist bereits in der Zeichnung „Der Verlorene Sohn nahe eines Bordells“ von Hans Bol (**Abb. 31**) wiedergegeben, wenngleich dort das Paar in der rechten Bildhälfte platziert ist. Während die Arbeiten von Bol und Vinckboons' „Gesellschaft im Garten“ eindeutige Hinweise auf eine biblische Historie geben, steht die „Elegante Gesellschaft in einer Landschaft“ von Buytewech bereits dem zeitgemäßen Vergnügen näher, wie sie Vinckboons „Gesellschaft im Freien“ illustriert. Hinweise auf die Geschichte vom „Verlorenen Sohn“ lassen sich in Buytewechs Werk allein an den sich vergnügenden, teils trunkenen Personen ablesen. Das Bild stellt, im Vergleich mit Vinckboons' Gemälden, den inhaltlichen und kompositorischen Mittelweg zwischen der „Gesellschaft im Garten“ und der „Gesellschaft im Freien“ dar.

IV.1.h Louis de Caullery (1580–1621)

Vermutlich zeitgleich zu den Werken von Hans Bol, David Vinckboons und Willem Buytwech entstanden die Darstellungen der höfischen Gesellschaften im Freien von Louis de Caullery. Ein Beispiel hierfür ist die „Landschaft bei einem Landhaus mit festlicher Gesellschaft“ (n. d.) (**Abb. 52**). Im Vordergrund des Motivs steht die Landschaftsszenerie, welche die festliche Gesellschaft ein wenig zurücktreten lässt. In kompositorischer Hinsicht ist das Bild insofern mit zwei Kupferstichen von Nicolaes de Bruyn nach David Vinckboons vergleichbar. Doch während die Figuren in den Graphiken „Elegante Gesellschaft in einer Waldlandschaft nahe eines Schlosses“ (1601) und „Gartenfest vor einem Schloss“ (n. d.) (**Abb. 53 u. 54**) eine eher untergeordnete Nebenrolle spielen, treten sie in De Caullerys Arbeit stärker hervor. Eingeteilt in Vorder-, Mittel- und Hintergrund verteilt sich die festliche Gesellschaft in der großzügigen Parkanlage, in der ein wenig abgelegen eine von Mauern umgebene Schlossanlage sichtbar wird. Miteinander plauernd, flanierend, musizierend oder picknickend haben sich die Menschen in dem weitläufigen Garten ausgebreitet. Rechts vom Zentrum des Bildes ist ein einzelnes Tanzpaar zu erkennen. Im Halbkreis haben sich weitere Personen als Zuschauer um das Paar herum versammelt. Der links tanzende Herr führt sein linkes Bein durchgestreckt nach vorne, wobei er sein Gleichgewicht auf den Zehenspitzen des rechten Beines hält. Seine Arme sind gerade herabgeführt. In geringem Abstand steht ihm seine Partnerin frontal gegenüber. Über ihre Beinhaltung lässt sich nichts aussagen, da diese unter ihrem langen Gewand verborgen bleibt. Ihre Arme hält sie geschlossen vor dem Körper. Die Aufstellung des Tanzpaares sowie die eingenommenen Posen treten recht gehäuft in den Tanzdarstellungen des 17. Jahrhunderts auf; als Beispiele sind die bereits besprochenen Arbeiten aus dem Umkreis von David Vinckboons und Sebastian Vrancx zu nennen (**Abb. 41, 46 u. 47**) sowie ferner eine „Elegante Gesellschaft picknickend unter Bäumen“ (um 1630–50) (**Abb. 55**), die aus der Umgebung von Christoffel Jacobsz. van der Laemen stammt. Letztere Darstellung schließt sich auch thematisch (Schilderung einer Landpartie) an. Gleich den vorab genannten Arbeiten ist auch bei De Caullerys Bild davon auszugehen, dass das Tanzpaar eine *Branle* oder *Gavotte* tanzt. Hierfür spricht die nach unten gerichtete Fußspitze und die Tatsache, dass das Bein (soweit erkennbar) relativ nahe über dem Boden schwebt.

Wie anfangs bereits erwähnt, ist Louis de Caullerys „Landschaft bei einem Landhaus mit festlicher Gesellschaft“ durch die Kulisse der Parkanlage geprägt, so dass die vorhandene Architektur lediglich am Rand der Szene hervortritt. In der Darstellung „Palastgarten mit tanzender Gesellschaft“ (n. d.) (**Abb. 56**) rückt die Grünanlage in den Hintergrund und wird durch die Architektur eines Schlossplatzes ersetzt. Auch hier verteilen sich die Figuren auf die drei Bildebenen (Vorder-, Mittel- und Hintergrund), wobei in diesem Werk eine größere Gesellschaft, die sich linksseitig einer Loggia niedergelassen hat, die Ansicht bestimmt. Wie schon in der vorherigen Darstellung ist es wiederum ein einzelnes Tanzpaar, welches vor einem um sie herum platzierten Publikum einen Tanz zu den Klängen eines Trios vorführt. Der Herr hat die Dame auf seine rechte Seite genommen und führt sie an der Hand. Seine abgenommene Kopfbedeckung hält er in der linken Hand fest. Die Fußbewegungen der Dame können aufgrund des langen Kleides nicht näher betrachtet werden. Und an der Beinführung des Herrn ist lediglich zu erkennen, dass er eine Vorwärtsbewegung andeutet, bei der sein rechtes Bein als Standbein fungiert. Sofern bereits eine tänzerische Bewegung gemeint ist, verweist die Pose der Tänzer auf eine *Pavane*, wie sie beispielsweise in Bols Darstellung des „Monat Mai“ (**Abb. 40**) gezeigt wird. Doch es stellt sich die Frage, ob hier überhaupt schon der Tanz selbst gemeint ist. Das Nebeneinander des Paares in geringem Abstand zueinander, ihre Handhaltung und der abgenommene Hut des Mannes machen ebenso den Beginn einer Reverenz vorstellbar (**Fig. 1**). Im Gegensatz zur Arbeit von Hans Bol wird in De Caullerys Szene von zudem die Aufstellung des Paares korrekt wiedergegeben, denn der Herr führt die Dame an seiner rechten Seite. Zwar scheint die Fußhaltung des Mannes bereits eine Bewegung zu einem ersten Tanzschritt zu suggerieren, doch ist diese Pose möglicherweise gewählt worden, um die Haltung des Paares insgesamt nicht allzu statisch erscheinen zu lassen. Im Grunde genommen stimmen Haltung und Stellung des Paares mit der formalen Ausführung einer Reverenz überein. Auffällig ist, dass das Tanzpaar einer einzelnen Dame quasi gegenübergestellt ist. Diese hat offenbar auf einer niedrigen Sitzgelegenheit Platz genommen und richtet ihren Blick direkt auf die beiden Tänzer. Vorausgesetzt, dass mit der Pose des Paares tatsächlich eine Reverenz gemeint ist, gilt diese Begrüßung sehr wahrscheinlich besagter Dame, die gegenüber dem seitlich platzierten Publikum eine exponierte Stellung einnimmt. Demgemäß ist nicht auszuschließen, dass es sich um eine höherrangige Dame aus höfischen Kreisen handelt, für die der Tanz stattfindet. Ob das Paar auf der rechten Bildseite ebenfalls als tanzendes Paar zu deuten ist, ist zwar möglich, aber meines Erachtens zu bezweifeln. Wohl

stimmte ihre Pose im Wesentlichen mit der einer *Pavane* überein, doch sind die beiden kompositorisch nicht in die Gesellschaft integriert. Als Zuschauer wohnen sie dem Tanz des im Mittelpunkt stehenden Paares bei, und sind demnach als Staffagefiguren zu deuten.

Während das zu Beginn des Kapitels besprochene Bild „Landschaft bei einem Landhaus mit festlicher Gesellschaft“ (**Abb. 52**) das Thema der Architekturdarstellung lediglich als einzelnes Motiv im Hintergrund entfaltet, bildet es in der Darstellung „Palastgarten mit tanzender Gesellschaft“ (**Abb. 56**) nicht nur die Kulisse für die festliche Gesellschaft im Vordergrund, sondern strukturiert zugleich die gesamte Komposition. Die Figuren füllen diesen Raum gleich einer Theaterbühne. Im Vergleich mit De Caullerys „Palastgarten mit tanzender Gesellschaft und Musikanten“ (**Abb. 57**) wird diese Form der Raumgestaltung noch deutlicher. Die einzelnen Architekturen treten noch stärker in den Vordergrund, indem sie einen größeren Raum einnehmen und zudem detaillierter geschildert sind. Vor allem die zentralspektivische Konstruktion des Bildes ist durch den von Karyatiden flankierten und mit einem Tonnengewölbe überdachten Loggiengang überdeutlich hervorgehoben. Die überdachte Bogenhalle wird rund um die ausgedehnte Terrasse herumgeführt, so dass das Motiv des Gartens auf die im Hintergrund sichtbaren Bäume zurückgedrängt wird. Mit dieser Eingrenzung durch die Architektur schafft De Caullery einen geschützten Raum im Freien, bei dem das mittelalterliche Motiv des Liebesgartens anklingt. Darüber hinausgehende moralisierende Intentionen, wie sie bei David Vinckboons oder Sebastian Vrancx mittels der am Rande eingeflochtenen Geschichte des „Verlorenen Sohns“ gegeben sind, lassen sich in der vorliegenden Arbeit De Caullerys zumindest nicht ausfindig zu machen. Einzig der hinter dem Brunnen entlang stolzierende Pfau bietet die Möglichkeit, der Gesellschaft die negativen Eigenschaften Stolz und Hochmut zuzuschreiben.

Die eindrucksvolle Terrasse wird von einer Gruppe elegant gekleideter Personen bevölkert, die sich zu ihrem Vergnügen dort versammelt haben. In der unteren linken Bildhälfte sind einige Damen und Herren zusammengekommen, die zu der musikalischen Untermalung einer Virginalspielerin, welche von einer Violine, einem Cello, einer Flöte und einer Laute begleitet wird, einen Tanz aufführen. In einem offenen Kreis halten sich Tänzer an den Händen, wobei abwechselnd Dame und Herr nebeneinanderstehen. Die Männer tragen eine Kopfbedeckung, und wie beim Herrn in Rückansicht zu erkennen

ist, einen Degen. Über die Beinführung kann bei den Damen bedingt durch die bodenlangen Kleider keine Aussage getroffen werden. Zwei der Herren lassen erkennen, dass sie ihr jeweiliges Spielbein vorgestreckt halten. Bei dem Tanz handelt es sich mit Sicherheit um eine *Branle*, die als Kreistanz sowohl neben- als auch einander gegenübergetanzt werden konnte. Ferner war es bei diesem Tanz möglich, von einer geschlossenen zu einer offenen Fassung und umgekehrt zu wechseln. Die Paare konnten sich auch nach Geschlecht abwechselnd an den Händen halten und dann jeweils seitlich in eine Richtung tanzen. Neben einfachen Schrittfolgen gab es Hüpf Schritte, bei denen alternierend das linke oder das rechte Bein nach vorne geschwungen wurde (vgl. Kapitel II.7). Das Tempo einer *Branle* sowie die Abfolge ihrer Schritte und Hüpf er mussten vorab von den Tänzern festgelegt werden. Die Darstellung von Louis de Caullery stimmt in den Grundzügen mit einer *Branle* überein, wobei nicht festgestellt werden kann, um welche der vielen *Branle*-Varianten es sich hier handelt. Anzumerken ist, dass die Bewegungen der beiden Herren, die ihr Bein nach vorne gestreckt halten, nicht übereinstimmen. Bei dem frontal dargestellten Tänzer ist das rechte Bein das Spielbein, bei dem Tänzer in Rückansicht ist es das linke. Es ist zu vermuten, dass De Caullery diese Unregelmäßigkeit eingefügt hat, um das Motiv zu variieren.³⁷⁶ Insgesamt erweckt die Gruppe hierdurch einen unruhigen Eindruck, und der Darstellung des Tanzes wird ihre grundlegende Idee genommen, nämlich die einer gemeinsamen, schwungvollen Bewegung.

Parallel zu den Gruppentänzern ist ein weiteres Paar beim Tanz zu sehen. Der links positionierte Herr hat sein rechtes Bein mit nach außen gedrehtem Fuß nach vorne geführt. In seiner rechten Hand hält er seinen mit einer Feder geschmückten Hut, den er mit einer zurückgestreckten Armbewegung hinter sich genommen hat. Mit seiner linken Hand umfasst er den Griff seines Degens, damit er ihn nicht in seiner Bewegung behindert. Der Tänzer schaut die ihm gegenüberstehende Dame an, die seinen Blick erwidert. Mit ihrer linken Hand hebt sie den Saum der obersten Stofflage ihres Kleides an. Angesichts der Beinführung des Herrn ließe sich für eine *Gaillarde* argumentieren. Da sich das Paar aber in direkter Nähe zu den *Branle*-Tänzern befindet, ist anzunehmen, dass die beiden (noch) nicht tanzen, sondern eine Reverenz ausführen (**Fig. 1**), um sich danach den übrigen Paaren beim Reigen anzuschließen. Es ist zudem recht unwahrscheinlich,

³⁷⁶ Edwin Buijsen und Paul Verbraeken vermerken zu dieser Tanzszene, dass die Divergenz der Beinhaltung „[...] may be a simple case of artistic licence“ sei. Vgl. Ausst.-Kat. Den Haag/Antwerpen 1994, S. 162.

anzunehmen, dass die Tänzer zu den Klängen eines Musikstückes zwei unterschiedliche Tänze vorführen. Die Posen dieses Paares, d. h. beim Mann das Abnehmen der Kopfbedeckung, das Zurückführen des Degens sowie das vorgestreckte Bein und bei der Dame der angedeutete Knicks mit dem angehobenen Gewand, sprechen für das Begrüßungsritual zum Auftakt eines Tanzes. Somit fasst Louis de Caullery in dieser Detailszene zwei Abschnitte eines Tanzes zeitgleich zusammen, indem er einerseits den Beginn der Vorführung durch eine Reverenz abbildet und andererseits den Tanz selbst, eine *Branle*.³⁷⁷

377 Eine verwandte Fassung des Bildes im Hinblick auf die Komposition, den Figurentypus und das einzelne Tanzpaar stellt das Werk „Tanz in Venedig“ (Anfang 17. Jh.) von einem unbekanntem Künstler dar (Abb. 58). Walter Salmen identifiziert den Tanz in jenem Bild mit „großer Wahrscheinlichkeit“ als eine *Courante*, die „von der Hand“ getanzet wird. Vgl. Salmen 1988, S. 166 (Abb. S. 167, Nr. 140). Für das Tanzpaar auf De Caullerys Gemälde lässt sich zwar ebenfalls durch das Gegenüberstehen des Paares und den nach außen gedrehten Fuß des Herrn für eine *Courante* argumentieren (vgl. Kapitel II.8), doch erscheint diese Hypothese nicht überzeugend, wenn die übrigen Tänzer zur Musik eine *Branle* ausführen. Die Pose muss wohl, wie oben angeführt als Reverenz verstanden werden, da der Herr hier auch keinen „Hüpfschritt“ à la *Courante* ausführt, denn beide Beine scheinen den Boden zu berühren. Auch die Beugung der Knie, wodurch das Gewicht auf dem linken Bein des Herrn ruht, erinnert mehr an eine „flüchtige Reverenz“, wie sie in Arbeaus „Orchésographie“ zu finden ist (wenngleich nach seiner Aussage die Kopfbedeckung nicht abgenommen wurde). Vgl. Arbeau 1588, fol. 43r, in der Übersetzung v. Czerwinski 1878, S. 48.

IV.1.i Frans Francken II. (1581–1642)

Vor Abschluss des Kapitels über „Die festlichen Gesellschaften in Garten- und Parklandschaften“ sind noch drei Bilder von Frans Francken dem Jüngeren näher zu beleuchten, welche nicht nur bezüglich des Tanzmotivs von Interesse sind, sondern auch, weil sie die anfangs geäußerte These des Raumwechsels bei gleichzeitiger Veränderung der inhaltlichen Ausrichtung belegen.

In der Darstellung einer „Tanzgesellschaft“ (**Abb. 59**) aus englischem Privatbesitz, die vermutlich bis um 1610 datiert,³⁷⁸ hat sich eine höfisch elegant gekleidete Gesellschaft auf einer Terrasse versammelt, an deren Rand ein gedeckter Tisch steht. Zur linken Seite gewährt das Bild einen Ausblick auf eine hügelige Küstenlandschaft mit einigen Häusern und einer Kirche. Der Platz der Festlichkeit wird von der Außenmauer eines Palastes umgeben, an welcher zwei Gemälde hängen. Innerhalb der Einfassung haben sich einige Personen gruppiert, in deren Mittelpunkt ein Tanzpaar steht. Die Dame steht rechts vom Herrn und wendet sich ihm zu, wobei sie mit ihrer rechten Hand das Gewand leicht anhebt. Mit ihrer linken nach unten gestreckten Hand umfasst sie die Hand ihres Partners in einer V-Fassung. Ungewöhnlich ist dabei, dass sie ihre Hand unter dem Arm des Partners hindurchgeführt hat, so dass die beiden, obwohl nebeneinander stehend, ihre Arme überkreuzt halten. Der Herr wendet seinen Kopf der Dame zu und beugt sich leicht nach vorne über. Seinen linken Arm hält er nach hinten, und mit dem rechten Bein führt er eine gezielte Bewegung nach vorne aus. Die recht großzügige Schrittführung des Herrn – über die Beinposition der Dame lässt sich wegen des langen Gewandes nichts aussagen – ist eng verwandt mit der Darstellung der Tanzpaare beim Onkel von Frans Francken II., Hieronymus Francken I., und beim älteren Bruder, Hieronymus Francken II. Die Tänzer der „Tanzgesellschaft mit einer Spinettspielerin“ (um 1600) aus Stockholm, die Hieronymus I. gemeinsam mit seinem Neffen Hieronymus II. gearbeitet hat (vgl. Kapitel IV.3.a), sowie der „Tanzgesellschaft“ (n. d.) aus Wien, die der Bruder Hieronymus II. zusammen mit Paul Vredeman de Vries ausgeführt hat (vgl. Kapitel IV.3.b), weisen eine vergleichbar Beinpose auf (**Abb. 71 u. 79**). Anhand dieser Gegenüberstellungen lässt sich ablesen, dass die Mitglieder der Familie Francken zu-

³⁷⁸ Bei dieser Datierung stützt sich Ursula Härting auf die Physiognomien und Kostüme der Figuren. Vgl. Härting 1989, S. 95.

sammengearbeitet und sich an einander orientiert haben. Auch in weiteren eigenen Bildern, wie z. B. der „Tanzgesellschaft“ von 1608 (**Abb. 102**) und der nachfolgend zu besprechenden „Tanzgesellschaft – Salome beim Gastmahl des Herodes“ (**Abb. 60**) von 1615 sowie dem nicht datierten „Festmahl des Herodes“ (**Abb. 61**) aus Kursk, hat Frans Francken II. die oben beschriebene Aufstellung des Paares mit der entsprechenden Beinführung des Mannes dargestellt. Nach Härting scheint das vorliegende Bild aus englischem Privatbesitz „[...] der Prototyp von Frans II. für die folgenden Versionen aus dem Umkreis Franckens zu sein.“³⁷⁹ Bezieht man diese Aussage allein auf die Tanzpose, dann ist anzunehmen, dass Frans Francken II. der Urheber dieses Motivs ist. Hieraus resultiert weiterer Klärungsbedarf bezüglich der Datierung der Werke des Onkels und des Bruders, was an dieser Stelle jedoch nicht geleistet werden kann.

Während die Pose des Paares aus der „Tanzgesellschaft“, aufgrund des vorgebeugten Oberkörpers des Mannes und den einander zugewandten Köpfen des Paares, einerseits eine Reverenz andeutet, erweckt andererseits das Ausschreiten des Tänzers den Eindruck eines bereits begonnenen Tanzes, wie beispielsweise einer *Bassedanse* oder einer *Pavane*. Besonders auffällig an dem Motiv ist nicht nur die Schrittbewegung, sondern auch die Handfassung des Paares. Eine entsprechende Variante liegt mit der Darstellung „Herr Hiltbolt von Schwangau“ (**Fig. 6**) aus dem „Codex Manesse“ vor. Zwar hält der Ritter aus der Manessischen Handschrift zwei Damen an seiner Seite, doch die Tänzerin zu seiner rechten hält er in selbiger Art und Weise, wie der Herr im Bild von Frans Francken II. seine Begleiterin mit der Hand umfasst. Ferner sind die wiegende Hüftbewegung der Dame sowie ihre Kopfneigung und der Blick zu ihrem Partner durchaus vergleichbar. Da die Abbildung aus dem „Codex“ einer *Bassedanse* entspricht, die sowohl als Paartanz als auch in einer Dreierkombination ausgeführt werden konnte, kann dieser Tanz wahrscheinlich als Basis für die Pose des Paares im Bild von Francken angesehen werden. Gleichwohl ist anzumerken, dass die *Bassedanse* seit Mitte des 16. Jahrhunderts kein Modetanz mehr war, Frans Francken II. für seine Darstellung also auf eine tradierte Tanzform zurückgegriffen hat.

Eine weitere „Tanzgesellschaft“, die den Beititel „Tanz der Salome beim Gastmahl des Herodes“ (**Abb. 60**) trägt und 1615 entstanden ist, führt das Thema einer festlichen Gesellschaft, die sich zwischen Außen- und Innenraum befindet, fort. Im Innenhof eines

³⁷⁹ Härting 1989, S. 95.

Kastells hat sich eine Gesellschaft zu Musik, Tanz, Gesang, Speis und Trank niedergelassen. Das Paar in der Mitte des Bildes hat eine tänzerische Haltung eingenommen und führt seine Bewegungen offenbar zu den Melodien zweier Musiker aus, die links im Bild platziert sind. Die rechte Bildhälfte wird von einer tafelnden Gesellschaft bestimmt, die sich an der zurückgesetzten Wand der Außenfassade des Palastes versammelt haben. Einen befremdlichen Eindruck macht die Möblierung dieses Außenraumes. An der frontal dem Betrachter zugewandten Mauer ist eine Anrichte aufgestellt, über der ein Gemälde hängt. Am rechten Bildrand, parallel zum Tisch, steht ein Bett mit nach außen aufgeschlagenen Vorhängen. Im Hintergrund des hoch ummauerten Innenhofes ist ein Turm zu sehen, an den sich eine Loggia anschließt, die vermutlich in einen (Schloss-)Garten führt. Vor dem Turm haben sich einige Menschen versammelt. Die Szene verweist auf die Enthauptung von Johannes dem Täufer, welche dem Bild seinen Untertitel „Tanz der Salome beim Gastmahl des Herodes“ verliehen hat.

Entsprechend David Vinckboons' Zeichnung „Der Verlorene Sohn in einer Taverne“ (**Abb. 42**) und der Graphik mit dem gleichen Thema von Sebastian Vrancx (**Abb. 46**) greift auch Frans Francken II. auf den Darstellungstypus einer sich vergnügenden Gesellschaft, die mit einer religiösen Geschichte verknüpft wird, zurück. Und auch bei ihm kann in der Hauptsache von einer genrehaften Motiv gesprochen werden: Die Enthauptungsszene nimmt, übereinstimmend mit den Vertreibungsszenen in den Arbeiten von Vinckboons und Vrancx, im Bildgeschehen eine sekundäre Rolle ein. Der Umbruch zum ausschließlich profanen Bildthema, d. h. der Genredarstellung einer fröhlichen Gesellschaft mit Tanz, ist also noch nicht gänzlich vollzogen. Das aus dem Mittelalter stammende Motiv des Liebesgartens, das bei Bol, Vinckboons, Vrancx und Buytewech impliziert ist, wird bei Frans II. mit Hilfe des hoch ummauerten Innenhofes des Kastells gegeben bzw. wird mittels des Ausblicks auf einen Schlossgarten im Hintergrund unterschwellig angedeutet. Die bildbestimmende architektonische Einfassung des Hofes, die einer Wehranlage gleichkommt, verdrängt das Motiv des Liebesgartens. Offensichtlicher noch als in den bereits vorgestellten Gemälden deutet sich hier der Wandel des Raums von einer Darstellung im Freien zum Interieur an. Nicht nur das die Gesellschaft umgebende Gemäuer, sondern auch die Anrichte und das Bett dürfen wohl als signifikante Anzeichen für den räumlichen Wechsel erkannt werden.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass diese „Tanzgesellschaft“ von Frans Francken II. die Entwicklungslinie – von den Darstellungen des höfischen Minnegartens

über eine biblische Erzählung hin zum späteren Typus des Genrebildes – aufzeigt, die einen Wandel räumlicher Abbildungen mit einschließt.

Ein anderer Aspekt des Werkes betrifft die Tanzhaltung des Paares in der Bildmitte. Das Nebeneinander, das gekreuzt gesetzte Bein des Mannes und seine abgenommene Kopfbedeckung können einerseits auf eine Reverenz, andererseits auf einen geschrittenen Tanz, wie beispielsweise eine *Bassedanse* oder eine *Pavane*, verweisen, so dass die Pose als eine Form des Nebeneinanderherschreitens gelesen werden kann. Die *Bassedanse* war als typischer Tanz der Renaissance zum Zeitpunkt der Entstehung des Bildes nicht mehr aktuell, doch deutet die eingenommene Pose des Paares auf die für diesen Tanz charakteristische wiegende Hüftbewegung hin. Für diese Vermutung spricht ferner die Bekleidung des Paares, die stilistisch eher den Gewändern des 16. als des 17. Jahrhunderts entspricht.

Die jeweilige Kopfhaltung und die intimen Blicke des Paares unterstützen die inhaltliche Ausrichtung des Bildes. Das Mienenspiel des, wie es scheint, verliebten Paares verleiht dem Tanz einen freudigen und lebhaften Ausdruck. Zu dieser Darstellung passt eine (annähernd zeitgleiche) Stellungnahme zum deutschen Tanzgebaren, die der Obervogt aus Pforzheim, Johan von Münster, im Jahre 1594, abgibt:

„Deß Teutschen allgemeinen Tantzform bestehet hierinnen / dass / nach dem bei jetztgedachten pfeiffern oder Spielleuten der Tantz zuvor bestellet ist / der Tüntzer auff's ziehrlichste / höfflichste / prechtigste unnd hofffertigste herfür trette / und auß allen alda gegenwertigen jungfrauen und frawen eine tüntzerinne / zu welches er eine besondere affection tregt / jene erwehlet. Dieselbe mit reverenz / als mit abnemung des Hutes / küssen der hände / kniebeugen / freundlichen Worten / unnd andern Ceremonien (welche alle nach gelegenheit eines jeden Standes für sich selbst nit zu verachten) bittet / dass sie mit ihm eine lustigen / frölichen und ehrlichen Tantz halten wolle. [...].“³⁸⁰

Möglicherweise steht das Tanzpaar auch in Zusammenhang mit Lucas van Leydens Kupferstich „Tanz der Maria Magdalena“ von 1519 (**Abb. 23**), zumal der auf Franckens Bild dargestellte Innenhof einen Übergang vom (Liebes-)Garten zum Interieur markiert. Die von Franckens Paar eingenommene Pose entspricht nahezu spiegelbildlich der von

380 Von Münster 1602, S. 256.

Van Leydens Paar. Zudem befindet sich am rechten Bildrand ein nach burgundischer Mode gekleidetes Paar, welches die Pose der Maria Magdalena und ihres Tanzpartners wiederholt und damit den Inhalt des Bildes in eine zeitgenössische Sphäre rückt. Wie Thea Vignau-Wilberg ausführt, verweist der vorliegende Stich auf einen verkommenen Liebesgarten, der zur Metapher eines Bordells absinkt. Der Narr, der im Stich linksseitig am äußersten Bildrand zu sehen ist, prangert durch seine Handhaltung die Torheit des Treibens an.³⁸¹ Wenn auch nicht eindeutig zu identifizieren, so klingt in der männlichen Figur der „Tanzgesellschaft“, die mittig am Kopfende der Tafel sitzt und sich in gebeugter Haltung einem Herrn mit Turban zuwendet, ebenfalls eine narrenhafte Gestalt an.

Einige Jahre nach der „Tanzgesellschaft“ (**Abb. 60**) von Frans Francken II. entstand um 1621, zur Illustrierung von Jacob Cats' (1577–1660) Buch „Self-Stryt“, die „Fröhliche Gesellschaft mit allegorischen Figuren“ von Pieter Serwouters (1586–1657) nach Adriaen Pietersz. van de Venne (1589–1662) (**Abb. 62**). Jenes dort im Mittelpunkt der Darstellung vorwärts schreitende Paar kommt in Körperhaltung und Mimik dem Paar aus dem Werk von Frans Francken II. sehr nahe. Entsprechendes gilt für die Kopfbedeckung der Herren. So trägt der Mann auf der Graphik von Serwouters einen mit üppigem Federschmuck besetzten Hut auf seinem Haupt, dessen Pendant im Franckenschen Bild in der Hand des Tänzers gefunden werden kann. Auch der prominent an der Ecke der Tafel platzierte männliche Gast, der den Betrachter anschaut, trägt einen entsprechenden Hut auf dem Kopf. Analog zum Paar aus dem Gemälde von Francken erinnert das Paar aus Serwouters' Stich an die beiden Paare aus dem Werk von Lucas van Leyden, das rund einhundert Jahre zuvor entstanden ist. In Serwouters' Arbeit sind die Dame und der Herr ebenso wie in Van Leydens Werk in einen Liebesgarten platziert worden. Eine mit Blumen bekränzte bzw. umgürtete Dame tanzt zum Klang eines Lautenspielers im Hintergrund. Sie kann als Allegorie des Frühlings verstanden werden und verweist damit auf die positiven Aspekte der Liebe. Als Pendant ist ihr gegenüber auf der rechten Bildseite ein Narr gesetzt worden. Dieser führt dem Anschein nach einen Moriskentanz auf, der – wie bereits erläutert – das Thema der Liebe ins Lächerliche zieht. Obgleich das Tanzen in der vorliegenden Graphik auch als Zeichen närrischen Treibens zu verstehen ist, kann das Bild von Frans Francken II. nicht dahingehend ausgelegt werden. Die Parallelen zur später entstandenen Arbeit von

381 Vignau-Wilberg 1984, S. 46.

gelegt werden. Die Parallelen zur später entstandenen Arbeit von Serwouters sind, wie oben erörtert, zwar gegeben, doch steht Franckens Arbeit der biblischen Historie näher und kann als Übergangswerk zur Genremalerei verstanden werden.

Die Ausführungen von Konrad Renger zu „Joos van Winghes ‚Nachtbancket met Mascarade‘ (1588)“ (**Abb. 63**) geben möglicherweise zusätzlich Aufschluss hinsichtlich der Deutung des Bildes. In seiner Arbeit folgert Renger, dass das in später entstandenen Genrebildern häufig vorkommende Bett als Ersatz für die Venusstatue, wie sie in Van Winghes (1544–1603) „Nachtbancket“ zu sehen ist, verstanden werden kann.³⁸² Obgleich es sich bei der Arbeit von Frans II. noch nicht um ein reines Genrebild handelt, würde demzufolge das mit einem Baldachin bekrönte Bett aus der „Tanzgesellschaft“ auf verborgene Lust und lasterhafte Liebe hinweisen. Angesichts der Nähe des Bildes zum Liebesgartenmotiv und seiner engen ikonographischen Verknüpfung mit dem Werk Lucas van Leydens, welches seine Fortsetzung bis ins 17. Jahrhundert finden sollte, kann dem Werk von Frans Francken II. ein amouröser Inhalt zugesprochen werden. Dieser verleiht der Ausführung, sowohl den traditionellen Rückgriff auf das Liebesgartenmotiv als auch durch die biblische Historie, einen moralisierenden Unterton, ohne, dass das Thema des Tanzes im Sinne eines närrischen Treibens zu deuten wäre.

Von dem oben besprochenen Gemälde der „Tanzgesellschaft – Salome beim Gastmahl des Herodes“ (**Abb. 60**) existiert noch eine weitere, verwandte Fassung von Frans Francken II., die im Dejnëka Kunstmuseum in Kursk aufbewahrt und dort als „Festmahl des Herodes“ (n. d.) geführt wird (**Abb. 61**). Sie stellt eine gespiegelte Version der erörterten „Tanzgesellschaft“ dar, jedoch ist es, was die Gestaltung des Außenraumes angeht, weitaus einfacher gearbeitet. Die linke Bildhälfte wird von einer Tischgesellschaft dominiert, die sich seitlich der Außenmauer eines Palastes niedergelassen hat. Ein über die gedeckte Tafel hinausgehendes Mobiliar ist nicht vorhanden. In der rechten Bildhälfte ist ein Tanzpaar dargestellt, welches im Vergleich zu dem der „Tanzgesellschaft“ insofern eine leicht veränderte Pose einnimmt, als der Abstand des Paares zueinander ein wenig größer ist. Das Paar aus der anfangs besprochenen Fassung (**Abb. 60**) tanzt sehr eng aneinandergelehnt, während das Paar aus dem „Festmahl des Herodes“ (**Abb. 61**) zwar ebenfalls Hand in Hand nebeneinander steht, doch sind ihre Köpfe im Vergleich weiter auseinander dargestellt, so dass die Gestalt eines Musikers zwi-

³⁸² Renger 1972, S. 192

schen ihnen sichtbar wird. Ferner hält der Tänzer seine Kopfbedeckung nicht mehr an seiner Seite, sondern führt sie mit einer schwungvollen Geste zurück. Die Musiker, die vormals in der linken Bildhälfte platziert waren, sind jetzt hinter dem Tanzpaar seitlich des Mauerabschlusses erkennbar. Auch die Hintergrundgestaltung hat sich gegenüber der „Tanzgesellschaft“ verändert. Die aufwendige Kulisse eines Kastells ist durch einen einfachen Rundturm, an dessen Seite ein Baum wächst, ersetzt worden. Vor dem Turm agieren drei Personen. Vermutlich handelt es sich hierbei gleich der Hintergrundszene der „Tanzgesellschaft“, um eine Enthauptung.

Während die Kulissen der sich in englischem Privatbesitz befindlichen „Tanzgesellschaft“ (**Abb. 59**) sowie der etwas später entstandenen „Tanzgesellschaft“ mit Salome (**Abb. 60**) aufgrund der Einfassung durch ein Mauerwerk und die Möblierung der Terrasse beinahe schon als Interieurdarstellung zu bezeichnen sind, steht das „Festmahl des Herodes“ (**Abb. 61**) dem – wenn auch geringfügig – nach. Das anfangs erörterte Bild, welches wohl bis um 1610 zu datieren ist, erinnert mit seinem Ausblick auf die umgebende Landschaft an eine Liebesgartendarstellung. Diese Vorstellung wird im Werk von 1615 durch den abgeschlossenen Innenhof insofern beeinflusst, als ein Garten im Hintergrund mehr zu erahnen als zu sehen ist. Die Gesellschaft wird von den Mauern des Innenhofes umgeben, wodurch das Thema des Innenraums verstärkt hervortritt. Das Bild aus Kursk hingegen öffnet sich im Hintergrund zu einer Landschaft und ist darin der Darstellung aus dem englischen Privatbesitz vergleichbar. Diese „Tanzgesellschaft“ steht, im Vergleich zur „Tanzgesellschaft – Salome beim Gastmahl des Herodes“ und dem „Festmahl des Herodes“, der Darstellung einer genrehaften Szene am nächsten, während die anderen beiden Werke (mehr oder weniger) zeitgemäße Bildbeispiele der biblischen Historie um Salome und Herodes zeigen. Gemeinsam ist den drei Arbeiten, dass sie den Wandel von einer Szene im Freien zu einer Innenraumdarstellung veranschaulichen, wobei sich diese Entwicklung am deutlichsten in der „Tanzgesellschaft – Salome beim Gastmahl des Herodes“ manifestiert.

IV.2 Resümee

Die Werkanalysen im vorausgehenden Kapitel haben gezeigt, dass Gesellschaftsszenen im Freien seit Mitte des 16. Jahrhunderts eine Loslösung vom biblisch-historisch motivierten Thema erfahren haben. Das mittelalterliche Thema des Liebesgartens bleibt in diesen Darstellungen im Hintergrund erhalten und dient der Abbildung der Vergnügungen jugendlicher Paare. Als Kulisse für diese Szenen werden Garten- oder Parklandschaften gewählt, welche entweder lediglich eine Schlossarchitektur im Hintergrund zeigen (**Abb. 41, 44, 45, 50–52**) oder von einer Architektur umschlossen sind und als Motiv die Szenerie im Hintergrund bestimmen (**Abb. 33, 39, 40, 46, 47, 56 u. 57**). Letztgenannte Darstellungen orientieren sich an einem frühneuzeitlichen Typus der Architekturmalerei, wie er seit dem späten 16. Jahrhundert von Hans Vredeman de Vries begründet und von dessen Sohn Paul weitergeführt wurde.³⁸³ Als Beispiele seien der „Liebesgarten mit galanten Szenen und Tanzlektion“ von Hans und Paul Vredeman de Vries mit Dirk de Quade van Ravesteyn und der „Liebesgarten mit *Memento Mori*“ von Hendrick Aerts (ca. 1565/75–1603) genannt (**Abb. 19 u. 64**). Folge dieser Entwicklung ist die Wandlung des Hintergrundes von einer Außen- zu einer Innenraumdarstellung, welche sich insbesondere an den bisher untersuchten Darstellungen von Frans Francken dem Jüngeren beobachten lässt (**Abb. 59–61**).

Parallel zur Neugestaltung der Kulissen entfaltet sich der ursprünglich biblisch-historische Bildinhalt, um schließlich die Form einer Genredarstellung anzunehmen. Ansätze hierzu können vor allem in den Darstellungen von Hans Bol, David Vinckboons und dessen Umkreis (**Abb. 32, 41 u. 45**) gefunden werden. In der vorgestellten Szene aus dem Umkreis von Frans Hals (**Abb. 48**), bei Willem Buytewech (**Abb. 51**) sowie bei Dirk Hals (**Abb. 50**), kann bereits von einem eigenständigen Genrebild gesprochen werden, da die Reminiszenzen an die biblische Historie lediglich peripher vorhanden sind.

Neben den äußeren Gegebenheiten, welche die Örtlichkeit definieren und den Festlichkeiten einen Rahmen verleihen, kennzeichnet vor allem der jeweils dargestellte Tanz das Bild. Hervorgehoben wird dieses Motiv durch den Umstand, dass es zumeist nur ein einzelnes Paar ist, welches durch seine eindrucksvollen tänzerischen Bewegungen in

³⁸³ Liedtke 2005, S. 24.

den Mittelpunkt gerückt ist. Während die Paare auf einigen Bildern von Hans Bol oder Louis de Caullery mehr der Staffage dienen und damit entweder eindeutig hinter der Architektur zurücktreten oder ein Gleichgewicht zur Architektur herstellen (**Abb. 33, 39, 56 u. 57**), stehen die Tänzer bei David Vinckboons, Sebastian Vrancx, Frans Francken II., Dirk Hals sowie das Paar in den Darstellungen aus dem Umkreis von Frans Hals (**Abb. 42–48, 50, 59–61**) im Vordergrund und sind somit bildbestimmend. Neben Musik und Konversation kennzeichnet der Tanz das Geschehen als ein fröhliches Beisammensein – unabhängig davon, inwieweit die Szene noch in das religiöse Motiv eingebunden ist. Grundsätzlich lässt sich feststellen, dass diese Tanzpaare insbesondere durch die Posen der Herren in den Vordergrund rücken. Bei ihnen ist es oftmals das Vorschwingen des Spielbeins, welches gestreckt oder gebeugt die Vorwärtsbewegung ausdrückt, derweil die Damen in ihren tänzerischen Posen oftmals zurückhaltender dargestellt sind. Ein Umstand, der sich auf die realen Anforderungen einer Dame beim Tanz zurückführen lässt, denn diese sollte oftmals nur wenige, bescheidene Schritte auf der Stelle ausführen. Die tänzerischen Schritte und Sprünge des Partners hingegen sollten dazu dienen, der Dame zu imponieren.

IV.3 Die festlichen Gesellschaften des höfischen Typus' im Interieur – Werke aus der Familie Francken, Louis de Caullery und Abraham Bosse

Während im vorhergehenden Kapitel die festlichen Gesellschaften im Freien, die teilweise schon den Übergang vom Außen- zum Innenraum andeuteten, besprochen worden sind, sollen im Folgenden die Interieurdarstellungen in ihrer weiteren Entwicklung eingehender betrachtet werden. Die höfischen Gesellschaften, die seit Beginn des 17. Jahrhunderts in prunkvoll ausgestatteten Räumlichkeiten bei Musik, Tanz und Konversation dargestellt sind, stechen insbesondere durch ihre jeweils imposante Interieurkulisse hervor. Innerhalb dieser Darstellungen treten die Figuren hinter der Innenarchitektur zurück und nehmen oftmals eine untergeordnete Stellung ein. Die Gemälde mit solch perspektivischen Architekturen, die sowohl Außen- als auch Innenraum gestalten, wurden als „perspectief“ bezeichnet und hingen in Wohnhäusern oberhalb der Wandvertäfelung oder oberhalb eines die Ledertapete abschließenden Kranzgesimses.³⁸⁴ Speziell in diesen Werken steht oftmals nur ein einzelnes Tanzpaar, das von nur wenigen weiteren Protagonisten umgeben ist, im Vordergrund. Indes, tritt die Präsenz der Raumausstattung hinter den Personen zurück, entsteht ein Gleichgewicht zwischen Architektur und Figuren. In jenen Arbeiten dominiert dann nicht mehr nur ein vereinzelt Tanzpaar die Szene, sondern es sind mehrere Paare, die als Tanzprozession das Bild bestimmen. Das Thema einer Ballveranstaltung rückt in den Mittelpunkt der Motive. Grundsätzlich ist bezüglich der Entwicklung dieses Bildtypus festzuhalten, dass die vormals ausgedehnten Gartenlandschaften der Darstellungen im Freien durch den Innenraum ersetzt werden. Lediglich angedeutete Terrassen, geöffnete Türen und große Fenstergalerien halten noch die Verbindung zum einstigen Außenraum als Ort der Festlichkeiten. Doch sind bereits seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts von der Familie Francken höfische Gesellschaften mit festlichen Tanzaktivitäten in einem Interieur bekannt, deren Schwerpunkt nicht auf der Gestaltung der Räumlichkeit liegt, sondern auf die Zurschaustellung einer höfischen Gesellschaft. Zur Entwicklung des Motivs des vergnüglichen Beisammenseins einer Hofgesellschaft innerhalb palastartiger Räumlichkeiten lässt sich festhalten, dass die Wertigkeit der Figuren im Verhältnis zur Ausstat-

384 Ausst.-Kat. Lemgo/Antwerpen 2002, S. 373.

tung der Räume nach kurzer Zwischenphase wieder in ein Gleichgewicht tritt. Die Bilder von Hieronymus Francken I. und Hieronymus Francken II., welche sich kaum auf den Raum, sondern verstärkt auf die Protagonisten konzentrieren, sind richtungsweisend für die verbürgerlichten Genreszenen von Pieter Codde, Dirck Hals und einigen anderen Künstlern. Hinsichtlich ihrer ikonographischen Bestimmung sei vorweggenommen, dass die Darstellungen höfischer Gesellschaften eine weitere Loslösung vom religiösen Hintergrundthema sowie vom höfischen Minnemotiv implizieren.

IV.3.a Hieronymus Francken I. (ca. 1540–1610)

Wie eingangs bereits erwähnt, ist die Überführung der Darstellung einer höfischen Gesellschaft vom Freien ins Interieur, welche dann zum Genrebild eines verbürgerlichten Typus hinführt, seit Beginn des 17. Jahrhunderts zu beobachten. Dessen ungeachtet finden sich abweichend von meiner These auch Ausnahmen, weshalb an dieser Stelle die Werke von Hieronymus Francken I. vorgestellt werden sollen. Das Gemälde „Venezianischer Ball“ (**Abb. 65**), welches nach 1584 zu datieren ist,³⁸⁵ tritt aus der bisher erörterten Entwicklungsgeschichte heraus. So ist der Blick auf die Landschaft im Bild von Hieronymus I. nur noch marginal vorhanden. Der Wechsel von der Außen- zu einer Innenraumdarstellung ist in diesem Werk bereits vollzogen. In einer palastähnlichen Räumlichkeit, die durch eine Terrassenöffnung einen Ausblick auf ein mit Gondeln befahrenes Gewässer gewährt, hat sich eine teils maskierte höfische Gesellschaft versammelt, die entlang eines Zimmers eine Tanzprozession vorführt. Von links hereinkommend werden die Paare von Schauspielern begleitet. Einige Damen, die sich hingesetzt haben, unterhalten sich im Vordergrund der linken Bildhälfte. In der hinteren rechten Ecke des Zimmers musizieren eine Lautenspielerin und eine Dame auf einem Virginal. Links hinter ihnen stehen zwei Männer. Über diesem Quartett turnen drei Narren auf einem Fenstersims herum. Einer von ihnen blättert mit vorwitziger Geste in einem Buch. Der würdevolle Aufzug steht im Kontrast zu den schelmenhaften Possenreißern und legt das Thema der *Commedia dell'arte* nahe. Dabei verweisen die Maskierungen der Schauspieler, die Harlekine und das Panorama auf die Örtlichkeit der Tanzaufführung, Venedig. Thema des Bildes ist nicht eine einfache Ballveranstaltung, sondern die Arbeit stellt einen venezianischen Brauch, das sogenannte *parentado* dar, welches das Treffen der Verwandtschaft einige Tage vor einer Hochzeit meint. Kurz vor einer Vermählung führte die Braut ihre erlernten Tanzkünste ihren Verwandten, Bekannten und Freunden vor.³⁸⁶

Der Herr mit der auffälligen Kopfbedeckung, der gemeinsam mit einer Dame den Tanzreigen anführt, kann wahrscheinlich als Tanzmeister (*maestro di ballo*) identifiziert werden.³⁸⁷ Der Tanz stellt eine *Pavane* dar, die mit mehreren Paaren als Aufzug getanzt

385 Zur Datierung vgl. Fusenig/Villwock 2000, S. 150ff.

386 Fusenig/Villwock 2000, S. 145.

387 Fusenig/Villwock 2000, S. 146.

wurde und höfische Festivitäten sowohl eröffnete als auch beschloss. Vornehme Tänzer zeigten sich hierbei in prunkvollen Roben mit Mantel, Hut und Degen. Die Damen pflegten sich in Kleidern mit bis zu fünf Meter langen Schleppen zu präsentieren. Die *Pavane* wurde seit Beginn des 16. Jahrhunderts im Doppelrhythmus prozessionsartig entweder paarweise hintereinander, den Raum gravitatisch umschreitend (wie im vorliegenden Werk), oder von einem Einzelpaar in selbiger Form ausgeführt.³⁸⁸ Als Beleg dafür mag die Darstellung vom „Geschlechtertanz im Tanzhaus am Weinmarkt zu Augsburg“ (**Abb. 66**) dienen, die um 1500 entstanden ist. Das Bild zeigt die paarweise den Saal umschreitende Prozession einer vornehmen Gesellschaft. Sowohl im Augsburger Motiv als auch im vorliegenden Werk von Hieronymus Francken I. steht die elegant gekleidete Gesellschaft in Korrespondenz zum höfischen Edeltanz der *Pavane*, welche das Standesbewusstsein der Tänzer zum Ausdruck bringen sollte. In Bezug auf das Bild von Hieronymus Francken wird deutlich, dass tänzerische Anmut und Eleganz im Vordergrund der Arbeit stehen.

Franckens Darstellung des venezianischen Tanzvergnügens wird in der Literatur als „erstaunlich frühe genrehafte [Szene]“ beschrieben,³⁸⁹ mit der der Künstler neben den Gesellschafts- insbesondere die Ballszenen in die Niederlande eingeführt hat.³⁹⁰ Geht man von der ursprünglichen Datierung des Bildes – also 1565 – aus, die auf der Vorderseite des Gemäldes angebracht wurde, dann wäre dies anzunehmen. Es stellt sich aber die Frage, woher Hieronymus Francken I. die venezianischen Gebräuche, wie die des *parentado*, gekannt haben konnte. Ursula Härting, die in ihren Studien noch von der ehemaligen Datierung des Bildes ausgeht, nämlich 1565, nimmt hierfür einen nicht belegten Italienaufenthalt des Künstlers an. Denn in Frankreich, dem Aufenthaltsort des Künstlers zwischen 1566 und 1572, traten die Schauspieltruppen der *Commedia dell'arte* erstmals 1571 in der Nähe von Chartres auf, und erst 1577 war eine Aufführung des berühmten Gelosi-Ensembles in Fontainebleau zu sehen.³⁹¹ Thomas Fusenig und Ulrike Villwock haben sich dahingehend geäußert, dass die frühe Datierung auf das Jahr 1565 allein schon aufgrund der Kostümierung der Figuren und der Frisuren der

388 Salmen 1988, S. 156.

389 Härting 1989, S. 18.

390 „Il introduit en effet aux Pays-Bas le tableau de société, et plus particulièrement, les scène de bal.“

Vgl. Legrand 1963, S. 69.

391 Härting 1989, S. 19.

Damen nicht plausibel sei, so dass die Arbeit „[...] frühestens nach etwa 1584“ entstanden sein kann.³⁹² Ein Kupferstich von Hendrick Goltzius (1558–1617) (**Abb. 67**) nach einer Zeichnung von Dirck Barendsz. (1534–1592) (**Abb. 68**) aus dem Jahre 1584 zeigt eine ähnliche Komposition wie das Gemälde Franckens. Möglicherweise wurde das Aachener Bild vom Goltzius-Stich inspiriert.³⁹³

Neben der Datierung des Bildes ziehen Fusenig und Villwock auch die Autorschaft der Arbeit in Zweifel. Nach ihren Ausführungen kann die Tafel auch dem gleichnamigen Neffen, Hieronymus Francken II., zuzurechnen ist.³⁹⁴ Einen Beleg hierfür sehen sie im Vergleich der Ballszene mit der Darstellung der „Sieben klugen und Sieben törichten Jungfrauen“ (**Abb. 69**) aus dem Warschauer Nationalmuseum, welches mit Sicherheit dem Œuvre von Hieronymus II. zugerechnet wird. „Die nicht-perspektivische Raumanlage mit dem unvermittelten Ausblick in eine Landschaft ist eng verwandt. Ähnlich biegsame Figuren sind dekorativ im Raum gruppiert. Die vorgewölbte Stirn der fiedelnden törichten Junfrauen entspricht der vermutlichen Braut im Aachener Bild. Auch die Finger laufen gleichermaßen spitz zu.“³⁹⁵ Einen Ansatz zu dieser möglichen Zuschreibungsänderung hat Härting bereits geliefert.³⁹⁶

Wie schon angedeutet, bestimmen keine moralisierenden oder belehrenden Tendenzen das Werk von Hieronymus Francken I. Dies hängt wohl mit der vermutlichen Funktion der Tafel zusammen, denn diese diene sehr wahrscheinlich als Deckel eines Cembalos, so dass das Motiv während des Spielens betrachtet werden konnte.³⁹⁷ Das Cembalo, das nach dem lateinischen Begriff *Virginitas* („Jungfräulichkeit“) auch als Virginal bezeichnet wurde, wurde häufig von Frauen gespielt. Dieses Instrument war oftmals ein Brautgeschenk oder Teil einer Mitgift. In Bezug auf das Aachener Bild wäre dies besonders passend, da das Bild ja einen Hochzeitsbrauch darstellt.³⁹⁸

Abschließend sei zu diesem Werk erwähnt, dass eine verwandte Darstellung des Motivs existiert, welche Frans Francken I. zugeschrieben wird. Der um 1600 datierte „Hoch-

392 Fusenig/Villwock 2000, S. 152.

393 Fusenig/Villwock 2000, S. 153.

394 Fusenig/Villwock 2000, S. 155.

395 Fusenig/Villwock 2000, S. 156f.

396 Härting 1989, S. 84, Fußnote 55.

397 Fusenig/Villwock 2000, S. 157.

398 Fusenig/Villwock 2000, S. 165.

zeitstanz“³⁹⁹ (**Abb. 70**) gibt eine vom Brautpaar angeführte Tanzprozession in einen geschlossenen Saal wieder. Während die venezianische Festgesellschaft von Hieronymus I. den Raum außen umschreitet, verläuft der Tanzzug von Frans I. in einer Diagonalen von oben rechts nach unten links. Am unteren linken Bildrand sind auf einer kleinen Holztribüne drei Lautenspieler platziert. Der Tanz selbst kann wiederum als *Pavane* gedeutet werden, da der elegant geschrittene Aufzug diesen Schreittanz nahelegt. In Übereinstimmung mit der Darstellung von Hieronymus I. treten auch hier kostümierte Personen als Teilnehmer der Festgesellschaft auf. Möglicherweise lässt sich dieses Bild ebenfalls als Wiedergabe eines *parentado* verstehen, da die durch den rückwärtigen Vorhang eintretenden Personen entsprechend als Schauspieler der *Commedia dell'arte* gedeutet werden können. Sofern das Werk tatsächlich den venezianischen Hochzeitsbrauch meint und es von Frans I. und nicht von Hieronymus I. ist, stellt sich die Doppelfrage, wer von den beiden als Urheber dieser Bildidee genannt werden kann, oder, ob die beiden Künstler das Motiv unabhängig voneinander bearbeitet haben.

Die „Tanzgesellschaft mit Spinettspielerin“ (**Abb. 71**), die vermutlich um 1600 entstanden ist, zeigt eine auf engstem Raum zusammengeführte vornehme Gesellschaft. Das Bild hat Hieronymus Francken I. unter Mithilfe seines nach ihm benannten Neffen Hieronymus II. gearbeitet wie Ursula Härting in ihrer Arbeit über Frans Francken den Jüngeren dargelegt hat. So stammt die Dame am Virginal⁴⁰⁰ und der Lautenspieler aus der Hand von Hieronymus I., während der Neffe den Raum, das Tasteninstrument und die weiteren Figuren malte. Hieraus lässt sich schließen, dass möglicherweise die Vermittlung von Kompositionen, die eine Gesellschaft mit tanzenden Personen zeigen, über Hieronymus II. zum Bruder Frans II. erfolgen konnte.⁴⁰¹ Denkbar ist jedoch auch, dass – wie bereits in Kapitel IV.1.i angedeutet – Frans II. als Urheber des Tanzmotivs bezeichnet werden muss, aus dessen Repertoire Onkel und Bruder geschöpft haben.

Das Bild mit der „Spinettspielerin“ erweckt insgesamt eher die Vorstellung eines Konzerts und lässt weniger an eine Tanzgesellschaft oder Ballveranstaltung denken. Linksseitig wird das Gemälde von einem Tanzpaar bestimmt, während rechterhand eine den

399 Das Museum Meyer van der Bergh in Antwerpen führt das Bild als Werk von Frans Francken I., Leppert hingegen schreibt die Arbeit Hieronymus I. zu. Vgl. Leppert 1977, Bd. 2, Kat. 200, S. 248.

400 Ursula Härting bezeichnet das Instrument als Spinett. Tatsächlich handelt es sich nach meinen Recherchen um ein Virginal. Vgl. Ausst.-Kat. Den Haag/Antwerpen 1994, S. 368 bzw. Härting 1989, S. 34.

401 Härting 1989, S. 34.

Betrachter aufmerksam anblickende Dame an einem diagonal gestellten Virginal den Vordergrund dieser Bildhälfte dominiert. Auf der Innenseite ihres Instrumentendeckels ist die Darstellung einer brennenden Stadt zu erkennen. Ein Motiv, welches mutmaßlich auf die biblische Geschichte von „Sodom und Gomorrah“⁴⁰² hinweist. Die Melodien der Dame werden von einem Lautenspieler begleitet, der auf die im Hintergrund versammelte Gesellschaft schaut. Hinter der Musikerin steht ein Tisch mit einigen Speisen. Seitlich des musikalischen Duetts scheint sich das Zimmer nach rechts hin zu öffnen. Auf der anderen Seite des Raumes ist die Ecke eines geöffneten Fensters zu erkennen. Die Rückwand des Interieurs ist mit einem querformatigen Bild geschmückt, das ein Schiff auf hoher See zeigt. Deutlich sind die aufgeblähten Segel zu erkennen. Flankiert wird das Bild von zwei konvexen Rundspiegeln.

Das in den Vordergrund gerückte Tanzpaar vermittelt aufgrund der Körperhaltung des Mannes weniger den Eindruck eines Tanzes. Vielmehr deutet seine Beinführung ein eilendes Vorwärtsschreiten an, wobei der Schritt selbst viel zu ausgedehnt erscheint. Der intensive Blick, den der Tänzer seiner Partnerin leicht gesenktem Haupt zuwirft, der vorgebeugte Oberkörper und der angehobene linke Arm mit der offenen Hand lassen an eine beschwichtigende oder demütige Haltung denken, als ob der Mann sich im nächsten Moment verbeugen oder niederknien wollte. Seine Partnerin schaut ihn aufmerksam an und wendet sich ihm mit dem Oberkörper zu, derweil sie ihren Rock mit der rechten Hand anhebt und vorwärts geht. Bei näherer Betrachtung der linken Hand des Tänzers ist zu erkennen, dass dieser seine Hand in einer Art Beschwörungsgeste erhoben hat. Im Gegensatz dazu weist seine Partnerin in verwandter Geste mit den Fingern ihrer linken Hand nach unten. Entsprechend der Darstellungen von Frans Francken II., die in Kapitel IV.1.i besprochen wurden, deutet die Pose des Paares eine Reverenz an, was vor allem aus die vorgebeugte Körperhaltung des Mannes vermuten lässt. Ungewöhnlich ist allerdings wiederum die ausgeprägte Laufbewegung des Mannes, die eine motivierte Vorwärtsbewegung Schreittanzes suggeriert. Demgemäß ließe sich die vorgestellte Figur als Teil einer *Bassedanse* oder *Pavane* definieren, welche als Einzelpaartanz aufgeführt wurde. Möglicherweise soll die weit auseinandergestellte Beinhaltung auf jenes imponierende Schreiten, das für eine *Pavane* typisch ist, verweisen. Gestützt wird diese Vermutung vor allem dadurch, dass im Verlauf dieses Tanzes einige Reverenzen eingefügt wurden, was der Pose des Tänzes zumindest teilweise entspricht.

402 AT, Das Buch Genesis, 19, 1–29.

Über die Tanzdarstellung hinaus stellt sich die Frage, ob das Bild in einem belehrenden Sinne auszulegen ist, zumal die Abbildung auf dem Virginal sowie die scheinbar skeptischen Blicke, welche dem Tanzpaar durch die drei Personen links der tanzenden Dame zugeworfen werden, dies nahelegen. Wie schon in Kapitel III deutlich geworden, galt das Tanzen im Allgemeinen, aber insbesondere das Paartanzen gerade den Vertretern des Klerus als teuflisches Tun, welches ins Verderben führen würde. Eine negative Bedeutung des Werkes wird durch eine Gegenüberstellung des Bildes mit einem Kupferstich von Crispijn de Passe d. Ä. (1564–1637) nach Maerten de Vos (1532–1603) veranschaulicht (**Abb. 72**). Die Graphik „Die törichten Jungfrauen beim Ball“ (um 1595–1600) stellt eine Tanzszene in einem Interieur dar, in dem eine Dame an einem Virginal neben einer Lautenspielerin gezeigt wird.⁴⁰³ Der Text unter dem Stich gibt den Hinweis auf die Nachlässigkeit und Gedankenlosigkeit menschlichen Handelns.⁴⁰⁴ Die Darstellung bezieht sich auf die biblische Geschichte der sieben weisen und sieben törichten Jungfrauen.⁴⁰⁵ Während die weisen Jungfrauen als gute Christinnen dargestellt werden, stehen die törichten für Achtlosigkeit. Sie lassen sich von den luxuriösen Dingen des weltlichen Lebens ablenken. Die Moral der Geschichte ist, dass man jederzeit auf den Tod vorbereitet sein muss. Möglicherweise erklärt das den nach oben ausgerichteten Fingerzeig des Tänzers, eine Geste, die als ein Verweis auf das Jenseits ausgelegt werden könnte (die weise Lebensführung). Seine Partnerin wendet sich indes dem Diesseits zu (der törichten Lebensführung), ihre Hand zeigt nach unten. Das Thema der weisen und törichten Jungfrauen war vor allem in den südlichen Niederlanden beliebt und wurde auch von Frans Francken II. um 1600 im Sinne von Maerten de Vos und Frans Floris (ca. 1516–1570) bildhaft umgesetzt (**Abb. 73**). Ob das Gemälde von Frans Francken II. vor oder nach der Stockholmer Tanzgesellschaft seines Onkels Hieronymus I. gearbeitet wurde, ist nicht sicher, da beide Bilder auf die Zeit um 1600 zu datieren sind. Das Bild von Frans II. stellt die törichten Jungfrauen im Sinne der literarischen Tradition dar, wie sie sich den Vergnügungen mit Wein und Tanz sowie der Musik einer Virginalspielerin hingeben.⁴⁰⁶ Man kann mit Gewissheit annehmen, dass Hieronymus Francken I. eben-

403 Crispijn de Passe I. hat zu diesem Thema insgesamt sieben Platten angefertigt, von der die vierte das vorliegende Thema „Die törichten Jungfrauen beim Ball“ darstellt. Vgl. Hollstein 1974, Bd. XV, S. 142f.

404 *Text links*: „Lux nulla ubi est, densas tenebras esse ibi / Certum est. Libidinem carnis Sequens suae.“ Martin de Voss inventor. *Text rechts*: „Sine dubio praecepta negligit Dei: / Ideoque Luce et Oleo priuatur sacro.“ Crispin d. Passe f. et exc. Vgl. Hollstein 1974, Bd. XV, S. 143.

405 NT, Matthäus 25, 1–13.

406 Härting 1989, S. 95; Kolfin 2005, S.41f.

falls mit diesen Sinnbildern vertraut war und demzufolge lässt sich eine ermahrende Aussage der „Tanzgesellschaft“ durchaus begründen.

IV.3.b Hieronymus Francken II. (1578–1623)

Das Thema eines höfischen Einzelpaartanzes wird von Hieronymus Francken II. in dem als „Tanzende Gesellschaft“ (um 1600) (**Abb. 74**) bezeichneten Bild wiedergegeben. Entsprechend der Darstellung „Venezianischer Ball“ (**Abb. 65**) von Hieronymus I. zeigt Hieronymus II. in einer auf Nahansichtigkeit angelegten Komposition eine höfisch elegant gekleidete Gesellschaft auf engem Raum. Im Vordergrund der linken Bildhälfte ist die Ecke einer aus Holz gefertigten Tribüne zu erkennen, auf der ein kleiner Junge steht und Violine spielt. Eine verhältnismäßig kleine Gesellschaft hat sich vor der Rückwand des Zimmers versammelt und schaut bei der Vorführung eines Tanzes zu. Sie bildet den Mittelpunkt der Darstellung. Die Wände des Raumes sind mit Gemälden und einem kostbaren Wandbehang ausgestattet. Wie schon beim venezianischen Tanzvergnügen wird auch hier nur ein Teil der gesamten Räumlichkeit gezeigt, so dass ein ausschnitthafter Charakter der Szene erzielt wird. Auffällig sind die Gesten der Zuschauer, die fast immer paarweise an der Wand entlang stehen. Der Herr des Paares ganz links scheint mit seiner linken Hand auf das Gemälde über ihm zu weisen. Unter den Zuschauern befinden sich, gleich neben ihm, zwei Herren sowie ein weiteres Paar, sie alle sind zwischen den Tänzern zu erkennen. Der Herr dieses Paares hat seine linke Hand, gleich einer Beteuerungsgeste, auf seine Brust gelegt, dabei schaut er intensiv die neben ihm stehende Dame an – allem Anschein nach ein Ausdruck seiner Liebe zu ihr. Die Dame hingegen widmet ihre Aufmerksamkeit nicht ihrem Partner, sondern dem Tanz im Vordergrund. In ihrem Blick liegt wohl Bewunderung für die Tänzerin. Rechts von jener zweiten Dame und ihrem Partner folgen zwei weitere Männer, von denen der äußere in einen Umhang eingehüllt unter dem zweiten Gemälde des Raumes steht. Dieser Herr weist mit seiner rechten Hand auf das sitzende Paar neben ihm und betrachtet unterdessen das Tanzpaar. Auf dem Schoß der sitzenden Dame liegt ein Hund, der vom Herrn neben ihr gestreichelt wird. Die Dame, die aufmerksam schräg nach oben sieht (scheinbar auf etwas, was sich außerhalb des Bildes befindet), hat ihre rechte Hand auf die Brust gelegt, eine Geste, die vermutlich als Pendant zu derjenigen des Mannes des zweiten Paares in der Bildmitte zu verstehen ist.

Die tänzerische Vorführung beinhaltet hier, im Gegensatz zu den beiden anfangs erläuterten Bildern, keinen verhaltenen Tanz à la *Pavane*, sondern eine lebhaftere *Gaillarde*. Der Tänzer befindet sich in der Position des *pied croisé* des rechten Beines, worauf ein

Sprung auf den linken Fuß folgt und gleichzeitig der rechte Fuß vor dem linken Bein kreuzt (**Fig. 13**). Bei den Herren erfolgte dies im Allgemeinen in Höhe des Schienbeins (im Bild ist das Bein ein wenig höher positioniert) und bei ihren Partnerinnen knapp über dem linken Fuß,⁴⁰⁷ was in der vorliegenden Arbeit aufgrund des langes Gewandes der Dame bestenfalls erahnt werden kann. Die Frau hat, als Zeichen des Tanzens, ihren Rock leicht angehoben. Werden die Ausführungen von Thoinot Arbeau über die *Gaillarde* für die Darstellung zugrunde gelegt, so ist im Bild von Hieronymus II. offenbar eine sogenannte *Passage* zu sehen. Der Tänzer hat demnach seine Partnerin an das Ende des Saales geführt, sich anschließend von ihr entfernt, um wieder auf sie zukommend vor ihr einige Passagen zu tanzen. Diese Passagen bestanden aus den Schritt- und Sprungkombinationen der *Gaillarde*, welche der Tänzer immer wieder aufs Neue ausführte, bis die Musik endete. Die Dame verblieb derweil an ihrem Platz, sah sich das Schauspiel ihres Partners an und führte dabei einige Tanzschritte für sich aus.⁴⁰⁸ Wie bereits eingangs zur *Gaillarde* erwähnt, war der Tanz auch als pantomimisches Vergnügen gedacht, bei dem der Tänzer seine Dame umwarb. Je höher und gewandter er die Sprünge des Tanzes ausführte, desto nachhaltiger wirkte er auf die ihm gegenüberstehende Dame und das umstehende Publikum. Franckens Darstellung weist durchaus Übereinstimmungen mit der Beschreibung über den Ablauf einer *Gaillarde* und ihrer Sprünge auf, so dass es gerechtfertigt erscheint, diesen Tanz als *Gaillarde* zu identifizieren.

Eine vergleichbare Szene, wo das im Mittelpunkt stehende Paar sowie ein Tänzer rechts im Bild mit Sicherheit eine *Gaillarde* tanzen, wird in Marten Pepijns (1575–1643) „Ballscene“ (um 1605) (**Abb. 75**) gezeigt. Während der rechts platzierte Tänzer in seiner Pose mit demjenigen aus der Szene von Hieronymus II. vergleichbar ist, kommt vor allem bei dem im Mittelpunkt stehenden Paar Pepijns die Kühnheit des männlichen Soloparts verstärkt zum Tragen. Der Tänzer hält sein Gleichgewicht, indem er lediglich auf seiner rechten Fußspitze balanciert. Das linke Bein hat er erhoben und kreuzt damit das rechte. Zusätzlich hat er beide Arme in die Hüften gestützt, so dass er seine Pose nicht mit einer Armbewegung ausgleichen kann. Auch seine Partnerin scheint den Be-

407 Langeloh 2002, S. 42.

408 Arbeau 1588, fol. 39v, in der Übersetzung v. Czerwinski 1878, S. 43.

wegungen des Tanzes beherzt zu folgen. Die Falten ihres langen Kleides und die Drehung ihres Körpers legen eine lebendige Ausführung der *Gaillarde* nahe.

Eine Hieronymus Francken II. zugeschriebene „Tanzgesellschaft“ aus Cambrai (n. d.) (**Abb. 76**) lehnt sich an die „Tanzgesellschaft mit Spinettspielerin“ (**Abb. 71**) von Hieronymus Francken dem Älteren an, die – wie in Kapitel IV.3.a erwähnt – unter Mitarbeit von Hieronymus Francken dem Jüngeren gefertigt wurde. Die Gestaltung der Räumlichkeit mit einem Fenster in der oberen linken Bildecke, einem Gemälde in der Mitte der rückwärtigen Wand, welches von zwei nach außen gewölbten Rundspiegeln flankiert wird, sowie einem Paar im Hintergrund der Szene verweisen auf die Nähe zu den Darstellungen von Hieronymus Francken I.⁴⁰⁹

Die elegant gekleidete Gesellschaft hat sich in einem schlicht ausgestatteten Zimmer versammelt, in dem zwei Paare zu den Klängen eines Violinenspielers tanzen. Der Musiker hat auf einer Holztribüne Platz genommen, ein Aufbau, der bereits aus anderen Werken bekannt ist (**Abb. 70 u. 74**). Unter dem Fenster entlang der Wand steht ein Tisch mit Gedecken und Speisen. Im Hintergrund hält ein Mann eine Frau im Arm, die sich seiner Zuneigungen scheinbar verwehrt. Mittig der Wand, vor dem Kamin ist ein tanzendes Paar dargestellt, welches aufgrund seiner eingenommene Pose mit anderen Tanzpaaren aus bereits besprochenen Bildern der Familie Francken zu vergleichen ist. So ist beispielsweise das den Tanzzug anführende Paar aus dem Bild „Venezianischer Ball“ (nach 1584) von Hieronymus I. zu nennen sowie dessen einzelnes Tanzpaar aus der „Tanzgesellschaft mit Spinettspielerin“ (um 1600) (**Abb. 65 u. 71**). Ferner zeigen die Paare aus der „Tanzgesellschaft“ (bis um 1610), der „Tanzgesellschaft – Tanz der Salome beim Gastmahl des Herodes“ (1615) und das Tanzpaar aus dem „Festmahl des Herodes (n.d)“ von Frans Francken II. Ähnlichkeiten (**Abb. 59–61**). Da das Bild „Venezianischer Ball“ vor den übrigen Darstellungen entstanden ist, ist hierin das ursprüngliche Motiv für die *Pavane*-gemäße Tanzpose des im Hintergrund tanzenden Paares aus der „Tanzgesellschaft“ zu sehen. Es fällt auf, dass der Personentypus dieses Tanzpaares vor allem mit den tanzenden Paaren aus den Bildern von Frans Francken II. übereinstimmt, wenngleich die Dame ebenso Parallelen zu der Tänzerin aus dem „Veneziani-

409 Die Autorschaft des Bildes ist nicht ganz gesichert. Bei Härting wird das Bild als Arbeit von Hieronymus Francken II. geführt. Vgl. Härting 1983, Abb. 29. Im Katalog des Kunsthistorischen Museum Wien hingegen wird das Gemälde als Werk von Hieronymus Francken I. bezeichnet. Vgl. Balis 1989, S. 239.

schen Ball“ aufweist.⁴¹⁰ Die Entsprechungen mit den Paaren aus den Arbeiten von Frans Francken II. – gemeint ist die sich in englischem Privatbesitz befindende „Tanzgesellschaft“ (**Abb. 59**) sowie eine 1608 datierte „Tanzgesellschaft“ (**Abb. 104**) – lassen erneut die Frage aufkommen, wer von den Franckens diese Tanzfigur erfunden hat. Es steht zur Diskussion, ob das Paar im Hintergrund eventuell von Frans II. gearbeitet worden ist. Aus den Datierungen der Bilder und ihren Übereinstimmungen lässt sich schließen, dass das vorliegende Bild der „Tanzgesellschaft“ aus Cambrai sehr wahrscheinlich zwischen 1600 und 1615 entstanden ist.

In der rechten Ecke des Raumes haben zwei Männer sowie eine Frau auf Stühlen Platz genommen und unterhalten sich. Die Frau weist mit dem Finger ihrer rechten Hand nach oben. Prominenter Mittelpunkt der Darstellung ist ein Tanzpaar, dessen Haltung annähernd mit dem Tanzpaar aus der „Tanzenden Gesellschaft“ (um 1600) (**Abb. 74**) vergleichbar ist. Eine Veränderung hat in Bezug auf den jeweiligen Personentypus stattgefunden. Der Tänzer der vorliegenden Darstellung erweckt einen knabenhaften Eindruck, während die elegante Dame mit den porträthaften Zügen höheren Alters zu sein scheint. Was die Körperhaltung der Damen anbelangt, so lassen sich keine Unterschiede zwischen dem Bild von Hieronymus I. und dem von Hieronymus II. festmachen. Ungewöhnlich ist, dass die Frau beim Tanz einen kleinen Hund auf dem Arm trägt. Vergleicht man die Pose der jeweiligen Herren, ist auffällig, dass der recht jugendliche Tänzer sein rechtes Bein nicht mehr gekreuzt vor dem Linken hält, sondern es fast gerade nach vorne herausstreckt. Trotz der leicht veränderten Beinhaltung des Tänzers ist es möglich, eine *Gaillarde* als Basis für die Figur anzunehmen. Demzufolge kann der Schritt des Tänzers als *grue* (**Fig. 9**) gedeutet werden, der in einer als extrem zu bezeichnenden Variante wiedergegeben wird. Die Dame steht, um den Partner nicht zu behindern, ihm etwas abgerückt gegenüber. Ihre ungewöhnlich große Gestalt dominiert das Bild. Perspektivisch betrachtet müsste sie aufgrund ihrer Position kleiner als ihr Tanzpartner sein. Gleich der Dame am Virginal auf dem Stockholmer Gemälde blickt sie aus dem Bild heraus den Betrachter direkt an. Denkbar wäre, dass es sich bei der Darstellung der Tänzerin um das Porträt einer höfischen Dame handelt. Dies würde erklären, weshalb ihre Person derart gewichtig in den Mittelpunkt des Bildes gerückt ist.

410 Diese Tatsache rechtfertigt die Annahme, dass das Bild zumindest teilweise auch von Hieronymus Francken I. sein könnte.

Übereinstimmend mit dem „Hochzeitstanz“ (**Abb. 70**) von Frans dem Älteren kommt in der Darstellung der „Tanzgesellschaft“ (1607) von Hieronymus II. (**Abb. 77**) eine größere Gesellschaft in der Diagonalen von rechts nach links als Prozession in das Bild hinein. Hinter den eintretenden Personen ist eine Tribüne zu erkennen, auf der sich ein großes Musikensemble versammelt hat. Als Mobiliar dienen, im Hintergrund zu sehen, eine Anrichte mit einem darüber hängenden Bild sowie ein gedeckter Tisch im linken Vordergrund.⁴¹¹ Als Pendant zu dieser Tafel ist auf der rechten Seite ein Hocker mit einem Silberteller und einer Karaffe platziert, worunter ein weißes Tuch drapiert ist. Davor bellt ein kleiner Hund eine Katze an, die sich unter dem Laken versteckt hat.⁴¹² Zur linken Bildseite öffnet sich der Raum und gibt den Blick auf einen Garten frei. Die Grünanlage ist mit einer elegant verzierten Loggia und einem Springbrunnen gestaltet, vor dem zwei Personen anscheinend miteinander spielen. Thema dieser Detailszene ist offensichtlich das Motiv des Liebesgartens.

Die Tanzdarstellung, die innerhalb des nach außen geöffneten Zimmers gezeigt wird, weist sehr wahrscheinlich auf einen Hochzeitszug hin. Die Kombination von einer lebhaft geschrittenen Prozession in Zusammenhang mit einer festlichen Gesellschaft scheint für die Darstellung einer Hochzeit bzw. eines Hochzeitsmarsches nicht untypisch gewesen zu sein. Man erinnere sich nur an das gerade schon genannte Bild „Hochzeitstanz“ (**Abb. 70**) von Frans Francken I. das *parentado* in der Darstellung „Venezianischer Ball“ von Hieronymus I. (**Abb. 65**) sowie an Marten Pepijns Arbeit „Höfischer Tanz bei einem Hochzeitsfest“ (1604) (**Abb. 78**). Auffallend an letztgenanntem Werk ist, dass das den Zug anführende Paar, was seine Körperhaltung anbelangt, im Wesentlichen mit dem Paar der „Tanzgesellschaft“ von Hieronymus II. (**Abb. 77**) übereinstimmt. Bei Pepijn sind die Figuren nicht so eng aneinandergereiht, so dass der Tanz einen freieren und lebhafteren Eindruck hinterlässt und weniger einer ernsthaft geschrittenen Prozession entspricht. Die Teilnehmer entfalten, die Größe des Raumes

411 Ein Tisch mit vergleichbarem Gedeck ist ebenfalls auf einer „Tanzgesellschaft“ von Frans Francken II. von 1608 (**Abb. 104**) sowie auf einer (vermutlich) nach Hieronymus Francken I. gefertigten Kopie des „Kostümballs“ (um 1605) (**Abb. 105**) dargestellt. In beiden Werken steht die Tafel allerdings an der rechten Bildseite.

412 Ursula Härting hält aufgrund die Prunkkanne und der beiden Tiere eine moralische Implikation des Bildes für erwiesen. So ist eine Prunkkanne auf einer Schale auf einem Emblem aus Roemer Vischers „Sinnepoppen“ von 1614 zu sehen, welches die folgende Überschrift trägt: „Ad tragoediam non ad vitam“. Die Bedeutung des Emblems war Anfang des 17. Jahrhunderts in den südlichen und nördlichen Niederlanden bekannt. Der Hund als Symbol der Treue verbellt eine Katze, die den Dämon der Ketzer repräsentiert, „[...] ein ethymologischer Einfall, der seit dem Mittelalter auch bildlich umgesetzt wurde.“ Vgl. Härting 1989, S. 96.

zwischen sich nutzend, ein variantenreiches Spiel von tänzerischen Posen – von einer gestreckten Körperhaltung bis zur Drehung um die Hüfte. Es werden einfache Schritte, großzügige Beinbewegungen und Sprünge gezeigt. Die Arme werden entweder hängen gelassen, in die Hüfte gestützt oder seitlich ausgestreckt.

Während die Dame im Vordergrund der „Tanzgesellschaft“ von Hieronymus II. in einer tänzerischen Geste ihren Rock ein wenig angehoben hat und eine leichte Hüftdrehung zeigt, hält der Herr sie in einer V-Fassung an der Hand und kreuzt mit dem linken Spielbein vor seinem rechten Standbein. Sein Gleichgewicht hält er, indem er auf dem Fußballen dieses Beines balanciert. Bei dem folgenden Paar führt der Herr eine breite Schrittführung aus, wie sie aus der Wiener „Tanzgesellschaft“ bereits bekannt ist (**Abb. 79**). Die Pose des ersten Prozessionstänzers legt zwar die *grue* einer *Gaillarde* nahe (**Fig. 9**), doch wurde dieser Tanz nicht als Festzug mit mehreren Paaren hintereinander getanzt. Zudem spricht die Pose des zweiten Tanzpaares gegen eine *Gaillarde*. Sehr wahrscheinlich ist hier eine *Pavane* gemeint, die in der sehr eleganten Ausführung mit hoch angehobenem Knie und auf den Fußballen bzw. auf Zehenspitzen geschritten wurde. Merkwürdig ist nur, dass die beiden den Zug anführenden Paare keinen einheitlichen Bewegungsablauf zeigen. Es ist deshalb zu vermuten, dass hier weniger ein bestimmter Tanz als ein möglichst gewandtes und beschwingtes Vorwärtsgen demonstriert werden soll, bei dem Elemente verschiedener Tänze miteinander verflochten sind.

Stellvertretend für die Erscheinungsform eines von der Innenarchitektur bestimmten Raumes muss die nicht datierte „Tanzgesellschaft“ (**Abb. 79**) von Hieronymus Francken II. genannt werden, welche in Zusammenarbeit mit Paul Vredeman de Vries entstanden ist.⁴¹³ Im Mittelpunkt eines *Salet* – so wurde der größte und repräsentativste

413 Die Zuschreibung des Bildes ist bislang nicht eindeutig geklärt. Im Katalog der Gemäldegalerie Wien von 1978 wird die „Tanzgesellschaft“ als Werk von Frans Francken II. und Paul Vredeman de Vries geführt. Vgl. Klauner 1978, S. 423, Abb. 231. Ursula Härting bezeichnet das Bild in ihrer Dissertation von 1983 als ein Werk von Hieronymus Francken I. und Paul Vredeman de Vries. Vgl. Härting 1983, Kat.-Nr. B348, Abb. 126. Walter Salmen schreibt das Werk von Frans Francken II. und Paul Vredeman de Vries. Vgl. Salmen 1988, S. 44. Schließlich führt Härting das Bild in ihren Auslegungen über Frans Francken II. von 1989 sowie in ihrem Aufsatz „Courtly Art – Höfische Bälle in Vredeman repräsentativen Räumen“ als Arbeit von Hieronymus Francken II. unter Mitarbeit von Paul Vredeman de Vries an. Vgl. Härting 1989, S. 179, Abb. 153 und Härting 2005, S. 118 bzw. S. 119, Abb. 1. Im Ausstellungskatalog „Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden“ wird das Bild wiederum als Werk von Frans Francken II. und Paul Vredeman de Vries genannt. Vgl. Ausst.-Kat. Leugo/Antwerpen 2002, S. 368, Abb. 212.

Meines Erachtens ist das Interieur definitiv Paul Vredeman de Vries zuzuweisen, während die Figuren sowohl auf Frans Francken II. (tanzende Dame und Figuren im Hintergrund) als auch auf Hieronymus Francken I. (Tänzer) zurückzuführen sind.

Raum eines aristokratischen Stadthauses bezeichnet⁴¹⁴ – steht ein einzelnes Tanzpaar. Das mit Gold verzierten Ledertapeten⁴¹⁵ geschmückte Zimmer, in dem sich eine höfische Gesellschaft um einen Tisch herum niedergelassen hat, wird linksseitig von einer Fenstergalerie bestimmt, die als großzügige Lichtquelle dient. Die vom linken Bildrand angeschnittene Säule suggeriert einen imaginären (möglicherweise ebenfalls bogenförmigen) Durchlass wie er direkt hinter dem Tanzpaar zu erkennen ist. Doch führt diese Öffnung nicht in ein weiteres Zimmer, sondern sehr wahrscheinlich auf eine Terrasse bzw. in einen Garten. Der von links einfallende Lichtkegel, welcher nicht wie bei der Fenstergalerie vom Schatten der Sitzbank unterbrochen wird, kann als Anhaltspunkt dafür gelten. Auf der gegenüberliegenden Seite des prunkvollen Raumes haben sich zwei Musiker platziert, die das vergnügliche Beisammensein akustisch unterstreichen. Beherrscht wird diese Seite von einem reich verzierten zweistufigen Aufsatz, über dem ein Bild mit der Darstellung der biblischen Geschichte „Susanna und die beiden Alten“⁴¹⁶ hängt. Zwei weitere Bilder an der Rückwand lassen „Aktäon“⁴¹⁷ und den „Sündenfall“⁴¹⁸ erkennen.⁴¹⁹ Auf dem mit Rautenmuster verzierten Marmorfußboden sitzt im Schatten der Raumstütze ein kleiner Affe, der an eine hölzerne Sitzbank angekettet ist. Im rückwärtigen Zimmer sind rechts neben einem Kamin ein Stuhl und ein Bett mit geöffneten Vorhängen sichtbar.

Das Tanzpaar steht durch die eingenommene Pose in direktem Zusammenhang mit den Paaren aus den Darstellungen der „Tanzgesellschaft mit Spinettspielerin“ aus Stockholm (**Abb. 71**) von Hieronymus Francken dem Älteren sowie zwei „Tanzgesellschaften“ von Frans Francken II. (**Abb. 59 u. 104**). Darüber hinaus weisen die Tanzpaare aus den beiden Bildern mit der biblischen Historie des Tanzes der Salome beim Gastmahl

414 Härting 2005, S. 118.

415 Die Goldledertapete, die in Afrika und Spanien bereits seit dem Mittelalter bekannt war, erfreute sich in den Niederlanden des 17. und 18. Jahrhunderts großer Beliebtheit. Sie war stabiler und haltbarer als eine gewöhnliche Papiertapete und diente oftmals als Wandschmuck für die Empfangsräume eines Hauses. Doch enthielt eine mit Gold verzierte Ledertapete des 17. Jahrhunderts kein tatsächliches Gold. Die entsprechende Färbung wurde vermittelt gelblich-bräunlicher Lackfarbe erzeugt, die mit Blattsilber unterlegt war. Ihr reliefartiges Muster erhielt sie durch entsprechende Formen aus Holz oder Metall, mit denen das Dekor in das Leder hineingestanzte wurde (**Abb. 80**). Quelle: Frans Hals-Museum, Haarlem.

416 AT, Das Buch Daniel, 13, 15–23.

417 Ovid, Metamorphosen, 3. Buch, 129–234.

418 AT, Genesis, 3, 1–13.

419 Die Darstellung von „Aktäon“ und dem „Sündenfall“ lässt sich auf der vorliegenden Abbildung nicht eindeutig identifizieren. Die Angaben sind dem Ausst.-Kat. Lemgo/Antwerpen 2002, S. 368 entnommen.

des Herodes (**Abb. 60 u. 61**) Parallelen zum Tanzpaar im *Salet* auf. Auffällig an der Tanzdarstellung des vorliegenden Werkes aus Wien ist die breite Beinstellung des Tänzers, wodurch er unmittelbar in die Nähe des männlichen Parts aus der „Tanzgesellschaft mit Spinettspielerin“ rückt. Wie schon in den Darstellungen zuvor erörtert, ist es aufgrund des recht exponierten Schrittes des Mannes kaum möglich, dem Paar einen eindeutigen Tanz zuzuschreiben. Sein dynamisches Vorwärtsdrängen im Einklang mit der vorwärts weisenden Laufrichtung der Dame (die Wölbung des Kleides lässt ein Vorschreiten des rechten Beines erahnen) soll vermutlich weniger einen realen Tanz abbilden, als vielmehr eine nach vorne gerichtete Bewegung andeuten. Dadurch, dass die Kopfbedeckung abgenommen und in einer schwungvollen Geste nach hinten geführt wird, erinnert die Haltung sehr an eine Reverenz (**Fig. 1**). Diese Gebärde ist in verwandter Ausführung in den Tanzgesellschaften von Frans Francken II., die das Unterthema „Salome und Herodes“ entfalten, zu sehen (**Abb. 60 u. 61**). Wenn überhaupt, kann hier nur ein Schreittanz, wie eine *Bassedanse* oder eine *Pavane*, gemeint sein. Dieses Tanzmotiv stellt eine Vermischung aus Höflichkeitsbezeugung und Tanz dar, welche gewandte Bewegung und hoffähiges Betragen miteinander verbindet. Die Figuren repräsentieren durch ihre Kleidung und das Tragen von Degen bzw. Stock den Stand des Adels, denn nur diesem war das Tragen von Waffen erlaubt.⁴²⁰ Das Interieur hingegen verweist auf das wohlhabende Bürgertum, das sich seit ca. 1610 an der Kultur des Adelsstandes orientierte.⁴²¹

Dass das Bild eine belehrende Botschaft enthält, kann aus den biblischen Historien „Susanna und die beiden Alten“ und dem „Sündenfall“ sowie der mythischen Geschichte von „Aktäon“ abgeleitet werden. Insbesondere das Bild mit Susanna soll „vor den negativen Folgen der Wollust“ warnen.⁴²² Ein Emblem mit einer Darstellung der Susanna und den beiden Alten, welches mit dem Leitspruch „Weil ich nackt bin, erscheine ich als leichtere Beute“ überschrieben ist, weist auf die Begierde und Liebeswut hin, welche durch die Situation gegeben wird und zu unmoralischen Taten verführt (**Abb. 81**).⁴²³

420 Härtling 2005, S. 118.

421 Ausst.-Kat. Lemgo/Antwerpen 2002, S. 368.

422 Ausst.-Kat. Lemgo/Antwerpen 2002, S. 373.

423 „Nuda visa sum paratior“: „Die Gelegenheit weckt den Trägsten auf und gibt dem Niederträchtigen und Kleinmütigen Stärke. Sie verführt den Dieb und den Vorwitzigen zu unbedachter Tat. Sogar der Altersschwache, der zufällig die nackte Venus an seiner Seite liegen sah, entflammt vor Begierde und Liebeswut – wie jene beiden Greise der Susanna.“ Vgl. Henkel/Schöne 1996, S. 1857.

Auch der auf dem Boden sitzende Affe trägt zu dieser inhaltlichen Deutung bei. Das Tier, das in der christlichen Ikonographie u. a. das Laster der Eitelkeit repräsentiert, kann durch seine Gefangenschaft – wie schon auf dem Gemälde mit dem biblischen Thema – als Mahnung ausgelegt werden, die sinnlichen Empfindungen zu zügeln.⁴²⁴ Denn das Tier ist „ein Sinnbild des in seiner Sinnlichkeit gefangenen Menschen“.⁴²⁵ Ferner ist das im Hinterzimmer erkennbare Bett mutmaßlich als erotische Konnotation, weshalb hier noch einmal kurz an Konrad Rengers Deutung des Bettes als Ersatz einer Venusstatue erinnert sei.⁴²⁶

Obgleich das Bild ein Interieur mit einer zeitgenössischen Gesellschaft wiedergibt, ist es unter ikonographischen Gesichtspunkten beurteilt, mit den in Kapitel IV.1.c-d besprochenen Arbeiten von David Vinckboons und Sebastian Vrancx verwandt, welche die Parabel vom „Verlorenen Sohn“ wiedergeben. Die beiden Darstellungen stimmen insofern mit dem Werk von Hieronymus II. überein, als jeweils Gesellschaften bei ihren Vergnügungen gezeigt werden, wobei die biblische Historie sozusagen als Kommentar in die Szenerie integriert erscheint. In der „Tanzgesellschaft“ korrespondiert das historische Gemälde auf der rechten Wand des Raumes mit der religiösen Erzählung. Der zugunsten einer innenräumlichen Darstellung verschwundene (Liebes-)Garten wird durch die Andeutung einer nach außen führenden Öffnung des Saales sowie die Landschaftsbilder an den Wänden vertreten.

424 Hagen 1999, S. 23; Ausst.-Kat. Karlsruhe 2005/06, S. 90 u. S. 271.

425 Ausst.-Kat. Lemgo/Antwerpen 2002, S. 368.

426 Renger 1972, S. 192.

IV.4 Resümee

Wie an den bislang vorgestellten Arbeiten der Familie Francken zu erkennen ist, weichen die Darstellungen vom Schema der Entwicklung des Raumtypus eindeutig ab. So stellen Frans der Ältere sowie Hieronymus der Ältere in ihren Werken geschlossene Räumlichkeiten dar, die entweder von einer imaginären oder einer tatsächlich sichtbaren, jedoch minimalen Lichtquelle in Form eines Fensters, beleuchtet sind. Als einzige Abweichung hiervon ist das Bild „Venezianischer Ball“ (**Abb. 65**) zu nennen, denn dort scheint das Licht frontal durch eine zweiflügelige Fensteröffnung in das Zimmer hinein und ermöglicht einen Ausblick nach draußen.

