

# Willem Duysters *Fastnachtsnarren*: Eine Moresca zum Ende des Fests

Sabine Engel

*Willem Cornelisz Duysters einziges Werk in der Berliner Gemäldegalerie wurde durch den Kaiser Friedrich Museumsverein angekauft. Seinen Titel »Fastnachtsnarren« erhielt es von Wilhelm von Bode. Dieser Titel trifft jedoch nur bedingt zu. Im Folgenden wird gezeigt, dass es sich bei den fünf Protagonisten im Vordergrund des Bildes um eine professionelle Moriskentänzergruppe aus Italien handelt. Die kleine Bildtafel ist einzigartig mit dieser Darstellung, vielleicht nicht nur innerhalb der niederländischen Malerei, und wäre daher mit »Morescantia zu Fastnacht« treffender benannt.*

Die von Willem Cornelisz Duyster signierten und nach 1627 entstandenen *Fastnachtsnarren*<sup>1</sup> stellen ein Unikum in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts dar (Abb. 1). In der Nachtszene ist ein Innenraum gezeigt, der als solcher allerdings nur in seinen dürtigsten Koordinaten ausgewiesen ist. Wie aus Scheinwerfern werden darin vier musizierende, wild tanzende oder springende, maskentragende Kostümierte von einem ebenso ausgestatteten Fackelträger am linken Bildrand grell erleuchtet. Ihre Schlagschatten driften ungeordnet auf den hellen Planken des Fußbodens nach allen Seiten auseinander. Demgegenüber findet sich auf der anderen Seite, weiter nach hinten versetzt und ein Stückweit von ihnen entfernt, eine feine Gesellschaft um einen Tisch gruppiert. Alle sind vertieft in die Konversation mit ihrer Tischdame oder ihrem Tischherrn, ohne den Männern im Vordergrund die geringste Beachtung zu schenken. Eine kleine Kerze auf ihrem Tisch erleuchtet den Raum nicht annähernd so hell wie die Fackel, sodass hier hinten ein trübes Zwielicht vorherrscht, bevor es ins vollkommen Dunkle übergeht.

Schon diese beiden verschiedenen Lichtquellen und ihr möglicher Sinngehalt bezeichnen das große Thema des Bildes, den Karneval: Die schräg gehaltene Fackel steht allegorisch für die Naturkraft, für das Derbe, nur schwer zu Bändigende, Überbordende, Wilde, das aller aufgelegten Ordnung zuwiderläuft und damit ein Charakteristikum der fünften Jahreszeit ist.<sup>2</sup> Die Fackel in der Hand triumphiert in ihrer strahlenden Helligkeit mühelos über die fahle Kerze im Zinnkerzenständer, die als domestiziertes Licht in einer von Menschen geschaffenen Ordnung gelesen werden kann. Gleichwohl feiern alle Figuren auf dem Gemälde Karneval, jeweils ihrem Stand entsprechend, denn auch die feine Gesellschaft trägt Masken.<sup>3</sup> Vor dem Tisch befinden sich weiße, tupfenartige Gebilde, vermutlich Eierschalen, ein Hinweis auf die Überreste des traditionellen Eieressens in der Faschingszeit.<sup>4</sup> In der Verkehrrung der gemeinhin bestehenden Wertordnung, die den Karneval charakterisiert, sind die größten Narrheiten am hellsten ausgeleuchtet.

Der Antagonismus von Unordnung versus Ordnung ist bereits in der Bildkomposition angelegt. Während die feine Gesellschaft am Tisch beinahe isokephal hintereinander aufgereiht ist, bilden die Protagonisten eine unruhige Zackenlinie in W-Form aus. Sie verläuft vom Turban des Fackelträgers links bis zu seinem Ellenbogen, dann wieder hoch zur Fackelspitze, hinab über Kopf und Rücken des von hinten dargestellten Lautenspielers und steigt bis zur linken Hand des Mannes mit dem Tambourin wieder empor.

Im Folgenden wird zunächst dargelegt, in welchem künstlerischen Kontext Duysters kleine Tafel entstand. Das Tun und Treiben der Protagonisten und ihre besondere vestimentäre Ausstattung werden ana-

---

Ich danke der Musikerin Gaby Bultmann für einen ersten Anstoß zu der Beschäftigung mit dem Bild.

1 Willem Cornelisz Duyster, *Fastnachtsnarren*, nach 1627, Eichenholz, 27,8 x 37,8 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Kat.-Nr. 1735, Eigentum des Kaiser Friedrich Museumsvereins; Datierung aufgrund der dendrochronologischen Untersuchung von Peter Klein an der Universität Hamburg, Ordinariat für Holzbiologie (Brief vom 17.4.1990; Bildakten der Gemäldegalerie). Bereits Wilhelm von Bode (Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen 37. Jahrgang, 1915, II, Sp. 17–24, hier: Sp. 17) datierte das Gemälde aus stilistischen Gründen in diesen Zeitraum. Zur Signatur s. 34 f.