Die Ausstattungen der Räume sind insgesamt als eher schlicht zu bezeichnen, wobei sie dennoch durch die wenigen Schmuckstücke, wie Wandbehänge, Gemälde oder Mobiliar, den Eindruck eines vornehmen Hausstandes erwecken. Ähnlich wie in den Darstellungen von Willem Buytewech, rücken die Protagonisten der Szenen stark in den Vordergrund und sind auf eine Nahansichtigkeit angelegt. Auch bei Hieronymus Francken dem Jüngeren ist dieser Bildtypus zu finden. Bei ihm nimmt die „Tanzgesellschaft“ von 1607 (**Abb. 77**) insofern eine Sonderstellung ein, als das Interieur als solches gar keines ist, da die linke begrenzende Wand vollständig geöffnet ist und in einen Garten hinausführt. Die Werke von Hieronymus I. und Hieronymus II. verhalten sich somit nicht konform zu meiner These vom sich chronologisch verändernden Umraum. Lediglich die Wiener „Tanzgesellschaft“ (**Abb. 79**), die Hieronymus II. zusammen mit Paul Vredeman de Vries ausgeführt hat, stellt das Tanzmotiv in einem durch die Architektur bestimmten Interieur dar. Damit entspricht das Bild der anfangs dargelegten Entwicklung des Genrebildes, dessen Gesellschaftsszenen in einem Zwischenschritt in einer von der Architektur dominierten Kulisse gezeigt werden. Eindeutig genrehaft sind auch die hintergründig eingefügten moralisierenden Aussagen.

IV.4.a Frans Francken II. (1581–1642)

Eine verwandte Darstellung der voran erörterten „Tanzgesellschaft“ aus Wien von Hieronymus Francken II. (**Abb. 79**) ist das „Bürgerliche Interieur mit Gesellschaft“ (**Abb. 82**) von Frans Francken II. Gleich der Darstellung des Bruders aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien ist das Bild wahrscheinlich in einer Gemeinschaftsproduktion mit Paul Vredeman de Vries entstanden, wofür der Aufbau des Interieurs sowie die relativ identische Ausstattung des Zimmers sprechen. Im Gegensatz zur „Tanzgesellschaft“ ist im „Bürgerlichen Interieur“ der vormals in der linken Bildhälfte lediglich angedeutete Durchlass als eine von Marmorsäulen eingerahmte Öffnung mit eingefasster Holztür gestaltet, welche soeben von einem Pagen geöffnet wird. In dem prunkvoll eingerichteten Raum sind weitaus mehr Personen verteilt als in dem zuvor besprochenen Bild. Eine Gesellschaft hat sich um einen Tisch herumgruppiert, derweil andere Personen auf der gegenüberliegenden Seite vor der Wand stehen und miteinander plaudern. Der ebenfalls an dieser Wand platzierte doppelstöckige Aufsatz mit einem darüber hängenden Gemälde ist durch eine Variante der vorab besprochenen Darstellung von „Susanna mit den beiden Alten“ ersetzt worden. Im Bildmittelpunkt befindet sich, wie gehabt, ein einzelnes Tanzpaar. Vor die Dame und den Herrn sind die Musiker in den rechten Vordergrund gerückt worden. Am linken Bildrand ist ein auf dem Boden sitzendes Paar dargestellt, welches in eine Konversation vertieft ist. Als Pendant ist ihnen auf der rechten Seite ein Kind gegenübergestellt, das mit einem Hündchen spielt. Der in der „Tanzgesellschaft“ von Hieronymus II. angekettete Affe ist gänzlich aus der Szene herausgenommen worden, und der Blick in das hinter dem aufwendigen Türgericht liegende Zimmer ist im Bild von Frans II. durch die offen stehende Tür und den Kopf des Tänzers begrenzt. Das Mobiliar mit Kamin und Bett ist kaum noch zu identifizieren.

Die moralisierenden Implikationen sind auch in diesem Bild durch das biblische Motiv gegeben,⁴²⁷ doch steht die Darstellung mit den musizierenden und in Konversation vertieften Paaren vielmehr im Kontext der höfischen Minne-Illustrationen. Der von links hereintretende Mann lenkt durch das Öffnen der Tür und das hereinfließende Tageslicht den Blick auf den Außenraum bzw. den Garten. Auffällig sind der Herr, der im Vordergrund neben der Dame sitzt, sowie der Herr hinter dem Lautenspieler. Möglicherweise

427 Zur Deutung des biblischen Bildes „Susanna mit den beiden Alten“ vgl. in Kapitel IV.3.b dieser Arbeit die Erörterungen zur „Tanzgesellschaft“ von Hieronymus Francken II. (**Abb. 79**).

handelt es sich hier um die Porträts der Auftraggeber, „die sich mit dem kulturellen Ideal der parlierenden Gesellschaft identifizieren lassen.“⁴²⁸

Die Tanzpose des Paares im vorliegenden Bild von Frans II. ist gegenüber der Darstellung von Hieronymus II. ein wenig verändert. Die Dame führt einen koketten Hüftschwung nach rechts aus. Ihr Partner zeigt nicht mehr die breite Schrittführung, sondern hält sein rechtes Bein leicht erhoben, das Knie ist dabei gebeugt und die Fußspitze nach vorne gestreckt. Das linke Bein nutzt er als Standbein. Die Handfassung der beiden entspricht weitestgehend derjenigen des Paares aus der Stockholmer „Tanzgesellschaft mit Spinettspielerin“ bzw. der Wiener „Tanzgesellschaft“ von Hieronymus II. (**Abb. 71 u. 79**). Die größte Übereinstimmung – nicht nur in Bezug auf die Handhaltung, sondern auch der gesamten Körperhaltung, dem s-förmigen Hüftschwung und der Wendung der beiden zueinander – findet das Paar im Tanzpaar aus der Darstellung „Venezianischer Ball“ von Hieronymus I. (**Abb. 65**). Im direkten Vergleich zwischen letztgenannter Darstellung und der „Tanzgesellschaft“ von Frans II. fällt lediglich auf, dass die Dame aus der Ballszene ihren rechten Arm in die Hüfte gestützt hat, während die Tänzerin von Frans II. diesen am Körper herabführt. Insgesamt lässt sich feststellen, dass das Tanzpaar von Frans II. mehr Leichtigkeit und Schwung zum Ausdruck bringt als das Paar in der Darstellung von Hieronymus I. Was die Lebendigkeit des Tanzmotivs anbelangt, so ist das Paar von Frans II. beispielsweise mit den Tänzern aus den beiden Gemälden von David Vinckboons (**Abb. 44 u. 45**) vergleichbar. Ob das Paar aus dem „Bürgerlichen Interieur“ ebenfalls eine *Pavane* tanzt, kann aufgrund der Pose des Tänzers zwar vermutet werden, doch widerspricht dem die Aktivität, die vermittelt der Pose zum Vorschein gebracht wird, sowie die Tatsache, dass dieser Tanz zumeist mit mehreren Paaren als Aufzug getanzt wurde. Vielmehr lässt die schwungvolle Vorführung an eine *Branle* denken, wenngleich auch dieser Tanz grundsätzlich mit mehreren Paaren zusammen getanzt wurde. Zusammenfassend ist somit festzuhalten, dass die Darstellung des Tanzpaares von Hieronymus I. mit der des Tanzpaares von Frans II. nicht nur vergleichbar ist, sondern dass ersteres sehr wahrscheinlich als Vorbild diente und letzteres lediglich in eine dynamischere Fassung überführt wurde. Daraus folgt, dass die Zuordnung der Tanzpose zu einem bestimmten Tanz in diesem Werk rein hypothetisch bleiben muss.

428 Ausst.-Kat. Lemgo/Anwerpen 2002, S. 373.

Die Darstellung schlauchförmiger Räumlichkeiten, die den Blick des Betrachters direkt bis ans Ende des Raumes zu einem dort platzierten Kamin oder einer geöffneten Tür führen, ist vor allem zu Beginn des Motivs der höfischen Festgesellschaft im Interieur zu beobachten. Während das Bild des „Bürgerlichen Interieurs“ lediglich ein einzelnes Tanzpaar vor einer prächtig gestalteten Kulisse zeigt (**Abb. 82**), verändert sich dieser Typus zugunsten eines ausgewogeneren Verhältnisses zwischen Raum und Figur in der „Hochzeitsgesellschaft“ (**Abb. 83**). Die dargestellten Personen gewinnen allein schon durch ihre Anzahl an Präsenz und füllen den Raum mit einer über die Staffagefunktion hinausgehenden Gegenwart, indem sie Teil des Inhalts sind. Dennoch schafft die Ausstattung des Saales mit einer Fenstergalerie in Wabenstruktur, den von Karyatiden getragenen Kaminsims mit dem darüber hängenden Gemälde sowie den Wandbehängen eine eindrucksvolle Szenerie. Die Wirkung des Innenraums wird zusätzlich durch den Blickwinkel, von dem aus die Szene betrachtet wird, verstärkt. Von einem erhöhten Standpunkt, der über der im Vordergrund linksseitig platzierten Tribüne liegt, sieht der Betrachter auf den Saal mit den Akteuren herab. Die große Festgesellschaft hat links und rechts entlang der Seitenwände ihre Plätze eingenommen. Mittig im vorderen Bildteil ist ein einzelnes Tanzpaar zu erkennen, das eine voneinander getrennte Tanzhaltung eingenommen hat. Direkt im Zwischenraum hinter dem Paar sind zwei Kleinwüchsige zu sehen, die mit einem Hund spielen (oder diesen wieder einfangen?). Auch sie sind mit Abstand voneinander dargestellt, so dass eine Blickachse mitten durch den Raum auf die von Brautjungfern umgebene Braut führt, um schließlich über sie hinweg auf ein Bild über dem Kamin zu verweisen. Die Darstellung zeigt Venus, Ceres und Bacchus. „Ein Thema“, das, so Renger, „am Ende des 16. Jahrhunderts sehr verbreitet ist und [...] meist als Warnung vor unkeuscher Liebe als Folge von unmäßigem Weingenuß aufgefasst [wird].“⁴²⁹ Bacchus und Ceres stehen für die Gaben der Natur, die der Mensch u. a. bei Festivitäten genießt, und Venus dient der Verkörperung der Liebe. Aufgrund der Betonung durch die Mittelachse versteht Konrad Renger den Tanz des Paares als Tanz vor Venus, d. h. genauer gesagt vor dem Venusbild, welches die Statue aus Joos van Winghes „Nachtbancket“ (**Abb. 63**) ersetzt. Die Deutung von Renger scheint durchaus schlüssig zu sein und wird zusätzlich durch den Umstand gestützt, dass es sich bei dem vorgeführten Tanz eindeutig um einen Werbungstanz handelt. Die beiden Tänzer haben eine leicht voneinander abgerückte Position eingenommen und dre-

429 Renger 1972, S. 189.

hen einander den Rücken zu, wobei sie sich mit den Köpfen zueinander umdrehen. Aus den dargestellten Posen des Tanzpaares lässt sich schließen, dass möglicherweise eine *Courante* „von der Hand“ gemeint ist (**Fig. 17**), zu der auch der spielerische Charakter des Tanzes passt, wie ihn Arbeau in seiner „Orchésographie“ beschrieben hat (vgl. Kapitel II.8).⁴³⁰ Ferner kann bei der Bestimmung des Tanzes eine *Gaillarde* in Betracht gezogen werden, wobei dann die Beinhaltung des Tänzers nicht eindeutig einzuordnen wäre. Vergleichbar ist die Pose mit der „Position rechts“, d. h. dem Aufkommen nach einem Sprung, bei dem der rechte Fuß weiter vorne steht als der linke, welcher eher auf dem Ballen landen sollte (**Fig. 11**). Wie für die *Courante* spricht für die *Gaillarde*, dass ihr nach Arbeau ein theatralisches Element zu eigen ist, das von der Werbung um eine Dame handelt. Die Gunstbezeugung des Mannes gegenüber der Frau wurde nämlich durch die Passagen des Herrn zum Ausdruck gebracht (vgl. Kapitel II.4).⁴³¹ Beiden Tänzen, der *Courante* wie der *Gaillarde*, ist die pantomische Einlage mit dem Vor-, Zurück- und Umeinander Tanzen des Paares gemein. Obgleich die Schrittführung des Paares nur wenige Rückschlüsse auf einen der beiden Tänze zulässt, erscheint als Grundlage für die Darstellung eine *Courante* etwas wahrscheinlicher. Die *Courante* war ein typischer Hof Tanz mit recht anspruchsvollen Schrittkombinationen, die sie zu einem Tanz mit Aufführungscharakter werden ließ. Diese Tatsache deckt sich mit dem Tanzmotiv von Frans II., denn im Hintergrund der Darstellung, direkt vor dem Kamin, ist eine Dame recht auffällig in den Mittelpunkt gerückt, für die der Tanz offenbar dargeboten wird. Dementsprechend erklärt sich der schauspielerische Eindruck, den der Tanz im Bild erweckt. Diese Abbildung lässt erahnen, wie eine solch theatralische Tanzvorstellung wohl in der Realität ausgesehen hat.

Das Gemälde „Ball am Hof der Erzherzöge Albrecht und Isabella“ (**Abb. 84**), welches um 1610 datiert, ist mit einer aufwendigen Architekturlandschaft als Hintergrund gestaltet, vor der eine höfische Festlichkeit stattfindet. In dem prächtig ausgestatteten Saal eines Palais mit Innenbalkon, Pilastern, Rundbögen, verzierten Gesimsen und kunstvoller Deckenstrukturierung hat sich eine höfische Gesellschaft um die beiden Erzherzöge Albrecht VII. von Österreich (1559–1621) und Isabella Clara Eugenia von Spanien (1566–1633) versammelt. Die thronartigen Sitze mit den beiden hochrangigen Persön-

430 Arbeau 1588, fol. 66r, in der Übersetzung v. Czerwinski 1878, S. 81.

431 Arbeau 1588, fol. 39v, in der Übersetzung v. Czerwinski 1878, S. 43.

lichkeiten sind linksseitig im Bild auf einer Bodenerhebung platziert worden. Zu ihnen hat sich eine Dame dicht an den Rand der Erhebung gesellt. Es handelt sich um Charlotte de Montmorency (1594–1650). Sowohl das erzherzogliche Paar als auch die im Hintergrund stehende Hofgesellschaft, die vom Balkon Herabschauenden und jene am linken Bildrand sitzenden Personen wohnen der Tanzdarbietung des im Bildmittelpunkt stehenden Paares bei. Es handelt sich um Philipp Wilhelm von Nassau, Prinz von Oranien (1554–1618) und Eleonore von Bourbon (1587–1619), die vor dem erzherzoglichen Paar einen formvollendeten Tanz aufführen. Ein weiteres Porträt stellt das Paar rechts von Eleonore von Bourbon dar. Bei dem Mann handelt es sich um Ambrogio Spinola (1569–1630), den Oberbefehlshaber der spanischen Truppen in den südlichen Niederlanden. Die Dame daneben ist vermutlich seine Ehefrau.⁴³² Es können somit sieben Personen des Gemäldes mit Sicherheit identifiziert werden. Im Versteigerungskatalog von 1744, in dem das Bild erstmalig erwähnt wurde, sprach man von „meer dan veertig na 't leven Illustre Personagien.“⁴³³ Die Vorlagen für die Porträts hat Frans Francken II. von Frans Pourbus d. J. (1570–1622) bzw. dessen Werkstatt sowie von Michiel van Miereveld (1567–1641) und Peter Paul Rubens (1577–1640) bezogen (**Abb. 85–90**).⁴³⁴ Das Interieur wurde vermutlich von Paul Vredeman de Vries ausgeführt, der, wie bereits dargelegt, wiederholt für die Innenraumgestaltungen der Gemälde aus der Werkstatt der Familie Franckens verantwortlich war.⁴³⁵

Wie in einigen Werken zuvor schon beobachtet, nimmt die Dame beim Tanz mit dem Anheben ihres Gewandes eine recht verhaltene Pose ein. Im Gegensatz dazu steht die Haltung ihres Partners. Dieser umfasst mit seiner rechten Hand seine abgenommene Kopfbedeckung. Sein linker Arm ist in die leicht eingeknickte Hüfte gestützt, und mit dem rechten, diagonal vorgestreckten Bein kommt er der Tänzerin entgegen. Im Gegensatz zu den tänzerischen Darbietungen der „Tanzgesellschaft“ von Hieronymus II. (**Abb. 79**) und der Aufführung in „Bürgerliches Interieur mit Gesellschaft“ von Frans II. (**Abb. 82**) zeigt sich hier, wie schon beim Paar aus der „Hochzeitgesellschaft“ (**Abb. 83**), vor allem, was den männlichen Part betrifft, eine individuellere Art des Tanzens.

432 Ausst.-Kat. Den Haag 1992/93, S. 8.

433 „[...] mehr als vierzig nach dem Leben illustrierter Personen.“ Vgl. Ausst.-Kat. Den Haag 1992/93, S. 6.

434 Zu den Porträts im Bild vgl. Härting 1983, Kat.-Nr. A336, Härting 1989, S. 92 sowie Ausst.-Kat. Den Haag 1992/93, S. 7f.

435 Härting 1983, S. 204.

Wie Ursula Härting festgehalten hat, sollte das Paar vor Albrecht und Isabella ein *Menuett* tanzen.⁴³⁶ Aufgrund der Tatsache, dass dieser Tanz in seiner klassischen Form frühestens 1653 durch Pierre Beauchamp am Pariser Hof eingeführt wurde,⁴³⁷ das Bild aber zuvor entstanden ist, schließt sich die Annahme eines *Menuetts* aus. Es könnte allenfalls eine *Branle de Poitou* gemeint sein, die den Vorläufer des *Menuetts* bildete und im alternierenden Wechsel mit vorgestrecktem Fuß, dessen Spitze knapp über dem Boden schweben sollte, getanzt wurde. Denkbar ist ferner, dass es sich nicht um einen Tanz, sondern „nur“ um eine Reverenz handelt. Die Zuwendung, mit welcher der Herr seiner Dame begegnet, die Neigung des Kopfes, das vorgesetzte Bein sowie die abgenommene Kopfbedeckung sind mögliche Indizien dafür. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass es sich um eine Tanzvorführung handelt. Das schräg vorgesetzte Bein des Tänzers mit nach außen gestrecktem Fuß verweist auf eine auf Eleganz und Zierde ausgelegte Bein- und Fußführung, die zusätzlich von der Haltung der Arme und Hände unterstützt wird, so dass auf eine *Courante* „von der Hand“ geschlossen werden kann (vgl. in **Fig. 18** den Tänzer links außen sowie die Tänzerin unten). Dieser Tanz entwickelte sich von einem lebhaften Hüpf-Tanz in einen auf elegante und gezierte Bewegung ausgelegten Hoftanz, der seinen Höhepunkt am Hofe von Ludwig XIV. fand. Für eine *Courante* spricht auch die Haltung der Dame, der es erlaubt war, beim Tanz den Rock leicht zu heben, wie es Eleonore von Bourbon auf besagtem Bild vorführt. Ansatzweise ist das Tanzmotiv auch mit dem Tanzpaar aus David Vinckboons' „Gesellschaft im Freien“ (**Abb. 45**), welches fast zeitgleich (1610) mit dem vorliegenden Bild von Frans Francken II. entstanden ist, vergleichbar. Demzufolge könnte der Tanz, den Eleonore von Bourbon und Philipp Wilhelm von Nassau präsentieren, ferner auch als *Gaillarde* identifiziert werden. Der Aufführungscharakter, der in der Hand gehaltene Hut sowie die exponierte Haltung würden diesen Tanz wohl nahe legen. Doch die Beinhaltung des Mannes ist für diesen Tanz zu flach am Boden geführt. Zudem fehlt der Tanzdarstellung der lebhafte Charakter, welcher der *Gaillarde* zugeschrieben wurde, obschon Letztere bei Hofe auch gemäßigter, aber dennoch mit kunstvollen Sprüngen und Beinaktionen ausgeführt wurde.

436 Härting 1983, Kat.-Nr. A336; Härting 1989, S. 92.

437 Da Ursprung und Herkunft des *Menuetts* nicht gänzlich geklärt sind, wurde dieser Tanz möglicherweise erst ab den 1660er Jahren in Paris getanzt. Vgl. Kapitel II.12 dieser Arbeit.

Die Diskussion macht deutlich, dass demnach drei Tänze der abgebildeten Pose recht nahe kommen: die *Courante* „von der Hand“, die elegante Fassung einer *Branle de Poitou* sowie eine gesetzte Form der *Gaillarde*. Aufgrund der Tatsache, dass die *Courante* zum Entstehungszeitraum des Bildes als der wichtigste Gesellschaftstanz seine Zeit galt und bis zum Aufkommen des *Menuetts* der Hoftanz schlechthin war,⁴³⁸ kann davon ausgegangen werden, dass eine Pose der *Courante* in die Darstellung eingeflossen ist. Die *Courante* des 17. Jahrhunderts hatte zumindest als Hoftanz nichts mehr mit der lebhaften Hüpf-Variante gemein, wie sie von Thoinot Arbeau beschrieben wurde. Der Tanz wurde „zivilisiert“, und eine perfekte Körperbeherrschung war für die Grazie der komplexen Fußbewegungen nötig, was in der Hauptsache den männlichen Part betraf.⁴³⁹ Unabhängig von einer möglichen Definition des Tanzes wird deutlich, dass die elegante und distinguierte Körperhaltung im Vordergrund der Darstellung des „Ball am Hof der Erzherzöge Albrecht und Isabella“ steht. Die Tanzkunst dient in diesem Bild der höfischen Repräsentation, der Betonung von Stand und Status.

Eine bereits früher entstandene Arbeit, die möglicherweise aus dem Umkreis von Hieronymus Francken I. stammt, kann gewissermaßen als Vorläufer für die Tanzdarbietung vor dem erzherzoglichen Paar betrachtet werden. Es handelt sich hierbei um den 1582 datierten „Ball anlässlich der Hochzeit des Herzogs von Joyeuse“ (**Abb. 91**).⁴⁴⁰ Die Hochzeit des Herzogs von Joyeuse (1565–1592) mit Marguerite de Lorraine (1564–1621) fand am 24. September 1581 im Pariser Louvre statt.⁴⁴¹ Im Mittelpunkt steht das Hochzeitspaar, links außen im Bild können König Heinrich III. (1551–1589) (**Abb. 92**) und seine Mutter Katharina de' Medici (1519–1589) (**Abb. 93**) identifiziert werden.⁴⁴² Möglicherweise handelt es sich bei der Dame, welche mittig der links angeordneten Zuschauerreihe platziert ist, um Königin Louise de Lorraine-Vaudémont (1553–1601) (**Abb. 94**), die Ehefrau von Heinrich III. und Schwester der Braut. Wie schon beim „Ball am Hof der Erzherzöge Albrecht und Isabella“ hat sich die höfische Gesellschaft entlang des Raumes als Publikum versammelt, dem sich das Hochzeitspaar als Tanzpaar

438 Saftien 1994, S. 344.

439 Jung 2001, S. 317f.

440 Hinsichtlich der Zuschreibung des Werkes existieren einige Kontroversen. In Auzas 1968, S. 23 wird das Bild Hieronymus Francken I. zugewiesen. Im Ausst.-Kat. Den Haag 1992/93, S. 10 wird es als Bild eines anonymen flämischen Künstlers genannt, mit dem Verweis, dass es möglicherweise aus dem Umkreis von Hieronymus Francken I. stammt.

441 Härting 2005, S. 122 bzw. S. 127, Fußnote 23.

442 Ausst.-Kat. Den Haag 1992/93, S. 10.

vorstellt. Die dargebotene Tanzpose verweist sowohl auf eine Reverenz (**Fig. 1**) als auch auf die Aufstellung eines Paares bei einer *Pavane* (**Fig. 8**). Da der Herr bei einer Reverenz jedoch gewöhnlich seinen Hut abnahm, damit dieser bei der Verbeugung nicht herunterfiel, dürfte sehr wahrscheinlich eine *Pavane* gemeint sein. Offenbar ist die Pose als Beginn des Umschreitens des Saales zu deuten. Ferner war dieser Tanz mit seinen gravitatischen Bewegungen zum Zeitpunkt der Entstehung des Bildes der höfische Modetanz schlechthin, da er dem Repräsentationsbedürfnis der tanzenden Hofgesellschaft entgegenkam. Obgleich das Bild „das Interesse an der damals ausschließlich höfischen Tanzkunst“ bekundet⁴⁴³ und damit die Ballveranstaltung vordergründig zum Inhalt der Arbeit gemacht wird, ist anzumerken, dass hier, wie auch in der späteren, scheinbar verwandten Fassung von Frans Francken II., neben der Tanzveranstaltung ein historisches Ereignis als zusätzliches Thema abgehandelt wird.

Die Ballszene aus dem Umkreis von Hieronymus Francken I. kann somit in Hinblick auf den Anlass der Darstellung und die Porträts als Historienbild verortet werden. Dies trifft aus den oben genannten Gründen zwar ebenfalls auf die Tanzdarbietung von Frans Francken II. zu, doch Letztere war nicht von Anfang an als historisch bezeugte Szene intendiert. Wie sich bei einer näheren Untersuchung des Werkes durch eine Infrarot-Aufnahme und ein Röntgenfoto herausgestellt hat, entsprach das Interieur des Bildes ursprünglich einer Kombination des „Hochzeitstanzes“ (um 1600) von Frans Francken I. (**Abb. 70**) und der „Tanzgesellschaft“ (1608) (**Abb. 104**) von Frans Francken II. (**Abb. 95**). Nach den Erkenntnissen von Floor de Graaf und Jørgen Wadum war für den Vordergrund des Bildes anscheinend die Darstellung eines Tanzvergnügens geplant, wie sie aus anderen Werken der Familie bekannt ist. Vermutlich ging der Auftrag für vorliegende Szene – der Ball fand tatsächlich 1610 in Brüssel zu Ehren von Albrecht und Isabella statt – von Philipp Wilhelm aus, der zusammen mit seiner Frau als Tanzpaar in den Mittelpunkt des Werkes gerückt ist. Die bereits angefertigte Tafel wurde durch Paul Vredeman de Vries in ein elegantes Interieur verwandelt. Zusammen mit einem Miniaturmaler, der die Porträts nach den Bildnissen von Pourbus d. J., Miereveld und Rubens ausführte, beendete Frans Francken II. das Werk.⁴⁴⁴

443 Härting 2005, S. 123.

444 Zur Entstehungsgeschichte des Bildes vgl. Ausst.-Kat. Den Haag 1992/93, S. 13f.

Die kompositorische Bildgestaltung, bei welcher der Zentralpunkt genau über dem Kopf des männlichen Tänzers liegt, ist in beiden Darstellungen identisch (**Abb. 96 u. 97**). Ebenso entsprechen sich die Positionierungen des jeweiligen Tanzpaares sowie der beiden jeweils prominentesten Zuschauer – Katharina de' Medici und ihr Sohn Heinrich III. bzw. Albrecht und Isabella.⁴⁴⁵ Es ist demnach nicht auszuschließen, dass Frans Francken II. das Bild aus dem Umkreis von Hieronymus I., welches sich heute im Pariser Louvre befindet, bekannt war. Es macht damit die Annahme, Hieronymus Francken d. Ä. als Urheber des Pariser Werkes zu bestimmen, sehr wahrscheinlich. Gestützt wird diese These zusätzlich durch die Aussage von Ursula Härting, die in ihrer Arbeit festhält, dass Frans II. einen sehr engen Kontakt zu seinem Onkel unterhielt.⁴⁴⁶

Außerhalb des Tanzthemas hält Härting in der Ballszene am Hof der Erzherzöge von Frans Francken II. die Möglichkeit des „Fürstenlobs“ für gegeben, womit sie die Fürsorge von Albrecht und Isabella beim Wiederaufbau des Landes meint. Diese Auslegung verbindet die Autorin mit dem Untertext des Kupferstiches „Höfischer Tanz“ von Theodor de Bry (**Abb. 98a**). Der lateinische Text unter der Graphik lautet in der Übersetzung, wie folgt: „Hier gedeihen Anstand und Rechtschaffenheit der Sitten, fürstliches Gespräch, Anmut und großzügige Bescheidenheit im Lebenswandel. Was Wunder, wenn diese übermenschlichen (göttlichen) Wesen von göttlichen Gaben begleitet werden.“⁴⁴⁷ Da das Bild nach Härtings Erkenntnis kein Auftragswerk seitens des Hofes war, scheint ihr diese Parallele gerechtfertigt.⁴⁴⁸ Eine These, die sich unabhängig davon, ob es sich um ein Auftragswerk handelt, wie De Graaf und Wadum annehmen, oder nicht, nur schwer halten lässt, da es hierfür keine eindeutigen Indizien gibt. Das „Fürstenlob“ mit dem Text unter dem Stich von De Bry in Verbindung zu bringen, erscheint durchaus reizvoll, doch kann nicht mit Sicherheit geklärt werden, ob Frans Francken II. die Graphik überhaupt kannte.

Abschließend bleibt zum „Ball am Hof der Erzherzöge Albrecht und Isabella“ von Frans Francken II. bleibt festzustellen, dass das Bild als ein historisches Dokument in zweifacher Hinsicht zu verstehen ist. Es ist eine Tatsache, dass es sich bei der Szene um ein tatsächlich stattgefundenes Ereignis handelt, bei der zumindest einige der dargestell-

445 Ausst.-Kat. Den Haag 1992/93, S. 10.

446 Härting 1983, S. 167; Härting 1989, S. 33.

447 „Hic pudor, hic morum probitas hic aulica suada, Et lepor, et vitae generosa modestia gliscit. Quid mirum, divas ultro si dia sequantur.“

448 Härting 1989, S. 92.

ten Figuren als historisch bezeugte Persönlichkeiten nach den Porträts von Pourbus d. J., Mierevelt und Rubens identifiziert werden können, wenngleich die Wiedergabe der Räumlichkeit rein fiktiv ist. Ferner wird der historische Charakter des Werkes von seiner Entstehungsweise bestimmt, denn nach den oben angeführten Erkenntnissen von De Graaf und Wadum gewährt die Arbeit einen Einblick in die Produktionspraxis der Antwerpener Ateliers des 17. Jahrhunderts. So hat Frans II. den Grundriss und die Ausstattung des Raumes des Tanzeremoniells vor den Erzherzögen für eine weitere Projektion eines Motivs verwendet, wie die Darstellung von „Salome mit dem Haupt Johannes’ des Täufers beim Gastmahl des Herodes“ (um 1610–15) (**Abb. 99**) belegt.⁴⁴⁹ Auch hier hat Paul Vredeman de Vries die Gestaltung des Raumes mit L-förmigem Grundriss und Doppelbögen im Hintergrund übernommen.⁴⁵⁰ Der Betrachterstandpunkt ist weiter nach hinten verlegt als in der Ballszene, so dass zwar ein größerer Überblick über den Raum gegeben ist, wodurch die Protagonisten aber wiederum stärker in den Hintergrund rücken. Die Tischgesellschaft nimmt ihren Platz anstelle des erzherzoglichen Paares ein und ist aus den bereits besprochenen Darstellungen von Frans Francken II., die den Tanz der Salome zeigen (**Abb. 60 u. 61**), bekannt. Das Gemälde aus dem Weserrenaissance-Museum verknüpft in Bezug auf Gestaltung und Inhalt mehrere Werke von Frans Francken dem Jüngeren miteinander. Möglicherweise stellt es eine weitere Stufe eines Übergangswerkes dar, in dem die eindeutig zu identifizierende biblische Historie vom Außenraum in das bildbestimmende Interieur verlegt wurde. Von dort aus ist dann die Rücknahme des religiösen Inhaltes hin zu einer Reminiszenz an denselben denkbar, wie es beispielsweise die „Tanzgesellschaft“ von Hieronymus II. (**Abb. 79**) und das „Bürgerliche Interieur mit Gesellschaft“ von Frans II. zeigt (**Abb. 82**).

Den Darstellungstypus einer höfischen Ballszene setzt Frans Francken II. in zwei weiteren Werken fort, in denen die Gestaltung des Innenraums jedoch stärker zurücktritt, wie eine nicht datierte „Tanzende Gesellschaft in einem Interieur“⁴⁵¹ (**Abb. 100**) sowie die

449 Das Lemgoer Bilder dürfte unmittelbar nach dem Werk mit dem Tanz vor den Erzherzögen entstanden sein. Vgl. Härting 1983, Kat.-Nr. A54, Härting 1989, Kat.-Nr. 98* sowie Ausst.-Kat. Lemgo/Antwerpen 2002, S. 232.

450 Ausst.-Kat. Den Haag 1992/93, S. 9.

451 Ursula Härting hält es für möglich, dass das Bild auch von Frans Francken III. (1607–1667) sein könnte. Vgl. Härting 1989, Kat.-Nr. 433*, S. 94, Abb. 85. Das Rijksbureau voor Kunsthistorisch Documentatie [im Folgenden als RKD abgekürzt] in Den Haag führt das Bild als ein Werk von Frans Francken II. unter der Kunstwerknummer 7005 und legt eine allgemeine Datierung zwischen 1596 und 1642 fest.

„Tanzgesellschaft“ aus den 1630er Jahren (**Abb. 101**) erkennen lassen. Beide Bilder stellen eine elegante Festlichkeit in großem Rahmen dar. Die Säle sind in beiden Arbeiten mit schlichten Wandrelieferungen ausgestattet und führen bildmässig im Hintergrund auf ein Durchgangsportal zu. Rechtsseitig wird der Einblick in den Raum durch einen schwungvoll gerafften, schweren Vorhangstoff eingerahmt. Keine sichtbaren Fenster beleuchten den Raum. Der Blick auf einen umliegenden Garten oder auf eine Terrasse ist nicht vorhanden und wird auch nicht durch eine Fenstergalerie suggeriert, wie dies beispielsweise in der „Hochzeitgesellschaft“ (**Abb. 83**) der Fall ist. Das Paar aus dem nicht datierten Werk (**Abb. 100**) führt eine Bewegung aus, die zwischen einer Reverenz und einer *Pavane* liegt (**Fig. 1 u. 8**). Die Körperhaltung der beiden entspricht den Tanzpaaren des Bildes „Venezianischer Ball“ von Hieronymus I. (**Abb. 65**). Ungeöhnlich ist die Handhaltung des Paares, bei der die Dame ihre linke Hand unter dem Arm ihres Partners durchgeführt hat. Bekannt ist diese Haltung aus der „Tanzgesellschaft“ der englischen Privatsammlung (**Abb. 59**), einem frühen Werk von Frans dem Jüngeren. Ob das Paar im Bild „Tanzende Gesellschaft“ tatsächlich schon tanzt oder ob es sich hierzu im Auftakt, sprich bei einer Reverenz befindet, wie aus dem abgenommenen Federhut geschlossen werden kann, ist nicht eindeutig festzustellen. Denkbar ist, dass die Pose einer Reverenz während der *Pavane* entspricht, was nicht untypisch für diesen Tanz war. Der Eindruck des bewegten Vorwärtsgehens wird durch das vorgestellte linke Bein des Mannes veranschaulicht. Obgleich die *Pavane* seit Beginn des 17. Jahrhunderts kaum noch getanzt wurde und damit zum Zeitpunkt der Entstehung des Bildes fast schon außer Mode war, soll ihre Darstellung bei Frans II. gewiss nicht der Veranschaulichung eines zeitgenössischen Tanzes dienen. Vielmehr unterstreicht die Illustrierung einer *Pavane*, die als höfischer Tanz Eleganz und Würde zum Ausdruck bringen soll, den Charakter der dargestellten Gesellschaft.

Das Paar auf dem Bild der 1630er Jahre (**Abb. 101**) tanzt ebenfalls allein, so dass dem Tanz ebenfalls eine Art Vorführcharakter zugesprochen werden kann. Das Paar hält sich wie das Tanzpaar der oben behandelten „Tanzenden Gesellschaft in einem Interieur“ (**Abb. 100**) an einer Hand und führt eine beschwingte Bewegung aus, bei der sich die Partner anblicken. Der Tänzer nutzt sein linkes Bein als Standbein und kreuzt es mit seinem rechten, wobei er die Fußspitze leicht nach vorne streckt. Den Hut hält er in der linken Hand. Seine Pose entspricht derjenigen, die der Tänzer in David Vinckboons' „Gesellschaft im Freien“ (**Abb. 45**) einnimmt, wenngleich dieser seiner Partnerin gege-

nübersteht. Die ausgeprägte Beinführung und der lebhaft Charakter lassen sowohl eine *Gaillarde*, eine *Gavotte* oder eine *Branle*-Variante als Grundlage für die zu besprechende Darstellung zu. Allerdings kann hier nur eine gemäßigte Fassung einer der drei Tänze gemeint sein, da das Paar einander an der Hand hält und die Dame aufgrund der Handfassung und ihres Gewandes durch allzu lebhaft Aktionen ihres Partners in ihrem Gleichgewicht gestört würde. Allen drei Tänzen ist gemein, dass sie als Hof tänze im 17. Jahrhundert getanzt wurden und damit zum Entstehungszeitpunkt des Bildes gleichermaßen aktuell waren. Anzumerken ist aber, dass die *Gavotte* erst im 18. Jahrhundert als Einzelpaartanz getanzt wurde (vgl. Kapitel II.10). Dessen ungeachtet können die Bewegungen dieses Tanzes trotzdem der Darstellung als Vorlage gedient haben.

Offenbar hat Frans Francken II., gleich Hieronymus Francken I., aus seinem Repertoire geschöpft und die eigenen Motive für weitere Bilder verwendet (in einem späteren Kapitel wird zu sehen sein, dass Pieter Codde und Dirck Hals dies ähnlich gehandhabt haben). Das Tanzpaar aus den Bildern der biblischen Historie um Salome beim Gastmahl des Herodes (**Abb. 60 u. 61**) findet einen neuen Umraum in der „Tanzgesellschaft in einem Interieur“ (**Abb. 102**) (1620er Jahre?) aus einer Privatsammlung. Wie schon bei den vorgestellten Motiven befindet sich das Paar in einem langgestreckten, jedoch weniger prunkvoll ausgestatteten Raum. Es handelt sich um ein Interieur, welches das Bild in die Nähe zu den Tanzgesellschaften von Hieronymus Francken II. rückt, was insbesondere durch die Gestaltung der Rückwand deutlich wird. Das Paar tanzt zu den Klängen der gleichen Musiker, die identisch sind mit denen aus dem Gemälde von 1615 (**Abb. 60**). Wie dort sind sie links im Bild platziert. Im Hintergrund, in Verlängerung zum Tanzpaar, ist ein Kamin zu erkennen, vor dem einige Personen sitzen. Über dem Kamin hängt ein Bild mit dem „Sündenfall“. Der Tanz des Paares kann – wie bereits in der früher entstandenen Fassung mit ebendiesem biblischen Unterthema – auch in dieser Darstellung nicht eindeutig als Reverenz, *Bassedanse* oder *Pavane* gedeutet werden. Der Tanz selbst bzw. die Tatsache, dass hier ein bestimmter Tanz gemeint ist, tritt hinter seiner Bedeutung für die Gesamtdarstellung zurück. Während der Tanz der auf 1615 datierten „Tanzgesellschaft – Salome beim Gastmahl des Herodes“ (**Abb. 60**) das Thema der biblischen Historie hervorhebt, tritt diese inhaltliche Intention in der „Tanzgesellschaft in einem Interieur“ hinter einem zeittypischen Tanzvergnügen einer vornehmen Gesellschaft zurück. Indes gibt das an der Rückwand des Raumes wohlplatzierte Gemälde mit dem „Sündenfall“ eindeutig die moralische Absicht des Bildes zu erken-

nen. Es zeugt von der „Weibermacht“ und den Folgen der Überschreitung der sittlich-christlichen Gebote. Sehr wahrscheinlich soll das Bild vor Versündigung (durch den Tanz) warnen und verweist auf die unkeusche Liebe.⁴⁵² Eine entsprechende Intention liegt der bereits erörterten Darstellung einer „Tanzgesellschaft“ von Hieronymus Francken II. (**Abb. 79**) zugrunde.

In diesem Zusammenhang sei noch einmal darauf hingewiesen, dass das Tanzen in Kreisen zahlreicher Prediger (insbesondere bei den Calvinisten) als verwerfliches, gotteslästerliches Tun galt. Um dem „unzüchtigen“ Treiben Einhalt zu gebieten, griff man aber nicht nur auf Predigten und Strafen zurück, wie eingangs zu dieser Arbeit erläutert (vgl. Kapitel III.1), sondern man versuchte zudem, vermittels eingängig illustrierter Schriften die Menschen vom Tanzen (und anderen unerwünschten Tätigkeiten) abzuhalten. Als Beispiel hierfür sei Gillis Quintijns „Hollandsche-Liis met de Brabantsche-Bely“ genannt, das 1629 in Haarlem veröffentlicht wurde. Das Buch zensiert das Verhalten der jungen Leute und insbesondere das der jungen Mädchen.⁴⁵³ Ein Abschnitt dieses Werks gilt speziell dem Tanz. Quintijns Angriff auf diese vergnügliche Tätigkeit wird durch eine Illustration von Cornelis van Kittensteyn (1598–1652) nach Adriaen Pietersz. van de Venne gestützt. Es zeigt im Vordergrund ein Paar bei der Hebefigur eines Tanzes, derweil rechts hinter den beiden einige andere Paare Bücher verbrennen bzw. ein sehr ausgelassenes Fest feiern (**Abb. 103**). Das Bild von Frans Francken II. entstand vermutlich ca. zehn Jahre vor der Veröffentlichung von Quintijns Schrift und ist insofern auch nicht von ihr beeinflusst. Dennoch waren dererlei Moralvorstellungen über den Tanz nachweislich spätestens seit dem 16. Jahrhundert präsent. Wenn das Buch von Quintijn hauptsächlich in Schriftform bezeugt, was in bestimmten Kreisen als unmoralisch betrachtet wurde, so kann das Gemälde von Frans II. als eine bildlich illustrierte Warnung vor möglichen Versündigungen durch den Tanz und den daraus resultierenden Folgen aufgefasst werden.

Ganz offensichtlich hat Hieronymus I. auf seine beiden Neffen Hieronymus II. und Frans II. einen starken Einfluss ausgeübt. Nach Ursula Härting hatte Frans Francken II. ausgiebigen Kontakt zu seinem Onkel, was sich vor allem in einer „Tanzgesellschaft“ von 1608 mit einem Szenenausschnitt aus der *Commedia dell'arte* widerspiegelt

452 Härting 1989, S. 92.

453 Franits 2004, S. 59; Kolfin 2005, S. 220.

(**Abb. 104**).⁴⁵⁴ Aus der Mitte einer höfischen Gesellschaft tritt ein Tanzpaar hervor, das offenbar einen in Paaren getanzten Reigen anführt, der wie schon in der Darstellung vom „Hochzeitstanz“ (**Abb. 70**) von Frans I., als Diagonale von rechts nach links durch den Raum verläuft. In dem Saal, der in seiner Ausstattung ebenfalls mit dem des Hochzeitsbildes korrespondiert, haben sich zahlreiche Menschen – teils maskiert – zu einer Festlichkeit versammelt. Links im Bild sind hinter einer durch Treppenstufen begehbaren Bühne (wie sie aus den Gemälden von Hieronymus II. aus Wien und Cambrai (**Abb. 74 u. 76**) bekannt ist) die Musiker mit Laute, Geige und Harfe zu sehen. Am rechten Bildrand hängt ein schwerer, nach innen aufgeschlagener Samtvorhang, durch den weitere Teilnehmer der Festgesellschaft den mit einer Holzverkleidung ausgestatteten Raum betreten. Die Rückwand wird, etwa in der Mitte, von einem Durchlass geteilt, der mit einem aufwendigen Türgericht und einem aufgesetzten Dreiecksgiebel verziert ist. Zu beiden Seiten hängen jeweils ein Rundspiegel sowie links ein Gemälde mit dem „Turmbau zu Babylon“⁴⁵⁵ und rechts eine kleinere Darstellung von „Sodom und Gomorra“⁴⁵⁶. Im rechten Vordergrund steht ein Tisch, auf dem verdeckte Speisen abgestellt wurden. Unterhalb des Tisches sitzt ein kleiner Hund.

Die eingenommene Tanzhaltung des Paares ist bereits aus dem Stockholmer Bild der „Tanzgesellschaft mit Spinettspielerin“ (**Abb. 71**) sowie aus Wiener „Tanzgesellschaft“ (**Abb. 79**) bekannt. Doch im Unterschied zu diesen beiden Darstellungen ist der Herr etwas näher an seine Dame herangerückt, so dass sich die Schultern des Paares fast berühren. Die Geste seiner linken Hand ist fast identisch mit der des Tänzers aus dem Stockholmer Bild, allerdings ist hier kein Fingerzeig nach oben, sondern eine vollständig geöffnete Hand, die scheinbar eine Art Beschwörungsgeste ausdrückt, dargestellt. Das Gebaren dieses Paares steht in einem deutlichen Gegensatz zum Verhalten der ihnen nachfolgenden Tanzpaare. So vermittelt das zweite Paar einen vergleichsweise statischen Eindruck. Beide Partner blicken nach links auf den Tisch am äußeren rechten Bildrand. Der Mann stemmt in einer beredten Geste, die, wie es scheint, Stolz und Anmut ausdrücken soll, seinen linken Arm in die Hüfte. Mit seiner Rechten hält er seine Partnerin an der Hand. Das dritte Paar in der Reihe schaut jeweils in gegensätzliche Richtungen. Während die Dame in die Menge rechts von ihr blickt, wendet sich ihr maskierter und kostümierter Partner nach hinten. Dabei streckt er in einer eleganten

454 Härting 1983, S. 167; Härting 1989, S. 33.

455 AT, Das Buch Genesis, 11, 1–9.

456 AT, Das Buch Genesis, 19, 1–29.

Bewegung den linken Arm mit einer gezierten Fingerhaltung seitlich nach hinten aus. Sein linkes im Knie gebeugtes Bein hält er mit nach außen gerichteter Fußspitze nach vorne. Dabei kreuzt er sein rechtes Bein, welches ihm als Standbein dient, das er jedoch nur mit den Zehenspitzen belastet. Der vorgeführte Tanz kann als *Pavane* gedeutet werden, wenngleich die Paare, wie schon in der „Tanzgesellschaft“ des Bruders von 1607 (**Abb. 77**), keine einheitliche Auffassung bei der Schrittführung zeigen. Der Herr des zweiten Paares scheint mehr zu stehen als sich fortzubewegen. Im Gegensatz dazu führt der hinter ihm folgende maskierte Mann einen Schritt à la *Gaillarde* aus (**Fig. 9**) und entspricht damit dem ersten Tänzer aus dem Tanzzug von Hieronymus II. In den Darstellungen der Brüder überwiegt die Idee einer lebhaften Prozession, die durch allerlei Bewegungsvielfalt erzeugt wird. Um dies glaubhaft zu transportieren, werden Beinhaltung, Posituren und Gesten verschiedener Tänze miteinander kombiniert.

Die biblischen Historien an den Rückwänden können, wie bereits darlegt, als mahnende Botschaften dieser genrehaften Szene verstanden werden. Während die Darstellung von „Sodom und Gomorrah“ dem Betrachter die Folgen von Ausschweifung und Trunksucht vor Augen hält, zeigt der „Turmbau zu Babylon“ wohin Vermessenheit und Eitelkeit des Menschen führt, und wie Gott ihn von oben herab straft.⁴⁵⁷ Dabei ist die moralische Botschaft allerdings in den Hintergrund getreten. Vielmehr überwiegt hier die Darstellung einer fröhlichen Gesellschaft, die sich anlässlich des Karnevals teilweise verkleidet hat. Ob die eintretenden maskierten Männer, wie sie zu Fastnachtszeiten oder als Figuren der *Commedia dell'arte* auftraten, im negativen Sinne als Übeltäter gedeutet werden können, die ihr verderbliches Treiben verbergen wollen wie es Ursula Härting formuliert hat,⁴⁵⁸ ist meines Erachtens jedoch fraglich.

Eine weitere, fast identische Fassung des Bildes ähnlichen Ausmaßes befindet sich in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe und datiert um 1605 (**Abb. 105**).⁴⁵⁹ Zur rechten Seite ist das Karlsruher Bild ein wenig verkürzt, so dass nur der vordere Rand des Ti-

457 Vgl. hierzu zwei Embleme, die mit „Quid superest“ („Was ist übrig?“) bzw. mit „Humana consilia vana“ („Eitle Pläne des Menschen“) überschrieben sind und sich auf den Turmbau zu Babel beziehen, in: Henkel/Schöne 1996, S. 1845–1846 sowie in Ripa 1760, Emblem CLXVI. Bei Ripa ist in der Kartusche des Bildes der Schriftzug „Babylonia undique“ („Babylon ist überall“) zu lesen, und darunter: „Gott thut Babels Hochmuth straffen / und dem Bau ein Ende schaffen.“

458 Härting 1989, S. 92.

459 Ursula Härting zieht Hieronymus II. bzw. Frans II. als Urheber des Bildes in Betracht. Vgl. Härting 1983, S. 168, Kat.-Nr. A341. Die Arbeit befindet sich in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe und wird unter der Inv.-Nr. 169 als Kopie eines Werkes von Hieronymus Francken I. geführt.

sches sichtbar wird. Vor dem Tisch ist ein Weinkühler mit Flaschen platziert worden, an den der kleine Hund angeleint wurde.⁴⁶⁰ Bei besagtem Werk handelt es sich unter Umständen um eine Kopie nach Hieronymus Francken I. Denkbar ist somit, dass das Motiv eines diagonal durch den Raum geführten Tanzzuges ursprünglich von Hieronymus I. stammt und von Frans II. weiterverarbeitet wurde.

460 Das Detail mit dem kleinen weißen Hund und einem Weinkühler ist ferner im „Interieur mit Ballszene“ (n. d.) dargestellt, welches nach Hieronymus Francken II. oder nach Frans Francken II. entstanden ist (**Abb. 106**).

IV.5 Resümee

Die Analyse der Werke von Hieronymus Francken dem Älteren und Hieronymus Francken dem Jüngeren impliziert eine Modifikation meiner bisherigen Argumentation über die Entwicklung des Umraums. Anders einzuordnen sind die Arbeiten von Frans Francken II., die, gleich einige Darstellungen seines Bruders Hieronymus II., u. a. in Kooperation mit Paul Vredeman de Vries entstanden sind. Dementsprechend sind diese Werke durch eine bildbestimmende Innenraumarchitektur gekennzeichnet, wie das „Bürgerliche Interieur mit Gesellschaft“ (**Abb. 82**) belegt. Die Figuren erfüllen – trotz ihrer Anzahl – nicht mehr als eine Staffagefunktion. Im Hinblick auf die Ausstattung, die Figuren und das Thema ist letztgenanntes Werk von Frans II. mit der „Tanzgesellschaft“ von Hieronymus II. (**Abb. 79**) vergleichbar. In anderen Darstellungen, bei denen das Interieur ebenfalls von Vredeman de Vries ausgeführt wurde, kann das Verhältnis zwischen Figur und Raum als ausgeglichen beschrieben werden. Als Beispiele seien der „Ball am Hof der Erzherzöge Albrecht und Isabella“ (1610) sowie „Salome mit dem Haupt Johannes’ des Täufers beim Gastmahl des Herodes“ (um 1610-15) (**Abb. 84 u. 99**) genannt, wenngleich in letzterem kein Tanzmotiv wiedergegeben ist. Ferner zeigt sich, dass in weiteren Werken bei gleichbleibender analoger Relation zwischen Architektur und Protagonisten, die Gestaltung des Innenraumes verändert ist: Die vormals prunkvollen Räume sind schlichter gestaltet und lehnen sich in ihrem Typus an die Arbeiten des Onkels und des Bruders an.

Bei der Betrachtung der Werke von Frans Francken II. wird offenkundig, dass neben den Interieurdarstellungen, welche genrehafte Szenen einer als höfisch zu definierenden Gesellschaft zeigen, zeitgleich, zu Beginn des 17. Jahrhunderts, wiederum religiös motivierte Bilder entstanden sind wie die „Tanzgesellschaft – Salome beim Gastmahl des Herodes“ (**Abb. 60**) belegt. Dieser gegenüber steht das frühere Werk der „Tanzgesellschaft“ (bis um 1610) aus einer englischen Privatsammlung (**Abb. 59**). Hier wird die Entwicklung der Kulissengestaltung – vom Außenraum zum Interieur – nachvollziehbar. Darüber hinaus wird die Szene von einer zeitgemäß dargestellten Gesellschaft bei einem Festvergnügen bestimmt – und nicht von einer eingebundenen biblischen Historie.

Darüber hinaus gehören zum Œuvre von Frans II. Darstellungen, welche sich in Bezug auf das Raum- und Figuren-thema an den Tanzgesellschaften von Hieronymus Francken I. orientieren. Ähnliches ist beim Bruder, Hieronymus II., zu beobachten. Abwechselnd sind es einzelne Tanzpaare oder Tanzprozessionen (**Abb. 100–102 u. 104**), welche im Rahmen einer Ballveranstaltung eine höfische Gesellschaft innerhalb eines relativ schlicht ausgestatteten Interieurs vorstellen. Auch dienen die historischen Szenen an den Wänden der Kritik an gesellschaftlichem Vergnügen und sind damit als „Vorboten“ der Genrebilder, wie sie im folgenden Abschnitt behandelt werden, zu verstehen. Ferner finden Darstellungen, wie die „Tanzende Gesellschaft in einem Interieur“ (n. d.) (**Abb. 100**) und die „Tanzgesellschaft“ aus den 1630er Jahren (**Abb. 101**), was die Anordnung der zum Tanz erschienenen Gesellschaft bzw. die vom Tanzpaar eingenommene Positur anbelangt, ihren Widerhall in den Bildern von Dirck Hals (**Abb. 121**). Die diagonale Bildstruktur, wie sie teilweise in den Bildern von Frans II. sichtbar wird, ist in ausgeprägterer Form in den später entstandenen Werken von Pieter Codde und Anthonie Palamedesz. zu finden (**Abb. 131, 133, 135–137**).

IV.5.a Nachfolge und Umkreis der Familie Francken

Dass die Werke aus der Familie Francken großen Anklang gefunden haben, mögen die beiden Bilder belegen, welche abschließend zu besprechen sind. Dabei werde ich zuerst auf eine Arbeit eingehen, welche auf den Grundgedanken dieser Arbeit zurückkommt und damit wieder den Faden von der Veränderung des Raumes bei gleichzeitiger Entwicklung des Genrebildes aufnimmt. Retrospektiv betrachtet markierten die besprochenen Gemälde von Sebastian Vranckx, Willem Buytewech, Louis de Caullery und Frans Francken II. einen Umbruch in der Gestaltung des Raumes, welcher der dargestellte Szene als Hintergrund diente (**Abb. 47, 51, 57 u. 60**). Das nicht datierte „Interieur mit Ballszene“ (**Abb. 106**), welches nach Hieronymus Francken II. oder nach Frans Francken II. entstanden ist, gibt eine höfische Festgesellschaft wieder, die sich innerhalb eines länglich gestalteten Prunkraums versammelt hat. Doch umschließt die linke Außenwand des Raumes nicht das gesamte Zimmer, sondern ist zum Garten geöffnet und erweitert den Bildraum um den Terrassen- bzw. Gartenbereich. Hierin ist die Darstellung mit der 1607 entstandenen „Tanzgesellschaft“ von Hieronymus Francken II. (**Abb. 77**) vergleichbar. Der Schwerpunkt liegt sowohl in der „Tanzgesellschaft“ als auch in der „Ballszene“ auf dem Interieur, gleichwohl ist der Rückgriff auf die Darstellungen der in Kapitel IV.1 besprochenen höfischen Gesellschaft im Freien wahrzunehmen.

Die im Innern versammelte Ballgesellschaft hat auf der linken Seite unterhalb der Fenster an einem Tisch Platz genommen. Auf der gegenüberliegenden Seite sitzen die Musiker auf einer Bank. Zu ihren Melodien tanzt ein Paar in der Mitte des Zimmers. Ein weiteres Paar, welches sich im Vordergrund links zwischen Innenraum und Terrasse befindet, führt möglicherweise ebenfalls einen Tanz auf. Der Herr steht breitbeinig auf dem Fußboden und umfasst die Taille der Dame. Sie hält sich ihrerseits an seinen Armen fest und lässt sich von ihm hochheben. Es handelt sich hierbei um eine Hebefigur, wie sie während einer *Volte* getanzt wurde (**Fig. 14**). Ob der Herr der Dame dabei „unter den Blankscheit ihres Korsetts“ greift (vgl. Kapitel II.5), ist nicht zu erkennen. Das Paar in der Bildmitte indes scheint eine Art Werbungstanz auszuführen, wie dies aus den pantomimischen Einlagen der *Gaillarde* und der *Courante* bekannt ist. Die Dame hat sich mit dem Körper von ihrem Partner abgewendet, doch ihren Kopf hat sie in seine Richtung gedreht und verfolgt so seine Bewegungen. Der Herr vollführt mit seinem

rechten erhobenen Arm eine schwungvolle Geste in Richtung Partnerin. Dabei balanciert er sein Gleichgewicht auf dem rechten Bein, gleichzeitig schwingt er das linke Bein von hinten nach vorne. Mit dieser Bewegungssequenz kann entweder ein einfacher, aber kraftvoller Laufschrift gemeint sein oder eine sogenannte *ruade*, wie sie Arbeau für die *Gaillarde* beschrieben hat (**Fig. 12**). Gegebenenfalls sind die vom Tänzer gezeigten Schritte auch einer *Volte* zuzuordnen, bei der kleinere Sprünge auf dem linken Fuß ausgeführt wurden (vgl. Kapitel II.5). Dies würde auch zum Tanz des Paares passen, welches sich zwischen Innenraum und Terrasse befindet. Denkbar ist darüber hinaus, dass die Hebefigur des linken Tanzpaares nicht als Kennzeichen für eine *Volte* zu deuten ist (denn es ist unwahrscheinlich, dass zwei verschiedene Tänze innerhalb eines Tanzszene gezeigt werden), sondern für eine *Branle de l'Official*. Bei dieser *Branle*-Variante fassten die Männer die Frauen um die Taille, um sie emporzuheben. „Die Tänzer müssen hierbei fest auf ihren Füßen stehen, um die Tänzerin tragen zu können, [was Manchem besonders schwer fällt bei solchen Damen, die sich nicht auf ihre Hüften stützen wollen].“⁴⁶¹ Die Pose des Mannes mit seiner breitbeinigen Aufstellung entspricht der Beschreibung Arbeaus und auch die Bewegung des Paares innerhalb des Raumes lassen sich mit einer *Branle* in Einklang bringen: So kann die gebogene Körperform der Dame als wiegender Hüftschwung gedeutet werden, während ihr Partner einen Sprung auf dem rechten Bein ausführt, wobei er das linke für den nächsten Aufsetzer herbeiführt.

Eine ähnliche, aber deutlich ausgeprägtere Hebefigur, als sie im „Interieur mit Ballszene“ dargestellt wird, ist beispielsweise beim „Gastmahl mit Tanz“ (spätes 16. Jh.) zu sehen (**Abb. 107**). Neben dem einzelnen Tanzpaar haben sich vier Tänzerinnen und Tänzer zu einem Reigen aufgestellt, der ebenfalls als *Branle de l'Official* bestimmt werden kann. Das Bild wird einem Mitglied der Familie Francken zugeschrieben, doch ist auffällig, dass Aufstellung sowie Posen der Tänzer denen aus Louis de Caullerys „Palastgarten mit tanzender Gesellschaft und Musikanten“ (**Abb. 57**) nahekommen. Auch der Figurentypus, d. h. die Damen mit ihren aufgetürmten, leicht bauschigen Haaren und den schmalen Taillen, die mit den ausladenden Röcken kontrastieren, entsprechen den De Caullerys Figuren. Gleiches gilt für die Herren mit den schmal geschnittenen Gesichtern, die entweder einen hohen, mit einer Feder geschmückten Hut auf dem

461 Arbeau 1588, fol. 92v, hier zit. nach der Übersetzung v. Czerwinski 1878, S. 117.

Kopf tragen oder barhäuptig und dann oftmals dunkelhaarig mit Bart dargestellt werden. Darüber hinaus ist die Beinkleidung mit den kurzen, von Litzen durchsetzten Pluderhosen und den anliegenden Beinstrumpfhosen ein Kennzeichen der Figuren von Louis de Caullery. Aus diesen Gründen muss meines Erachtens die Zuschreibung dieses Bildes neu überdacht werden.

Ein weiteres Tanzmotiv stellt die „Tanzende Gesellschaft“ (**Abb. 108**) aus dem Umkreis von Frans Francken II. dar, die einen Ball thematisiert. Das hier angewandte Schema des diagonal verlaufenden Tanzzuges ist bereits aus dem „Hochzeitstanz“ (um 1600) (**Abb. 70**), der „Tanzgesellschaft“ von 1607 (**Abb. 77**) sowie der „Tanzgesellschaft“ von 1608 (**Abb. 104**) und dem „Kostümball“ (um 1605) (**Abb. 105**) bekannt. Drei Paare durchschreiten von rechts nach links als Aufzug den Festsaal. Im Hintergrund vor einer mit Stoff bespannten Rückwand werden das Publikum bzw. die feiernde Gesellschaft sowie die Musiker sichtbar. Im Hintergrund zur linken Bildseite öffnet sich der Raum und gibt den Blick auf weitere Personen frei, die, wie es scheint, zur Festgesellschaft hinzukommen. Diese Personen sind teilweise maskiert und verweisen damit thematisch auf die zuvor besprochenen Werke aus der Familie Francken, weshalb auf einen Kostümball bzw. ein Fastnachtsfest geschlossen werden kann. Konrad Renger vermutet hinter der Kostümierung und den Maskeraden eine moralischen Intention des Bildes – „eine Verurteilung der ‚wellust‘“ –, die er – neben der Verkleidung – durch ein sich küssendes Paar im Publikum belegt sieht.⁴⁶² Diese Deutung ist unter den im Bild gegebenen Umständen nicht gänzlich von der Hand zu weisen, dennoch muss bedacht werden, dass das Küssen zumindest während des Tanzens und somit auch unter den Zuschauern nicht gänzlich verboten war.⁴⁶³ So war es wohl nicht unüblich, dass sich ein Paar küsste, bevor es tanzte. Johann von Münster, badischer Obervogt in Pforzheim, berichtet, wie folgt, über entsprechende gesellschaftliche Gepflogenheiten:

„Wann aber die person bewilliget hat / den Tantz mit dem tänzer zu hañen / treten sie beide herfür / geben einander die hende / und umbfangen und küsen sich nach gelegenheit des Landes

462 Renger 1972, S. 190.

463 Zum Küssen beim Tanz vgl. Arbeau 1588, fol. 3v, in der Übersetzung v. Czerwinski 1878, S. 22 sowie De Montaigne 1580–81, S. 74.

/ auch wol recht auff den Mund / un [*sic!*] erzeigen sich sonst mit worten und geberden / die freundschaft die sie vor langer oder kurzer zeit gewünschet haben / einander zu erzeigen.“⁴⁶⁴

Überträgt man diese Äußerung auf das Bild aus dem Umkreis von Frans Francken II., wird klar, dass die Darstellung des sich küssenden Paares auch auf Sitten und Gebräuche des Tanzens hinweist und folglich als realitätsbezogen verstanden werden kann.

Ein weiteres Gemälde aus der Familie Francken, welches möglicherweise Hieronymus Francken I. zugeschrieben werden kann, stellt die „Flämische Hochzeit mit *Commedia dell'arte*-Truppe“ (n. d.) dar (**Abb. 109**). Wie bereits aus anderen Darstellungen der Franckens bekannt, kommt von rechts der Tanzzug gemeinsam mit den maskierten Festteilnehmern herein. Im Hintergrund der Szene, am Kopfende der Tafel, ist ebenfalls ein sich küssendes Paar wiedergegeben, bei dem es sich vermutlich um ein Brautpaar handelt. Aus dieser (**Abb. 109**) wie aus der oben erörterten Darstellung (**Abb. 108**) lässt sich ablesen, dass das Küssen vor und nach dem Tanz offenbar nicht unüblich war, obgleich man es in puritanischen Kreisen nicht gerne sah. „Auf französischem Boden wurden die italienischen Tänze reichlich mit Küssen ausgestattet. Es gab Tänze, bei denen der Herr alle Damen und die Dame alle Herren der Reihe nach küsste.“⁴⁶⁵ Auch Heinrich Aldegrevers Stich der „Hochzeitstänzer“ von 1539 zeigt ein Paar, das sich umarmt und küsst (**Abb. 110**). Es ist durchaus denkbar, dass der Kuss im Bild weniger ein Zeichen der *wellust* ist, als vielmehr ein Verweis auf die Tatsache, dass das Tanzen und Küssen zu den Gebräuchen eines Festes gehörte und neben anderen Gebärden unverzichtbar war, um einander die gegenseitige Freundschaft und Liebe zu beweisen bzw. um das gegenseitige Interesse aneinander auszuloten.

464 Von Münster 1602, S. 258f.

465 Von Boehn 1925, S. 76.

IV.5.b Louis de Caullery (1580–1621)

Die Darstellung „Ball in einem Palast“ (um 1590–1610) (**Abb. 111**) von Louis de Caullery weist hinsichtlich des Grundrisses des Raumes eine große Ähnlichkeit zur Schilderung „Ball am Hof der Erzherzöge Albrecht und Isabella“ (**Abb. 84**) von Frans Francken II. auf. Auch zeitlich liegen beide Bilder recht eng beieinander. In beiden Werken sind die Säle als L-förmiger Grundriss gestaltet, dessen lange Schmalseite von doppelten Rundbögen unterbrochen wird und eine Zweiteilung der Räumlichkeit vornimmt. Im vorderen Bereich agieren die jeweiligen höfischen Gesellschaften, während sich im hinteren Bereich keine bzw. nur zwei erkennbare Personen aufhalten und dem Betrachter nur einen kleinen Einblick in die Ausstattung der dahinter liegenden Räumlichkeit gewährt. Doch im Gegensatz zur Darstellung von Frans Francken II. werden die Personen im Bild von Louis de Caullery nicht so sehr in den Vordergrund gerückt, weshalb die Architektur das dominierende Motiv bleibt. Was das Verhältnis von Figur und Raum anbelangt, so ist die Ballszene De Caullerys eher mit dem „Interieur mit Ballszene“ (n. d.) (**Abb. 106**) aus der Nachfolge von Hieronymus Francken II. oder Frans Francken II. vergleichbar.

Die höfische Gesellschaft in der vorliegenden Balldarstellung De Caullerys hat sich innerhalb eines reich ausgeschmückten Festsaaes mit verzierten Wandbehängen und geschmückten Portalen, die linkerhand auf eine Terrasse und rechtsseitig in einen weiteren, nach hinten sich öffnenden Saal führen, versammelt. Rund um den Saal herum stehen bzw. sitzen kleine Gruppen, die miteinander plaudern. Im Mittelpunkt der festlichen Aktivitäten steht ein Aufzug von insgesamt fünf Tanzpaaren, die in gemessenem Abstand, vom Paar im Vordergrund angeführt, den Saal durchschreiten. Die Melodie zum Tanz kommt von einigen Musikern, die sich im Hintergrund des Raumes an der rechten Seitenwand niedergelassen haben. Es wird hier eine ähnliche Tanzprozession vorgeführt, wie sie aus den Darstellungen der Familie Francken (**Abb. 65, 70, 77, 104 u. 105**) bekannt ist. Im Vergleich zwischen diesen Werken wird indes deutlich, dass die Tänzer im Bild des flämischen Künstlers in größeren Abständen aufmarschieren. Obgleich die Herren nicht den Stolzierschritt der *Pavane* ausführen, sondern ihre Bewegungen eher gemäßigt gleich denen einer *Bassedanse* erscheinen, kann doch angenommen werden, dass aufgrund des den Saal umschreitenden Aufzugs und der Chronologie der Tänze eine *Pavane* gemeint ist.

Wie bereits aus einigen Bildbetrachtungen hervorgegangen, ist ein Kennzeichen höfischer Ballszenen die großzügig angelegte Architekturkulisse, innerhalb derer zwar eine vielköpfige Gesellschaft zusammenkommt, die aber lediglich als kleinteiliges Figurenensemble den Raum belebt. Die bildbestimmende Räumlichkeit findet ihren Ausgangspunkt in den anfangs vorgestellten Darstellungen des 16. Jahrhunderts, die wiederum den Bildtypus des höfischen Minnegartens als Grundlage ihrer Arbeiten angenommen haben. Als Beispiele seien die Werke von Hans Bol (**Abb. 33, 39 u. 40**) sowie einmal mehr die beiden Kupferstiche von Nicolaes de Bruyn (nach David Vinckboons) (**Abb. 53 u. 54**) genannt. In den Darstellungen mit palastartigen Innenräumen werden als Entlehnung an den Garten als Hintergrundmotiv sowohl großzügig Fensterfluchten als auch reich verzierte Türgerichte wiedergeben, die einen Blick auf die Terrasse und den umgebenden Garten erlauben. Sofern keine direkten Durchlässe zum Außenraum vorhanden sind, werden diese illusorisch in Form eines Licht- und Schattenspiels auf dem Fußboden erzeugt. Man denke nur an die Tanzgesellschaften von Hieronymus Francken II. und dessen Bruder Frans Francken II. (**Abb. 80 u. 82**). Die Vielzahl der vor allem kleinformatig dargestellten Protagonisten, die puppengleich die Bühne des Prunkraumes bespielen, kann ein Motiv mit einem ausgedehnten Raumprogramm nur in gewissem Maße auffangen.

Ein weiteres Beispiel für eine solche Darstellung liefert De Caullerys „Festliche Gesellschaft in einem Interieur“ (n. d.) (**Abb. 112**). Wie in der zuvor besprochenen Ballszene wird hier eine größere Anzahl von höfisch gekleideten Personen, die umherflanieren, tanzen, plaudern, musizieren und speisen, in einer großzügigen Räumlichkeit gezeigt. Der schlauchförmig gestaltete Raum mündet am Kopfende an einem Kamin, der von einem Dreieckgiebel bekrönt ist. Darüber hängt ein großformatiges Gemälde. Der Saal wird von einer den Raum komplett umlaufenden Fenstergalerie hell erleuchtet. Der Typus dieser Innenraumgestaltung geht nach Dieter Beaujean direkt die „Scenographie“ (1560) von Hans Vredeman de Vries.⁴⁶⁶ Im linken Vordergrund der Darstellung ist ein einzelnes Tanzpaar zu sehen, welches seine Schritte zu den Melodien des Quintetts im Hintergrund ausführt. Ob die Tanzdarbietung eventuell für das Paar mit Kind bestimmt ist, welches sich am linken Bildrand aufhält, bleibt ein wenig unklar. Eine verwandte Detailszene ist aus De Caullerys „Palastgarten mit tanzender Gesellschaft“ (**Abb. 56**)

466 Beaujean führt in seinem Aufsatz das Blatt Nr. 10 aus dem Buch von Vredeman de Vries an.

Vgl. Beaujean 1998, S. 398.

bekannt, in der der Einzelpaartanz möglicherweise für die dort im Bild rechts platzierte Dame gedacht ist (vgl. Kapitel IV.1.h). Denkbar wäre, dass das Paar in der vorliegenden „Festlichen Gesellschaft in einem Interieur“ nur für sich tanzt. Die links stehende Dame, die dem Betrachter fast frontal zugewandt ist, zeigt durch keinerlei Merkmal an, dass sie überhaupt tanzt. Ihre Haltung kann ausschließlich als ein elegantes Stehen gedeutet werden. Ganz anders zeigt sich ihr Partner, dessen Körper von vorn wiedergegeben ist, wobei er seinen Kopf in Richtung der Dame gewandt hat. Mit dem rechten Standbein steht er lediglich auf dem Fußballen. Unterdessen hat er sein rechtes Bein mit gebeugtem Knie schräg vor das Standbein angehoben. Die Fußspitze weist dabei leicht nach außen. Beide Arme hat der Tänzer angehoben, den rechten ein wenig höher als den linken. Diese Geste lässt sich entweder als notwendiges Ausbalancieren oder als schwungvolle Darbietung erklären. Dass mit der Vorführung insgesamt eine dynamische Bewegung gemeint ist, verrät der Umhang des Mannes, der hinter seinem Rücken in der Luft flattert. Eine vergleichbare Tanzpose mit verwandter Armhaltung ist sowohl beim Tänzer in der „Landschaft mit Allegorie des Frühlings“ von Hans Bol zu sehen (**Abb. 39a**) als auch beim männlichen Part in der Graphik „Gartenfest vor einem Schloss“ von Nicolaes de Bruyn (nach David Vinckboons) (**Abb. 54**).

Aus den Posen und der Aufstellung des besagten Paares lässt sich schließen, dass der Herr seinen Solopart gleichsam als Schau für die Dame tanzt. Dies lässt unwillkürlich an die Werbungstänze in einer *Gaillarde* oder einer *Courante* denken. In beiden Tänzen wurde die Dame von einem Tänzer mit pantomischem Gebaren und Soloeinlagen umworben. Für eine *Gaillarde* spricht, dass die Tänzerin, wie bei Arbeau beschrieben, auf der Stelle verharrt (allerdings ist der Haltung der Dame in der Szene De Caullerys nicht zu entnehmen, dass sie auch einige Schritte am Platz ausführt), derweil der Herr mit eleganten Schritten und Sprüngen auf sie zutanzte.⁴⁶⁷ Darüber hinaus spricht seine Beinhaltung auf gewisse Weise für die Figur der *grue* bei einer *Gaillarde* (**Fig. 9**).

Ebenfalls kann für eine *Courante* argumentiert werden, die mit rechts-links alternierenden Schritten bei schräg nach außen geführtem Fuß getanzt bzw. gehüpft wurde (**Fig. 17 u. 18**). Aus der *Courante* entwickelte sich das klassische Ballett (vgl. Kapitel II.8), weshalb man den Tanz, wie hier im Bild zu sehen, auch auf Zehenspitzen bzw. auf den Fußballen tanzte. Um den Anforderungen der *Courante* gerecht zu werden, war es notwendig, die Schritte und Sprünge mit viel Kraft und Behändigkeit auszuführen. Unab-

467 Arbeau 1588, fol. 39v, in der Übersetzung v. Czerwinski 1878, S. 43.

hängig davon, ob der Tanz des Paares bzw. eigentlich der des Mannes im Bild De Caullerys tatsächlich eine *Gaillarde* oder eine *Courante* darstellt – wobei Letztere nicht nur wegen der Pose, sondern auch in Hinblick auf die in der Szene vorgestellte höfische Gesellschaft sehr wahrscheinlich ist, da die *Courante* ein typischer Hofanz war –, steht vor allem die heitere Anmut des Tanzes im Vordergrund.

Es fällt auf, dass vor allem die Tanzszene das Werk mit Leben erfüllt. Dennoch fungieren neben den übrigen Personen auch die beiden Tanzfiguren nur als eine Art Staffage für die bildbestimmende Innenarchitektur. Diese Konstellation verschiebt sich in bezeichnendem Maße in Louis de Caullerys Gemälde einer „Festlichen Gesellschaft“, die um 1615–21 entstanden ist (**Abb. 113**). Wie schon auf dem zuvor besprochenen Gemälde gesehen, hat sich auch hier eine größere höfische Gesellschaft in einem Innenraum, der mit Pilastern, Reliefs über den Fenstern sowie Gemälden an der rechten Wand geschmückt ist, versammelt. Im Hintergrund führt ein Arkadenportal mit Kreuzgratgewölbe in einen Garten, der den Blick auf eine bogenförmig überdachte Laube lenkt. Ein Motiv, das der Künstler wahrscheinlich den seit etwa 1560 publizierten Kupferstich-Entwürfen von Hans Vredeman de Vries entlehnt hat.⁴⁶⁸

Die festliche Gesellschaft hat sich rund um das Zimmer versammelt. Die musikalische Untermalung kommt von einem rechts im Bild stehenden Trio mit einem Cello, einer Harfe und einer Violine. Im Mittelpunkt stehen zwei Paare, die gemeinsam einen Tanz aufführen. Beispiele eines Tanzes mit vier Personen liefert die Schrift Antonio Cornazanos. So nennt er die *Mercantia*, die eine Dame gemeinsam mit drei Herren ausführte.⁴⁶⁹ Des Weiteren beschreibt der italienische Tanzmeister des 15. Jahrhunderts noch eine *Prima Figlia Guglielmino*, die zwei Herren mit zwei Damen tanzten. Bei diesem Tanz standen sich die Partner im Verlaufe des Tanzes gegenüber, und während die Damen am Platz verharrten, drehten sich die Herren einmal um die eigene Achse, führten danach einige *Simple-* und *Double-*Schritte aus, um hiernach den Tanz mit der Partnerin wieder aufzunehmen.⁴⁷⁰ Ob die *Prima Figlia Guglielmino* im vorliegenden Werk De Caullerys gemeint ist, scheint aufgrund der Schilderung Cornazanos durchaus passend. Nachdenklich stimmt nur die Tatsache, dass der Tanz zu Zeiten De Caullerys vermutlich veraltet und ihm deshalb möglicherweise auch gar nicht bekannt war. Doch liefert

468 Greve 2000, S. 181.

469 Cornazano 1455, S. 25f.

470 Cornazano 1455, S. 29f.

die Tanzschrift von Cesare Negri, „Nuove inventioni di balli“ aus dem Jahre 1604, zwei weitere Beispiele eines Tanzes mit vier Personen. Sie werden als *Balletto a quattro detto il Villanico* und als *La Battaglia a quattro due Cavalieri & due Dame* bezeichnet (**Abb. 114 u. 115**) und wurden in ähnlicher Form, wie die oben beschriebenen Tänze, ausgeführt.⁴⁷¹ Diese beiden Tänze liegen, zumindest unter chronologischen Gesichtspunkten betrachtet, auch näher an besagtem Bild De Caullerys. Denkbar ist darüber hinaus, dass der abgebildete Tanz eine sehr frühe Form der *Quadrille* darstellt, die als französischer *Contredanse* um 1800 in Frankreich entstand und auf die englischen *Countrydances* zurückgeht. Die *Quadrille* wurde mit vier Paaren getanzt, die sich jeweils zwei und zwei im Quadrat verteilten. Die Paare rückten dabei um- und durcheinander, so dass sie sich einmal gegenüber und einmal hintereinander standen.⁴⁷² Die hier im Werk wiedergegebene Fassung mit nur zwei Paaren kann jedoch ebenso im Sinne einer *Branle* oder als einfacher *Countrydance* ausgelegt werden, da es in beiden Tänzen Passagen mit einander gegenüberstehenden Paaren gab. Aufgrund der manierten Posen der Herren, die dem Ideal höfischer Tanzformationen entsprochen haben dürften, lässt sich kaum eine nähere Aussage zu diesem Tanz treffen.

Im Gegensatz zu den Szenen „Ball in einem Palast“ oder „Festliche Gesellschaft in einem Interieur“ (**Abb. 111 u. 112**) tritt die Architektur im vorliegenden Bild De Caullerys stärker hinter den dargestellten Figuren zurück und ist insofern vergleichbar mit dem etwa zeitgleich entstandenen Gemälde „Ball am Hof der Erzherzöge Albrecht und Isabella“ (**Abb. 84**) von Frans Francken II. Die Personen sind in den Vordergrund gerückt und korrespondieren in ihrem durch Kleidung und Ausdruck hervorgebrachten verfeinerten höfischen Lebensstil mit der sie umgebenden Raumsituation. Das ausgeprägte Interieur ist jedoch keine Konkurrenz mehr zur dargestellten festlichen Gesellschaft. Das Verhältnis zwischen Raum und Figur ist ausgewogen.

471 Negri 1604, S. 119ff. sowie S. 257ff.

472 Zur Ausführung der *Quadrille* vgl. Hentschke 1836, S. 99ff.

IV.5.c Abraham Bosse (1602–1676)

Eine Kombination aus den zuvor behandelten Arbeiten kann in einer Darstellung von Abraham Bosse gefunden werden. Das Bild mit dem Titel „Höfischer Tanz“ von 1635 (**Abb. 116**) gewährt Einblick in einen schlauchförmigen Saal mit einer Fenstergalerie zur linken Seite, unter der einige Gäste Platz genommen haben. In der Hauptachse ist ein tanzendes Paar zu sehen, welches von einer oval umkränzten Abbildung mit Venus und Amor über dem Kamingesims hinterfangen wird. Links ist ein Musikensemble mit zwei Violinenspielern und einem Cellisten gruppiert. Zur rechten Seite setzt sich die Reihe der Gäste fort, die vor den mit historischen Szenen geschmückten Wandbehängen ihren Platz eingenommen haben. Die Gestaltung des Raumes mit den seitlich platzierten Gästen und dem mittig stehenden Tanzpaar erinnert an die „Hochzeitgesellschaft“ von Frans Francken II. (**Abb. 83**). Doch im Gegensatz zur festlichen Szene Franckens, die dem Betrachter von einem erhöhten Standpunkt aus präsentiert wird, ist das Bild von Abraham Bosse auf die Nahansichtigkeit der Personen mit gleichzeitiger Verkürzung des dargestellten Saales angelegt. Dieses Schema entspricht dem „Ball am Hof der Erzherzöge Albrecht und Isabella“ (**Abb. 84**). In Bezug auf das Verhältnis von Figur und Architektur ist der „Höfische Ball“ mit der „Festlichen Gesellschaft“ von Louis de Caullery (**Abb. 113**) vergleichbar. Wie in der Arbeit De Caullerys unterstreicht der exquisit eingerichtete Saal auch die höfische Gesellschaft von Bosse. Doch während Ersterer den Blick des Betrachters zusätzlich auf einen Schlossgarten lenkt, so ist Bosses Darstellung, gleich einigen Bildern von Frans Francken II., ausschließlich auf das Interieur ausgerichtet.

Der Schwerpunkt des Bildes liegt auf dem Schautanz eines einzelnen Paares im Mittelpunkt der Szene. Doch tanzen die beiden Partner nicht neben- oder voreinander, sondern ein wenig versetzt hintereinander. Die Dame scheint tanzend auf der Stelle zu verharren, derweil ihr Partner mit graziösen Schritten eine vorwärts gerichtete Bewegung ausführt. Seinen mit einer Feder verzierten Hut trägt er beim Tanz auf dem Kopf, die Arme sind in eleganter Form nach außen geführt, wobei er die Finger seiner linken Hand leicht abspreizt. Mit seiner rechten Hand berührt er mit zarter Geste die Hand seiner Partnerin. Mit dem linken Bein steht er fest auf dem Boden, während er das rechte von hinten heranzführt. Mit den graziösen Schritten sind sehr wahrscheinlich die tänzerischen Bewegungen einer *Pavane* angedeutet (**Fig. 8**), auch wenn die Prozessionsform

mit mehreren Tanzpaaren zugleich die gängigere Variante war. Für die *Pavane* spricht ferner die getragene und nicht abgenommene Kopfbedeckung. Zwar kam die *Pavane* zum Entstehungszeitpunkt von Bosses Bild allmählich aus der Mode, doch geht es in dieser Darstellung primär um die Beschreibung einer höfischen Gesellschaft. Demgemäß wird genau dieser Inhalt neben der exklusiven Raumausstattung und den vornehm gekleideten Gästen vermittels des eleganten und würdevollen Tanzgebarens illustriert. Hierfür ist die Darstellung einer *Pavane* überaus geeignet, da sie als gemessener Schreittanz vorgeführt wurde, der das eigene Standesniveau, die gute Erziehung und die Kenntnisse über einen formvollendeten Auftritt zum Ausdruck bringen konnte. Damit wird deutlich, dass die Darstellung des Tanzmotivs nicht ausschließlich der Belebung des Bildmotivs dient und durch willkürliche Posen demonstriert wird. Vielmehr veranschaulicht es, in Anlehnung an die Realität (was sowohl die Pose als auch die Bedeutung des Tanzes betrifft), den Zeitvertreib und das Geltungsbewusstsein einer gehobenen Gesellschaftsschicht.

IV.6 Resümee

Grundsätzlich kann in Bezug auf diese in den Kapiteln IV.3 bis 5 besprochenen Werke festgehalten werden, dass sich die Kulisse, vor der die höfisch elegante, sich vergnügende Gesellschaft agiert, von einer Außenraumdarstellung in eine Interieurszene gewandelt hat. Der vormals bildbestimmende Garten wird durch eine dominante Architekturlulisse ersetzt, vor der die Protagonisten (teilweise), wie auf einer Bühne, nur der Staffage dienen (**Abb. 79, 82–84, 99, 106, 111 u. 115**). Vergleichbar mit den Darstellungen im Freien sind diese Motive insofern, als der Liebesgarten durch den Innenraum ersetzt wird. Überdies sind in einigen Werken noch „Anklänge“ an biblische Historien vorhanden, die sich jedoch nicht mehr mit den Figuren zu einer Geschichte verbinden, wie dies in den Motiven von Hans Bol, David Vinckboons, Sebastian Vranckx oder Frans Francken II. oftmals der Fall war (**Abb. 31, 41, 42, 46, 47 u. 60**). Biblische Abbildungen hängen als schmückende Gemälde an den Wänden der Innenräume, wodurch die Akteure der Szenen bis zu einem gewissen Grad unabhängig von den sie umgebenden Darstellungen existieren. Ikonographisch betrachtet sind diese dekorativen Schilderungen einerseits Teil der Interieurgestaltung, andererseits im Gesamtzusammenhang der Szene als moralisierende Bildelemente zu erklären (**Abb. 70, 79, 82, 102 u. 115**). Sie ermahnen den Betrachter, sich nicht allein dem Genuss hinzugeben und raten zu einer gemäßigten Lebensführung.

Die im folgenden Kapitel zu besprechenden Bilder erscheinen dahingehend verändert, dass die dargestellten Personen auf Nahansichtigkeit präsentiert werden, der Schwerpunkt also nicht mehr auf der Innenausstattung liegt. Diese Bildentwicklung konnte bereits zuvor bei einigen Darstellungen aus dem vorausgehenden Kapitel festgestellt werden (**Abb. 65, 71, 74, 76 u. 108**). Doch zusätzlich zur Veränderung von Raum und Figur, betritt eine neue Gesellschaftsschicht die Bühne: Die bürgerliche Gesellschaft wird nun der Mittelpunkt des Genrebildes, das sich im Laufe des 17. Jahrhunderts konstituieren sollte.

IV.7 Die festlichen Gesellschaften des bürgerlichen Typus

Wie aus den vorhergehenden Kapiteln deutlich geworden ist, hat sich die Räumlichkeit der Darstellungen vom Außen- zum Innenraum gewandelt. Die beiden Unterthemen der biblischen Historie und das Motiv des Liebesgartens, zwei Komplexe, die anfangs noch bildbestimmend sind, entwickeln sich zurück und lassen das bürgerlich geprägte Genrebild in den Vordergrund treten. Dennoch sind die beiden Traditionsstränge richtungsweisend für die Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaftsszenen. So liefert das Motiv des Liebesgartens die Formensprache für das kultivierte Auftreten der Figuren und die biblische Historie die mahnenden Inhalte, die nicht in allen, aber in einigen Bildern enthalten sind.⁴⁷³ In diesem Kapitel sollen nun also die festlichen Gesellschaften vornehmer bürgerlicher Provenienz im Interieur näher untersucht werden.

473 Zur Entwicklung des Genrebildes vgl. Briels 1987, S. 95.

IV.7.a Willem Pietersz. Buytewech (1591/92–1624)

In der Zeichnung „Interieur mit tanzenden Paaren und Musikanten“ (**Abb. 117**), die nach 1620 entstanden ist, stellt Willem Buytewech eine elegant gekleidete, jugendliche Gesellschaft in einem Innenraum dar. Kennzeichnend für seine Kunst ist die enge Räumlichkeit, welche der extremen Nahansichtigkeit der Figuren gegenübergestellt ist. Rund um das Zimmer haben sich die Teilnehmer der Gesellschaft versammelt, in deren Mittelpunkt ein Harfenspieler zu sehen ist. Links von ihm spielt ein junger Herr Cello. Auf der freien Fläche des Fußbodens liegen einige Rosen verstreut.⁴⁷⁴ Ganz außen in der rechten Bildhälfte ist ein einzelnes Tanzpaar positioniert. Die Pose der Dame findet ihr Pendant in Buytewechs Darstellung „Elegante Gesellschaft in einer Landschaft“ (**Abb. 51**). Der Herr hingegen ist nicht mit dem Tänzer aus dem genannten Bild zu vergleichen, seine Beinführung weist keine auffälligen Merkmale auf. Er steht mit überkreuzten Beinen neben seiner Partnerin, die sich mit ihrer Linken bei ihm eingehakt hat. Seinen Hut hat er abgenommen und führt ihn mit einer gewandten Geste nach vorne, wobei er seinen Arm fast gerade durchstreckt. Beide Figuren zeigen eine leicht gedrehte Körperhaltung und schauen seitlich aus dem Bild heraus. Über den Tanz selbst lässt sich wenig aussagen, zumal die beiden vielmehr eine statische Pose einnehmen, denn eine lebhaftere Tanzbewegung vorstellen. Die Haltung des Paares kann als ein elegantes Stehen, die der Darstellung der eigenen Personen dient, definiert werden. Hinter dieser Pose darf als Ausgangspunkt sehr wahrscheinlich eine Reverenz bzw. der Auftakt zu einem Tanz, wie beispielsweise einer *Pavane*, vermutet werden. Die hier von Buytewech gewählte Aufstellung des Paares findet sich bereits in einigen Arbeiten des 16. Jahrhunderts. Es sei auf deshalb den „Tanz der Heiligen Maria Magdalena“ (1519) von Lucas van Leyden (**Abb. 23**), den „Palastgarten mit festlicher Gesellschaft“ (1587) und die Darstellung „Monat Mai“ (1580) von Hans Bol (**Abb. 33 u. 40**) verwiesen sowie auf das Augsburger Bild „Geschlechtertanz im Tanzhaus am Weinmarkt“ (um 1500) (**Abb. 66**). Desgleichen kann die Tanzhaltung – das Nebeneinanderhergehen mit der in der Hand gehaltenen Kopfbedeckung des Mannes – als ein häufig auftretendes Element beobachtet werden, wie beispielsweise die „Tanzgesellschaft – Salome bei Gastmahl des Herodes“ (1615) und das „Festmahl des Herodes“ (n. d.) von Frans Francken II.

474 Aufgrund der Rosen hat Kunstreich die dargestellte Gesellschaft als Hochzeitsgesellschaft identifiziert. Vgl. Kunstreich 1959, S. 67.

(**Abb. 60 u. 61**) belegen können. Abgesehen von den genannten Vergleichen, lässt sich nach Kunstreich die stehende Pose des Paares in der Zeichnung von Buytewech auf „Herodias’ Tanz“ (um 1600) von Jan Saenredam (1565–1607) nach Karel van Mander (1548–1606) (**Abb. 118**) zurückführen.⁴⁷⁵ Die Zeichnung von Buytewech wiederum diente als Vorbild für eine Graphik, die Cornelis Koning (ca. 1610–1671) anfertigte und bei der einige Details leicht verändert wurden (**Abb. 119**).⁴⁷⁶ Dass der Tanz hier nur eine untergeordnete Rolle spielt, wird nicht allein aus der Darstellung selbst deutlich, sondern beweist auch der Text, welcher der Radierung beige fügt worden ist:

„Kom schenker langt mij wijn, ic moet van dorst versmachten / Flux Speelman speelt gij op: waer toe dit lange wachten. / Wij danssen een Partij, en doen wat vreugd vermeert, /En kussen dans eens om: want Venus dat begeert.“⁴⁷⁷

In seiner Studie „The young gentry at play“ hat sich Kolfin zum Verhältnis von Text und Bild dahingehend geäußert, dass es sich nicht um eine moralisierende oder satirische Sicht auf die sich vergnügenden jungen Leute handle, sondern dass die Szene in einem scherzhaften bzw. ironischen Sinne zu verstehen sei: „That love and drink encourage lust, which could lead people onto the path of sin, was a popular wisdom which recurs regularly in prints illustrating the vices. By reversing the values, the person uttering these words is exposed as a ridiculous fool.“⁴⁷⁸

475 Haverkamp Begemann 1959, S. 114; Kunstreich 1959, S. 67; Ausst.-Kat. Rotterdam/Paris 1974/75, S. 28.

476 Haverkamp Begemann 1959, S. 114; Ausst.-Kat. Rotterdam/Paris 1974/75, S. 29; Kolfin 2005, S. 45.

477 „Komm Schenker gib mir Wein, ich sterbe vor Durst, / Spiel auf Spielmann: wozu dieses lange Warten. / Wir tanzen eine Partie und werden tun was die Freude vermehrt, / Und uns dann auch küssen: weil Venus dies wünscht.“

478 Kolfin 2005, S. 45.

IV.7.b Dirck Hals (1591–1656)

Im Œuvre des Haarlemer Künstlers Dirck Hals finden sich nur wenige Werke, die das Thema Tanz behandeln. Die entsprechenden Bilder stammen aus der mittleren bzw. vorwiegend aus einer späten Periode des Künstlers. Das Thema der „Fröhlichen Gesellschaft“ hat er unter Einfluss der Darstellungen von David Vinckboons, Esaias van de Velde und Willem Buytewech entwickelt. Im Zeitraum zwischen 1620 und 1625 finden die Gesellschaftsszenen von Hals ihren Umraum im Freien. Dies ändert sich vor allem mit seinen Bordellszenen ab 1632, und seit den frühen 1640er Jahren entstanden schließlich einige größere Gemälde, die u. a. Szenen in Interieurs mit tanzenden Personen vorstellen.⁴⁷⁹ Eine Ausnahme bildet das Werk „Buitenpartij – Musik und Tanz im Freien“ (um 1632) (**Abb. 50**), welches bereits in Kapitel IV.1.f erörtert wurde. Thematisch schließt sich hier der „Ball“ von 1639 (**Abb. 120**) an, eine Arbeit, in der ebenfalls der Tanz im Mittelpunkt des Geschehens steht. Eine große Festgesellschaft hat sich zum Tanz bei Musik und Gesang entlang eines Raumes versammelt. Das Zimmer ist mit einem Kamin mittig der Rückwand sowie mit mehreren Bildern, die Landschaftsszenen erkennen lassen, und einem schwarz-weiß gefliesten Fußboden ausgestattet. Auf einer Empore linksseitig der Feuerstelle ist ein vierköpfiges Musikensemble sichtbar. Der Gesang einer Dame in der Mitte wird von einem Lautenspieler und einem Cellisten sowie einem Violinisten begleitet. Im Mittelpunkt des Balls steht ein einzelnes Tanzpaar. Während die Dame wie in vielen Darstellungen relativ verhalten ihrem Partner gegenübersteht und nur eine leichte Drehbewegung ausführt, ist die Pose des Mannes lediglich von hinten zu sehen. Sein linkes Bein dient ihm als Standbein, sein rechtes ist das Spielbein, welches er leicht erhoben hat und mit gebeugtem Knie nach vorne streckt. Die Fußspitze ist bei dieser Aktion ein wenig nach außen gedreht. Vorstellbar ist, dass diese Haltung auf eine *Gaillarde*, d. h. eine *grue* zurückgeht (**Fig. 9**). Ungewöhnlich ist, dass der Herr – sofern eine *Gaillarde* gemeint ist – seinen Hut aufbehalten hat. Möglicherweise wird damit auf die verhaltene Ausführung dieses Tanzes hingewiesen, so dass die Kopfbedeckung selbst bei den Sprüngen der *Gaillarde* nicht herunterfallen konnte.

479 Kolfen 2005, S. 109.

Auf den ersten Blick ruft die Arbeit die Erinnerung an die höfische „Tanzgesellschaft“ (**Abb. 101**) aus den 1630er Jahren von Frans Francken II. wach, die eine Ballveranstaltung zum Thema hat. Im Vergleich der beiden Bilder fällt auf, dass die Darstellung von Frans Francken dem Jüngeren einen Festsaal innerhalb eines Palastes zeigt; im Motiv von Dirck Hals kann zwar aufgrund der Größe des Raumes ebenfalls von einem Saal gesprochen werden, doch die Ausstattung und Gestaltung des Raumes lassen auf eine Veranstaltung in einem privaten Rahmen einer recht wohlhabenden Bürgerschicht schließen.⁴⁸⁰ Wie Elmar Kolfin dargelegt hat, wurden solche Darstellungen unter Zeitgenossen als „Gesellschaft mit jungen Leuten“ bezeichnet, wodurch ein Verweis auf das Alter der Personen gegeben war. Wie einige Porträts belegen, war es Mode, dass sich die Männer ab dem Alter von fünfundzwanzig Jahren einen Bart stehen ließen. Ein Indiz, welches auf den jugendlichen Charakter der Dargestellten schließen lässt. Ab einem Alter von etwa sechzehn bzw. achtzehn Jahren durften die Mädchen an entsprechenden Vergnügungen mit Tanz teilnehmen. Ebenso kann die starke Farbigkeit der Bekleidung als ein Hinweis auf eine junge Gesellschaft gelesen werden.⁴⁸¹ Demgemäß scheinen die Figuren in einigen Darstellungen der Familie Francken sowie bei Louis de Caullery und Abraham Bosse älter zu sein. Zudem wird in diesen Werken nicht eine bürgerliche Gesellschaft beim fröhlichen Beisammensein gezeigt, sondern eine adelige Klientel ist in den Mittelpunkt in ihrer Werke gerückt. Die Zugehörigkeit zu bzw. die Charakterisierung einer bestimmten Gesellschaftsschicht in den Bildern von Dirck Hals sowie bei Pieter Codde, Anthonie Palamedesz. u. a. ist auf einem schmalen Grad zwischen Aristokratie und gehobenem Bürgertum angesiedelt. Die luxuriösen Gewänder der Dargestellten verweisen nicht nur auf den Reichtum dieser Gesellschaft, sondern drücken darüber hinaus den Wunsch aus dem wohlhabenden Adel gleichgesetzt zu werden. Eine Feststellung, die bereits in Kapitel III getroffen wurde und als weiterer Beleg dafür gelten kann, dass das Bürgertum durch eine äußerliche Annäherung an den Adel seinen Stellenwert betonen wollte. Es orientierte sich in vielerlei Hinsicht an der herrschenden Aristokratie. Nicht nur das Erlernen der Tanzkunst mit seinen dazugehörigen Manieren und der entsprechenden Gestik, auch andere Äußerlichkeiten, wie die Ausstattung der

480 Ein mit Schachbrettmuster gefliester Fußboden, wie in der vorliegenden Darstellung zu sehen, war kostspielig und wurde hauptsächlich in offiziellen, großen öffentlichen Gebäuden verwendet. Doch sehr wohlhabende Familien konnten sich ein solches Dekor auch im Privaten leisten. Vgl. Thornton 1985, S. 21 sowie Fock 1998, S. 194ff.

481 Kolfin 2005, S. 99.

Häuser und die Kleidung, welche als das wohl prägnanteste Kennzeichen einer Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gesellschaftsschicht zu bezeichnen ist, gehörten dazu. Insofern kann eine Differenzierung zwischen Adels- und Bürgerstand in den Szenen der fröhlichen Gesellschaften ab den 1620er Jahren kaum mehr getroffen werden, „[...] the figures evidently represented all rich young people.“⁴⁸² Verstärkt wird das Problem der Bestimmung des sozialen Ranges durch die historisch gegebene Tatsache, dass es zwar in den südlichen Niederlanden eine „klassische“ Oberschicht gab, die durch den Adel gestellt wurde, in den nördlichen Niederlanden hingegen ein privilegierter Geburtsadel kaum vorhanden war. An der Spitze dieser Gesellschaft stand neben den wenigen Adligen und Regenten in der Hauptsache das Großbürgertum, welches sich vorwiegend aus reichen Kaufleuten zusammensetzte. Diese bildeten die ökonomisch wichtigste Klientel des Landes.⁴⁸³ Der wirtschaftliche Aufschwung der Niederlande im 17. Jahrhundert, welcher durch die Kolonien und den daraus folgenden Seehandel begünstigt wurde,⁴⁸⁴ ermöglichte erst das Hervortreten dieser Gesellschaftsschicht. Dem Kreis des Großbürgertums sind deshalb auch die Protagonisten in den Darstellungen von Dirck Hals und anderen Künstlern zuzurechnen, sie waren schließlich die Hauptauftraggeber und Käufer der Bilder. Damit wird deutlich, dass eben diese Bilder – wenn auch bis zu einem gewissen Grad in idealisierender Weise – den sozialen Aufstieg verkörpern und folglich Ausdruck der eigenen Zeit sind. Die äußeren ökonomischen Umstände des Landes ermöglichten erst das Thema der „Fröhlichen Gesellschaft“, ein Faktor, der bei der Betrachtung der Werke nicht unberücksichtigt bleiben kann.

Die Räumlichkeit der vorliegenden Ballszene (**Abb. 120**) wird von Dirck Hals in zwei weiteren Gemälden entfaltet. Im Gegensatz zu dem besprochenen Bild rücken die Figuren in der Darstellung „Elegante Gesellschaft“ (1647) (**Abb. 121**) und „Lockere Festgesellschaft“ (n. d.) (**Abb. 122**) stärker in den Vordergrund, was den Festsaal kleiner erscheinen lässt. Das Merkmal der Nahansichtigkeit der Figuren, welches bereits in Zusammenhang mit den Darstellungen von Willem Buytwech und einigen anderen Künstlern erwähnt wurde, konstituiert sich im Folgenden auch in den Szenen von Dirck Hals. Hinsichtlich der Struktur, den Figuren und der Ausstattung lehnen sich die beiden oben genannten Gesellschaftsszenen sehr eng an das Motiv der Ballveranstaltung an. In bei-

482 Kolfin 2005, S. 100.

483 North 2003, S. 53ff.

484 North 2003, S. 43ff.

den Darstellungen steht wiederum jeweils ein Tanzpaar im Mittelpunkt einer um sie herum gruppierten Gesellschaft. In der nicht datierten „Lockereren Festgesellschaft“, welches aufgrund der Nähe zu den anderen beiden Bildern höchstwahrscheinlich zu Beginn oder im Verlaufe der 1640er Jahre gemalt wurde,⁴⁸⁵ ist das Paar faktisch noch nicht beim Tanz zu sehen, die beiden Partner stehen einander einfach gegenüber. Bevor der eigentliche Tanz beginnen konnte, galt es, sich erstens dem Publikum und zweitens dem Gegenüber in Form einer Reverenz vorzustellen (**Fig. 1**). Dementsprechend sind nach Taubert „je zwei Reverenzen vor und nach dem Tanz [seit der Barockzeit] verbindlich.“⁴⁸⁶ Im Unterschied zur Idealausführung der Reverenz hat der Herr im Bild von Dirck Hals seine ausladende Kopfbedeckung nicht abgenommen. Möglicherweise kann das Motiv allerdings auch so gedeutet werden, dass der Tänzer seinen Hut bereits wieder aufgesetzt hat.⁴⁸⁷ Ferner lässt sich nicht mit Sicherheit klären, ob sich die Reverenz der beiden auf den Beginn des Tanzes bezieht oder ob diese Höflichkeitsbezeugung bereits das Ende der vergnüglichen Unterhaltung markiert. Aufgrund der getragenen Kopfbedeckung des Mannes und der eingenommen Pose des Paares ist es zudem möglich, die Szene als *Pavane* (**Fig. 8**) zu bestimmen. Diese erging sich außerhalb des feierlichen Umherschreitens vielfach in Reverenzen. Ob die im Werk gezeigte Pose nun eine Reverenz vor, während oder nach einem Tanz ist, kann nicht eindeutig beurteilt werden. Feststeht, dass Dirck Hals hier eine statische Pose wiedergibt, die als eigenständiges Element jedem Tanze (zumindest am Anfang und am Ende) zugehörig war. Die aufrechte, würdevolle Aufstellung des Paares und die Eleganz ihrer Umgebung betonen den Stellenwert dieser Gesellschaft.

Die „Elegante Gesellschaft“ (**Abb. 121**) steht hinsichtlich des Verhältnisses von Figur und Raum der „Lockereren Festgesellschaft“ sehr nahe. Das Zentrum der Szene wird durch ein tanzendes Paar bestimmt. Die Dame steht rechts vom Herrn, und beide haben ihre Hände mit leicht erhobenen Armen übereinandergelegt. Der Tänzer hat seinen lin-

485 Aufgrund der geringfügigen Veränderung der Innenraumgestaltung und des Verhältnisses von Figur und Raum lässt sich meiner Ansicht nach schließen, dass die „Lockere Festgesellschaft“ im Zeitraum zwischen dem „Ball“ (1639) und der „Eleganten Gesellschaft“ (1647) gearbeitet wurde. Im „Ball“ sind die Figuren zwar stärker in den Hintergrund gerückt, wodurch der Saal deutlicher hervortritt, aber betreffend der Aufteilung und Gestaltung gleicht es dem nicht datierten Bild. In der stärkeren Fokussierung der Figuren ähnelt die „Lockere Festgesellschaft“ hingegen dem Werk von 1647.

486 Taubert 1968, S. 22.

487 Wie aus den einzelnen Ausführungen zu Kapitel II. zu entnehmen ist, behielten die Herren bei den meisten Tänzen ihren Hut auf dem Kopf. Beim Tanze einer *Gaillarde* nahm man diesen jedoch ab.

ken Arm in die Hüfte gestützt und macht mit dem rechten Bein eine Ausholbewegung nach vorne, wobei sein linkes Bein das Standbein ist. Die Kopfbedeckung hat er abgenommen und hält sie in seiner Linken ein wenig hinter dem Rücken.

Aufgrund der dargestellten Pose kann zwar auf eine Reverenz (**Fig. 1**) geschlossen werden, doch die Positionierung des Hutes sowie die schwungvolle Vorwärtsbewegung des Tänzers sprechen vielmehr für ein Bewegungsmoment aus einem Tanz heraus, so dass wiederholt der Gedanke an eine *Pavane* aufkommt (**Fig. 8**). Allerdings erscheint die Bewegung des Paares, d. h. vor allem die des Mannes, für diesen Tanz zu lebhaft, um auf diesen würdevollen höfischen Tanz zu verweisen. Der schwungvolle Schritt des Tänzers kann möglicherweise als *ruade* auf dem rechten Bein erklärt werden (**Fig. 12**), was zur Vorführung einer *Gaillarde* passen würde. Ob diese tatsächlich als Grundlage für die Darstellung gedient hat, bleibt dennoch ungewiss. Ebenso kann hier eine Variante einer *Branle* gemeint sein sowie die Möglichkeit, dass der Herr die Dame in die Mitte des Raumes führt, um den Tanz dort zu beginnen.

Zwei weitere Bilder aus den 1640er Jahren von Dirck Hals zeigen jeweils eine fröhliche Gesellschaft beim Tanz. Das Paar aus dem „Hochzeitsfest“ (1642) (**Abb. 123**) und das der „Tanzpartie“ (1648) (**Abb. 124**) sind in ihrer Körperhaltung vollkommen identisch. Gegenüber der „Tanzpartie“ wird in der Darstellung des „Hochzeitsfestes“ eine größere Gesellschaft gezeigt, die nach dem bekannten Schema halbkreisförmig um den Raum versammelt ist. Außer der Tanzszene wird das Bild durch einen von rechts oben hereinkommenden Knaben belebt, der offenbar eine Pastete reicht. Das Tanzpaar, welches dem Betrachter frontal gegenübersteht, wird von einem Paar am rechten Bildrand beobachtet. Der Tänzer hält mit der rechten Hand seinen Hut in einer eleganten Geste quer vor seinem Körper. Dabei hat er seinen linken Arm als Zeichen des selbstsicheren Tänzers in die Hüfte gestützt, die bei dieser Bewegung ein wenig gedreht ist. Eine beliebte Geste, die in zahlreichen Porträts der Renaissance als Merkmal des selbstbewussten Herrschers vorkommt und sich in zahlreichen Barockdarstellungen fortgesetzt hat.⁴⁸⁸

488 Die Bedeutung des in die Hüfte gestützten Ellbogens in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts wird im Aufsatz von Joaneath Spicer erörtert. Vgl. Spicer 1992, S. 84–128. Als Anschauung der obigen Aussage sei auf das „Bildnis eines jungen Engländers“ (um 1545) von Tizian (zw. 1477/1488–1576) verwiesen (**Abb. 125**) sowie auf das „Porträt von Willem van Heijthuysen“ (um 1625) von Frans Hals (**Abb. 126**).

Indem der Tänzer sein rechtes Bein als Standbein benutzt, wird das linke mit einer eleganten Drehung nach außen gerade nach vorne gestreckt, wobei das Standbein wiederum leicht gekreuzt wird. Seinen Kopf hält er in einer koketten Wendung in Richtung der Dame, die etwas abgerückt, nahezu regungslos, neben ihrem Partner steht. Züchtig ist ihr Blick geradeaus gerichtet und nicht dem Herrn zugewandt, ihre rechte Hand hat sie auf den Oberkörper, d. h. in die Gegend ihres Herzens gelegt. Ihr linker Arm ist seitlich an ihrem Körper herabgeführt. Eine Bewegung ihrer Beine ist nicht erkennbar.

Hinsichtlich des Kanons der Seitenaufstellung, der vorgibt, dass die Dame rechts vom Herrn steht, ist im Bild von Hals die umgekehrte (falsche) Variante dargestellt. Aufgrund des vorgestreckten Spielbeines des Herrn, welches das Standbein kreuzt, kann somit an eine *Gaillarde* gedacht werden (**Fig. 13**). Doch im Vergleich dieser Pose mit dargestellten *Gaillarden* in anderen Werken, wie beispielsweise in „Tanzende Gesellschaft“ (um 1600) von Hieronymus Francken II. (**Abb. 74**) oder in David Vinckboons' „Gesellschaft im Freien“ (1610) (**Abb. 45**) sowie im Bild „Fröhliche Gesellschaft“ (1633) von Pieter Codde (**Abb. 131**), erweckt die Figur des Tänzers im Motiv von Dirck Hals einen recht verhaltenen, aber unübersehbar stolzen Eindruck. Insofern lässt sich die Attitüde des Mannes offenbar eher auf eine Reverenz zurückführen, bei der in eleganter Geste der Hut abgenommen wurde. Ferner ist das vor dem Standbein überkreuzt vorgestreckte Spielbein mit leicht nach außen gedrehter Fußspitze für die Begrüßungspose charakterisch (**Fig. 1**). Bezeichnend ist die beredte Geste der Dame, die ihre rechte Hand zum Herzen führt. Eine Gebärde, die offenbar im Gegensatz zur stolzen Pose ihres Partners steht und wahrscheinlich die Tugendhaftigkeit ihrer Person bekunden soll.

Ob es sich hier tatsächlich um eine Hochzeit und damit um ein tanzendes Brautpaar handelt, kann nicht sicher geklärt werden, da es im Bild keine weiteren Hinweise auf eine Vermählung gibt und auch keine spezifische Kostümierung des Paares zu erkennen ist, wie diese beispielsweise für Hochzeitsbilder des bauerlichen Milieus charakteristisch ist.⁴⁸⁹ Bezüglich der modischen Äußerlichkeiten unterscheidet sich diese Gesellschaft nicht denen von anderer Werke dieser Gattung. Wie Nehlsen-Marten zu diesem Bild ausgeführt hat, ist lediglich das distinguierte Verhalten der Protagonisten bemerk-

489 Zur Veranschaulichung sei die „Bauernhochzeit“ von Pieter Brueghel d. Ä. (**Abb. 127**) angeführt sowie Jan Steens „Dorfhochzeit“ (**Abb. 128**). Die Braut ist an einem geflochtenen Blumenkranz oder an einem Krönchen im Haar zu identifizieren. Vgl. Nehlsen-Marten 2003, S. 159, Fußnote 461.

kenswert, welches „trotz Musik, Tanz und vereinzelt Genuss von Wein recht geizigelt“⁴⁹⁰ ist.

Eine einige Jahre nach dem „Hochzeitsfest“ schildert Dirck Hals mit der „Tanzpartie“ (1648) (**Abb. 124**) ein fast identisches Motiv, doch mit dem Unterschied, dass es sich hier um eine kleinere und auch etwas lebhaftere Gesellschaft handelt. Die große Pfauenpastete, die auf dem Schrank oben rechts im Bild dargestellt ist, die Weinkelche und das Seestück im Hintergrund deutet Nehlsen-Martens als Anklang an die Darstellungen des Motivs vom „Verlorenen Sohn“.⁴⁹¹ Im Hinblick auf die malerische Tradition und die Herkunft des Bildtypus der fröhlichen Gesellschaft scheinen diese Reminiszenzen nur logisch zu sein. Innerhalb des Bildes spielen sie lediglich eine untergeordnete Rolle. In der dargestellten Szene können sie zwar im Sinne einer Warnung vor lasterhaftem Treiben interpretiert werden, doch steht das Vergnügen einer wohlhabenden jungen Gesellschaft im Vordergrund des Bildes.

490 Nehlsen-Martens 2003, S. 159.

491 Aufgrund des wiederkehrenden Motivrepertoires versteht Nehlsen-Martens das „Gemälde [als] Zeugnis der immer wiederkehrenden Nachfrage nach ein und demselben Sujet und dem gleichzeitigen künstlerischen Verfall gegen Ende der Schaffenszeit von Dirck Hals.“ Vgl. Nehlsen-Martens 2003, S. 159.

IV.8 Resümee

Trotz der zahlreichen Festgesellschaften im Œuvre von Dirck Hals befinden sich lediglich sechs Darstellungen in seinem Werk, die das Thema „Tanz“ in den Mittelpunkt stellen.⁴⁹² In seinen Bildern zeichnen sich die Tänze weniger durch einen schwungvollen Bewegungsablauf aus als durch ein recht einfaches und sich wiederholendes Motivrepertoire. Dirck Hals hat offenbar nur geringen Wert auf die Darstellung eines zeitgemäßen, lebhaften Tanzes gelegt. Vielmehr stehen Höflichkeitsgesten im Vordergrund, die den wohlerzogenen Charakter und die Bedeutung dieser auf Repräsentation bedachten Gesellschaftsschicht hervorheben sollen.

Da bestimmte Merkmale in den Werken von Dirck Hals, aber auch bei anderen Künstlern (als Beispiel sei hier die Familie Francken genannt) immer wieder auftreten und als solche identisch oder ähnlich sind, darf man annehmen, dass es hierfür einen Markt mit einer spezifischen Käuferschaft gab. Weiterhin lässt sich folgern, dass die Parallelen innerhalb der dargestellten Szenen in Zusammenhang mit der Nachfrage der Bilder stehen und dass die Arbeiten in den Werkstätten der Künstler in einer Art „Fließbandproduktion“ hergestellt wurden, um den Absatz zu garantieren.

⁴⁹² Vier weitere Gemälde von Dirck Hals bzw. seinem Umkreis, in denen die Pose eines Paares auf eine Tanzbewegung verweisen könnte, sind im Bildband dieser Arbeit in Teil C unter Abb. 209–212 aufgeführt.

IV.8.a Pieter Codde (1599–1678)

Der Amsterdamer Künstler Pieter Codde hat sich seit den 1630er Jahren dem Thema der fröhlichen Gesellschaft angenommen. Sein frühestes Genrebild datiert 1627 und stellt eine „Tanzstunde“ (**Abb. 129**) dar, die innerhalb eines fast schmucklosen Raumes stattfindet. Im Mittelpunkt steht eine junge Frau, deren Bekleidung sie als Dame aus dem wohlhabenden Bürgertum ausweist. Mit lebhaftem Blick und einem Lächeln auf den Lippen schaut sie den ihr gegenüberstehenden Mann an. Dieser instruiert sie offensichtlich und konzentriert sich ganz auf ihre Haltung. Sein Äußeres lässt darauf schließen, dass er ihr gesellschaftlich ebenbürtig ist. Die Musik zum Tanz kommt von einem Geigenspieler, der links im Hintergrund des Bildes auf einem Stuhl sitzt. Kopf und Instrument des Geigenspielers sowie der Oberkörper der Tänzerin werden von einem Gemälde an der Wand hinterfangen, welches eine Landschaft mit einem Turm sowie drei weibliche Personen im Vordergrund zeigt. Zwischen dem Landschaftsbild und der rückwärtigen schmalen Holztür hat eine ältere Dame einen Platz nahe der Wand eingenommen. Mit schräg gelegtem Kopf und einem kecken Lächeln blickt sie den Betrachter aufmerksam an. Ihre rechte Hand hat sie über die linke gelegt. Möglicherweise singt sie auch ein Lied zu der Melodie des Geigenspielers. Als Pendant sitzt ihr ein junger Mann gegenüber, dessen Kopf im Profil zu sehen ist. Seinen linken Arm stützt er auf die Ecke eines hölzernen Tisches und lehnt dabei seinen Kopf an seine zur Faust geballte Hand. Scheinbar gelangweilt verfolgt er die Mühen der Tanzschülerin. Gleich dem Tanzlehrer und dem Musiker trägt der Junge einen Hut mit ausladender Krempe, der zu einer Seite hin umgeschlagen ist. Die geschwungene Form seiner Kopfbedeckung sowie die Falten seines Mantels lenken den Blick auf den Tisch, auf dem stillebengleichen mehrere Requisiten abgelegt worden sind. Eine umgedrehte Laute, ein Krug, mehrere geschlossene Bücher sowie einige offene Notenbücher sind zu erkennen. Die herunterfallende Ecke des dicht gewebten Tischläufers führt zu einem Fußwärmer. Dieser steht genau auf der Spalte zwischen zwei Holzbohlen des Fußbodens, deren Linie exakt unter dem rechten Fuß des unterrichtenden Mannes verläuft.

Über einen bestimmten Tanz lässt sich in diesem Bild keine Aussage treffen, da die Dame, wenn man von einer leichten Beugung nach links und den am Kleid herabgeführten Armen absieht, ihrem Lehrmeister „nur“ aufrecht gegenübersteht. Eine Bein- oder Fußbewegung ist kaum erkennbar. Die leichte Wölbung ihres Kleides lässt an eine

vorwärts gerichtete Bewegung des linken Beines denken. Eine der ersten Übungen bei einer Tanzstunde war, eine elegante und gerade Haltung beim Stehen bzw. Gehen zu erlernen. In Thoinot Arbeaus „Orchésographie“ findet sich dieser Hinweis gleich zu Beginn seines Buches, wenn er festhält, dass Kopf und Körper aufrecht gehalten und die eigene Erscheinung überzeugend wirken solle. Dabei sollten die Hände an den Seiten anliegen, aber weder schlaff herunterhängen, noch sollten sie nervös herumfingern.⁴⁹³ Vorstellbar ist, dass die Szene im Bild von Pieter Codde eine solche Unterweisung veranschaulicht. Aufgrund ihrer eingenommenen Haltung und der schräg gesetzten Hüfte lässt sich spekulieren, ob die junge Dame möglicherweise gerade die Vorführung einer *Kontinenz* (**Fig. 4**) erlernt, die zu Beginn eines Tanzes erfolgte (vgl. Kapitel II.1). Der freudig aufmerksame Blick, den die junge Dame ihrem Gegenüber zuwirft, scheint die Frage nach der Richtigkeit ihrer Haltung zu beinhalten. Der Tanzmeister richtet sein Augenmerk konzentriert auf ihre Pose, nicht aber auf ihr Gesicht.

Das vorliegende Werk aus den Anfangsjahren von Coddess Schaffenszeit ist insofern sehr interessant, als es etwas über die Aktivitäten der gehobenen Gesellschaft verrät. Tanzschulen gab es in den Niederlanden seit den 1620er Jahren.⁴⁹⁴ Der Status, der diesem Fach zumindest seitens einer gut situierten Bevölkerungsschicht eingeräumt wurde, wird mit der Darstellung von Pieter Codde klar vor Augen geführt. Das Erlernen der Tanzkunst war nicht ausschließlich auf das Einüben bestimmter Schrittfolgen und der Befähigung ihrer korrekten Ausführung ausgerichtet, sondern die Präsentation der eigenen Person vermittelt eleganter Bewegungen stand mithin als wichtigstes Element im Mittelpunkt dieser Lektionen. All dies erforderte eine hohe Konzentration, wie der Darstellung von Schülerin und Tanzmeister deutlich zu entnehmen ist. Der erwartungsfrohe Blick der jungen Dame ist in aufmerksamer Gespanntheit auf ihren Lehrer gerichtet. Ihre hölzern wirkende Haltung mag nicht nur mit der geforderten Positur in Zusammenhang stehen, sondern kann auch als Unsicherheit einer Anfängerin in dieser Kunst verstanden werden. Entsprechend ist der Blick des Lehrers auch nicht auf das Gesicht seiner Schülerin gerichtet, sondern auf ihre Körperhaltung.

493 Arbeau 1588, fol. 63v–r, in der Übersetzung v. Czerwinski 1878, S. 74. Ähnlich bei Franko 1986, S. 47 sowie bei Roodenburg 2004, S. 186.

494 Zu den Tanzschulen in den Niederlanden vgl. Kapitel II.1 dieser Arbeit bzw. Brooks 1986, S. 157 und Kluth 1997, S. 50.

Zum Thema „Tanzen“ gab es, wie auch zum Trinken, Rauchen oder Tragen langer Haartrachten seitens der Männer, Pro- und Contra-Ansichten.⁴⁹⁵ Eine negative Meinung zur Tanzkunst, wie sie der niederländische Theologe Gisbert Voetius vertrat, nämlich, dass das Tanzen selbst voller Versuchungen sei und dass ferner allein schon der Blockkontakt der Tanzenden eine Verlockung darstelle,⁴⁹⁶ kann nicht als repräsentative Ansicht über das Tanzen gewertet werden. Nachweislich gab es im 17. Jahrhundert zwar eine ganze Reihe von Büchern mit Gedichten, Gesängen und Abbildungen, die das Tanzen als liebesförderliche Aktivität betrachteten, doch nicht allein der amouröse Hintergrund war entscheidend für das Erlernen der Tanzkunst, sondern die selbstverständliche Präsentation des Körpers, welche Grazie und Eleganz in Haltung und Bewegung ausdrücken sollte. Ziel dieser Exerzitien war es, eine möglichst positive und eindrucksvolle Wirkung auf das andere Geschlecht, aber auch auf andere Zeitgenossen auszuüben. Zu lernen, die Erscheinung der eigenen Person beim alleinigen Auftreten und bei jeder Bewegung als mühelos und leicht erscheinen zu lassen, „als ob alles nur Zufall wäre [...] eine einzige mühelose Linie [...] ohne Absicht oder Kunst [...]“⁴⁹⁷, mutet in Hinblick auf die Darstellung von Pieter Codde nahezu dokumentarisch zu an. Infolge eines entsprechenden Unterrichts waren die Damen und Herren aus den vornehmeren Gesellschaftsschichten imstande, sich mittels ihres Auftretens von anderen sozialen Klassen abzugrenzen. Dies wird auch in Christoph Murers *Pendants vom „Hoftanz und Bauernanz“* (vor 1600) (**Abb. 9**) deutlich.

Abgesehen vom realitätsnahen Charakter des Bildes, stellt sich die Frage, ob besagte Arbeit im Sinne eines moralisierenden Genrebildes gedeutet werden kann. Der am unteren Bildrand platzierte *Mignon des Dames*, wie bei Roemer Visscher der Fußwärmer bezeichnet wird, kann eine sich auf das Liebesspiel zwischen Mann und Frau beziehende Bedeutung haben.⁴⁹⁸ Nach Visscher war der Fußwärmer bei den Damen so beliebt, „dass ein Liebhaber sich anschicken müsse, der Frau wie ein Fußwärmer zu dienen, um nach diesem wenigstens den zweiten Platz in ihrer Gunst zu erringen.“⁴⁹⁹ Zudem können die Laute auf dem Tisch und die geöffneten Notenbücher ebenfalls auf das Spiel

495 Nevitt 2003, S. 9.

496 Voetius 1644, S. 59 sowie S. 94.

497 Castiglione 1528, 1. Buch, Abschn. 28, S. 39.

498 Visscher 1614, S. 178.

499 Laabs, in: Ausst.-Kat. Dresden 2000, S. 55.

(im doppelten Sinne) zwischen Mann und Frau hindeuten, getreu dem Motto: *amor docet musicam*. Ob Pieter Codde eine solch amouröse Auslegung des Gemäldes tatsächlich intendiert hat, kann nicht eindeutig geklärt werden. Interessanterweise dient die „Tanzstunde“ in einem Gemälde von Jacob Duck (1600–1667), nämlich der „Fröhlichen Gesellschaft“ (n. d.) (**Abb. 130**), als Wandschmuck im Hintergrund der Szene. Zusammen mit einer Ruinenlandschaft sowie der Darstellung von Salome bei der Übergabe des Hauptes von Johannes dem Täufer ist die „Tanzstunde“ rechts außen an der rückwärtigen Wand zu erkennen (**Abb. 130a**). Auffällig ist die Hängung der Bilder, bei der die Landschaftsszene von dem biblischen Motiv und dem Tanzbild flankiert wird. Zwar ist die Interpretation von Landschaftsbildern des 17. Jahrhunderts, so De Jongh, äußerst problematisch, doch ist es immerhin möglich, die Abbildung einer Ruine als Zeichen der Einbeziehung weltlicher Dinge zu verstehen.⁵⁰⁰ Folglich kann Coddess Tanzdarstellung in Ducks Bild als Sinnbild des weltlichen Sittenverfalls verstanden werden, auf den vermittels des biblischen Motivs der Tänzerin Salome hingewiesen wird. Wie vormals erwähnt, galt das Tanzen den zeitgenössischen Predigern als sündhaftes Treiben, vor dem unter Bezugnahme auf Salome vehement gewarnt wurde. Dementsprechend findet sich in den 1642 publizierten „Zinne-belden, oft Adams appel“ von Jan van der Veen (1578–1659) eine entsprechende Passage:

„[...] o dansers weet gy niet? Dat om een danserin Johannes 't leeven liet, Dat om een lichten dans hem 't hoofd worde afgeslaeghen“.⁵⁰¹

Im Hinblick auf Ducks Bild erscheint diese Interpretation stimmig, denn ganz offensichtlich wird in seinem Werk ein Verhalten illustriert, welches gesellschaftlich als nicht angemessen erachtet wurde. Es bleibt hingegen ungewiss, ob in der Originaldarstellung von Pieter Codde das Tanzen bzw. das Erlernen der Tanzkunst ebenfalls in einem ermahnenden Sinne auszulegen ist oder ob es ausschließlich als Darstellung einer in der gehobenen Gesellschaftsschicht als bedeutsam erachteten sozialen Fähigkeit zu erklären ist. Unabhängig davon, ob der moralisierende Grundton intendiert ist oder nicht, kann das

500 „Het staat vast dat een afbeelding van een ruine in de 17de eeuw kon dienen als teken van de betrekkelijkheid van wereldse zaken.“ Vgl. De Jongh, in: Ausst.-Kat. Amsterdam 1976, S. 96.

501 „[...] oh Tänzer wisst ihr nicht? Dass wegen einer Tänzerin Johannes das Leben ließ, Dasss wegen eines einfachen Tanzes ihm der Kopf abgeschlagen wurde“ Vgl. Van der Veen 1642, S. 61.

Bild als eine realitätsnahe und anschauliche Wiedergabe dessen, was Tanzschriften und Traktate über eine kultivierte Erziehung darlegen, aufgefasst werden.

Die „Fröhliche Gesellschaft“ (**Abb. 131**) von 1633 zeigt hinsichtlich der Komposition und der vornehm gekleideten Gesellschaft eine für Pieter Coddes Werk kennzeichnende Szene. Entlang einer imaginären Diagonale sind die Figuren in einem spartanisch ausgestatteten Raum verteilt. In der rechten Bildhälfte ist eine Gruppe mit mehreren Personen verteilt, bei der eine sitzende Frau, im Vordergrund, ein Kind auf dem Schoß hält. Hinter ihnen befinden sich einige Damen und Herren, die eine Laute spielende Frau gesanglich begleiten. Zu dieser musikalischen Untermalung tanzt im Mittelpunkt der Darstellung ein einzelnes Paar. Die Dame ist in Rückansicht wiedergegeben, schaut sich aber in Richtung des Betrachters um. In gemessenem Abstand steht ihr Tanzpartner ihr ein wenig diagonal versetzt gegenüber. Der Herr hat seinen rechten Arm auf Hüfthöhe angehoben, wobei er seine Hand mit gespreizten Fingern nach außen führt. Sein linker Arm liegt ein wenig nach hinten versetzt seitlich am Körper an. Während das linke Bein als Standbein dient, hat der Tänzer sein rechtes Bein mit gebeugtem Knie emporgehoben. Seine Fußspitze ist dabei nach oben gebogen und weist nach außen. Im Schatten hinter dem Tänzer ist in der linken oberen Bildhälfte ein sich angeregt unterhaltendes Paar sichtbar, das an einem Tisch steht. Zwei Instrumente, eine Laute und eine Bassgeige, lehnen daran. Da die eingenommene Positur der Tänzerin als eine stehende Haltung einzuschätzen ist (möglicherweise führt sie einige Schritte am Platz aus), lässt sich der Tanz lediglich aus der Pose des Tänzers bestimmen. Es ist anzunehmen, dass der Schritt des Mannes als der von Arbeau beschriebene „Kranichschritt“, als *grue*, zu lesen ist (**Fig. 9**). Demnach handelt es sich bei dem Tanz um eine *Gaillarde*, die bis Mitte des 17. Jahrhunderts sehr beliebt war und gerne im Kreise einer festlichen Gesellschaft getanzt wurde.⁵⁰² Es ist bezeichnend, dass die im Bild von Pieter Codde dargestellte Aufstellung und Positur des Paares in entsprechender Fassung auf dem Gemälde „Maskerade“ (n. d.) (**Abb. 132**) eines unbekanntes Künstlers zu sehen ist.⁵⁰³ Anders als in Coddes Arbeit ist der Tänzer der „Maskerade“ jedoch in Rückansicht wiedergegeben, während die Dame frontal gezeigt wird. Bereits in den Darstellungen „Tanzende Gesellschaft“ (um 1600) von Hieronymus Francken II. (**Abb. 74**) und „Ballscene“ (um 1605) von Marten Pepijn (**Abb. 75**) gab die vorgeführte Pose Grund, den Tanz als eine *Gail-*

502 Nach Walter Salmen wurde die *Gaillarde* sogar noch 1707 getanzt. Vgl. Salmen 1991, S. 174.

503 Laut Angabe des RKD wurde das Bild ehemals Dirck Hals zugeschrieben.

larde zu identifizieren. In Franckens Bild kreuzt der Herr das Spielbein vor dem rechten Standbein, was gemäß Arbeaus Beschreibung dem *piéd croisé* (**Fig. 13**) des rechten Beines nahekommmt. Das gehäufte Auftreten dieses Tanzmotivs spricht für die Annahme, dass ein bestimmter Tanz gemeint ist, der innerhalb der Gesellschaft offensichtlich beliebt war. Demzufolge kann hier, im Falle der „Föhlichen Gesellschaft“ von Pieter Codde, sicher auf eine *Gaillarde* geschlossen werden, da dieser Tanz den oben genannten Erkenntnissen entspricht.

In zwei weiteren Werken von Pieter Codde steht das Thema „Tanz bei einer festlichen Gesellschaft“ im Mittelpunkt der Darstellung. Im Bild vom „Maskenball“ (1636) (**Abb. 133**) hat sich eine größere Gruppe von teils kostümierten Personen innerhalb eines Raumes versammelt. Im rechten Vordergrund ist ein gemischtes Stilleben aus Musikinstrumenten⁵⁰⁴ (Cello und Laute), Büchern, einem Prunkteller und Silbergefäßen vor einem Tuch aus schwarz glänzendem Stoff arrangiert. Auf dem dahinter stehenden Tisch, der von einem Orientteppich bedeckt ist, sind weitere Gegenstände sowie aufgeschlagene Bücher zu erkennen. Um das Möbel herum sitzt eine Laute spielende Dame sowie ein Herr, der Flöte spielt. Andere Teilnehmer der Gesellschaft sitzen oder stehen im Hintergrund und plaudern miteinander. Dieser Teil der Festgesellschaft bestimmt die rechte Bildhälfte und wird von einem mit Vorhängen umschlossenen Bett bzw. einer kleineren Figurengruppe im linken Hintergrund getrennt. Hier sind es nicht nur die vornehm gekleideten Bürger, die sitzend oder stehend in eine Konversation vertieft sind, es sind auch einige verkleidete Herren mit darunter. Einer von ihnen hält eine Dame an der Hand und führt sie in Richtung des Tanzpaares, welches im Mittelpunkt der Szene steht. Die Dame wird entsprechend der Tänzerin aus der „Föhlichen Gesellschaft“ (**Abb. 131**) in Rückansicht gezeigt. Tänzerische Ambitionen gibt ihre Haltung nicht zu erkennen. Der vor ihr stehende Partner, der zu den maskierten Teilnehmern gehört, beugt sich ihr zugewandt nach vorne über. Beide Beine sind im Knie gebeugt, wobei sein rechtes Standbein etwas zurück versetzt und sein linkes Spielbein mit nach außen gedrehter Innenseite vorgestreckt ist. Lediglich die Fußspitze berührt hierbei den Boden. Sein rechter Arm liegt auf dem Rücken, während er mit seiner linken Hand seine Kopfbede-

504 Im Inventar von Pieter Codde aus dem Jahr 1636 findet sich der Hinweis, dass er „eine alte Laute“ („een oude luyt“) sowie „eine Violine“ („een phiool“) in seinem Atelier hatte. Allerdings ist nicht gesichert, ob der Künstler diese Instrumente selbst spielte oder sie lediglich als Modelle dienten. Vgl. Bredius 1888, S. 190.

ckung mit einer Geste berührt, die den Betrachter glauben macht, er würde seine Mütze im nächsten Moment vom Kopf nehmen. Die Aufstellung und Pose des Paares legen nahe, dass es sich um eine Reverenz handelt. Ob diese jedoch den Beginn oder das Ende des Tanzes beschreiben soll, bleibt unklar. Vorstellbar wäre, dass die Pose dieses im Mittelpunkt stehenden Paares das Ende ihres Tanzes beschreibt und die beiden von dem Paar, das sich links im Hintergrund des Bildes befindet, abgelöst werden.⁵⁰⁵

Konrad Renger sieht in dieser Arbeit neben Tanz und Maskerade verborgene Lust und unzüchtige Liebe: „Die Beziehung des Paares zu dem Bett in der Mitte des Bildes scheint mir nicht nur äußerlich und zufällig zu sein. Sie tanzen vor dem Bett, dem Möbelstück, in dem eine liederliche Gesellschaft ihre Sünden treibt.“⁵⁰⁶ Hergeleitet wird Rengers Interpretation durch Joos van Winghes „Nachtbancket“ (**Abb. 63**), welches aufgrund seiner realistischen bzw. zeitgemäßen Darstellung mit allegorischen Bezügen oftmals als Vorläufer einer fröhlichen Gesellschaft verstanden wird.⁵⁰⁷ Aus Van Winghes Stich leitet Renger das Bett in Coddess „Maskenball“ als Ersatz für die in der Graphik im Hintergrund platzierte Venusstatue ab. Das Bett sei der „Gegenstand, in dem die Venuskinder der Göttin dienen.“⁵⁰⁸ Die Liederlichkeit der Szene im Bild von Pieter Codde sieht der Autor u. a. durch die umgestürzten Pokale, den umgefallenen Krug, Prunkgefäße und die Musikinstrumente bestätigt.⁵⁰⁹ Konrad Rengers Untersuchung ist einerseits überzeugend in der Deutung des Inhaltes, die ein stimmiges Gesamtbild abgibt, andererseits erscheinen die Argumente dogmatisch; man fragt sich, was tatsächlich Coddess Intention war. Das Bett im Hintergrund und die bewusst unordentlich arrangierte Stilllebenszenerie des Vordergrundes sind Bestandteile zahlreicher Bilder des 17. Jahrhunderts. Folglich müssten sämtliche Werke, die diese Gegenstände aufweisen, als kritische Darstellungen sündhafter Liebe beurteilt werden.

Gewiss kann das Tanzpaar bzw. das Tanzen an sich, wie etwa in Coddess Werk, als Beleg für das sittenlose Treiben einer Gesellschaft angeführt werden, zumal das Tanzen (wie das Feiern insgesamt) in puritanisch gesinnten Kreisen als Sünde galt. Dennoch waren die Ansichten über (diese erfreuliche) Betätigung geteilt; das Tanzen diente der

505 Ausst.-Kat. Den Haag/Antwerpen 1994, S. 176.

506 Renger 1972, S. 190.

507 Renger 1972, S. 190–192; De Jongh/Luijten 1997, S. 68.

508 Renger 1972, S. 192.

509 Renger 1972, S. 190.

körperlichen Ertüchtigung und galt auch als gesundheitsförderlich galt, darüber hinaus erfüllte es sozusagen als erzieherische Maßnahme seinen Zweck. Was die Tanzpartien von Pieter Codde anbelangt, ist somit denkbar, dass die Bilder vielmehr eine liberale Sicht auf das Feiern – den Tanz eingeschlossen – darstellen. Diese Annahme lässt sich durch einen Kupferstich von Jan van de Velde II. (1693–1641) stützen, der den Titel „Interieur mit festlicher Gesellschaft“ (**Abb. 134**) trägt. Der Graphik ist ein Text aus dem Liederbuch „Friesische Lusthof“ (1621) von Jan Jansz. Starter (ca. 1594–1628) beigelegt:

„By ruymt van spys en dranck toond eerbare geneugd, / Weest droevigh als het past; maer vrolyck by de vreugd. / 't Word beyd voor Wysheyd en voor aerdigheyd gehouwen / Datmen somtyds de geck laet springen uyt de mouwen.“⁵¹⁰

Der Vierzeiler bezieht sich auf die dargestellte Szene und macht deutlich, dass das Feiern als solches nicht Sünde ist, sondern, dass es eine Zeit und einen Ort für Festlichkeiten gibt. In diesem Sinne ist wohl auch das Bild von Pieter Codde auszulegen.⁵¹¹

Eine „Tanzpartie“ (**Abb. 135**) von Pieter Codde, die mutmaßlich auf das Jahr 1639 zu datiert ist,⁵¹² stellt eine parallele Fassung zum „Maskenball“ (**Abb. 133**) dar. Der diagonale Bildaufbau, die Räumlichkeit mit der Holzverkleideten Einfassung, die teils elegant gekleideten, teils kostümierten Figuren sowie die links und rechts im Vordergrund platzierten Stilleben mit Krügen, Gläsern, Tellern und den Instrumenten mit den aufgeschlagenen Notenbüchern entsprechen im Wesentlichen dem „Maskenball“. Der einzige auffällige Unterschied zur voran besprochenen Arbeit besteht darin, dass statt des Bettes im Hintergrund eine Tür dargestellt ist. Wie schon zuvor sind drei der männlichen Teilnehmer verkleidet. Zusätzlich tragen sie Masken bei sich, wie die beiden Herren links

510 „Bei Speise und Trank zeige ehrlichen Genuss, / Sei traurig wenn es vorbei ist; aber fröhlich solange die Freude währt. / Es ist in Betracht zu ziehen, dass es als Weisheit und Annehmlichkeit gilt / Dass man manchmal den Narren herausspringen lässt.“

511 Zur Gegenüberstellung von Pieter Coddes „Maskenball“ mit der Graphik von Jan van de Velde vgl. Briels 1987, S. 113 sowie Ausst.-Kat. Den Haag/Antwerpen 1994, S. 177.

512 Das Bild ist in der Darstellung auf dem Buch unten rechts signiert und datiert. Doch können von der Datierung nur die Zahlen 163 eindeutig identifiziert werden. Im Ausst.-Kat. Philadelphia/Berlin/London 1984 lautet die Angabe „163[0 oder 6]“ (vgl. a.a.O., Kat. 28, S. 176) und im Ausst.-Kat. Den Haag/Antwerpen 1994 wird die Datierung mit „163[9?]“ angegeben (vgl. a.a.O., Kat. 12, S. 174). Für die vorliegende Arbeit habe ich mich an der neueren Publikation des Ausstellungskataloges von 1994 orientiert.

und rechts im Hintergrund. Der Tänzer im Mittelpunkt des Bildes hat die Maske nicht wie seine Begleiter am Hosenbund befestigt, sondern sie zum Tanz aufgesetzt. Die Kostüme der Männer lassen an die Schauspieler der *Commedia dell'arte* denken, doch es ist nicht anzunehmen, dass das Bild eine Theatervorstellung schildert, es erinnert vielmehr an Maskerade anlässlich des Faschingsdienstages „when the common folk celebrated with waffles and beer, the upper classes often held masked dances or put on plays.“⁵¹³ Dies war der einzige Tag, an dem es in den Niederlanden im 17. Jahrhundert öffentliche Kostümierungen gab.

Die Pose des im Mittelpunkt stehenden Tanzpaares ist, verglichen mit derjenigen des Paares aus der „Maskerade“ ein wenig verändert. Der Herr und die Dame stehen einander in gewisser Distanz gegenüber. Die Haltung der Tänzerin kann als ein bewegtes Stehen gedeutet werden. Sie wird gleich ihren Pendants aus der „Fröhlichen Gesellschaft“ (**Abb. 131**) und dem „Maskenball“ (**Abb. 133**) in Rückansicht gezeigt, doch wendet sie sich mit dem Gesicht zur Seite (hierin ist sie mit der Dame aus der „Fröhlichen Gesellschaft“ vergleichbar) und hebt mit einer geschmeidigen Geste die oberste Lage ihres bodenlangen Gewandes an. Allein diese Betätigung verleiht ihrer Person eine gewisse Lebendigkeit und zeugt von einer Anteilnahme am Tanz, welche über ein passives Beobachten der Bewegungen ihres Partners hinausgeht. Der maskierte Tänzer, der sein Gewicht auf das rechte, im Knie eingeknickte Bein stützt, beugt sich mit seinem Oberkörper nach vorne. Sein linkes, noch scheinbar in der Luft schwebende bzw. soeben den Boden berührende Bein, führt er voraus. Die Fußspitze zeigt dabei leicht nach unten. In seiner rechten Hand, die er hinter den Rücken geführt hat, hält er seinen Hut. Den linken Arm hat er mit angewinkeltem Ellenbogen erhoben. Seine Hand befindet sich vor seiner Brust fast auf Kinnhöhe. Die Körperhaltung des Tänzers ist wahrscheinlich als grüßende Pose gegenüber seiner Partnerin zu verstehen: Der Herr führt eine sehr schwungvolle Verbeugung aus, bei der sein linker Arm in großzügiger Geste von vorne nach hinten gelenkt wird. Das Anheben des Kleides der Tänzerin kann als Geste für den darauf folgenden Knicks ausgelegt werden. Es scheint plausibel, dass die Darstellung auf eine Reverenz verweist (**Fig. 1**). Ferner ist es möglich, die Posen des Paares als ein italienisches *balletto* aufzufassen, bei dem sich die Partner gegenüberstanden und manchmal gleichzeitig, öfter aber verschoben, ihre Schritte ausführten.

513 Ausst.-Kat. Philadelphia/Berlin/London 1984, S. 176.

Während der Mann seine Sprünge absolvierte, machte die Frau wenige Schritte nach rechts und nach links, was als *Passaggio* bezeichnet wurde.⁵¹⁴ Dessen ungeachtet ist die Haltung des Tänzers aufgrund der Verbeugung und der Bewegung der Arme zwar als lebhaft einzustufen, aber seine Körperhaltung macht aufgrund der Beinstellung dennoch einen stabilen Eindruck. Die Idee eines Sprunges, wie er für italienische *balletti* oder beispielsweise für eine *Gaillarde* typisch ist, wird damit unterlaufen. Demnach erscheint die Annahme einer Reverenz glaubhafter als die Vermutung einer tatsächlichen Tanzbewegung.

Wie bereits festgestellt, entspricht die „Tanzpartie“ in ihren Grundzügen der Darstellung vom „Makenball“. Unabhängig davon, ob die Darstellung der „Tanzpartie“ mit 1639 korrekt ist oder ob sie vor dem „Maskenball“ 1630 bzw. 1636 entstanden ist, hat Pieter Codde hier ganz offensichtlich aus seinem eigenen Bildrepertoire geschöpft und mit seinen Werken anscheinend einen Markt bedient.

514 Ausst.-Kat. Den Haag/Antwerpen 1994, S. 176.

IV.8.b Anthonie Palamedesz. (1601–1673)

Das Thema des fröhlichen Beisammenseins einer bürgerlichen Gesellschaft im Interieur, wie es aus den Darstellungen von Pieter Codde u. a. bekannt, ist ebenso vom Delfter Künstler Anthonie Palamedesz. aufgegriffen worden. In dessen Werk finden sich zwei ihm sicher zugeschriebene Bilder, welche eine fröhliche Gesellschaft in Verbindung mit einem Tanzmotiv darstellen. Es handelt sich um die „Tafelnde und tanzende Gesellschaft“ (**Abb. 136**), die um 1640 entstand, sowie um das „Interieur mit festlicher Gesellschaft“ (**Abb. 137**) von 1648. Ein drittes Werk, die „Musizierende Gesellschaft in einem Interieur“, die zwischen 1640 und 1660 datiert wird, ist vermutlich eine nach Palamedesz. gefertigte Kopie (**Abb. 138**).⁵¹⁵ Besagtes Werk findet hier jedoch keine weitere Beachtung, da nicht mit Sicherheit festzustellen ist, ob das Paar, das sich im linken Hintergrund des Bildes befindet, tatsächlich tanzt oder in eine Konversation vertieft ist.

Die „Tafelnde und tanzende Gesellschaft“ (**Abb. 136**) ist innerhalb eines schmucklosen Raumes wiedergegeben. Entlang einer imaginären Diagonale sind die Damen und Herren um eine Tafel zu einer Mahlzeit mit Musik, Tanz und Konversation versammelt.⁵¹⁶ Für die musikalische Untermalung, zu der das Paar im Zentrum des Bildes seinen Tanz ausführt, sorgen eine Cellist und ein Geigenspieler; beide Musiker sitzen bzw. stehen an der Wand im rechten Vordergrund der Szene. Während die rechte Bildhälfte von der Gesellschaft bestimmt ist, tritt linksseitig ein von einem kostbaren Orientteppich bedeckter Tisch mit einer Fußstütze in Form einer Löwentatze in den Vordergrund. Auf diesem Tisch sind mehrere Kelche sowie ein weißes Tuch drapiert. Am Boden steht ein Weinkühler, der zwei Flaschen bereithält. Im Hintergrund wird ein Teilstück eines hölzernen Wandschirms sichtbar.

515 Die Zuschreibung des Bildes an Palamedesz. gilt als nicht gesichert. Das Werk könnte laut RKD (Kunstwerknummer 23028) möglicherweise von Godaert Kamper (ca. 1613/14–1679) sein. Es existieren noch drei weitere Kopien dieser Arbeit. Ursprünglich wurde die vorliegende Version Pieter Codde zugeschrieben.

516 In Anlehnung an die Kompositionen von Pieter Codde platziert Palamedesz. seine Figuren auf einer Diagonalen quer durch das Zimmer. Dabei setzt er die Figuren seit den 1630er Jahren tiefer in den Raum hinein und staffelt sie in mehreren Reihen. Letzteres zeigt sich ebenfalls in einigen Arbeiten Coddes, doch sind seine Figuren stärker in den Vordergrund gerückt und auf eine Nahansichtigkeit angelegt, wie dies den 1620er Jahren typisch war. Vgl. Kolfin 2005, S. 113.

Das Tanzpaar in der Mitte des Raumes steht sich diagonal gegenüber und hält einander an der rechten Hand. Der in Rückansicht dargestellte Herr hat sich mit dem Körper nach links gedreht und schaut dabei seine rechts von ihm tanzende Partnerin an. Für das geschilderte Tanzmoment ist sein Gewicht auf sein linkes Bein verlagert, wobei er die Ferse ein wenig angehoben hat. Mit dem rechten Spielbein schwingt er nach vorne, sein Fuß bzw. die Fußspitze ist dabei nach außen gedreht. Seine Partnerin wendet ihren Körper ebenfalls nach links und blickt auf den Herrn. Die Wölbung ihres Kleides und die vorzeigende Fußspitze ihres rechten Beines deuten eine nach links gerichtete Vorwärtsbewegung an. Die Bewegungen der Dame sind verhaltener als die des Mannes. Eine Tatsache, die sich auf das gesellschaftlich erwünschte Verhalten einer Dame beim Tanz zurückführen lässt. Die von Palamedesz. veranschaulichte Szene zeigt, dass die beiden Tanzpartner ihre Schritte parallel zueinander ausführen und sich dabei ansehen. Ihre Körper hingegen drehen sie voneinander weg, um einander beim Tanzen nicht zu behindern. Die scheinbar aus dem Augenblick heraus konzipierte Darstellung des Tanzes vermittelt über das eingefangene Moment hinaus eine Idee von der möglichen Fortsetzung des Tanzes. So lässt sich denken, dass Dame und Herr einander abwechselnd die linke und die rechte Hand reichen, wobei sie ihre Schritte dementsprechend links- bzw. rechtsseitig ausführen. Auch ein Voneinander-Trennen und Wieder-aufeinander-Zugehen ist aus der Szene heraus vorstellbar.

Die Aufstellung und die Pose des Paares in dieser bzw. in verwandter Fassung sind – von der Handfassung einmal abgesehen – bereits aus anderen Tanzdarstellungen (**Abb. 45, 50, 64, 74, 131 u. 132**) bekannt. Ein direkter Vergleich, der auch die überkreuzte Handhaltung einschließt, bietet sich ausschließlich mit David Vinckboons' „Gesellschaft im Garten“ von 1610 (**Abb. 44**) an. Im Falle beider Darstellungen lässt sich der Tanz als eine *Gaillarde*, d.h. als eine Positur der *grue* (**Fig. 9**) bestimmen, wenngleich beide Paare einander an der Hand halten – ein Umstand, der die Sprünge des Herrn erschwerte, da diese eigentlich als Solopassagen vor der Dame ausgeführt wurden. Dessen ungeachtet konnte die *Gaillarde* auch mit niedrigen Sprüngen getanzt werden, so dass Herr und Dame einander an der Hand festhalten konnten. Diese verhaltene Variante der *Gaillarde* bezeichnet Arbeau in der „Orchésographie“ als *Tourdion*.⁵¹⁷

⁵¹⁷ Vgl. Arbeau 1588, fol. 29v u. 45r, in der Übersetzung v. Czerwinski 1878, S. 30 u. 51; Langeloh 2002, S. 39.

Rückt man von der Vorstellung einer *Gaillarde* bzw. eines *Tourdion* einmal ab, kann die Tanzpose auch einer *Allemande* entnommen sein, bei der die Dame an der Hand geführt wurde. Während des Tanzes war es üblich, eine *grue* oder eine einfache Fußhebung ohne Sprung auszuführen.⁵¹⁸ Wie bereits in Kapitel II.6 beschrieben, zeichnet sich die *Allemande* durch Variationen in der Handfassung der Partner aus (**Fig. 15**). Insgesamt wurde dieser Tanz in etwa so würdevoll wie eine *Pavane* ausgeführt, doch wohnte ihm eine stärkere tänzerische Leichtigkeit inne, wie sie für das *Menuett* charakteristisch war. Die kleinen Hüpfen der *Allemande* tanzte man, am Boden verhaftend, was der schnelleren Vorwärtsbewegung diente. In diesem Punkt ist die *Allemande* wiederum mit der *Courante* vergleichbar.⁵¹⁹ Doch anders als im vorliegenden Werk sind die Paare bei der *Allemande* einander nicht gegenübergestellt, sondern der Herr steht neben oder schräg hinter der Dame. Zudem galt die *Allemande* als geselliger Tanz und wurde deshalb mit mehreren Paaren zugleich getanzt. Im Werk von Palamedesz. hingegen vergnügt sich lediglich ein einzelnes Paar beim Tanz. Damit führt die Argumentation wiederum zur *Gaillarde*, die in ihren Grundzügen der „Tafelnden und tanzenden Gesellschaft“ sehr wahrscheinlich als Vorbild gedient hat.

Im „Interieur mit festlicher Gesellschaft“ (1648) (**Abb. 137**) steht wiederum ein einzelnes Tanzpaar im Mittelpunkt einer größeren Gesellschaft. In der linken Bildhälfte neben einer stufigen Anrichte beugt sich ein Bediensteter, der von einem großen Hund begleitet wird, welcher ihm scheinbar bei seiner Arbeit zusieht, vor, um ein Glas zu reinigen. Rechts von dieser Nebenhandlung öffnet sich der Raum, in dem das Tanzpaar, die Musiker und die entlang des Saals platzierten Gäste das Bild ausfüllen. Außen an der Wand steht ein mit roten Vorhängen geschmücktes Bett. Nicht allein in seinem diagonalen Bildaufbau ähnelt das Werk den Darstellungen von Pieter Codde, auch das Tanzpaar selbst findet in Coddes Paar aus der „Fröhlichen Gesellschaft“ von 1633 (**Abb. 131**) sein Pendant – allerdings in gespiegelter Lesart. Der Herr ist nun in rückwärtiger Ansicht zu sehen, während die Dame frontal dargestellt ist. Gleichwohl sind die Aufstellung des Paares und die Beinhaltung des Tänzers in beiden Bildern vergleichbar. Der Herr aus der „Fröhlichen Gesellschaft“ führt mit seiner rechten Hand zusätzlich eine elegante Armbewegung aus, die im Bild von Palamedesz. zu einer angedeuteten Spreiz-

518 Vgl. Arbeau 1588, fol. 67r, in der Übersetzung v. Czerwinski 1878, S. 82.

519 Vgl. Arbeau 1588, fol. 67r, in der Übersetzung v. Czerwinski 1878, S. 83.

bewegung mit den Fingern der rechten Hand vereinfacht worden ist. Die Dame ist im Hinblick auf ihre statische Körperhaltung mit der Tänzerin aus Coddess Arbeit „Fröhliche Gesellschaft“, aber noch viel mehr mit dessen Tänzerin aus der „Tanzpartie“ (**Abb. 135**) vergleichbar. Die beiden Damen aus letztgenannten Arbeiten haben ihr Haupt zur Seite geneigt und heben mit ihrer rechten Hand eine Stofflage ihres kostbaren Kleides an. Ebenso wie in den zuvor abgehandelten Tanzdarstellungen Coddess, ist die Körperhaltung des Tänzers aufgrund der eindeutigeren Pose ausschlaggebend für die Identifizierung des Tanzes. Indes, wiewohl der Tänzer im Bild von Palamedesz. eine weniger schwungvolle Schrittführung als der Tänzer aus Pieter Coddess „Fröhliche Gesellschaft“, zeigt, ist gewiss eine *Gaillarde* mit dem für sie typischen Vorschwingen des Spielbeins (**Fig. 9**) als Ausgangsmotiv für die jeweilige Tanzszene anzunehmen.

IV.9 Resümee

Wie schon die Werke von Dirck Hals, zeigen die Bilder von Pieter Codde und Anthonie Palamedesz. für seine Zeit typische Vergnügungen mit Tanz, Musik und Konversation. Zwar können hinter einigen Darstellungen, wie etwa beim „Maskenball“ (**Abb. 133**), moralisierende Tendenzen vermutet werden, welche durch einen (vorgeblich) sinnlichen Hintergrund (Bett als Ersatz für eine Venusstatue) evoziert werden, doch können die Tanzmotive – und hier sei insbesondere an Coddes „Tanzstunde“ (**Abb. 129**) erinnert – als Illustrierung einer hochstilisierten Erziehung und ihrer Umsetzung in die Praxis gedeutet werden. Hinter den Szenen mit Fastnachtsverkleidungen oder Darstellern einer *Commedia dell'arte*, wie sie gleichfalls aus den Bildern der Familie Francken bekannt sind (**Abb. 65, 70, 104, 105, 108 u. 109**), lassen sich nicht ausschließlich negative Intentionen vermuten. Bei der Auslegung der Bilder von Pieter Codde muss berücksichtigt werden, dass gerade seine Darstellungen eine typische Amsterdamer Spezialität waren und eine Variante des Themas der „Fröhlichen Gesellschaft“ repräsentieren⁵²⁰ Demzufolge veranschaulichen Pieter Coddes Motive das vergnügliche Beisammensein einer wohlstuierten bürgerlichen Gesellschaft, woraus sich eine gemäßigte, aber durchaus unterhaltsame Variante des Genrebildes entwickeln sollte.

Ähnlich wie die Bilder von Pieter Codde sind die Darstellungen des fröhlichen Beisammenseins bei Musik und Tanz von Anthonie Palamedesz. zu beurteilen. Die Werke von Palamedesz. umfassen in der Hauptsache elegante Gesellschaften, die sich bei Musik und Konversation vergnügen, bisweilen tauchen auch einige Trick-Track-Spieler auf. Die Tanzmotive betonen zusätzlich zu den Freuden von Musik, Konversation und dem Einnehmen einer Mahlzeit den für die damalige Gesellschaft typischen Zeitvertreib. Hinweise, die auf Bordelle, Tavernen oder andere lasterhafte Einrichtungen schließen lassen, sind kaum gegenwärtig. Hier lässt sich in Bezug auf die beiden vorgestellten Werke allenfalls das Bett aus dem „Interieur mit festlicher Gesellschaft“ (**Abb. 137**) anführen. Die Figuren gehören zum Typus der vornehmen, wohlhabenden bürgerlichen Gesellschaft, die anlässlich eines Festes oder eines gemeinsamen Zeitvertreibs zusammenkommt und sich vergnügt. Wenn in den zuvor erörterten Szenen von Dirck

⁵²⁰ Kolfen 2005, S. 110.

Hals eines der Ursprungsmotive des Genrebildes, nämlich die biblische Historie vom „Verlorenen Sohn“, durch eine aufgetragene Pfauenpastete zum Vorschein kommt, so bleiben diese Andeutungen in den hier diskutierten Bildern von Pieter Codde und Anthonie Palamedesz. gänzlich aus. Ferner deuten die Interieurs auch keinen Ausblick auf einen Garten oder eine Landschaft an, so dass das Thema des Liebesgartens nicht mehr vorhanden ist. Die Entwicklung der Szenen von einer Außen- zu einer Innenraumdarstellung, die Umgestaltung des Interieurs von einem palastähnlichen Saal zu einer schlicht ausgestatteten bürgerlichen Räumlichkeit sowie der Wandel von einer adeligen zu einer bürgerlichen Gesellschaft ist in diesen Bildern bereits vollzogen.

IV.9.a Laurence de Neter (1600/04–nach 1649)

Laurence de Neter, der aus Westpreußen (Elbing bei Danzig) stammte, arbeitete vermutlich während der 1630er Jahre in Middelburg, bevor er 1639 wieder in Danzig ansässig wurde. De Neter, der hauptsächlich als Genremaler tätig war, wählte für seine Motive vor allem kleinere Gruppen,⁵²¹ die sich mit Musizieren, Tanzen, Kartenspielen oder Hoffieren beschäftigen.⁵²² Die „Elegante Gesellschaft“ (1635) (**Abb. 139**) sowie die „Elegante Gesellschaft in einem Interieur“ (um 1635) (**Abb. 140**), zwei Werke, die während seines Aufenthaltes in den Niederlanden entstanden, zeugen von seiner Vorliebe für ebendiese Themen. In beiden Bildern stellt der Künstler, anders als in seinen übrigen Arbeiten, eine größere Anzahl von Personen dar, die sich bei den oben erwähnten Tätigkeiten amüsieren. Die „Elegante Gesellschaft“ (**Abb. 139**) befindet sich in einem Zimmer, das mit einer golden verzierten Ledertapete ausgestattet ist. Oberhalb dieser kostenbaren Wandverzierung sind auf Höhe des Fensterabschlusses die unteren Abschnitte einiger Gemälde zu erkennen, die offenbar rund um den Raum angebracht worden sind. Linksseitig verläuft eine Fensterreihe, die von einem barock gestalteten Portal unterbrochen wird, das auf Postamenten ruht. Der Fußboden hingegen besteht aus einfachen Holzbohlen. Derweil sich der Großteil der Gesellschaft um den auf der rechten Bildhälfte platzierten Tisch versammelt hat, der von einem kostbaren bodenlangen Orientteppich bedeckt ist, tanzt von links ein einzelnes Paar in den Raum hinein. Die Musik kommt von dem mittig im Raum sitzenden Lautenspieler, der kompositorisch beide Gruppen miteinander verbindet. Hinter ihm ist ein Paar zu sehen, welches ihn stimmlich zu begleiten scheint, da die Dame ein offenes Gesangsbüchlein in der Hand hält, in welches das Paar konzentriert hineinschaut. Auf dem Tisch liegen einige Bücher, von denen das aufgeschlagene möglicherweise ebenfalls ein Gesangsbuch ist. Indes, die Dame, vor der sich ebendieses musikalische Begleitwerk befindet, wird von dem Herrn neben ihr durch seine Liebkosungen abgelenkt. Auch die im Vordergrund sitzende Dame wird durch die begehrliehen Blicke des eng aufgerückten Herrn neben ihr vom Singen abgehalten.

Das Tanzpaar ist frontal dem Betrachter zugewandt, wobei die Bewegungsrichtung diagonal von oben links nach unten rechts den Raum durchläuft. Der Herr hält seine Dame

521 Meistens handelt es sich um zwei bis vier Personen.

522 Huys Janssen 1992, S. 34f.

zu seiner rechten Seite an der Hand. Den linken Arm hat er in die Hüfte gestützt. Das linke Bein ist mit gebeugtem Knie leicht nach hinten versetzt, während er mit dem rechten Bein einen schwungvollen Schritt nach vorne zum Ausdruck bringt. Die vornehme Erscheinung des Mannes wird durch seinen Umhang und seinen Hut mit der breiten Krempe unterstrichen. Beim Tanz hat er seinen Blick auf seine Partnerin gerichtet, die sein Augenspiel aber nicht erwidert, sondern in die andere Richtung blickt. Ihre Pose beschränkt sich auf das Anheben ihres Kleides und eine angedeutete Schrittbewegung, die an der linken Fußspitze, die unter dem langen Rock hervorschaut, abgelesen werden kann. Die Haltung des Paares lässt auf eine *Pavane* schließen, bei der die Herren im Laufe des Tanzes weder Mantel, noch Hut oder Degen (hier nicht vorhanden) ablegten und mit stolzierenden Schritten die Damen durch den Raum führten (vgl. Kapitel II.3). Aufgrund der langen Gewänder waren den Frauen lebhaftere Schritte nicht möglich, so dass sie vielmehr mit gezierten Schritten ihrem Partner folgten. Gegen diesen Tanz spricht wiederum die Handfassung des Paares, denn bei einer *Pavane* legte die Dame ihre Hand auf die des Partners, wobei die Arme etwas oberhalb der Hüfte angehoben wurden (**Fig. 8**). Nachdenklich stimmt ferner die angedeutete flotte Vorwärtsbewegung des Tanzpaares, die nicht zu einer geschrittenen *Pavane* passt. Sie kennzeichnet vielmehr einen lebhaften Tanz. Aufgrund der Pose des Paares und des Entstehungszeitpunktes des Bildes lässt sich als Vorbild für das Motiv eine *Gaillarde*, eine *Courante simple* (an der Hand) oder eine *Branle* vorstellen. Für eine *Gaillarde* steht das Paar allerdings zu dicht nebeneinander, und auch die Beinführung des Tänzers ist für eine *grue* (**Fig. 9**) nicht einwandfrei dargestellt, da hierbei das Spielbein im Knie gebeugt wurde.⁵²³ Eine *Courante simple* hingegen kann angesichts der Handhaltung des Paares und der Tatsache, dass die Dame bei diesem Tanz den Rock leicht anheben durfte (vgl. Kapitel II.8) erwogen werden. Zudem scheint sich das Paar eher schräg bzw. auf einer Diagonalen durch den Raum zu bewegen. Die Schrittfolgen bei einer *Courante* erzeugten eine Zickzacklinie, die letztlich in eine schräge Vorwärtsbewegung mündete, sofern das Paar seine Hüpfen und Schritte nicht im gleichmäßigen Rhythmus nach links und rechts ausführte. Um die Diagonale zu vermeiden, empfahlen die Tanzmeister, entlang einer gedachten Mittellinie zu tanzen.⁵²⁴ Demnach wäre es möglich, die vorliegende Darstellung einer *Courante simple* zuzuordnen. Doch hat sich der Tanz seit etwa 1600 von ei-

523 Langeloh 2002, S. 40.

524 Langeloh 2002, S. 56.

ner lebendigen zu einer würdevoll geschrittenen Form einwickelt, bei der die Beinführung sich aus dem Beugen der Kniee (*plie*), dem Anheben des Spielbeins (*élevé*) und dem Gleiten (*glissé*) zusammensetzte (**Fig. 25**). Diese ballettähnliche Bewegungssequenz spricht allerdings gegen die Darstellung der Tanzpose im Bild De Neters. Somit bleibt noch eine der zahlreichen Varianten einer *Branle* im Hinblick auf eine Definition des Tanzes zu prüfen. Das Grundschema jeder *Branle*, bei der die Paare einander entweder gegenüberstehend tanzten oder, wie hier im Bild zu sehen, nebeneinander mit umfassten Händen, bestand in abwechselnd zur linken und zur rechten Seite gesetzten Schritten. Für Abwechslung sorgten die Sprünge, die wechselseitig links – rechts erfolgten, wobei das jeweilige Spielbein gestreckt und leicht nach vorne angehoben wurde, so dass die Fußspitze knapp über dem Boden schwebte. Für die Handhaltung des Paares bei einer *Branle* war zumeist die sogenannte V-Fassung vorgesehen; die Arme sollten locker herunterhängen, um bei Bedarf im Takt mitzuschwingen.⁵²⁵ Grundsätzlich lassen sich diese Elemente in der De Neters Darstellung wiederfinden, allerdings erweckt die Pose des Tanzpaares einen etwas förmlicheren Eindruck. Obwohl für alle genannten Tänze argumentiert werden kann, scheint mir der Typus einer *Branle* am ehesten mit der von De Neter gezeigten Bewegung übereinzustimmen.

Hinsichtlich der Komposition und des repräsentierten Gesellschaftstypus ist die „Elegante Gesellschaft in einem Interieur“ (um 1635) (**Abb. 140**) mit dem zuvor besprochenen Bild De Neters vergleichbar. Die Gruppe einer elegant gekleideten Gesellschaft befindet sich in der rechten Bildhälfte und teilt vermittelt ihrer Aufstellung den Raum entlang einer Eck-zu-Eck-Linie. In der linken Bildhälfte des mit Gemälden, Wandbehängen und Anrichten kostbar ausgestatteten Zimmers ist eine gedeckte Tafel zu erkennen, vor der ein Weinkühler mit zwei Karaffen steht. Seitlich davon spielt ein Mädchen mit einem Hund. Im Hintergrund tritt ein Herr, wahrscheinlich ein weiterer Gast, in das Zimmer hinein. Einige Personen haben sich auf Stühlen niedergelassen und plaudern miteinander, während andere den Klängen eines Violinenspielers lauschen. Das im Mittelpunkt der Gesellschaft stehende Paar setzt offenbar zu einem Tanz an. Die Dame geht rechts von ihrem Partner und hält in der Linken noch ein Glas Wein. Der Herr hält sie an seiner rechten Hand und stützt seinen linken Arm in die Hüfte. Sein linkes Bein hält er mit der nach außen gedrehten Fußspitze, die den Boden berührt, leicht vorgestreckt.

525 Langeloh 2002, S. 72.

Die Dame führt eine parallele, indes weniger ausdrucksstarke Beinbewegung in entgegengesetzter Fassung aus.

Bei einer Gegenüberstellung der Tanzposen aus beiden Bildern De Neters fällt auf, dass diese prinzipiell übereinstimmen. Allein die Handfassung des Paares aus der „Eleganten Gesellschaft in einem Interieur“ (**Abb. 140**) ist hier, verglichen mit derjenigen des Paares aus dem Bild „Elegante Gesellschaft“ (**Abb. 139**) insofern verändert, als der Herr die Hand der Dame in Hüfthöhe auf der seinigen hält, wie dies für eine *Pavane* üblich ist (**Fig. 8**). Generell entsprechen auch die jeweiligen Beinposen der beiden Paare einander, lediglich die Seiten des Spiel- und Standbeins sind spiegelbildlich dargestellt. Offensichtlicher noch als in der „Eleganten Gesellschaft“, spricht die Vorwärtsbewegung der beiden Tänzer sowie ihre Handfassung für eine *Pavane*. Fernerhin wäre es möglich, den Tanz als eine sehr langsam ausgeführte Fassung einer *Courante simple* aufzufassen, welche seit Beginn des 17. Jahrhunderts als hoffähiger Gesellschaftstanz galt.⁵²⁶ Die angedeutete Vorwärtsbewegung des Paares würde dann als *pas glissé* der *Courante* gedeutet werden. Gegen die Annahme einer *Courante* spricht wiederum die Fußführung der Dame, die gegenläufig zu der ihres Partners ist. Beim Tanz einer *Courante* würde dies bedeuten, dass sich die beiden Partner unweigerlich ins Gehege kämen. Eine *Gaillarde* scheidet ebenfalls als Grundlage für das Tanzmotiv aus, obgleich die Beinführung des Mannes im Ansatz als „Linke Positur“ (**Fig. 11**) gedeutet werden könnte. Das heißt, der Tänzer steht nach einem Sprung mit dem linken Fuß deutlich weiter vorne als mit dem rechten.⁵²⁷ Doch scheint die Bewegung des Paares im Vergleich zur lebhaften *Gaillarde* eher gesetzt zu sein, so dass allenfalls von den niedrigen Schritten und Sprüngen dieses Tanzes ausgegangen werden kann, die Arbeau als *Tourdion* bezeichnet hat.⁵²⁸ Dessen ungeachtet ließe sich auf der Suche nach einem Vorbild für besagte Tanzdarstellung auch für eine Variante der *Branle*, wie beispielsweise der *Branle simple*, argumentieren, die abwechselnd mit seitwärts nach links und dann nach rechts gehenden Schritten getanzt wurde. Um Veränderungen in diesen Tanz zu bringen, wurden dazwischen Fußhebungen und kleinere Sprünge eingefügt.⁵²⁹

526 Langeloh 2002, S. 57.

527 Vgl. Arbeau 1588, fol. 47r, in der Übersetzung v. Czerwinski 1878, S. 53.

528 Vgl. Arbeau 1588, fol. 29v u. 45r, in der Übersetzung v. Czerwinski 1878, S. 30 u. 51.

529 Für die Schritte der *Branle simple* vgl. Arbeau 1588, fol. 71r–72v, in der Übersetzung v. Czerwinski 1878, S. 88 sowie Langeloh 2002, S. 75.

Doch unabhängig davon, für welchen Tanz man aufgrund der wiedergegebenen Haltung des Paares zu argumentieren versucht, erweist sich bei allen möglichen Interpretationen ein Motiv als überaus störend: das Glas Wein in der Hand der Dame. Dieses wäre bei jedem der Tänze, in dem kleinere Sprünge vorkommen, d. h. bei einer *Courante*, *Gaillarde* oder *Branle*, hinderlich, es sei denn, das Paar ließe diese Passagen jeweils aus. Demnach steht nicht die Darstellung eines konkreten Tanzes im Mittelpunkt der Szene (wenngleich die Beiführung des Mannes Hypothesen über verschiedene Tänze zulässt), sondern die Inszenierung kultivierten Verhaltens innerhalb einer vornehmen Gesellschaft. Anmut und Eleganz, die relevanten Eigenschaften einer Person, die als anerzogene Manieren der persönlichen Präsentation dienten und dies nicht nur in bewegten Aktionen wie beim Tanz, sondern auch bei scheinbar anspruchslosen Handlungen des Gehens und Stehens, wurden zur Schau gestellt und bilden damit das eigentliche Thema, das sich um das vermeintliche Tanzpaar im Mittelpunkt des Bildes rankt.

IV.9.b Pieter Jansz. Quast (1606–1647)

Neben Pieter Codde und Willem Duyster (1599–1635) ist Pieter Jansz. Quast, auch „den geestigen Pieter Quast“ genannt,⁵³⁰ als Amsterdamer Maler der „Fröhlichen Gesellschaft“ bekannt. Seine Bilder sein, so Nagler, „vielleicht alle komischen Inhalts“ und „nicht selten mit ganz keckem Pinsel hingemalt.“⁵³¹ Im Zeitraum von 1635 bis 1643 hielt sich Quast in Den Haag auf. Während dieser Zeit entstand die „Elegante Gesellschaft in einem Interieur“ (**Abb. 141**), die 1639 datiert. In einem fast schmucklosen Zimmer sind insgesamt sechs Personen zusammengekommen. Im linken Hintergrund der Szene unterhalten sich eine Dame und ein Herr. Neben ihnen steht ein Lautenspieler, der sein rechtes Bein auf einer nicht sichtbaren Erhöhung abstützt und offenbar die Melodien seines Instrumentes stimmlich begleitet. Vor ihm sitzt eine aus dem Bild herausschauende Dame auf einem Stuhl. In ihrer linken Hand hält sie ein Blatt Papier, dessen beschriebene Seite sie in Richtung des Betrachters gedreht hat. Ihr rechtes Bein stützt sie auf einen Fußwärmer. Den Mittelpunkt der Darstellung markiert ein Paar, das dem Anschein nach zu einem Tanz ansetzt. Die Dame steht rechts von ihrem Partner, dem sie sich mit dem Körper zugewandt hat. Ihr Blick hingegen ruht auf der Dame, die auf dem Stuhl sitzt. Der rechte Arm der Tänzerin ist mit einem angedeuteten Anwinkeln des Ellenbogens in einem eleganten Bogen nach unten am Kleid entlang geführt. Diese Pose mündet in den mit einer manierlichen Geste leicht auseinandergespreizten Fingerspitzen. Aufgrund des gerade herabfallenden Kleides muss angenommen werden, dass die Dame ohne Gewichtsverlagerung beide Füße gleichermaßen belast. Lediglich eine Fußspitze schaut unter dem Gewand hervor, was bedeutet, dass ein Bein ein wenig vorgegestellt ist. Das Paar hält sich an den Händen, die jedoch seitlich hinter die Dame geführt sind. Der Herr ist mit seinem Körper dem Betrachter frontal zugewandt, wobei er seinen Kopf in Richtung der auf dem Stuhl sitzenden Dame geneigt hat. Sein Oberkörper scheint ein wenig zurückgebeugt zu sein. Um sein Gewicht zu halten, hat er sein linkes Bein als Standbein nach hinten gestellt. Sein rechtes Bein hat der Mann mit leicht gebeugtem Knie einen Schritt vor das linke gestellt. Der rechte Fuß berührt dabei kaum den Boden und ist graziös nach außen gedreht. Er hat seinen Hut abgenommen und führt ihn nun mit einer ausladenden Geste seiner linken Hand nach außen. Neben dem

530 Briels 1997, S. 370.

531 Nagler 1839, 12. Bd., S. 152.

Tanzpaar wird ein Kamin mit einem darüber hängenden Gemälde sichtbar sowie einige übereinander liegende Mäntel, welche vermutlich die abgelegten Kleidungsstücke der Protagonisten darstellen.

Wie schon im Bild „Elegante Gesellschaft in einem Interieur“ von Laurence de Neter (**Abb. 140**) wird in der vorliegenden Darstellung Pieter Quasts kein Tanz im eigentlichen Sinne gezeigt, sondern eine fast als statisch zu bezeichnende Pose. Bereits De Neters Arbeit ließ verschiedene Spekulationen über einen möglichen Tanz zu bzw. ob ein solcher überhaupt gemeint ist. Doch im Vergleich mit De Neters Tanzmotiv, lässt sich in Quasts Bild die abgenommene Kopfbedeckung des Herrn sehr wahrscheinlich als Reverenz deuten (**Fig. 1**), eine jedem Tanz zugehörige Aktion. Die bei beiden Figuren dargestellte Drehung von Kopf und Körper, die anmutige Fingerhaltung der Dame, das elegante Vorsetzen des Spielbeins des Mannes und die Geste des in der Hand gehaltenen Hutes verweisen auf die bei einer zeremoniellen Begrüßung geforderte Finesse. Kleine Details, wie beispielsweise die oben genannte Fingerführung der Dame, unterstreichen die Noblesse. Zierliche Fingerspiele, angedeutete Hüftbewegungen oder lediglich hervorguckende Fußspitzen kennzeichnen in vielen Tanzdarstellungen oftmals die Posen der Frauen. Die Eleganz der Männer wird zumeist durch eine gekonnte Fußführung betont. Ausladende Gesten, wie die Abnahme des Hutes, das Stützen des Armes in die Seite oder kraftvolle Schritte nach vorn, akzentuieren seine Führungsrolle, die er beim Tanz einnimmt. Demgemäß veranschaulicht das Tanzpaar in Quasts Bild neben einer eleganten Haltung das Rollenspiel zwischen Mann und Frau.

Ob die Darstellung ausschließlich im Sinne eines geselligen Beisammenseins auszulegen ist oder ob darüber hinausgehend ein amouröser Kontext hinter der Szene zu vermuten ist, bleibt, wie auch im Falle der Bilder von Pieter Codde, offen. Sowohl der Fußwärmer als auch die Musik und der Gesang unterstreichen die sinnliche Intention der Arbeit.⁵³² Die vor dem Kamin liegenden Holzscheite, von denen ein schwelender Rauch ausgeht, deuten eine entsprechende Auslegung an. Möglicherweise ist dieses Detail als Hinweis auf die noch zu entfachende Liebe zwischen den beiden Tanzpartnern zu verstehen, gemäß dem Leitspruch: „Es wächst durch den Hauch des Windes.“

⁵³² Zu den Ausdeutungen des Fußwärmers und der Musik vgl. Kapitel IV.8.a dieser Arbeit über Pieter Codde und dessen Bild „Tanzstunde“ von 1627 (**Abb. 129**).

Gemeint ist hiermit, dass durch den Lufthauch die Liebe entfacht wird, was dem Wunsch des Liebhabers entspricht.⁵³³ Es stellt sich die Frage, ob man auf dem Weg der Konnotation noch einen Schritt weitergehen kann. Möglicherweise ist das Paar nicht ausschließlich als Liebespaar im klassischen Sinne zu interpretieren, vielleicht handelt es sich hier um eine gekaufte Liebe, die erst entfacht werden muss. Ein Gedanke, der meines Erachtens berücksichtigt werden muss, zumal den Genrebildern von Pieter Quast oftmals ein anzüglicher und spöttischer Unterton innewohnt.

533 „Crescit Spirantibus Avris“: „Sumit nouas Boraе spriamine vires: Si Donna aspiret, sumam et ipse nouas. Aspira ergo meis facilis conatibus, addat aura serenantis plena fauris opem.“ / „Es wächst durch den Hauch des Windes“: „Aus dem Hauch des Windes nimmt die Flamme neue Kräfte: ich gewinne sie, wenn die Herrin mich anhaucht. Begünstige also meine Bemühungen und lasse den Hauch ermunternder Gunst mir zu Hilfe kommen.“ Vgl. Henkel/Schöne 1996, S. 135–136.

IV.9.c Umkreis von Jan Olis (ca. 1610–1676)

Das „Interieur mit einer vornehmen Gesellschaft bei Musik und Tanz“ (**Abb. 142**) aus dem Umkreis von Jan Olis datiert zwischen 1620 und 1650. Eine elegant gekleidete bürgerliche Gesellschaft amüsiert sich zu den Klängen eines Cellisten, der links im Bild auf einem Stuhl sitzt. Hinter ihm haben sich zwei Herren um eine Dame gesetzt, die ein Tasteninstrument spielt.⁵³⁴ Gemeinsam intoniert das Trio einen Gesang zu den Melodien der Instrumente. In der Mitte des Raumes tanzt ein Paar, welches von zwei weiteren Paaren flankiert wird, die sich miteinander unterhalten. Im rechten Vordergrund steht ein mit dekorativem Muster bespannter Stuhl, auf dem einige Mäntel abgelegt sind. An dieser Sitzgelegenheit lehnt eine Laute. Der einzige Raumschmuck besteht aus einem Gemälde, mittig der Rückwand, welches eine Landschaftsszene darstellt.

Die Pose des zentralen Paares weist Parallelen zum Tanzpaar aus Laurence de Neters „Elegante Gesellschaft“ von 1635 (**Abb. 139**) auf. Die Aufstellung des Paares, Handfassung und Schrittführung stimmen prinzipiell überein. Während die Dame De Neters Bild fast ein wenig unbeteiligt wirkt, erweckt die Tänzerin in der Darstellung aus dem Umkreis von Olis einen lebhaften Eindruck. Diese Vorstellung wird durch die vielfachen Falten am Saum ihres Kleides, unter dem die angehobene Fußspitze des rechten Beines hervorschaut, sowie durch das beim Tanz umgeschlagene Obergewand an der rechten Seite ihres Kleides erzielt. Speziell dieses Detail lässt die Annahme zu, dass die Dame mit recht zügigen Schritten durch den Raum tanzt. Im Gegensatz zu De Neters Tanzmotiv schauen beide Partner nach rechts, während sie sich fortbewegen. Die beiden halten sich vermutlich an den Händen, die, wie schon bei dem Paar im Bild von Pieter Quast (**Abb. 141**), verborgen sind. Der Herr trägt beim Tanz seinen Hut und hat seinen rechten Arm in die Hüfte gestützt – eine Geste, die aus einigen in dieser Arbeit bereits vorgestellten Darstellungen bekannt ist (**Abb. 65, 77, 78, 82–84, 123, 124 u. 140**). In dem vorliegenden Werk aus dem Umkreis von Jan Olis ist das linke Bein des Tänzers das Standbein, das rechte das Spielbein. Letzteres schwingt der Herr mit nach außen gedrehtem Fuß nach vorne – eine Pose, die gehäuft auf in den Tanzmotiven auftritt (**Abb. 44–47, 50, 57, 82, 101, 131, 132, 136 u. 137**). Im Gleichtakt mit ihrem Partner schwingt die Dame ebenfalls das rechte Spielbein voraus, was auf den Tanz einer *Gail-*

⁵³⁴ Ob sich bei dem Instrument um ein Klavichord oder ein Virginal handelt, ist der vorliegenden Abbildung nicht zu entnehmen.

larde oder *Branle* hindeutet. Ähnlich unsicher war diesbezüglich die Auslegung der „Eleganten Gesellschaft“ von Laurence de Neter, wenngleich in dessen Darstellung die Idee eine *Branle* als Vorbild für den Tanz anzunehmen überwiegt. Für das Tanzpaar aus dem „Interieur mit einer vornehmen Gesellschaft bei Musik und Tanz“ stellt sich eine solche Entscheidung diffiziler dar: Das Paar zeigt eindeutig eine identische Schrittführung, bei der das jeweilige rechte Bein in der Vorwärtsbewegung etwas nach außen geführt wird. Dies deutet auf eine *Gaillarde* hin, und tatsächlich waren die Damen bei diesem Tanz aufgefordert, ihre Schritte parallel zu denen ihres Partners – wenn auch nicht gleichermaßen ausdrucksstark – auszuführen.⁵³⁵ Ein Merkmal, welches im vorliegenden Bild besonders hervorsteht. Andererseits tanzten der Herr und die Dame ihre Schritte und Sprünge ebenso bei einer *Branle* analog zueinander. Diese Lauf- und Sprungkombinationen waren bei manchen *Branle*- Fassungen recht lebhafter Natur (z. B. *Branle gay*, *Branle de Bourgogne*, *Branle de la Montarde* oder *Branle de l'Official*), wie es das vorliegende Bild aus dem Umkreis von Jan Olis evoziert. Aus diesem Grund können beide Tänze – *Gaillarde* wie *Branle* – als mögliche Vorbilder für das besagte Tanzmotiv angenommen werden; eine sichere Zuordnung zu einem dieser beiden Tänze ist allerdings nicht möglich.