2 Zur sozialwissenschaftlichen Einordnung des Karnevals vgl. Peter Burke, Helden, Schurken und Narren. Europäische Volkskultur in der frühen Neuzeit, Stuttgart 1981, S. 202–205; Konrad Renger machte auf die negative Konnotation von Fackeln in Verbindung mit der Nacht aufmerksam, vgl. ders., Joos van Winghes *Nachtbancket met een Mascarade* und verwandte Darstellungen, in: Jahrbuch der Berliner Museen 14, 1972, S. 161–193. Vgl. auch: Ger Luijten, Ariane van Suchtelen (Hg.), Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art 1580–1620, Ausst.-Kat. [Amsterdam, Rijksmuseum, 11.12.1993–6.3.1994], Amsterdam 1993, S. 387–390, Kat.-Nr. 44, hier: S. 390.

3 In der Literatur finden sich immer wieder Hinweise, dass Personen in Maskeraden anlässlich einer Hochzeit in Wohnräume eindringen. Vgl. etwa Marieke de Winkel, Mode, mummery and masquerade. Dressing up in the Golden Age, in: Anna Tummers (Hg.), Celebrating in the Golden Age, Ausst.-Kat. [Haarlem, Frans Hals Museum, 11.11.2011–6.5.2012], Rotterdam 2011, S. 40–49, hier: S. 44. Dies ist bei Duyster nicht der Fall.

4 Werner Mezger, Narrenidee und Fastnachtsbrauch. Studien zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur, Konstanz 1991, S. 489. Allgemein zur Sinnbildhaftigkeit von Eiern, häufig sexualisiert, vgl. Karel Bostoën, Fröhlichkeit in Wort und Bild, in: Pieter Biesboer, Martina Sitt (Hg.), Vergnügliches Leben – Verborgene Lust. Holländische Gesellschaftsszenen von Frans Hals bis Jan Steen, Ausst.-Kat. [Hamburger Kunsthalle, 30.1.2004–16.5.2004], Hamburg 2004, S. 43–49, hier: S. 46–48. Zur Feier des Faschingsdienstags in den Niederlanden vgl. auch Friso Lammertse, Lachen, in: Dagmar Hirschfelder, Katja Kleinert, Erik Eising (Hg.), Frans Hals. Meister des Augenblicks, Ausst.-Kat. [Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, 12.7.2024–3.11.2024], Berlin 2024, S. 201–223, hier: S. 205–206. Dass auch noch Mitte des 17. Jahrhunderts der Karneval in den nördlichen Niederlanden gefeiert wurde, belegen zudem Dekrete zum Verbot von Fastnachtsbräuchen, vgl. Burke 1981, wie Anm. 2, S. 233.



1 Willem Cornelisz Duyster, Fastnachtssnarren, nach 1627, Eichenholz, 27,8 × 37,8 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Kat.-Nr. 1735, Eigentum des Kaiser Friedrich Museumsvereins

lysiert. Die Differenz, die vollkommene Andersheit dieser Fünf gegenüber sonstigen niederländischen Darstellungen wird im Vergleich mit weiteren Bildern deutlich, insbesondere mit der zeitgleich entstandenen und ebenfalls in der Sammlung der Gemäldegalerie befindlichen *Schauspielergarderobe* von Duysters Künstlerkollegen und Freund Pieter Codde. Daraus ergibt sich der Vorschlag für einen neuen Bildtitel. Der Blick auf Provenienz und die Künstlersignatur bildet den Abschluss.

### Duyster im Kontext: Biografie und künstlerisches Umfeld

Willem Cornelisz Duyster wurde 1599 in Amsterdam geboren. Über seine Biografie ist wenig bekannt. Eine monografische Studie steht aus. Sein Vater, Cornelis Dirckz, ein kleiner städtischer Beamter, kaufte 1620 ein Haus in der Koningstraat, das als *De Duystere Werelt* (*Die düstere, dunkle* oder auch *verdunkelte Welt*) bekannt war. Nach diesem wählte Willem seinen Familiennamen Duyster. Im September 1631 heiratete er in einer Doppelhochzeit Margariete Kick, die Schwester des Malers Simon Kick; Simon wiederum ehelichte Willems Schwester Stijntge. Beide Paare lebten nach der Hochzeit zusammen in dem Haus *De Duystere Werelt*. Willem malte zunächst Porträts, konzentrierte sich dann aber

auf Genre-Interieurs, in denen er musikalische Zusammenkünfte und Szenen aus dem Leben von Söldnern darstellte, sogenannte Wachstumszenen (*kortegaarde*), zu deren Entwicklung er maßgeblich beigetragen hat.<sup>5</sup> Mit nur 36 Jahren starb Willem im Januar 1635 an der Pest.

Bekannt ist, dass er mit dem gleichaltrigen und ebenfalls in Amsterdam geborenen Pieter Codde (1599–1678) Freizeit verbrachte, aller