Anhand dieser Diskussion wird erneut deutlich, wie entscheidend Details für die Bestimmung eines Tanzes sind und wie schwierig sich eine exakte Definition gestaltet, die sich auf eine einzige Sequenz stützt. Dessen ungeachtet vermitteln die besprochenen Tanzmotive den Eindruck, dass sie offenbar keine fiktiven Ideen eines Künstlers wiedergeben, sondern in Einklang mit historisch bekannten Tänzen stehen.

535 Schoch 1998, S. 62; Langeloh 2002, S. 39.

IV.9.d François Verwilt (1623–1691)

Der Rotterdamer Künstler François Verwilt ist für seine Porträts und die italienischen Landschaften mit biblischem oder mythologischem Inhalt bekannt. Darüber hinaus hat er einige Stallinterieurs sowie eine kleine Anzahl von Genrebildern geschaffen,⁵³⁶ wovon das „Interieur mit festlicher Gesellschaft“ (**Abb. 143**) zeugt. Die nicht datierte Arbeit stellt einen etwas veralteten Typus einer fröhlichen Gesellschaft dar. Unter Berücksichtigung des Geburtsjahres Verwilts entstand das Werk frühestens um 1640, der Stil des Bildes hingegen entspricht den Darstellungen aus den 1630er Jahren.⁵³⁷

Wie in den Bildern von Pieter Codde, Anthonie Palamedesz. und Laurence de Neter sind die Personen in der besagten Darstellung von François Verwilt vorwiegend in der rechten Bildhälfte entlang einer diagonalen Linie platziert. Ihnen gegenüber steht im linken Vordergrund eine Tafel mit einigen Pokalen und Gläsern, vor der ein mit Weinranken dekoriertes Kühlbehälter steht. Die Rückwand des Raumes ist mit einem Gemälde, welches eine Brücke, einen Turm und einen Palast erkennen lässt, geschmückt. Unter diesem Bild spielt eine Dame ein Virginal, an welches sich ein Herr lehnt, der aufmerksam den Melodien des Instrumentes lauscht. Die Virginalspielerin wird von einer Laute spielenden Dame und einem Geigenspieler begleitet, die beide vor dem Tisch in der rechten Bildhälfte sitzen. In den Mittelpunkt der Szene ist ein einzelnes Tanzpaar gerückt, das seine Bewegungen zu den Klängen der Musik ausführt. An der rechten Bildseite hat sich eine Gesellschaft um einen Tisch versammelt, auf dem neben einem Gedeck eine Pfauenpastete steht. Bedient werden die Personen von einem Pagen, der Wein einschenkt. Im Hintergrund vor dem Kamin steht ein Mann, der seine Arme erhoben hat und in seiner rechten Hand eine Tonpfeife, in seiner linken ein Glas Wein hält. Neben der Feuerstelle führt eine geöffnete Tür in einen dahinter liegenden Raum.

Die Aufstellung des Tanzpaares sowie seine Pose – die beiden halten sich an der Hand, und der Herr drückt mit seinem linken Spielbein die Vorwärtsbewegung mit vorgestreckter Fußspitze aus, wobei sein rechtes Bein als Standbein fungiert – sind in verwandter Form schon aus einigen der bislang erörterten Bilder bekannt (**Abb. 77, 78, 101, 108, 138 u. 142**). Es fällt auf, dass die Pose des Tanzpaares in Verwilts Werk einem Tanzmotiv von Frans Francken II., nämlich in der „Tanzenden Gesellschaft in ei-

⁵³⁶ Ausst.-Kat. Rotterdam 1994/95, S. 304.

⁵³⁷ Kolfin 2005, S. 114.

nem Interieur“ (n. d.) (**Abb. 100**), ähnelt. Die Haltung des Paares ist entsprechend, ebenso, als Teil der Pose, der vom Tänzer abgenommene Hut, den dieser mit leicht ausgestrecktem linken Arm nach außen hält. Und doch vermittelt Verwilts Paar einen lebhafteren Ausdruck als dasjenige Paar von Frans Francken II. Im Detail wird sichtbar, dass das Gewand von Verwilts Tänzerin im unteren Teil durch ihren Schritt, welcher mit der hervorschauenden Fußspitze angedeutet wird, bewegt wird. Die Dame in Franckens Bild hingegen steht gewissermaßen am Platz. Ebenso verhält es sich bei einem genauen Vergleich der Tänzer. Während der Herr aus Franckens Tanzszenen mit dem rechten Fuß vollständig auf dem Boden steht (über das linke Bein lässt nicht mit Sicherheit sagen, ob nur die Fußspitze oder ganze Fuß aufgesetzt ist), so steht der Herr in Verwilts Darstellung mit dem rechten Bein auf dem Fußballen, den Absatz hat er angehoben und sein linkes Bein scheint nur mit der Fußspitze den Boden zu berühren. All diese Feinheiten lassen das Tanzmoment in Franckens Szene insgesamt als eine gemessene Bewegung erscheinen, weshalb eine Reverenz bzw. eine *Pavane* als Vorlage für das Motiv gedient haben mag (vgl. Kapitel IV.4.a). Dagegen ruft die Tanzsequenz in Verwilts Bild die Vorstellung von einem schwungvollen Tanz hervor, weshalb die Pose eben nicht als Reverenz oder *Pavane* bestimmt werden kann. Vielmehr mag die Darstellung eine *Branle* suggerieren. Nicht auszuschließen ist allerdings, dass die Bewegung des Paares „lediglich“ das Einlaufen zur Mitte des Raumes meint, bevor der eigentliche Tanz beginnt.

Der Typus der fröhlichen Gesellschaft wie er bei Verwilt entfaltet wird, weist vermittels der auf dem Tisch stehenden Pfauenpastete beiläufig auf das dahinter stehende Motiv hin: die biblische Historie vom „Verlorenen Sohn“, auf die auch Dirck Hals immer wieder anspielt (vgl. in Kapitel IV.1.f **Abb. 50** und in Kapitel IV.7.b **Abb. 123 u. 124**). Abgesehen davon ist im Bild von François Verwilt der im Hintergrund stehende Mann auffällig, der in seinen hochgenommenen Händen eine Pfeife bzw. ein Weinglas hält. Denkbar ist, dass dieser Personentypus auf die Gemälde von David Teniers d. J. zurückgeht, der besagte Pose vor allem seit Ende der 1630er Jahre sehr häufig dargestellt hat. Die Figuren des flämischen Künstlers halten mal eine Pfeife oder ein Glas in der Hand, mal erheben sie auch die leeren Hände (**Abb. 144 u. 145**). Angesichts der Tatsache, dass die Werke Teniers' bereits zu seinen Lebzeiten kopiert wurden,⁵³⁸ ist es nicht

538 Ausst.-Kat. Karlsruhe 2005/06, S.77.

unwahrscheinlich, dass Verwilt die Bildidee übernommen hat. Der Tabak, dessen Genuss Verwilt durch die Pfeife in der Hand des Mannes veranschaulicht, wurde Ende des 16. Jahrhunderts in die Niederlande importiert und galt den Zeitgenossen als Droge, die, wie der Alkohol, die Sinne betäubte. Das Rauchen wurde als „Kennzeichen der Todsünde der Trägheit bewertet und durch das tatenlose Verstreichen der Zeit als Sinnbild der Vanitas“⁵³⁹ verstanden.⁵⁴⁰ Verwilts Darstellung, mit ihrem insgesamt heiteren Charakter, illustriert den beliebten Zeitvertreib des Tabak- und Alkoholgenusses bei Musik, Tanz und einer Mahlzeit. Die durch Genussmittel hervorgerufene Sinnenfreude galt zwar als lasterhaft, dennoch ist besagtes Bild nicht im Sinne der „Todsünden“ auszulegen. Allerdings deutet der indirekte Verweis durch die biblische Historie an, wohin die Maßlosigkeit an diesen Dingen führen kann.

539 Ausst.-Kat. Karlsruhe 2005/06, S. 114.

540 Zum Tabakkonsum in den Niederlanden vgl. Schama 1987, S. 188ff.

IV.10 Resümee

Im Vergleich der besprochenen Gemälde von Laurence de Neter, Pieter Jansz. Quast, François Verwilt und dem unbekanntem Maler aus dem Umkreis von Jan Olis sticht das prinzipiell gleichartige Tanzmotiv hervor. Stets stehen der Herr und die Dame in identischer Aufstellung mit einfacher Handfassung nebeneinander. Die Tänzerin ist dabei einmal mehr und einmal weniger lebhaft dargestellt. Ihr Partner hingegen beschreibt eine Tanzbewegung, die auf dem vorgestreckten Spielbein sowie dem abgenommenen Hut oder dem in die Hüfte gestemmtem Arm basiert. Eine Identifikation des Tanzes aus diesen Figuren ist, wenn überhaupt, nur anhand von Details möglich. Grundsätzlich ist festzuhalten, dass die Pose ihren Ursprung offensichtlich in einem veralteten Tanztypus hat, wie er hauptsächlich in den Bildern mit festlichen Tanzprozessionen einer zumeist höfischen Gesellschaft repräsentiert erscheint (**Abb. 65, 66, 70, 77, 108 u. 111**). Darüber hinaus ist dieses Tanzmotiv in verwandter Fassung in zwei Werken von Frans Francken II. zu sehen, der nicht datierten „Tanzenden Gesellschaft in einem Interieur“ und der „Tanzgesellschaft“ aus den 1630er Jahren (**Abb. 100 u. 101**). Bei der Bestimmung der Tänze in den oben besprochenen Gemälden (insbesondere von De Neter, Quast und Verwilt) eröffnet sich stets die Option, das Motiv als Reverenz oder als *Pavane* zu definieren. Allein die lebendigeren Tanzsequenzen in drei Bildern (**Abb. 139, 142 u. 143**) geben Grund zu der Annahme, dass dem dargestellten Tanz beispielsweise eine Variante der *Branle* oder eine niedrig getanzte *Gaillarde* als Ausgangspunkt diene. Angesichts dieser offenkundig wenig individuellen Gestaltungen ist ungewiss, ob überhaupt ein zeittypischer Tanz Grundlage für die Motive war. Denkbar ist vielmehr, dass all diese einander recht ähnlichen Posen auf eine *Pavane* zurückgeführt werden können. Das bedeutet: Das Tanzmotiv hat in diesen Gemälden repräsentative Funktionen; es veranschaulicht für die damalige Zeit typische Vergnügungen gutsituierter Personen des bürgerlichen Standes. Die Aktualität eines bestimmten Tanzes spielt in diesen Werken eine untergeordnete Rolle.

IV.10.a Christoffel Jacobsz. van der Laemen (ca. 1606–1651)

In den Künstlerbiographien, die Cornelis de Bie (1627–ca. 1716) im Jahre 1661 unter dem Titel „Het Gulden Cabinet Vande Edele Vry Schilder-Const“ veröffentlicht hat, werden die Werke des Künstlers Christoffel Jacobsz. van der Laemen, den De Bie als „Conversatie-Schilder van Antwerpen“ bezeichnet hat, lobend hervorgehoben. Die Biograph gibt eine Beschreibung der Themen („balletten en bancketten“, „singhen dansen springhen“ etc.) und charakterisiert die Gemälde als

„[...] soo liefelijck, en soo hoflijck / Soo bisaert, soo cloecken en eel / Vander Laenen [*sic!*] uyt te maenen / Met sijn liefelijck pinceel, / Heel manierich, los en swierich / Daer Natuer maer in ontbreckt / Soet verdreven, t’schijnt dat t’leven / In sijn eel Schilderijen steckt.“⁵⁴¹

Die Kombination aus Inhalt – die Darstellungen eleganter Gesellschaften – und der Maltechnik haben offenbar zu der Wertschätzung des flämischen Künstlers, der in der Nähe von Antwerpen ansässig war, geführt. Wahrscheinlich war Van der Laemen ein Schüler von Frans Francken II. und wurde durch dessen Tanzgesellschaften sowie durch die des Bruders Hieronymus Francken II. zu diesem Motiv angeregt.⁵⁴²

Die Darstellung „Elegante Gesellschaft in einem Interieur mit Musik und Tanz“ (n. d.) (**Abb. 146**) ist in Bezug auf den Bildaufbau mit den besprochenen Werken von Pieter Codde, Anthonie Palamedesz. und Laurence de Neter (**Abb. 131, 133, 135, 136 u. 139**) vergleichbar. Es handelt sich in der von Van der Laemen gestalteten Szene zwar nicht um eine diagonal angelegte Komposition wie bei den genannten Malern, aber auch hier ist eine größere Anzahl von Personen, die sich miteinander unterhalten und musizieren auf der einen (linken) Bildhälfte dargestellt, während auf der anderen (rechten) Seite ein einzelnes Tanzpaar im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit steht.⁵⁴³ Ferner lässt das karg

541 „[...] so lieblich, so galant / So bizarr [im Sinne von: ungewöhnlich], so stattlich und edel / [weiß] Vander Laenen [es] sich auszumalen / Mit seinem lieblichen Pinsel, / Sehr manierlich, bcker und schwungvoll / Darin der Natur es aber mangelt / [wird es] Süß vertrieben, es scheint, dass das Leben / In seinen edlen Bildern steckt.“ Vgl. De Bie 1661, S. 159.

542 Legrand 1963, S. 85.

543 Auffällig ist das Paar im Hintergrund, welches zwischen dem Tanzpaar zu erkennen ist. Dieses ist in fast identischer Manier in einem vermutlich nach Anthonie Palamedesz. gefertigten Bild „Musizierende Gesellschaft in einem Interieur“ (**Abb. 138**) dargestellt. Nähere Angaben zu diesem Bild vgl. Kapitel IV.8.b.

möblierte Interieur an die Darstellungen von Codde und Palamedesz. denken. Die Pose, welche das Tanzpaar eingenommen hat, ist bereits aus anderen vorgestellten Werken bekannt, so etwa aus den Darstellungen von Sebastian Vrancx, Hieronymus Francken II., Pieter Codde und Anthonie Palamedesz. (**Abb. 46, 47, 74, 76, 131, 136 u. 137**). Die bei Van der Laemen links im Bild platzierte Tänzerin erscheint, gleich den Tänzerinnen in den voran genannten Werken, nahezu reglos. Aufgrund ihres langen Kleides lässt sich über ihre Fußbewegung keine Aussage treffen. Ihre Arme sind seitlich am Körper herabgeführt und ihren Kopf hat sie nach rechts in Richtung des Betrachters gewandt. Der ihr in kurzer Distanz gegenüberstehende Partner ist im Profil dargestellt. Sein rechtes Bein dient ihm als Standbein und sein linkes Bein hat er mit nach außen gedrehtem Fuß nach vorne gestreckt. Ebenso wie die Dame hält der Herr seine Arme seitlich am Körper herab. Seinen Federhut trägt er auf dem Kopf. Aufgrund der Pose des Mannes und dem Abstand, den das Paar zueinander hat, ist hinter dem Tanzmotiv eine der *Branle*-Varianten oder eine *Gaillarde* zu vermuten. Für Letztere spricht der nach außen gedrehte Fuß und die Distanz zwischen den Tanzpartnern, die nötig war, wenn der Herr seine kunstvollen Schritte und Sprünge vor der Dame, die dabei auf der Stelle tanzte, ausführte. Demgemäß kann als Grundlage für die Pose eine *grue* (**Fig. 9**) angenommen werden.

Ein nahezu identisches Tanzpaar im Hinblick auf die Aufstellung und die Pose wird in der Szene „Elegante Gesellschaft“ (n. d.) (**Abb. 147**) gezeigt. Hier steht das tanzende Paar im Mittelpunkt eines weiträumigen schwarz-weiß geflüßten Saales, der von beiden Seiten mit einer großzügigen Fensterfront und einigen Gemälden dekoriert ist. Bei der Darstellung handelt es sich möglicherweise um einen Tanz, der in einem offiziellen Rahmen aufgeführt wurde, so dass die Figuren eventuell Angehörige aus dem höfischen Milieu darstellen. Ähnliche Werke, welche Festlichkeiten am Den Haager Hof repräsentieren, sind aus dem Œuvre von Van der Laemens Schüler Hieronymus Janssens und dessen Umkreis bekannt (**Abb. 151–155**). Es ist insofern denkbar, dass einige Werke Van der Laemens, wie hier die „Elegante Gesellschaft“, gerade in Hinblick auf die Gestaltung des Interieurs als eine Art Muster für die Arbeiten seines Schülers fungierten. Denn Tanzdarstellungen innerhalb palastähnlicher Räumlichkeiten mit einer Fenstergalerie, einem bogenförmigen Einlass mit aufgesetztem Dreiecksgiebel sowie Wandgemälden, die entlang der Wände auf Höhe des Architravs umlaufen, treten ebenfalls recht

gehäuft in den (vermutlich später entstandenen) Darstellungen von Hieronymus Janssens auf (**Abb. 160–163**).⁵⁴⁴

Im Gegensatz zu den vereinzelt Tanzpaaren, die im Kreise einer sich vergnügenden Gesellschaft den Mittelpunkt der Szene bilden, steht die nicht datierte „Tanzgesellschaft“ (**Abb. 148**). Der Raum, in dem sich die Teilnehmer der Gesellschaft aufhalten, wird in der Mitte der Rückwand von einem mit einem Dreiecksgiebel geschmückten Portal dominiert, welches augenscheinlich ins Freie führt. Zur linken Seite des Durchgangs ist auf Höhe des Architravs ein Seestück angebracht. Als Gegenwicht ist auf der rechten Seite ein Samtvorhang sichtbar, der offensichtlich als Raumteiler dient. Die Gäste der Gesellschaft haben sich rund um das Zimmer verteilt. Ein musikalisches Trio, welches aus einer Flötistin, einem Lautenisten und einem Violinisten besteht, hat auf einer Erhöhung unterhalb der großflächigen Fensterfront auf der linken Seite des Zimmers seinen Platz eingenommen.

Der Tanz, der im Zentrum des Bildes steht, wird in Form einer Prozession ausgeführt. Diese Form der Tanzdarstellung ist bereits aus den Werken der Familie Francken und Louis de Caullerys bekannt (**Abb. 65, 70, 77, 104, 105, 108 u. 111**). Während jene Tanzpaare in der Mehrzahl den Eindruck eines einheitlichen, geschlossen Aufzuges erwecken, scheinen die hintereinander gestaffelten Paare in Van der Laemens Darstellung vielmehr vereinzelte Tänze aufzuführen. Auch erscheint hier der Abstand der Paare zueinander größer. Die Bewegungen der einzelnen Tänzer sind vielgestaltig, und es bleibt ein wenig unklar, wie viele Paare tatsächlich dem Festzug angehören. Definitiv verbinden sich die beiden Paare im Mittelpunkt des Raumes zu einem Reigen, bei dem der Herr die Dame untergehakt hat. Das dritte Paar möchte sich möglicherweise anschließen. So hat der Herr seinen Hut mit seiner linken Hand abgenommen, er beugt sich leicht nach vorne und begegnet der neben ihm stehenden Dame mit einer Geste des Grußes. Die Dame wiederum hat sich dem Herrn zugewandt und beugt ihren Kopf in seine Richtung. Offenbar führen die beiden gerade die Reverenz zum Tanz aus (**Fig. 1**). Hinter dem sich grüßenden Paar folgt ein einzelner Herr dem Tanzzug. Da allerdings

544 Aufgrund der Tatsache, dass die meisten Werke von Van der Laemen und Janssens nicht datiert sind bzw. nur eine ungefähre Einschätzung über den Entstehungszeitraum vorliegt, kann nicht mit Sicherheit bestimmt werden, wer von den beiden Künstlern als Urheber für die vorliegende Raumgestaltung bestimmt werden kann. Da Janssens jedoch ein Schüler Van der Laemens war, kann davon ausgegangen werden, dass der Lehrer die Grundidee für das Interieurschema vorgegeben hat.

keine Dame neben ihm zu erkennen ist, kann über ihn nur festgestellt werden, dass er dem Tanz nicht zugehörig ist. Demzufolge wird die Prozession von insgesamt drei Paaren gebildet. Abseits vom Tanzzug sind ferner zwei weitere Paare gegenwärtig, die dem Betrachter den Rücken zugekehren und sich hintereinander gestaffelt in Richtung der Rückwand des Raumes bewegen. Bei näherer Betrachtung dieser beiden Paare fällt auf, dass der Herr des in den Vordergrund gerückten Paares seine Dame nicht untergehakt hat, sondern sie im Arm hält. Damit ist eine weitere Variation gegenüber den übrigen Paaren gegeben. Darüber hinaus trägt dieser Herr seine Kopfbedeckung, was ihn von den in der Raummitte tanzenden Herren und dem Paar, welches fast direkt vor der Wand steht, unterscheidet. Es erscheint wenig plausibel, dass gerade diese beiden Paare den Aufzug der Tänzerinnen und Tänzer anführen sollen. Sowohl ihre Haltung als auch ihre Entfernung zu den übrigen Paaren lässt deutliche Zweifel an dieser Vorstellung aufkommen. Vielmehr scheint es sich um zwei im Raum flanierende Paare zu handeln, die nichts mit dem Tanz im Vordergrund zu tun haben.

Ungeachtet der Frage, welche Funktion die beiden rückwärtigen Paare haben, bleibt zu klären, welcher Tanz den Hintergrund für die Tanzvorstellung im Mittelpunkt des Bildes abgibt. Grundsätzlich kann eine *Pavane* hinter dem Reigen vermutet werden, da dieser Tanz – wie mehrfach auch im Zusammenhang mit den Werken der Familie Francken oder De Caullerys vermerkt – oftmals in Form eines Tanzzuges und mit stolzierenden Schritten ausgeführt wurde (vgl. Kapitel II.3). Gerade die großzügigen Schritte der beiden Herren sind in vorliegender Darstellung besonders hervorstechend. In Bezug auf die Beinführung ist der Mann in der Bildmitte durchaus mit den Tänzern aus der „Tanzgesellschaft mit Spinettspielerin“ (um 1600) von Hieronymus Francken I. (**Abb. 71**) und der „Tanzgesellschaft“ von Hieronymus Francken II. (**Abb. 79**) vergleichbar. Diese Übereinstimmung des Tanzmotivs lässt sich mit der Annahme Legrands in Einklang bringen, dass Van der Laemen ein Schüler von Frans Francken II. war.⁵⁴⁵ Somit ist vorstellbar, dass der flämische Künstler mit den Bildern der Familie Francken, welche tanzende Gesellschaften zum Thema hatten, auch vertraut war. Zudem legt die hier gewählte Prozessionsform in der Gestaltung der Tanzszene eine mögliche Verbindung zu den Werken der Familie Francken nahe.

⁵⁴⁵ Legrand 1963, S. 85.

Doch wie bereits in Zusammenhang mit einigen anderen Bildern erwähnt, spricht das differenzierte Bewegungsrepertoire der Akteure im Grunde gegen eine Identifizierung des Tanzes mit einer *Pavane*. Die vorgestreckte Beinführung der beiden Tänzer in der Mitte lassen auch an eine *Branle* denken, die mit gerade voran geführtem Spielbein getanzte wurde. Allerdings wurde eine *Branle* nicht, wie in der „Tanzgesellschaft“, hintereinander, sondern neben- oder voreinander bzw. im Kreis getanzte. Ferner kann bei dem Tanz an eine *Gaillarde*, d. h. an die Pose der *grue* (**Fig. 9**) gedacht werden, was vor allem im Vergleich der Zeichnung aus Arbeau's „Orchésographie“ und dem Tänzer in der Mitte des Tanzzuges stimmig erscheint. Möglicherweise ist in der vorliegenden Darstellung die niedrig getanzte Form der *Gaillarde*, der *Tourdion*, gemeint. Dafür allerdings erscheinen die Schritte der Herren fast zu hoch und zu lebhaft. Außerdem tanzte man eine *Gaillarde* nicht als Aufzug, da selbst niedrige Sprünge bei einem Reihentanz hinderlich wären.

Die Argumentation macht deutlich, dass die eindeutige Bestimmung des von Van der Laemen dargestellten Tanzes durch die vielfältigen Bewegungen der Figuren erschwert wird. Die Merkmale, wie Aufstellung, Haltung und Platzierung im Raum, weisen, im Einzelnen betrachtet, auf verschiedene historisch bekannte Tänze hin. Demzufolge liegt die Vermutung nahe, dass Van der Laemen die geschilderte Tanzsequenz nicht unbedingt einer einzigen Quelle entnommen, sondern vielmehr eine Überlagerung verschiedener Tanzfiguren vorgenommen hat. Doch im Ganzen betrachtet muss der Tanz, wie anfangs bereits geäußert, als *Pavane* ausgelegt werden. Mit dieser gemischten Form des Prozessionszuges demonstriert Van der Laemen einerseits ein gewandtes, aber dennoch lockeres Auftreten einer vornehmen Gesellschaft, andererseits verleiht die raum einnehmende Breite des vielstimmigen Tanzes der Szene eine große Lebhaftigkeit.

Zusammenfassend lässt sich über die Tanzdarstellungen von Christoffel Jacobsz. van der Laemen sagen, dass vorwiegend einzelne Tanzpaare im Mittelpunkt seiner Bilder stehen. Die Posen dieser Paare wiederholen sich in mehreren Abbildungen. Im Vergleich zu anderen in dieser Arbeit vorgestellten Tanzmotiven unterscheiden sich die Haltungen der Tänzerinnen und Tänzer Van der Laemens nicht wesentlich voneinander. Das sich wiederholende Repertoire des flämischen Malers, oder anders formuliert: sein Festhalten an einer bestimmten Ausführung bzw. Thematik, das in ähnlicher Form bereits für andere hier vorgestellte Künstler festgestellt werden konnte, spricht für ein

Publikumsinteresse an diesen Motiven. Van der Laemens Schüler Hieronymus Janssens erweiterte das Repertoire seines Lehrers und erhielt aufgrund der Tatsache, dass er den Tanz zum Hauptthema seiner Bild machte, den Beinamen „de danser“.

IV.10.b Hieronymus Janssens (1624–1693)

Der Antwerpener Maler Hieronymus Janssens, der seit 1637 ein Schüler von Christoffel Jacobsz. van der Laemen war, hat sich in seiner Kunst hauptsächlich auf Tanzdarstellungen spezialisiert, weshalb er den Beinamen „de danser“ erhielt.⁵⁴⁶ Die Präsentationsweise der vornehmen Gesellschaften, ihre sich elegant bewegenden Figuren hat Janssens von seinem Lehrer übernommen. In seinem Œuvre werden sowohl Personen des Adels als auch des gehobenen Bürgertums beim Tanz wiedergegeben. Janssens' Szenen fallen insofern ein wenig aus dem Rahmen der hier vorgestellten Einteilung von Außen- und Innenraumdarstellungen, als der Künstler seine Figuren entweder vor einer Schlossterrasse platziert oder sie in prunkvoll dekorierten Sälen posieren lässt. Sofern die Gesellschaften auf einer Terrasse gezeigt werden, handelt es sich um Zusammenkünfte des Adelsstandes. In den Interieurdarstellungen ist die Klassifikation nach Adel oder gehobenem Bürgertum ungleich schwieriger einzuschätzen. Eindeutig ist eine Einordnung von Gemälden, wie „Charles II. bei einem Hofball in Den Haag“ und „Hofball in Den Haag (?)“ (beide Bilder entstanden um 1660) (**Abb. 154 u. 155**). In anderen Werken hingegen, wie beispielsweise dem „Tanz in eleganter Gesellschaft“ (n. d.) (**Abb. 159**), kann die Gesellschaft nicht mit Sicherheit bestimmt werden. Oftmals sind die Räumlichkeiten in Janssens' Bildern mit Gold verzierten Ledertapeten geschmückt. Mit dieser Form des Wandbehangs waren vom 16. bis zum 18. Jahrhundert zahlreiche Schlösser, aber auch viele Bürgerhäuser dekoriert. Aus der Ausstattung der Interieurs lässt sich somit im Hinblick auf die Zusammensetzung der jeweiligen Gesellschaft somit kein Schluss ziehen. Doch ist festzustellen, dass in den Werken, die den Adelsstand repräsentieren, oftmals historische Persönlichkeiten (Karl II., Don Juan José d'Austria) dargestellt sind. Insofern wäre im Falle der übrigen Motive anzunehmen, dass die dargestellten Personen das gutsituierte Bürgertum vertreten. Indes ist zu berücksichtigen, dass speziell in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts die Grenze zwischen diesen beiden Ständen eher fließend verlief. Als Hofmann wurde in den Niederlanden ein Mitglied der bürgerlichen politischen Elite verstanden. Diese Personen vertraten die außenpolitischen Interessen der Republik und pflegten enge Kontakte zum Statthalter.⁵⁴⁷ Die Angehörigen der Regenten- und der Oberschicht, d. h. die Bürger, bestimmten das politische und

⁵⁴⁶ Legrand 1963, S. 87.

⁵⁴⁷ Ausst.-Kat. Den Haag 1997/98, S. 65.

gesellschaftliche Leben. Der Adel spielte in der niederländischen Gesellschaft eine bescheidende Rolle und bildete nicht wie anderswo in Europa die politisch und sozial privilegierte Führungsschicht, da sich die Anzahl der Geschlechter durch jahrelange Fehden seit dem 16. Jahrhundert stark verringert hatte. Die Institution des Adels wurde somit durch die ständischen Vertreter der Provinzen und die Statthalter ersetzt.⁵⁴⁸ Letzterer „war eigentlich nicht mehr als ein Beamter [...], aber er genoß durch seinen fürstlichen Rang und die Abstammung aus dem Hause der Oranier ein quasimonarchisches Ansehen.“⁵⁴⁹ Nunmehr wird verständlich, weshalb eine genaue Bestimmung der Oberschicht nicht nur in Janssens' Bildern, sondern auch bei anderen niederländischen Künstlern nur bedingt möglich ist.

Zu den Werken von Hieronymus Janssens lässt sich somit Folgendes festhalten: Sie weichen nicht nur im Hinblick auf die Trennung von Außen- und Innenraum des bis hier vorgestellten Prinzips ab, sondern auch in Hinblick auf die Gesellschaft selbst, da es eine Durchmischung von Adel und Bürgertum gibt. Um dennoch eine Struktur in die Analyse hineinzubringen, seien seine Werke im Folgenden nach ihrem Umraum eingeteilt. Damit kann zwar keine sichere Aussage über die jeweilige Gesellschaftsschicht innerhalb der Interieurbilder getroffen werden, wohl aber bezüglich der Außenraumdarstellungen.

548 North 2003, S. 53–54.

549 North 2003, S. 39.

IV.10.b.1 Tanzdarstellungen auf der Terrasse

In Janssens' Gemälde, das den Titel „Das Menuette“ (2. Hälfte 17. Jh.) (**Abb. 149**) trägt, ist ein einzelnes Tanzpaar auf einer mit Balustraden und Säulen umgebenen Veranda dargestellt. Das Publikum, aus einer adeligen Gesellschaft bestehend, hat sich zu einem Mahl um einen Tisch versammelt. Hinter der Tafel ist ein Musiker-Quartett platziert, welches die Melodien zum Tanz spielt. Die Terrasse gewährt einen Ausblick auf eine großzügige Gartenanlage, die sich mit dem Springbrunnen sowie den von niedrigen Hecken umsäumten Wegen und Laubengängen als typisches Barockensemble auszeichnet.

Das Tanzpaar steht sich auf einer diagonalen Linie gegenüber, wobei sich beide Personen seitlich gedreht haben und einander die Schultern zuwenden. Die Dame richtet, aufmerksam, Kopf und Blick auf ihren Partner. Mit ihrer rechten Hand hebt sie ihren Rock an, und mit ihrer linken umfasst sie in lockerer Haltung einen zusammengefalteten Fächer. Der Herr steht auf den Zehenspitzen, ein wenig entfernt von ihr. Unverwandt schaut er seine Partnerin an, wobei er seine Arme leicht vom Körper weghebt und seine Finger in manierter Façon abspreizt. Die beiden tanzen, wie es scheint, ein *Menuett*, bei dem der Herr offenbar gerade die Pose des *glissé* eingenommen hat (**Fig. 25**). Dieser vor allem seit Mitte des 17. Jahrhunderts vermutlich aus Frankreich stammende Tanz vermittelte Würde, Anmut und Leichtigkeit der tänzerischen Bewegungen. Die zierlichen Schritte erfolgten auf unsichtbaren S- und Z-förmigen Raumlinien (vgl. Kapitel II.12 bzw. **Fig. 24**). Aufgrund des Wechselspiels von Distanz und Nähe (wie im Bild dargestellt), erfreute sich das *Menuett* als sinnlicher Paartanz großer Beliebtheit.

Neben dem *Menuett* kommt aber auch eine *Gaillarde*, die ebenfalls als Werbungsspiel getanzt werden konnte, als Basis für die Darstellung infrage. Gleichwohl erscheint die Art des Herrn auf Zehenspitzen zu tanzen, ein wenig zu geziert für eine *Gaillarde*. Denkbar wäre ferner eine *Courante* als Ausgangspunkt für die tänzerische Darbietung, da auch dieser Tanz gleich dem *Menuett* „von der Hand“ mit wechselnder Nähe zum Partner getanzt werden konnte. Die Fußsetzung des Herrn im vorliegenden Bild entspricht zudem den zierlichen Wechselschritten mit nach außen gestreckten Füßen, wie sie für die *Courante* kennzeichnend waren. Speziell seit Mitte des 17. Jahrhunderts hatte sich dieser Tanz von einem lebhaften Werbetanz zu einem anspruchsvollen Hoftanz mit präzisen Schrittfolgen entwickelt, der – wie hier zu sehen – auf Zehenspitzen getanzt

wurde (vgl. Kapitel II.8). Da das Bild jedoch nicht vor der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstanden ist, kann davon ausgegangen werden, dass der Tanz des Paares tatsächlich ein *Menuett* darstellt. Denn das *Menuett* existierte in seiner klassischen Form ab etwa Mitte der 1650er Jahre und fand dann eine rasche Verbreitung in ganz Europa (vgl. Kapitel II.12).

Eine Variante zu dem intimen Tanz aus dem voran besprochenen Bild stellt das „Paar bei einem Tanz auf einer Terrasse“ (n. d.) (**Abb. 150**) dar. Auf einer schwarz-weiß gefliesten Veranda tanzt ein Paar zur Musik eines im Hintergrund stehenden Violinenspieler. Das Publikum besteht aus einem Mann, der aus dem Fenster des an die Terrasse grenzenden Palastes sieht sowie aus zwei jungen Mädchen, die am unteren rechten Bildrand auf Stühlen sitzend dem Tanz zuschauen. Das Tanzpaar steht einander in gewissem Abstand gegenüber. Die im Profil dargestellte Tänzerin steht aufrecht und schaut ihren Partner an. Um ungehindert tanzen zu können, hält sie ihr langes Kleid mit beiden Händen nach hinten *grafft*. Ihr Partner ist dem Betrachter frontal zugewandt, wobei sein Kopf in Richtung seiner Dame gedreht ist. Die Arme hält er seitwärts am Körper herab. Während er seine mit prächtigen Federn geschmückte Kopfbedeckung in der linken Hand festhält, beschreiben die Finger seiner rechten Hand eine gezierte Geste, welche die Eleganz seiner Person unterstreicht. Offenbar will er gerade zu einem neuen Schritt ansetzen. Das rechte Bein hat er nach vorne geführt, sein Fuß schwebt dabei über dem Boden. Das linke Bein hat der Herr für den folgenden Schritt bereits angehoben, so dass er nur noch auf dem Fußballen steht. Die Darstellung erweckt den Eindruck, als ob führe Herr eine Reverenz gegenüber der Dame aus. Das zurückgestellte Bein und die abgenommene Kopfbedeckung passen zu dem Höflichkeitsgebaren, welches Beginn und Ende eines Tanzes markierte. Doch störend erscheint dabei der relativ große Abstand, den die beiden zwischen sich gebracht haben. Vorstellbar ist deshalb, dass es sich um eine Ausgangspose zu einem schwungvolleren Tanz handelt, wie beispielsweise einer gehüpften *Courante* oder einer *Gaillarde*, also Tänzen, bei denen es sich empfahl, den Hut abzunehmen. Beide Tänze können darüber hinaus die distanzierte Aufstellung des Paares erklären, die für die Solopassagen des Mannes unabdingbar waren. Bei diesen Werbungstänzen bewegte sich der Herr anfangs von der Dame weg, um ihr hernach wieder entgegentanzten. Die Tänzerin verharrte derweil auf der Stelle und führte dort einige recht verhaltene Schritte aus. Sehr viel wahrscheinlicher ist jedoch, dass ein *Menuett* als Vorlage für das Tanzmotiv gedient hat, denn auch bei diesem Tanz entfernten sich die

Partner voneinander, um auf bestimmten Linienformationen wieder aufeinanderzuzutanzten.

In der Darstellung „Hofball in Den Haag (?)“ (**Abb. 155**), welches Janssens zugeschrieben und anschließend in Kapitel IV.10.b.2 besprochen wird, ist ein äußerlich verwandtes Paar in ebendieser Aufstellung und Pose zu sehen. Da die Vermutung besteht, dass es sich beim Tänzer aus dem „Hofball“ um Karl II. handelt, liegt es nahe, den Tänzer in „Paar bei einem Tanz auf einer Terrasse“ als identisch anzunehmen.⁵⁵⁰

Die besprochenen Arbeiten, „Das Menuett“ und das „Paar bei einem Tanz auf einer Terrasse“ (**Abb. 149 u. 150**), stellen kleine Gesellschaften dar, deren Vergnügungen bei einer Mahlzeit, Musik und Tanz intimen Charakter haben. Die folgenden Werke Janssens' zeigen entsprechende Festlichkeiten, jedoch in einem größeren Rahmen. Der Außenraum, den der Künstler als szenischen Hintergrund wählte, ist dabei jeweils nahezu gleich gestaltet. In der Darstellung „Festliche Gesellschaft auf einer Terrasse“⁵⁵¹ (1656?) (**Abb. 151**) haben sich die Teilnehmer der Festgesellschaft auf einer Veranda versammelt, deren schwarz-weiß gefliester Fußboden mit geometrischen Formen verziert ist. An der rechten Seite wird ein Teil des Palastes mit zwei überdachten Eingängen sichtbar, von denen der hintere mit zwei Karyatiden flankiert ist. Im Hintergrund steht eine große Säule, auf deren Abschluss der Erzengel Michael dargestellt ist, wie er Satan bezwingt.⁵⁵² Neben der Hauptszene auf der Terrasse gewährt die vorliegende Komposition einen umfassenden Blick auf die Landschaft. Das im Mittelpunkt der Gesellschaft stehende Paar führt seinen Tanz in großer Distanz zueinander aus. Der im Profil dargestellte Herr führt mit dem linken Bein eine Vorwärtsbewegung aus, bei der das Bein gestreckt ist. Als Standbein dient ihm sein rechtes Bein, mit dem er lediglich auf den Zehenspitzen steht. Seinen rechten Arm hat er in die Hüfte gestützt. Die Bewegung des Mannes erweckt insgesamt den Eindruck, als tanze er auf seine Partnerin zu. Der Körper der Dame ist seitlich zu ihrem Partner gedreht, wobei sie sich mit dem Gesicht dem Mann zuwendet. Die oberste Stofflage ihres Kleides hat sie angehoben, und

550 Zur Frage nach den Porträts in den Bildern von Hieronymus Janssens vgl. Kapitel IV.10.b.3.

551 Von diesem Bild existiert eine weitere nicht datierte Version, die Janssens zugeschrieben wird und den Titel „Tanz im Kreise einer Hofgesellschaft“ (n. d.) (**Abb. 153**) trägt. Die Aufstellung und Pose des Paares entspricht dem Tanzpaar aus dem Bild „Festliche Gesellschaft auf einer Terrasse“ (**Abb. 151**) und wird aus diesem Grund nicht näher erörtert.

552 NT, Offenbarung des Johannes 12, 7–9.

mit dem rechten Fuß führt sie eine vorwärts gerichtete Schrittbewegung aus. Gleich dem „Paar beim Tanz auf einer Terrasse“ (**Abb. 150**) sprechen die Positionierung auf der Tanzfläche, die elegante Schrittführung und die aufrechte Körperhaltung des Paares sehr wahrscheinlich für eine *Courante* oder eine frühe Form des *Menuetts* (d. h. eine *Branle de Poitou*). Doch lässt sich aufgrund der vorgestreckten Fußhaltung des Mannes wiederum eine *Gaillarde* nicht ganz ausschließen. Allerdings sind die beiden erstgenannten Tänze (vor allem die *Courante*) wahrscheinlicher, da sie sich vor allem in adeligen Kreisen großer Beliebtheit erfreuten. Dieser Umstand spornte die höfischen Tanzmeister an, zu einer formvollendeten Ausführung dieser beiden Tänze durch gekünstelte Posen und komplizierte Schrittfolgen anzuregen, was eine Definition des Tanzes nach einer Bildvorlage zusätzlich erschwerte.

Eine ähnliche Szene stellt der „Ball auf der Terrasse am Hofe von Don Juan José d’Austria“ (1658) (**Abb. 152**) dar. In dieser Darstellung hat sich eine höfische Gesellschaft links und rechts entlang der Schlossterrasse versammelt. Durch die Positionierung des Publikums entsteht ein Mittelgang, der den Blick auf das Tanzpaar und den im Hintergrund sichtbaren Schlossgarten mit Springbrunnen freigibt. Die Terrasse mit einem Fußboden, dessen Gestaltung mit der zuvor besprochenen „Festlichen Gesellschaft“ (**Abb. 151**) identisch ist, wird im Hintergrund von einer Steinbalustrade abgegrenzt, auf die sich auf der linken Bildseite die Musiker gestellt haben. In ihrem Rücken ist ein weiteres Gebäude zu erkennen, das an eine riesige Loggia erinnert, deren Dach von einer säulenförmigen Balustrade umgeben ist und möglicherweise als weitere Terrasse genutzt wird. Zu beiden Bildseiten sind entlang der Gebäude zahlreiche Gäste versammelt, die der Tanzvorführung im Mittelpunkt der Darstellung beiwohnen. Vor allem aber scheint der Tanz eine Darbietung für das unter einem Baldachin thronende Paar auf der rechten Bildhälfte zu sein. Es ist auffällig, dass dieses Paar sowie der Hofstaat, der sich um den Thron herum versammelt hat, und die übrigen Gäste zur Linken, den Tänzern wenig Aufmerksamkeit schenken. Die gesamte Gesellschaft verweilt miteinander plaudernd an ihren Plätzen. Hinter der Gruppe auf der rechten Bildseite befindet sich die Außenmauer des Gebäudes, dessen Eingang von einer weiblichen und einer männlichen Karyatide flankiert wird.

Mit einigem Abstand zueinander hat sich das Tanzpaar auf einer imaginären Linie aufgestellt. Der längsseits zum Betrachter stehende Tänzer hat sein Gewicht auf sein linkes Bein verlagert und balanciert dieses auf seinen Zehenspitzen aus, während er sein rech-

tes Bein im Knie gebeugt nach hinten streckt. In aufrechter Pose hält er seinen rechten Arm in die Hüfte gestützt und hat seinen linken Arm indessen mit leicht gespreizten Fingern nach vorne geführt. Dabei blickt er auf seine Partnerin, die ihn mit einer Kopfdrehung nach links ansieht, während ihr Körper dem Betrachter frontal zugewandt ist. Mit beiden Händen hebt sie die oberste Stofflage ihres Rockes ein wenig an. Ihre Pose entspricht einer Vorwärtstendenz, wobei sie gerade ihren rechten Fuß vor den linken gesetzt hat. Bei dem Tanz könnte es sich aufgrund der graziös gesetzten Schritte der beiden Partner und ihres Abstandes zueinander um ein *Menuett* handeln. Indes gibt die Beinhaltung des Herrn vielmehr eine *ruade* (Fig. 12) wieder, eine Pose, die in der *Gaillarde* ausgeführt wurde. Dieser Tanz wurde etwa bis Mitte des 17. Jahrhunderts getanzt, also bis zu einem Zeitpunkt, in dem sich das *Menuett* in seiner heute bekannten Form erst entwickeln sollte (vgl. Kapitel II.4 und Kapitel II.12). Während die *Gaillarde* im Allgemeinen als lebhafter Sprungtanz geschätzt wurde, hat sie sich in den adeligen Gesellschaftskreisen aufgrund ihrer aufwendigen Tanzschritte und Sprünge zu einem anmutsvollen Tanz entwickeln können. Da die *Gaillarde* ebenfalls mit pantomimischen Einlagen sowie dem Wechsel von Entfernung und Annäherung der Partner getanzt wurden, ist dieser Tanz als Vorlage für die hier im Bild gezeigten Posen nicht auszuschließen. Chronologisch betrachtet befand sich die *Gaillarde* zum Entstehungszeitpunkt des Bildes freilich bereits in ihrer End-, das *Menuett* hingegen in seiner Anfangsphase. Somit kommt für die Bestimmung des wiedergegebenen Tanzes auch eine *Courante* infrage, die seit Mitte des 17. Jahrhunderts, ausgehend von ihrer lebhaften Variante, eine äußerst gezierte Form annehmen sollte, wie sie in adeligen Kreisen geschätzt wurde. Bei diesem in alternierenden Schritten „gehüpften“ Tanz begannen die Partner mit dem gleichen Fuß. Man bewegte sich aufeinander zu und entfernte sich wieder voneinander, wobei die Partner sich auch umtanzten. Im vorliegenden Bild ist (wenngleich bei der Dame weniger deutlich) zu erkennen, dass beide Tänzer das rechte Bein gleichzeitig nach hinten erhoben haben und demnach ihre Schritte parallel ausführen. Nichtsdestoweniger war die Dame bei der *Gaillarde* ebenso aufgefordert, die Schritte und Sprünge des Partners synchron, aber dennoch dezent, nachzuvollziehen. Anhand dieses Bildbeispiels wird deutlich, dass eine einwandfreie Bestimmung des Tanzes nicht möglich ist und dass Schritte und Posen in ähnlicher Form in den unterschiedlichsten Tänzen verbreitet waren. Aus den oben genannten Gründen liegt aber die Annahme einer *Courante* oder eines *Menuetts* hinter dem Tanzmotiv sehr nahe.

IV.10.b.2 Tanzdarstellungen im Interieur

Neben den Außenraumdarstellungen auf einer Terrasse gestaltete Janssens Gesellschaftsszenen, die sich in großräumigen, elegant ausgestatteten Sälen entfalten. Ein besonders prägnantes Beispiel ist die oben bereits erwähnte Darstellung von „Charles II. bei einem Hofball in Den Haag“ (um 1660) (**Abb. 154**), welche sich heute im Besitz der englischen Königin Elizabeth II. in Windsor Castle befindet und Janssens zugeschrieben wird. Der Festsaal ist mit einer prunkvollen Kassettendecke, kunstvoll verzierten Ledertapeten, Kerzenhaltern an den Wänden zwischen den Fenstern und einem Kronleuchter sowie mit einigen Gemälden fürstlich dekoriert. Im Mittelpunkt der zahlreich im Saal versammelten Hofgesellschaft befindet sich ein Tanzpaar, welches sich zu den Klängen einiger Musiker, die auf der linken Bildseite unterhalb der Fenster stehen, bewegt. Im Hintergrund wird der Blick auf einen weiteren Raum frei, in dem ein üppiges Bankett zu sehen ist. Das tanzende Paar posiert in ähnlicher Haltung wie bereits die Paare aus den besprochenen Bildern. Während die frontal dem Betrachter zugewandte Dame mit ihrer Geste, dem Aufnehmen ihres Kleides, und ihrer Schrittführung der Tänzerin aus dem „Ball auf der Terrasse am Hofe von Don Juan José d’Austria“ (**Abb. 152**) sehr nahe kommt, erinnert die Körperhaltung ihres Partners vor allem an den männlichen Part aus dem Werk „Das Menuett“ (**Abb. 149**). Den Körper in leichter Drehung nach rechts wendet er sich dem Betrachter zu. Sein Gewicht balanciert er auf den Zehenspitzen seines rechten Beines, derweil er sein linkes Bein leicht angehoben nach vorne streckt. Mit den ein wenig abgewinkelten Armen und den abgespreizten Fingern vollendet er seine gekonnt aufrechte Pose. Das elegante Vorstrecken des Beines sowie die gezielte Geste mit den Fingern lassen auch hier an das *glissé* (**Fig. 25**) bei der *Courante* oder bei einem *Menuett* denken. Wie aus den Beschreibungen zu den Tänzen in Kapitel II.8 und II.12 hervorgeht, wurden beide Tänze auch „von der Hand getanzte“. Es ist somit nicht eindeutig festzustellen, welcher Tanz im Bild vorgeführt wird. Das *Menuett* war aus heutiger Sicht der bekanntere Tanz, die *Courante* war jedoch zur Zeit der Entstehung des Bildes verbreiteter und vor allem in höfischen Kreisen sehr beliebt. Feststeht, dass in beiden Tänzen die persönliche Zurschaustellung von Eleganz und Anmut im Mittelpunkt der Vorführung stand, was dem Thema des Bildes entspricht.

Das Thema einer repräsentativen Tanzvorführung im Mittelpunkt einer höfischen Gesellschaft ist ebenfalls Gegenstand des Bildes „Hofball in Den Haag (?)“ (um 1660) (**Abb. 155**), welches Hieronymus Janssen zugeschrieben wird. Die Arbeit befindet sich heute im Schloss Oranienbaum (Kulturstiftung Dessau-Wörlitz) und wird dem Œuvre Janssens' aufgrund der erörterten Darstellung „Charles II. bei einem Hofball in Den Haag“ zugeteilt.⁵⁵³ Zu dem sprechen das Thema des „Hofballes in Den Haag“, der Typus der Figuren mit ihren rundlichen Gesichtern und spitzen Nasen, die Posen der Tänzer und die weiche silbrige bis gelbliche Tongebung für Janssens als Maler des Bildes. Das Gemälde gelangte wahrscheinlich über den Nachlass von Amalia von Solms in die anhaltisch-dessauischen Sammlungen, aber einen Nachweis über eine Provenienz aus dem Hause Oranien gibt es nicht.⁵⁵⁴ Ob mit dem Tänzer im Mittelpunkt der Komposition ebenfalls Karl II. gemeint ist – vor allem bei einem Vergleich mit dem Bild aus dem Besitz der englischen Königin – muss an dieser Stelle erst einmal offen bleiben.⁵⁵⁵

Rund um einen großen mit Gemälden und Skulpturen ausgestatteten Saal, der linkerhand von großen Fassadenfenstern bestimmt wird, haben sich zahlreiche Gäste versammelt. Im Mittelpunkt des Bildes steht ein Tanzpaar, welches in recht großer Entfernung zueinander aufgestellt ist. Die im Profil dargestellte Dame steht an ihrem Platz und sieht ihren Partner aufmerksam an. Ihr langes Kleid hebt sie mit ihren nach hinten geführten Händen an, damit es sie nicht beim Tanz behindert. Der Herr steht ihr barhäuptig frontal gegenüber und hat sein rechtes Bein vor das linke geführt. Ob sein rechter Fuß bereits abgestellt ist oder noch in der Luft schwebt, lässt sich nicht sicher feststellen. Seinen linken Arm hat er zurückgeführt, der rechte ist gewandt vornheraus angehoben und zeigt ein graziles Fingerspiel. Ungewöhnlich ist lediglich die Geste der abgenommenen Kopfbedeckung. Diese wurde entweder bei einer Reverenz ausgeführt oder bei einem schwungvolleren Tanz, wie beispielsweise einer gehüpften *Courante* oder einer *Gaillarde*. Der Gedanke eine Reverenz ist hier sicher nicht gemeint, da die Partner einen verhältnismäßig großen Abstand zwischen sich gebracht haben. Im Gegensatz dazu führt ein anderes Paar, welches, von ersterem eingerahmt, im Hintergrund sichtbar wird, sehr wahrscheinlich die Grußform der Reverenz aus. Das Tanzpaar im

553 Ausst.-Kat. Dessau 2003, S. 335.

554 Ausst.-Kat. Dessau 2003, S. 335.

555 Zur Identifizierung der Porträts in den Bildern von Hieronymus Janssens vgl. Kapitel IV.10b.3 dieser Arbeit.

Vordergrund erweckt vielmehr den Eindruck, als befände es sich gerade mitten in einer Bewegungssequenz. Offenbar handelt es sich wiederum um die Wiedergabe eines Werbungstanzes, bei dem der Herr sich anfangs von der Dame wegbewegt, um ihr mit hervorstechenden Solopassagen hernach wieder entgegenzutreten. Die Tänzerin verharrt derweil an einem Ort und führt dort einige recht verhaltene Schritte aus. Es ist bezeichnend, dass besagtes Paar dem Tanzpaar aus der Darstellung „Paar bei einem Tanz auf einer Terrasse“ (n. d.) (**Abb. 150**) entspricht. Demgemäß muss auch für die Darstellung des „Hofballs“ eine *Courante* oder *Gaillarde* in Erwägung gezogen werden. Ferner kann ein *Menuett* als Vorlage gedient haben, was bezüglich der chronologischen Entwicklung der Tänze nicht ausgeschlossen ist. Das *Menuett* hat sich seit Mitte der 1650er Jahre an den europäischen Höfen verbreitet. Da das Tanzen ein selbstverständlicher Bestandteil am Den Haager Hof war und die Tänze in den Niederlanden, wie eingangs zu dieser Arbeit erwähnt, sehr stark von den Entwicklungen in Frankreich und England beeinflusst waren, kann die Vorführung eines *Menuetts* in diesem Bild durchaus angenommen werden.⁵⁵⁶

In drei weiteren Werken, die unter Umständen von der Hand Hieronymus Janssens' sind, werden ebenfalls höfische Tanzszenen wiedergegeben. Es handelt sich hierbei um die Bilder „Höfische Ballszene“ (n. d.), „Höfischer Tanz“ (n. d.) und die „Tanzvorführung“ (n. d.) (**Abb. 156–158**). Ob in diesen drei Werken ebenfalls Angehörige des Den Haager Hofes bzw. Karl II. wiedergegeben sind, kann an dieser Stelle nicht mit Sicherheit geklärt werden.

Während die Tanzpaare in den Bildern „Höfische Ballszene“ (**Abb. 156**) und „Höfischer Tanz“ (**Abb. 157**) eine fast identische Pose aufweisen, ist eine Veränderung bei der Aufstellung und der Körperhaltung des Tanzpaares in der „Tanzvorführung“ (**Abb. 158**) sichtbar. Der Herr steht auf der linken, die Dame auf der rechten Seite der Tanzfläche. Während sie an ihrem Platz steht, lediglich ihren rechten Arm ausstreckt und in der Hand eine Feder hält, hat sich der Herr zur Seite gedreht und wendet er sich nun mit dem Gesicht seiner Partnerin zu. Sein rechter Fuß berührt fast nur noch mit den Zehenspitzen den Boden, derweil er mit seinem linken nach vorne geführten Bein zum nächsten Schritt ansetzt. Die Fußspitze weist dabei gerade nach unten. In seiner rechten Hand hält er seinen Federhut und seine linke Hand liegt auf seiner Brust. Durch die Gesten

556 Brooks 1988, S. 19.

und die Blicke, die sich die beiden Partner zuwerfen, erweckt die dargestellte Tanzszene einen theatralischen Eindruck. Es ist denkbar, dass hier das von Thoinot Arbeau beschriebene Schauspiel aus einer *Gaillarde* oder *Courante* dargeboten wird (vgl. Kapitel II. 4 und II.8). Aufgrund der Tatsache, dass der Herr auf Zehenspitzen tanzt, ist eher eine *Courante* als Grundlage für den Tanz anzunehmen, allerdings wurde auch das *Menuett* mit der dargestellten Fußhaltung getanzt.

Die übrigen Figuren im Raum nehmen offenbar kaum Notiz von diesem Tanzspiel. Auch die unter einem Baldachin thronende Dame ist nicht mit dem Tanzpaar, sondern einem Kind, welches ihr durch eine andere Dame gebracht wird, beschäftigt. Ungewöhnlich ist die Darstellung der musikalischen Hintermalung, die sowohl von einem vierköpfigen Orchester im Hintergrund links der Tür kommt als auch von zwei Damen im Vordergrund, von denen die eine ein Tasteninstrument, die andere eine Laute spielt. Einmal abgesehen von dieser etwas ungewöhnlichen Tanz- und Musikszene, finden sich einige Bilddetails aus der „Tanzvorführung“ auch in anderen Werken von Janssens vergleichbar: So ist der mit einem Baldachin bekrönte Thron aus dem „Ball auf der Terrasse eines Palastes am Hofe von Don Juan José d’Austria“ (**Abb. 152**) bekannt, während der im Vordergrund auf einem roten Kissen ruhende Herr, der von zwei Damen umgeben ist, an gleicher Stelle im Bild „Festliche Gesellschaft auf einer Terrasse“ (**Abb. 151**) platziert ist. Das Interieur mit der Fenstergalerie zur linken Seite, einem geschmückten Eingangsportal und dem Orchester im Hintergrund kommt wiederholt in Janssens’ Bildern vor (**Abb. 160–162 u. 164**). Möglicherweise können diese miteinander kombinierten und übereinstimmenden Elemente als Indizien dafür gelten, dass die vorliegende Arbeit (**Abb. 158**) möglicherweise nicht von Janssens eigener Hand, sondern aus seiner Werkstatt stammt oder die Fassung eines Nachahmers darstellt.

Die bisherige Diskussion macht deutlich, dass Hieronymus Janssens bestimmte Posen für seine Figuren mehrfach verwendet hat. Die Damen aus den vorliegenden Gesellschaftsszenen entsprechen stets ein und demselben Typus: aufrecht stehend, die Beine durch das lange Kleid verdeckt und mit den Händen die oberste Lage ihres Gewandes umfassend, um dieses anzuheben. Den Kopf haben sie zumeist in Richtung des Partners gewandt. Dabei werden sie entweder im Profil bzw. leicht gedreht gezeigt oder sie stehen frontal dem Betrachter gegenüber. Ebenso verhält es sich mit ihrem Tanzpartner. Seine Aufstellung im Raum, seine Bein- und Armführung werden in verwandten Ausführungen wiedergegeben. Oftmals ist es nur der äußere Rahmen, den Janssens in sei-

nen Bildern verändert hat. Der „Tanz in eleganter Gesellschaft“ (n. d.) (**Abb. 159**) zeigt den bereits bekannten gesellschaftlichen Typus einer höfischen Gesellschaft bei Konversation, Musik, Tanz und einer Mahlzeit, wobei der Anlass offenbar weniger ein offizieller, denn ein privater ist. Wiederum ist es ein einzelnes Paar, das im Mittelpunkt der Szene einen Tanz vorführt. Die Pose der Dame, die vom Betrachter nur rückwärtig gesehen werden kann, hat die oberste Stofflage ihres Kleides aufgenommen. Eine weitere Bewegung ist nicht erkennbar, sie verharrt offenbar auf ihrem Platz. Ihr Gegenüber hält die Hände leicht abgespreizt, mit seinem rechten Bein führt er eine Vorwärtsbewegung aus. Die Körperhaltung der beiden Tanzpartner ist aus den zuvor besprochenen Bildern bekannt; angesichts des vorgestreckten Beines des Herrn lässt sich zunächst eine *Gaillarde* oder eine *Courante* vermuten. Auch eine frühe Form des *Menuetts* ist aufgrund der Armführung und des eleganten Vorwärtsschreitens vorstellbar. Problematisch ist hier wiederum die Divergenz zwischen der Datierung des Bildes – aufgrund der bisher besprochenen Bilder ist anzunehmen, dass das Werk in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstand – und dem Zeitraum, in dem die Tänze getanzt wurden. So wurde die *Gaillarde* Mitte des 17. Jahrhunderts fast gar nicht mehr getanzt, während die *Courante* auf ihrem Höhepunkt war und das *Menuett* sich erst entwickelte. Bestimmte Posen lassen sich in allen drei Tänzen wiederfinden, so dass eine sichere Festlegung auf einen Tanz nicht möglich ist.

In Bildern wie „Interieur mit eleganten Figuren beim Tanz“ (**Abb. 160**), das im Zeitraum zwischen 1660 und 1680 entstanden ist, hat Janssens sein Schema variiert, indem er drei Personen beim Tanz zeigt. Der Herr steht an der Spitze und damit im Mittelpunkt des auf einer Dreieckslinie ausgeführten Tanzes. Mit seiner Körperhaltung entspricht er „Charles II. bei einem Hofball in Den Haag“ (**Abb. 154**) sowie dem Tänzer im Werk „Tanz in eleganter Gesellschaft“ (**Abb. 159**). Seine beiden Mittänzerinnen sind auf einer Linie ein wenig abgerückt von ihm dargestellt. Die links stehende Tänzerin im gelben Kleid ist seitlich gedreht, die rechts im Bild platzierte Tänzerin im schwarzen Kleid ist in Rückansicht wiedergegeben. Über die Posen der beiden Damen lässt sich wenig sagen. Während die Dame in Gelb mit ihrer rechten Hand den Rock ein wenig anhebt und mit ihrer linken einen Fächer oder eine kleine weiße Tasche hält,⁵⁵⁷

557 Die Qualität der vorliegenden Abbildung lässt keine Aussage darüber zu, um welchen Gegenstand genau es sich hierbei handelt.

scheint die Dame rechts im Bild auf der Stelle zu verharren. Beide Damen sehen den Herrn in der Mitte aufmerksam an. Im Vergleich mit den übrigen Darstellungen von Janssens' Tänzern lassen sich aufgrund der Pose des Mannes abermals Rückschlüssen auf die schon bekannten Tänze *Gaillarde* und *Courante* ziehen. Auffällig ist die überaus gezierte Arm- und Beinführung des Herrn sowie die Linienführung, welche durch die Stellung der Figuren im Raum vorgegeben wird. Zwar ist aus der bisher zitierten Literatur kein *Menuett* in einer Dreier-Kombination bekannt, doch gab es neben den gängigen Tanzvariationen kunstvollere Versionen, bei denen eine unterschiedliche Anzahl von Personen tanzte. Üblicherweise wurde eine gerade Anzahl von Damen und Herren Personen gewählt, die umeinander herum tanzten und dabei den Partner wechselten. Doch gab es auch Choreographien mit einer ungeraden Anzahl von Tänzern, wie Janssens sie hier dargestellt hat. Bereits Antonio Cornazano hat in seinem Mitte des 15. Jahrhunderts entstandenen „Libro dell'arte del danzare“ sowohl Tänze für drei (*Jove Bereguardo Nova*, *Leoncello Novo* und *Damnes*) als auch für fünf Personen (*Verzeppe*) beschrieben.⁵⁵⁸ Gerade die Entwicklung der *Courante* und des *Menuetts*, aus denen das klassische Ballett hervorgehen sollte, mag die höfischen Tanzmeister des 17. Jahrhunderts auch zu weiteren ungewöhnlichen Tanzchoreographien angeregt haben. Folglich ist es durchaus möglich, dass Hieronymus Janssens für das vorliegende Werk eine real existierende Choreographie vor Augen hatte. Andererseits sollte aber auch nicht ganz ausgeschlossen werden, dass der Künstler hier ein neues Kompositionsschema eingeführt hat.

Ungewöhnlich an der vorliegenden Darstellung ist neben dem tanzenden Trio die schlichte Ausstattung des Raumes. Außer einer Tür, die von zwei Säulen flankiert wird und mit einem Dreiecksgiebel abschließt, ist das Zimmer mit keinen weiteren Möbeln, Gemälden, Kronleuchtern oder ähnlichen Gegenständen geschmückt. Die Wände des Raumes sind gleich dem Bild „Tanz in eleganter Gesellschaft“ (**Abb. 159**) mit Gold verzierten Ledertapeten dekoriert. Die vorliegende Abbildung lässt jedoch erkennen, dass sich hinter der jetzt sichtbaren Malschicht eine ehemals andere Gestaltung des Raumes verbirgt. So sind links und rechts des Durchgangsportals schemenhaft weitere Personen zu erkennen und auf der rechten Bildhälfte zeichnen sich an der Rückwand offenbar zwei Säulen ab.

558 Cornazano 1455, S. 26ff.

Thematisch anklingende Bilder, wie „Tanzende Gesellschaft“ (1647) (**Abb. 161**), „Elegante Gesellschaft in einem Interieur“ (n. d.) (**Abb. 162**) und „Interieur mit Musik und tanzendem Paar“ (**Abb. 164**), zeigen, verglichen mit der gerade besprochenen Interieurszene, eine verwandte Raumaufteilung und Anzahl der Figuren. Allerdings sind diese Zimmer besteht nicht ausschließlich mit einer Goldledertapete dekoriert, sondern auch mit einigen Gemälden entlang der Wände gestaltet. Weiterhin charakteristisch für die genannten Kompositionen sind die jeweils an der linken Seite platzierten Fenstergalerien, vor der einige Personen versammelt sind, das Durchgangsportal im Hintergrund des Raumes und rechtsseitig neben der Türöffnung die Musiker, welche zum Publikum auf dieser Bildseite überleiten. Den Mittelpunkt der Szenen bildet das tanzende Paar. Dieser bühnenartige Aufbau wird durch einen zur Seite geschobenen Vorhang verstärkt, ein Element, welches beispielweise aus der „Tanzgesellschaft“ der 1630er Jahre von Francken II. (**Abb. 101**) bekannt ist sowie aus Christoffel Jacobsz. van der Laemens nicht datierter „Tanzgesellschaft“ (**Abb. 148**).

Die im Hintergrund sichtbare Eingangssituation im Gemälde „Elegante Gesellschaft in einem Interieur“⁵⁵⁹ (**Abb. 162**) gewährt – im Gegensatz zu den übrigen Darstellungen dieses Typus – einen Ausblick ins Freie und auf die untergehende Sonne, weshalb man auf eine abendliche Veranstaltung schließen kann. Die Ausstattung beschränkt sich auf eine Reihe von Landschaftsbildern, die rund um das Zimmer auf Höhe des Architravs angebracht sind. Ein einzelnes Gemälde hängt linksseitig des Eingangs auf Augenhöhe. Die dargestellte Gesellschaft stimmt mit derjenigen aus dem „Interieur mit eleganten Figuren beim Tanz“, der „Tanzenden Gesellschaft“ und dem „Interieur mit Musik und tanzendem Paar“ (**Abb. 160, 161 u. 164**) überein. Es ist nicht der Adel, der hier zum Tanz zusammengekommen ist, sondern vielmehr eine wohlhabende Bürgerschicht. Nun ist es kaum möglich, diese beiden Gesellschaftsschichten auf den Abbildungen auseinanderzuhalten, aber das privater anmutende Umfeld mit der geringeren Personenzahl, das schlichter gestaltete Interieur und die weniger prunkvolle Bekleidung der Figuren lassen einen Unterschied zwischen den gezeigten Szenen wahrnehmen.

559 Von diesem Gemälde existiert eine zweite Fassung, „Elegante Gesellschaft beim Tanz in einem Interieur“ (n. d.) (**Abb. 163**), welche sich nur in wenigen Details von dem o. g. Werk unterscheidet. Die Urheberschaft des zweiten Bildes ist nicht geklärt, möglicherweise ist es von Christoffel Jacobsz. van der Laemen oder von Janssens selbst.

Nicht nur der Herr mit zwei Damen gleichzeitig tanzend (**Abb. 160**) bildet eine ungewöhnliche (wenn auch offenbar nicht unübliche) Kombination, auch das aus insgesamt vier Paaren bestehende Tanzensemble im vorliegenden Bild der „Eleganten Gesellschaft in einem Interieur“ (**Abb. 162**) weicht, was die Positionierung innerhalb der Szenerie anbelangt, von der Norm ab. Zu den Klängen von acht Musikern, die auf einer kleinen Tribüne in der rechten Ecke des Zimmers spielen, beschreiben drei Paare aufeinander folgend eine kurvenförmige Bewegung durch die Mitte des Raumes. Ein einzelnes Paar tanzt dabei von links auf die anderen Paare zu. Die Herren haben ihre Damen jeweils auf die rechte Seite genommen, wie es die klassische Aufstellung erfordert. Mit seitlich angehobenen Armen bewegen sich die beiden Tänzer aus der Reihe durch den Saal. Das jeweils linke Bein der Herren steht mit nach außen gedrehtem Fuß vor dem rechten Bein. Die Damen sind mit dem rechten Arm ihrer Herren hinterfangen und begeben sich mit nur erahnbaren grazilen Schritten vorwärts. Die Dame des vordersten Paares und die des seitlich stehenden Paares haben ihr Gewand mit der rechten Hand angehoben. Über die Pose des hintersten Paares kann keine Aussage getroffen werden, da ihre Körper von den übrigen Paaren verdeckt sind. Das seitlich herantanzende Paar unterscheidet sich insofern von der Aufstellung der anderen Paare, als dass die beiden sich an der Hand halten. Ferner verläuft die Beinführung des Mannes entgegengesetzt zu der der übrigen Herren.

Hieronimus Janssens zeigt in diesem Bild einen Aufzug mit mehreren würdevoll voranschreitenden Paaren, der einer *Pavane* entspricht, wie sie beispielsweise aus den Darstellungen der Familie Francken bekannt ist (**Abb. 65, 70, 77, 104, 105 u. 108**). Die Pose des ersten Paares aus der Tanzprozession ist ferner mit dem Paar aus dem Bild „Höfischer Tanz“ (1635) von Abraham Bosse (**Abb. 116**) vergleichbar. Die ausgebreiteten Arme und das zeremonielle Gehen unterscheiden sich nur insofern, als Janssens die Tänzerin durch die Armhaltung ihres Partners einrahmen lässt. In der Darstellung von Bosse hingegen führt der Herr seine Arme vor dem Körper seiner Partnerin, wodurch sie leicht versetzt hinter ihm geht.

Da die *Pavane* nun aber ab Mitte des 17. Jahrhunderts kein Modetanz mehr war, könnte die von Janssens geschilderte Renaissanceparade anders, nämlich als Eingangssituation mehrerer Paare vor der eigentlichen Aufstellung zu Beginn eines (anderen) Tanzes gedeutet werden. Das heißt, die Tänzer betreten als geschlossene Formation gemeinsam den Raum und stellen sich dem Publikum vor. Anschließend begeben sie sich auf ihren Ausgangsplatz, um mit dem eigentlichen Tanz zu beginnen. Vorstellbar ist eine solche

Situation beispielsweise vor dem Tanz einer *Gigue*, *Gavotte*, *Courante* oder eines *Menuetts*. Diese Tänze wurden in genau festgelegten Choreographien mit bis zu acht Paaren gleichzeitig getanzt, wobei die Partner im Verlauf des Tanzes wechselten. Die Darstellung des Aufzuges im Bild Janssens' kann somit durchaus als eine Situation vor Beginn einer dieser vier Tänze verstanden werden. Ungeklärt an diesem fiktiven Szenario bleibt das tanzende Paar am linken Bildrand, dessen Aufstellung und Pose nicht in das Schema der übrigen Tänzer passt. Die Beiführung des links stehenden Tänzers legt Darstellungen der Tänzer von Pieter Codde aus der „Fröhlichen Gesellschaft“ (1633) (**Abb. 131**) sowie von Anthonie Palamedesz. aus dem „Interieur mit festlicher Gesellschaft“ (1648) (**Abb. 137**) nahe. Doch weit über die beiden Bilder hinausgehend stimmt die Körperhaltung des Paares sowie ihre Stellung innerhalb des Raumes insbesondere mit dem Paar aus der „Tanzgesellschaft“ der 1630er Jahre von Frans Francken II. überein (**Abb. 101**). Allein die Dame in Janssens' Bild weicht ein wenig von der Franckenschen Tänzerin ab. In letztgenannter Arbeit lehnt sich die Frau ein wenig zurück und hält ein Taschentuch in ihrer rechten Hand. In der Szene Janssens' blickt die Tänzerin auf den Fußboden und hebt mit ihrer rechten Hand ihr Kleid an. Übereinstimmend bewegt sich das jeweilige Paar auf dem Bild von Francken und Janssens von der linken Seite auf die Raummitte zu. Während Francken eine große Festgesellschaft zeigt, beschränkt sich Janssens auf eine intime Gesellschaft. Die Verwandtschaft dieser beiden Werke die Tanzpaare betreffend lässt sich möglicherweise durch den Janssens' Lehrer, Christoffel Jacobsz. van der Laemen, erklären, der wahrscheinlich ein Schüler von Frans Francken II. war.⁵⁶⁰ Folglich besteht die Möglichkeit, dass Hieronymus Janssens die Bilder aus der Franckenschen Werkstatt entweder durch seinen Lehrer oder sogar aus eigener Anschauung bekannt waren, da Janssens in Antwerpen lebte und arbeitete, wo auch die Franckens ihre Werkstatt hatten.

Dessen ungeachtet stellt sich die Frage nach der Definition des Tanzes, den das links platzierte Paar in Janssens' Bild vorführt. Aufgrund der auffälligen Posen, wie das hervorgestreckte Bein des Mannes, könnte beispielsweise auf eine *Gaillarde* oder eine *Branle* geschlossen werden, doch steht dieser Tanz im Widerspruch zu den Tänzern des Reigens. Eine weitere Schwierigkeit bei der Bestimmung des Tanzes entsteht durch die Verteilung der Paare im Raum, denn der Weg der mittig den Raum durchschreitenden Tänzer schneidet denjenigen des von links herantanzenden Paares bzw. umgekehrt.

⁵⁶⁰ Legrand 1963, S. 85.

Deshalb kann aus der Positionierung der Paare nicht geschlossen werden, dass ein gemeinsames Tanzen stattfindet, bei dem sich beispielsweise das äußere Paar vor oder hinter die Reihe des Tanzzuges eingliedern wird. Eine schlüssige Erklärung wäre, die Pose des Einzelpaares als Reverenz zu definieren, welche die beiden Partner für die vorbeiziehenden Paare ausführen. Gleichwohl ist diese Annahme angesichts der lebhaften Darstellung des Paares nicht befriedigend. Es bleibt somit festzustellen, dass Hieronymus Janssens hier zwei Gruppen darstellt, die wahrscheinlich den gleichen Tanz vorführen, nämlich eine *Pavane*, diesen aber offensichtlich in verschiedenen, nicht miteinander übereinzubringenden Choreographien vorführen.

Ganz anders stellt sich die Tanzsituation im „Interieur mit Musik und tanzendem Paar“ (n. d.) (**Abb. 164**) dar.⁵⁶¹ Die Gestaltung des Raumes entspricht im Wesentlichen der zuvor erläuterten „Eleganten Gesellschaft in einem Interieur“ (**Abb. 162**). Die linke Bildseite wird von einer Fenstergalerie bestimmt, entlang derer sich einige Personen versammelt haben. An der Rückwand des Raumes ist ein Musikerquartett platziert. Diese Seite wird zusätzlich von einem aus der Mitte der Wand gerückten, barock gestalteten Portal dominiert, auf dessen Architrav zwei Delphine eine Fensteröffnung einrahmen. Längs der rechten Wand hat sich der größte Teil der Festgesellschaft versammelt. Innerhalb dieses Kreises bewegt sich ein einzelnes Tanzpaar zu den Melodien des Musikensembles. Einander gegenüberstehend halten sich die beiden Partner an der rechten Hand, welche sie jeweils auf Brusthöhe angehoben haben. Während der in Rückansicht dargestellte Herr seinen linken Arm vom Körper weggeführt hat und mit der linken Hand seinen Federhut festhält, hat die Dame ihren linken Arm seitlich ihres Körpers herabgeführt. Der Tänzer steht auf seinem linken Bein, das rechte ist am Absatz angehoben, als ob er damit gleich zum nächsten Schritt ansetzen wird. Über die Beinstellung der Dame lässt sich aufgrund ihres bodenlangen Kleides keine Aussage treffen. Die Pose des Paares erweckt den Eindruck, als tanzten sie mit kleinen, wohl gesetzten Schritten um einander herum. Hieronymus Janssens stellt hier eindeutig eine Figur aus dem *Menuett* dar (**Fig. 29**), die ein Paar im Anschluss an die sogenannte „Z-Tour“

561 Eine weitere Fassung dieses Bildes stellt die „Elegante Gesellschaft mit einem tanzendem Paar in einem Interieur“ (n. d.) (**Abb. 165**) dar, bei der eine Veränderung der Raumgestaltung gegenüber dem „Interieur mit Musik und tanzendem Paar“ (**Abb. 164**) vorgenommen wurde. Die Zuschreibung des Werkes ist nicht gesichert. Laut Angaben des RKD kann die Arbeit sowohl von Christoffel Jacobsz. van der Laemen sowie Hieronymus Janssens als auch Gonzales Coques (ca. 1615–1684) gearbeitet worden sein.

(**Fig. 24**) tanzte, bei der sich die Partner auf einer entsprechenden Linienführung bewegten. Hernach schritten Tänzer und Tänzerin aufeinander zu, reichten einander die rechte bzw. linke Hand und beschrieben in dieser Fassung einen Kreis, wie es in Janssens' Bild zu sehen ist. Nach Beendigung dieser Figur kehrten die beiden in die gegenüberliegenden Raumecken zurück und begannen erneut mit dem Formieren der „Z-Figuren“ (vgl. Kapitel II.12). Die Drehbewegung des Paares, wie sie im Bild festgehalten wird, markierte im Bewegungsablauf auf den geometrisch vorbestimmten Linien einen Höhepunkt des *Menuetts*. Je nachdem ob man zuvor links oder rechts herum getanzt hatte, wurde die Drehung in die entsprechende Richtung ausgeführt. In der vorliegenden Darstellung dreht das Paar rechts herum. Eine nahezu identische Fassung dieser Tanzdarstellung gibt ein Gemälde von Janssens' Lehrer Van der Laemen wieder. Der einzige Unterschied zwischen dem Tanzpaar von Janssens und dem seines Lehrers in „Elegante Gesellschaft bei Musik und Tanz im Freien“ (n. d.) (**Abb. 166**) ist die Pose der Dame. In Van der Laemens Arbeit hat die Dame ihren linken Arm auf Hüfthöhe erhoben, in Janssens' Darstellung ist der Arm am Körper herabgeführt. Ein weiteres Beispiel für die Rechtsdrehung, bei der die Tänzerin den Arm entsprechend der Dame im Bild von Janssens hält, bietet eine nicht datierte Zeichnung von Jan Verkolje I. (1650–1693), „Tanzendes Paar“ (**Abb. 167**). Die entsprechende Kreislinie linksherum hingegen ist in der „Musizierenden Gesellschaft“ (n. d.) von Jacob Franz. van der Merck (ca. 1600/20–1664), in Frans Geffels' (ca. 1610/35–1680/99) Darstellung „Elegante Gesellschaft tanzend und musizierend auf einer Terrasse“ (1654) sowie in Hendrick Govaerts' (1669–1720) Bild „Tanzendes Paar“ (n. d.) (**Abb. 168–170**) zu sehen. Im Vergleich dieser Gemälde mag deutlich werden, wie sehr sich Posen, vor allem die des jeweils freien Armes, voneinander unterscheiden. Während der jeweilige Tänzer in den Bildern von Janssens, Van der Laemen und Geffels den freien Arm seitlich ausstreckt, wird er in der Darstellung Van der Mercks seitlich und bei Govaerts hinter dem Rücken geführt. Bei Janssens, Van der Laemen und Govaerts hält der Tänzer in der freien Hand seine Kopfbedeckung fest. Bei Geffels hingegen tanzt der Herr mit dem Hut auf dem Kopf, und im Bild Van der Mercks fehlt der Hut gänzlich. Auch die Tänzerinnen unterscheiden sich in puncto Armführung: Während die Tänzerin im Bild Van der Laemens lediglich den Arm erhoben hat, halten die Tänzerinnen bei Geffels und Govaerts mit dieser Geste zugleich die oberste Stofflage ihres Kleides hoch und verleihen der dargestellten Tanzbewegung damit einen anschaulichen Charakter. Die Tänzerin in den Gemälden Janssens' und Van der Mercks erweckt aufgrund ihres entlang des Körpers angelegten Ar-

mes einen verhaltenen Eindruck. Doch unabhängig davon, inwieweit sich die jeweiligen Darstellungen bezüglich bestimmter Details, wie Armhaltung und Kopfbedeckung, unterscheiden, zeigen sich Bilder realitätsnah. Das ergibt sich aus der dargestellten Pose selbst, die, wie in Kapitel II.12 beschrieben, an der Choreographie des Tanzes orientiert ist. Überdies wird die bei einem *Menuett* erforderliche Anmut und Eleganz der tänzerischen Bewegungen in allen Darstellungen zum Ausdruck gebracht.

Aus den bisherigen Erörterungen zu den Tanzdarstellungen von Hieronymus Janssens ist deutlich geworden, dass der Künstler wiederholt Tanzfiguren zeigt, die eine *Gaillarde*, eine *Courante* oder ein *Menuett* nahelegen. In Bildern, wie „Elegante Gesellschaft in einem Interieur“, das „Interieur mit Musik und tanzendem Paar“ oder „Ballszene“ (**Abb. 162, 164 u. 171**) werden gleichsam eindeutig zu identifizierende Tänze, wie eine *Pavane*, ein *Menuett* oder eine *Branle*⁵⁶² wiedergegeben. All diese Bewegungssequenzen sind bereits aus anderen in dieser Arbeit besprochenen Werken bekannt. Die „Fröhliche Gesellschaft in einem Saal“, die um 1670 datiert (**Abb. 172**), nimmt, was die Tanzdarstellung anbelangt, daher einen besonderen Stellenwert ein. Die Komposition des Bildes unterscheidet sich nicht wesentlich von den bereits analysierten Szenen. Insbesondere scheint die Gestaltung des Interieurs mit dem „Tanz in eleganter Gesellschaft“ (n. d.) (**Abb. 159**) verwandt zu sein. Die linke Bildhälfte ist mittels einer Fensterfront und eines großen Eingangsportals gestaltet, die Rückwand des Raumes ist mit Gold verzierten Ledertapeten ausgestattet. Im Hintergrund ist ein mit grünen Samtvorhängen überdachtes Bett zu erkennen. Die rechte Seite des Zimmers wird von einem hoch angelegten Steinkamin mit ausladendem Gesims dominiert, über dem ein großes Landschaftsgemälde angebracht ist. Vor einem mit Flügeln versehenen Schreibrank, der mit kleinen Fächern und Schubladen bestückt ist, haben sich drei Musiker niedergelassen. Abgerückt von der übrigen Gesellschaft steht hinter dem musikalischen Trio ein Paar, bei dem der Herr der Dame scheinbar gerade etwas ins Ohr flüstert. Bis auf das tanzende Paar links im Bild haben sich die übrigen Anwesenden um eine Tafel versammelt, die zwischen Bett und Kamin steht. Das Paar an der rechten Tischseite lässt sich noch gesittet von einem Pagen mit Wein bedienen, derweil sich der Herr auf der gegenüberliegenden Seite dem Genuss von Wein und Weib hingibt. In ungenierter Weise hat eine Dame auf seinem Schoß Platz genommen. Hinter dem sitzenden Mann steht

562 Im Bild ist die offene Linienführung des Tanzes zu sehen, die auch als *Farandole* bezeichnet wurde.

eine weitere junge Frau, die er mit zurückgestrecktem Haupt küsst. Auf dem Boden verstreut liegen Spielkarten und Überreste der Mahlzeit. Das Bildgeschehen steht ganz im Zeichen sinnlicher Genüsse junger Paare, die aber im Vergleich zu den bisher vorgestellten Arbeiten Janssens' an äußerer Eleganz nichts vermissen lassen. Das Motiv der sich an bei Musik, Tanz, Speisen und Liebeswerben hingebenden Gesellschaft verweist thematisch auf eine Bordellszene bzw. auf die biblische Historie vom „Verlorenen Sohn“.⁵⁶³

Nicht nur die inhaltliche Ausrichtung des Werkes, auch die Pose des Tanzpaares unterscheidet sich von den bereits bekannten Darstellungen. Der Tänzer wird ausschließlich in Rückansicht gezeigt. Sein Gewicht hat er auf sein rechtes Bein verlagert, mit dem er auf Zehenspitzen steht. Das linke Bein hat er mit gebeugtem Knie auf Höhe seiner Wade angehoben, die Fußspitze zeigt nach unten. Mit gestrecktem Oberkörper und erhobenen Hauptes hält er seinen rechten Arm entlang seines Körpers, ohne diesen zu berühren. Der kleine Finger der rechten Hand ist leicht abgespreizt, wodurch die tänzerische Anmut dieser Pose zusätzlich hervorgehoben wird. Um das Können des Tänzers zu betonen, ist sein linker Arm nach oben ausgestreckt, in seiner Hand balanciert er ein prächtiges Trinkgefäß. Seine Partnerin tanzt mit grazilen Schritten scheinbar auf ihn zu. Dabei hebt sie in bekannter Manier mit beiden Händen die obere Stofflage ihres Kleides an. Die erhobene Fußspitze ihres rechten Beines deutet eine Vorwärtsbewegung an. Um der Tanzsequenz mehr Lebendigkeit zu verleihen, ist der Körper der Dame mit einer kaum merklichen angedeuteten Drehung in Richtung der am Tisch sitzenden Gesellschaft dem Betrachter frontal zugewandt. Ihr Kopf, und damit ihr Blick, ist in die entgegengesetzte Richtung, zum Fenster gelenkt.

Aufgrund der ausgelassenen Stimmung des Bildes, die auf das Thema des Bordells zurückzuführen ist, stellt sich die Frage, inwieweit die Tanzdarbietung als ernst gemeinte Vorführung zu verstehen ist und sich auf einen historischen Tanz zurückführen lässt. In den zahlreichen *Branle*-Varianten, die Thoinot Arbeau notiert hat, findet sich u. a. eine *Branle du Chandelier*.⁵⁶⁴ Bei diesem Tanz mussten die Tänzer während der Ausführung ihrer Schritte einen Leuchter halten bzw. einander weiterreichen, was für eine heitere Unterhaltung sorgte (**Abb. 173**).⁵⁶⁵ Dass Janssens einen solchen Tanz möglicherweise

563 Ein weiteres Unterthema, wie das der „Fünf-Sinne-Darstellung“, kann hier nicht angeführt werden, da bei näherer Betrachtung auffällt, dass der Geruchssinn fehlt.

564 Arbeau 1588, fol. 86r–87v, in der Übersetzung v. Czerwinski 1878, S. 108–110.

565 Taubert 1968, S. 141.

gekannt hat, lässt sich unter Umständen von einem Bild aus dem Umkreis seines Lehrers Christoffel Jacobsz. van der Laemen ableiten. In einer nicht datierten Darstellung, die als „Elegante Gesellschaft auf einer Terrasse mit Musikern und Liebespaaren bei einem Brunnen“ (**Abb. 174**) bezeichnet wird, ist in der Bildmitte ein einzelner Tänzer mit einem erhobenen Leuchter in seiner rechten Hand zu erkennen. Das vorgestreckte Bein dieses Tänzers ist als Pose aus einer *Branle* bekannt. Demzufolge stellt die Figur im Bild aus dem Umkreis Van der Laemens eine Leuchter-*Branle* dar.

In der Gesellschaftsszene von Janssens hält der Tänzer allerdings keinen Leuchter, sondern ein hohes Trinkgefäß in seiner Hand. Diese ist gewiss ebenso kompliziert zu balancieren, will man nicht Gefahr laufen, die Flüssigkeit beim Tanzen zu verschütten. Die Beinführung des Mannes deutet an, dass sehr wahrscheinlich ein lebhafter Tanz mit Sprüngen gemeint ist. Neben der außergewöhnlichen Leuchter-*Branle* kann noch eine *Gigue* (**Fig. 22**) als Ausgangspunkt für die Pose zur Diskussion gestellt werden. Dieser Tanz war seit den 1650er Jahren auf dem europäischen Festland bekannt, während der Tanz rund hundert Jahre zuvor schon in England, Irland und Schottland getanzt wurde (vgl. Kapitel II.11). Bei den Hüpfritten wurde das jeweilige Spielbein beispielsweise gegen die Wade gehalten (wie in Janssens' Bild zu sehen), vorgestreckt oder vor dem Standbein gekreuzt. Wenn möglich, führten die Partner die Schritte und Sprünge jeweils gleichzeitig aus, aber eine freiere und damit oftmals lebhaftere Variante war ebenfalls gängig.⁵⁶⁶ Sofern der Tanz bei Janssens tatsächlich eine *Gigue* darstellt, dann handelt es sich um eine freiere Choreographie des Tanzes, da die Beinführung der Partner nicht übereinstimmt.

Einer *Gigue* wurde Heiterkeit, aber auch ein narrenhafter Charakter nachgesagt.⁵⁶⁷ Das Bildthema scheint dieses Merkmal insofern widerzuspiegeln, als die akademisch geforderte Eleganz und Würde des Tanzens in dieser Szene fast ins Lächerliche gezogen wird. Die gesamte Szene verbindet sich mit einer moralisierenden Grundtendenz, da sich die genrehafte Darstellung eines Bordells auf die biblische Historie des „Verlorenen Sohns“ zurückführen lässt. Folglich schließt sich mit diesem Werk der Kreis der Entwicklung des Bildmotivs von einer Außen- zu einer Innenraumdarstellung, bei einer parallelen Wandlung des Inhaltes von einer religiösen Historie zu einem Genrebild.

⁵⁶⁶ Schoch 1998, S. 108.

Nachsatz

Abschließend zu Janssens Bild ‚Fröhliche Gesellschaft in einem Saal‘ möchte ich an dieser Stelle noch einmal auf den Becher in der Hand des Tänzers zurückkommen, von dem der von zwei Damen umworbene Herr am Tisch ein identisches Exemplar in seiner Hand hält. Bei diesem Gefäß handelt es sich um eine kunsthandwerkliche Besonderheit. Das einfache Glas, welches auch als ‚Berkemeyer‘ bekannt war, wurde mittels einer Haltevorrichtung in eine kostbare, meist vergoldete Fassung eingesetzt. Diese seit dem 15. Jahrhundert verwendete Becherfassung gab dem Trinkgefäß den Anschein eines hochwertigen Prunkbechers. Eine Vorstellung von einer solchen Trinkglasfassung vermittelt eine Leendert Claesz. (1580–nach 1609) zugeschriebene Arbeit von 1609 (**Abb. 175**), die heute im Rijksmuseum in Amsterdam aufbewahrt wird. Diese Gefäßhalterungen wurden lediglich bis Mitte des 17. Jahrhunderts hergestellt, da sie danach aus der Mode kamen und die meisten Exemplare eingeschmolzen wurden.⁵⁶⁸ Damit stellt sich die Frage, ob die bisherige Datierung des Bildes (um 1670) in Zweifel gezogen werden muss bzw. die Arbeit bereits in den 1650er Jahren oder früher entstanden sein könnte. Gegen diese Annahme spricht die Vermutung, dass solche Trinkgefäße sich bis Ende des Jahrhunderts erhalten haben und Janssens Halterungen dieser Art mit Sicherheit gekannt hat. Er könnte ein entsprechendes Exemplar deshalb entweder aus der Erinnerung heraus gemalt haben, vielleicht besaß er auch selbst eine derartige Haltevorrichtung für das Glas. Insbesondere sprechen die Kostüme der Figuren dafür, dass die Arbeit wahrscheinlich erst im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts entstanden ist. Kleider mit einem engen Mieder, einem tiefen oder schulterfreien Ausschnitt, Puffärmel bzw. schleifenverzierten Ärmeln entsprachen der Mode wie sie etwa von 1665 bis 1680 getragen wurde.⁵⁶⁹

Dessen ungeachtet erscheint die Autorschaft Janssens', verglichen mit seinen übrigen hier erörterten Gemälden, unwahrscheinlich. Sowohl äußere Kriterien, welche die Figuren betreffen, als auch inhaltliche Gesichtspunkte lassen Zweifel aufkommen. Die Darstellung des Tanzpaares unterscheidet sich grundsätzlich von Janssens' bisherigem Schema. Während der Herr insgesamt eine ungewöhnliche Pose einnimmt, scheint die

567 Fischer 1984, Bd. 3, S. 1325.

568 Ausst.-Kat. Amsterdam 2000, S. 79.

569 Peacock 1996, S. 116 u. S. 126f.

Dame aktiver in den Tanz eingebunden zu sein. Nachdenklich stimmt ferner die Ausführung der Körper der Dargestellten, die schlanker und gestreckter wiedergegeben sind als in den übrigen Werken Janssens'. Allein die Personen aus dem „Tanz in eleganter Gesellschaft“ (**Abb. 159**) kommen dem hier gezeigten Figurentypus nahe. Wie bereits erwähnt, stimmt der Bildaufbau beider Werke prinzipiell überein. Thematisch hingegen lässt sich besagtes Bild nicht mit den übrigen Arbeiten des Künstlers in Verbindung bringen: Während die anfangs besprochenen Gemälde die Darstellung einer festlichen Gesellschaft des adeligen oder bürgerlichen Standes zum Thema haben, wird hier eine Genredarstellung mit belehrendem Inhalt gezeigt. Aus dem oben genannten Gründen ist deshalb zu vermuten, dass die „Fröhliche Gesellschaft in einem Saal“ nicht von Janssens ist, sondern das Werk eines Schülers oder Nachfolgers darstellt.

IV.10.b.3 Zur Frage nach den Porträts in den Tanzdarstellungen von Hieronymus Janssens und seiner Werkstatt

Die beiden Werke „Festliche Gesellschaft auf einer Terrasse“ (**Abb. 151**) sowie „Ball auf der Terrasse eines Palastes am Hofe von Don Juan José d’Austria“ (**Abb. 152**) weisen eine auffällige kompositorische und inhaltliche Übereinstimmung auf. In der Balldarstellung gibt der Titel den Hinweis auf eine Gesellschaft im Umkreis von Don Juan José d’Austria (1629–1679) (**Abb. 176**), einem unehelichen Sohn Philips IV. von Spanien, der von 1656 bis 1659 Statthalter der spanischen Niederlande war. Bei der abgebildeten Gesellschaft würde es sich demzufolge um Angehörige des flämischen und/oder spanischen Hofes handeln. Es ist anzunehmen, dass – sofern es sich in beiden Bildern tatsächlich um diese Hofgesellschaft handelt – Juan José d’Austria zumindest in der Ballszene auch dargestellt ist. Aufgrund seines gesellschaftlichen Ranges erscheint es plausibel, dass er mit dem Herrn, der – gemeinsam mit einer Dame – unter dem Baldachin thront, zu identifizieren ist.

Ob der Sohn Philips IV. ebenfalls in der Darstellung „Festliche Gesellschaft auf einer Terrasse“ (**Abb. 152**) zu sehen ist, erscheint unsicher, sofern man eine explizit hervorgehobene Platzierung (Thron) als Kennzeichen für seine Person annimmt. Gegebenenfalls ließe sich für Juan José d’Austria ein Herr anführen, der gemeinsam mit einer Dame rechts der großen Freitreppe platziert ist. Das Paar sticht aufgrund seiner hellen Bekleidung im Gegensatz zu den dunklen Gewandungen ihrer näheren Umgebung hervor. Ferner entspricht die äußere Erscheinung des Herrn, seine schulterlange Haartracht und der schmale Schnurrbart, dem Mann unter dem Baldachin. Da jedoch beide Herren nur oberflächlich mit dem Porträt des Statthalters übereinstimmen, kann über den Realitätsgehalt der beiden Darstellungen nur spekuliert werden.

Im Mittelpunkt beider Gemälde steht jeweils ein einzelnes Tanzpaar. Im Vergleich der beiden Tänzer wird deutlich, dass auch diese beiden Figuren aufgrund ihrer dunklen Haarfarbe und ihrer Frisur sowie dem schmalen Oberlippenbart einen ähnlichen Typus repräsentieren. Ihre äußere Erscheinung kommt dem Porträt von Don Juan José d’Austria zwar näher als dem Herrn unter dem Baldachin bzw. neben der Säule, doch ist ebenfalls denkbar, dass mit den beiden Tänzern auf den englischen König Karl II. (1630–1685) verwiesen wird, der zwischen 1648 und 1660 im Den Haager Exil lebte. Zwei weitere Werke, „Charles II. bei einem Hofball in Den Haag“ und „Hofball in Den

Haag (?)“ – beide Bilder sind um 1660 entstanden und werden Hieronymus Janssens zugeschrieben (**Abb. 154 u. 155**) – zeigen möglicherweise ebenfalls den englischen Monarchen bei einer höfischen Feierlichkeit. Ein Vergleich mit einem Porträt von Karl II., welches David Loggan (1635–1692) in den frühen 1660er Jahren vom englischen König angefertigt hat (**Abb. 177**), legt nahe, dass mit dem Tänzer in der Darstellung aus dem Besitz der englischen Königin (**Abb. 154**) tatsächlich Karl II. gemeint sein kann. Eine optische Übereinstimmung zwischen Porträt und Tänzer ist erkennbar. Der Tänzer aus dem „Hofball“ (**Abb. 155**) indes ist weniger eindeutig als Karl II. zu identifizieren, sofern man das von Loggan angefertigte Bildnis als Grundvorlage hierfür heranzieht. Dennoch entspricht der Mann dem Typus des englischen Königs. Darüber hinaus ist auffällig, dass der Tänzer des „Hofballs“ im Gegensatz zu den Tänzern der „Festlichen Gesellschaft auf einer Terrasse“ (**Abb. 151**) und dem „Ball auf der Terrasse eines Palastes am Hofe von Don Juan José d’Austria“ (**Abb. 152**) relativ auffällig in den Vordergrund gestellt ist, worin die Szene wiederum dem Bild von „Charles II. bei einem Hofball in Den Haag (?)“ (**Abb. 154**) gleicht.

Wie oben festgestellt, weisen die beiden Adligen, Don Juan José d’Austria und Karl II., aufgrund ihrer längeren, dunklen Haartracht und dem schmalen Schnurrbart eine gewisse Ähnlichkeit auf. Die Identifizierung der beiden Männer in den Darstellungen wird dadurch erschwert, dass ihr jeweiliges Konterfei nicht als eindeutiges Porträt zu erkennen ist. Würden die Abbildungen auf den Anlass einer bestimmten Festlichkeit hinweisen, dann wäre es mit Sicherheit möglich, genau festzustellen, um wen es sich jeweils handelt. Allein die Tatsache, dass Hieronymus Janssens Aufträge für Juan José d’Austria ausgeführt hat, lassen die Annahme zu, dass dieser in den Bildern der „Ballzene“ und der „Festlichen Gesellschaft“ gemeint ist. Die Vermutungen über die Darstellung von Karl II. als Tänzer stützen sich zum einen auf der Tatsache, dass dieser zeitweilig im Den Haager Exil lebte, zum anderen auf den Vergleich mit dem Porträt von David Loggan.

An dem Bild aus dem Besitz der englischen Königin (**Abb. 154**) ist auffällig, dass die Köpfe des Paares, vor allem der des Tänzers, als maskenhaft und proportional zu groß im Vergleich zum restlichen Körper erscheinen. Dieser Umstand lässt sich wahrscheinlich darauf zurückführen, dass die Gesichter erst später eingefügt wurden, um bewusst eine porträtartige Ähnlichkeit mit den Dargestellten zu erzeugen und diese hervorzuhe-

ben. Aus diesen Disproportionen lässt sich ferner schließen, dass das Bild sehr wahrscheinlich nur in Teilen von Janssens ist bzw. eine Arbeit seiner Werkstatt darstellt. Inhaltlich herrscht kein Zweifel daran, dass eine höfische Festgesellschaft vorgestellt wird.

Abschließend zu der Frage nach den Porträts in den Bildern lässt sich feststellen, dass es offenbar nicht die Intention Janssens' (oder seiner Werkstatt bzw. seines Umkreises) war, jeweils konkrete Bildnisse der Adelligen (dies gilt sowohl für die Vermutungen über Don Juan José d'Austria als auch für Karl II.) in die Gesellschaftsbilder einzufügen. Es war dem Künstler allem Anschein nach vielmehr daran gelegen, ein gesellschaftliches Ereignis am jeweiligen Hof repräsentativ und für den Betrachter glaubhaft wiederzugeben. Eine porträthafte Annäherung an bestimmte Hofangehörige bzw. Machthaber bereicherte dabei die Vorstellung über das gesellschaftliche Leben in adeligen Kreisen.

Noch schwieriger als die Identifizierung der Herren gestaltet sich Selbiges bei den Damen, d. h. den Tänzerinnen. Ob in den Bildern „Festliche Gesellschaft auf einer Terrasse“ und „Ball auf der Terrasse eines Palastes am Hofe von Don Juan José d'Austria“ (**Abb. 151 u. 152**) überhaupt eine bestimmte Dame gemeint ist, muss ebenso offen bleiben wie die Frage danach, ob deren jeweiliger Partner überhaupt mit Karl II. zu identifizieren ist. Indessen kann für die beiden Tänzerinnen in den Darstellungen „Charles II. bei einem Hofball in Den Haag“ sowie „Hofball in Den Haag (?)“ (**Abb. 154 u. 155**), deren Partner vermutlich als Karl II. bestimmt werden kann, angenommen werden, dass mit ihnen bestimmte Persönlichkeiten aus dem Umkreis des englischen Monarchen gemeint sind. Da beide Werke mutmaßlich einen Hofball in Den Haag wiedergeben, kann weiterhin erwogen werden, dass es sich bei der jeweiligen Tanzpartnerin um eine Dame aus dem Zeitraum des Den Haager Exils handelt. Im Bild „Charles II. bei einem Hofball in Den Haag“ wird die Tänzerin durch eine junge Frau mit länglichem Gesicht, braunen Augen, die von hohen schmalen Augenbrauen umrahmt sind, und einem kleinen Mund dargestellt. Ihre Haare sind nach zeitgenössischer Mode als Korkenzieherlocken frisiert und hochgesteckt; einige kurze lockige Haarsträhnen fallen auf die Stirn. Vom Typus her entspricht die Dame der Schwester Karls II., Prinzessin Henrietta Anne (1644–1670) (**Abb. 178**). Während des Aufenthaltes des englischen Monarchen in den Niederlanden (und auch in späteren Jahren) lebte sie in Frankreich, wo Karl II. sie mehrfach

besuchte.⁵⁷⁰ Ob sie ebenfalls nach Den Haag kam und ihr Gesicht somit Janssens oder einem der Künstler aus seiner Werkstatt bzw. seinem Umkreis bekannt wurde, ist ungewiss. Ferner entsprechen die Porträts von Lucy Walter (1630–1658) und Barbara Villiers (1640–1709) dem Typus der Tänzerin (**Abb. 179 u. 180**). Es ist gesichert, dass Karl II. während seiner Verbannung ein Verhältnis zu Lucy Walter hatte, aus der ein Sohn, James Scott, Herzog von Monmouth (1649–1685), hervorging. Im Vergleich zwischen der Tänzerin und dem Porträt von Lucy Walter fällt jedoch auf, dass die Mätresse ein deutlich runderes Gesicht als die Tänzerin hat. Wie oben angedeutet, könnte es sich auch um Barbara Villiers, die Gräfin von Castlemaine, handeln. Sie war die „führende“ Geliebte Karls II. während der Jahre zwischen 1660 und 1668 und hatte großen Einfluss auf das Leben am englischen Königshof.⁵⁷¹ Ein Porträt von ihr, welches Sir Peter Lely (1618–1680) um 1666 angefertigt hat (**Abb. 181**), entspricht dem Typus der Tänzerin in jeder Hinsicht. Fraglich ist nur, ob sie hier tatsächlich auch gemeint ist bzw. ob ihr Bildnis Janssens (oder seiner Werkstatt bzw. seinem Umkreis) beispielsweise durch Graphiken, die von ihr u. a. nach Porträts entstanden (**Abb. 180**), überhaupt vertraut war.

Hinsichtlich der Tänzerin aus dem Werk „Hofball in Den Haag (?)“ liegt eine einzelne Vermutung über die dargestellte Dame besonders nahe. Abgesehen von zahlreichen Geliebten, die Karl II. vor allem seit den 1660er Jahren hatte und die möglicherweise ebenfalls aufgrund äußerer Ähnlichkeiten in Frage kommen, könnte mit der Tänzerin die königliche Gemahlin Katherina von Braganza (1638–1705) angedeutet sein, die 1662 mit Karl II. vermählt wurde. Eine von Charles Bower (ca. 1650–1690) entworfene Medaille, die Katharina im Profil darstellt (**Abb. 182**), weist im Vergleich mit der Tänzerin im Bild eine beachtenswerte Ähnlichkeit auf. Die längliche Nase, das leicht ange deutete Doppelkinn und die Haarfrisur sind nahezu identisch. In beiden Abbildungen trägt die Dame eine Perlenkette um den Hals sowie ein Kleid mit einem tief ausgeschnittenen Dekolleté. Die Münze ist auf die Zeit um 1664 datiert, so dass es glaubhaft

570 Ausst.-Kat. London/New Haven 2001/02, S. 79.

571 Ausst.-Kat. London/New Haven 2001/02, S. 116 u. S. 245. Samuel Pepys berichtet in seinem Tagebuch mehrfach über Lady Castlemaine (so u. a. am 21.05., 31.05., 06.07., 16.07., 23.08., 07.09. und 22.11.1662), die eine große Faszination auf ihn ausübte. Am 17.10.1662 berichtet er, dass „der König [...] am meisten auf Sir Charles Barkely und Sir H. Bennet, sowie auf Lady Castlemaine“ höre. Pepys Eintrag kann als Beleg für die einflussreiche Stellung, die Barbara Villiers am Hofe von Karl II. einnahm, gesehen werden. Vgl. Pepys 1661–69, Eintrag vom 17.10.1662, S. 140.

erscheint, dass sie als Vorlage für die Darstellung auf dem Gemälde diene. Das Bild wird zwar auf einen früheren Zeitpunkt datiert, nämlich um 1660, doch kann es ebenso in den späteren 1660er Jahren entstanden sein, gleichwie die Münze möglicherweise etwas früher gearbeitet worden sein kann. Viel mehr als die Datierungen irritiert an diesem Vergleich die Tatsache, dass die Tänzerin blondes Haar hat, während einige Porträts von Katharina darauf hinweisen, dass sie dunkelhaarig war.⁵⁷² Daraus ließe sich schließen, dass ihr Antlitz bzw. ihr Profil zwar vermittelt durch die Münze oder durch Graphiken (**Abb. 183**) bekannt war, es jedoch keinen Hinweis auf ihre weitere optische Erscheinung – wie ihre Haarfarbe – gab.

Obschon zahlreiche Übereinstimmungen zwischen den Porträts und den jeweiligen Tanzpaaren in den Bildern von Hieronymus Janssens (oder seiner Werkstatt bzw. seinem Umkreis) bestehen, soll an diesem Punkt hervorgehoben werden, dass diese Vergleiche lediglich einen Versuch in Richtung einer Personenbestimmung darstellen. Es ist zu bedenken, dass es sich bei den Bildern mit Tanzmotiven nicht um eine realitätsgerechte Darstellungen historischer Persönlichkeiten handelt, bei denen das Porträt im Vordergrund steht. Hinter diesen Bildern dürfte vielmehr der Wunsch nach einer repräsentativen Darstellung eines höfischen Festes stehen. Ferner kann argumentiert werden, dass der Rückgriff auf bestimmte Personen, die anhand einiger äußerer Merkmale zu identifizieren waren, dazu diente, dem Betrachter die hochrangigen Vertreter des Adels bei einem zeitgenössischen Zeitvertreib, wie dem Tanz, vor Augen zu führen. Eine Darstellung von König Karl II. beim Tanz evozierte nicht nur eine lebendige Vorstellung von seiner Person, es verwies auch auf dessen Erziehung, die insbesondere durch eine Tanzdarstellung zum Ausdruck gebracht werden konnte. Einem Betrachter vermittelte ein solches Bild also nicht nur das Aussehen des Königs, sondern darüber hinaus die Eleganz und den Anmut einer ranghohen Person, deren Pose als Ideal angesehen wurde. Aus diesem Grund ist es möglich, für die Bilder, die eine adelige Gesellschaft beispielsweise beim Tanz repräsentieren, anzunehmen, dass sie u. a. als Auftragswerke für einen anspruchsvollen privaten Haushalt entstanden sind.

⁵⁷² Vgl. die Porträts von Katharina von Braganza in Ausst.-Kat. London/New Haven 2001/02, S. 82 (Kat.-Nr. 6) sowie S. 88 (Kat.-Nr. 12).

IV.11 Resümee

Grundsätzlich lässt sich über die Werke von Hieronymus Janssens feststellen, dass sie repräsentative Darstellungen einer gehobenen Gesellschaftsschicht sind, denen der Künstler keine moralisierenden oder belehrenden Inhalte beigelegt hat. Die Bilder vermitteln einen Eindruck von höfischer Festkultur, insbesondere wenn hochrangige Persönlichkeiten, wie beispielsweise der spanische Prinz Juan José d’Austria oder Karl II. beim Tanz gezeigt werden. Einen dokumentarischen Wert kann diesen Werken insofern beigelegt werden, als sie eine Vorstellung von den einstmaligen höfischen Beschäftigungen vermitteln, innerhalb derer das Tanzen eine entscheidende Rolle in Bezug auf die Präsentation der eigenen Person spielte. Beispielfähig wird gerade in den Bildern, die den Den Haager Hof zum Mittelpunkt haben, vorgeführt, was für alle adeligen Fürstentümer in Europa seit der Renaissance galt: „A worthy courtier had to be able to dance, dine, ride, fence, converse and play musical instruments, in order to make an appropriate impression at court.“⁵⁷³ Janssens verzichtet nun zwar in seinen Arbeiten darauf, Hölge beim Reiten, Fechten oder Musizieren darzustellen, doch die von ihm wiedergegebenen Tätigkeiten stimmen mit der Idealvorstellung sehr wohl überein.

Hinsichtlich der Bestimmung der dargestellten Tänze ist deutlich geworden, dass sich über diese aufgrund der Posen, welche die Paare vorführen, oftmals keine sicheren Aussagen treffen lassen: Die Damen nehmen in ihren bodenlangen Gewändern eine nahezu statische Haltung, die zumeist keinen Schluss auf einen bestimmten Tanz zulässt. Und die Posen der Herren beschränken sich zumeist auf das Anheben der Arme mit manieriertem Fingerspiel und das Stehen auf Zehenspitzen bzw. Fußballen, wobei stets ein Bein durchgestreckt nach vorne geführt ist. Wie bereits oben diskutiert, lassen sich daraus die Tänze *Gaillarde*, *Branle*, *Courante* und *Menuett* ableiten. Nur wenige Bilder, wie das „Interieur mit Musik und tanzendem Paar“ (n. d.) (**Abb. 164**), welches ein *Menuett* darstellt, sowie das Bild einer „Ballszene“ (1650er Jahre) (**Abb. 171**), in dem eine spielerische Variante einer offenen, nach außen geführten *Branle* gezeigt wird, erlauben eine eindeutige Schlussfolgerung. Hingegen Tanzmotive mit ungewöhnlicher Personenanzahl, wie in „Interieur mit eleganten Figuren beim Tanz“ (um 1660–80) (**Abb. 160**)

573 Ausst.-Kat. Den Haag 1997/98, S. 45.

abgebildet, und Tänze in Form von gemischten Kompositionen, wie in „Elegante Gesellschaft in einem Interieur“ (n. d.) (**Abb. 162**) zu sehen, lassen sich nur schwer bestimmen und werfen die Frage nach dem realen Vorbild der vorgestellten Choreographie auf.

Allein schon aufgrund der Tatsache, dass Hieronymus Janssens sich im Wesentlichen auf die Darstellung des Tanzmotivs spezialisiert hat, nimmt er unter den in dieser Arbeit vorgestellten Künstlern eine Sonderstellung ein. Weiterhin handelt es sich bei seinen Bildern nicht um reine Genredarstellungen, da seine Figuren in einigen Arbeiten historische Persönlichkeiten aus dem Adelsstand wiedergeben. Das grundlegende Entwicklungsschema, nach dem sich die Hintergrundszenerie vom Außen- zum Innenraum wandelt, lässt sich auf die Werke von Janssens nicht übertragen. Die in den **Abb. 149** bis **153** gewählte Schlossterrasse als Kulisse knüpft an die zu Beginn vorgestellten Bilder von Hans Bol, David Vinckboons, Sebastian Vrancx, Louis de Caullery, Willem Buytewech u. a. an – der Kreis der Tanzmotive schließt sich bei Hieronymus Janssens wieder.

V Rhetorik und Tanz – Symbiose einer kulturellen Erscheinung

Gleich zu Beginn der Arbeit habe ich ausgeführt, welchen Bedeutungsgehalt der Tanz bei Plato und Aristoteles hat. Beide Philosophen schreiben dem Tanz einen erzieherischen Nutzen sowie eine rhetorische Funktion zu insofern, als die Tanzfiguren „Charaktere, Leiden und Handlungen“ des Menschen sichtbar werden lassen. Nach diesem Verständnis offenbaren körperliche Bewegungen das Wesen einer Person. Die äußere Erscheinung bzw. der körperliche Ausdruck wird als Spiegelbild für den Charakter, die Moral und die ethische Einstellung eines Menschen verstanden. Die als theatralisch zu bezeichnende Tanzpraxis der Antike ist das Modell, an dem sich die Autoren der Renaissance bzw. die Darbietungen des „Ballet de Cour“ orientieren.⁵⁷⁴ Entsprechendes findet sich im Traktat des italienischen Tanzmeisters Guglielmo Ebreo (ca. 1420–1484) wieder:

„Der Wert des Tanzens besteht darin, dass es eine Tätigkeit ist, die seelische Bewegung zeigt, in Übereinstimmung mit den geordneten und vollkommenen Klängen einer Harmonie, die genussvoll durch unseren Gehörsinn in die geistigen Teile unserer Herzenssinne eindringt; dort weckt sie gewisse liebliche Bewegungen, die, als wären sie entgegen ihrer Natur eingeschlossen, zu fliehen versuchen und sich in wirklichen Bewegungen offenbaren.“⁵⁷⁵

Die Tänze des 15. Jahrhunderts waren für kleinere Gruppen choreographiert. Hauptinhalt der tänzerischen Darbietungen war das Thema „Liebe“ mit den Unteraspekten Eifersucht, Beharrlichkeit und Mäßigung. Die Rollenverteilung der Geschlechter war dabei nicht immer eindeutig voneinander unterschieden, „[...] men and women performing virtually identical sequences.“⁵⁷⁶ Die tänzerischen Bewegungen waren auf Verfeinerung der natürlichen Körperbewegungen ausgelegt. Seit dem 16. Jahrhundert veränderte sich dieses Ausdrucksverhalten und eine neue, an der Antike orientierte Tanzästhetik wurde zugrunde gelegt. Es wurden Schritte und Körperhaltungen entwickelt, die sowohl ein hohes Maß an körperlicher Tüchtigkeit und Beweglichkeit, als auch einen Sinn für Rhythmus voraussetzten. Neben den weiterhin bestehenden Gruppentänzen

574 Schroedter 2004, S. 119.

575 Hier zit. nach Baxandall 1977, S. 77.

576 Fermor 1993, S. 132.

entwickelten sich neue Tänze, die vor allem als Paartänze choreographiert wurden. Die in dieser Arbeit vorgestellten Werke veranschaulichen diese Tendenz. Inhaltlich dreht es sich bei diesen neuen Tänzen um den Gedanken der Werbung und Schaustellung, und dies in zunehmendem Maße, je mehr sich die Geschlechterrollen spezifizierten. Der Mann war für die Virtuosität zuständig, während die Dame im Hintergrund fungierte. Als der für diese Entwicklung charakteristischste darf wohl die *Gaillarde* genannt werden, der wohl populärste Tanz dieser Zeit.⁵⁷⁷ Wie in Kapitel II.4 beschrieben, bestand der männliche Part aus lebhaften Sprüngen und komplexen Schrittfolgen, bei denen die Dame eine eher bescheidene Rolle einnahm. Mit fortschreitender Entwicklung des Tanzes betrachtete man exaltierte Bewegungen seitens der Damen als ungebührlich.⁵⁷⁸

Fragen und Diskussionen über das Auftreten einer Person wurden auf die Präsentation und die Bewegung des Körpers übertragen: „[...] movement and deportment are seen as the primary means of defining and expressing the social and moral self, especially, although not exclusively, in the context of the court.“⁵⁷⁹ Dass die äußere Erscheinung ein Kennzeichen des Charakters sei, war für das Denken der Renaissance nicht neu, aber dass dieser Ausdruck vermittels körperlicher Bewegungen kultiviert werden könne, war ein moderner Aspekt. Folglich wurde der Tanz, der die bedeutsamste und ausgeprägteste körperliche Bewegungsform darstellt, zu einem wichtigen Thema des 16. Jahrhunderts. Die Aufzeichnungen aus dem Reisetagebuch von Michel de Montaigne zeugen von der großen Ausdruckskraft, die dem Tanz und seinen Darstellern beigemessen wurde:

„[...] denn die Anmut des Tanzes, [...], hänge nicht nur von der Bewegung der Füße ab, sondern auch von der gefälligen Attitüde, dem graziösen Betragen und der gewinnenden Ausstrahlung der ganzen Person.“⁵⁸⁰

Das Interesse an Gestik und ihrer Einübung hat seinen Ausgangspunkt in der italienischen Renaissance und verbreitete sich seit dem 16. Jahrhundert in ganz Europa. Die Vielfalt der italienischen Texte zu diesem Thema stellt ein beredtes Zeugnis dar.⁵⁸¹ Mit

577 Fermor 1993, S. 132f.

578 Fermor 1993, S. 133.

579 Fermor 1993, S. 131.

580 De Montaigne 1580–81, S. 252.

581 Burke 1998, S. 91.

den Traktaten von Baldessare Castiglione („Il Cortegiano“, 1528), Giovanni della Casa („Il Galateo“, 1559) und Stefano Guazzo („Civile conversatione“, 1574) hat sich ein Wandel der Anforderungen vollzogen, welche auf die physische Erscheinung und das Verhalten eines Menschen abzielen. Diesen Schriftstellern war es ein Anliegen, den sozialen Status eines Menschen, seine verbale Kommunikationsfähigkeit und äußere Grazie auf ideale Weise darzustellen. Die Zuschaustellung der eigenen Person sollte vermittels körperlicher Gewandtheit und guter Manieren akzentuiert werden, um in der Öffentlichkeit einen bleibenden Eindruck zu hinterlassen. Die Bewegungen sollten Eleganz und Würde ausstrahlen, wobei ihnen eine Mühelosigkeit und Leichtigkeit innewohnen sollte, die als Nonchalance bezeichnet wurde. Wie Giovanni della Casa hierzu ausführt, kam es darauf an,

„[...] beim Gehen, beim Stehen, beim Sitzen, bei jeder Handlung, bei der Haltung, bei Kleidern, beim Reden, beim Schweigen, beim Ausruhen und bei der Arbeit stets das richtige Maß ein[zu]halten.“⁵⁸²

Doch mehr noch als für die Herren, war für die Damen, so Fabritio Caroso, das Erlernen von guten Manieren und wie sie sich ehrenhaft zu benehmen hatten wichtiger als alles andere, so Fabritio Caroso.⁵⁸³ Von ihnen, den Damen, war in jeder Situation Zurückhaltung gefordert. Nicht nur anmutiges Auftreten war unerlässlich, sie sollten dabei auch noch eine Schüchternheit verkörpern, die als Bescheidenheit zu definieren war.⁵⁸⁴ Demzufolge kann nach Peter Burke Bewegung als etwas Geschlechtsspezifisches verstanden werden: „Weibliche Delikatesse ergänzte männliche Lebhaftigkeit.“⁵⁸⁵ Diese äußere Beredsamkeit kann als Rhetorik des Körpers definiert werden. Die Körpersprache diente der Veranschaulichung der verinnerlichten noblen Tugenden und der gepflegten Erscheinung.⁵⁸⁶ Um diese Merkmale hervorzuheben, empfiehlt Baldessare Castiglione seinem Hofmann, seinem Tun den Anstrich von Müheleichtigkeit und Leichtigkeit zu verleihen, damit alles – vor allem auch das Tanzen – durch Anmut gekennzeichnet sei.⁵⁸⁷ Der Schlüsselbegriff des Autors heißt hier *sprezzatura*. Dieses Wort meint bei

582 Della Casa 1559, Kapitel XXVIII, S. 101.

583 Caroso 1600, S. 140.

584 Burke 1996, S. 42f.

585 Burke 1998, S. 97.

586 Bryson 1990, S. 136ff.

587 Castiglione 1528, 1. Buch, Abschn. 28, S. 39.

ihm nicht nur eine gewandte Lässigkeit, sondern mittels der *sprezzatura* sollte der Eindruck erweckt werden, „man handle aus dem Augenblick“ heraus, wobei es sich mehr um eine scheinbare Spontanität handelte.⁵⁸⁸ Prinzipiell ist zu Castigliones Definition des mit allen Vorzügen ausgestatteten „Cortegiano“ anzumerken, dass dieser nur in seiner eigenen – höfischen – Welt bestehen konnte. Castigliones Höfling ist letztlich „[...] a work of art for the world to admire.“⁵⁸⁹

Im 17. Jahrhundert veränderte sich dieser Typus durch den *esprit de finesse*, wie Nicolas Faret es in seinem „L'Honnête Homme ou l'Art de plaire à la cour“ von 1630 formuliert. Das von Faret geschilderte Ideal umfasst einen ‚all-around-man‘, „a citizen of the world, a member of a universal elite, whose personification is Socrates: soldier, philosopher, friend, musician, dancer [...]“.⁵⁹⁰ Der *Honnête Homme* muss nicht wie bei Castiglione zwangsweise ein Adelige sein. Er soll durch den *esprit de finesse* gefallen und spielerisch seine Vorzüge zur Geltung bringen. Der höfische Vertreter ist – bei Castiglione wie bei Faret – abhängig von der Ausdrucksstärke seiner Körpersprache. „At the Court, the agent becomes the spectator, for everything is to be watched; and the spectator becomes the interpreter of signs, for everything is to be read. Courtly life is entirely filled by the space between the legible and the illegible. Preoccupied with signs, the courtier is always deciphering and never experiencing without suspicion the influx of his sensations, since his ability to survive and the degree of his success equally depends on his virtuosity as a signification.“⁵⁹¹

Neben der Tatsache, dass die Ausführung eines Tanzes etwas über die Person selbst aussagen sollte, ist auch die Wahl des Tanzes selbst, welche als eine Äußerung über den Tänzer bzw. die Tänzerin verstanden werden kann. Die jeweilige gesellschaftliche Bedeutung der Tänze war stark abhängig von den Meinungen der Tanzmeister. Wie Stefanie Schroedter in ihrer Studie über den Tanz vom „Ballet de Cour“ bis zum „Ballet en Action“ festhält, empfahl beispielsweise der Tanzmeister Michel de Pure (1634–1680) einer Dame aus gehobenen Stand, Tänze wie die *Courante* oder die *Sarabande* zu tanzen, da diese die Grazie ihrer Person zur Geltung bringe. Die *Branle* hielt De Pure auf-

588 Burke 1996, S. 43.

589 Stanton 1980, S. 20.

590 Stanton 1980, S. 22.

591 Bryson 1981, S. 40.

grund der lebhaften Bewegungen für den Herrn angemessener als für die Dame. Eine *Gavotte* führe zu ‚Ausgelassenheit‘ und damit zum Verlust der Würde. Eine *Bourrée* oder ein *Menuett* hielt der französische Tanzmeister lediglich für modische Neuheiten, mit denen viel ‚Schabernack‘ getrieben würde.⁵⁹² Die Reputation eines Tänzers ist somit von der Auswahl des Tanzes, dem gesellschaftlichen Ansehen des Tanzes und von seiner Ausführung abhängig. Mit einer ‚Rhetorik des Tanzes‘ ist maßgeblich die Körpersprache gemeint, aber auch das Image eines Tanzes konnte zur Selbstdarstellung beitragen.

Reflektiert man nun die Entwicklung des Tanzes und die ihm inhärente Rhetorik seit dem 15. Jahrhundert, dann lässt sich feststellen, dass die Tänze, u. a. beeinflusst durch die Entwicklung des Bühnenballetts, insgesamt diffiziler und stilisierter wurden. Die Körpersprache des Tanzes, die anfänglich auf die Nachahmung von Gefühlen ausgelegt war und durch pantomimische Spiele versinnbildlicht wurde (*Pavane*, *Gaillarde* und *Courante*), wurde formelhafter. Rollen- und Werbungsspiele in den Tänzen entwickelten sich mehr und mehr zu einem Ritual. Die spielerischen Tanzformationen – wie sie Ende des 16. Jahrhunderts noch in Arbeaus ‚Orchésographie‘ nachzulesen waren⁵⁹³ – wurden mit zunehmender Tanzerziehung organisierter und strukturierter. Der Tanz diente schließlich nur noch der Repräsentation der eigenen Person und wurde das Mittel zur Selbstinszenierung schlechthin. Kunstvolle Tanzfiguren und komplizierte Choreographien trugen zu dieser Entwicklung bei. Im *Menuett*, das Mitte des 18. Jahrhunderts die *Courante* gänzlich verdrängte, wurden geometrische Formen und Ornamente erzeugt. Die vielfältigen Muster variierten von ‚einfachen‘ S- und Z-Formationen (**Fig. 24**) bis hin zu Ballettspielarten für eine bestimmte Anzahl von Tänzern, wie sie beispielsweise Raoul Auger Feuillet choreographierte. Diese sollten von den Tänzern kunstvoll ausgeführt werden und die Zuschauer wirkungsvoll unterhalten. Dabei ist es

⁵⁹² Schroedter 2004, S. 267.

⁵⁹³ Als Beispiel sei hier auf eine Gesprächspassage zwischen Arbeau und seinem Schüler Capriol verwiesen, in der Arbeau die *Courante* erklärt: „[...] Sobald der dritte Herr zurückgekehrt war, begann der erste mit allerlei Sprüngen und Geberden, wobei er seine Beinkleider streckte, und sich das Hemde zurechtzog, sich wieder seiner Tänzerin zu nähern, die ihn aber nun mit der Hand abwehrte und ihm den Rücken kehrte. Worauf er wieder zurückging, und sich trostlos zeigte. Ebenso thaten die beiden Anderen. Hierauf aber tanzten alle Drei ihren Damen entgegen, ließen sich vor ihnen auf das Knie nieder, und baten mit gefalteten Händen um Gnade und Verzeihung; dann ließen sich die Tänzerinnen von ihren Herren in die Arme schließen, und tanzten mit ihnen die *Courante* zu Ende.“ Arbeau 1588, fol. 66r, hier zit. nach der Übersetzung v. Czerwinski 1878, S. 81.

vor allem der höfische Tanz, der sich unter Ludwig XIV., von Frankreich ausgehend, in Richtung einer höheren Form des Bühnenballetts entwickelt hat.

Grundlegend kann die Rhetorik der Tanzkunst als eine beredte Form der Körpersprache definiert werden, die ihren Ausdruck vermittels Schritte und Sprünge erhält, wie aus der Tanzschrift von Kellom Tomlinson (ca. 1690–nach 1753) hervorgeht:

„[...] *Position, Sinking, Stepping, Rising, Springing* are of the same Use, in *Dancing*, as the *Alphabet*, in the *Composition of Words* [...] or, as in *Music*, by the different placing of the Notes [...].“⁵⁹⁴

⁵⁹⁴ Tomlinson 1735, S. 23.

VI Die Überführung der Körpersprache ins Bild

Seit dem 16. Jahrhundert ist die Selbstdarstellung *das* Kennzeichen eines kultivierten Menschen. Neben guten Manieren und einigen Kenntnissen im musisch-philosophischen Bereich stand die Disziplinierung des Körpers im Vordergrund, dessen Formung und Sprache durch den Tanz am wirkungsvollsten zum Ausdruck kam. Der Körper wird durch den Tanz zur beredten Version des sozialen Status der eigenen Person. Es stellt sich nun die Frage, ob sich diese Entwicklung auch in der Malerei widerspiegelt. Wie Sarah Cohen über den Hof unter Ludwig XIV. feststellt, gab es dort ein Wechselspiel zwischen bildnerischer Darstellung und Tanz. Das, was auf den Werken zu sehen ist – wie beispielsweise eine kunstvolle Haltung beim Tanz, Grazie und Anmut des Körpers etc. –, wollte der Betrachter selbst auch ausführen können bzw. umgekehrt, das, was tatsächlich so wirkungsvoll auf den höfischen Bällen zu sehen ist, sollte sich auch in den bildlichen Darstellungen wiederfinden. Der Körper selbst wurde beim aktiven Tanzen und der passiven Darstellung zum Kunstwerk. „The vogue for the[se] couple dances in early eighteenth-century Paris manifested a desire for sociality seen equally in the visual arts: the collaboration of art and body that had worked to present the king at Versailles was being rerouted to facilitate social interaction in a distinctively aristocratic style.⁵⁹⁵ [...] visual arts could work just as dance did to evince grace ‚at first sight‘ was a point emphasized especially by the later seventeenth-century French writers, who relied upon analogies with painting, sculpture, and even architecture to explain the subtitles of *honnête* performance.”⁵⁹⁶ Vor allem in den Werken Antoine Watteaus erkennt Sarah Cohen die Verwirklichung des körperlichen und tänzerischen Ideals aus der Ära des Ancien Régime.⁵⁹⁷ Welche Interferenzen gibt es aber nun konkret zwischen den realen tänzerischen Künsten und ihrer bildhaften Umsetzung in den Gemälden der niederländischen und flämischen Malerei? Wie andere Staaten Europas verfügten auch die Niederlande über eine eigene Tradition von gesellschaftlichen Codes, die im Laufe des 17. Jahrhunderts vorwiegend durch französische Konventionen gespeist wurden. Als weitere Grundlagen sind Werke, wie von Erasmus und Castiglione anzuführen, die in einer niederländischen Übersetzung jedoch erst ab den 1650er Jahren in Form eines

⁵⁹⁵ Cohen 2000, S. 8.

⁵⁹⁶ Cohen 2000, S. 13.

⁵⁹⁷ Cohen 2000, S. 178ff.

Handbuches erhältlich waren.⁵⁹⁸ Dennoch waren Regeln des Anstandes und Regeln über die vorbildliche körperliche Erscheinung weit verbreitet. Wie Roodenburg anführt, lassen sich solche Einflüsse durch die sogenannte *Grand Tour*, „französische Schulen“ bzw. durch die Anleitung von Tutoren oder Tanzmeistern erklären.⁵⁹⁹ Diese in der Realität angestrebte äußerliche Erscheinung wurde auch zum Ziel in der Malerei. Anweisungen und Lektionen für die Umsetzung erhielten die Künstler durch die Werke von Karel van Mander (1604), Samuel van Hoogstraeten (1678) und Gerard de Lairesse (1707). Als Beispiel sei eine Passage aus der Schrift Van Manders zitiert, welche die Darstellung von Pose und Gesicht einer Frau behandelt:

„Maar de voeten van een vrouw al te veruit elkaar te maken, staand of liggend, [maar] vooral staand, is zondigen tegen de [regels van de] welstandigheid, die vereist dar de voeten dicht bij elkaar staan, om der wille van de eerbaarheid. Verder moet men het soms okk vermijden, gezichten of iets dergelijks tegen de welstandigheid in te verkorten; want zulks te veel [te doen] brengt wenig gratie teweeg.“⁶⁰⁰

Der Künstler durfte bei der Wiedergabe der Physis in keinerlei Hinsicht übertreiben, da andernfalls die Grazie verloren ginge. Dennoch sollte die Darstellung in gewisser Hinsicht schmeicheln, wenn die Wiedergabe der Person repräsentativ sein sollte. Der schmale Grad zwischen der gewünschten Anmut und Eleganz sowie der Realität wurde von der Käuferschaft der Bilder gefordert.⁶⁰¹ Anleitungen zur Wiedergabe von Charakteren und Gefühlen mittels verschiedener Posen und Gesten finden sich ebenso bei Karel van Mander wie bei Gerard de Lairesse (1640/41–1711). Demzufolge veranschaulichen die Bilder der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts, was als anständig bzw. repräsentativ galt. Sie reflektieren die Codes der Gesellschaft und helfen gleichzeitig, diese zu formen, weshalb sie als Spiegelbild ihrer Zeit verstanden werden können.⁶⁰²

598 Roodenburgh 1992, S. 154.

599 Roodenburg 1992, S. 157.

600 „Aber die Füße einer Frau allzu weit auseinander zu machen, stehend oder liegend, [aber] vor allem stehend, ist sündhaft gegenüber [den Regeln] der Wohlanständigkeit, diese erfordert, dass die Füße dicht beieinander stehen, um der Ehrbarkeit willen. Weiterhin muss man es auch vermeiden, Gesichter oder etwas Dergleichen gegen die Wohlanständigkeit zu verkürzen; denn von solchen Dingen [zulks] zu viel [zu tun] bringt wenig Grazie zu Wege.“ Vgl. Van Mander 1604, Nr. 19, S. 118.

601 Roodenburg 2004, S. 143.

602 Muchembled 1992, S. 147; Roodenburg 2004, S. 143.

Doch wie verhält sich nun diese Wechselwirkung zwischen Bild und Realität in Bezug auf die Tanzdarstellungen? Grundsätzlich lässt sich feststellen, dass die vorgestellten Werke die zeitgenössischen Vergnügungen junger Menschen schildern. Diese Tendenz besteht unabhängig von mehreren Kriterien, d. h. unabhängig vom gesellschaftlichen Typus (wobei die Bilder, die Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts entstanden, verstärkt den Adel anvisieren), von ihrem inhaltlichen Hintergrund (Liebesgartenmotiv, biblische Historie oder Genre) und von ihrem Umraum (Garten- bzw. Parklandschaft oder Interieur). Dargestellt sind hauptsächlich einzelne Tanzpaare, die abwechselnd Schreittänze wie eine *Pavane* (Abb. 40, 102 u. 116), oder lebhaftere Tänze, wie eine *Branle*, *Gaillarde* oder *Courante* vermuten lassen (Abb. 39a, 42, 43, 50, 54, 57, 75, 83, 84, 112, 131, 132, 136 u. 137). In einigen Werken kann zudem an eine *Gavotte* (Abb. 41, 46, 47 u. 55) oder ein *Menuett* gedacht werden (Abb. 149, 150, 168, 164–170). Abweichungen von diesem Schema finden sich in einigen Bildern der Familie Francken, wenn beispielsweise eine *Pavane* als Aufzug mit mehreren Paaren hintereinander gestaffelt dargestellt wird (Abb. 65, 70, 77, 104, 105 u. 108), oder in den Arbeiten von Louis de Caullery und Hieronymus Janssens, wenn scheinbar zwei Gruppen gleichzeitig zwei unterschiedliche Tänze vorführen (Abb. 57 u. 162). Auffällig an den bildlichen Umsetzungen eines Tanzes ist die Tatsache, dass die Damen in nahezu allen Werken eine passive Haltung einnehmen. Auch dieses Merkmal besteht unabhängig von den oben genannten Kriterien. In nur wenigen Bildern, wie beispielsweise in Hans Bols „Landschaft mit Allegorie des Frühlings“ (Abb. 39a), in David Vinckboons’ Darstellung „Der Verlorene Sohn in einer Taverne“ (Abb. 42) sowie in seinen beiden Gemälden mit den festlichen Gesellschaften (Abb. 44 u. 45), in Sebastian Vrancx’ Federzeichnung „Galante Gesellschaft in einem Park“ (Abb. 46) und in Marten Pepijns „Ballszene“ (Abb. 75), nehmen die Damen aktiver am Tanz teil. Diese Bewegungssequenzen werden durch die angehobenen und in Falten geworfenen Röcke erzeugt, welche die Fußbewegungen sichtbar und nicht nur erahnbar machen. Selten sind Darstellungen, welchen den Hüftschwung der Dame, die sogenannte *Kontinenz* zeigen (Fig. 4 u. Abb. 129). Prinzipiell stimmen die Posen und Gesten der Damen sowohl mit den geforderten Idealen aus den Tanzbüchern ihrer Zeit überein als auch mit den zeitgenössischen Quellen, die durch Karel van Mander (siehe Zitat oben) oder Gerard de Lairese übermittelt sind. Die eher statischen Posen der Tänzerinnen dienen dazu, ihre Tugendhaftigkeit und Eleganz auszudrücken. Unterstrichen werden diese Kennzeichen durch immer wiederkehrende Gesten: die Hand, welche die oberste Lage des langen Kleides

mit einer zierlichen Bewegung nach oben zieht (**Abb. 42, 57, 60, 74, 82-84, 104, 105, 108, 113, 135, 137, 138, 149–157 u. 159**), der vom Partner abgewandte Blick sowie niedergeschlagene Augen (**Abb. 42, 56, 76, 112, 139, 141–143 u. 146**) und die Hand, die auf dem Herzen liegt (**Abb. 123 u. 124**).

Die Gesten und Posen der Männer hingegen sprechen eine weitaus lebhaftere Sprache, zumal hier das Repertoire an Möglichkeiten weitaus größer war. Abwechselnd werden die Tänzer mit ihrer Kopfbedeckung in der Hand haltend oder tragend dargestellt. Wird der Hut festgehalten, so wird dieser zumeist in einer ebenso schwungvollen wie eleganten Geste nach hinten geführt (**Abb. 41, 57, 61, 75, 100, 117, 123, 141, 143, 164–166**), womit zugleich auch schon eine Armbewegung ausgeführt ist.

Eine weitere Variante der Armhaltung ist das „Im-Arm-Halten“ der Partnerin bzw. eine einfache Handfassung, derweil der andere Arm in die Hüfte gestützt wird (**Abb. 40, 42, 51, 70, 78, 83, 84, 140 u. 142**). Über die Bedeutung der Geste des in die Hüfte gestützten Arms lässt sich einerseits sagen, dass diese Pose von einigen Autoren (Erasmus oder Della Casa) seit dem 16. Jahrhundert negativ beurteilt wurde.⁶⁰³ In John Bulwers „Chironomia: or the Art of Manual Rhetoric“ (1644) wird diese Haltung ebenfalls verurteilt:

„To set the arms agambo or aprank, and to rest the turned-in back of the hand upon the side is an action of pride and ostentation [...]“⁶⁰⁴

Hinsichtlich partnerschaftlicher Darstellungen (Verlobungs- oder Ehebildnisse) soll andererseits speziell diese Geste des Mannes seine Führungsrolle innerhalb der Beziehung betonen.⁶⁰⁵ Übertragen auf die Tanzmotive ist der in die Hüfte gestützte Arm als ein Ausdruck von Stolz und Standesbewusstsein zu verstehen. Die soziale Herkunft und das damit verbundene Klassenbewusstsein werden hierdurch demonstriert. Insbesondere gilt diese Auslegung für jene Tanzdarstellungen, welche das höfische Umfeld repräsentieren. Dass diese Gebärde von Kindesbeinen an gelehrt wurde, mag ein Ausschnitt aus einer Architekturdarstellung von Hans und Paul Vredeman de Vries sowie Dirk de Quade van Ravesteyn belegen. Der „Liebesgarten mit galanten Szenen und Tanzlektion“ von 1596 (**Abb. 19**) stellt den Tanzunterricht zweier Kinder aus dem adeligen Mi-

603 Spicer 1992, S. 95.

604 Bulwer 1644, Section 9, S. 219.

605 Spicer 1992, S. 110.

lieu dar. Deutlich ist beim Jungen die Pose der in die Seiten gestemmtten Arme zu erkennen (**Abb. 19a**).

Gebärden, wie eine abgespreizte bzw. gezierte Fingerhaltung (**Abb. 131, 141 u. 149–151**), lassen sich als Merkmale von Eleganz und Anmut des dargestellten Tänzers verstehen. Werden diese Handgesten deutlich betont ausgeführt, hat dies einen theatralischen Effekt, wodurch die Nähe zum Bühnentanz spürbar wird (**Abb. 184**).

Der Bein- bzw. Fußhaltung unterliegt ein ähnliches Muster wie der Armführung. Unabhängig davon, ob die Tänzer einen geschrittenen Tanz vorführen oder einen Sprungtanz, ein Bein wird gestreckt oder gebeugt nach vorne gehalten (**Abb. 41, 46, 47, 50, 64, 75, 76, 101, 112, 137 u. 139**). In einigen Bildern wird das Standbein dabei noch vom Spielbein gekreuzt. Oftmals ist dabei ein Fuß in einer extremen Drehung nach außen geführt dargestellt (**Abb. 74, 76, 131, 132, 136 u. 146**). Um die Eleganz und die Fertigkeit des Tänzers zu betonen, wird der Herr oftmals auf seinen Zehenspitzen bzw. Fußballen tanzend wiedergegeben (**Abb. 75–77, 112, 113, 149–152, 154–163, 168, 169 u. 172**). Die Pose des vorgestreckten Beins mit nach außen gedrehter Fußspitze kann gleich der formgewandten Armführung als ein Merkmal von Grazie verstanden werden. Diese Haltung war Teil einer Tanzchoreographie, wie beispielsweise bei einer *Gaillarde*. Darüber hinaus war für diese Art der Beinführung auch ein gewisses Maß an Geschicklichkeit und Übung nötig. Das gehobene Bein, einerlei ob gestreckt, gebeugt oder kreuzend, kann zudem als ein Kennzeichen der persönlichen Fähigkeiten des Tänzers gelesen werden und lässt damit auf dessen gediegene Ausbildung rückschließen.

Die wiederholt auftretenden Tänze, welche hinter den dargestellten Figuren und Posen vermutet werden können, dokumentieren einerseits das große Repertoire an Tänzen, andererseits unterstützen die bildlichen Umsetzungen dieser Posen die Repräsentation einer gehobenen gesellschaftlichen Schicht. Besonders gut kommt diese Praxis zur Geltung, wenn nur ein einzelnes Tanzpaar im Mittelpunkt der Arbeit steht. Von den Künstlern sind oftmals charakteristische Posituren ausgewählt worden, welche den Stellenwert des Tanzes und damit der dargestellten Gesellschaft betonen. Dies tritt insbesondere bei einem Vergleich mit den Darstellungen der tanzenden Bauern hervor. An dieser Stelle sei auf die Gegenüberstellung von „Höfischer Tanz“ und „Bauerntanz“ (vor 1600) von Theodor de Bry (**Abb. 98a u. b**) sowie auf Adriaen Pietersz. van de Vennes

Darstellungen „Kavalier und Dame beim Tanz in einer Landschaft“ (1638) und „Bauernpaar beim Tanz“ (1639) (**Abb. 10 u. 11**) hingewiesen. Speziell in der Gegenüberstellung dieser gesellschaftlich divergierenden Paare wird klar, dass der Rhetorik des Körpers im Bild eine Übermittlerfunktion hinsichtlich der Angabe über die soziale Stellung einer Person zukommt. Tanzdarstellungen reflektieren die jeweilige kulturelle Praxis einer Gesellschaftsschicht. Vermittels der bildlichen Wiedergabe werden die Unterschiede zwischen den Ständen ausdrücklich hervorgehoben. Grundsätzlich kann daraus gefolgert werden, dass die Gesten im Bild den gesellschaftlichen Rang und die historische Funktion der Dargestellten verdeutlichen.⁶⁰⁶ Die Bilder, welche die adelige oder vornehme Bürgerschicht zeigen, demonstrieren, was gesellschaftlich als angemessen galt, und sie spiegeln die Anschauungen wider, welche in den Büchern von Della Casa, Castiglione, Faret u. a. geäußert wurden.

⁶⁰⁶ Rehm 2002, S. 29.

VII Marktwert und Publikumsinteresse

Die Frage, ob es speziell für die Tanzbilder einen Markt bzw. ein ausdrückliches Publikumsinteresse einer bestimmten Käuferschicht gab, ist rückblickend nicht mehr zu beantworten. Tatsache ist, dass die Werke innerhalb der Genremalerei, d. h. genauer gesagt innerhalb des Themenkomplexes der „Fröhlichen Gesellschaft“ eine distinkte Gruppe bilden. Die große Anzahl der Bilder zum Thema „Tanz“ als auch die Tatsache, dass innerhalb der dargestellten Motive bestimmte Bewegungssequenzen wiederholt beobachtet werden können – als Beispiele seien nur die Werke der Familie Francken genannt – sprechen zumindest für eine allgemeine Beliebtheit des Themas. Ferner können die Arbeiten des Flamen Hieronymus Janssens angeführt werden, der nicht grundlos den Beinamen *de danser* trug. Seine Arbeiten stellen eine eindeutige fachliche Spezialisierung innerhalb der Genremalerei dar und wurden mit Sicherheit in Reaktion auf eine eindeutige Publikumsnachfrage produziert. Demgemäß konstituieren diese Werke eine eigene Gattung.

Seit Beginn des 17. Jahrhunderts standen die Künstler – trotz der großen Zuwanderung flämischer Maler in die nördlichen Niederlande – einer kaum zu sättigenden Käuferschaft gegenüber und der freie Kunstmarkt „ertrank“ in Bildern. Vor allem die finanziell wohl situierten Bürger wurden nun zu privaten wie auch öffentlichen Auftraggebern, die in ihrem „Streben nach weltlichem Wohl und Luxusgütern die bisherigen traditionellen Auftraggeber Kirche und Staat“ ersetzten.⁶⁰⁷ Diese Entwicklung betraf vor allem die Nördlichen Niederlande, wo sich der Calvinismus durchsetzte und die Kirche eine Ausschmückung ihrer Gotteshäuser ablehnte. Im Süden hingegen bestimmten weiterhin der Katholizismus und der Adel die Entwicklung der Kunst. Da nun in den nördlichen Provinzen sowohl die Aufträge für kirchliche Zwecke wegfielen als auch der Adel als Auftraggeber in diesem Teil der Niederlande keine große Rolle spielte, bestand die Klientel der Käufer und Auftraggeber aus den Bürgern. Die öffentlichen Aufträge, die sie vergaben, unterlagen bestimmten Auflagen, darüber hinaus jedoch konnte sich ein Kunstmarkt nach den Wünschen der Öffentlichkeit entwickeln, der keinerlei Beschrän-

607 Nehlsen-Marten 2003, S. 99.

kungen unterworfen war.⁶⁰⁸ Ein reger Kunsthandel entwickelte sich, der sowohl den Markt innerhalb der Niederlande als auch nach außen hin (England, Frankreich) bedienen konnte.⁶⁰⁹ Dass das niederländische Publikum dem heimischen Kunstmarkt offenbar sehr zugetan war, kann einer Äußerung von Samuel van Hoogstraeten (1627–1678) aus seiner „Inleyding tot de hooge Schoole der Schilder konst“ von 1678 entnommen werden:

„In't begin deezer eeuw waeren de wanden in Holland noch zoo dicht niet met Schilderyen behangen, alsze tans wel zijn. Echter kroop dit gebruik dagelijx meer en meer in [...]“⁶¹⁰

Die Aussage Van Hoogstraetens unterstützend, erklärt Martin in seinem Aufsatz „Über den Geschmack des Holländischen Publikums im XVII. Jahrhundert“, dass um 1640 „der reichste Patrizier wie der ärmste Bauer“ Bilder besaß und die Häuser damit überfüllt waren.⁶¹¹ Ferner legt der Autor dar, dass „es [...] kaum einen Bürger [gab], der nicht wenigstens von den in seiner Vaterstadt arbeitenden Malern einige Gemälde besaß.“⁶¹² Parallel dazu führt Nehlsen-Martens in ihrer Arbeit über Dirk Hals an, dass es um 1660 in Haarlem nicht einen einzigen Haushalt der gehobenen Gesellschaft gab, der nicht wenigstens ein Gemälde sein eigen nennen konnte.⁶¹³ Eine Anzahl, die den Ausführungen Sluijters zufolge sehr niedrig gegriffen sein dürfte. Er hält fest, dass Mitte des 17. Jahrhunderts Interieurs mit dreißig bis fünfzig Bildern ausgestattet gewesen seien, wobei es sich nicht um besonders große Räumlichkeiten gehandelt habe.⁶¹⁴ Während die öffentlichen Räume, wie die Rathäuser oder Versammlungsräume einer Bürgerwehr, oftmals mit allegorischen, mythologischen oder historischen Werken ausgeschmückt wurden, erfreute man sich im privaten Bereich vorwiegend an Stilleben, Landschaften und Genredarstellungen.

608 Haak 1996, S. 28.

609 Martin 1908, S. 735.

610 „Zu Beginn dieses Jahrhunderts waren die Wände in Holland noch nicht so eng mit Bildern verhängen, wie sie es nun sind. Jedoch nahm dieser Gebrauch täglich mehr und mehr zu [...]“ Vgl. Van Hoogstraeten 1678, S. 237.

611 Martin 1908, S. 735.

612 Martin 1908, S. 736.

613 Nehlsen-Martens 2003, S. 102.

614 Sluijter 1999, S. 118.

Im Gegensatz zu anderen Städten in den Nördlichen Niederlanden konzentrierte sich in Den Haag „eine Malerei, die den besonderen Ansprüchen des Adels und des höfischen Lebens entgegenkam. Der Hof bevorzugte eine dekorative Historienmalerei und repräsentative, oft mythologische Porträts, wie sie andernorts nicht häufig gefragt waren. Damit stand ein Teil der Kunstproduktion in Den Haag bereits seit der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in deutlichem Gegensatz zur eher ‚bürgerlich‘ und ‚realistisch‘ bestimmten Thematik in den anderen niederländischen Städten.“⁶¹⁵ Prinz Frederik Hendrik (1584-1647) wünschte eine Kunst, welche große Ideen in klassischer Manier zum Ausdruck bringen konnte, wie sie auch an den übrigen Höfen Europas modern war. Prädestiniert für die Vergabe solche Aufträge waren die sogenannten „Utrechter Caravaggisten“ um Hendrick ter Brugghen (1588-1629), Dirck van Baburen (um 1595-1624) und Gerard van Honthorst (1592-1656). Entsprechend dieser seitens des Hofes formulierten Vorliebe für Historienbilder postulierte der Den Haager Künstler Jan de Bisschop (1628–1671) eine Erneuerung der bürgerlichen Kunst und Kunsterziehung für Holland. De Bisschop, eigentlich Jurist, ließ sich 1652 in Den Haag nieder und hatte großen Einfluss auf die Produktion von Kunst und ihre Verbreitung. Er stand in Kontakt mit einem elitären Kreis von Intellektuellen, zu dem auch Constantijn Huygens gehörte, der bereits 1624 ein höfisches Ballett im Auftrag von Frederik Hendrik entworfen hatte.⁶¹⁶ Nach De Bisschops Vorstellung sollten die Künstler „nicht mehr *naer het leven*, sondern nach international sanktionierten Vorbildern“ arbeiten. Die unschöne holländische Kunst sollte idealisiert werden.⁶¹⁷ Wie Barbara Gaethgens festgestellt hat, fiel die Rolle der thematischen Überwindung in späteren Jahren Gerard de Lairese zu, der „in die nördlichen Provinzen die *grande manière* des französisch orientierten barocken Klassizismus“ einführte.⁶¹⁸ Gleichwohl ist anzumerken, dass die von De Bisschop geforderte thematische Neuorientierung der Malerei keineswegs kennzeichnend für das gesamte Kunstschaffen war. Es handelte sich vielmehr um eine Idealvorstellung. So lässt sich das Propagieren einer bestimmten Kunstgattung auf zeitgenössische Schriften von Karel van Mander, Samuel van Hoogstraeten und Gerard de Lairese zurückführen. Deren Abhandlungen formulieren oftmals eine Rangordnung innerhalb der Gattungen,

615 Gaethgens 1995, S.12. Ähnlich äußert sich Buijsen über die Genremalerei in Den Haag: „Het genrestuk, dat in de naburige steden als Delft en Leiden tot grote bloei kwam, heeft in Den Haag nooit echt wortel geschoten.“ Vgl. Buijsen 1998, S. 38.

616 Ausst.-Kat. Den Haag 1997/98, S. 55; Roodenburg 2004, S. 92.

617 Gaethgens 1995, S. 21.

618 Gaethgens 1995, S. 15.

an deren Spitze sie die Historienmalerei setzten, „da sie den Menschen in seinem Handeln zeigte.“⁶¹⁹ Ganz offensichtlich urteilte auch De Bisschop nach diesen Theorien, wobei anzumerken ist, dass „die praktischen Erfolge dieser Traktate begrenzt blieben.“⁶²⁰ Folglich ist anzunehmen, dass diese Entwicklung nur von einer bestimmten Klientel gefordert wurde, die sich vornehmlich aus Anhängern kunsttheoretischer Schriften, den adeligen Kreisen (selbst wenn diese Gesellschaftsschicht zahlenmäßig in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts gering war⁶²¹) und einer großbürgerlichen Schicht zusammensetzte. Innerhalb dieser Gruppen hatte sich die Vorstellung manifestiert, dass ein Gemälde nicht nur dem persönlichen Kunstgenuss dienen sollte, vielmehr sollte es kulturelle Kenntnisse und unfehlbaren Geschmack zur Schau stellen.⁶²² Historienbilder wurden als unerlässliches Instrumentarium der Repräsentation betrachtet. Folglich kamen für diese Sammler weniger die bürgerlich orientierten Genrebilder in Frage, die auf dem freien Kunstmarkt entstanden, sondern vielmehr allegorische Darstellungen, die neben einer großen Anzahl an Porträts als Auftragswerke gefertigt wurden und der Ausschmückung von Wohnhäusern, Palästen und Rathäusern dienten.⁶²³

Ein genereller Trend zur Säkularisierung der Bildinhalte lässt sich seit Beginn des 17. Jahrhunderts beobachten, eine Entwicklung, von der die Darstellungen mit Tanzgesellschaften nicht unberührt bleiben sollten. In seiner Studie begründet Michael North diese Entwicklung mit der Durchsetzung des protestantisch-reformistischen Glaubens, der eine Änderung der Funktion des Kunstwerkes herbeiführte. Die Bilder wurden nicht mehr zu Andachtszwecken benötigt (wie es weiterhin innerhalb der katholischen Glaubensgemeinschaft üblich war), sondern dienten der Dekoration des Hauses und hatten darüber hinaus eine gewisse Unterhaltungsfunktion. Gerade die Genremalerei mit ihren teils belehrenden, teils moralisierenden Botschaften war hierfür prädestiniert.⁶²⁴ Infolge der großen Kaufkraft auf dem Kunstmarkt spezialisierten sich die Künstler aber nicht nur auf große Themenbereiche, wie Landschaften, Porträts, Genre oder Stilleben, sondern innerhalb dieser Gruppierungen wiederum auf bestimmte Unterthemen, wie See-

619 North 2001, S. 125.

620 North 2001, S. 122.

621 North 2003, S. 54.

622 Prak 2002, S. 236.

623 North 2003, S. 61.

624 North 2001, S. 120; North 2003, S. 62.

stücke, Küchenszenen, Blumenstillleben usw.⁶²⁵ Derartige Differenzierungen lassen sich auch für die Genremalerei feststellen, die beispielsweise nach Bauernbildern, fröhlichen Gesellschaften, Bordellszenen und Wachstubenbildern gegliedert werden können. Ob es eine einzelne Kategorie für Bilder mit Tanzmotiven gegeben hat, kann an dieser Stelle nicht beantwortet werden, da seitens der vorangegangenen Forschung zu diesem Themenkomplex keine explizite Untersuchung vorliegt. Die oft undifferenzierten Angaben der überlieferten Inventare und Nachlässe beruhen wiederholt auf allgemeine Bezeichnungen wie *schilderij* (Bild), *bort* (Panel) oder *tronie* (porträtähnliche Studie).⁶²⁶ Aus diesem Grunde liegt es nahe anzunehmen, dass, sofern überhaupt strukturierte Aufstellungen vorgenommen wurden, die Werke mit Tanzmotiven unter das Thema der „Fröhlichen Gesellschaft“ fielen. Innerhalb dieses Themenkomplexes kann den Tanzbildern aufgrund ihrer Existenz und ihrer relativen Konformität der Rang einer Subgattung zugeschrieben werden. Da die Werke, wie schon erwähnt, nicht für bestimmte Auftraggeber, sondern überwiegend für einen anonymen Markt produziert wurden, gab es offensichtlich eine interessierte Käuferschicht für diese Arbeiten. In Bezug auf die hier untersuchten Bilder kann zudem festgestellt werden, dass ein größeres Interesse an Tanzmotiven vor allem in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts aufkam. Die frühen Tanzbilder, die seit Mitte des 16. Jahrhunderts vereinzelt als Auftragsarbeiten entstanden, erfüllten repräsentative Zwecke, an die wiederum eine Mehrfachfunktion der Bilder geknüpft war. So zeigen Bilder, wie der „Hofball unter König Heinrich III.“ (2. Hälfte 16. Jh.) (**Abb. 185**), der „Ball anlässlich der Hochzeit des Herzogs von Joyeuse“ (1582) (**Abb. 91**) und der „Ball am Hofe der Erzherzöge Albrecht und Isabella“ (um 1610) (**Abb. 84**), historische Ereignisse, die in idealisierten und somit in nicht existenten Räumlichkeiten dargestellt sind, wodurch neben der eigentlichen Begebenheit auch die Architekturdarstellung als Gattung einen Eigenwert erfahren hat. Darüber hinaus sind die wichtigsten Repräsentanten in den Werken als Porträts ausgeführt. Diese historisch motivierten Arbeiten scheinen von der Gesamtheit der hier vorgestellten Tanzmotive losgelöst zu sein, indes, die Situation veränderte sich mit Beginn des 17. Jahrhunderts. Die Szenen, die den Typus der bürgerlichen Gesellschaft widerspiegeln und der Genremalerei zuzuordnen sind, entstanden vorwiegend im Zeitraum zwischen 1610 und 1650. Diese Beobachtung gibt, laut den Untersuchungen von Michael

625 Montias 1987, S. 457; North 2003, S. 60.

626 North 2001, S. 101.

North, auch den Trend innerhalb der Entwicklung der Gattungen in diesem Zeitraum wieder. So hat North beispielsweise anhand von Delfter und Amsterdamer Nachlässen festgestellt, dass die Anzahl der Genrebilder zwischen 1610 und 1679 bzw. zwischen 1620 und 1689 nahezu kontinuierlich von 3,8 auf 7,4% bzw. von 3,9 auf 12% gestiegen ist bei einem gleichzeitig nachlassenden Trend der Historienmalerei von durchschnittlich 46% auf 16,6% in Delft und auf 11,6% in Amsterdam im selben Zeitraum.⁶²⁷ Im Vergleich zwischen Historie und Genre lässt sich beobachten, dass sich bis Ende des 17. Jahrhunderts ihre Anteile innerhalb der Sammlungen prozentual annähern. Der rasante Interessensverlust seitens der Sammler an der Historie ist anhand dieser Zahlen eindeutig zu belegen. Zudem werden diese Daten durch den von mir beobachteten Entstehungszeitraum der Tanzbilder, die in der Hauptsache bis ca. 1650 gefertigt wurden, bestätigt. Parallel hierzu lässt sich eine ansteigende produktive wie auch preisliche Entwicklung der Genrebilder (zu denen auch die Tanzbilder zählen) beobachten. Nach einer kurzen Phase des Einbruchs in einem Zeitraum von etwa zehn Jahren entwickelten sich die Bilder aus der Gattung des Genres schließlich zu den kostspieligsten Werken auf dem Kunstmarkt.⁶²⁸ Die zahlenmäßige Zunahme dieser Arbeiten lässt sich (vor allem bis zur Jahrhundertmitte) mit dem Funktionswandel des Kunstwerkes begründen. Der Preisanstieg hängt mit dem Einkommen der Sammler bzw. der Preisgestaltung auf dem Markt zusammen. So ist die Teuerungsrate der Genrebilder u. a. durch die alternierenden Sammlungsbestände zu erklären. In den 1630er Jahren setzten sich zwei Drittel der Bilder aus zeitgenössischen Werken zusammen, in den 1670er Jahren verminderte sich dieser Anteil auf 40%. Das bedeutet, dass die inzwischen „alten Meister“ stärker geschätzt und vermehrt gesammelt wurden, weshalb auch ihre Marktpreise anstiegen.⁶²⁹ Man kann die allgemeine Tendenz der Wertsteigerung der Genremalerei in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts auch für die hier vorgestellten Tanzmotive annehmen. Anhand der Datierungen der untersuchten Bilder wird jedoch deutlich, dass das Tanzthema nach 1650 seltener auftrat. Die direkten Ursachen dürften weniger im nachlassenden Interesse am Thema selbst zu suchen sein, zumal sich das breite Spektrum der Tänze erst zu diesem Zeitpunkt zu entfalten begann (man denke an das *Menuett*). Vielmehr dürften die historischen bzw. wirtschaftlichen Umstände für die nachlassende Produkti-

627 Zu den Zahlen und den prozentualen Verhältnissen vgl. die Tabellen bei North 2001, S. 103.

628 Zu den Zahlen und den prozentualen Verhältnissen vgl. die Tabellen bei North 2001, S. 95 bzw. S. 103.

629 North 2001, S. 105.

on verantwortlich sein. Der englische „Navigation-Act“ von 1651, der sich gegen die holländische Handelsdominanz richtete und somit fatale Folgen für die Wirtschaft hatte, wirkte sich anfangs auf die industriellen Zweige (Bekleidung, Schiffbau, Zuckerverarbeitung usw.) aus. Ab den 1670er Jahren war durch die ökonomischen Restriktionen auch der einheimische Kunstmarkt betroffen, was schließlich zu einer Stagnation der Produktion im Allgemeinen führte.⁶³⁰

Eine etwas exponierte Stellung im Kreise der Tanzdarstellungen nehmen die Arbeiten von Hieronymus Janssen ein, die seit Ende der 1630er Jahre und bis zu seinem Tod 1693 entstanden sind. Seine Bilder hatten aufgrund seiner Spezialisierung auf das Tanzmotiv sehr wahrscheinlich eine bestimmte Käuferschaft, die man als *liefhoppers* bezeichnete und deren Geschmack sich oftmals vom allgemeinen Trend absetzte. Janssens' Bilder stellen neben dem Adel auch den bürgerlichen Typus beim Tanz dar, wodurch die tradierte Fassung des Genres zum Vorschein kommt (es lässt sich nun spekulieren, ob diese Werke möglicherweise für den anonymen Markt geschaffen wurden), doch vermehrt stellt er das adelige Milieu beim tänzerischen Vergnügen dar. Insbesondere diese Tanzmotive stellen nicht nur beliebige Personen dar, sondern es handelt sich bei ihnen offenbar um Angehörige des Hofes.⁶³¹ Damit können Janssens Werke bzw. diejenigen aus seiner Werkstatt und seinem Umkreis bis zu einem gewissen Grad als historische Dokumente betrachtet werden, denen insofern auch ein höherer Stellenwert als den allgemein gehaltenen bürgerlichen Tanzdarstellungen beigemessen wurde. Möglicherweise entstanden einige dieser Bilder als Auftragsarbeiten, wie z. B. „Ball auf der Terrasse eines Palastes am Hofe von Don Juan José d'Austria“ (**Abb. 152**). Wahrscheinlicher ist hingegen, dass sie als repräsentative Darstellungen in einem gesellschaftlich höherrangigen Haushalt ihren Platz fanden. Mit Janssens' Werken schließt sich somit der Kreis der Tanzmotive, die seit Mitte des 16. Jahrhunderts als Auftragsarbeiten entstanden und Historien-, Porträt- sowie Repräsentationsfunktion in einem abdeckten. Davon ausgehend führte der Weg bis etwa Mitte des 17. Jahrhunderts zu den der Genremalerei zuzuordnenden Tanzdarstellungen, um in den Bildern Janssens' erneut in ihrer ursprünglichen Funktion aufzuleben.

630 Prak 2002, S. 264.

631 Als Beispiel sei auf die Gemälde „Ball auf der Terrasse eines Palastes am Hofe von Don Juan José d'Austria“ (**Abb. 152**), „Charles II. bei einem Hofball in Den Haag“ (**Abb. 154**) sowie „Hofball in Den Haag (?)“ (**Abb. 155**) hingewiesen.

VIII Schlussbetrachtung

Das Hauptanliegen dieser Arbeit war es, die Tanzdarstellungen in der flämischen und niederländischen Kunst im Hinblick auf ihre Entwicklung und ihren Bezug zur historischen Wirklichkeit zu untersuchen. Es sollte geprüft werden, ob die in den Bildern wiedergegebenen Posen der Tänzerinnen und Tänzer auf Grundlage der zeitgenössischen Tanzschriften und -lehren entstanden. Dabei habe ich sowohl eine zeitliche Einschränkung der Werke (so wurden ausschließlich Tanzmotive im Entstehungszeitraum vom 16. bis zum 17. Jahrhundert untersucht) als auch eine thematische Begrenzung (die Darstellungen der adeligen und bürgerlichen Gesellschaft) vorgenommen. Um den Realitätsgehalt der Motive zu eruieren, war es notwendig, vorab die Tänze der Renaissance und des Barock bezüglich ihrer Herkunft, Verbreitung und Dauer mit ihrer jeweiligen Choreographie zu beschreiben. Die weiteren Ausführungen über den gesellschaftlichen Stellenwert des Tanzes, das Verhältnis zu den Lehren der Kirche sowie die Vermittlung der Tänze durch die Tanzmeister und ihre Schriften dienten der Einbettung der Motive in den historischen Kontext.

Um einzelne Tanzdarstellungen konkret analysieren zu können, erfolgte zunächst eine annähernd chronologische Anordnung der Arbeiten, die zugleich eine Gliederung nach Außen- und Innenraumdarstellung nach sich zog. Es ließ sich feststellen, dass die Darstellungen, die Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts entstanden, vor dem Hintergrund des mittelalterlichen Liebesgartenmotivs oder im Kontext einer biblischen Historie zu sehen sind. Beide Themen traten im Laufe des 17. Jahrhunderts stärker in den Vordergrund, es entwickelte sich die Genremalerei. Parallel zum inhaltlichen Wandel lassen sich sowohl eine Veränderung der Räumlichkeit (von den Garten- und Parklandschaften über Architekturdarstellungen ins Interieur) beobachten als auch eine Veränderung der Gesellschaft, die anfangs verstärkt dem adeligen Typus entspricht und schließlich das wohlhabende Bürgertum wiedergibt.⁶³²

Während die Kulissen, vor denen die Tänzer dargestellt sind, sowie das Thema und die Gesellschaft eine Veränderung erfahren, so findet hinsichtlich der dargestellten Tanzfiguren kein Wandel statt, der sich an einem der genannten äußeren Merkmale festma-

⁶³² Ein Sonderfall in der aufgezeigten Entwicklung stellen die Gemälde von Hieronymus Janssens dar. Vgl. Kapitel IV.10.b.1-3.

chen ließe. Unabhängig vom Entstehungszeitraum der Werke oder ihrem Inhalt gibt es ein begrenztes Repertoire an Posen und Stellungen, das wiederholt in den Bildern dargestellt ist. Grundsätzlich kann in den Werken zwischen zwei Arten von Tänzen unterschieden werden: dem Einzelpaartanz und dem Gruppentanz. Handelt es sich um einzelnes Paar, so steht dieses in (fast) allen hier vorgestellten Arbeiten im Mittelpunkt der Darstellung.⁶³³ Die Posen dieser Tanzpaare lassen sich prinzipiell in drei Varianten einteilen:

1. Der stilistisch auffälligste Typus ist das getrennt voneinander tanzende Paar, bei dem der Herr durch eine vorschwingende Beinführung einen sehr lebhaften Eindruck erweckt. Hier kann hinter der Pose des Tanzes entweder eine *Gaillarde*, eine *Branle* oder eine *Gavotte* angenommen werden (**Abb. 41, 44–47, 57, 64, 74–76, 120, 131, 132, 136 u. 137**). In einigen Darstellungen ließ sich zuweilen eine *Courante* vermuten (**Abb. 42, 43, 54, 83 u. 84**).

2. Das ebenfalls vereinzelt voneinander stehende Paar, bei dem die Dame eine statische Pose und der Herr eine wenig ausdrucksvolle Haltung einnimmt. Die nur angedeuteten Beinbewegungen des Mannes lassen zuweilen nicht einmal eine Aussage darüber zu, ob überhaupt eine tänzerische Bewegung gemeint ist oder ob es sich nicht vielmehr um eine elegante Form des Stehens handelt (**Abb. 91, 117, 140 u. 141**).

3. Das unmittelbar nebeneinander tanzende bzw. vielmehr stehende Paar, welches jedoch eher ein gemeinsames Vorwärtsgen als einen tatsächlichen Tanz zeigt. In diesen Darstellungen sind oftmals Reverenzen oder eine *Pavane* gemeint, welche als Solo vorgeführt wird (**Abb. 40, 51, 60, 61, 71, 79, 82, 111, 115, 116, 133 u. 135**).

Die Gruppentänze, welche teilweise in den Arbeiten wiedergegeben werden, zeigen fast ausschließlich Aufzüge, die einen Schreittanz, wie eine *Pavane*, nahelegen (**Abb. 65, 70, 77, 78, 104, 105, 108, 111, 148, 162 u. 163**). Weitaus seltener noch wurden offene oder geschlossene Reigen mit einer Vielzahl von Personen von den Künstlern abgebil-

⁶³³ Ausnahmen hiervon bilden die zwei Gouachen von Hans Bol, „Palastgarten mit festlicher Gesellschaft“ (1587) und „Landschaft mit Allegorie des Frühlings“ (n. d.) (**Abb. 33 u. 39**) sowie Louis de Caullerys Gemälde „Landschaft bei einem Landhaus mit einer festlichen Gesellschaft“ (n. d.) (**Abb. 52**).

det (**Abb. 57, 171 u. 185**). Ganz offensichtlich verhält es sich so, dass eine möglichst repräsentative Darstellung für das jeweilige Bild gewählt wurde. Sofern eine größere Festlichkeit, wie eine Hochzeit oder ein Ball, zum Thema erhoben wurde, ist vielfach eine Prozession mit vielen Tänzpaares dargestellt. Variationen kommen zustande, indem einzelne Tänzer in einer leicht exponierten Stellung eines Armes oder Beines auftreten. In großflächigen Darstellungen, wie in De Caullerys „Palastgarten mit tanzender Gesellschaft und Musikanten“ (**Abb. 57**), dienen die Figuren vor allem zur Belebung der Architektur, und ein Reigen mit mehreren Tänzern ist hierfür denkbar geeignet. Ferner lässt sich über die Solotanzpaare aussagen, dass sie grundsätzlich für die Belebung der Szenerie sorgen und ihre Darstellung jeweils als gesellschaftlich repräsentativ betrachtet werden kann. Selbst wenn die Aufstellungen und Posen der Tänzer in den Bildern nicht vollständig mit den beschriebenen Tänzen aus den Tanzlehrbüchern übereinstimmen, lässt sich immerhin feststellen, dass die in den Arbeiten illustrierten Figuren auf einer historischen Realität basieren. Einschränkend muss hier jedoch auch gesagt werden, dass die Künstler mit Sicherheit einzelne Elemente voneinander übernommen haben, woraus sich Schwierigkeiten bei der Definition eines Tanzes, insbesondere beim Aufeinandertreffen von zwei (vermutlich) verschiedenen Tänzen innerhalb einer Szene (**Abb. 57 u. 162**) ergeben.

Über diesen Sachverhalt hinaus sind die Bilder eine beredte Version der gesellschaftlichen Erziehung. Grundlegende Werte, wie das standesgemäße Auftreten, welches sich in den eleganten und teilweise schon manierten Tanzposen widerspiegelt (**Abb. 84 u. 113**), entsprechen den in den Tanzschriften und Traktaten über die guten Manieren geforderten Idealvorstellungen. Die Bilder reflektieren die kulturellen Erfordernisse und demonstrieren, was als angemessen erachtet wurde. Folglich kann den Darstellungen nicht nur eine abbildende, sondern auch eine richtungsweisende Funktion zugeschrieben werden. Gebunden an diese Doppelfunktion ist es im 16. Jahrhundert vor allem der Adel, der in den Arbeiten wiedergegeben wurde und die maßgebliche Käuferschicht dieser Werke stellte. Im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts vollzieht sich ein Wandel der Käuferschaft hin zum Bürgertum. Diese Gesellschaftsschicht sollte in den folgenden Jahren den Adel als Protagonisten ersetzen.

Die flämischen und niederländischen Tanzdarstellungen der adeligen und vornehmen bürgerlichen Gesellschaft im Zeitraum vom 16. bis 17. Jahrhundert lassen also die Aussage zu, dass die Tanzposen im Allgemeinen auf historische Tänze zurückgeführt wer-

den können. Erschwerend für die genaue Definition eines Tanzes sind Ungenauigkeiten in der Darstellung sowie die Tatsache, dass bestimmte Gesten und Haltungen in zahlreichen Tänzen in verwandter Form ausgeführt wurden. Dies lässt sich wiederum auf die Entwicklung der Tänze selbst zurückführen.

Steht das Tanzmotiv anfangs noch hinter anderen Themen (Historie, Architekturdarstellung) zurück, so tritt es in Verbindung mit der Entwicklung des Genrebildes in den Vordergrund. Von dieser Zeit an erhält es aufgrund seiner auffallend häufigen wie auch prominenten Darstellung einen Eigenwert, der über ein ästhetisches Vergnügen am Motiv selbst hinausgeht und mit der Wiedergabe gesellschaftlich anerkannter Normen erläutert werden kann.

IX Literaturverzeichnis

IX.1 Quellen

Alberti 1435/36

Leon Battista Alberti: Über die Malkunst – De Pictura, 1435/36, hier Nachdruck, hrsg. v. Oskar Bätschmann u. Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002

Ambach 1545

Melchior Ambach: Vom Tanzen / Urtheil / Auß heiliger Schriff / und den alten Christlichen Lernern gestellt, Frankfurt a. M. 1543

Arbeau 1588

Thoinot Arbeau: Orchésographie, Langres 1588, hier Nachdruck (beigebunden ist: Albert Czerwinski: Die Tänze des 16. Jahrhunderts, Danzig 1878), Hildesheim/Zürich/New York 1989

De Arena 1572

Antonius de Areana : Ad suos compagnones studiantes, qui sunt de persona friantes, bassas dansas in gallanti stilo bisognatas : ... mandat, Lyon 1572, hier Nachdruck, Ann Arbor (Mich.) 1971

Behr 1713

Samuel Rudolph Behr: L'Art de bien danser. Die Kunst wohl zu Tantzten, Leipzig 1713, hier Nachdruck, hrsg. v. Kurt Petermann, Documenta Choreologica, Bd. II, Leipzig 1977

Behrens 1703/1

Samuel Rudolph Behrens: Anleitung zu einer wohlgegründeten Tantz=Kunst, Leipzig 1703

Behrens 1703/2

Samuel Rudolph Behrens: Anderer Theil der Tantz=Kunst oder ausgesiebete Grillen, Leipzig 1703

Bertling 1886

August Bertling (Hrsg.): Anton Moeller's Danziger Frauentrachtenbuch aus dem Jahre 1601 in getreuen Faksimile=Reproduktionen, Danzig 1886, im Original: Omnium Statuum Foeminei Sexus orantus, & ufitati habitus Gedanenses, ob oculos habitus & divulgati ab Antonio Mollero ibidem pictore, 1601 / Der Dantzger Frawen und Jungfrawen gebreuchliche Zierheit und Tracht / so ißiger Zeit zu sehen / Durch Antonium Möllern / Malern daselbst in Abconterfenung gestelt, 1601, gedruckt durch Jacobo Rhodo

De Bie 1661

Cornelis de Bie: Het Gulden Cabinet Vande Edele Vry Schilder-Const, Antwerpen 1661

Böhme 1886

Franz Magnus Böhme: Geschichte des Tanzes in Deutschland. Beitrag zur deutschen Sitten-, Literatur- und Musikgeschichte, I. Darstellender Teil, II. Musikbeilagen, Leipzig 1886

Böschenstein 1533

Johann Böschenstein: Hebrayscher Zungen / Lerer / wünschet allen tanzern und tanzterin / ein schnell umbkeren am Rayen / ein keuchend hertze / müde füß / trübe schweyßsiges angesicht / mit vielen unseligen gedancken unnd unrufres gemüts / Got bekere sy von jrer thorheit, Augsburg 1533

Bonin 1712

Louis Bonin: Die Neueste Art zur Galanten und Theatralischen Tantz=Kunst, Frankfurt a. M./Leipzig 1712, hier Nachdruck, hrsg. von Claudia Jeschke, Documenta Choreologica Berlin 1996

Bonnet 1724

M. Bonnet: HISTOIRE GENERALE DE LA DANSE, SACREE ET PROPHANE; Ses progrès & ses révolutions, depuis son origine jusqu'à présent, Paris 1724

Brant 1494

Sebastian Brant: Das Narren Schyff, Basel 1494, hier Nachdruck, hrsg. v. Dieter Wuttke, Baden-Baden 1994

De Brune 1624

Johannes de Brune: Emblemata of Zinne-werck: voorghestelt, In Beelden, ghedichten, en breeder uijt-legginghen tot uijt-druckinghe, en verbeteringhe van verscheijden feijlen onser eeuwe, Amsterdam 1624

De Bry 1611

Johann Theodor de Bry: *Emblemata Secularia*, 1611, hier Nachdruck, hrsg. v. Wolfgang Harms u. Michael Schilling, Hildesheim/Zürich/New York 1994

Bulwer 1644

Chirologica: or the Natural Language of the Hand <And> Chironomia: or the Art of Manual Rhetoric, 1644, hier Nachdruck, hrsg. v. James W. Cleary, London/Amsterdam 1974

Burckhardt 1860

Jacob Burckhardt: *Die Cultur der Renaissance in Italien*, Basel 1860

De Cahusac 1754

M. de Cahusac: *LA DANSE ANCIENNE ET MODERNE OU TRAITE HISTORIQUE DE LA DANSE*, Paris 1754

Caroso 1581

Fabritio Caroso: *Il ballarino: diviso in due trattati; ornato di molte figure et con l'intavolatura di Liuto & il soprano della musica nella sonata di ciascun ballo*, Venedig 1581

Caroso 1600

Fabritio Caroso: *Nobiltà di Dame*, Venedig 1600, hier Nachdruck, hrsg. u. übers. v. Julia Sutton, New York 1995

Della Casa 1559

Giovanni della Casa: *Der Galateo. Traktat über die guten Sitten*, Mailand 1559, hier Nachdruck, hrsg. u. übers. v. Michael Rumpf, Heidelberg 1988

Castiglione 1528

Baldessare Castiglione: *Der Hofmann. Lebensart in der Renaissance*, hrsg. v. Albert Wesselski, Berlin 2004

Cornazano 1455

Antonio Cornazano: *Il libro dell'arte del danzare*, 1455, hier Nachdruck, *The book on the art of danc ing*, übers. u. hrsg. v. Madeleine Inglehearn, London 1981

Czerwinski 1862

Albert Czerwinski: *Geschichte der Tanzkunst bei den kultivierten Völkern von den Anfängen bis auf die gegenwärtige Zeit*, Leipzig 1862, hier Nachdruck, hrsg. v. Kurt Petermann, *Documenta Choreologica*, Bd. VII, Leipzig 1975

Czerwinski 1878

Albert Czerwinski.: Die Tänze des XVI. Jahrhunderts und die alte französische Tanzschule vor der Einführung der Menuette, Danzig 1878, hier Nachdruck, Hildesheim/Zürich/New York 1989

Daul von Fürstenberg 1569

Florian Daul von Fürstenberg: Tanzteuffel: Das ist / wider den leichtfertigen / unverschempten Welt tantz / und sonderlich wider die Gottß zucht und ehrvergessene Machttäntze, Frankfurt a. M. 1659, hier Nachdruck, hrsg. v. Kurt Petermann, Documenta Choreologica, Bd. VIII, Leipzig 1978

Du Bos 1719

Jean-Baptiste l'Abbé Du Bos: Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture, Paris 1719

Ebreo 1457

Guglielmo Ebreo: Trattato dell'arte del ballo, 1457, hier Nachdruck, aus der Schriftenreihe: Scelta di curiosità letterarie inedito o rare dal secolo XIII al XIX, Nr. 131, Bologna 1968

Ebreo 1463

Guglielmo Ebreo: De pratica seu arte tripudii, 1463, hier Nachdruck, On the practice or art of dancing, hrsg. u. übers. v. Barbara Sparti, Oxford 1993

Erasmus 1509/1512

Erasmus von Rotterdam: Das Lob der Torheit. Eine Lehrrede, 1509/1512, hier Nachdruck, übers. v. Kurt Steinmann, Zürich 2002

Erasmus 1517

Erasmus von Rotterdam: Fürstenerziehung. Institutio Principis Christiani. Die Erziehung eines christlichen Fürsten, 1517, hier Nachdruck, Paderborn 1968

Faret 1647

Nicolas Faret: L'honneste Homme, Das ist: Der Ehrliebende Welt-Mann / oder Die von vielen Leuten gesucht Schöne Kunst / wie einer an grosser Herren Höfen durch besondere tes Wolverhalten gegen manniglichen sich beliebt und belobet machen könne, Leipzig 1647

Feuillet 1704

Raoul Auger Feuillet: RECUEIL DE DANCES contenant un tres grand nombres des meillieures ENTRÉES DE BALLET, Paris 1704, hier Nachdruck, hrsg. v. Gregg International Publishers, Farnborough/Hants 1972

Geiler von Kaisersberg 1574

Johann Geiler von Kaisersberg: Welt Spiegel / oder Narren Schiff, darin aller Ständt schandt und laster / uppiges leben / grobe Narrechte sitten / und der Weltlauff / gleich als in einem Spiegel gesehen und gestrafft werden: alles auf Sebastians Reimen gerichtet. Aber / wie vil andern herzlichen / Christlichen / auch nutzlichen Lehre / Exempeln und vermannungen zu einem Ehrbaren und Christlichen Leben. Sampt gewisser Schellen abtheilungen / dadruch eine s jeden Standes last zuerkennen, Basel 1574

Hartmann 1673

Johann Ludwig Hartmann: Fluch=Spiegel Wider das Abscheuliche Gottslästern / Verfluchen und Ubelwünschen / nach dero Mannigfaltigkeit / Abscheulichkeit und Vermeidung / In dreien Theilen vorgestellet und zum andern mal revidirt, Rotenburg o. d. Tauber 1673

Hartmann 1677

Johann Ludwig Hartmann: Tantz Teuffel in III. Theilen / neben einem Anhang vom Praecedenz=Teuffel, Rotenburg 1677, in: Fluch=Spiegel Wider das Abscheuliche Gottslästern / Verfluchen und Ubelwünschen / nach dero Mannigfaltigkeit / Abscheulichkeit und Vermeidung / In dreien Theilen vorgestellet und zum andern mal revidirt, Frankfurt a. M. 1673

Helmke 1829

Eduard Friedrich David Helmke: Neue Tanz= und Bildungsschule. Ein gründlicher Leitfaden für Eltern und Lehrer bei der Erziehung der Kinder und für die erwachsene Jugend, um sich einen hohen Grad der feinen Bildung zu verschaffen und sich zu kunstfertigen und ausgezeichneten Tänzern zu bilden, Leipzig 1829, hier Nachdruck, hrsg. v. Kurt Petermann, Documenta Choreologica, Bd. XI, Leipzig 1982

Hentschke 1836

Theodor Hentschke: Allgemeine Tanzkunst. Theorie und Geschichte, antike und moderne (gesellschaftliche und theatralische) Tanzkunst und Schilderung der meisten National- und Charaktertänze, Stralsund 1836, hier Nachdruck, hrsg. v. Kurt Petermann, Documenta Choreologica, Bd. XII, Leipzig 1986

Hooft 1611

Pieter Corneliszoon Hooft: Emblemata Amatoria. Afbeeldingen van Minne. Emblemes d'amour, Amsterdam 1611, hier Nachdruck, hrsg. v. Karel Porteman, Leiden 1983

Van Hoogstraeten 1678

Samuel van Hoogstraeten: Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst: Anders de Zichtbaere Werelt. Verdeelt in negen Leerwinkels, yder bestiert door eene der Zanggodinnen, Rotterdam 1678, hier Nachdruck, Doornspijk 1969

Houbraken 1718–21

Arnold Houbraken: De Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen, Band 1–3 erschienen zw. 1718–21, hier Nachdruck der Bände I–III, hrsg. v. P. T. A. Swillens, Maastricht 1944

Huygens o. J. (1994)

Constantijn Huygens: Mijn jeugd, o. J., hier Nachdruck, Amsterdam 1994

De Laireesse 1740

Gerard de Laireesse: Groot schilderboek, waar in de schilderkonst in al haar deelen gronidg wird onderweezen, ook door redeneeringen en prentverbeeldingen verlaard: met voorbeelden uit de beste konststukken der oude en nieuwe puikschilderen bevestigd en derzelver wel- en misstand angeweezen, Haarlem 1740, hier Nachdruck, 2 Bände, Doornspijk 1969

Lambranzi 1716

Gregorio Lambranzi: Neue und curieuse theatralische Tantz-Schul, Teil I und II, mit Kupferstichen von Johann Georg Puschner, Nürnberg 1716, hier Nachdruck, hrsg. v. Kurt Petermann, Leipzig 1975

Luther 1575

Martin Luther: KirchenPostilla das ist: Auslegung der Episteln und Evangelien / an Sontagen und fürnemesten Festen/ durchs gantze Jar, gedruckt durch Hans Lufft, Wittemberg 1575, hier Nachdruck, hrsg. v. Leonard Boyle u. Elmar Mittler, München 1993

Van Mander 1604

Karel van Mander: Den grondt der edel vry schilder-const, Haarlem 1604, hier Nachdruck, hrsg. v. Hessel Miedema, 2 Bände, Utrecht 1973

Mattheson 1739

Johan Mattheson: Der Vollkommene Capellmeister, Das ist Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können und vollkommen inne haben muß, der eine Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will: Zum Versuch entworfen von MATTHESON, Hamburg 1739, hier Nachdruck, hrsg. v. Friederike Ramm, Kassel/Basel/London/New York/Prag 1999

Meleaton 1713

Meleaton (Johann Leonhard Rost): Von der Nutzbarkeit des Tantzens, Frankfurt/Leipzig 1713, hier Nachdruck, hrsg. v. Claudia Jeschke, Documenta Choreologica, Berlin 1996

Mersenne 1636

Marin Mersenne: Harmonie Universelle. Contenant la théorie et la pratique de la musique, Paris 1636, hier Nachdruck, Band 1-3, Paris 1975

Mercurius 1671

Mercurius: Schau=Platz der Dantzenden, Nürnberg 1671

De Montaigne 1580–81

Michel de Montaigne: Tagebuch einer Reise nach Italien über die Schweiz und Deutschland (1580–1581), hrsg. v. Peter Godman, Wiesbaden 2005

Morley 1597

Thomas Morley: A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke, London 1597, hier Nachdruck, New York 1969

Münster 1602

Johann Münster: Ein Gottseliger Tractat / von dem ungottseligen Tantz. Gott zu Ehren / und seiner Kirchen aufferberung: auch der Welt abbrechung, Hanau 1602

Naeranus 1643

Johannes Naeranus: Predicatie Tegen 't Danssen, Rotterdam 1643

Negri 1604

Cesare Negri: Nuove inventioni di balli, Mailand 1604

Noverre 1759

Jean-Georges Noverre: Lettres sur la danse, et les arts imitateurs, 1759, hier Nachdruck, Édition Lieutier, Paris 1952

Pasch 1659

Johann Georg Pasch: Anleitung sich grossen Herrn Höfen und andern beliebt zu machen, Osnabrück 1659, hier Nachdruck, hrsg. v. Uwe Schlottermüller, Freiburg i. Br. 2000

Pasch 1707

Johann Pasch: Beschreibung wahrer Tanz-Kunst, Nebst einigen Anmerckungen über Herrn J. C. L. P. P. zu Bedencken gegen das Tantzten und zwar wo es als Kunst erkennet wird., Frankfurt a. M. 1707, hier Nachdruck, Documenta Choreologica, Bd. XVI, hrsg. v. Kurt Petermann, Leipzig 1981

Pepys 1661–69

Samuel Pepys: Tagebuch aus dem London des 17. Jahrhunderts, hrsg. v. Helmut Winter, Stuttgart 2004

Petersen 1768

Th. F. Petersen: Praktische Einleitung in die Choreographie, Hamburg 1768

Da Piacenza um 1450

Domenico da Piacenza: De arte saltandi et choreas ducendi, um 1450, hier Nachdruck, Über die Kunst zu tanzen und Tänze auszuführen, übers. u. kommentiert v. Günter Bernt, Hildesheim 2000

Playford 1670

John Playford: The Dancing Master, or, Directions for dancing country dances with the figure and tunes to each dance, hier Nachdruck, hrsg. v. Hugh Mellor u. Leslie Bridgewater, Bath 1984

Praetorius 1669

Johann Praetorius: Blockes-Berges Verrichtungen / Oder Ausführlicher Geographischer Bericht / von den hohen trefflich alt=und berühmten Blockes=Berge: ingleichen von der herenfahrt / und Zauber=Sabbathe / so auff solchen Berge die Unholden aus gantz Teutschland / Jährlich den 1. Maii in Sanct-Walpurgis-Nachte anstellen sollen, Leipzig 1669, hier Nachdruck, hrsg. v. Wolfgang Möhrig, Frankfurt a. M. 1979

Praetorius 1619

Michael Praetorius: Syntagma Musicum, Bd. I–III, Wolfenbüttel 1619, hier Nachdruck, hrsg. v. Wilibald Gurlitt, Kassel/Basel/Tours/London 1978

Rameau 1725

Pierre Rameau: The Dancing Master, Paris 1725, hier Nachdruck, hrsg. v. Cyril W. Beaumont, London 1970

Ripa 1760

Cesare Ripa: Des berühmten italiänischen Ritters CAESARIS RIPAE allerley Künsten und Wissenschaften dienliche Sinnbilder und Gedancken, Augsburg 1760, hier Nachdruck, hrsg. v. Ilse Wirth, München 1970

Sarcerius 1569

Erasmus Sarcerius: Corpus iuris matrimonialis. Vom Ursprung anfang und herkhomen / des Heyligen Ehestandts, Frankfurt a. M. 1569

Spangenberg 1562

M. Cyriacus Spangenberg: Ehespiegel. Das ist Alles was vom heiligen Ehe=stande nützlich vnd tröstlich mag gesagt werden. In Siebentzig Brautpredigten zusammen verfasst, Eisleben 1562

Taubert 1717

Gottfried Taubert: Rechtschaffener Tanzmeister, oder gründliche Erklärung der Französischen Tantz=Kunst, Leipzig 1717, hier Nachdruck, hrsg. v. Kurt Petermann, Documenta Choreologica, Bd. XXXII, Leipzig 1976

Tomlinson 1735

Kellom Tomlinson: The Art of Dancing. Explained by Reading and Figures; whereby the Manner of Performing the Steps is made easy by a new and familiar Method, London 1735, hier Nachdruck, hrsg. v. Gregg International Publishers, Farnborough/Hants 1970

Vaenius 1608

Otto Vaenius: Amorum Emblemata, Antwerpen 1608, hier Nachdruck, hrsg. v. Karel Porteman, Aldershot 1996

Van der Veen 1642

Jan van der Veen: Zinne-beelden, oft Adams appel, Amsterdam 1642

Visscher 1614

Roemer Visscher: Sinnepoppen, Amsterdam 1614, hier Nachdruck, 's-Gravenhage 1949

Voetius 1644

Gisbert Voetius: Een kort Tractaetjen van de DANSSSEN, Utrecht 1644

Voß 1868

Rudolph Voß: Der Tanz und seine Geschichte. Eine kulturhistorisch-choreographische Studie. Mit einem Lexikon der Tänze, Erfurt 1868, hier Nachdruck, hrsg. v. Kurt Petermann, Documenta Choreologica, Bd. XXV, Leipzig 1977

Weaver 1706

John Weaver: Orchesography. Translated from the French of Feuillet and A Small Treatise of Time and Cadance in Dancing, London 1706, hrsg. v. Gregg International Publishers, Farnborough/Hants 1971

Weaver 1712

John Weaver: AN ESSAY Towards an HISTORY OF DANCING, In which the whole ART and is Various Excellencies are in From Measure explain', London 1712

Wendt 1804

D. J. Wendt: Über den Tanz als Vergnügen und Schädlichkeit, Breslau 1804²

IX.2 Sekundärliteratur

Adamietz 1989

Joachim Adamietz: Marcus Tullius Cicero: Pro Murena, Darmstadt 1989

Adler/Pointon 1993

Kathleen Adler u. Marcia Pointon (Hrsg.): The body imaged. The human form and visual culture since the Renaissance, Cambridge 1993

Aerts/Te Velde 1998

Remieg Aerts u. Henk te Velde (Hrsg.): De Stijl van de Burger. Over Nederlandse burgerlijke cultuur vanaf de middeleeuwen, Kampen 1998

Alewyn 1998

Richard Alewyn: Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste, München 1989

Angad Gaur 1998

Maria Angad Gaur: Dance at The Dutch Court in the 17th century, in: Dance in the Netherlands 1600–2000. New Directions in Historical and Methodological Research, International conference, April 16–18, 1998, Theater Instituut Nederland, Amsterdam 1998, S. 55–63

Auzas 1968

Pierre-Marie Auzas: Hiérosme Francken dit Franco. Peintre du Roi Henri II et du Roi Henri IV, Brüssel 1968

Bäulke o. J.

Ewald Bäulke: Lustige Tanzspiele und Scherztänze, Niedernhausen o. J.

Bahr 1941

Werner Bahr: Zur Entwicklungsgeschichte des höfischen Gesellschaftstanzes, Diss., Breslau 1941

Balis 1989

Arnout Balis u.a.: Flämische Malerei im Kunsthistorischen Museum Wien, Zürich 1989

Barasch 1997

Moshe Barasch: Giotto and die Language of Gesture, Cambridge 1997

Baxandall 1977

Michael Baxandall: Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1977

Beaujean 1998

Dieter Beaujean: Louis de Caulery as a Draftsman, in: Master Drawings, Vol. XXXVI, Nr. 4, 1998, S. 398–408

Becker 1901

Marie Luise Becker: Der Tanz, Leipzig 1901

Benesch 1957

Otto Benesch: Korneel Goossens, David Vinkboons (Rez.), Antwerpen 1954, in: Kunstchronik 10 (1957), S. 285–292

Bie 1905

Oscar Bie: Der Tanz, Berlin 1905

Von Boehn 1925

Max von Boehn: Der Tanz, Berlin 1925

Von Boehn 1989

Max von Boehn: Die Mode. Eine Kulturgeschichte von Mittelalter bis zum Barock, 2 Bände, hrsg. v. Ingrid Loschek, München 1989

Borggreffe/Lüpkes 2005

Heiner Borggreffe und Vera Lüpkes (Hrsg.): Hans Vredeman de Vries und die Folgen. Ergebnisse des in Kooperation mit dem Muzeum Historyczne Miasta Gdanska durchgeführten Symposions am Weserrenaissance-Museum Schloß Brake (30.01.–01.02.2004), Marburg 2005

Bostoe/Kolfin/Smith 2001

Karel Bostoen, Elmar Kolfin u. Paul J. Smith (Hrsg.): „Tweelinge eener dragt“: woord en beeld in de Nederlanden (1500–1750), Hilversum 2001

Brainard 1981

Ingrid Brainard: Der Höfische Tanz. Darstellende Kunst und Höfische Repräsentation, in: Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert, Hamburg 1981, S. 379–394

Brainard 1992

Ingrid Brainard: The Art of Eighteenth-Century Gesture, in: Dance Chronicle, Vol. 15, Nr. 1, 1992, S. 94–98

Brandstetter 1993

Gabriele Brandstetter (Hrsg.): Aufforderung zum Tanz. Geschichten und Gedichte. Stuttgart 1993

Braun 1981

Hartmut Braun: Erwähnungen von Volksmusik im Schriftentum des 16. Jahrhunderts am Beispiel der Reisebeschreibungen des Basler Arztes Thomas Platter d. J., Graz 1981

Braun/Gugerli 1993

Rudolf Braun und David Gugerli: Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen. Hoffeste und Herrschaftszeremonieell 1550–1914, München 1993

Bredius 1888

A. Bredius: Iets over Pieter Code en Willem Duyster, in: Oud-Holland 6, 1888, S. 187–194

Bremmer/Roodenburg 1992

Jan Bremmer und Herman Roodenburg: A Cultural History of Gesture, New York 1992

Briels 1987

Jan Briels: Vlaamse Schilders in de Noordelijke Nederlanden in het begin van de Gouden Eeuw 1685–1630, Antwerpen 1987

Briels 1997

Jan Briels: Peintres flamands au berceau du Siècle d'Or hollandais 1585–1630 avec biographies en annexe, Antwerpen 1997

Brooks 1986

Lynn Matlock Brooks: Dancing at a Dutch University. The Franeker Dancing Master, 1682, in: Dance Chronicle, Vol. 9, Nr. 2 u. Nr. 3, New York 1986, S. 157–176, S. 356–385

Brooks 1988

Lynn Matlock Brooks: Court, Church, and Province: Dancing in the Netherlands, Seventeenth and Eighteenth Centuries, in: Dance Research Journal, Vol. 20, Nr. 1, 1988, S. 19–27

Brückner/Blickle/Breuer 1985

Wolfgang Brückner, Peter Blickle u. Dieter Breuer (Hrsg.): Literatur und Volk im 17. Jahrhundert. Probleme populärer Kultur in Deutschland, Teil I und II, Wolfenbüttler Arbeiten zur Barockforschung, Band 13, Wiesbaden 1985

Brüggemann/Haas 1976

Christine Brüggemann u. Elke Haas: Humanismus und Barock, in: Einführung in die Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode, hrsg. v. Gert Ueding, Stuttgart 1976

Brunner 1983

Wolfgang Brunner: Höfischer Tanz um 1500 – unter besonderer Berücksichtigung der Bassedanse, Berlin 1983

Brunner 1987

Wolfgang Brunner: Städtisches Tanzen und das Tanzen im 16. Jahrhundert, in: Alltag im 16. Jahrhundert. Studien zu Lebensformen in mitteleuropäischen Städten, hrsg. v. Alfred Kohler u. Heinrich Lutz, München 1987, S. 45–64

Bryson 1981

Norman Bryson: Word and Image. French painting of the Ancien Régime, Cambridge 1981

Bryson 1990

Anna Bryson: The Rhetoric of Status: Gesture, Demeanour and the Image of the Gentleman in Sixteenth-Century England, in: Renaissance Bodies. The Human Figure in English Culture c. 1540–1660, hrsg. v. Lucy Gent u. Nigel Llewellyn, London 1990, S. 136–153

Buland 1998

Rainer Buland: Über den Ernst des Fehlens von Festen, in: Homo Ludens – Der spielende Mensch. Fest und Spiel, VIII, München/Salzburg 1998, S. 21–41

Burke 1978

Peter Burke: Popular Culture in Early modern Europe, London 1978

Burke 1981

Pieter Burke: Helden, Schurken und Narren. Europäische Volkskultur in der frühen Neuzeit, hrsg. v. Rudolf Schenda, Stuttgart 1981

Burke 1993

Pieter Burke: The Art of Conversation, Cambridge 1993

Burke 1996

Pieter Burke: Die Geschicke des „Hofmann“. Zur Wirkung eines Renaissance-Breviers über angemessenes Verhalten, Berlin 1996

Burke 1998

Pieter Burke: Eleganz und Haltung, Berlin 1998

Busch 1982

Gabriele Christiane Busch: Ikonographische Studien zum Solotanz im Mittelalter, Innsbruck 1982

Busch-Hofer 1989

Roswitha Busch-Hofer: Altenglische Country Dances. Tanzbeschreibungen und Instrumentalsätze aus „The English Dancing Master“ von John Playford 1651 und späteren Auflagen bis 1721, München 1989

Calendoli 1986

G. Calendoli: Tanz. Kult-Rhythmus-Kunst, Braunschweig 1986

Cass 1993

Joan Cass: Dancing through History, Englewood Cliffs (New Jersey) 1993

Castelli/Mingardi/Padovan 1987

Patrizia Castelli, Maurizio Mingardi u. Maurizio Padovan (Hrsg.): *Mesura et Arte Del Danzare. Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*, Pesaro 1987

Chastel 1986

André Chastel: *Gesture in Painting: Problems in Semiology*, in: *Renaissance and Reformation X*, Nr. 1, S. 1–22

Cohen 2000

Sarah Cohen: *Art, Dance, and the Body in French Culture of the Ancien Régime*, Cambridge 2000

Cunningham 1965

James P. Cunningham: *Dancing in the Inns of Court*, London 1965

Daye 1991

Anne Daye: *The Professional Life of the Italian Dancing Master c. 1550–1625*, in: *The Dancing Times*, Feb. 1991, S. 458–459

Dolmetsch 1975

Mabel Dolmetsch: *Dances of England and France from 1450 to 1600 with their music and authentic manner of performance*, New York 1975

Elias 1979

Norbert Elias: *Die höfische Gesellschaft, Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Darmstadt/Neuwied 1979

Fermor 1993

Sharon Fermor: Movement and gender in sixteenth-century Italian painting, in: *The body imaged. The human form and visual culture since the Renaissance*, hrsg. v. Kathleen Adler u. Marcia Pointon, Cambridge 1993, S. 129–145

Falkenburg u. a. 1999

Reindert Falkenburg, Jan de Jong, Dulcia Meijers, Bart Ramakers u. Mariët Westermann (Hrsg.): *Kunst voor de Markt. Art for the Market. 1500–1700*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, Bd. 50, Zwolle 1999

Fock 1998

C. Willemijn Fock: *Werkelijkheid of schijn. Het beeld van het Hollandse interieur in de zeventiende-eeuwse genreschilderkunst*, in: *Oud-Holland* 112, 1998, S. 187–246

Franits 2004

Wayne Franits: *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting its Stylistic and Thematic Evolution*, New Haven/London 2004

Franko 1986

Mark Franko: *The Dancing Body in Renaissance Choreography (c. 1416–1589)*, Birmingham 1986

Franko 1993

Mark Franko: *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge 1993

Frenzel 1984

Herbert A. Frenzel: *Geschichte des Theaters. Daten und Dokumente 1470–1890*, München 1984²

Friedberg/De Vries 1991

David Freedberg u. Jan de Vries (Hrsg.): *Art in History – History in Art. Studies in seventeenth-century Dutch culture*, Santa Monica (Cal.) 1991

Von Frimmel 1905

Theodor von Frimmel: *Anmerkungen zu Hieronymus Janssens*, in: *Blätter für Gemäldekunde*, Heft 3, Wien 1905, S. 46–47

Fuhrmann 1976

Manfred Fuhrmann: *Aristoteles. Die Poetik*, München 1976

Fusenig/Villwock 2000

Thomas Fusenig u. Ulrike Villwock: Hieronymus Franckens „Venezianischer Ball“ in Aachen. Ein Datierung und ihre Folgen, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. LXI, Köln 2000, S. 145–176

Gadamer 1993/1

Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen 1993

Gadamer 1993/2

Hans-Georg Gadamer: Das Spiel der Kunst, in: Ästhetik und Poetik, I., Kunst als Aussage, Tübingen 1993, S. 86–93

Gaethgens 1995

Barbara Gaethgens: Hofkunst – Staatskunst – Bürgerkunst. Bemerkungen zur Kunst des 17. Jahrhunderts in Den Haag, in: Götter und Helden für Berlin. Gemälde und Zeichnungen von Augustin (1649–1711) und Matthäus Terwesten (1670–1757). Zwei niederländische Künstler am Hofe Friederich I. und Sophie Charlottes, Ausst.-Kat. Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Berlin / Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam, Berlin 1995, S. 10–23

Gent/Llewellyn 1990

Lucy Gent u. Nigel Llewellyn (Hrsg.): Renaissance Bodies. The Human Figure in English Culture c. 1540–1660, London 1990

Gigon 1971

Olof Gigon: Aristoteles: Politik, Stuttgart/Zürich 1971

Gombrich 1982

Ernst Gombrich: Moment and Movement in Art, in: The Image and the eye. Further studies in the psychology of pictorial representation, Oxford 1982, S. 40–62

Goosens 1954

Korneel Goosens: David Vinckboons, Antwerpen/'s-Gravenhage 1954

Goossens 1966

Korneel Goosens: Nog meer over David Vinkboons, in: Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen, 1966, S. 59–106

Greindl 1963

Edith Greindl: Ein Hofmaler und -Architekt von Mantua. Der vergessene François Geffels, in: Speculum Artis, 15. Jg., Heft 4, 1963, S. 9–11

Greindl 1989

Edith Greindl: XVIIe siècle l'âge d'or de la peinture flamande, Brüssel 1989

Greve 2000

Werner Greve : Tanz. 16. bis 20. Jahrhundert, Katalog 23, hrsg. v. Musikantiquariat Dr. Werner Greve, Berlin 2000

Grimm 1985

Claus Grimm: Kunst und Volk im 17. Jahrhundert, in: Literatur und Volk im 17. Jahrhundert. Probleme populärer Literatur in Deutschland, hrsg. v. Wolfgang Brückner, Peter Blickle u. Dieter Breuer, Wolfenbüttler Arbeiten zur Barockforschung, Band 13, Wiesbaden 1985, Teil I, S. 341–371

Großkreutz 1989

Peter Großkreutz: Tanz und Politik am Renaissance- und Barockhof. Die höfische Gesellschaft im Spiegel ihrer Tänze, in: Archiv für Kulturgeschichte 71, 1989, S. 55–70

Großkreutz 1994

Peter Großkreutz: Tanzautoren der Barockzeit, in: Gutenberg-Jahrbuch, Nr. 69, 1994, S. 170–186

Großkreutz 1992

Ursula Großkreutz: Blütenlese des Tanzes. Beliebte Tänze aus fünf Jahrhunderten, Mainz 1992

Grondin 1998

Jean Grondin: Spiel, Fest und Ritual bei Gadamer. Zum Motiv des Unvordenklichen in seinem Spätwerk, in: Homo Ludens – Der spielende Mensch. Fest und Spiel, VIII, München/Salzburg 1998, S. 43–52

Gstrein 2004

Reiner Gstrein: „...welches warlich bey einer wolbestelten Policy ist warzunehmen und auff's allerscharffeste zu verbieten...“. Anstößige Tänze im 17. Jahrhundert, in: Morgenröte des Barock, Freiburg i. Br. 2004, S. 71–79

Günther/Schäfer 1959

Helmut Günther u. Helmut Schäfer: Vom Schamanentanz zur Rumba. Die Geschichte des Gesellschaftstanzes, Stuttgart 1959

Günther 1991

Herbert Günther: Tanzunterricht in Deutschland. Eine kultursoziologische Studie, Informationen zum Tanz, Heft 2, Remscheid 1991²

Haak 1996

Bob Haak: Das goldene Zeitalter der holländischen Malerei, Köln 1996

Härting 1983

Ursula Alice Härting: Studien zur Kabinettbildmalerei des Frans Francken II. (1581–1642). Ein repräsentativer Werkkatalog, Hildesheim/Zürich/New York 1983

Härting 1989

Ursula Alice Härting: Frans Francken der Jüngere (1581–1642). Die Gemälde mit kritischem Œuvrekatalog, Freren 1989

Härting 2005

Ursula Alice Härting: Courtly Art – Höfische Bälle in Vredemans repräsentativen Räumen, in: Hans Vredeman de Vries und die Folgen, hrsg. v. Heiner Borggreve u. Vera Lüpkes, Marburg 2005, S. 118–128

Hagen 1999

Rosemarie u. Rainer Hagen: Pieter Bruegel d. Ä. (um 1525–1569). Bauern, Narren und Dämonen, Köln 1999

Hammerstein 1980

Reinhold Hammerstein: Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben, Bern/München 1980

Haverkamp Begemann 1959

Egbert Haverkamp Begemann: Willem Buytewech, Amsterdam 1959

Haverkorn van Rijsewijk 1897

P. Haverkorn van Rijsewijk: De Schilders Adriaan en Frans Verwilt, in: Oud-Holland IV, 1897, S. 51–63

Hilton 1981

Wendy Hilton: Dance of Court & Theater. The French Noble Style 1690–1725, Princeton 1981

Hindman 1981

Sandra Hindman: Pieter Bruegel's Children's Games, Folly and Chance, in: The Art Bulletin, September 1981, Vol. LXIII, Nr. 3, S. 447–475

Hollstein 1974

Karel G. Boon (Hrsg.): Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450–1700, Amsterdam 1974

Honig 1996

Elizabeth Alice Honig: Country Folks and City Business: A Print Series by Jan van de Velde, in: *The Art Bulletin*, September 1996, Vol. LXXVIII, Nr. 3, S. 511–526

Howard 1998

Skiles Howard: *The Politics of Courtly Dancing in Early Modern England*, Amherst (Mass.) 1998

Huch 1947

Ricarda Huch: *Spiel und Tanz. Frohsinn in Bildern früherer Zeiten*, Leipzig 1947²

Huizinga 2001

Johan Huizinga: *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Hamburg 2001¹⁸

Huys Janssen 1992

Paul Huys Janssen: Genre Paintings by Laurence de Neter of Elblag, in: *The Hoogsteder Mercury*, Nr. 13/14, 1992, S. 33–43

Jedlicka 1938

Gotthard Jedlicka: *Pieter Bruegel. Der Maler in seiner Zeit*, Erlenbach-Zürich/Leipzig 1938

Jeschke 1983

Claudia Jeschke: *Tanzschriften. Ihre Geschichte und Methode. Die illustrierte Darstellung eines Phänomens von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bad Reichenhall 1983

De Jongh 1967

Eddy de Jongh: *Zinne- en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw*, s. I. 1967

De Jongh 1968/69

Eddy de Jongh: *Erotica in vogelperspectief. De dubbelzinnigheid van een reks 17de eeuwse genrevoorstellingen*, in: *Simiolus* 3, 1968/69, S. 22–75

De Jongh 1995

Eddy de Jongh: *Tot lering en vermaak*, in: *Kwesties van betekenis. Thema en motief in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw*, Leiden 1995, S. 83–103

De Jongh 2000

Eddy de Jongh: *Questions of meaning. Theme and motif in Dutch seventeenth-century painting*, Leiden 2000

De Jongh /Luitjen 1997

Eddy de Jongh u. Ger Luitjen: *Mirror of Everyday Life. Genreprints in the Netherlands 1550–1700*, Amsterdam 1997

Jung 2001

Vera Jung: *Körperlust und Disziplin. Studien zur Fest- und Tanzkultur im 16. und 17. Jahrhundert*, Köln/Weimar/Wien 2001

Junk 1930

Victor Junk: *Handbuch des Tanzes*, Stuttgart 1930

Kandt 2003

Kevin E. Kandt: *Netherlandish Artists in 17th-Century Danzig. New Evidence from Archival Sources*, in: *Niderlandyzm na Slasku i w krajach osciennych*, hrsg. v. Mateusza Kapustki, Andrzeja Koziela u. Piotra Oszczanowskiego, Warschau 2003, S. 304–321

Kapp 1992

Volker Kapp: *Spielen und Mitspielen. Literatur und höfische Repräsentation zur Zeit Ludwig XIV.*, in: *Die Inszenierung des Absolutismus. Politische Begründung und künstlerische Gestaltung höfischer Feste im Frankreich Ludwig XIV.*, Atzelsberger Gespräche 1990, hrsg. v. Fritz Reckow, Erlangen 1992, S. 105–139

Keyes 1984

George S. Keyes: *Esias van den Velde 1587–1630, Doornspijk* 1984

Klauner 1978

Friderike Klauner: *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Vier Jahrhunderte europäischer Malerei*, Salzburg/Wien 1978

Knowlson 1965

James R. Knowlson: *The Idea of Gesture as a Universal Language in the XVIIth and XVIIIth Centuries*, in: *Journal of the History of Ideas*, Vol. XXVI, 1965, S. 495–508

Kohlfeldt 1918/1919

G. Kohlfeldt: *Von akademischen Fecht- und Tanzmeistern des 17. und 18. Jahrhunderts*, in: *Beiträge zur Geschichte der Stadt Rostock*, Heft 11, 1918/19, S. 68–73

Kolfin 2005

Elmer Kolfin: *The young gentry at play. Northern Netherlandish scenes of merry companies (1610–1645)*, Leiden 2005

Koller 1954

H. Koller: Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck, Diss., Bern 1954

Kluth 1997

Eckhard Kluth: Untersuchungen zur Darstellung des Tanzes in der niederländischen Malerei und Graphik des 17. Jahrhunderts, Diss., Bonn 1997

Krienke 1959

Gisela Krienke: Tanzdarstellungen in der Malerei und Graphik vom 16. bis ins 19. Jahrhundert (Deutschland, Frankreich, Niederlande), Leipzig 1959

Krüger 1963

Manfred Krüger: Jean-Georges Noverre und die Ballettgestaltung, Diss., Emsdetten 1963

Krüger 1981

Kerstin Krüger: Der Tanz in der bildenden Kunst des 16. Jahrhunderts, Abschlußarbeit an der Fachschule für Tanz, Leipzig 1981

Kunstreich 1959

Jan S. Kunstreich: Der „geistreiche Willem“. Studien zu Willem Buytewech (1591–1624), Kiel 1959

Laban 1966

Rudolf Laban: Choreutics, hrsg. v. Lisa Ullmann, Norwich 1966

Langeloh 2002

Hinrich Langeloh: Renaissance-Tänze der Orchésographie nach Thoinot Arbeau, Reichelsheim 2002³

Larsson 1992

Lars Olof Larsson: Versailles als Schauplatz. Die bildende Kunst im Dienste der Repräsentation in Schloß und Garten von Versaille, in: Die Inszenierung des Absolutismus. Politische Begründung und künstlerische Gestaltung höfischer Este im Frankreich Ludwig XIV., hrsg. v. Fritz Reckow, Atzelsberger Gespräche 1990, Erlangen 1992, S. 51–69

Lauts 1966

Jan Lauts: Katalog Alte Meister bis 1800, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Band I und II, Karlsruhe 1966

Legrand 1963

F. C. Legrand: Les peintre flamands de genre au XVIIe siècle, Brüssel 1963

Leppert 1977

Richard D. Leppert: The Theme of Music in the Flemish Paintings of the Seventeenth Century, Band I und II, München/Salzburg 1977

Leuker 1992

Maria-Theresia Leuker: „De last van't huys, de wil des mans...“: Frauenbilder und Ehekonzepte im niederländischen Lustspiel des 17. Jahrhunderts, Niederlande-Studien 2, hrsg. v. Horst Lademacher u. Loek Geeraerds, Münster 1992

Liechtenhan 1993

Rudolf Liechtenhan: Vom Tanz zum Ballett. Geschichte und Grundbegriffe des Bühnentanzes, Stuttgart/Zürich 1993

Liedtke 2005

Walter Liedtke: Hans Vredeman de Vries and Architectural Painting in the Netherlands, in: Hans Vredeman de Vries und die Folgen, hrsg. v. Heiner Borggreffe u. Vera Lüpkes, Marburg 2005, S. 13–27

Little 1975

Meredith Ellis Little: Dance under Louis XIV and XV, in: Early Music, Oct. 1975, S. 331–340

Loesch 1964

Ilse Loesch: So war es Sitte in der Renaissance, Leipzig 1964

Lohmann 1981

Matthias Lohmann: Der Tanz in der bildenden Kunst des 17. Jahrhunderts, Abschlußarbeit der Fachschule für Tanz, Leipzig 1981

Lohse-Claus 1964

Elli Lohse-Claus: Tanz in der Kunst, Leipzig 1964

Lonsdale 1993

Steven Lonsdale: Dance and Ritual Play in Greek Religion, Baltimore/London 1993

Majzels 1977

Claudine Majzels: The dance in the art of Pieter Bruegel the elder, Diss., Ann Arbor (Mich.), 1977

Martin 1908

W. Martin: Über den Geschmack des Holländischen Publikums im XVII. Jahrhundert mit Bezug auf die damalige Malerei, mit 13 Abb., in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 9, 1908, S. 727–753

McGowan 1982

Margret M. McGowan: Le Balet Comique by Balthazar de Beaujoyeux, 1581. A Facsimile, Medieval and Renaissance Texts, Studies, Vol. 6, Binghamton (NY) 1982

McNeil Kettering 1983

Alison McNeil Kettering: The Dutch Arcadia. Pastoral Art and its Audience in the Golden Age, Totowa/Montclair, New Jersey 1983

Meyer 1986

Maria Meyer: Das Kostüm auf niederländischen Bildern. Zum Modewandel im 17. Jahrhundert, Münster 1986

Miedema 1981

Hessel Miedema: Feestende boeren – lachende dorpers. Bij twee recente aanwinsten van het Rijksprentenkabinet, in: Bulletin van het Rijksmuseum, Jahrgang 29, 1981, Nr. 4, S. 191–213

Miedema 1985

Hessel Miedema: Bilder und Texte als Quellen für die Ideen- und Sozialgeschichte des 17. Jahrhundert, in: Literatur und Volk im 17. Jahrhundert. Probleme populärer Literatur in Deutschland, hrsg. v. Wolfgang Brückner, Peter Blickle u. Dieter Breuer, Wolfenbüttler Arbeiten zur Barockforschung, Band 13, Wiesbaden 1985, Teil I, S. 373–399

Mlakar 1998

Vesna Mlakar: The Netherlands during the 17th and 18th centuries: a centre of cultural exchange between Germany and France, in: Dance in the Netherlands 1600–2000. New Directions in Historical and Methodological Research, International conference, April 16–18, 1998, Theater Instituut Nederland, Amsterdam 1998, S. 23–53

Montias 1987

Michael Montias: Cost and Value in Seventeenth-Century Dutch Art, in: Art History, Vol. 10, No. 1, März 1987, S. 455–466

Morris 1979

Desmond Morris: Gestures – their origins and distribution, London 1979

Moser 1993

Dietz-Rüdiger Moser: Bräuche und Fest im christlichen Jahreslauf. Brauchformen der Gegenwart in kulturgeschichtlichen Zusammenhängen, Graz/Wien/Köln 1993

Motley 1990

Mark Motley: Becoming a French Aristocrat. The Education of the Court Nobility 1580–1715, Princeton 1990

Mourey 2004

Marie-Thérèse Mourey: Mercurius' „Schauplatz der Dantzenden“ (1671) oder: Von der Zivilisierung der Sitten durch die französische „belle danse“, in: Morgenröte des Barock 2004, S. 105–116

Muchembled 1992

Robert Muchembled: Gestures under the Ancient Regime in France, in: A Cultural History of Gesture, hrsg. v. Jan Bremmer und Herman Roodenburg, New York 1992, S. 129–149

Müller 1999

Jürgen Müller: Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä., München 1999

Müller Hofstede/Vekeman 1984

Herman Müller Hofstede und Justus Vekeman (Hrsg.): Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts, Erfstadt 1984

Müller-Meiningner 1991

Johanna Müller-Meiningner: Die Moriskentänzer und andere Arbeiten des Erasmus Grasser für das Alte Rathaus in München, München/Zürich 1991³

Nehlsen-Marten 2003

Britta Nehlsen-Marten: Dirck Hals (1591–1656). Œuvre und Entwicklung eines Haarlemer Genremalers, Weimar 2003

Nettl 1962

Paul Nettl: Tanz und Tanzmusik, Freiburg 1962

Nevitt 2003

H. Rodney Nevitt, Jr.: Art and the Culture of Love in Seventeenth-Century Holland, Cambridge 2003

Nitschke 1987

August Nitschke: Bewegungen in Mittelalter und Renaissance: Kämpfe, Spiele, Tänze, Zeremoniell und Umgangsformen, Düsseldorf 1987

North 2001

Michael North: Das Goldene Zeitalter. Kunst und Kommerz in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln 2001²

North 2003

Michael North: Geschichte der Niederlande, München 2003²

Oetke 1985

Herbert Oetke: Gesellschaftstanz des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, Teil 2 und 3, in: Volkstanz 1985, Heftreihe der Deutschen Gesellschaft für Volkstanz e. V., Koblenz 1985

Otterbach 1992

Friedemann Otterbach: Einführung in die Geschichte des europäischen Tanzes. Ein Überblick, Wilhelmshaven 1992

Panofsky 1969

Erwin Panofsky: Erasmus and the visual arts, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 32, 1969, S. 200–227

Peacock 1996

John Peacock: Kostüm und Mode – das Bildhandbuch. Von den frühen Hochkulturen bis zur Gegenwart, Bern/Stuttgart/Wien 1996

Pée/Wegner 1980

Herbert Pée und Wolfgang Wegner: Die Zeichnungen des David Vinkboons, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. Folge, Band XXXI, 1980, S. 35–128

Petermann 1982

Kurt Petermann: Wechselbeziehungen zwischen Volks- und Gesellschaftstanz, Tanzhistorische Studien II, Heft 7, Berlin 1982

Porteman 1977

Karel Porteman: Inleiding tot de Nederlandse emblemataliteratuur, Groningen 1977

Prak 2002

Maarten Prak: The Dutch Republic in the Seventeenth Century. The Golden Age, Cambridge 2002

Racinet 1989

Albert Racinet: Weltgeschichte der Kostüme, Stuttgart 1989

Ranum 1990

Patricia Ranum: Ya-t-il une rhétorique des airs de danse français?, in: Die Sprache der Zeichen und Bilder. Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit, hrsg. v. Volker Kapp, Marburg 1990, S. 238–251

Raupp 1986

Hans-Joachim Raupp: Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470–1570, Niederzier 1986

Reckow 1992

Fritz Reckow (Hrsg.): Die Inszenierung des Absolutismus. Politische Begründung und künstlerische Gestaltung höfischer Feste im Frankreich Ludwig XIV., Atzelsberger Gespräche 1990, Erlangen 1992

Rehm 2002

Ulrich Rehm: Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel der neuzeitlichen Bilderzählung, München/Berlin 2002

Renckens 1953

B. J. A. Renckens: Jacobus en Christoffel Jacobsz. van der Lamén te Amsterdam, in: Oud-Holland, LXVIII, 1953, S. 126

Renckens 1954

B. J. A. Renckens: Twee vermeldingswaardige portretten door Jacob Fransz. van der Merck, in: Oud-Holland LXIX, 1954, Text in: Oud-Holland LXVIII, S. 246–247

Renger 1970

Konrad Renger: Lockere Gesellschaft. Zur Ikonographie des Verlorenen Sohnes und von Wirtshausszenen in der niederländischen Malerei, Berlin 1970

Renger 1972

Konrad Renger: Joos van Winghes 'Nachtbanquet met een Mascarade' und verwandte Darstellungen, in: Jahrbuch der Berliner Museen, Nr. 14, 1972, S. 161–193

Reuss 1961

Karl Reuss (Hrsg.): Die Limburger Chronik des Tilemann Elhen von Wolfhagen, Limburg a. d. Lahn 1961

Rhode 1937

Alfred Rhode: Der „Patriziertanz in Danzig“ von Anton Möller, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 6, 1937, S. 379–381

Rimmer 1986

Joan Rimmer: Dance and dance music in the Netherlands in the 18th century, in: Early Music, XIV, 1986, S. 209–219

Roodenburg 1992

Herman Roodenburg: The ‚hand of friendship‘: shaking hands and other gestures in the Dutch Republic, in: A Cultural History of Gesture, hrsg. v. Jan Bremmer und Herman Roodenburg, New York 1992, S. 152–189

Roodenburg 2004

Herman Roodenburg: The Eloquence of the Body. Perspectives on gesture in the Dutch Republic, Zwolle 2004

Roske 1985

Michael Roske: Sozialgeschichte des privaten Musiklehrers vom 17. bis 19. Jahrhundert, Mainz 1985

Ruß 1980

Rainer Ruß (Hrsg.): Gott bei den Tänzern und Narren, Trier 1980

Sachs 1933

Curt Sachs: Eine Weltgeschichte des Tanzes, Berlin 1933

Saftien 1991

Volker Saftien: Vom Totentanz zum Reigen der Seligen. Eine christliche Kulturgeschichte des Tanzes, in: Berliner Theologische Zeitschrift 8, 1991, S. 2–18

Saftien 1994

Volker Saftien: Ars Saltandi. Der europäische Gesellschaftstanz im Zeitalter der Renaissance und des Barock, Hildesheim/Zürich/New York 1994

Salmen 1971

Walter Salmen: Der Sozialstaus des Berufsmusikers vom 17. bis 19. Jahrhundert, Kassel/Basel/Tours/London 1971

Salmen 1980

Walter Salmen: Ikonographie des Reigens im Mittelalter, in: Acta Musicologica 52, 1980, S. 14–26

Salmen 1988

Walter Salmen: Tanz im 17. und 18. Jahrhundert: Musikgeschichte in Bildern, Band IV. Musik der Neuzeit, hrsg. v. Werner Bachmann, Leipzig 1988

Salmen 1989

Walter Salmen: Tanz im 19. Jahrhundert, Leipzig 1989

Salmen 1991

Walter Salmen: „... denn die Fiedel macht das Fest“. Jüdische Musikanten und Tänzer vom 13. bis 20. Jahrhundert, Innsbruck 1991

Salmen 1992/1

Walter Salmen (Hrsg.): Musik und Tanz zur Zeit Kaiser Maximilians I. Bericht über die am 21. und 22. Oktober 1989 in Innsbruck abgehaltene Fachtagung, Innsbruck/Neurum 1992

Salmen 1992/2

Walter Salmen: Die Universitäts-Tanzmeister in Freiburg, in: Freiburger Universitätsblätter 115, 31. Jg., 1992, S. 79–89

Salmen 1995

Walter Salmen: König David – eine Symbolfigur in der Musik, aus der Reihe: Wolfgang Stammerl Gastprofessur für Germanische Philologie, Vorträge, hrsg. v. Mediävistischem Institut der Universität Freiburg Schweiz, Heft 4, Freiburg (CH) 1995

Salmen 1997

Walter Salmen: Der Tanzmeister. Geschichte und Profil eines Berufes vom 14. bis zum 19. Jahrhundert, Hildeheim/Zürich/New York 1997

Salmen 1999

Walter Salmen: Tanz und Tanzen vom Mittelalter bis zur Renaissance, Hildesheim/Zürich/New York 1999

Sanson-Catz/De Koe 1950

A. Sanson-Catz u. A. de Koe: Nederlandse Volksdansen, Band 1, Zutphen 1950⁵

Sanson-Catz/De Koe 1955

A. Sanson-Catz u. A. de Koe: Nederlandse Volksdansen, Band 2, Zutphen 1955²

Schama 1987

Simon Schama: The Embarrassment of Riches. An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age, London 1987

Scheffers 1980

Henning Scheffers: Höfische Konvention und die Aufklärung. Wandlungen des honnête-homme-Ideals im 17. und 18. Jahrhunderts, Bonn 1980

Schikowski 1926

John Schikowski: Geschichte des Tanzes, Berlin/Leipzig 1926

Schletterer 1984

H. M. Schletterer: Geschichte der Spielmanns-Zunft in Frankreich und der Pariser Geigerkönige, Berlin 1984

Schlottermüller/Richter 2004

Uwe Schlottermüller u. Maria Richter (Hrsg.): Morgenröte des Barock. Tanz im 17. Jahrhundert, 1. Rothenfelser Tanzsymposium (9.–13. Juni 2004), Tagungsband, Freiburg i. Br. 2004

Schmitt 1992

Jean-Claude Schmitt: Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter, Stuttgart 1992

Schoch 1998

Agnes Schoch: Die alten Tänze, München 1998

Schönwald 1812

Andreas Schönwald: Grundregeln der Tanzkunst, Freiburg i. Br. 1812

Schöpsdau 1994

Klaus Schöpsdau: Platon. Nomoi (Gesetze), Buch I–III sowie Buch IV–VII, Göttingen 1994

Schroedter 2004

Stefanie Schroedter: Vom „Affect“ zur „Action“. Quellenstudien zur Poetik der Tanzkunst vom späten Ballet de Cour bis zum frühen Ballet en Action, Würzburg 2004

Schrödter o. J.

Franz Schrödter: Der Tanzmeister. Eine Sammlung der wichtigsten Anstandsregeln auf Bällen, Reutlingen o. J. (19. Jahrhundert)

Sieber 1960

Friedrich Sieber: Volk und volkstümliche Motive im Festwerk des Barocks. Dargestellt an Dresdner Bildquellen, Berlin 1960

Sluijter 1999

Eric Jan Sluijter: Over Brabantse vodden, economische concurrentie, artistieke wedijver en de groei van de markt voor schilderijen in de eerste decennia van de zeventiende eeuw, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, Bd. 50, Zwolle 1999, S. 113–143

Smith 1995

A. William Smith: Fifteenth-Century Dance and Music. Twelve transcribed italian treatises and collections in the tradition of Domenico da Piacenza, Vol. I: Treatises and Music, Vol. II: Choreographic Descriptions, Reihe: Dance and Music, Nr. 4, Stuyvesant (NY) 1995

Sorell 1969

Walter Sorell: Knaurs Buch vom Tanz. Der Tanz durch die Jahrhunderte, München/Zürich 1969

Sorell 1983

Walter Sorell: Aspekte des Tanzes. Gestern, heute, morgen, Wilhelmshaven 1983

Sorell 1985

Walter Sorell: Der Tanz als Spiegel der Zeit. Eine Kulturgeschichte des Tanzes, Wilhelmshaven 1985

Spicer 1992

Joaneath Spicer: The Renaissance elbow, in: A Cultural History of Gesture, hrsg. v. Jan Bremmer und Herman Roodenburg, New York 1992, S. 84–128

Stanton 1980

Domna C. Stanton: The Aristocrat as Art. A Study of the Honnête Homme and the Dandy in Seventeenth- and Nineteenth-Century French Literature, New York 1980

Strong 1991

Roy Strong: Feste der Renaissance 1450–1650. Kunst als Instrument der Macht, Freiburg/Würzburg 1991

Strong 2000

Roy Strong: The Artist and the Garden, Singapur 2000

Sullivan 1991

Margaret Sullivan: Buregel's Proverbs: Art and Audience in the Northern Renaissance, in: The Art Bulletin, September 1991, Vol. LXXIII, Nr. 3, S. 431–466

Sutton 1985

Julia Sutton: The Minuet: An Elegant Phoenix, in: Dance Chronicle, Vol. 8, Nr. 3 u. 4, 1985, S. 119–152

Sutton 1995

Julia Sutton: Courtly Dance of the Renaissance. A New Translation and Edition of the „Nobilità di Dame“ (1600), New York 1995²

Tandecki 1987

Daniela Tandecki: Der Garten als Symbol und Refugium göttlicher und menschlicher Liebe, in: arcadia, Bd. 22, 1987, S. 113–141

Taubert 1968

Karl-Heinz Taubert: Höfische Tänze. Ihre Geschichte und Choreographie, Mainz 1968

Taubert 1988

Karl-Heinz Taubert: Das Menuette. Geschichte und Choreographie, Zürich 1988

Thiess 1923

Frank Thiess: Der Tanz als Kunstwerk, München 1923³

Thomke 1985

H. Thomke: Das Leben ist ein Bauerntanz, in: Literatur und Volk im 17. Jahrhundert. Probleme populärer Literatur in Deutschland, hrsg. v. Wolfgang Brückner, Peter Blickle u. Dieter Breuer, Wolfenbüttler Arbeiten zur Barockforschung, Band 13, Wiesbaden 1985, Teil I, S. 207–285

Thornton 1985

Peter Thornton: Innenarchitektur in drei Jahrhunderten. Die Wohnungseinrichtung nach zeitgenössischen Zeugnissen von 1620–1920, Herford 1985

Tissink/Wit 1987

Fieke Tissink u. Han F. de Wit: Gorcumse schilders in de Gouden Eeuw, Gorichem 1987

Toman 1994

Rolf Toman: Die Kunst der italienischen Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung, Köln 1994

Ueding 1976

Gert Ueding: Einführung in die Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode, Stuttgart 1976

Vandenbroeck 1984

Paul Vandenbroek: Verbeeck's peasant weddings: a study of iconography and social function, in: Simiolus 14, Nr. 2, 1984, S. 79–124

Vietta 1938

Egon Vietta: Der Tanz. Frankfurt a. M. 1938

Vignau Wilberg-Schuurman 1983

Thea Vignau Wilberg-Schuurman: Hoofse minne en burgerlijke liefde in de prentkunst rond 1500, Leiden 1983

Vignau-Wilberg 1984

Thea Vignau-Wilberg: Höfische Minne und Bürgermoral in der Graphik um 1500, in: Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts, Erfstadt 1984, S. 43–52

Vlieghe 1998

Hans Vlieghe: Flemish art and architecture 1585–1700, Cambridge 1998

Vogt 1986

Margrit Vogt: Alte niederdeutsche Volkstänze, Münster 1986

Walther 1988

Ingo F. Walther (Hrsg.): Codex Manesse. Die Miniaturen der Großen Heidelberger Liederhandschrift, Frankfurt a. M. 1988

Wegner 1962

Kurt Wegner: Der Tanzlehrer. Strukturanalyse eines Berufes als Beitrag zur Soziologie des Tanzens, Diss., Köln 1962

Wilson 1968

Charles Wilson: Die Früchte der Freiheit. Holland und die europäische Kultur des 17. Jahrhunderts, München 1968

Wood 1972

Melusine Wood: Historical Dances. Twelfth to Nineteenth Century. Their Manner of Performance and their Place in the Social Life of the Time, London 1972²

Wosien 1985

Maria-Gabriele Wosien: Tanz im Angesicht der Götter, München 1985

Wosien 1988

Maria-Gabriele Wosien: Sakraler Tanz. Der Reigen im Jahreskreis, München 1988

Württemberg 1979

Franzsepp Württemberg: Malerei und Musik. Die Geschichte des Verhaltens zweier Künste zueinander – dargestellt nach den Quellen im Zeitraum von Leonardo da Vinci bis John Cage, Frankfurt a. M./Bern/Las Vegas 1979

Wunderlich 2001

Uli Wunderlich: Der Tanz in den Tod. Totentänze vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Freiburg i. Br. 2001

Zauft 1993

Karin Zauft: Der Tänzer als theatralische Figur, in: Tanz und Musik im ausgehenden 17. und im 18. Jahrhundert, Konferenzbericht der XIX. wissenschaftlichen Arbeitstagung Michaelstein, 13. Bis 16. Juni 1991, Heft 45, Michaelstein/Blankenburg 1993, S. 11–24

Zollinger 1995

Manfred Zollinger: Fest-Spiel-Zeit. Spielkultur in Zeiten festlicher Anlässe vom 16.–19. Jahrhundert, in: Homo Ludens – Der spielende Mensch, V, München/Salzburg 1995, S. 231–265

Zollinger/Depaulis 2000

Manfred Zollinger und Thierry Depaulis: Zwischen Allegorie und Realismus. Zur Thematisierung des Spiels in der Musik, in: Homo Ludens – Der spielende Mensch. Musik und Spiel, X, München/Salzburg 2000, S. 37–113

Zumthor 1992

Paul Zumthor: Das Alltagsleben in Holland zur Zeit Rembrandts, Leipzig 1992

IX.3 Ausstellungskataloge

Amsterdam 1976

Eddy de Jongh (Hrsg.): Tot Lering en Vermaak. Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeu, Ausst.-Kat. Rijksmuseum Amsterdam, London/Wisbech 1976

Amsterdam 1993/94

Ger Luijten, Ariane van Suchtelen, Reinier Baarsen, Wouter Kloek, u. Marijn Schapelhouman (Hrsg.): Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandisch Art 1580–1620, Ausst.Kat., Rijksmuseum Amsterdam, Zwolle 1993

Amsterdam 2000

Judikje Kiers u. Fieke Tissink (Hrsg.): Der Glanz des Goldenen Jahrhunderts. Holländische Kunst des 17. Jahrhunderts. Gemälde, Bildhauerkunst und Kunstgewerbe, Ausst.-Kat. Rijksmuseum Amsterdam, Zwolle 2000

Antwerpen 1987

Paul Vandenbroeck: Beeld van de andere, vertoog over het zelf, Ausst.-Kat. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 1987

Antwerpen/Münster 1990

Jochen Luckhardt u. Hans Vlieghe: Jan Boeckhorst (1604–1668). Maler der Rubenszeit, Ausst.-Kat. Rubenshaus Antwerpen / Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Freren 1990

Basel 1988

Christian Müller: Hans Holbein d. J. – Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel, 1988

Basel 1996/97

Bernd Wolfgang Lindesmann (Hrsg.): Dumpfe Stuben. Lichte Himmel. Bauern und Hirten in der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel, 1996

Berlin/Amsterdam 1995/96

Renate L. Colella: Götter und Helden für Berlin. Gemälde und Zeichnungen von Augustin (1649–1711) und Matthäus Terwesten (1670–1757). Zwei niederländische Künstler am Hofe Friederich I. und Sophie Charlottes, Ausst.-Kat. Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Berlin / Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam, Berlin 1995

Berlin 2001

Lutz Malke (Hrsg.): Narren. Porträts, Feste, Sinnbilder, Schwankbücher und Spielkarten aus dem 15. bis 17. Jahrhundert, Ausst.-Kat. Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, 2001

Bielefeld 2000

Wiewelhove, Hildegard (Hrsg.): Gartenfeste. Das Fest im Garten – Gartenmotiv im Fest, Ausst.-Kat. Museum Huelsmann, Bielefeld 2000

Braunschweig 2002

Silke Gatenbröcker u. Andreas W. Vetter (Hrsg.): Kein Tag wie jeder andere. Fest und Vergnügen in der niederländischen Kunst, ca. 1520–1630, Ausst.-Kat. Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen, Braunschweig 2002

Braunschweig 2003

Rüdiger Klessmann (Hrsg.): Die flämischen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts, Ausst.-Kat. Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, München 2003

Den Haag 1992/93

Floor de Graaf u. Jørgen Wadum: Een dansfestijn doorgrond. Technisch en kunsthistorisch onderzoek naar een Vlaams schilderij, Ausst.-Kat. Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Den Haag 1992

Den Haag/Antwerpen 1994

Edwin Buijsen u. Louis Peter Grijp (Hrsg.): The Hoogsteder Exhibition of: Music & Painting in the Golden Age, Ausst.-Kat. Hoogsteder & Hoogsteder, Den Haag / Hessenhuis Museum, Antwerpen, Zwolle 1994

Den Haag 1997/98

Marika Keblusek u. Jori Zijlmans (Hrsg.): Princely Display. The Court of Frederik Hendrik of Orange and Amalia van Solms, Ausst.-Kat. Historical Museum, Den Haag, Zwolle 1997

Dessau 2003

Thomas Weiss (Hrsg.): Oranienbaum – Huis von Oranje. Wiedererweckung eines anhaltischen Fürstenschlosses. Oranische Bildnisse aus fünf Jahrhunderten, Ausst.-Kat. Landesausstellung Sachsen-Anhalt, Schloß Oranienbaum, Dessau, München 2003

Dresden 2000

Annegret Laabs (Hrsg.): Die Leidener Feinmaler in der Dresdener Gemäldegalerie Alte Meister, Ausst.-Kat. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden 2000

Haarlem/Hamburg 2004

Pieter Biesboer u. Martina Sitt (Hrsg.): Vergnügliches Leben – Verborgene Lust. Holländische Gesellschaftsszenen von Frans Hals bis Jan Steen, Ausst.-Kat. Frans Hals Museum, Haarlem, Hamburger Kunsthalle, Zwolle 2004

Hamm/Mainz 2000/01

Ursula Härting (Hrsg.): Gärten und Höfe der Rubenszeit im Spiegel der Malerfamilie Brueghel und der Künstler um Peter Paul Rubens, Ausst.-Kat. Gustav-Lübcke-Museum, Hamm / Landesmuseum, Mainz, München 2000

Karlsruhe 2005/06

Margret Klinge u. Dietmar Lüdke (Hrsg.): David Teniers d. J. 1610–1690. Alltag und Vergnügen in Flandern, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Heidelberg 2005

Köln/Antwerpen/Wien 1992/93

Ekkehard Mai u. Hans Vlieghe (Hrsg.): Von Bruegel bis Rubens. Das goldenen Jahrhundert der flämischen Malerei, Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum Köln / Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen / Kunsthistorisches Museum Wien, Köln 1992

München 2003

Ulf Küster (Hrsg.): Theatrum Mundi. Die Welt als Bühne, Ausst.-Kat. Haus der Kunst, München, Wolfartshausen 2003

Lawrence/Los Angeles 1988/89

Stephen H. Goddard (Hrsg.): The World in Miniature. Engravings by the German Little Masters 1500–1550, Ausst.-Kat. Spencer Museum of Art, The University of Kansas, Lawrence / Grunwald Center for Graphic Arts, University of California, Los Angeles, Lawrence 1988

Lemgo/Antwerpen 2002

Heiner Borggreffe, Vera Lüpkes, Paul Huvenne u. Ben van Beneden (Hrsg.): Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden, Ausst.-Kat. Weserrenaissance Museum Schloß Brake, Lemgo / Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, München 2002

London/New Haven 2001/02

Catherine MacLeod u. Julia Marciari Alexander: Painted Ladies. Women at the Court of Charles II., Ausst.-Kat. National Portrait Gallery, London / Yale Center for British Art, New Haven (Conn.), London 2001

New York 1982

Laurence Libin (Hrsg.): *The Dance Master's Kit*, Ausst.-Kat. Metropolitan Museum of Art, New York 1982

Nürnberg 1998

G. Ulrich Großmann (Hrsg.): *Von teutscher Not zu höfischer Pracht (1648–1701)*, Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1998

Philadelphia/Berlin/London 1984

Peter C. Sutton (Hrsg.): *Masters of Seventeenth-Century Dutch Genre Painting*, Ausst.-Kat. Philadelphia Museum of Art / Gemäldegalerie, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin / Royal Academy of Arts, London, Philadelphia 1984

Rotterdam 1994/95

Nora Schadee: *Rotterdamse Meesters uit de Gouden Eeuw*, Ausst.-Kat. Historisch Museum Rotterdam, Zwolle 1994

Rotterdam/Frankfurt a. M. 2004/05

Jeroen Giltaij (Hrsg.): *Der Zauber des Alltäglichen. Holländische Malerei von Adriaen Brouwer bis Johannes Vermeer*, Ausst.-Kat. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam / Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a. M., Ostfildern-Ruit 2005

Rotterdam/Paris 1974/75

Willem Buytewech 1591–1624, Ausst.-Kat. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam / Institut Neerlandais, Paris, Rotterdam 1974

St. Pölten 1966

Emmeran Ritter u. F. W. Riedel (Hrsg.): *Musik, Theater, Tanz vom 16. Jahrhundert bis zum 19. Jahrhundert und ihre Beziehungen zur Gesellschaft*, Katalog der 7. Ausstellung des Graphischen Kabinetts des Stiftes Göttweig, St. Pölten 1966

Washington/Amsterdam 1996/97

H. Perry Chapman, Wouter Th. Kloek u. Arthur K. Wheelock, Jr.: *Jan Steen – schilder en verteller*, Ausst.-Kat. National Gallery of Art, Washington / Rijksmuseum, Amsterdam, Zwolle 1996

Wellesley 1993/94

Anne-Marie Logan (Hrsg.): *Flemish Drawings in the Age of Rubens. Selected Works from American Collections*, Ausst.-Kat. Davis Museum and Cultural Center, Wellesley College (Mass.) / The Cleveland Museum of Art (Ohio), Seattle 1993

Wien 2001

Wilfried Seipel (Hrsg.): *Dipingere la musica*. Musik in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts, Ausst.-Kat. Palais Harrach, Wien 2001

IX.4 Nachschlagewerke

Bartsch 1980

Walter L. Strauss (Hrsg.): The illustrated Bartsch, New York 1980

Bernt 1980

Walther Bernt: Die Niederländischen Maler und Zeichner des 17. Jahrhunderts, München 1980

Buijsen 1998

Edwin Buijsen: Haagse Schilders in de Gouden Eeuw. Het Hoogsteder Lexicon van alle schilders werkzaam in Den Haag 1600–1700, Zwolle 1998

Cohen 1998

Selma Jeanne Cohen (Hrsg.): International Encyclopedia of Dance, New York/Oxford 1998

Fischer 1984

Ludwig Fischer (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, Sachteil Band 1–9, 2. Auflage, Kassel/Basel/London/New York/Prag 1984

Henkel/Schöne 1996

Arthur Henkel u. Albrecht Schöne (Hrsg.): Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart/Weimar 1996

Maere/Wabbes 1994

J. de Maere und M. Wabbes: Illustrated Dictionary of 17th Century Flemish Painters, Brüssel 1994

Nagler 1839

G. K. Nagler: Neues allgemeines Künstlerlexikon oder Nachrichten von den Leben und Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter etc., München 1839

Saur 1996

K. G. Saur: Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, München/Leipzig 1996

Thieme/Becker 1999

Hans Vollmer (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, begr. v. Ulrich Thieme u. Felix Becker, Leipzig 1999

Waller 1938

François G. Waller: Biographisch woordenboek van Noord Nederlandsche graveurs, 's-Gravenhage 1938

Willigen/Meijer 2003

Adriaan van der Willigen u. Fred G. Meijer: A Dictionary of Dutch and Flemish Still-life Painters, Working in Oils, 1525–1725, Leiden 2003

Witt Checklist 1978

A Checklist of Painters in the Witt Library, Courtauld Institute of Art, London, London 1978

Wurzbach 1906–1911

Alfred von Wurzbach: Niederländisches Künstlerlexikon, Bände 1–3, Wien/Leipzig 1906–1911

X Abbildungsverzeichnis

Das Abbildungsverzeichnis sowie der Abbildungsteil sind wie folgt in drei Abschnitte gegliedert:

In **Teil A** sind diejenigen Illustrationen aufgeführt, welche die Aufstellungen und Posen der Paare bei verschiedenen Tänzen veranschaulichen.

In **Teil B** sind die in der Arbeit untersuchten Gemälde, Zeichnungen und Graphiken zusammengestellt.

In **Teil C** sind weitere Werke angeordnet, die nicht in der Arbeit besprochen worden sind, aber ebenfalls Tanzmotive im Rahmen der Studie darstellen.

X.1 Teil A**Fig. 1**

Unbekannter Künstler
 Reverenz – Fünf Takte
 Zeichnung, Maße unbekannt

Fig. 2

Anton Moeller
 „Jungfraw am Tantz“, 1601
 Holzschnitt, Maße unbekannt
 Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen

Fig. 3

Christoffel Jacobsz. van der Laemen (?)
 Gesellschaft in einem Interieur, n. d.
 Öl/Holz, 59 x 79 cm
 Verbleib unbekannt

Fig. 4

Hans Holbein d. J.
 Adelige Baslerin mit Straußenfederbaret, n. d.
 Feder (schwarz) u. Pinsel (grau u. schwarz), laviert, 29 x 19,6 cm
 Basel, Kupferstichkabinett im Kunstmuseum, Inv.-Nr. 1662.145

Fig. 5

Unbekannter Künstler
Un gentiluomo e due dame danzano al suono di un arpa, um 1470
 Miniatur, Maße unbekannt
 Paris, Bibliothèque Nationale, Inv.-Nr. F. ital. 973, c. 21v.

Fig. 6

Unbekannter Künstler
 Manessische Liederhandschrift
 Herr Hiltbolt von Schwangau, Anfang 14. Jh.
 Pergament, ca. 25 x 35,5 cm
 Heidelberg, Universitätsbibliothek der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

Fig. 7

Unbekannter Künstler
Balletto a tre dell'autore detto'l gratioso ballano due Cavalieri & una Dama, n. d.
 Kupferstich?, Maße unbekannt
 Verbleib unbekannt

Fig. 8

Unbekannter Künstler

Pavane

Zeichnung, Maße unbekannt

Fig. 9

Unbekannter Künstler

Gaillarde – Grue rechts und links

Technik u. Maße unbekannt

Fig. 10

Unbekannter Künstler

Gaillarde – Kapriole

Technik u. Maße unbekannt

Fig. 11

Unbekannter Künstler

Gaillarde – Positur rechts und links

Technik u. Maße unbekannt

Fig. 12

Unbekannter Künstler

Gaillarde – Ruade rechts und links

Technik u. Maße unbekannt

Fig. 13

Unbekannter Künstler

Gaillarde – Pied croisé rechts und links

Technik u. Maße unbekannt

Fig. 14

Unbekannter Künstler

Volte, 1582

Öl/Lwd., 163 x 194 cm

Rennes, Musée des Beaux-Arts

Fig. 15

Unbekannter Künstler

Allemande

Technik u. Maße unbekannt

Fig. 16

Französischer Künstler (?)

Branle (Farandole), um 1660

Kupferstich, Maße unbekannt

Leipzig, Tanzarchiv e. V.

Fig. 17

Unbekannter Künstler

Courante

Zeichnung, Maße unbekannt

Fig. 18

Unbekannter Künstler

Courante

Zeichnung, Maße unbekannt

Fig. 19

Johann Georg Puschner

Sarabande, 1716

Kupferstich, Maße unbekannt

Verbleib unbekannt

Fig. 20

Unbekannter Künstler

Gavotte

Zeichnung, Maße unbekannt

Fig. 21

Unbekannter Künstler

Gavotte – Für acht Paare

Zeichnung, Maße unbekannt

Fig. 22

Unbekannter Künstler

Gigue

Zeichnung, Maße unbekannt

Fig. 23

Unbekannter Künstler

Gigue – Für vier Paare

Zeichnung, Maße unbekannt

Fig. 24

Unbekannter Künstler

Hauptfiguren des *Menuetts*, S- und Z-Formationen

Zeichnung, Maße unbekannt

Fig. 25

Unbekannter Künstler

Menuett – Einzelpositionen

Zeichnung, Maße unbekannt

Fig. 26

Unbekannter Künstler

Menuett – Einfach Handfassung

Zeichnung, Maße unbekannt

Fig. 27

Unbekannter Künstler
Menuett – Doppelte Handfassung
Zeichnung, Maße unbekannt

Fig. 28

Unbekannter Künstler
Menuett
Zeichnung, Maße unbekannt

Fig. 29

Unbekannter Künstler
Menuett
Zeichnung, Maße unbekannt

X.2 Teil B**Abb. 1**

Unbekannter Künstler

Manessische Liederhandschrift

Herr Heinrich von Stretlingen, Anfang 14. Jh.

Pergament, ca. 25 x 35,5 cm

Heidelberg, Universitätsbibliothek der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

Abb. 2

Unbekannter Künstler

Manessische Liederhandschrift

Herr Reinmar der Fiedler, Anfang 14. Jh.

Pergament, ca. 25 x 35,5 cm

Heidelberg, Universitätsbibliothek der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

Abb. 3

Willem Pietersz. Buytewech

Ein Mann und eine Frau, 1614/16

Feder in braun, an einzelnen Stellen grau gewachst, 19,4 x 13,5 cm

Paris, Fondation Custodia, Sammlung Frits Lugt, Institut Néerlandais, Inv.-Nr. I 3476

Abb. 4

Willem Pietersz. Buytewech

Ein Mann und eine Frau, 1615/16

Feder in braun, an einzelnen Stellen grau gewachst, Vorzeichnung in schwarzer Kreide, 18,8 x 12,9 cm

Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen, Inv.-Nr. 4295

Abb. 5

Willem Pietersz. Buytewech

Frau mit Manschetten-Kragen, um 1624

Feder in braun und schwarze Kreide, grau gewachst, 14 x 9,2 cm

London, British Museum, Inv.-Nr. 1894. 5. 16. 25

Abb. 6

Willem Pietersz. Buytewech

Frau mit rundem Hut und Umhang, n. d.

Feder in braun und schwarze Kreide, grau gewachst, 13,7 x 85 cm

London, British Museum, Inv.-Nr. 1894. 5. 16. 21

Abb. 7

Willem Pietersz. Buytewech

Stehender Mann mit Mantel, Degen und Hut, n. d.

Feder in braun und schwarze Kreide, grau gewachst, 14,2 x 9,2 cm

Paris, Fondation Custodia, Sammlung Frits Lugt, Institut Néerlandais, Inv.-Nr. I 6015(I)

Abb. 8

Willem Pietersz. Buytewech
 Stehender junger Mann mit einem Hut in der Hand, 1622
 Schwarze Kreide, weiß gehöht/graues Papier, 37,1 x 19,6 cm
 J. M. von Radowitz, 1856

Abb. 9

Christoph Murer
 Hoftanz und Bauerntanz, vor 1600
 Holzschnitt, Maße unbekannt
 Wien, Albertina

Abb. 10

Adriaen Pietersz. van de Venne
 Kavalier und Dame beim Tanz in einer Landschaft, 1638
 Öl/Holz, achteckig, Grisaille, 25 x 19,5 cm
 Wien, Dorotheum, 10.06.1997, Nr. 82

Abb. 11

Adriaen Pietersz. van de Venne
 Tanzendes Bauernpaar, 1639
 Öl/Holz, achteckig, Grisaille, 25 x 19,5 cm
 Wien, Dorotheum, 10.06.1998, Nr. 83

Abb. 12

David Vinckboons
 Dorfkirmes, n. d.
 Öl/Holz, 44 x 76 cm
 Brüssel, Galerie Robert Finck (1963)

Abb. 13

Jan Brueghel d. Ä.
 Sonntägliches Dorftreiben, 1612
 Öl/Kupfer, 22,6 x 33,5 cm
 München, Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Abb. 14

David Teniers d. J.
 Dorfkirmes. *Fiesta aldeana*, um 1652
 Öl/Kupfer, 69 x 86 cm
 Madrid, Museo del Prado

Abb. 15

Unbekannter Künstler
 Christus als Fiedler spielt der Heiligen Agnes auf,
 letztes Viertel 13. Jh./erstes Jahrzehnt 14. Jh.
 Handschrift St. Georgen 5, fol. 16 verso
 Antiphonarium Cisterciense, breisgauisches Zisterzienserinnenkloster (Wonnetal?)
 Pergament, 40,5 x 32 cm
 Karlsruhe, Badische Landesbibliothek

Abb. 16

Spanische Haggada
Miriam tanzt mit den Frauen Israels, 14. Jh.
Pergament, Maße unbekannt
London, British Library

Abb. 17

Unbekannter Künstler
König David tanzt vor der Bundeslade (Detail), um 1335
Moselfränkische Miniatur (Cod. H.78)
Pergament, Maße unbekannt
Karlsruhe, Badische Landesbibliothek

Abb. 18

Antoine Le Nain
Vorbereitung zur Tanzstunde, um 1640
Öl/Holz, 36,3 x 46,5 cm
Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv.-Nr. 2508

Abb. 19

Hans u. Paul Vredeman de Vries sowie Dirk de Quade van Ravesteyn
Liebesgarten mit galanten Szenen und Tanzlektion, 1596
Öl/Lwd., 137 x 174 cm
Wien, Kunsthistorisches Museum

Abb. 19a

Hans u. Paul Vredeman de Vries sowie Dirk de Quade van Ravesteyn
Liebesgarten mit galanten Szenen und Tanzlektion (Detail), 1596
Öl/Lwd., 137 x 174 cm
Wien, Kunsthistorisches Museum

Abb. 20

Crispijn de Passe I.
Tanzstunde, 1612
Kupferstich, 8,2 x 13,5 cm
Veste-Coburg, Kunstsammlungen, Inv.-Nr. VII, 308.28

Abb. 21

Meister der Liebesgärten
Der große Liebesgarten, 1440er Jahre
Kupferstich, 21,1 x 28,1 cm
Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen

Abb. 22

Meister E. S.
Garten der Liebe mit lüsternen Liebenden und Narr, n. d.
Kupferstich, Maße unbekannt
Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen

Abb. 23

Lucas van Leyden
Der Tanz der Heiligen Maria Magdalena, 1519
Kupferstich, 29,4 x 42 cm
Braunschweig, Herzog-Anton-Ullrich-Museum

Abb. 24

Meister H. L.
Moriskentanz, um 1520
Holzschnitt, Maße unbekannt
Verbleib unbekannt

Abb. 25

Erhard Schön
Moriskentanz, 1542
Zeichnung, Maße unbekannt
Donaueschingen, Fürstlich Fürstenbergische Sammlung

Abb. 26

Israhel van Meckenem
Moriskentanz, n. d.
Kupferstich, Maße unbekannt
Verbleib unbekannt

Abb. 27

Daniel Hopfer
Moriskentanz-Parodie, n. d.
Kupferstich, Maße unbekannt
Verbleib unbekannt

Abb. 28

Israhel van Meckenem
Moriskentänzer, um 1460
Kupferstich, Maße unbekannt
Verbleib unbekannt

Abb. 29

Hans Suess von Kulmbach
Moriskentanz, um 1510
Handzeichnung, Maße unbekannt
Dresden, Kupferstichkabinett, Staatliche Kunstsammlungen

Abb. 30

Theodor de Bry
Der Hochmut (Superbia), n. d.
Kupferstich, Maße unbekannt
Verbleib unbekannt

Abb. 31

Hans Bol

Der Verlorene Sohn nahe eines Bordells, 1570

Federzeichnung, 13,1 x 19,1 cm

New York, Walter Baker Collection (1968)

Abb. 32

Hans Bol

Fröhliche Gesellschaft in einem Liebesgarten (Frühling), n. d.

Federzeichnung, 17,6 x 25,8 cm

Braunschweig, Herzog-Anton-Ullrich-Museum

Abb. 33

Hans Bol

Palastgarten mit einer festlichen Gesellschaft, 1587

Gouache/Pergament, 15,7 x 22,8 cm

Verbleib unbekannt

Abb. 34

Jacob Grimmer

Dorflandschaft mit einem Picknick, 1586

Öl/Holz, 49,5 x 78 cm

Privatbesitz

Abb. 35

Sebastian Vrancx

Palastgarten (Lazarus und der reiche Mann), n. d.

Öl/Holz, 48 x 66 cm

Stockholm, Bukowski, 3. –8.11.1975, Nr. 82

Abb. 36

Hans Vredeman de Vries u. David Vinckboons

Interieur mit eleganten Figuren, n. d.

Öl/Holz, 76,5 x 106 cm

München, Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Abb. 37

Bartholomäus van Bassen u. Essaias van de Velde

Interieur mit Lazarus und dem reichen Mann, n. d.

Öl/Holz, 44,5 x 65,5 cm

London, Sotheby's, 26.10.1988, Nr. 91

Abb. 38

Hans Bol

Landschaft mit der Parabel vom Verlorenen Sohn, 1559

Kupferstich, Maße unbekannt

Verbleib unbekannt

Abb. 39

Hans Bol

Landschaft mit Allegorie des Frühlings, n. d.

Gouache/Pergament, 13 x 20 cm

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen

Abb. 39a

Hans Bol

Landschaft mit Allegorie des Frühlings (Detail), n. d.

Gouache/Pergament, 13 x 20 cm

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen

Abb. 40

Hans Bol

Monat Mai aus der Serie „Die zwölf Monate“, 1580

Federzeichnung in braun, ca. 14 x 14 cm (rund)

New York, Sotheby's, 23.01.2001, Nr. 11

Abb. 41

Umkreis v. David Vinckboons

Der Verlorene Sohn, 1604

Zeichnung, Maße unbekannt

London, Viktoria & Albert Museum

Abb. 42

David Vinckboons

Der Verlorene Sohn in einer Taverne, 1608

Federzeichnung in braun, braun und grau laviert, gegriffelt, 21,8 x 31,3 cm

London, British Museum

Abb. 43

David Vinckboons

Tischgesellschaft im Garten, 1606/07

Federzeichnung in braun, braun und grau laviert, 18,5 x 28,5 cm

Zürich, Kunsthaus

Abb. 44

David Vinckboons

Gesellschaft im Garten, 1610

Öl/Holz, 28,5 x 44 cm

Amsterdam, Rijksmuseum

Abb. 45

David Vinckboons

Gesellschaft im Freien, 1610

Öl/Holz, 41 x 68,3 cm

Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. 592

Abb. 46

Sebastian Vrancx

Galante Gesellschaft im Park (Der Verlorene Sohn), um 1620–30

Federzeichnung in braun, laviert, 30,4 x 42,7 cm

Herzog-Anton-Ullrich-Museum, Braunschweig

Abb. 47

Sebastian Vrancx

Der Verlorene Sohn (beim Fest unter den Kurtisanen), um 1630–50

Öl/Holz, 67,5 x 110,5 cm

Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle

Abb. 48

Umkreis v. Frans Hals

Gesellschaft im Freien, um 1605–10

Öl/Holz, 65 x 87 cm

Berlin, ehem. Kaiser-Friedrich-Museum (1945 verschollen)

Abb. 49

Claes Jansz. Visscher (nach David Vinckboons)

Der Verlorene Sohn bei den Huren, 1608

Kupferstich, 24,8 x 31,6 cm

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

Abb. 50

Dirck Hals

Buitenpartij – Musik und Tanz im Freien, um 1632

Öl/Holz, 55 x 86,5 cm

Haarlem, Frans Hals-Museum

Abb. 51

Willem Pietersz. Buytewech

Elegante Gesellschaft in einer Landschaft, n. d.

Öl/Lwd., 99,7 x 161 cm

London, Christie's, 13.12.1996, Nr. 270

Abb. 52

Louis de Caullery

Landschaft bei einem Landhaus mit festlicher Gesellschaft, n. d.

Öl/Holz, 47,3 x 64,8 cm

New York, Sotheby's, 22.05.1997, Nr. 112

Abb. 53

Nicolaes de Bruyn (nach David Vinckboons)

Elegante Gesellschaft in einer Waldlandschaft nahe eines Schlosses, 1601

Kupferstich, 44,2 x 66 cm

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

Abb. 54

Nicolaes de Bruyn (nach David Vinckboons)
 Gartenfest vor einem Schloss, n. d.
 Kupferstich, 42,5 x 69 cm
 Amsterdam, Rijksprentenkabinet

Abb. 55

Umkreis v. Christoffel Jacobsz. van der Laemen
 Elegante Gesellschaft picknickend unter Bäumen, um 1630–50
 Öl/Holz, 46 x 70,2 cm
 London, Christie's, 31.10.1997, Nr. 16

Abb. 56

Louis de Caullery
 Palastgarten mit tanzender Gesellschaft, n. d.
 Öl/Holz, 56,4 x 77,8 cm
 London, Sotheby's, 30.10.1997, Nr. 8

Abb. 57

Louis de Caullery
 Palastgarten mit tanzender Gesellschaft und Musikanten, n. d.
 Öl/Holz, 51 x 86 cm
 Privatbesitz

Abb. 57a

Louis de Caullery
 Palastgarten mit tanzender Gesellschaft und Musikanten (Detail), n. d.
 Öl/Holz, 52 x 86 cm
 Privatbesitz

Abb. 58

Unbekannter Künstler (Louis de Caullery oder Umkreis?)
 Tanz in Venedig, frühes 17. Jh.
 Technik und Maße unbekannt
 London, Viktoria & Albert Museum

Abb. 59

Frans Francken II.
 Tanzgesellschaft, bis um 1610
 Technik und Maße unbekannt
 England, Sammlung Lord St. Germans

Abb. 60

Frans Francken II.
 Tanzgesellschaft – Salome beim Gastmahl des Herodes, 1615
 Öl/Holz, 60 x 93 cm
 Wien, Dorotheum, 06.06.1966, Nr. 35

Abb. 61

Frans Francken II.
Das Festmahl des Herodes, n. d.
Öl/?, 41,1 x 74 cm
Kursk, Dejneka Kunstmuseum

Abb. 62

Pieter Serwouters (nach Adriaen Pietersz. van de Venne)
Fröhliche Gesellschaft mit allegorischen Figuren, 1621
Kupferstich, 10,1 x 12,9 cm
Den Haag, Koninklijke Bibliotheek

Abb. 63

Jan Sadeler (nach Joos van Winghe)
Nachtbankett mit Maskerade, 1588
Kupferstich, 38,1 x 54,4 cm
Amsterdam, Rijksprentenkabinet

Abb. 64

Hendrick Aerts
Liebesgarten mit *Memento Mori*, um 1600
Öl/Holz, 65 x 89 cm
Paris, Galerie de Jonckheere

Abb. 64a

Hendrick Aerts
Liebesgarten mit *Memento Mori* (Detail), um 1600
Öl/Holz, 65 x 89 cm
Paris, Galerie de Jonckheere

Abb. 65

Hieronimus Francken I.
Venezianischer Ball, nach 1584
Öl/?, 41,2 x 64,7 cm
Aachen, Suermondt-Ludwig Museum

Abb. 66

Augsburgisch
Geschlechtertanz im Tanzhaus am Weinmarkt zu Augsburg, um 1500
Technik und Maße unbekannt
Augsburg, Staatsgalerie, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München

Abb. 67

Hendrick Goltzius
Parentado, 1584
Kupferstich, 39,7 x 73,3 cm
Amsterdam, Rijksprentenkabinet

Abb. 68

nach Dirck Barendsz.
 Venezianischer *Parentado*, um 1580
 Zeichnung, 40,2 x 74,7 cm
 Amsterdam, Rijksprentenkabinet

Abb. 69

Hieronimus Francken II.
 Die Sieben klugen und Sieben törichten Jungfrauen, n. d.
 Öl/Holz, 90,2 x 166 cm
 Warschau, Nationalmuseum

Abb. 70

Frans Francken I.
 Hochzeitstanz, um 1600
 Öl/Holz, 49,4 x 66,3 cm
 Anwerpen, Museum Meyer van den Bergh

Abb. 71

Hieronimus Francken I. u. Hieronymus Francken II.
 Tanzgesellschaft mit Spinettspielerin, um 1600
 Öl/?, 94 x 152 cm
 Stockholm, Kunsthistorisches Institut der Universität Stockholm

Abb. 72

Crispijn de Passe I. (nach Maerten de Vos)
 Die törichten Jungfrauen beim Ball, um 1595–1600
 Kupferstich (Platte 4 von 7), 22,8 x 17,4 cm
 Verbleib unbekannt

Abb. 73

Frans Francken II.
 Die weisen und törichten Jungfrauen, um 1600
 Öl/Holz, 52 x 72 cm
 Kopenhagen, Statens Museum for Kunst

Abb. 74

Hieronimus Francken II.
 Tanzende Gesellschaft, um 1600
 Öl/Holz, 41,5 x 54 cm
 Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. 3576

Abb. 75

Marten Pepijn
 Ballszene, um 1605
 Öl/?, 50 x 64 cm
 Moskau, Puschkin-Museum

Abb. 76

Hieronymus Francken II. (?)
Tanzgesellschaft, n. d.
Technik und Maße unbekannt
Cambrai, Musée Municipal

Abb. 77

Hieronymus Francken II.
Tanzgesellschaft, 1607
Öl/Holz, 51,5 x 83, 5 cm
London, Christie's, Verst. Lord Belper, 9.7.1976, Nr. 99

Abb. 78

Marten Pepijn
Höfischer Tanz bei einem Hochzeitsfest, 1604
Öl/?, 50 x 66 cm
Moskau, Puschkin-Museum

Abb. 79

Hieronymus Francken II. u. Paul Vredeman de Vries
Tanzgesellschaft, n. d.
Öl/Holz, 76 x 88,5 cm
Kunsthistorisches Museum, Wien, Inv.-Nr. 1050

Abb. 80

Unbekannter Künstler
Mit Gold-Dekor verzierte Ledertapete, 17. Jh.
Leder, Lackfarbe, Blattsilber
Haarlem, Frans Hals-Museum

Abb. 81

Unbekannter Künstler
Susanna im Bade, n. d.
Technik und Maße unbekannt
Verbleib unbekannt

Abb. 82

Frans Francken II. u. Paul Vredeman de Vries (?)
Bürgerliches Interieur mit Gesellschaft, n. d.
Öl/Holz, 61 x 93 cm
Ehem. Turin, Galleria Sabauda (1902)

Abb. 83

Frans Francken II.
Hochzeitsgesellschaft, n. d.
Öl/Kupfer, Maße unbekannt
Privatbesitz (Irland)

Abb. 84

Frans Francken II. u. Paul Vredeman de Vries
 Ball am Hof der Erzherzöge Albrecht und Isabella, um 1610
 Öl/Holz, 68 x 113,5 cm
 Den Haag, Mauritshuis

Abb. 85

Atelier v. Frans Pourbus d. J.
 Albrecht von Habsburg, Erzherzog von Österreich, 1. Viertel 17. Jh.
 Öl/Holz, 60 x 42 cm
 Brügge, Groeningemuseum

Abb. 86

Atelier v. Frans Pourbus d. J.
 Isabella von Habsburg, Erzherzogin von Österreich, 1. Viertel 17. Jh.
 Öl/Holz, 61 x 42 cm
 Brügge, Groeningemuseum

Abb. 87

Frans Pourbus d. J.
 Charlotte Marguerite, Prinzessin von Montmorency, um 1609
 Öl/Lwd., 68 x 54 cm
 Greenville (South Carolina), Bob Jones University Collection

Abb. 88

Atelier v. Michiel van Mierevelt
 Philipp Wilhelm von Nassau, Prinz von Oranien, um 1610
 Öl/Kupfer, 28 x 23 cm (oval)
 Den Haag, Mauritshuis, Inv.-Nr. 98

Abb. 89

Peter Paul Rubens
 Eleonora von Bourbon, Prinzessin von Condé, um 1609/10
 Öl/Lwd., 110 x 87,5 cm
 Pittsburgh (Pennsylvania), The Frick Art Museum

Abb. 90

Michiel van Mierevelt
 Ambrogio Spinola, Marqués de Los Balbases, 1609
 Öl/Lwd., 119 x 87 cm
 Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. A 3953

Abb. 91

Flämische Schule (Umkreis v. Hieronymus Francken I. ?)
 Ball anlässlich der Hochzeit des Herzogs von Joyeuse, 1582
 Öl/Kupfer, 41,5 x 65 cm
 Paris, Musée du Louvre

Abb. 92

Unbekannter Künstler
 Heinrich III. von Frankreich, n. d.
 Öl/?, Maße unbekannt
 Versailles, Musée National du Château

Abb. 93

Unbekannter Künstler
 Katharina de' Medici, nach 1559
 Öl/?, Maße unbekannt
 Verbleib unbekannt

Abb. 94

Unbekannter Künstler (Französische Schule)
 Louise de Lorraine-Vaudémont von Frankreich, um 1580
 Öl/Holz, Maße unbekannt
 Paris, Musée du Louvre

Abb. 95

Rekonstruktionszeichnung des Gemäldes, welches sich unter der Malschicht des Bildes
 „Ball am Hof der Erzherzöge Albrecht und Isabella“ (Abb. 84) befindet.

Abb. 96

Perspektivliniendarstellung des Gemäldes
 „Ball anlässlich der Hochzeit des Herzogs von Joyeuse“ (Abb. 91)

Abb. 97

Perspektivliniendarstellung des Gemäldes
 „Ball am Hof der Erzherzöge Albrecht und Isabella“ (Abb. 84)

Abb. 98a

Theodor de Bry
 Höfischer Tanz, Anfang 17. Jh.
 Kupferstich, Maße unbekannt
 Amsterdam, Rijksprentenkabinet

Abb. 98b

Theodor de Bry
 Bauerntanz, Anfang 17. Jh.
 Kupferstich, Maße unbekannt
 Amsterdam, Rijksprentenkabinet

Abb. 99

Frans Francken II. u. Paul Vredeman de Vries
 Salome mit dem Haupt Johannes' des Täufers beim Gastmahl des Herodes, um 1610–15
 Öl/Lwd., 60 x 87 cm
 Lemgo, Weserrenaissance-Museum Schloss Brake

Abb. 100

Frans Francken II. (?)
 Tanzende Gesellschaft in einem Interieur, n. d.
 Öl/Kupfer? oder Öl/Holz ?, 50,2 x 73,7 / 52 x 75 cm
 New York, Sotheby's, 11.01.1996, Nr. 192

Abb. 101

Frans Francken II.
 Tanzgesellschaft, 1630er Jahre
 Öl/Holz, 58 x 66 cm
 München, Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Abb. 102

Frans Francken II.
 Tanzgesellschaft in einem Interieur, 1620er Jahre (?)
 Öl/Holz, 52,5 x 78,5 cm
 Paris, Palais des Beaux-Arts, Verst. Slg. R. Begeer, Voorschoten, 5.12.1961,
 Nr. 466, Abb. T. XIX

Abb. 103

Cornelis van Kittensteyn (nach Adriaen Pietersz. van de Venne)
De Hollandsche-Liis met de Brabandsche-Bely, n. d.
 in: Gillis Quintijn, „De Hollandsche-Liis met Brabandsche-Bely“, Den Haag 1629
 Kupferstich, 8,1 x 12,2 cm
 Den Haag, Koninklijke Bibliotheek

Abb. 104

Frans Francken II.
 Tanzgesellschaft, 1608
 Öl/Holz, 47 x 70 cm
 New York, Christie's, 11.1.1989, Nr. 86

Abb. 105

Hieronymus Francken I. (Kopie?)
 Kostümball, um 1605
 Öl/Holz, 51,5 x 68 cm
 Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv.-Nr. 169

Abb. 106

nach Hieronymus Francken II. oder nach Frans Francken II.
 Interieur mit Ballszene, n. d.
 Öl/Holz, 71 x 105 cm
 Troyes, Musée des Beaux-Arts et d'Achéologie

Abb. 107

Familie Francken (zugeschr.)
 Gastmahl mit Tanz, spätes 16. Jh.
 Öl/Holz, 75 x 105 cm
 Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts

Abb. 108

Umkreis v. Frans Francken II.
 Tanzende Gesellschaft, n. d.
 Technik unbekannt, 45 x 35 cm
 Ehem. Kiew, Slg. Chanenko
 London, Christie's, 27.5.1932

Abb. 109

Hieronymus Francken I. (zugeschr.)
 Flämische Hochzeit mit *Commedia-dell'arte*-Truppe, n. d.
 Technik und Maße unbekannt
 Verbleib unbekannt

Abb. 110

Heinrich Aldegrever
 Hochzeitstänzer, 1539
 Holzschnitt, Maße unbekannt
 Verbleib unbekannt

Abb. 111

Louis de Caullery
 Ball in einem Palast, um 1590–1610
 Öl/Holz, 56,5 x 100 cm
 Paris, Hotel George V., 12.12.1995

Abb. 112

Louis de Caullery
 Festliche Gesellschaft in einem Interieur, n. d.
 Öl/?, Maße unbekannt
 Rotterdam, Museum Boijmans-van-Beuningen

Abb. 113

Louis de Caullery
 Festliche Gesellschaft, um 1615–21
 Öl/Lwd., 127 x 200 cm
 Verbleib unbekannt

Abb. 114

Unbekannter Künstler
*Balletto a quattro detto il Villanico, messo in uso dall'Auttore,
 ballano due Cavalieri, & due Dame*, n. d.
 Kupferstich?, Maße unbekannt
 Verbleib unbekannt

Abb. 115

Unbekannter Künstler
La Battaglia a quattro due Cavalieri & due Dame, n. d.
 Kupferstich?, Maße unbekannt
 Verbeib unbekannt

Abb. 116

Abraham Bosse
 Höfischer Tanz, 1635
 Aquarell/Pergament, 10,4 x 15 cm
 Berlin, Staatliche Museen

Abb. 117

Willem Pietersz. Buytewech
 Interieur mit tanzenden Paaren und Musikanten, nach 1620
 Feder in braun, laviert, auf blauem Papier, 15,6 x 18,8 cm
 Paris, Fondation Custodia, Sammlung Frits Lugt, Institut Néerlandais

Abb. 118

Jan Saenredam (nach Karel van Mander)
 Herodias' Tanz, um 1600
 Kupferstich?, 25,2 x 40,9 cm
 Verbleib unbekannt

Abb. 119

Cornelis Koning (nach Willem Pietersz. Buytewech)
 Junge Leute bei einem Fest, nach 1620
 Radierung und Kaltnadel, 17,5 x 18,5 cm
 Amsterdam, Rijksprentenkabinet

Abb. 120

Dirck Hals
 Ein Ball, 1639
 Öl/Holz, 52 x 78,8 cm
 London, Christie's, 23.06.1939, Nr. 136

Abb. 121

Dirck Hals
 Elegante Gesellschaft, 1647
 Öl/Holz, 64 x 82 cm
 Kopenhagen, Statens Museum for Kunst

Abb. 122

Dirck Hals
 Lockere Festgesellschaft, n. d.
 Öl/Holz, 59 x 83 cm
 Zürich, Kunsthandlung Eberhart, 08.11.1984, Nr. 67

Abb. 123

Dirck Hals
 Das Hochzeitsfest, 1642
 Öl/Holz, 60 x 84,5 cm
 New York, Galerie Parke-Bernet, 20.11.1980, Nr. 27

Abb. 124

Dirck Hals
Tanzpartie, 1648
Öl/Holz, 51,9 x 57 cm
Ehem. St. Petersburg, Eremitage

Abb. 125

Tizian
Bildnis eines jungen Engländers, um 1545
Öl/Lwd., 111 x 93 cm
Florenz, Galleria Palatina, Palazzo Pitti

Abb. 126

Frans Hals
Bildnis des Willem van Heijthuysen, um 1625
Öl/Lwd., 204,5 x 134,5 cm
München, Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv.-Nr. 14101

Abb. 127

Pieter Brueghel d. Ä.
Bauernhochzeit, 1568
Öl/Holz, 114 x 164 cm.
Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. 1027

Abb. 128

Jan Steen
Dorfhochzeit, 1653
Öl/Lwd., 64 x 81 cm
Rotterdam, Museum Boijmans-van-Beuningen

Abb. 129

Pieter Codde
Tanzstunde, 1627
Öl/Holz, 39,5 x 53 cm
Paris, Musée du Louvre

Abb. 130

Jacob Duck
Fröhliche Gesellschaft, n. d.
Öl/Holz, 40 x 68 cm
Nîmes, Musees d'Art et Histoire

Abb. 130a

Jacob Duck
Fröhliche Gesellschaft (Detail), n. d.
Öl/Holz, 40 x 68 cm
Nîmes, Musees d'Art et Histoire

Abb. 131

Pieter Codde

Fröhliche Gesellschaft, 1633

Öl/Holz, 49 x 76,6 cm

Wien, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste

Abb. 132

Unbekannter Künstler (ehem. Dirck Hals zugeschr.)

Maskerade, n. d.

Technik und Maße unbekannt

Verbleib unbekannt

Abb. 133

Pieter Codde

Maskenball, 1636

Öl/Holz, 50 x 76,5 cm

Den Haag, Mauritshuis

Abb. 134

Jan van de Velde

Interieur mit festlicher Gesellschaft, 1621

Kupferstich, Maße unbekannt

Verbleib unbekannt

Abb. 135

Pieter Codde

Tanzpartie, 1639 (?)

Öl/Holz, 50 x 87 cm

Privatbesitz

Abb. 136

Anthonie Palamedesz.

Tafelnde und tanzende Gesellschaft, um 1640

Öl/Holz, 68 x 80 cm

Münster, Westfälisches Landesmuseum

Abb. 137

Anthonie Palamedesz.

Interieur mit festlicher Gesellschaft, 1648

Öl/Holz, 47,8 x 63,5 cm

Turin, Galleria Caretto

Abb. 138

Anthonie Palamedesz. (?) oder Godaert Kamper (?)

Musizierende Gesellschaft, um 1640–60

Öl/Holz, 60 x 76 cm

Amsterdam, Insituut Collectie Nederland, Inv.-Nr. 2096

Abb. 139

Laurens de Neter
Elegante Gesellschaft, 1635
Öl/Holz, 31,3 x 41 cm
Verbleib unbekannt (verst. in Paris 1975)

Abb. 140

Laurens de Neter
Elegante Gesellschaft in einem Interieur, um 1635
Öl/Holz, 62 x 96 cm
Köln, Lempertz, 23.11.1996, Nr. 1060

Abb. 141

Pieter Jansz. Quast
Elegante Gesellschaft in einem Interieur, 1639
Öl/Holz, 46,1 x 61,5 cm
Wien, Dorotheum, 10.06.1997, Nr. 8

Abb. 142

Umkreis v. Jan Olis
Interieur mit einer vornehmen Gesellschaft bei Tanz und Musik, um 1620–50
Öl/Holz, 66 x 82,5 cm
Bern, Dobiaschofsky Auktionen, 22. –24.10.1997

Abb. 143

François Verwilt
Interieur mit festlicher Gesellschaft, n. d.
Öl/Holz, 59,7 x 83,8 cm
London, Richard Green

Abb. 144

David Teniers d. J.
Bauernhochzeit (Detail), um 1638
Öl/Lwd., 135 x 214 cm
Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen

Abb. 145

David Teniers d. J.
Dorffest (Detail), um 1640
Öl/Kupfer, 60 x 75 cm
Blessington, The Beit Collection at Russborough

Abb. 146

Christoffel Jacobsz. van der Laemen
Elegante Gesellschaft in einem Interieur mit Musik und Tanz, n. d.
Öl/Holz, 51 x 66 cm
Den Haag, Kunsthandel J. Hageraats, Sept. 1928

Abb. 147

Christoffel Jacobsz. van der Laemen
 Elegante Gesellschaft, n. d.
 Öl/Holz, 72 x 105 cm
 Kopenhagen, Statens Museum for Kunst

Abb. 148

Christoffel Jacobsz. van der Laemen
 Tanzgesellschaft, n. d.
 Öl/Holz, 56 x 81 cm
 Ehem. Gotha, Schloss Friedenstein, Kat. 1890, Nr. 62
 Berlin, verst. am 10.12.1932, Nr. 54

Abb. 149

Hieronymus Janssens
 Das Menuett, 2. Hälfte 17. Jh.
 Öl/Kupfer, 32 x 44 cm
 München, Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemälde­sammlungen

Abb. 150

Hieronymus Janssens
 Paar bei einem Tanz auf einer Terrasse, n. d.
 Öl/Lwd., 115 x 85 cm
 London, verst. am 21.4.1993, Nr. 182

Abb. 151

Hieronymus Janssens
 Festliche Gesellschaft auf einer Terrasse, 1656 (?)
 Öl/Lwd., 112,7 x 164 cm
 London, Sotheby's, 06.07.2000, Nr. 126

Abb. 152

Hieronymus Janssens
 Ball auf der Terrasse eines Palastes am Hofe von Don Juan José d' Austria, 1658
 Öl/Lwd., 112 x 168 cm
 Lille, Musée des Beaux-Arts

Abb. 153

Hieronymus Janssens (zugeschr.)
 Tanz im Kreise einer Hofgesellschaft, n. d.
 Öl/Lwd., 116 x 192 cm
 München, Hampel, Dez. 2002, Nr. 1772

Abb. 154

Hieronymus Janssens (zugeschr.)
 Charles II. bei einem Hofball in Den Haag, um 1660
 Öl/Lwd., Maße unbekannt
 Windsor, Windsor Castle, Ihre Majestät Königin Elizabeth II.

Abb. 155

Hieronymus Janssens (zugeschr.)
Hofball in Den Haag (?), um 1660
Öl/Lwd., 115 x 168 cm
Dessau, Schloss Oranienbaum, Kulturstiftung Dessau-Wörlitz

Abb. 156

Hieronymus Janssens (?)
Höfische Ballszene, n. d.
Technik und Maße unbekannt
London, Kunsthandel Galerie Matthiesen (vor 1946)

Abb. 157

Hieronymus Janssens (?)
Höfischer Tanz, n. d.
Technik und Maße unbekannt
Dieren, Kunsthandel D. Katz (1938)

Abb. 158

Hieronymus Janssens (?)
Tanzvorführung, n. d.
Öl/Lwd., 46 x 66 cm
Stellenbosch (Südafrika), Gedenkmuseum

Abb. 159

Hieronymus Janssens
Tanz in eleganter Gesellschaft, n. d.
Öl/Lwd., 56 x 80 cm
Düsseldorf, Galerie Gierhards

Abb. 160

Hieronymus Janssens
Interieur mit eleganten Figuren beim Tanz, um 1660–80
Öl/Holz, 61 x 96 cm
London, Sotheby's, 05.07.1995, Nr. 113

Abb. 161

Hieronymus Janssens
Tanzende Gesellschaft, 1647
Öl/Lwd., 74 x 105 cm
London, Sotheby's, 29.11.1961, Nr. 110

Abb. 162

Hieronymus Janssens
Elegante Gesellschaft in einem Interieur, n. d.
Öl/Lwd., 112 x 212 cm
London, Sotheby's, 03.07.1996, Nr. 277

Abb. 163

Hieronymus Janssens (?) oder Christoffel Jacobsz. van der Laemen (?)
Elegante Gesellschaft beim Tanz in einem Interieur, n. d.
Öl/Holz, 58 x 99 cm
Ehem. Verz. Marquis of Lansdowne, Meikleour
London, Christie's, 8.7.1994, Nr. 194

Abb. 164

Hieronymus Janssens
Interieur mit Musik und tanzendem Paar, n. d.
Öl/Holz, 56,5 x 96,5 cm
London, Sotheby's, 05.07.1995, Nr. 112

Abb. 165

Hieronymus Janssens (?), Christoffel Jacobsz. van der Laemen (?) oder
Gonzales Coques (?)
Elegante Gesellschaft mit einem tanzenden Paar in einem Interieur, n. d.
Öl/Holz, Maße unbekannt
Brüssel, Chawine Barbier, 12.6.1912, Nr. 28 (als Gonzales Coques)

Abb. 166

Christoffel Jacobsz. van der Laemen
Elegante Gesellschaft bei Musik und Tanz im Freien, n. d.
Öl/Holz, 75 x 105 cm
Ehem. Schwedischer Kunsthandel
Verbleib unbekannt

Abb. 167

Jan Verkolje I.
Tanzendes Paar, n. d.
schwarze Kreide, brauner Bleistift, grau gehöht auf gelblichem Papier, 18,8 x 24 cm
Amsterdam, Christie's, 15.11.1983, Nr. 52, Abb. 26

Abb. 168

Jacob Fransz. van der Merck
Musizierende Gesellschaft, n. d.
Öl/Holz, 60 x 79 cm
Privatbesitz (Amsterdam)

Abb. 169

Frans Geffels
Elegante Gesellschaft tanzend und musizierend auf einer Terrasse, 1654
Öl/Lwd., 89 x 115 cm
Sotheby's, London, 16.12.1999, Nr. 132
Privatbesitz (Brüssel)

Abb. 170

Hendrick Govaerts
Tanzendes Paar, n. d.
Öl / Lwd., 65 x 81 cm
Paris, Drouot Hotel, 30.03.1998, Nr. 66

Abb. 171

Hieronymus Janssens
Ballszene, 1650er Jahre
Technik unbekannt, 92 x 118 cm
Moskau, Ostankino-Theater Museum

Abb. 172

Hieronymus Janssens (?)
Fröhliche Gesellschaft in einem Saal, um 1670
Öl/Lwd., 60 x 75 cm
Wien, Dorotheum, 06.03.1996, Nr. 89

Abb. 173

Unbekannter Künstler
Leuchter-*Branle*, n. d.
Technik und Maße unbekannt
Verbleib unbekannt

Abb. 174

Umkreis v. Christoffel Jacobsz. van der Laemen
Elegante Gesellschaft auf einer Terrasse mit Musikern und
Liebespaaren bei einem Brunnen, n. d.
Öl/Lwd., 100,6 x 152,2 cm
London, Christie's, 29.10.1997, Nr. 205

Abb. 175

Leendert Claesz. (zugeschr.)
Becherfassung, 1609
Vergoldetes Silber, H. 24,8 cm
Amsterdam, Rijksmuseum

Abb. 176

Unbekannter Künstler
Don Juan José d' Austria, 17. Jh.
Öl/?, Maße unbekannt
Verbleib unbekannt

Abb. 177

David Loggan
Charles II., frühe 1660er Jahre
Kupferstich, 37,1 x 26,7 cm
London, British Museum

Abb. 178

Sir Peter Lely

Prinzessin Henrietta Anne, spätere Herzogin von Orléans (1644-70), um 1660

Öl/Lwd., 76,2 x 63,5 cm

London, National Portrait Gallery, Inv.-Nr. 6028

Abb. 179

Unbekannter Künstler

Lucy Walter, n. d.

Öl/?, Maße unbekannt

Verbleib unbekannt

Abb. 180

William Sherwin

Barbara Villiers, Gräfin von Castlemaine, als Schäferin, 1670

Kupferstich, 39,7 x 31,4 cm

New Haven (Connecticut), Yale Center for British Art, Paul Mellon Fund,

Inv.-Nr. B1978.34.10

Abb. 181

Sir Peter Lely

Barbara Villiers, Gräfin von Castlemaine, als Schäferin, um 1666

Öl/Lwd., 125,7 x 102,9 cm

Privatbesitz (Althorp)

Abb. 182

George Bower

Katharina von Braganza, um 1664

Silber Medaille, Durchschnitt 6,2 cm

London, British Museum, Inv.-Nr. M 7529 EH

Abb. 183

Abraham Blooteling (nach Sir Peter Lely)

Katharina von Braganza, um 1678

Mezzotinto, 29,5 x 21,8 cm

London, British Museum

Abb. 184

Jan Verkolje I.

Tanzende elegante Gesellschaft in einem Interieur, n. d.

Tusche/Papier, 38,4 x 44,8 cm

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

Abb. 185

Französischer Meister (Hieronymus Francken I. ?)

Hofball unter König Heinrich III., 2. Hälfte 16. Jh.

Technik und Maße unbekannt

Paris, Musée du Louvre

X.3 Teil C**Abb. 186**

Flämische Schule des 17. Jahrhunderts
Architektonisches Capriccio mit vielen Figuren, n. d.
Öl/Lwd., 85 x 115 cm
London, Sotheby's, 26.10.1988, Nr. 81

Abb. 187

Unbekannter Künstler
Festliche elegante Gesellschaft vor einem Kastell, um 1600–15
Gouache, 24 x 33 cm
London, Sotheby's, 10.07.2002, Nr. 165 C

Abb. 188

Martin van Valckenborch I.
Festlichkeiten in einem Park, 1612
Öl/Kupfer, 49,5 x 66,5 cm
Tourcoing, Musée municipal

Abb. 189

Pieter Gijssels
Elegante Gesellschaft in einem Garten, n. d.
Öl/Kupfer, 12,5 x 17,3 cm
London, Phillips, 05.12.1995

Abb. 190

Frans Geffels
Elegante Gesellschaft auf einer Terrasse, n. d.
Öl/Lwd., 93 x 118 cm
Privatbesitz (England)

Abb. 191

Hieronymus Janssens (?)
Tanzendes Paar in einem Garten im Kreise einer eleganten Gesellschaft, n. d.
Öl/Holz, 79 x 118 cm
Wien, Dorotheum, 2.6.1924, Nr. 21

Abb. 192

Hieronymus Janssens (?) oder Christoffel Jacobsz. van der Laemen (?)
Elegante Gesellschaft um einen Tisch versammelt (Der Verlorene Sohn), n. d.
Öl/Holz, 57,8 x 92,6 cm
London, Christie's, 09.07.1999, Nr. 148 (als Chr. J. van der Laemen)

Abb. 193

Hieronymus Janssens (?)

Eine feiernde elegante Gesellschaft, tanzend und musizierend
in der Loggia eines Palastes, n. d.

Öl/Holz, 111 x 162,7 cm

London, Sotheby's, 03.07.1996, Nr. 278

Abb. 194

Hieronymus Janssens (?)

Fröhliche Gesellschaft, n. d.

Öl/Lwd., 108 x 137 cm

London, David Carrit, 27.5.1983, Nr. 121 (als Abraham Janssens)

Abb. 195

Hieronymus Janssens (?)

Höfischer Tanz auf einer Schlossterrasse, n. d.

Öl/Lwd., 59,5 x 92 cm

Monaco, Sotheby's, 15.–16.6.1990, Nr. 422

Abb. 196

Hieronymus Janssens (?)

Gesellschaft bei einem fröhlichen Tanz auf einer Terrasse, n. d.

Öl/Lwd., 60 x 87 cm

Brüssel, Galerie Fiévez, Verst. A.. de L., 8.4.1930, Nr. 78

Abb. 197

Hieronymus Janssens und Bartholomäus van Bassen (?)

Tanz auf einer Schlossterrasse, n. d.

ÖL/?, Maße unbekannt

Ehem. Sammlung Lord Hylton

Verbleib unbekannt

Abb. 198

Hieronymus Janssens (?)

Tanz auf einer Schloßterasse, 1679 (?)

Öl/Lwd., 42 x 59 cm

Amsterdam, verst. Am 29.4.1985, Nr. 120

Abb. 199

nach Hieronymus Janssens (?) oder nach Gonzales Coques (?)

Hofball (?), n. d.

Kopie nach „Hofball in Den Haag (?)" (Abb. 155) (?)

Öl/Lwd., 46 x 66 cm

Stellenbosch (Südafrika), Gedenkmuseum

Abb. 200

nach Hieronymus Janssens (?) oder nach Gonzales Coques (?)

Hofball (?), n. d.

Öl/Lwd., 100 x 150 cm

Roubaix, Verz. Edouard Prouvost

Abb. 201

Hieronymus Janssens (?) oder Christoffel Jacobsz. van der Laemen (?)
Ballsszene, n. d.
Öl/Lwd., 118 x 198 cm
Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Inv.-Nr. 927

Abb. 202

Hieronymus Janssens (?)
Fröhliche Gesellschaft mit tanzendem Paar, n. d.
Öl/Lwd., 60 x 89 cm
Braunschweig, Herzog-Anton-Ullrich-Museum

Abb. 203

Hieronymus Janssens
Tanzgesellschaft, n. d.
Öl/Holz, 74 x 106 cm
München, Böhler, Verst. Stroofer, 28.10.1937, Nr. 57

Abb. 204

Hieronymus Janssens
Paar beim Tanz in eleganter Gesellschaft, n. d.
Öl/Holz, 73,5 x 104,5 cm
Ehem. Pommersfelden, Kat. 1984, Nr. 310 (als Chr. J. van der Laemen)
Verbleib unbekannt

Abb. 205

Hieronymus Janssens
Elegantes Paar beim Tanz, n. d.
Öl/Lwd., 84,5 x 122 cm
Privatbesitz (J. Maigret, Scheveningen)

Abb. 206

Christoffel Jacobsz. van der Laemen (?), Hieronymus Janssens (?)
oder Laurence de Neter (?)
Fröhliche Gesellschaft, n. d.
Öl/?, Maße unbekannt
Köln, verst. am 15.4.1930, Nr. 111 (als Chr. J. van der Laemen)

Abb. 207

Louis de Caullery (zugeschr.)
Interieur mit tanzender und musizierender Gesellschaft, n. d.
Öl/Holz, 49 x 71,8 cm
London, Sotheby's, 05.07.1995, Nr. 111

Abb. 208

Hendrick Govaerts
Interieur mit tanzendem Paar, n. d.
Öl/Lwd., 67 x 83 cm
Wien, Dorotheum, 10. –12.9.1953, Nr. 337

Abb. 209

Dirck Hals (?) oder Anthonie Palamesez. (?)
Fröhliche Gesellschaft, n. d.
Öl/Holz, 49 x 67 cm
Frankfurt a. M., Verst. Erlanger, 30.9.1919, Nr. 19

Abb. 210

Dirck Hals und Dirck van Delen
Vornehme Gesellschaft in einer Renaissancehalle, 1628
Öl/Holz, 77 x 135,5 cm
Wien, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste

Abb. 211

Dirck Hals
Lockere Gesellschaft, n. d.
Öl/Holz, 77,5 x 98,5 cm
New York, Christie's, 18.05.1995, Nr. 130

Abb. 212

Dirck Hals
Interieur mit lockerer Gesellschaft, n. d.
Öl/Holz, 54 x 69 cm
Paris, Drouot Hotel, 17.07.1997, Nr. 26

Abb. 213

Christoffel Jacobsz. van der Laemen (?) (ehem. Dirck Hals zugeschr.)
Tanzendes Paar, n. d.
Öl/Holz, 50,8 x 66 cm
Verst. S. Friedenburg, Byram (Conneticut)
New York, Galerie Parke-Bernet, 23.4.1958, Nr.36

Abb. 214

Christoffel Jacobsz. van der Laemen (?) oder Anthonie Palamedesz. (?)
Tanzendes Paar in einem Interieur, n. d.
Öl/Holz, 43 x 61 cm
Berlin, verst. am 2.2.1931, Nr. 789

Abb. 215

Christoffel Jacobsz. van der Laemen
Elegantes Paar beim Tanz, n. d.
Öl/Holz, 52 x 62 cm
Aachen, Verst. Th. Nellesen (A. Creutzer), 9. –11.11.1927, Nr. 88 (als Palamedesz.)

Abb. 216

Christoffel Jacobsz. van der Laemen (?)
Tanzendes Paar in einem Interieur, n. d.
Öl/?, 47 x 63 cm? / 51 x 72 cm?
Bern, Dobiaschofsky Auktionen, 9. –12.11.2005, Nr. 827 (als Palamedesz.)

Abb. 217

Laurens de Neter

Reverenz, 1641

Öl/?, Maße unbekannt

London, Sotheby's, 29.10. –05.11.1986, Nr. 161

Abb. 218

Laurens de Neter (?)

Fröhliche Gesellschaft, n. d.

Öl/?, 39 x 32 cm

Kiew, Verz. Chanenko, Album 1, Nr. 100

Abb. 219

Anthonie Palamedesz. (?)

Fröhliche Gesellschaft, n. d.

Öl/Lwd., 71,7 x 96,5 cm

Christie's, London, 23.1.1953, Nr. 94

Abb. 220

Anthonie Palamedesz. (?)

Festliche Gesellschaft in einem Interieur, n. d.

Öl/Holz, 48 x 64 cm

München, Verst. Weinmüller, 30.1.1941, Nr. 88

Abb. 221

Anthonie Palamedesz. (?)

Festliche Gesellschaft bei Musik und Tanz, n. d.

Öl/Holz, 48,5 x 62,5 cm

Dresden, Verz. E. Ehlermann, Kat. 1928, Nr. 6

Abb. 222

Werkstatt Simon de Vos (?)

Festliche Gesellschaft, n. d.

Technik unbekannt, 66 x 86 cm

Berlin, Verst. Graf Lassus, 17.4.1920

Abb. 223

Simon de Vos

Festliche Gesellschaft mit Musik und Tanz in einem Bordell, n. d.

Öl/Holz, 37 x 58 cm

Hotel George V., Paris, 17.06.1997, Nr. 21

Zürich, Kunsthandel David Koetser, 1999

XI Abbildungsnachweis

XI.1 Teil A

- Fig. 1:** Taubert 1968, S. 33
Fig. 2: Salmen 1988, S. 144, Abb. 114
Fig. 3: RKD, ohne Kunstwerknummer
Fig. 4: Ausst.-Kat. Basel 1988, S. 138, Abb. 39
Fig. 5: Castelli 1987, S. 85, Fig. 25
Fig. 6: Walther 1988, S. 95, Tafel 46
Fig. 7: Negri 1604, S. 136
Fig. 8: Taubert 1968, S. 68
Fig. 9: Arbeau 1588, fol. 46 verso
Fig. 10: Arbeau 1588, fol. 48 recto
Fig. 11: Arbeau 1588, fol. 47 recto
Fig. 12: Arbeau 1588, fol. 46 recto
Fig. 13: Arbeau 1588, fol. 44 verso
Fig. 14: Salmen 1988, S. 163, Abb. 136
Fig. 15: Langeloh 2002, S. 48
Fig. 16: Salmen 1988, S. 65, Abb. 31
Fig. 17: Taubert 1986, S. 106
Fig. 18: Taubert 1968, S. 106
Fig. 19: Lambranzi 1716, Teil 1, Abb. 2
Fig. 20: Taubert 1968, S. 148 u. S. 151
Fig. 21: Taubert 1968, S.153
Fig. 22: Taubert 1968, S. 137
Fig. 23: Taubert 1968, S. 133
Fig. 24: Taubert 1968, S. 172
Fig. 25: Taubert 1968, S. 55
Fig. 26: Taubert 1968, S. 176
Fig. 27: Taubert 1968, S. 180
Fig. 28: Taubert 1968, S. 178
Fig. 29: Taubert 1968, S. 187

XI.2 Teil B

- Abb. 1:** Walther 1988, S. 60, Tafel 30
- Abb. 2:** Walther 1988, S. 213, Tafel 104
- Abb. 3:** Haverkamp Begemann 1959, Kat.-Nr. 52, Abb. 32
- Abb. 4:** Haverkamp Begemann 1959, Kat.-Nr. 59, Abb. 33
- Abb. 5:** Haverkamp Begemann 1959, Kat.-Nr. 86, Abb. 86
- Abb. 6:** Haverkamp Begemann 1959, Kat.-Nr. 83, Abb. 97
- Abb. 7:** Haverkamp Begemann 1959, Kat.-Nr. 90, Abb. 98
- Abb. 8:** Haverkamp Begemann 1959, Kat.-Nr. 97, Abb. 113
- Abb. 9:** Salmen 1988, S. 49, Abb. 4–15
- Abb. 10:** RKD, Kunstwerknummer 9807
- Abb. 11:** RKD, Kunstwerknummer 9808
- Abb. 12:** Briels 1987, S. 94, Abb. 97
- Abb. 13:** Ausst.-Kat. Karlsruhe 2005/06, S. 143, Kat.-Nr. 26
- Abb. 14:** Ausst.-Kat. Karlsruhe 2005/06, S. 273, Kat.-Nr. 86
- Abb. 15:** Salmen 1999, S. 192, Abb. 8
- Abb. 16:** Salmen 1999, S. 190, Abb. 5
- Abb. 17:** Salmen 1999, S. 191, Abb. 6
- Abb. 18:** Salmen 1997, S. 299, Abb. 15
- Abb. 19:** Ausst.-Kat. Lemgo/Antwerpen 2002, S. 336, Abb. 173
- Abb. 19a:** Ausst.-Kat. Lemgo/Antwerpen 2002, S. 336, Abb. 173
- Abb. 20:** Salmen 1997, S. 298, Abb. 13
- Abb. 21:** Briels 1987, S. 95, Abb. 98
- Abb. 22:** Kolfin 2005, S. 26, Abb. 2
- Abb. 23:** Ausst.-Kat. Braunschweig 2002, S. 52, Kat.-Nr. 3
- Abb. 24:** Müller-Meiningner 1991, S. 43
- Abb. 25:** Müller-Meiningner 1991, S. 41
- Abb. 26:** Vignau-Wilberg-Schuurman 1983, S. 104, Abb. 26
- Abb. 27:** Vignau-Wilberg-Schuurman 1983, S. 102, Abb. 24
- Abb. 28:** Müller-Meiningner 1991, S. 40
- Abb. 29:** Müller-Meiningner 1991, S. 42
- Abb. 30:** Ausst.-Kat. Amsterdam 1976, S. 274, Abb. 72b
- Abb. 31:** Kolfin 2005, S. 32, Abb. 14

- Abb. 32:** Kolfin 2005, S. 34, Abb. 16
- Abb. 33:** Kolfin 2005, S. 36, Abb. 19
- Abb. 34:** Kolfin 2005, S. 61, Abb. 20
- Abb. 35:** Kolfin 2005, S. 65, Abb. 27
- Abb. 36:** Kolfin 2005, S. 63, Abb. 24
- Abb. 37:** Kolfin 2005, S. 64, Abb. 26
- Abb. 38:** Kolfin 2005, S. 32, Abb. 13
- Abb. 39:** Kolfin 2005, S. 35, Abb. 18
- Abb. 39a:** Kolfin 2005, S. 35, Abb. 18
- Abb. 40:** RKD, Kunstwerknummer 66742
- Abb. 41:** Goosens 1954, S. 94
- Abb. 42:** Goosens 1954, S. 91
- Abb. 43:** Pée/Wegner 1980, S. 98, Abb. 48
- Abb. 44:** Kolfin 2005, Farbabbildung Nr. 1
- Abb. 45:** Ausst.-Kat. Philadelphia/Berlin/London 1984, Plate 1, Kat.-Nr. 121
- Abb. 46:** Ausst.-Kat. Braunschweig 2002, S. 44, Abb. XII
- Abb. 47:** Leppert 1977, Bd. 2, S. 225, Kat.-Nr. 210, Abb. 6
- Abb. 48:** Kolfin 2005, S. 95, Abb. 76
- Abb. 49:** Nevitt 2003, S. 23, Abb. 7
- Abb. 50:** Nehlsen-Marten 2003, Kat.-Nr. 38, Abb. 119
- Abb. 51 :** RKD, Kunstwerknummer 17701
- Abb. 52:** RKD, Kunstwerknummer 33784
- Abb. 53:** Kolfin 2005, S. 62, Abb. 22
- Abb. 54:** Nevitt 2003, S. 31, Abb. 9
- Abb. 55:** RKD, Kunstwerknummer 36559
- Abb. 56:** Auktionskatalog Sotheby's London, 30.10.1997, S. 14, Nr. 8
- Abb. 57:** Ausst.-Kat. Den Haag/Antwerpen 1994, S. 163, Abb. 9
- Abb. 57a:** Ausst.-Kat. Den Haag/Antwerpen 1994, S. 163, Abb. 9
- Abb. 58:** Salmen 1988, S. 167, Abb. 140
- Abb. 59:** Härting 1989, Kat.-Nr. 435*, S. 94, Abb. 84
- Abb. 60:** RKD, Kunstwerknummer 56530
- Abb. 61:** <http://www.artothek.de> (Nr. 023383)
- Abb. 62:** Kolfin 2005, S. 224, Abb. 169
- Abb. 63:** Kolfin 2005, S. 83, Abb. 56

- Abb. 64:** Ausst.-Kat. Lemgo/Antwerpen 2002, S. 340, Abb. 177
- Abb. 64a:** Ausst.-Kat. Lemgo/Antwerpen 2002, S. 340, Abb. 177
- Abb. 65:** Salmen 1988, S. 157, Abb. 131
- Abb. 66:** <http://www.artotheek.de> (Nr. 001544)
- Abb. 67:** Fusenig/Villwock 2000, S. 147, Abb. 4
- Abb. 68:** Fusenig/Villwock 2000, S. 147, Abb. 3
- Abb. 69:** Fusenig/Villwock 2000, S. 156, Abb. 15
- Abb. 70:** Leppert 1997, Bd. 2, S. 247, Kat.-Nr. 200, Abb. 29
- Abb. 71:** Härting 1989, Kat.-Nr. 431, Farbtafel 1
- Abb. 72:** Hollstein 1974, Bd. XV, S. 142
- Abb. 73:** Kolfin 2005, S. 69, Abb. 32
- Abb. 74:** Härting 1989, S. 178, Abb. 152
- Abb. 75:** <http://www.arthotek.de> (Nr. 023482)
- Abb. 76:** Härting 1989, S. 178, Abb. 151
- Abb. 77:** Härting 1989, S. 178, Abb. 150
- Abb. 78:** <http://www.artotheek.de> (Nr. 023483)
- Abb. 79:** Ausst.-Kat. Lemgo/Antwerpen 2002, S. 370, Abb. 212
- Abb. 80:** Fotografie (A. A. S.-K.)
- Abb. 81:** Henkel/Schöne 1996, S. 1856
- Abb. 82:** Ausst.-Kat. Lemgo/Antwerpen 2002, S. 373, Abb. 215
- Abb. 83:** Renger 1972, S. 188, Abb. 25
- Abb. 84:** Ausst.-Kat. Lemgo/Antwerpen 2002, S. 233, Abb. 51
- Abb. 85:** Ausst.-Kat. Den Haag 1992/93, S. 7, Abb. 5
- Abb. 86:** Ausst.-Kat. Den Haag 1992/93, S. 7, Abb. 6
- Abb. 87:** Ausst.-Kat. Den Haag 1992/93, S. 8, Abb. 9
- Abb. 88:** Ausst.-Kat. Den Haag 1992/93, S. 7, Abb. 7
- Abb. 89:** Ausst.-Kat. Den Haag 1992/93, S. 8, Abb. 8
- Abb. 90:** Ausst.-Kat. Den Haag 1992/93, S. 8, Abb. 10
- Abb. 91 :** Auzas 1968, S. 61, Abb. 32
- Abb. 92:** http://de.wikipedia.org/wiki/Bild:Henri_III_Versailles.jpg
- Abb. 93:** http://de.wikipedia.org/wiki/Bild:Catherine_de_Medicis.jpg
- Abb. 94:** http://fr.wikipedia.org/wiki/Image:Louise_Lorraine.jpg
- Abb. 95:** Ausst.-Kat. Den Haag 1992/93, S. 13, Abb. 21
- Abb. 96:** Ausst.-Kat. Den Haag 1992/93, S. 10, Abb. 15

- Abb. 97:** Ausst.-Kat. Den Haag 1992/93, S. 10, Abb. 14
- Abb. 98a:** Roodenburg 2004, Abb. 39, S. 131
- Abb. 98b:** Roodenburg 2004, Abb. 39, S. 131
- Abb. 99:** Ausst.-Kat. Lemgo/Antwerpen 2002, S. 233, Abb. 52
- Abb. 100:** Härting 1989, Kat.-Nr. 433*, S. 94, Abb. 85
- Abb. 101:** Härting 1989, Kat.-Nr. 432, S. 94, Abb. 83
- Abb. 102:** Härting 1989 Kat.-Nr. 434*, S. 34, Abb. 36
- Abb. 103:** Kolfin 2005, S. 228, Abb. 174
- Abb. 104:** Härting 1989 Kat.-Nr. 434 A*, Farbtafel 61, S. 329
- Abb. 105:** Härting 1983, Kat.-Nr. A 341, Abb. 105
- Abb. 106:** RKD, Kunstwerknummer 18207
- Abb. 107:** Salmen 1988, S. 169, Abb. 141
- Abb. 108:** Renger 1972, S. 191, Abb. 26
- Abb. 109:** Fusenig/Villwock 2000, S. 154, Abb. 13
- Abb. 110:** Von Boehn 1925, S. 81
- Abb. 111:** RKD, Kunstwerknummer 9488
- Abb. 112:** Beaujean 1998, S. 400, Abb. 2
- Abb. 113:** Greve 2000, Abb. 1017
- Abb. 114:** Negri 1604, S. 118
- Abb. 115:** Negri 1604, S. 256
- Abb. 116:** Salmen 1988, S. 156, Abb. 130
- Abb. 117:** Haverkamp Begemann 1959, Kat. 45, Abb. 112
- Abb. 118:** Bartsch IV, S. 428, Nr. 112 (ehemals Bd. III, Teil 2, S. 255, Nr. 112)
- Abb. 119:** Kolfin 2005, S. 74, Abb. 41
- Abb. 120:** Kolfin 2005, S. 130, Nr. 94
- Abb. 121:** Nehlsen-Marten 2003, S. 394, Abb. 184
- Abb. 122:** Nehlsen-Marten 2003, S. 394, Abb. 183
- Abb. 123:** Nehlsen Marten 2003, S. 393, Abb. 181
- Abb. 124:** Nehlsen Marten 2003, S. 393, Abb. 182
- Abb. 125:** Toman 1994, S. 400
- Abb. 126:** Roodenburg 2004, S. 136, Abb. 45
- Abb. 127:** Hagen 1999, S. 79
- Abb. 128:** Ausst.-Kat. Washington/Amsterdam 1996/97, S. 117, Kat.-Nr. 6
- Abb. 129:** Franits 2004, S. 57, Abb. 47

- Abb. 130:** Ausst.-Kat. Amsterdam 1976, S. 94, Abb. 18
- Abb. 130a:** Ausst.-Kat. Amsterdam 1976, S. 94, Abb. 18
- Abb. 131:** Ausst.-Kat. Rotterdam/Frankfurt a. M. 2004/05, S. 75, Kat.-Nr. 10
- Abb. 132:** RKD, ohne Kunstwerknummer
- Abb. 133:** Kolfin 2005, Farbabbildung Nr. 9
- Abb. 134:** Briels 1987, S. 114, Abb. 128
- Abb. 135:** Ausst.-Kat. Philadelphia/Berlin/London 1984, Plate 14, Kat. 28
- Abb. 136:** <http://www.artotheek.de> (Nr. 019248)
- Abb. 137:** Briels 1987, S. 115, Abb. 127
- Abb. 138:** RKD, Kunstwerknummer 23028
- Abb. 139:** Huys Janssen 1992, S. 35
- Abb. 140:** Kolfin 2005, S. 144, Abb. 115
- Abb. 141:** RKD, Kunstwerknummer 33508
- Abb. 142:** RKD, Kunstwerknummer 13790
- Abb. 143:** Briels 1987, S. 114, Abb. 127
- Abb. 144:** Ausst.-Kat. Karlsruhe 2005/06, S. 137, Kat.-Nr. 23
- Abb. 145:** Ausst.-Kat. Karlsruhe 2005/06, S. 140, Kat.-Nr. 25
- Abb. 146:** RKD, ohne Kunstwerknummer
- Abb. 147:** RKD, ohne Kunstwerknummer
- Abb. 148:** RKD, ohne Kunstwerknummer
- Abb. 149:** Salmen 1988, S. 183, Abb. 154
- Abb. 150:** RKD, ohne Kunstwerknummer
- Abb. 151:** RKD, Kunstwerknummer 69579
- Abb. 152:** Greindl 1989, S. 252, Abb. 208
- Abb. 153:** Auktionskatalog Hampel, München, Dez. 2002, S. 210, Nr. 1772
- Abb. 154:** Ausst.-Kat. Den Haag 1997/98, S. 99, Kat. 82
- Abb. 155:** Ausst.-Kat. Dessau 2003, S. 336, Abb. V12
- Abb. 156:** RKD, ohne Kunstwerknummer
- Abb. 157:** RKD, ohne Kunstwerknummer
- Abb. 158:** RKD, ohne Kunstwerknummer
- Abb. 159:** <http://www.gierhards.com>
- Abb. 160:** Auktionskatalog Sotheby's, London, 05.07.1995, S. 167, Nr. 113
- Abb. 161:** RKD, ohne Kunstwerknummer
- Abb. 162:** Auktionskatalog, Sotheby's, London, 03.07.1996, S. 243, Nr. 277

- Abb. 163:** RKD, ohne Kunstwerknummer
- Abb. 164:** Auktionskatalog Sotheby's, London, 05.07.1995, S. 167, Nr. 112
- Abb. 165:** RKD, ohne Kunstwerknummer
- Abb. 166:** RKD, ohne Kunstwerknummer
- Abb. 167:** RKD, ohne Kunstwerknummer
- Abb. 168:** RKD, ohne Kunstwerknummer
- Abb. 169:** RKD, Kunstwerknummer 63709
- Abb. 170:** RKD, Kunstwerknummer 45732
- Abb. 171:** <http://www.artothek.de> (Nr. 023422)
- Abb. 172:** RKD, Kunstwerknummer 7204
- Abb. 173:** Taubert 1968, S. 141
- Abb. 174:** Auktionskatalog Christie's, London, 29.10.1997, S. 84, Nr. 205
- Abb. 175:** Ausst.-Kat. Amsterdam 2000, S. 79, Kat.-Nr. 48
- Abb. 176:** http://de.wikipedia.org/wiki/Bild:Juan_Jose_de_Austria.jpg
- Abb. 177:** Ausst.-Kat. London/New Haven 2001/02, S. 19, Fig. 4
- Abb. 178:** Ausst.-Kat. London/New Haven 2001/02, S. 76, Kat.-Nr. 4
- Abb. 179:** <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Lucywalter.jpg>
- Abb. 180:** Ausst.-Kat. London/New Haven 2001/02, S. 131, Kat.-Nr. 42
- Abb. 181:** Ausst.-Kat. London/New Haven 2001/02, S. 127, Kat.-Nr. 39
- Abb. 182:** Ausst.-Kat. London/New Haven 2001/02, S. 87, Kat.-Nr. 11
- Abb. 183:** Ausst.-Kat. London/New Haven 2001/02, S. 194, Kat.-Nr. 90
- Abb. 184:** RKD, Kunstwerknummer 65410
- Abb. 185:** Von Boehn 1925, S. 89

XI.3 Teil C

- Abb. 186:** Auktionskatalog Sotheby's, London, 26.10.1988, S. 45, Nr. 81
- Abb. 187:** RKD, Kunstwerknummer 59143
- Abb. 188:** Leppert 1977, Bd. 2, S. 248, Kat.-Nr. 709, Abb. 30
- Abb. 189:** RKD, Kunstwerknummer 8606
- Abb. 190:** Greindl 1963, S. 11, Nr. 3
- Abb. 191:** RKD, ohne Kunstwerknummer
- Abb. 192:** RKD, ohne Kunstwerknummer
- Abb. 193:** Auktionskatalog Sotheby's, London, 03.07.1996, S. 243, Nr. 278
- Abb. 194:** RKD, ohne Kunstwerknummer
- Abb. 195:** RKD, ohne Kunstwerknummer
- Abb. 196:** RKD, ohne Kunstwerknummer
- Abb. 197:** RKD, ohne Kunstwerknummer
- Abb. 198:** RKD, ohne Kunstwerknummer
- Abb. 199:** RKD, ohne Kunstwerknummer
- Abb. 200:** RKD, ohne Kunstwerknummer
- Abb. 201:** RKD, ohne Kunstwerknummer
- Abb. 202:** Ausst.-Kat. Braunschweig 2003, S. 63, Nr. 1137
- Abb. 203:** RKD, ohne Kunstwerknummer
- Abb. 204:** RKD, ohne Kunstwerknummer
- Abb. 205:** RKD, ohne Kunstwerknummer
- Abb. 206:** RKD, ohne Kunstwerknummer
- Abb. 207:** Auktionskatalog Sotheby's, London, 05.07.1995, S. 166, Nr. 111
- Abb. 208:** RKD, ohne Kunstwerknummer
- Abb. 209:** RKD, ohne Kunstwerknummer
- Abb. 210:** Nehlsen-Marten 2003, S. 399, Abb. 198
- Abb. 211:** Nehlsen-Marten 2003, S. 394, Abb. 185
- Abb. 212:** RKD, ohne Kunstwerknummer
- Abb. 213:** RKD, ohne Kunstwerknummer
- Abb. 214:** RKD, ohne Kunstwerknummer
- Abb. 215:** RKD, ohne Kunstwerknummer
- Abb. 216:** RKD, ohne Kunstwerknummer
- Abb. 217:** RKD, ohne Kunstwerknummer

- Abb. 218:** RKD, ohne Kunstwerksnummer
Abb. 219: RKD, ohne Kunstwerksnummer
Abb. 220: RKD, ohne Kunstwerksnummer
Abb. 221: RKD, ohne Kunstwerksnummer
Abb. 222: RKD, ohne Kunstwerksnummer
Abb. 223: RKD, Kunstwerksnummer 12131

Curriculum Vitae

Persönliche Angaben

Name: Alice Anna Schröder-Klaassen

Geburtsdatum: 29.10.1974

Geburtsort: Emden

Familienstand: verheiratet

Staatsangehörigkeit: deutsch

Ausbildung

- | | |
|-----------------|---|
| 1987-1994 | Abitur am Johannes-Althusius-Gymnasium in Emden |
| 1994-1996 | Ausbildung zur Bürokauffrau in der Kunsthalle in Emden,
Stiftung Henri und Eske Nannen |
| WS 1996–SS 1997 | Studium an der Albrecht-Ludwigs-Universität in Freiburg i.Br.
Hauptfach: Kunstgeschichte, Nebenfächer: Germanistik und
Romanistik (Italienisch) |
| WS 1997-SS 2002 | Studium an der Christian-Albrechts-Universität in Kiel
Hauptfach: Kunstgeschichte, Nebenfächer: Philosophie und
Psychologie |
| 10/2001-03/2002 | Magisterarbeit, Titel: <i>Studien zu Cornelis de Man (1621-1706)</i> |
| 10.07.2002 | Verleihung der Magisterwürde |
| WS 2002 | Beginn der Dissertation an der Christian-Albrechts-Universität in Kiel |
| 06/2003-05/2004 | Wissenschaftliche Volontärin am
ZKM Museum für Neue Kunst, Karlsruhe |
| 01/2007 | Abgabe der Dissertation, Titel: <i>Tanzdarstellungen in höfischen und
bürgerlichen Gesellschaftsszenen der flämischen und niederländischen
Malerei und Graphik des 16. und 17. Jahrhunderts</i> |
| 10.05.2007 | Disputation |
| 31.05.2007 | Verleihung der Doktorwürde |

**Tanzdarstellungen in
höfischen und bürgerlichen Gesellschaftsszenen
der flämischen und niederländischen
Malerei und Graphik des 16. und 17. Jahrhunderts**

Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Christian-Albrechts-Universität
zu Kiel
vorgelegt von

Alice Anna Schröder-Klaassen

Kiel 2007

– **Bildband** –

Erstgutachter: Prof. Dr. Lars Olof Larsson

Zweitgutachter: Prof. Dr. Uwe Albrecht

Tag der mündlichen Prüfung: 10.05.2007

Durch den zweiten Prodekan, Prof. Dr. Ludwig Steindorff,

zum Druck genehmigt am: 07.09.2007

XII.1 Teil A



1



2



3



4



5

Fig.1 REVERENZ – Fünf Takte



Fig. 2 REVERENZ – Anton Moeller, „Jungfraw am Tantz“, 1601



Fig. 3 REVERENZ – Christoffel Jacobsz. van der Laemen, Gesellschaft in einem Interieur, n. d.



Fig. 4 KONTINENZ – Hans Holbein d. J.,
Adelige Baslerin mit Straußenfederbaret, n. d.



Fig. 5 BASSEDANSE – Unbekannter Künstler,
Un gentiluomo e due dame danzano al suono di un arpa, um 1470



Fig. 6 BASSEDANSE – Unbekannter Künstler (Manessische Liederhandschrift), Herr Hiltolt von Schwangau, Anfang 14. Jh.



Fig. 7 BASSEDANSE – Unbekannter Künstler, *Balletto a tre dell'autore detto'l gratioso ballano due Cavalieri & una Dama*, n. d.



Fig. 8 PAVANE

Greue droicte,
 O V
 Pied en l'air droict.



Greue gaulche,
 O V
 Pied en l'air gaulche.



Fig. 9 GAILLARDE – Pose: *Grue* rechts und links

CAPRIOLE.



Fig. 10 GAILLARDE – Pose: *Kapriole*

Posture droicte.



Posture gaulche.

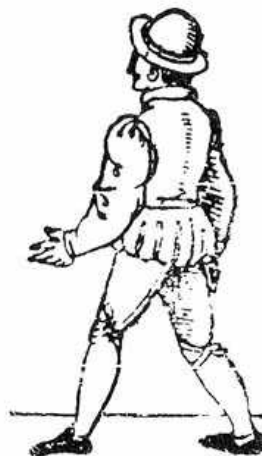


Fig. 11 GAILLARDE – Pose: Positur rechts und links

Ruade droicte.



Ruade gaulche.



Fig. 12 GAILLARDE – Pose: *Ruade* rechts und links

Pied croisé droict. Pied croisé gaulche.

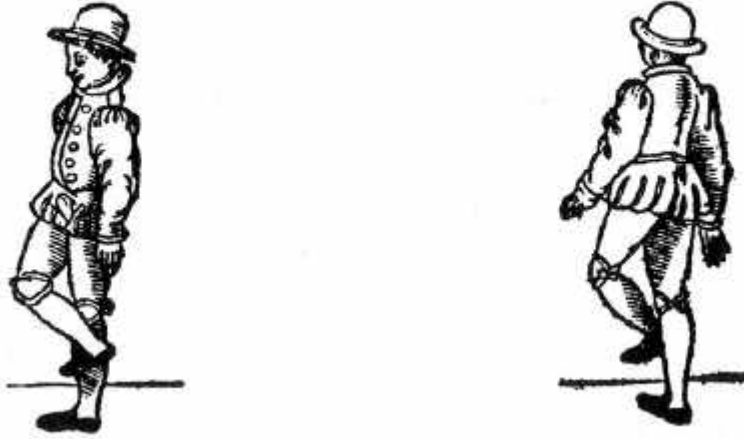


Fig. 13 GAILLARDE – Pose: *Pied croisé* rechts und links



Fig. 14 VOLTE – Unbekannter Künstler, Volte, 1582



Fig. 15 ALLEMANDE



Fig. 16 BRANLE – Französischer Künstler (?), Branle (*Farandole*), um 1660



Fig. 17 COURANTE



Fig. 18 COURANTE

The image is a composite illustration from a 1716 music book. At the top, there are two staves of musical notation. The first staff is labeled 'Sarabande.' and features a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The second staff continues the melody with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). Below the music is a detailed engraving of a man and a woman in 17th-century attire dancing in a grand room. The woman wears a large, ruffled dress and a feathered hat, while the man wears a double-breasted jacket and breeches. They are holding hands in a dance pose. At the bottom, a decorative scroll contains German text.

Dieser Tantz fänget sich mit
 einer Coupe an. worauf die pas Tombes
 Sifon & Boure; folgen. das übrige von die-
 ser Sarabande. mag ein jeder
 nach seinen belieben
 machen.

Fig. 19 SARABANDE – Johann Georg Puschner, *Sarabande*, 1716



Fig. 20 GAVOTTE



Fig. 21 GAVOTTE – Für acht Paare

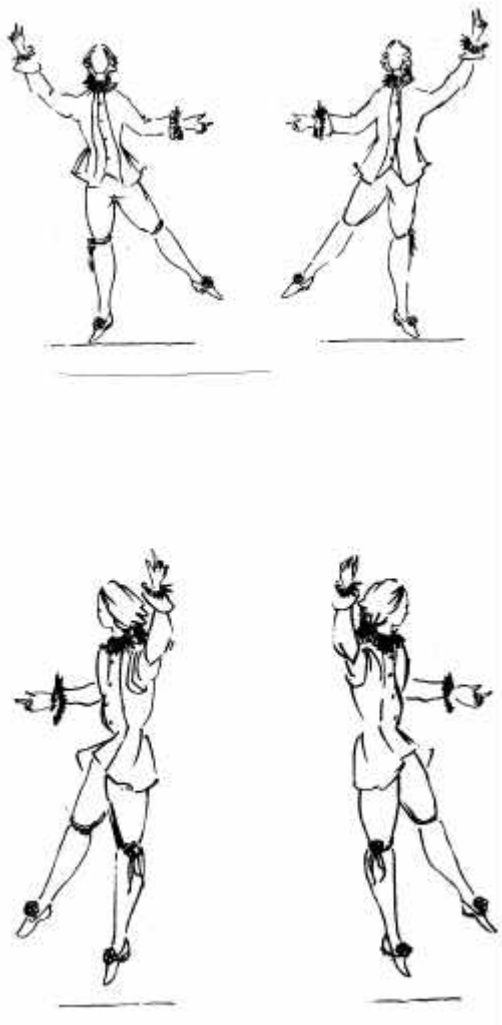


Fig. 22 GIGUE



Fig. 23 GIGUE – Für vier Paare

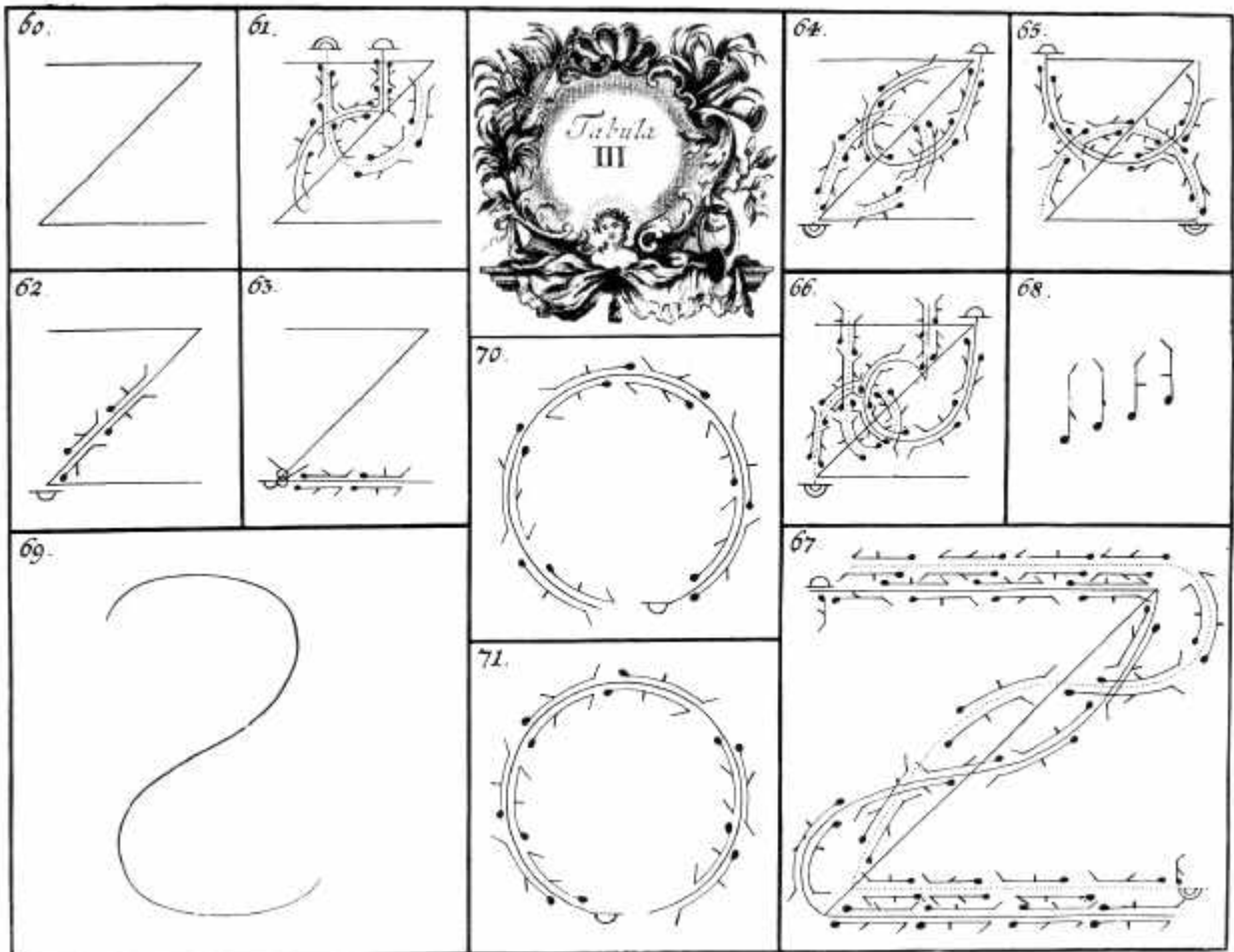


Fig. 24 MENUETT – Hauptfiguren des Menuetts, S- und Z-Formationen



Pas grave r
Auftakt
Beugen (Plié)



Pas grave r
volltätig
Heben (Elevé)



Pas grave r
Zählzeit 2
Streichen (Glissé)

Fig. 25 MENUETT – Einzelpositionen

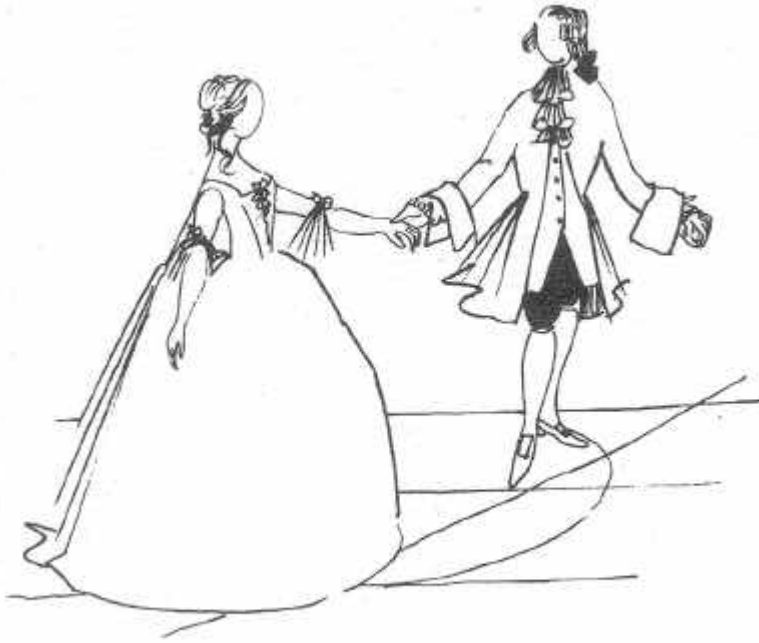


Fig. 26 MENUETT – Einfache Handfassung



Fig. 27 MENUETT – Doppelte Handfassung

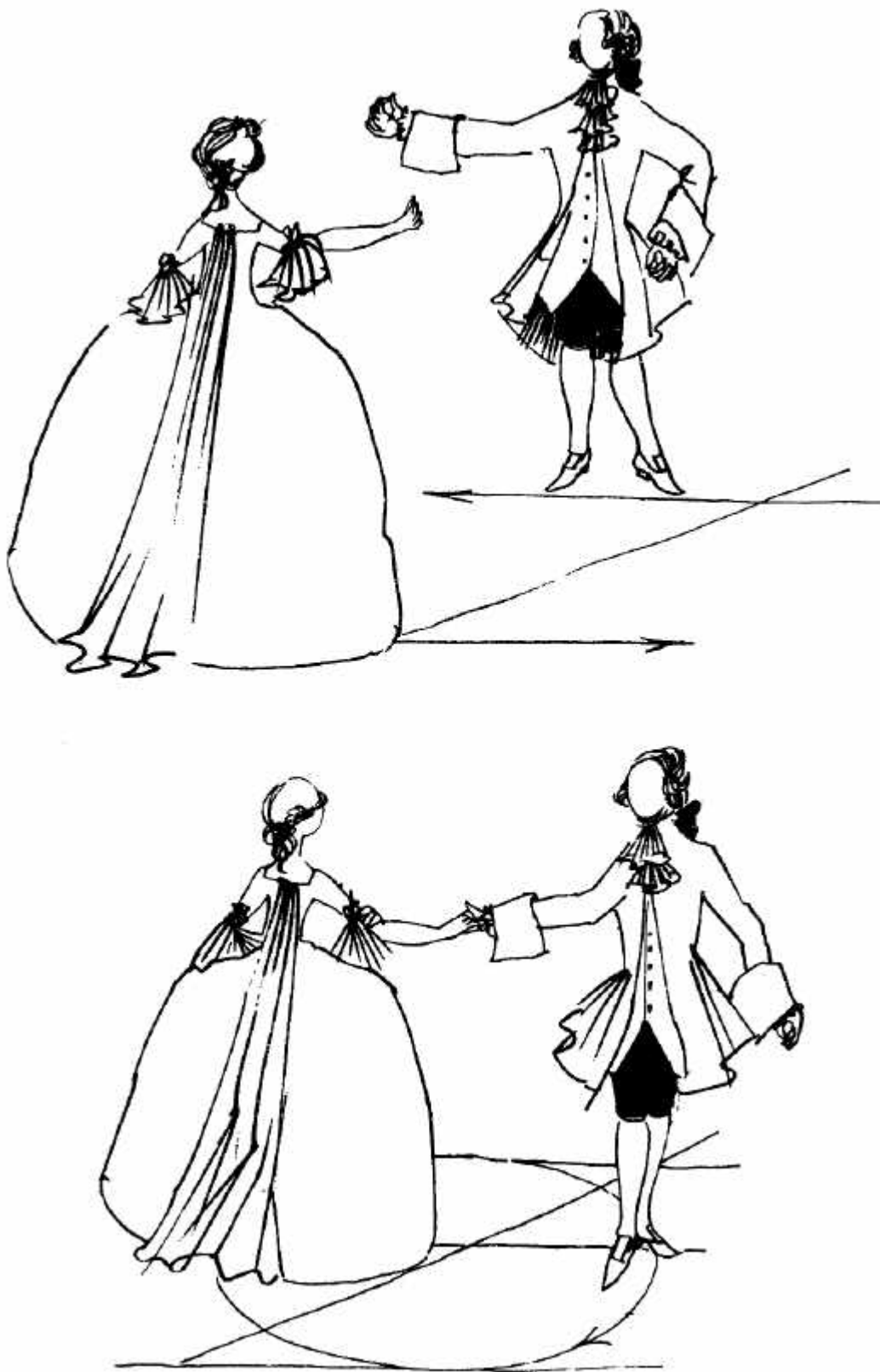


Fig. 28 MENUETT



Fig. 29 MENUETT

XII.1 Teil B



Abb. 1 Unbekannter Künstler (Manessische Liederhandschrift), Herr Heinrich von Stetlingen, Anfang 14. Jh.



Abb. 2 Unbekannter Künstler (Manessische Liederhandschrift), Herr Reinmar der Fiedler, Anfang 14. Jh.



Abb. 3 (links) Willem Pietersz. Buytewech, Ein Mann und eine Frau, 1614/16
Abb. 4 (rechts) Willem Pietersz. Buytewech, Ein Mann und eine Frau, 1615/16

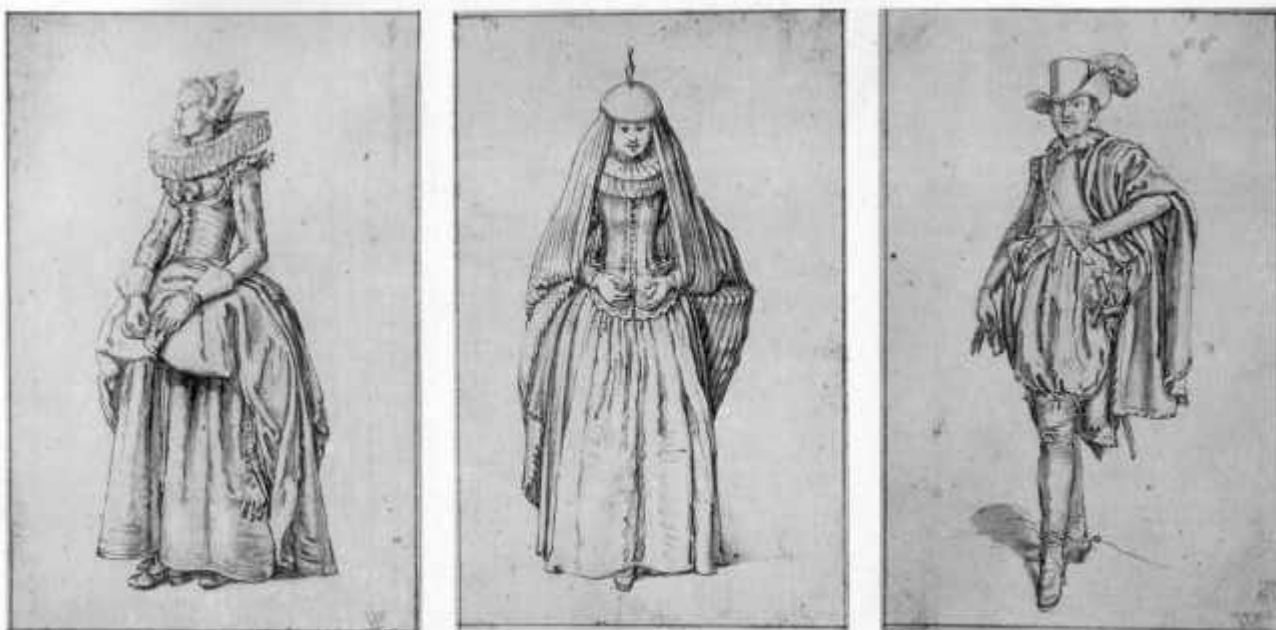


Abb. 5 (links) Willem Pietersz. Buytewech, Frau mit Manschettenkragen, um 1624
Abb. 6 (mittig) Willem Pietersz. Buytewech, Frau mit rundem Hut und Umhang, n. d.
Abb. 7 (rechts) Willem Pietersz. Buytewech, Stehender Mann mit Mantel, Degen und Hut, n. d.



Abb. 8 Willem Pietersz. Buytewech,
Stehender junger Mann mit einem Hut in der Hand, 1622



Abb. 9 Christoph Murer, Hoftanz und Bauerntanz, vor 1600



Abb. 10 Adriaen Pietersz. van de Venne,
Kavalier und Dame bei einem Tanz in einer Landschaft, 1638



Abb. 11 Adriaen Pietersz. van de Venne,
Tanzendes Bauernpaar, 1639



Abb. 12 David Vinckboons, Dorfkirmes, n. d.



Abb. 13 Jan Bruegel d. Ä., Sonntägliches Dorftreiben, 1612



Abb. 14 David Teniers d. J., Dorfkirmes. *Fiesta aldeana*, um 1652



Abb. 15 Unbekannter Künstler, Christus als Fiedler spielt der Heiligen Agnes auf, letztes Viertel 13. Jh./erstes Jahrzehnt 14. Jh.



Abb. 16 Spanische Haggada, Miriam tanzt mit den Frauen Israels, 14 Jh.



Abb. 17 Unbekannter Künstler, König David tanzt vor der Bundeslade (Detail), um 1335



Abb. 18 Antoine Le Nain, Vorbereitung zur Tanzstunde, um 1640



Abb. 19 Hans u. Paul Vredeman de Vries sowie Dirk de Quade van Ravesteyn, Liebesgarten mit galanten Szenen und Tanzlektion, 1596



Abb. 19a Hans u. Paul Vredeman de Vries sowie Dirk de Quade van Ravesteyn, *Detail aus: Liebesgarten mit galanten Szenen und Tanzlektion, 1596*



Abb. 20 Crispijn de Passe I., *Tanzstunde, 1612*

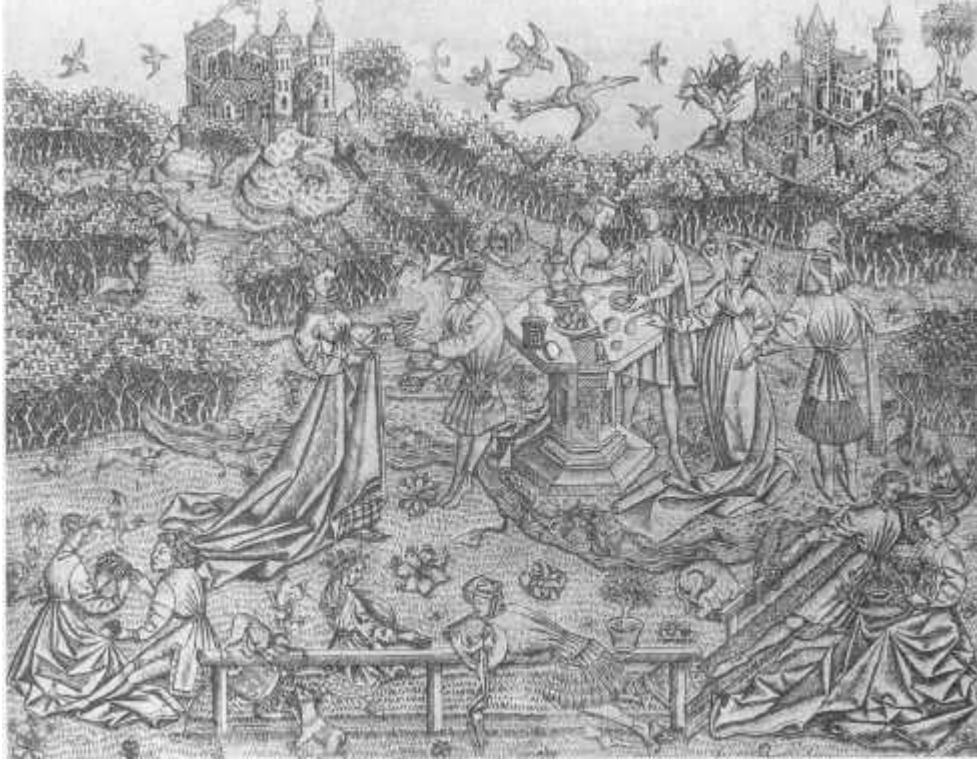


Abb. 21 Meister der Liebesgärten, Der große Liebesgarten, 1440er Jahre



Abb. 22 Meister E. S., Garten der Liebe mit lüsternen Liebenden und Narr, n. d.



Abb. 23 Lucas van Leyden, Der Tanz der Heiligen Maria Magdalena, 1519



Abb. 24 Meister H. L., Moriskentanz, um 1520



Abb. 25 Erhard Schön, Moriskentanz, 1542



Abb. 26 Israhel von Meckenem, Moriskentanz, n. d.



Abb. 27 Daniel Hopfer, Moriskentanz-Parodie, n. d.



Abb. 28 Israhel von Meckenem, Moriskentänzer, um 1460

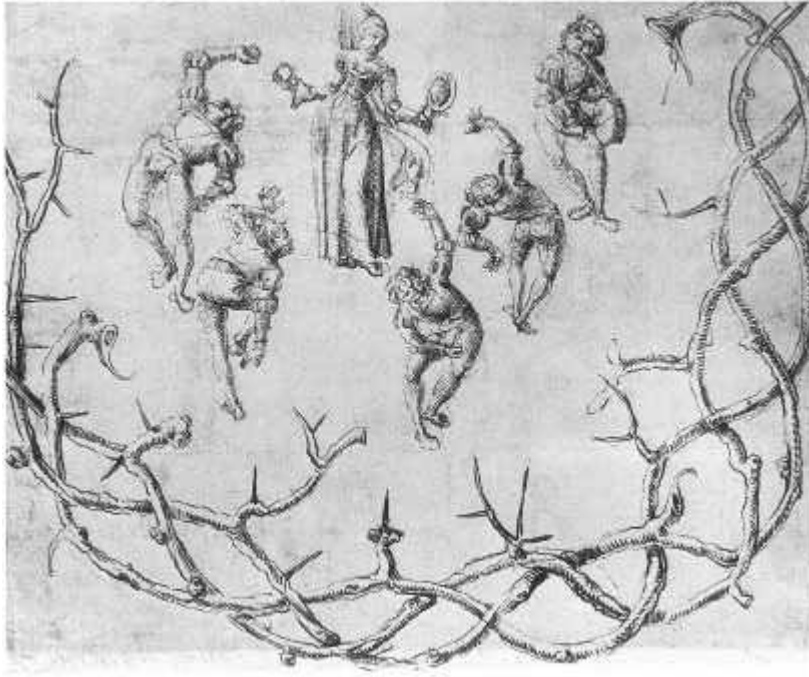


Abb. 29 Hans Suess von Kulmbach, Moriskentanz, um 1510



Abb. 30 Theodor de Bry, Der Hochmut (*Superbia*), n. d.



Abb. 31 Hans Bol, Der Verlorene Sohn nahe eines Bordells, 1570



Abb. 32 Hans Bol, Fröhliche Gesellschaft in einem Liebesgarten (Frühling), n. d.

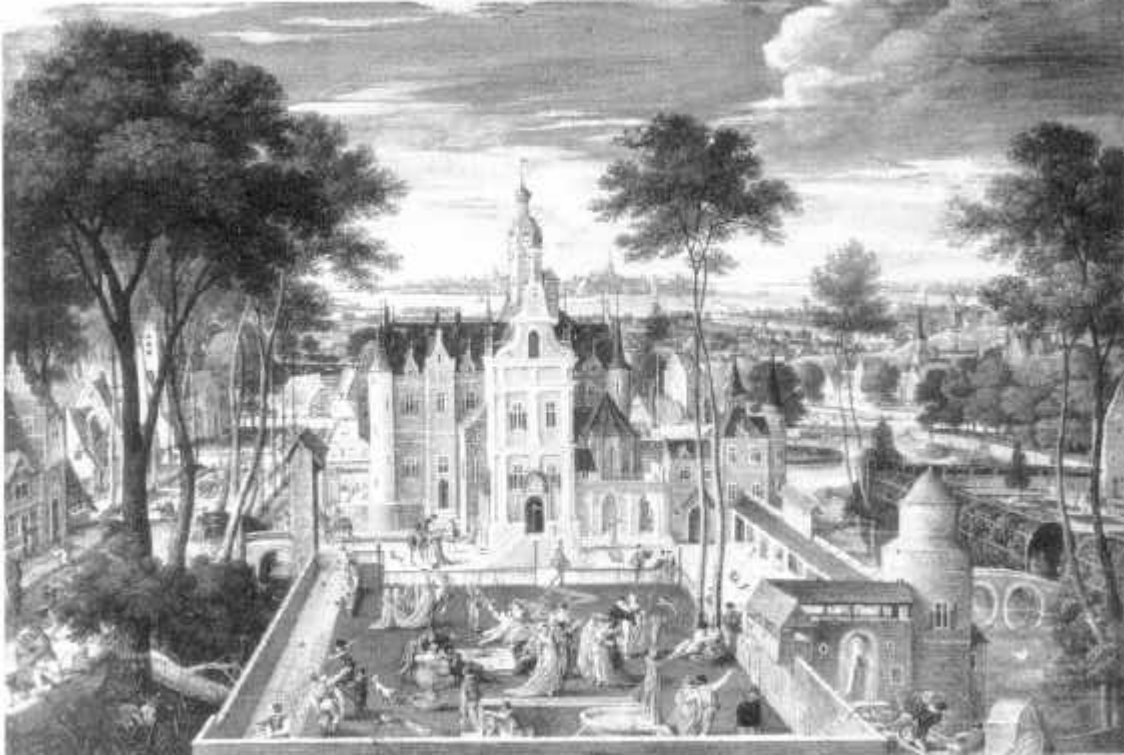


Abb. 33 Hans Bol, Palastgarten mit einer festlichen Gesellschaft, 1587



Abb. 34 Jacob Grimmer, Dorflandschaft mit einem Picknick, 1586



Abb. 35 Sebastian Vranex, Palastgarten (Lazarus und der reiche Mann), n. d.



Abb. 36 Hans Vredeman de Vries u. David Vinckboons, Interieur mit eleganten Figuren, n. d.



Abb. 37 Bartholomäus van Bassen u. Essaias van de Velde, Interieur mit Lazarus und dem reichen Mann, n. d.



Abb. 38 Hans Bol, Landschaft mit der Parabel vom Verlorenen Sohn, 1559

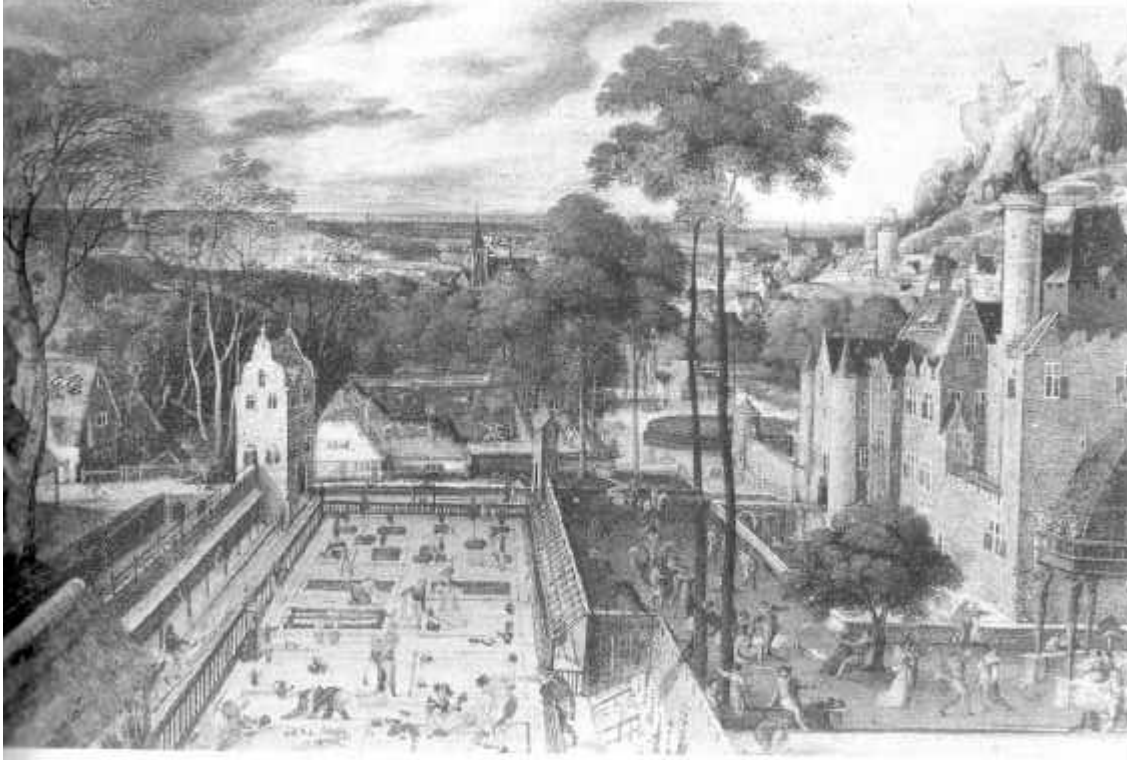


Abb. 39 Hans Bol, Landschaft mit Allegorie des Frühlings, n. d.



Abb. 39a Hans Bol, *Detail aus:* Landschaft mit Allegorie des Frühlings, n. d.



Abb. 40 Hans Bol, Monat Mai aus der Serie „Die zwölf Monate“, 1580

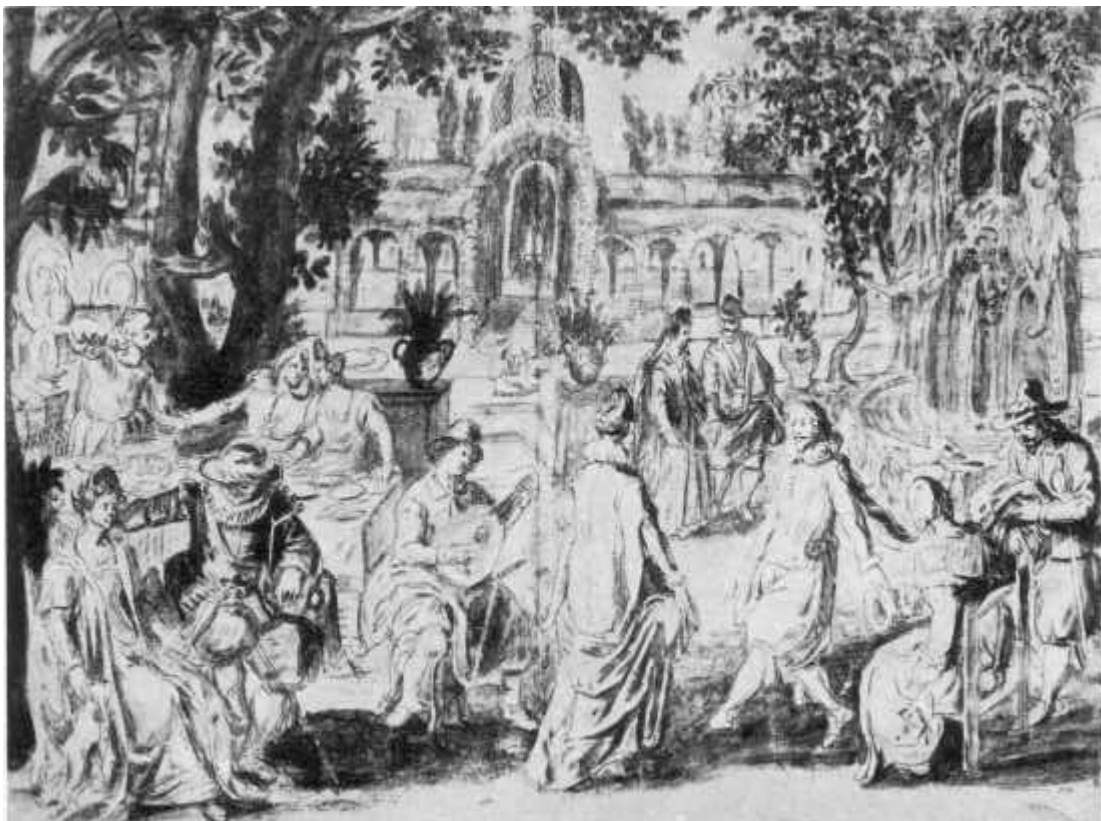


Abb. 41 Umkreis von David Vinckboons, Der Verlorene Sohn, 1604



Abb. 42 David Vinckboons, Der Verlorene Sohn in einer Taverne, 1608



Abb. 43 David Vinckboons, Tischgesellschaft im Garten, 1606/07



Abb. 44 David Vinckboons, Gesellschaft im Garten, 1610



Abb. 45 David Vinckboons, Gesellschaft im Freien, 1610



Abb. 46 Sebastian Vranckx, Galante Gesellschaft im Park (Der Verlorene Sohn), um 1620–30



Abb. 47 Sebastian Vranckx, Der Verlorene Sohn (beim Fest unter den Kurtisanen), um 1630–50



Abb. 48 Umkreis von Frans Hals, Gesellschaft im Freien, um 1605–10



Abb. 49 Claes Jansz. Visscher (nach David Vinckboons),
 Der Verlorene Sohn bei den Huren, 1608



Abb. 50 Dirck Hals, Buitenpartij – Musik und Tanz im Freien, um 1632



Abb. 51 Willem Pietersz. Buytewech, Elegante Gesellschaft in einer Landschaft, n. d.



Abb. 52 Louis de Caullery,
Landschaft bei einem Landhaus mit festlicher Gesellschaft, n. d.



Abb. 53 Nicolaes de Bruyn (nach David Vinckboons),
Elegante Gesellschaft in einer Waldlandschaft nahe eines Schlosses, 1601



Abb. 54 Nicolaes de Bruyn (nach David Vinckboons),
Gartenfest vor einem Schloss, n. d.



Abb. 55 Umkreis v. Christoffel Jacobsz. van der Laemen,
Elegante Gesellschaft picknickend unter Bäumen, um 1630–50



Abb. 56 Louis de Caullery, Palastgarten mit tanzender Gesellschaft, n. d.



Abb. 57a Louis de Caullery, *Detail aus:*
Palastgarten mit tanzender Gesellschaft und Musikanten, n. d.



Abb. 57 Louis de Caullery, Palastgarten mit tanzender Gesellschaft und Musikanten, n. d.



Abb. 58 Unbekannter Künstler (Louis de Caullery oder Umkreis?),
Tanz in Venedig, frühes 17. Jh.

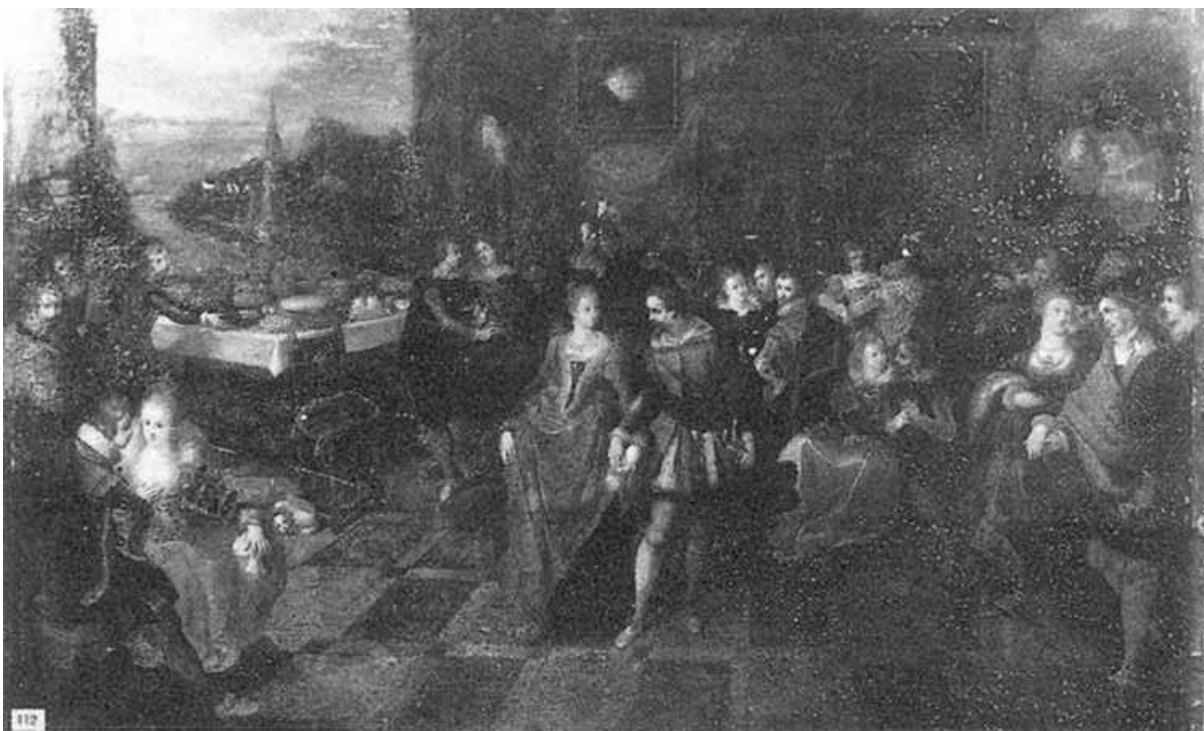


Abb. 59 Frans Francken II., Tanzgesellschaft, bis um 1610



Abb. 60 Frans Francken II., Tanzgesellschaft – Salome beim Gastmahl des Herodes, 1615



Abb. 61 Frans Francken II., Festmahl des Herodes, n. d.



Abb. 62 Pieter Serwouters (nach Adriaen Pietersz. van de Venne),
Fröhliche Gesellschaft mit allegorischen Figuren, 1621



Abb. 63 Jan Sadeler (nach Joos van Winghe),
Nachtbankett mit Maskerade, 1588



Abb. 64 Hendrick Aerts, Liebesgarten mit *Memento Mori*, um 1600



Abb. 64a Hendrick Aerts, *Detail aus:*
Liebesgarten mit *Memento Mori*, um 1600



Abb. 65 Hieronymus Francken I., Venezianischer Ball, nach 1584



Abb. 66 Augsburgisch,
Geschlechtertanz im Tanzhaus am Weinmarkt zu Augsburg, um 1500



Abb. 67 Hendrick Goltzius, *Parentado*, 1584



Abb. 68 nach Dirck Barendsz., *Venezianischer Parentado*, um 1580



Abb. 69 Hieronymus Francken II.,
Die Sieben klugen und Sieben törichten Jungfrauen, n. d.



Abb. 70 Frans Francken I., Hochzeitstanz, um 1600



Abb. 71 Hieronymus Francken I. u. Hieronymus Francken II.,
Tanzgesellschaft mit Spinettspielerin, um 1600



Abb. 72 Crispijn de Passe I. (nach Marten de Vos),
Die törichten Jungfrauen beim Ball, um 1595–1600



Abb. 73 Frans Francken II., Die weisen und die törichten Jungfrauen, um 1600



Abb. 74 Hieronymus Francken II., Tanzende Gesellschaft, um 1600



Abb. 75 Marten Pepijn, Ballszene, um 1605



Abb. 76 Hieronymus Francken II. (?), Tanzgesellschaft, n. d.



Abb. 77 Hieronymus Francken II., Tanzgesellschaft, 1607



Abb. 78 Marten Pepijn, Höfischer Tanz bei einem Hochzeitsfest, 1604



Abb. 79 Hieronymus Francken II. u. Paul Vredeman de Vries, Tanzgesellschaft, n. d.



Abb. 80 Unbekannter Künstler, Mit Gold-Dekor verzierte Ledertapete, 17. Jh.



Abb. 81 Unbekannter Künstler, Susanna im Bade, n. d.



Abb. 82 Frans Francken II. u. Paul Vredeman de Vries (?),
Bürgerliches Interieur mit Gesellschaft, n. d.

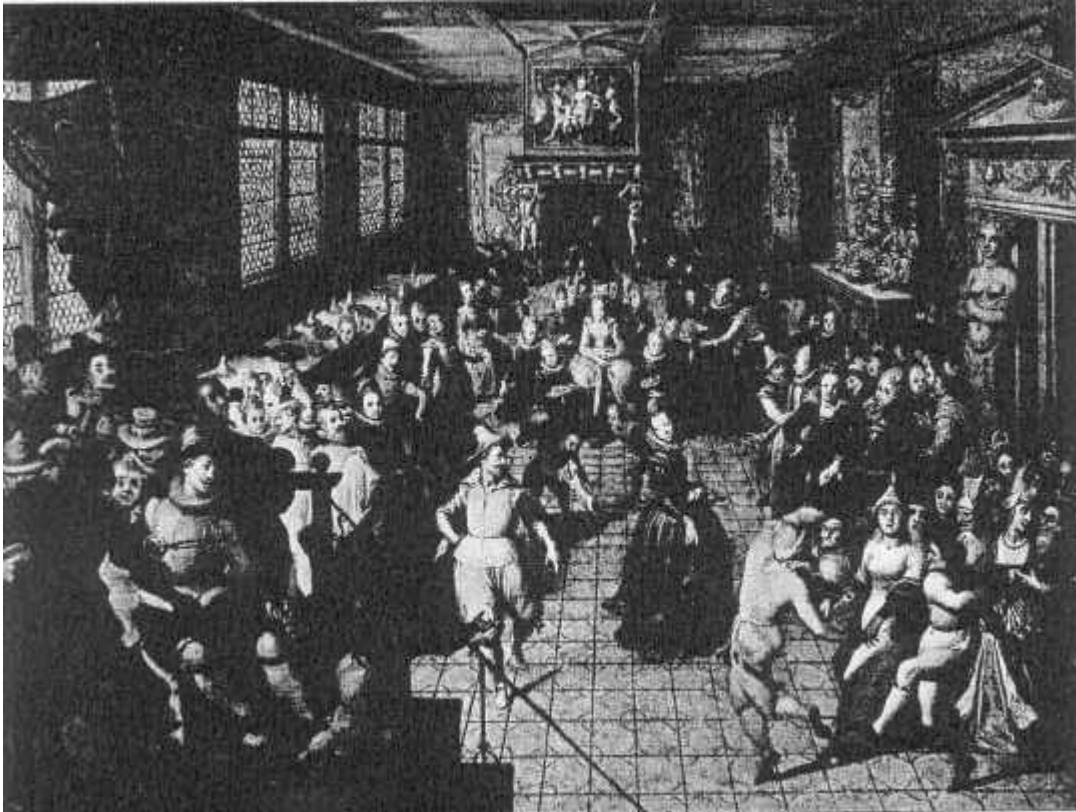


Abb. 83 Frans Francken II., Hochzeitsgesellschaft, n. d.



Abb. 84 Frans Francken II. u. Paul Vredeman de Vries,
Ball am Hof der Erzherzöge Albrecht und Isabella, um 1610

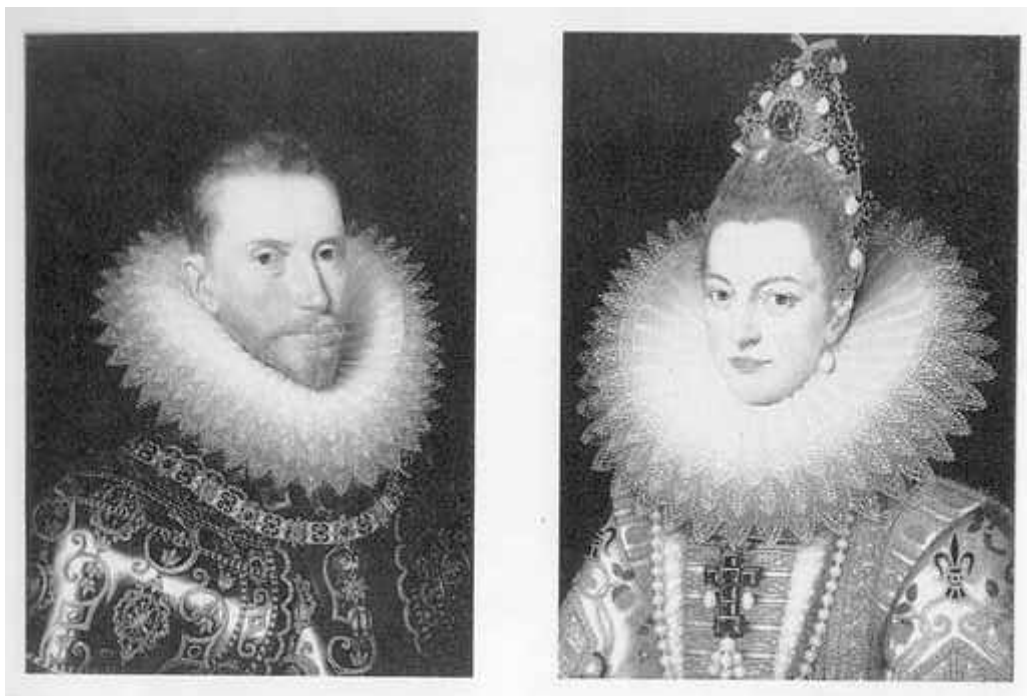


Abb. 85 (links) Atelier v. Frans Pourbus d. J., Albrecht von Habsburg, Erzherzog von Österreich, 1. Viertel 17. Jh.

Abb. 86 (rechts) Atelier v. Frans Pourbus d. J., Isabella von Habsburg, Erzherzogin von Österreich, 1. Viertel 17. Jh.



Abb. 87 Frans Pourbus d. J., Charlotte Marguerite, Prinzessin von Montmorency, um 1609



Abb. 88 Atelier v. Michiel van Mierevelt, Philipp Wilhelm von Nassau, Prinz von Oranien, um 1610



Abb. 89 Peter Paul Rubens, Eleonora von Bourbon, Prinzessin von Condé, um 1609/10



Abb. 90 Michiel van Mierevelt, Ambrogio Spinola, Marqués de Los Balbases, 1609



Abb. 91 Flämische Schule (Umkreis v. Hieronymus Francken I.), Ball anlässlich der Hochzeit des Herzogs von Joyeuse, 1582



Abb. 92 Unbekannter Künstler, Heinrich III. von Frankreich, n. d.



Abb. 93 Unbekannter Künstler, Katharina de' Medici, nach 1559



Abb. 94 Unbekannter Künstler (Französische Schule),
Louise de Lorraine-Vaudémont von Frankreich, um 1580

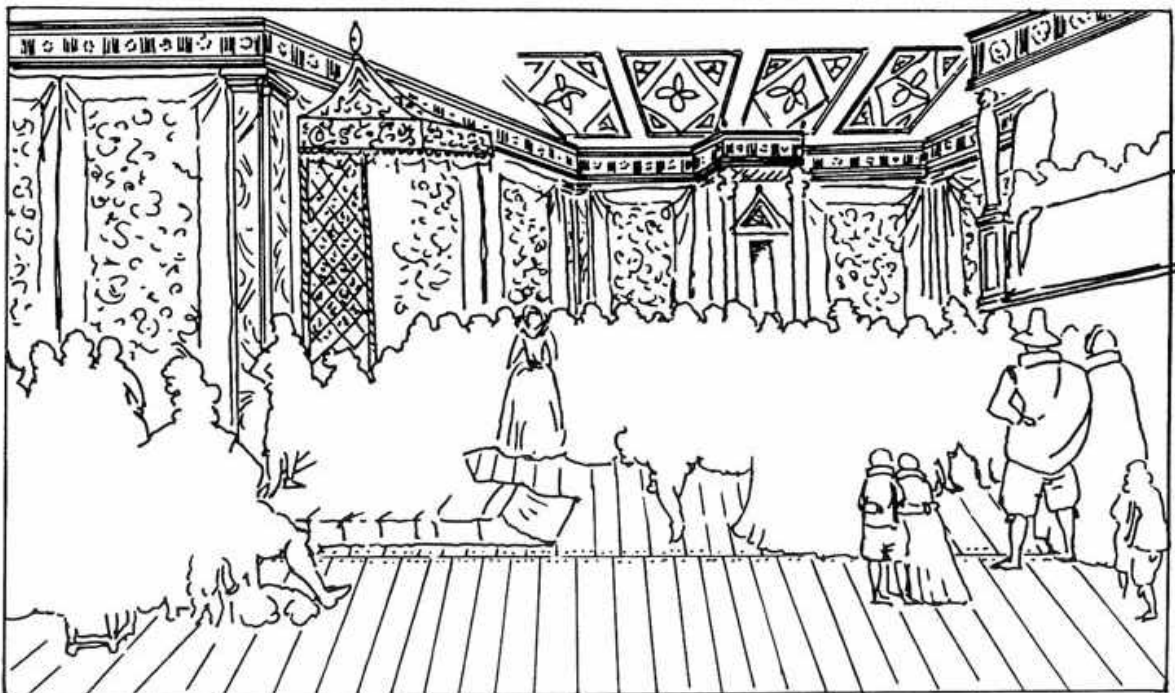


Abb. 95 Rekonstruktionszeichnung des Gemäldes, welches sich unter der Malschicht
des Bildes „Ball am Hof der Erzherzöge Albrecht und Isabella“ (Abb. 84) befindet.

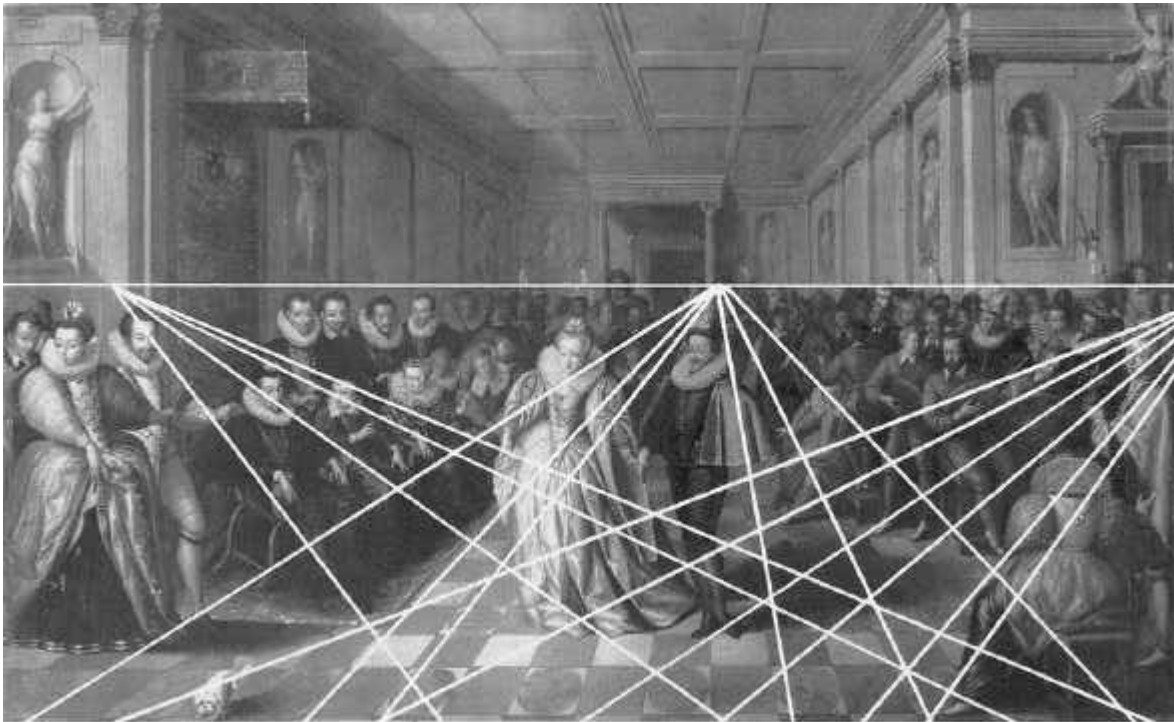


Abb. 96 Perspektivliniendarstellung des Gemäldes
„Ball anlässlich der Hochzeit des Herzogs von Joyeuse“ (**Abb. 91**)

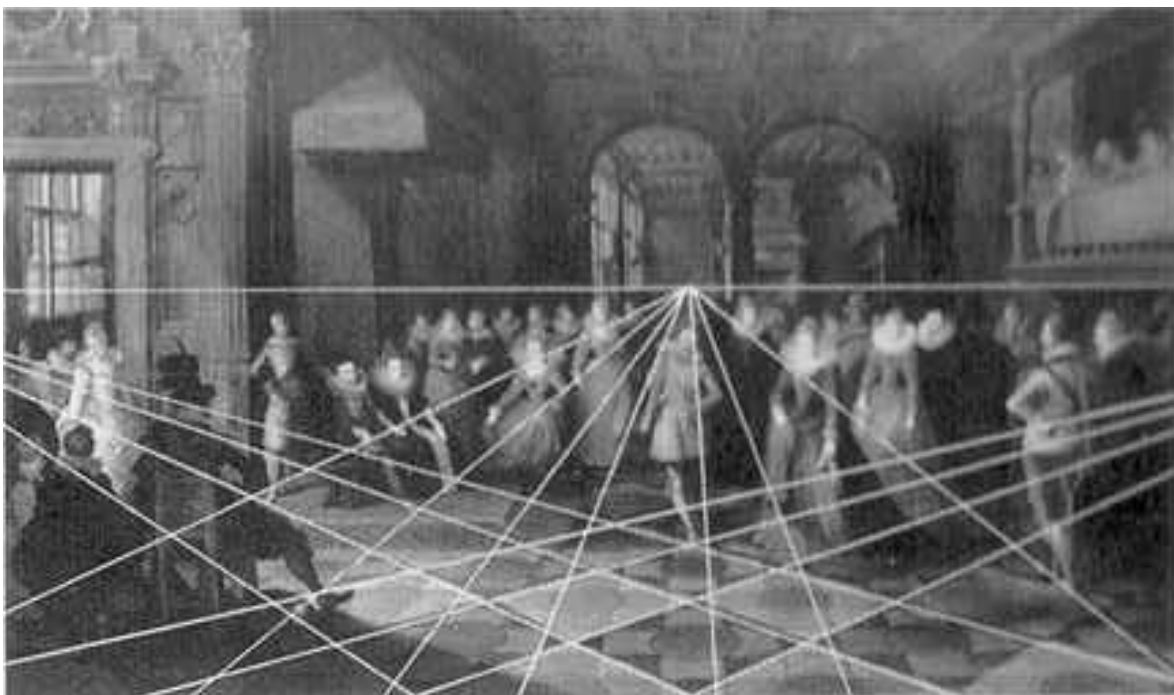


Abb. 97 Perspektivliniendarstellung des Gemäldes
„Ball am Hof der Erzherzöge Albrecht und Isabella“ (**Abb. 84**)



Abb. 98a Theodor de Bry, Höfischer Tanz, Anfang 17. Jh.



Abb. 98b Theodor de Bry, Bauernanz, Anfang 17. Jh.



Abb. 99 Frans Francken II. u. Paul Vredeman de Vries, Salome mit dem Haupt Johannes' des Täufers beim Gastmahl des Herodes, um 1610–15



Abb. 100 Frans Francken II. (?), Tanzende Gesellschaft in einem Interieur, n. d.

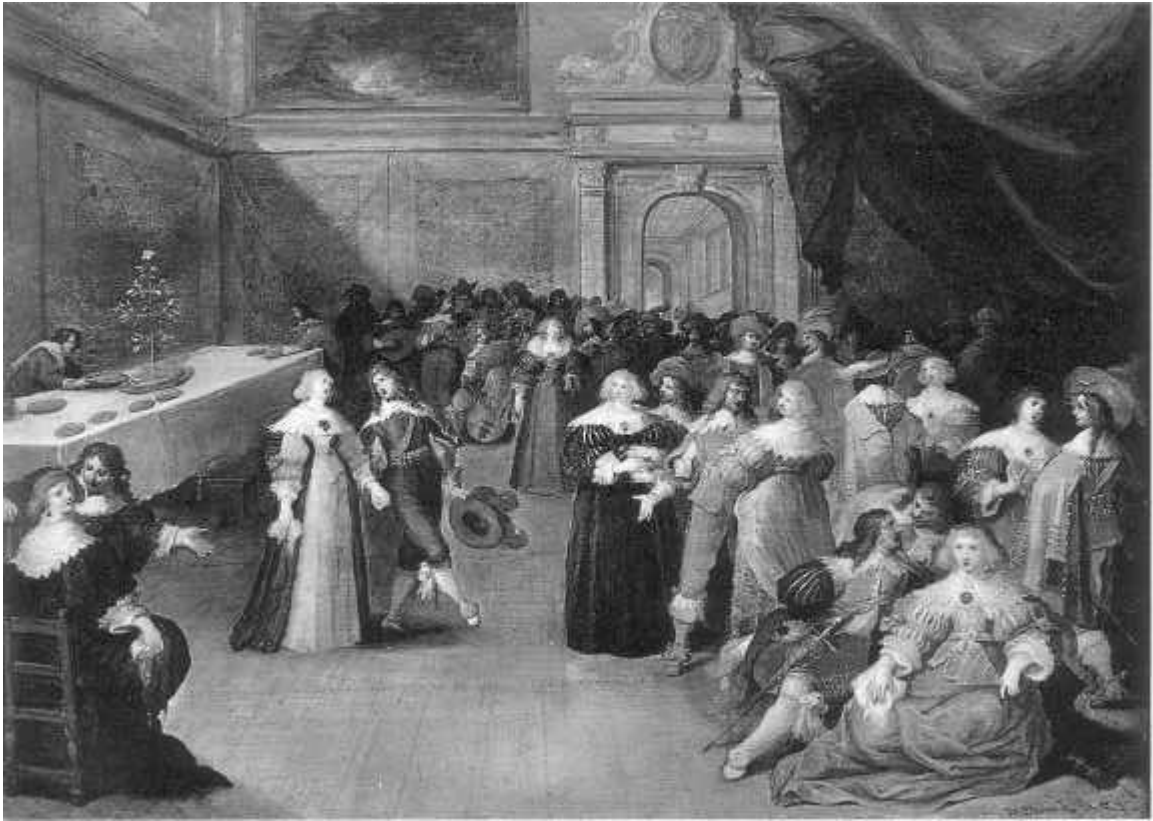


Abb. 101 Frans Francken II., Tanzgesellschaft, 1630er Jahre



Abb. 102 Frans Francken II., Tanzgesellschaft in einem Interieur, 1620er Jahre (?)



Abb. 103 Cornelis van Kittensteijn (nach Adriaen Pietersz. van de Venne),
De Hollandsche-Liis met de Brabandsche-Bely, n. d.



Abb. 104 Frans Francken II., *Tanzgesellschaft*, 1608



Abb. 105 Hieronymus Francken I. (Kopie?), Kostümball, um 1605



Abb. 106 nach Hieronymus Francken II. oder nach Frans Francken II.,
Interieur mit Ballszene, n. d.



Abb. 107 Familie Francken (zugeschr.), Gastmahl mit Tanz, spätes 16. Jh.

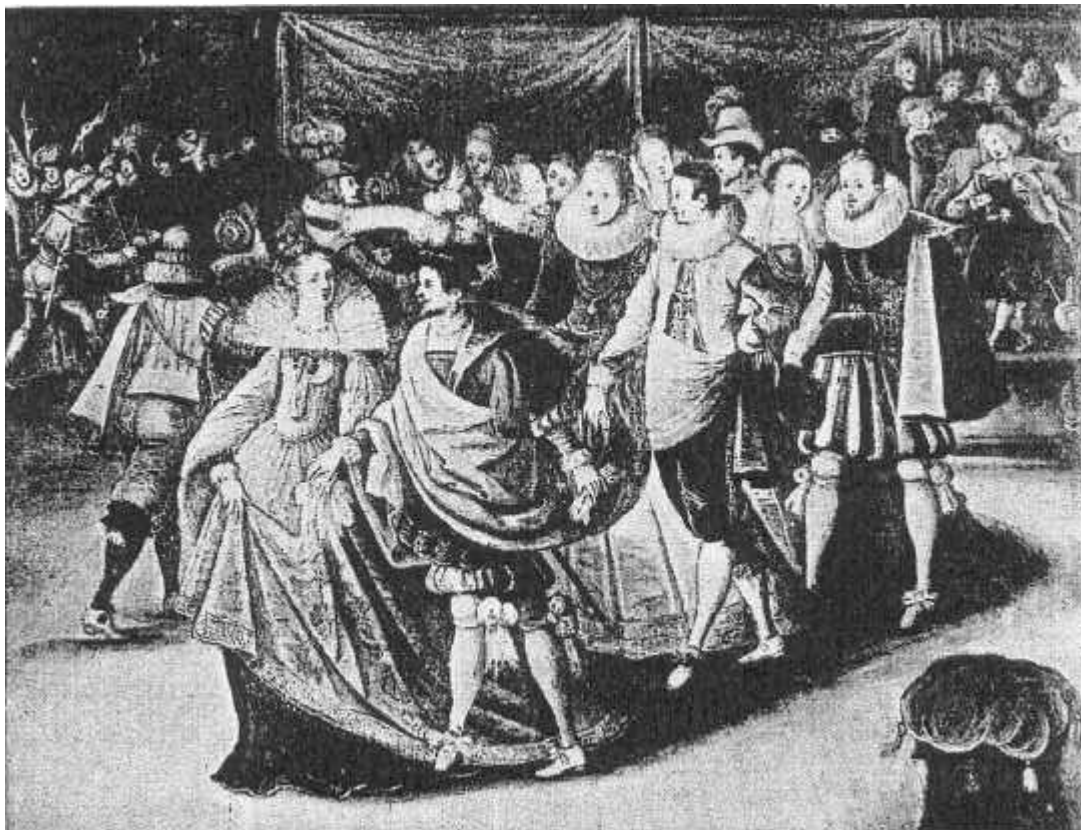


Abb. 108 Umkreis v. Frans Francken II., Tanzende Gesellschaft, n. d.



Abb. 109 Hieronymus Francken I. (zugeschr.),
Flämische Hochzeit mit *Commedia-dell'arte*-Truppe, n. d.



Abb. 110 Heinrich Aldegrever, Hochzeitstänzer, 1539



Abb. 111 Louis de Caullery, Ball in einem Palast, um 1590–1610

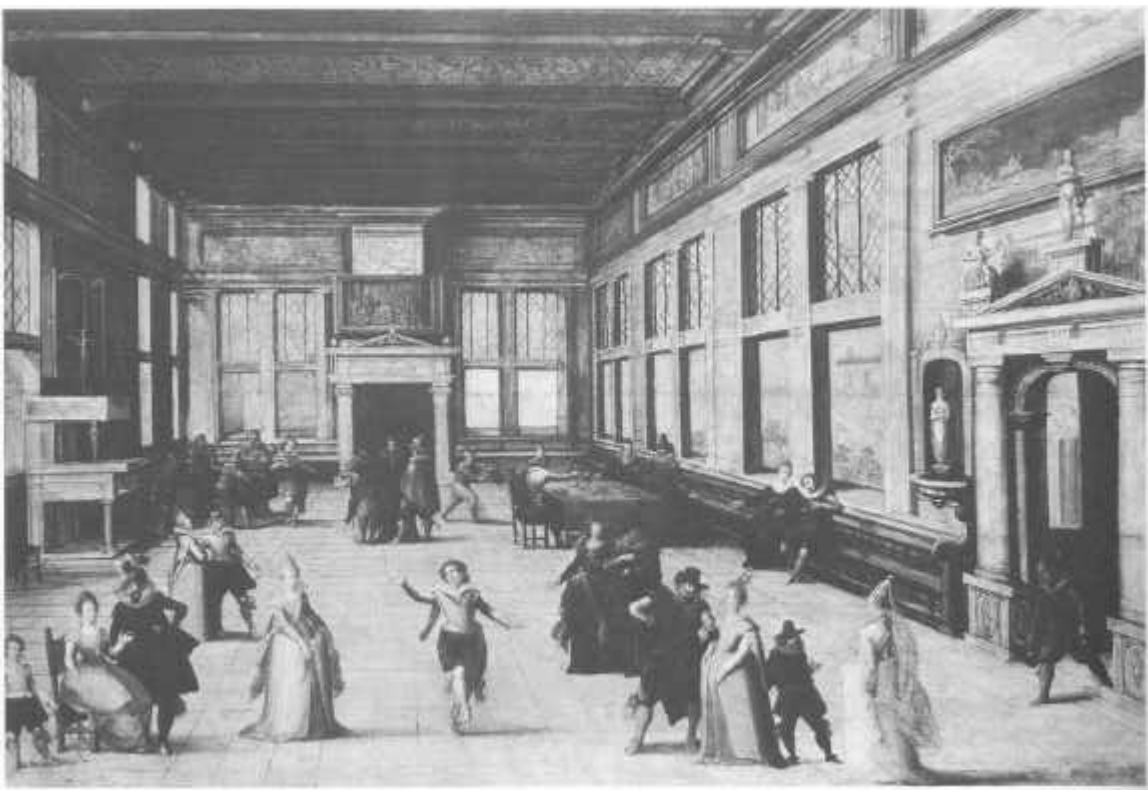


Abb. 112 Louis de Caullery, Festliche Gesellschaft in einem Interieur, n. d.



Abb. 113 Louis de Caullery, *Festliche Gesellschaft*, um 1615–21



Abb. 114 Unbekannter Künstler, *Balletto a quattro detto il Villanico*, messo in uso dall'Auttoire, ballano due Cavalieri, & due Dame, n. d.



Abb. 115 Unbekannter Künstler, *La Battaglia a quattro due Cavalieri & due Dame*, n. d.



Abb. 116 Abraham Bosse, *Höfischer Tanz*, 1635



Abb. 117 Willem Pietersz. Buytewech,
 Interieur mit tanzenden Paaren und Musikanten, nach 1620

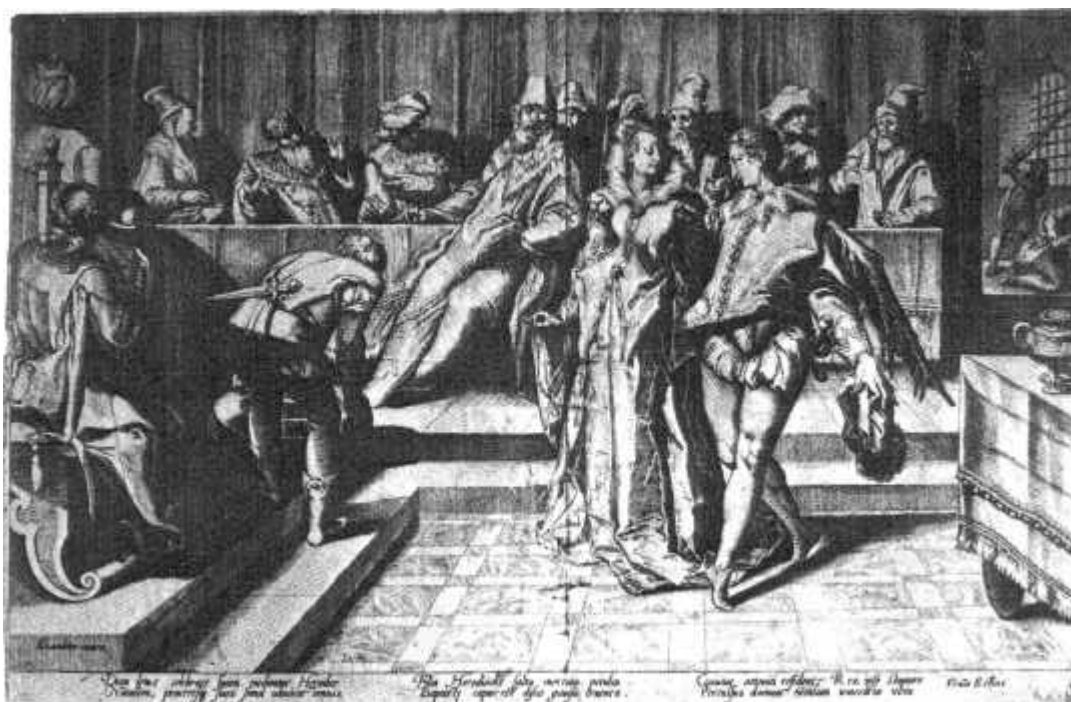


Abb. 118 Jan Saenredam (nach Karel van Mander), Herodias' Tanz, um 1600



Abb. 119 Cornelis Koning (nach Willem Pietersz. Buytewech),
 Junge Leute bei einem Fest, nach 1620



Abb. 120 Dirck Hals, Ein Ball, 1639

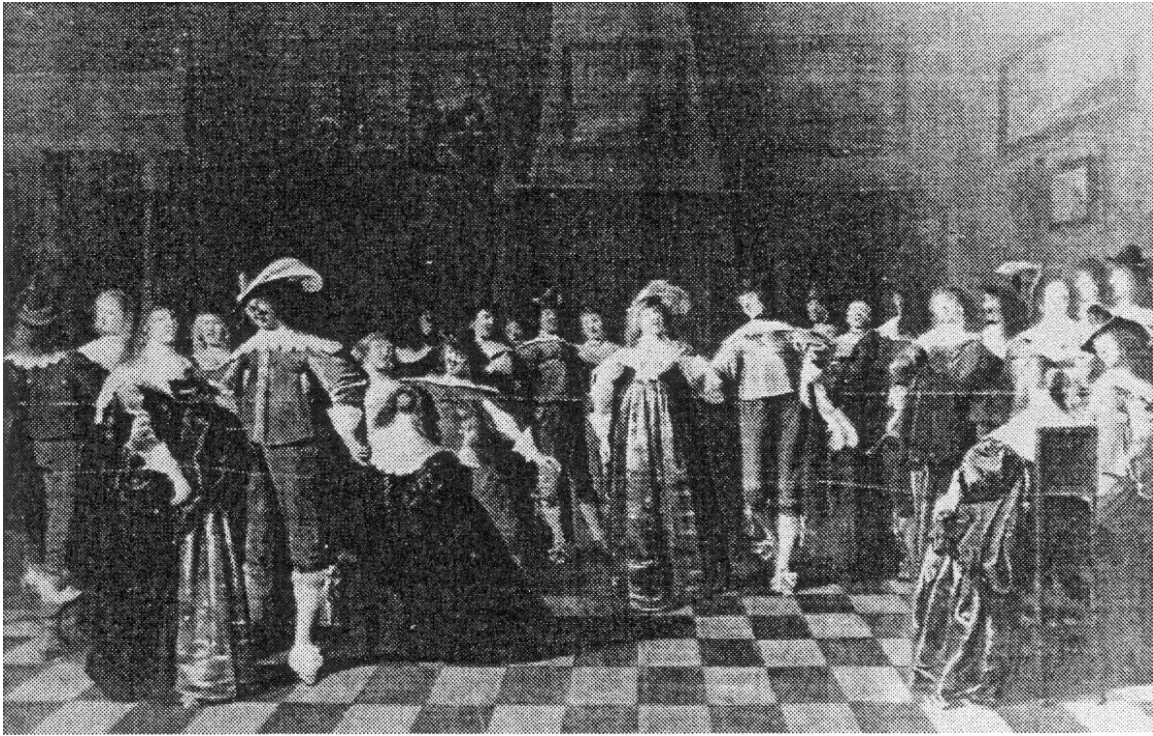


Abb. 121 Dirck Hals, Elegante Gesellschaft, 1647

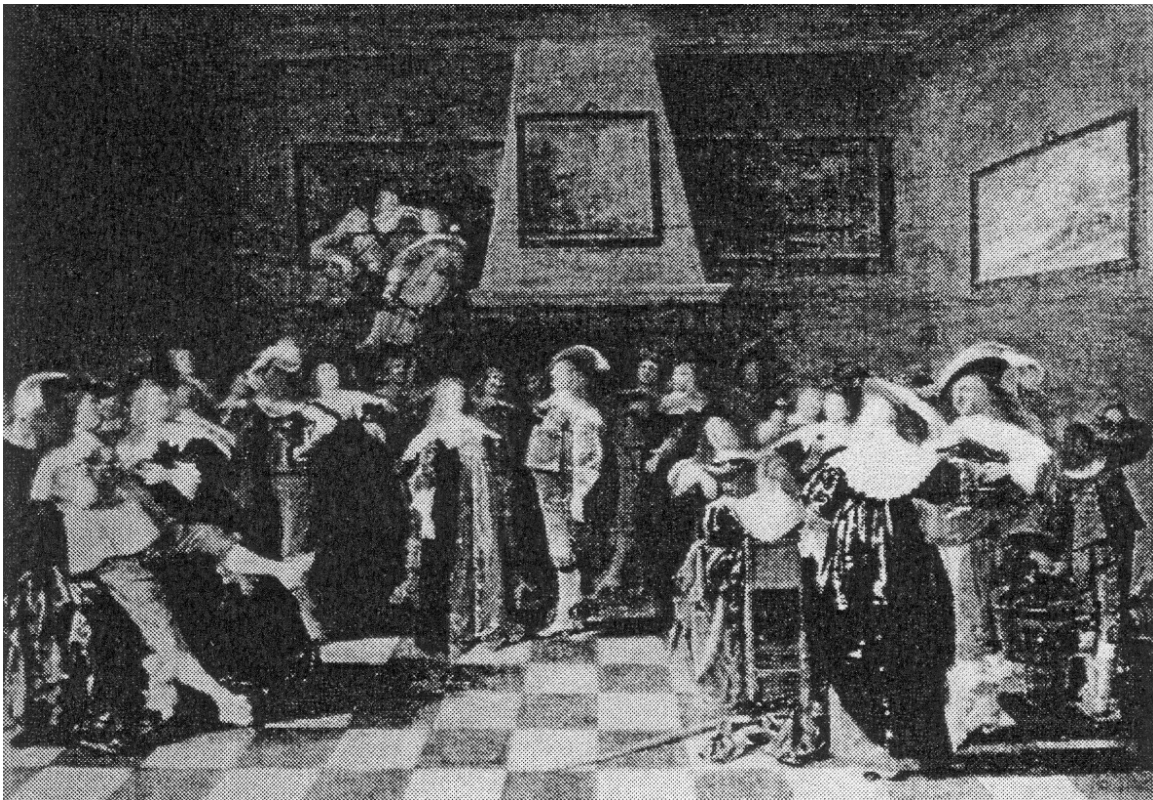


Abb. 122 Dirck Hals, Lockere Festgesellschaft, n. d.

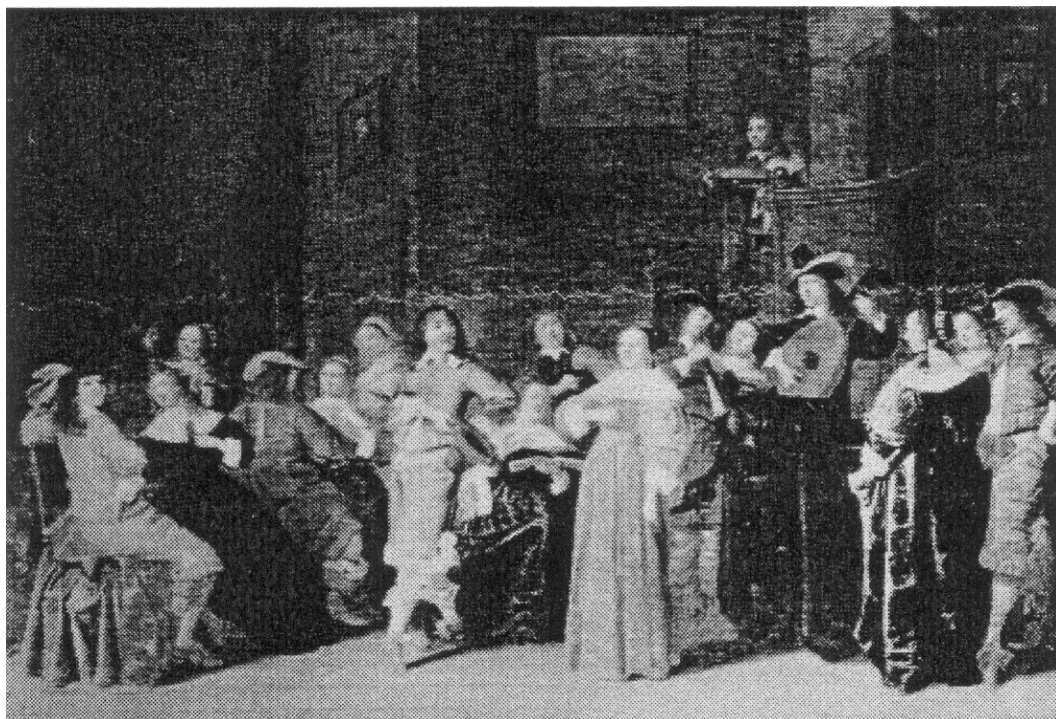


Abb. 123 Dirck Hals, Das Hochzeitsfest, 1642



Abb. 124 Dirck Hals, Tanzpartie, 1648



Abb. 125 Tizian, Bildnis eines jungen Engländers, um 1545



Abb. 126 Frans Hals, Bildnis des Willem van Heijthuisen, um 1625



Abb. 127 Pieter Bruegel d. Ä., Bauernhochzeit, 1568



Abb. 128 Jan Steen, Dorfhochzeit, 1653



Abb. 129 Pieter Codde, Tanzstunde, 1627



Abb. 130 Jacob Duck, Fröhliche Gesellschaft, n. d.



Abb. 130a Jacob Duck, *Detail aus: Fröhliche Gesellschaft*, n. d.



Abb. 131 Pieter Codde, *Fröhliche Gesellschaft*, 1633



Abb. 132 Unbekannter Künstler (ehemals Dirck Hals zugeschr.), Maskerade, n. d.



Abb. 133 Pieter Codde, Maskenball, 1636



Abb. 134 Jan van de Velde, Interieur mit festlicher Gesellschaft, 1621



Abb. 135 Pieter Codde, Tanzpartie, 1639 (?)



Abb. 136 Antonie Palamedesz., Tafelnde und tanzende Gesellschaft, um 1640



Abb. 137 Antonie Palamedesz., Interieur mit festlicher Gesellschaft, 1648



Abb. 138 Anthonie Palamedesz. (?) oder Godaert Kamper (?),
Musizierende Gesellschaft, um 1640–60



Abb. 139 Laurence de Neter, Elegante Gesellschaft, 1635



Abb. 140 Laurence de Neter, Elegante Gesellschaft in einem Interieur, um 1635



Abb. 141 Pieter Jansz. Quast, Elegante Gesellschaft in einem Interieur, 1639



Abb. 142 Umkreis v. Jan Olis, Interieur mit einer vornehmen Gesellschaft bei Musik und Tanz, um 1620–50



Abb. 143 François Verwilt, Interieur mit festlicher Gesellschaft, n. d.



Abb. 144 David Teniers d. J., *Detail aus*: Bauernhochzeit, um 1638



Abb. 145 David Teniers d. J., *Detail aus*: Dorffest, um 1640



Abb. 146 Christoffel Jacobsz. van der Laemen, Elegante Gesellschaft in einem Interieur mit Musik und Tanz, n. d.

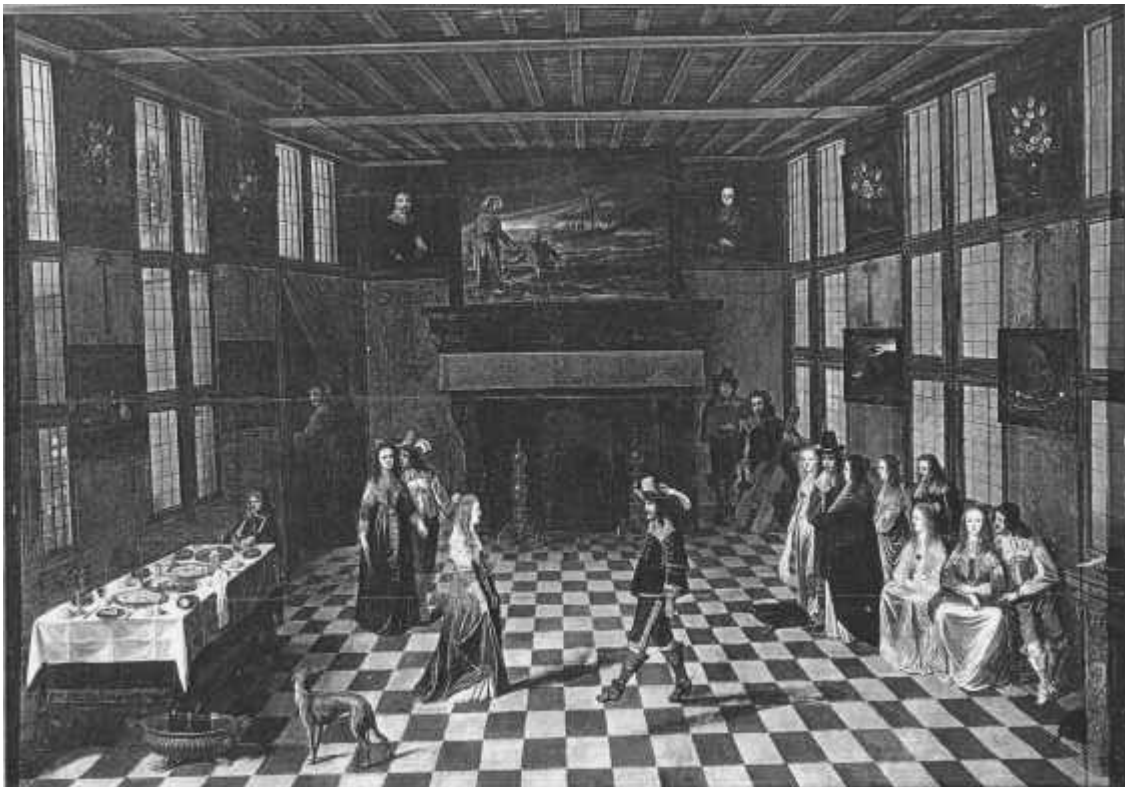


Abb. 147 Christoffel Jacobsz. van der Laemen, Elegante Gesellschaft, n. d.



Abb. 148 Christoffel Jacobsz. van der Laemen, Tanzgesellschaft, n. d.



Abb. 149 Hieronymus Janssens, Das Menuett, 2. Hälfte 17. Jh.



Abb. 150 Hieronymus Janssens, Paar bei einem Tanz auf einer Terrasse, n. d.



Abb. 151 Hieronymus Janssens, Festliche Gesellschaft auf einer Terrasse, 1656 (?)



Abb. 152 Hieronymus Janssens, Ball auf der Terrasse eines Palastes am Hofe von Don Juan José d'Austria, 1658



Abb. 153 Hieronymus Janssens (zugeschr.), Tanz im Kreise einer Hofgesellschaft, n. d.



Abb. 154 Hieronymus Janssens (zugeschr.),
Charles II. bei einem Hofball in Den Haag, um 1660



Abb. 155 Hieronymus Janssens (zugeschr.), Hofball in Den Haag (?), um 1660

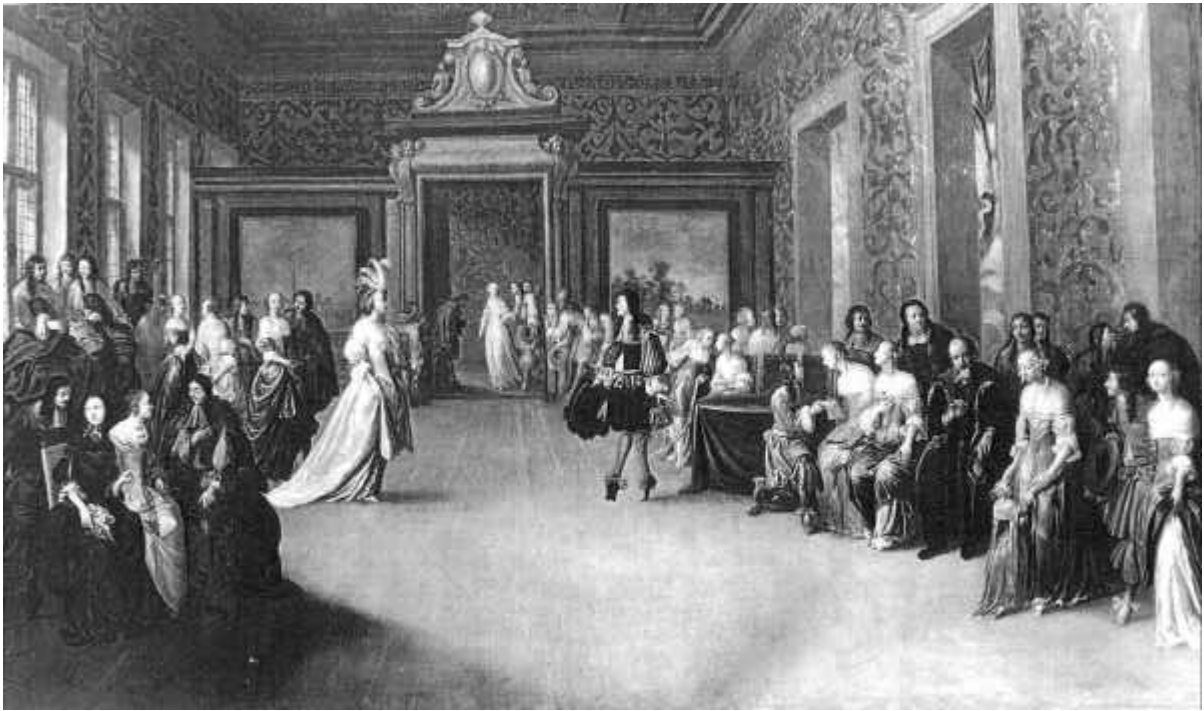


Abb. 156 Hieronymus Janssens (?), Höfische Ballszene, n. d.



Abb. 157 Hieronymus Janssens (?), Höfischer Tanz, n. d.

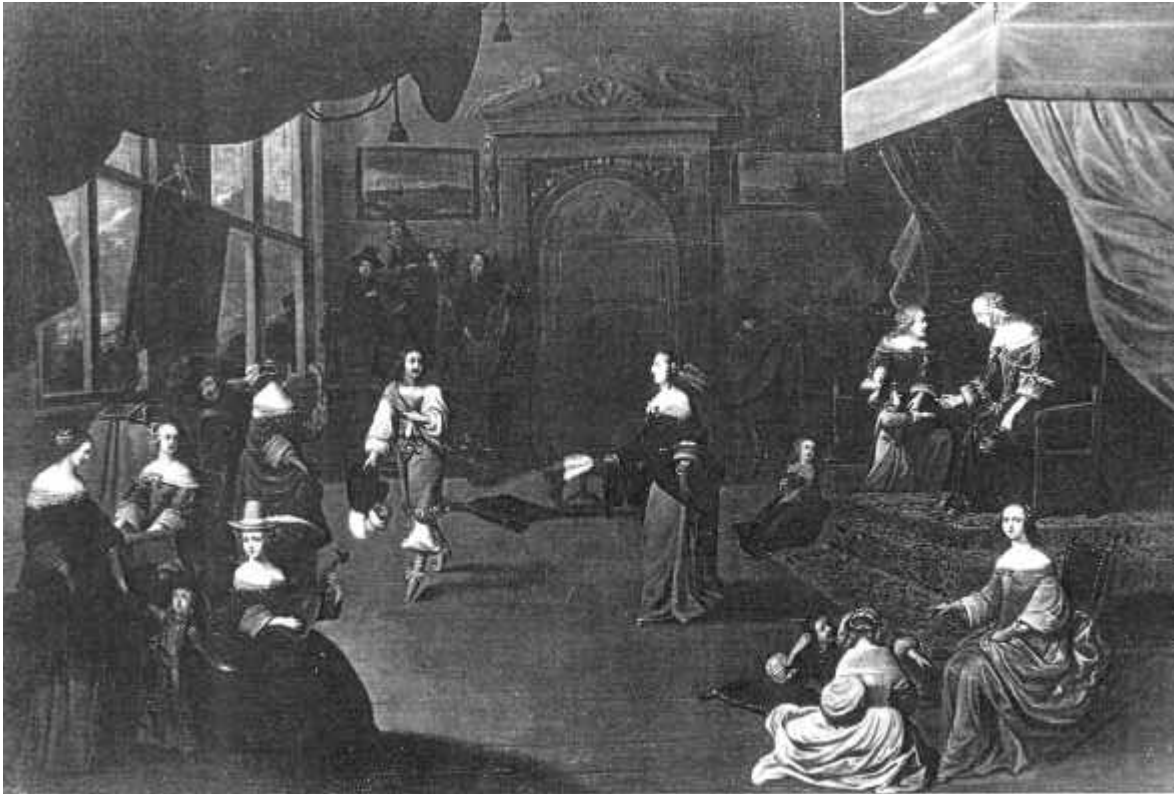


Abb. 158 Hieronymus Janssens (?), Tanzvorführung, n. d.



Abb. 159 Hieronymus Janssens, Tanz in eleganter Gesellschaft, n. d.



Abb. 160 Hieronymus Janssens, Interieur mit eleganten Figuren beim Tanz, um 1660–80



Abb. 161 Hieronymus Janssens, Tanzende Gesellschaft, 1647



Abb. 162 Hieronymus Janssens, Elegante Gesellschaft in einem Interieur, n. d.



Abb. 163 Hieronymus Janssens (?) oder Christoffel Jacobsz. van der Laemen (?), Elegante Gesellschaft beim Tanz in einem Interieur, n. d.



Abb. 164 Hieronymus Janssens, Interieur mit Musik und tanzendem Paar, n. d.



Abb. 165 Hieronymus Janssens (?), Christoffel Jacobsz. van der Laemen (?) oder Gonzales Coques (?), Elegante Gesellschaft mit einem tanzenden Paar in einem Interieur, n. d.



Abb. 166 Christoffel Jacobsz. van der Laemen,
Elegante Gesellschaft bei Musik und Tanz im Freien, n. d.



Abb. 167 Jan Verkolje I., Tanzendes Paar, n. d.

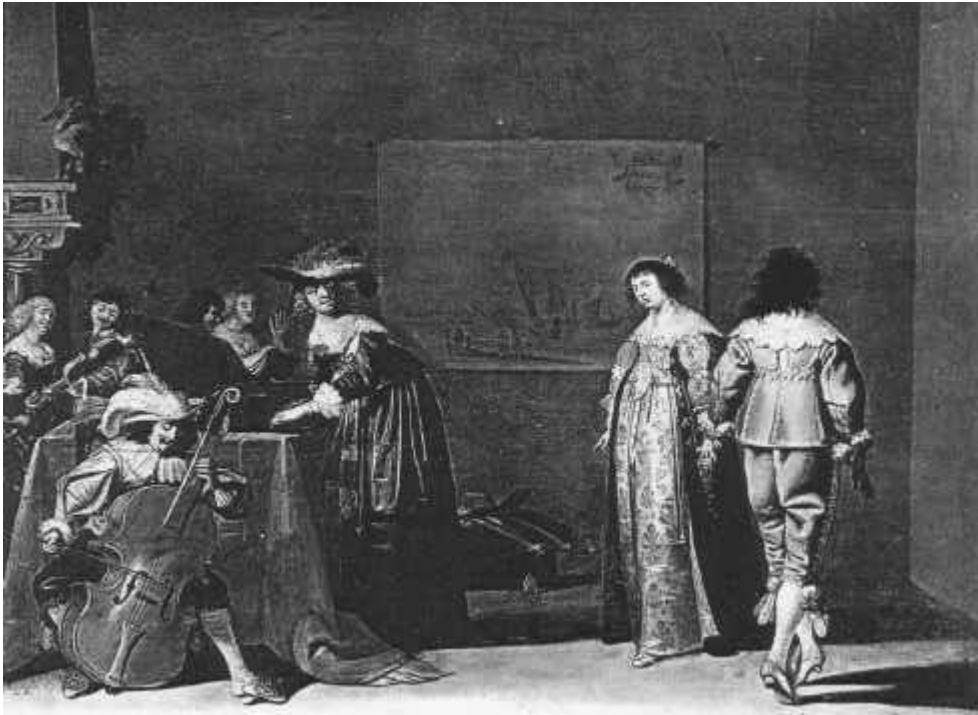


Abb. 168 Jacob Fransz. van der Merck, Musizierende Gesellschaft, n. d.



Abb. 169 Frans Geffels, Elegante Gesellschaft tanzend und musizierend auf einer Terrasse, 1654



Abb. 170 Hendrick Govaerts, Tanzendes Paar, n. d.



Abb. 171 Hieronymus Janssens, Ballszene, 1650er Jahre



Abb. 172 Hieronymus Janssens (?),
Fröhliche Gesellschaft in einem Saal, um 1670



Abb. 173 Unbekannter Künstler, Leuchter-Branle, n. d.



Abb. 174 Umkreis v. Christoffel Jacobsz. van der Laemen,
Elegante Gesellschaft auf einer Terrasse mit Musikern und Liebespaaren
bei einem Brunnen, n. d.



Abb. 175 Leendert Claesz. (zugeschr.), Becherfassung, 1609



Abb. 176 Unbekannter Künstler, Don Juan José d'Austria, 17. Jh.



Abb. 177 David Loggan, Charles II., frühe 1660er Jahre



Abb. 178 Sir Peter Lely, Prinzessin Henrietta Anne, spätere Herzogin von Orléans, um 1660



Abb. 179 Unbekannter Künstler, Lucy Walter, n. d.



Abb. 180 William Sherwin, Barbara Villiers,
Gräfin von Castlemaine, als Schäferin, 1670



Abb. 181 Sir Peter Lely, Barbara Villiers,
Gräfin von Castlemaine, als Schäferin, um 1666



Abb. 182 George Bower, Katharina von Braganza, um 1664



Abb. 183 Abraham Blooteling (nach Sir Peter Lely), Katharina von Braganza, um 1678



Abb. 184 Jan Verkolje I., Tanzende elegante Gesellschaft in einem Interieur, n. d.



Abb. 185 Französischer Meister (Hieronymus Francken I. ?), Hofball unter König Heinrich III., 2. Hälfte 16. Jh.

XII.1 Teil C



Abb. 186 Flämische Schule des 17. Jahrhunderts,
Architektonisches Capriccio mit vielen Figuren, n. d.



Abb. 187 Unbekannter Künstler,
Festliche elegante Gesellschaft vor einem Kastell, um 1600–15



Abb. 188 Martin van Valckenborch I., Festlichkeiten in einem Park, 1612



Abb. 189 Pieter Gijssels, Elegante Gesellschaft in einem Garten, n. d.



Abb. 190 Frans Geffels, Elegante Gesellschaft auf einer Terrasse, n. d.



Abb. 191 Hieronymus Janssens (?),
Tanzendes Paar in einem Garten im Kreise einer eleganten Gesellschaft, n. d.



Abb. 192 Hieronymus Janssens (?) oder Christoffel Jacobsz. van der Laemen (?), Elegante Gesellschaft um einen Tisch versammelt (Der Verlorene Sohn), n. d.



Abb. 193 Hieronymus Janssens (?), Eine feiernde elegante Gesellschaft, tanzend und musizierend in der Loggia eines Palastes, n. d.



Abb. 194 Hieronymus Janssens (?), Fröhliche Gesellschaft, n. d.



Abb. 195 Hieronymus Janssens, Höfischer Tanz auf einer Schlossterrasse, n. d.



Abb. 196 Hieronymus Janssens (?),
Gesellschaft bei einem fröhlichen Tanz auf einer Terrasse, n. d.

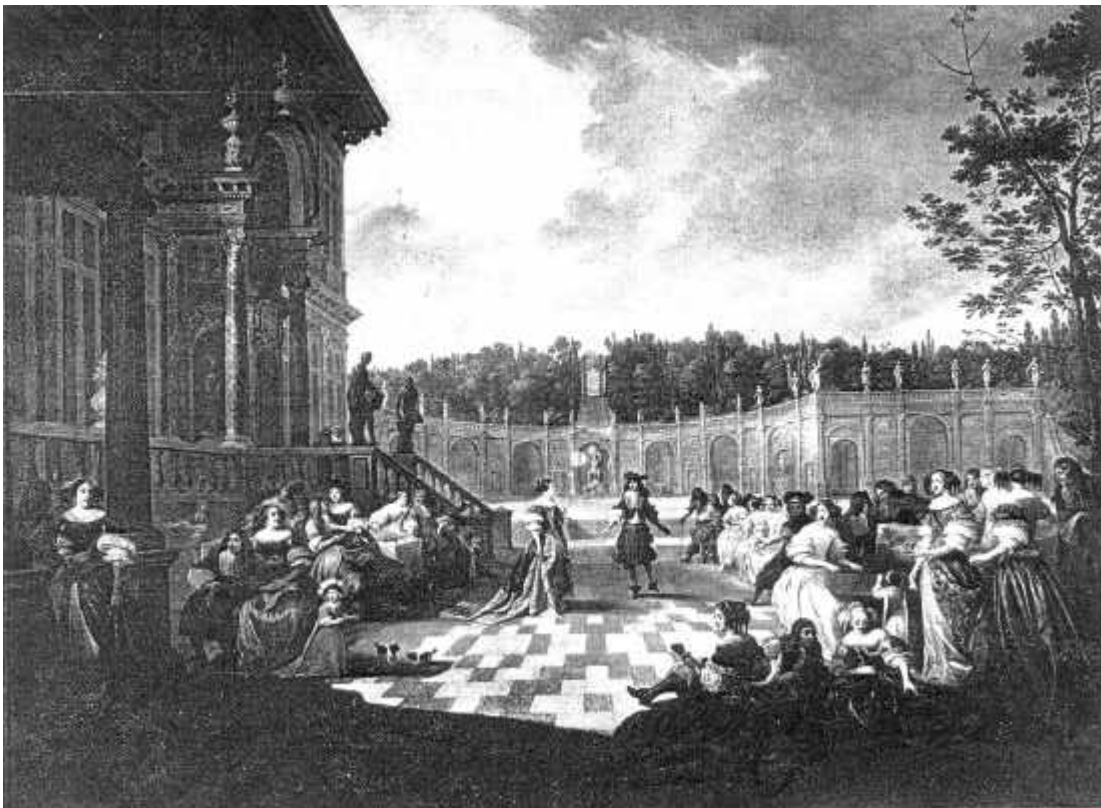


Abb. 197 Hieronymus Janssens und Bartholomäus van Bassen (?),
Tanz auf einer Schlossterrasse, n.d



Abb. 198 Hieronymus Janssens (?), Tanz auf einer Schlossterrasse, 1679 (?)

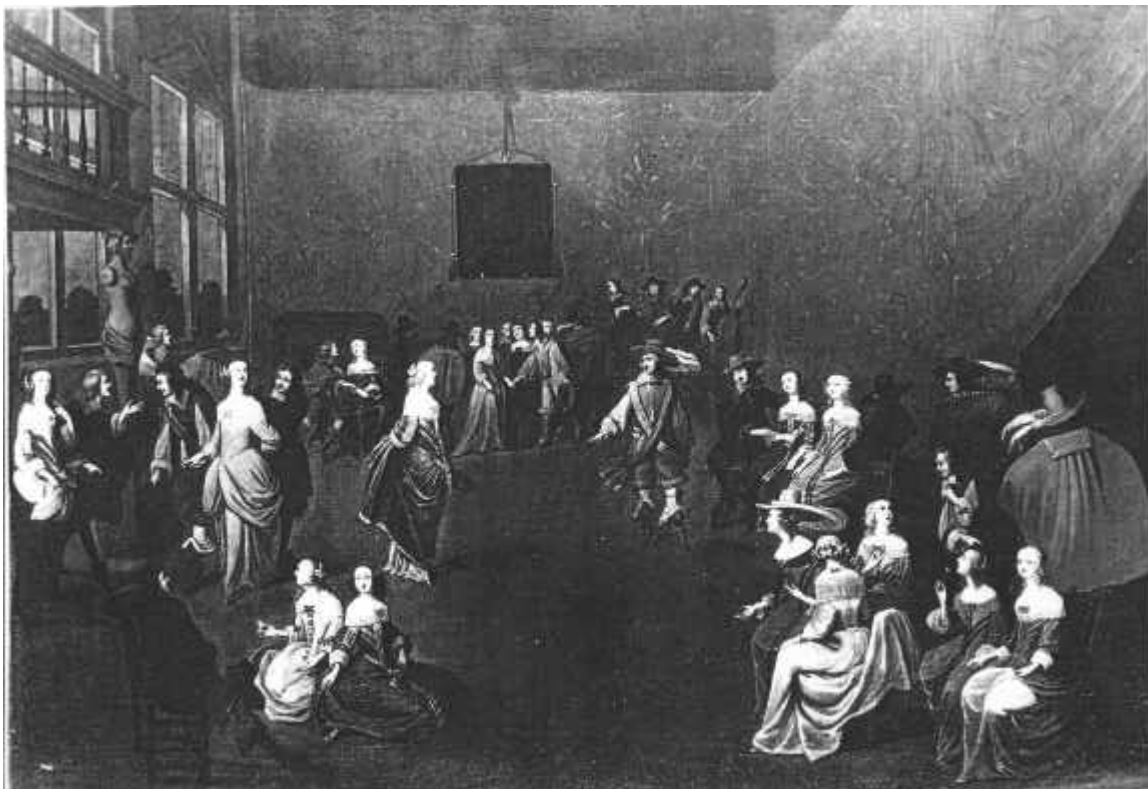


Abb. 199 nach Hieronymus Janssens (?) oder nach Gonzales Coques (?), Hofball (?), n. d.

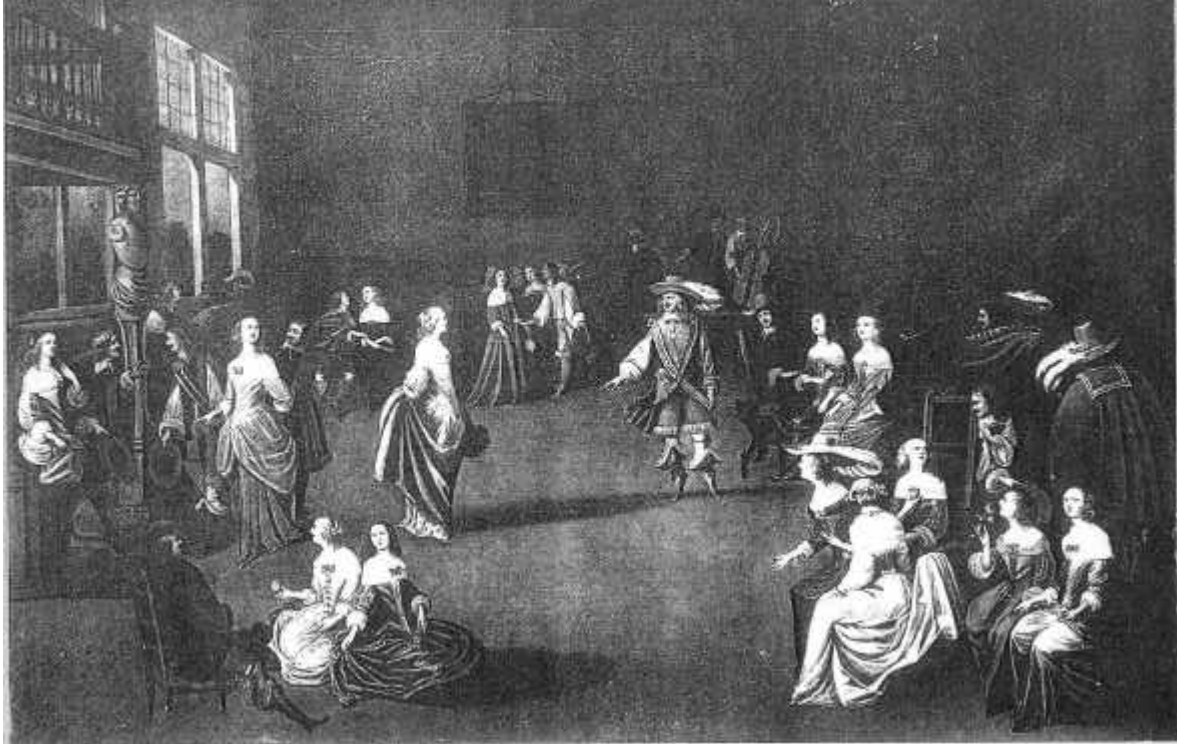


Abb. 200 nach Hieronymus Janssens (?) oder nach Gonzales Coques (?), Hofball (?), n. d.

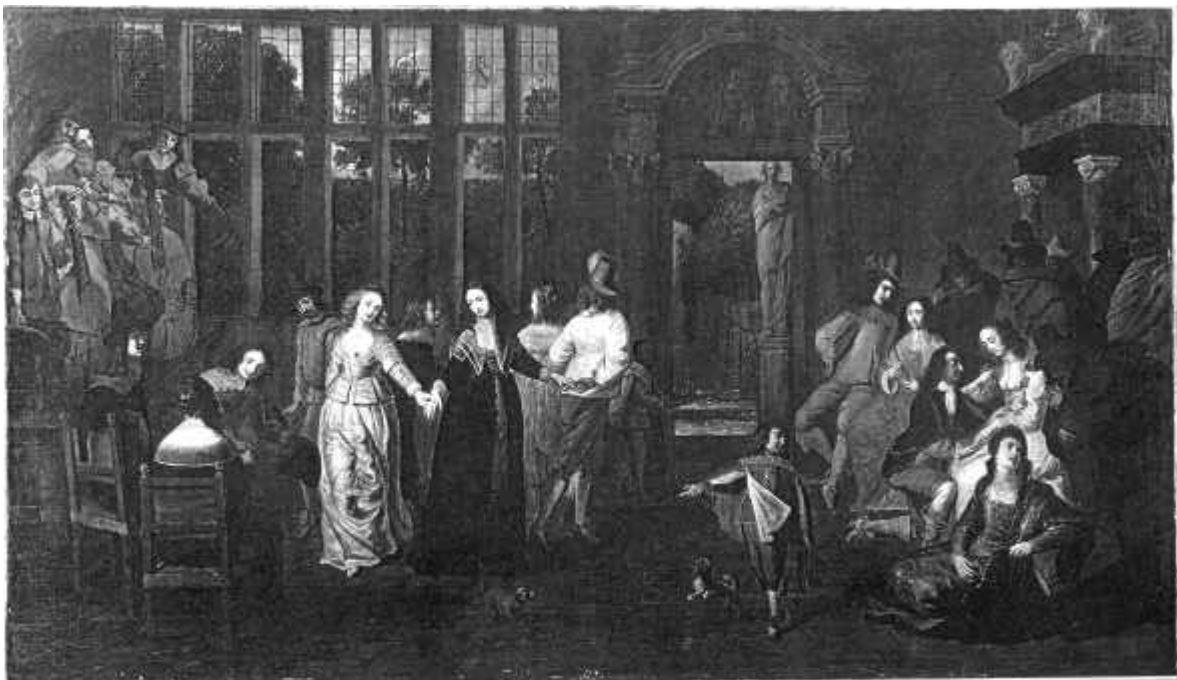


Abb. 201 Hieronymus Janssens (?) oder Christoffel Jacobsz. van der Laemen (?), Ballszene, n. d.

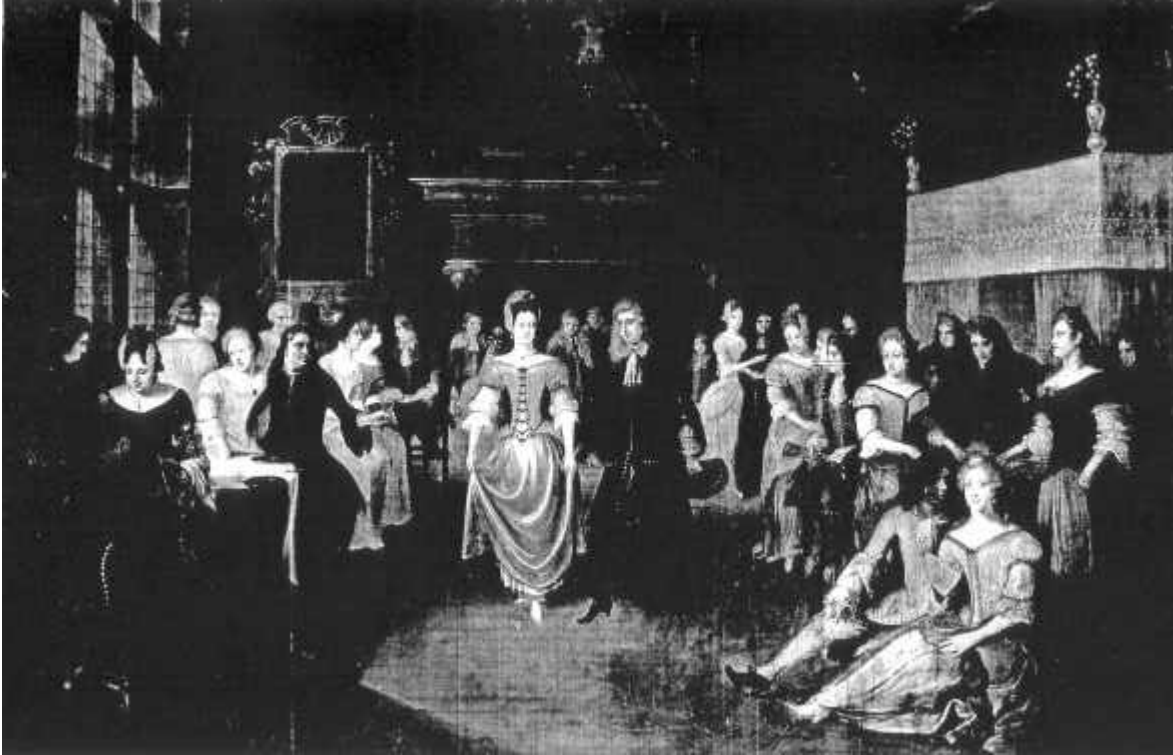


Abb. 202 Hieronymus Janssens (?), Fröhliche Gesellschaft mit tanzendem Paar, n. d.



Abb. 203 Hieronymus Janssens, Tanzgesellschaft, n. d.



Abb. 204 Hieronymus Janssens, Paar beim Tanz in eleganter Gesellschaft, n. d.

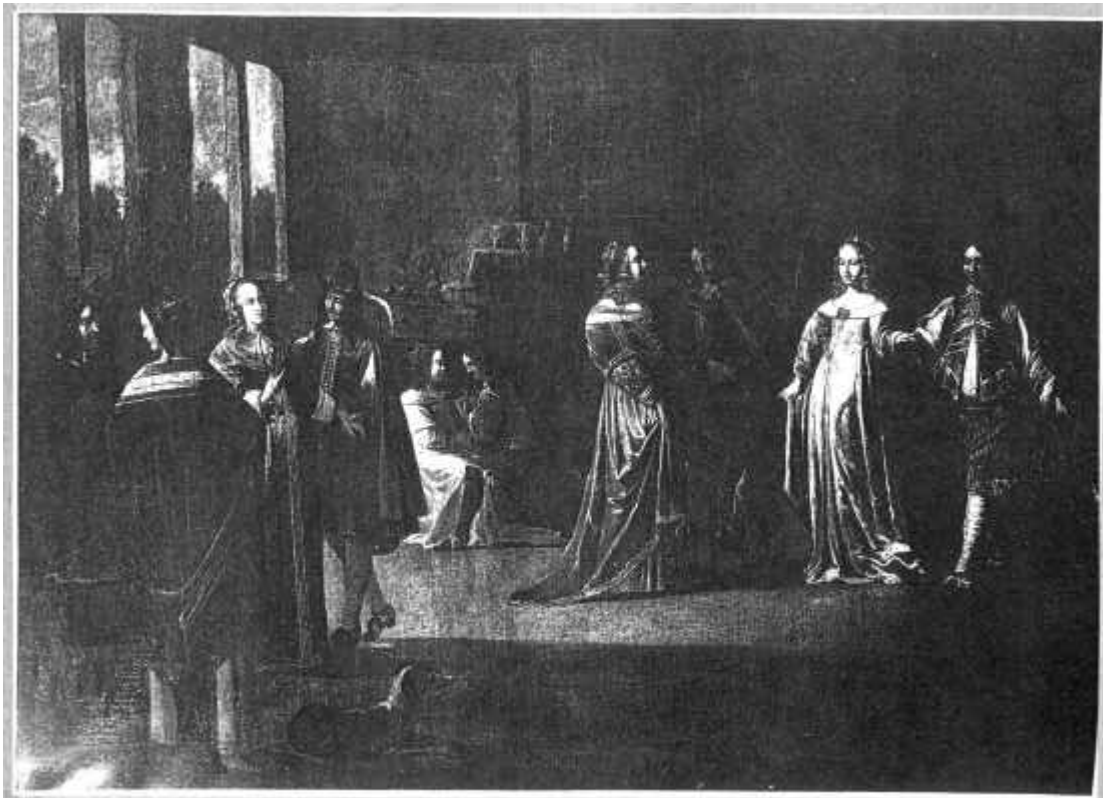


Abb. 205 Hieronymus Janssens, Elegantes Paar beim Tanz, n. d.

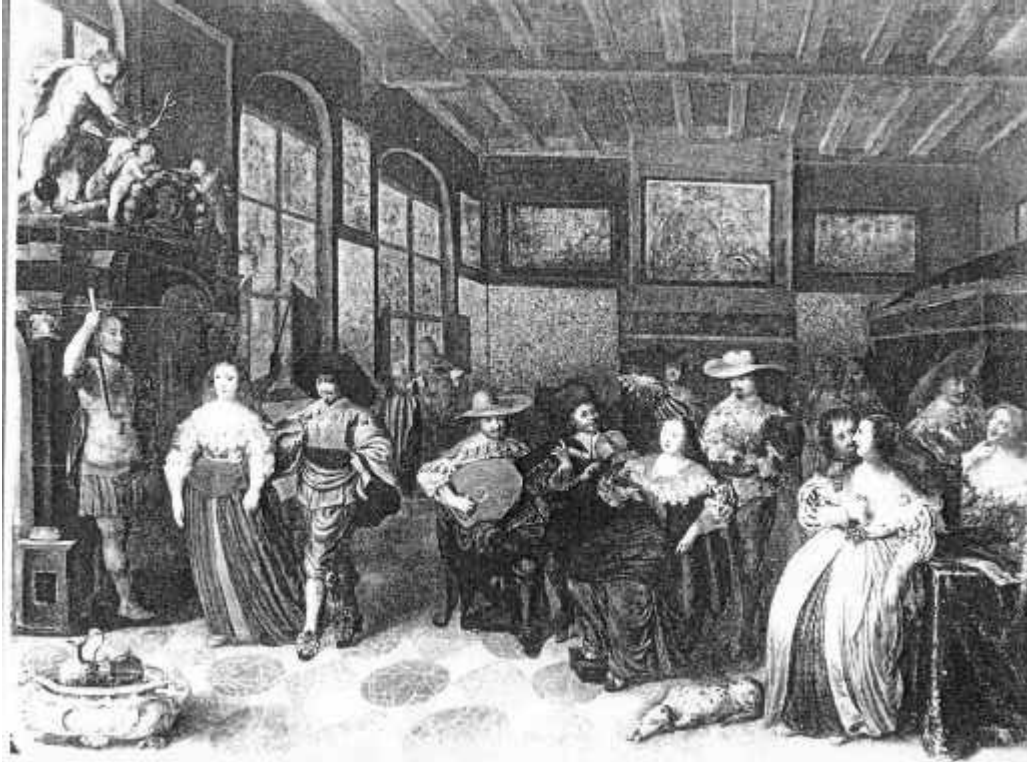


Abb. 206 Christoffel Jacobsz. van der Laemen (?), Hieronymus Janssens (?)
oder Laurence de Neter (?), Fröhliche Gesellschaft, n. d.



Abb. 207 Louis de Caullery (zugeschr.),
Interieur mit tanzender und musizierender Gesellschaft, n. d.



Abb. 208 Hendrick Govaerts, Interieur mit tanzendem Paar, n. d.



Abb. 209 Dirck Hals (?) oder Anthonie Palamedesz. (?), Fröhliche Gesellschaft, n. d.



Abb. 210 Dirck Hals und Dirck van Delen,
Vornehme Gesellschaft in einer Renaissancehalle, 1628



Abb. 211 Dirck Hals, Lockere Gesellschaft, n. d.



Abb. 212 Dirck Hals, Interieur mit lockerer Gesellschaft, n. d.



Abb. 213 Christoffel Jacobsz. van der Laemen (?) (ehem. Dirck Hals zugeschr.), Tanzendes Paar, n. d.

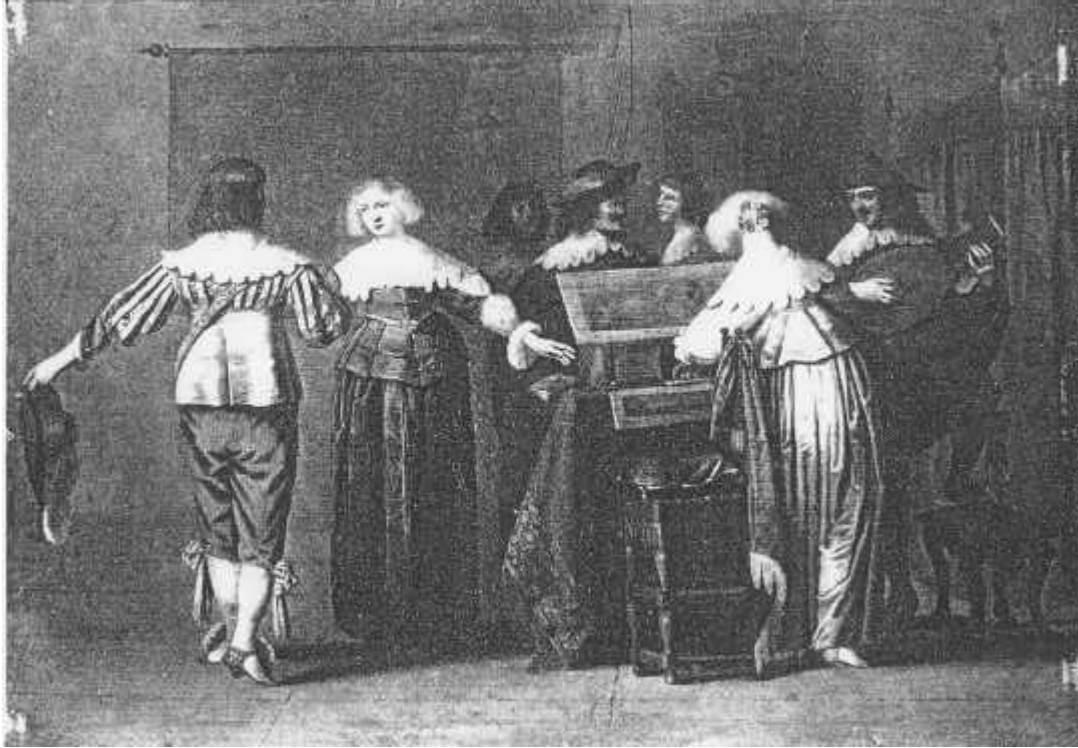


Abb. 214 Christoffel Jacobsz. van de Laemen (?) oder Anthonie Palamedesz. (?), Tanzendes Paar in einem Interieur, n. d.

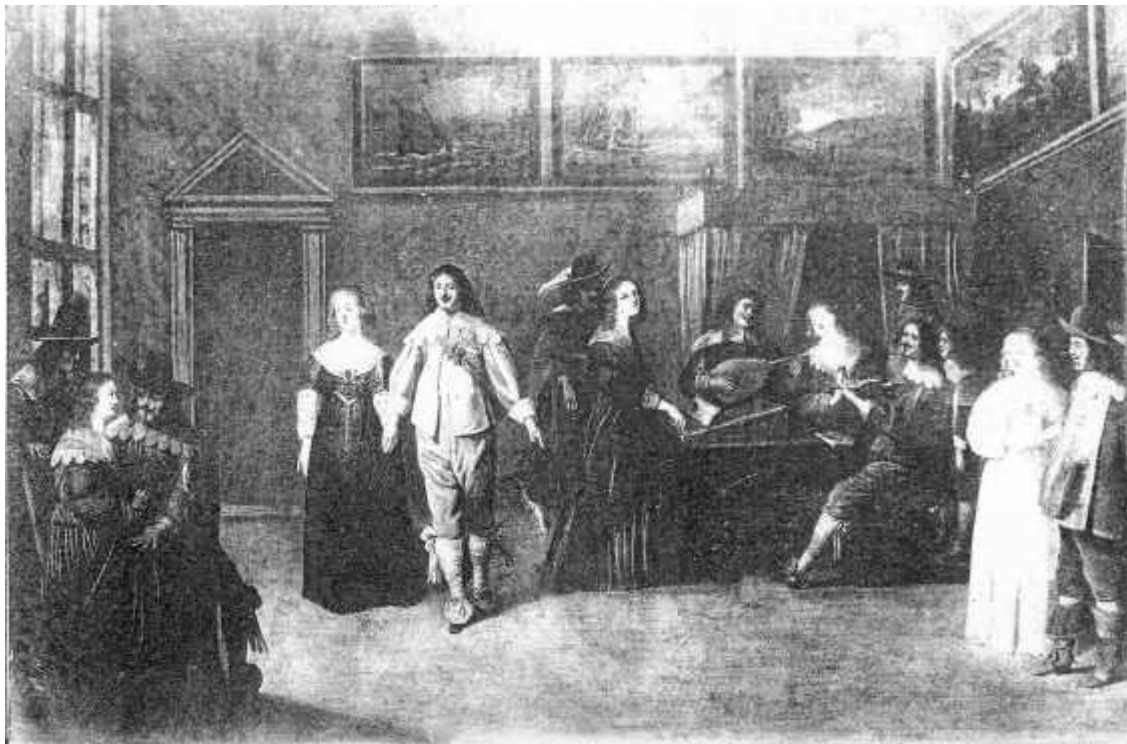


Abb. 215 Christoffel Jacobsz. van der Laemen, Elegantes Paar beim Tanz, n. d.

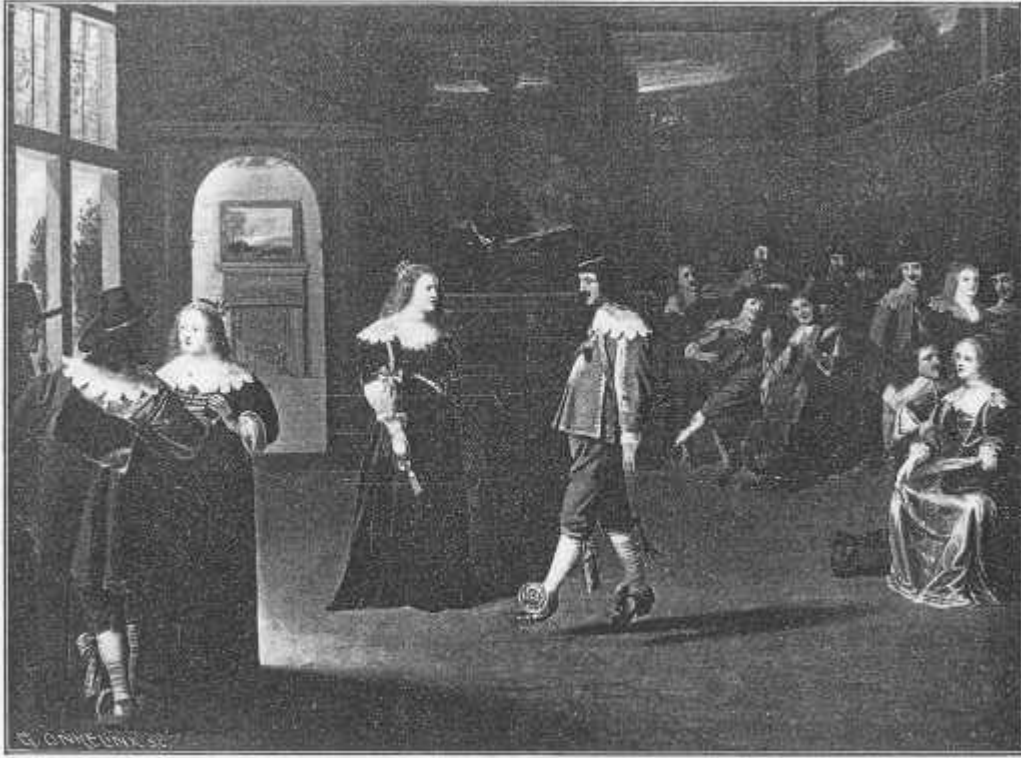


Abb. 216 Christoffel Jacobsz. van der Laemen (?),
Tanzendes Paar in einem Interieur, n. d.



Abb. 217 Laurence de Neter, Reverenz, 1641



Abb. 218 Laurence de Neter (?), Fröhliche Gesellschaft, n. d.



Abb. 219 Antonie Palamedesz. (?), Fröhliche Gesellschaft, n. d.

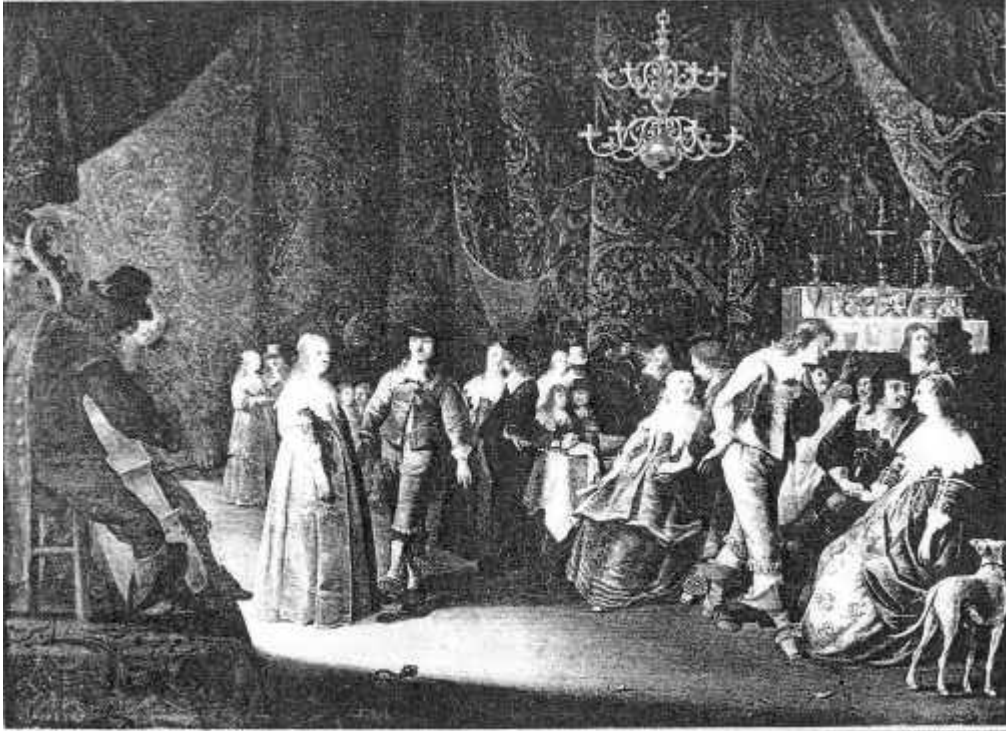


Abb. 220 Anthonie Palamedesz. (?),
Festliche Gesellschaft in einem Interieur, n. d.

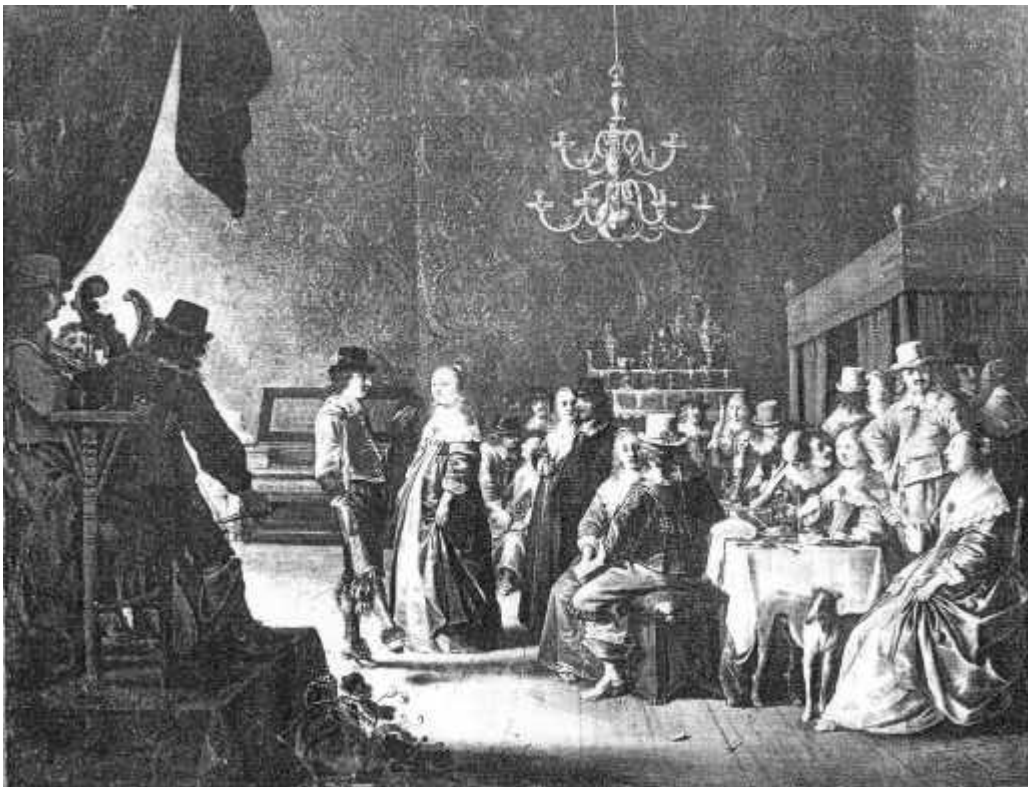


Abb. 221 Anthonie Palamedesz. (?),
Festliche Gesellschaft bei Musik und Tanz, n. d.

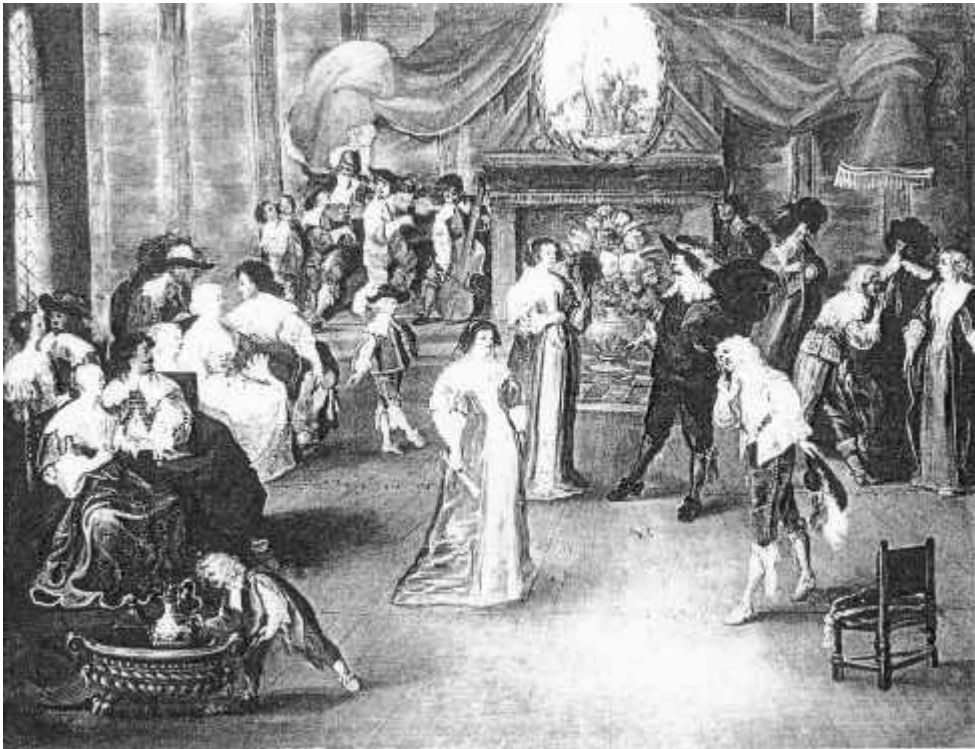


Abb. 222 Werkstatt Simon de Vos (?), Festliche Gesellschaft, n. d.



Abb. 223 Simon de Vos,
Festliche Gesellschaft mit Musik und Tanz in einem Bordell, n. d.

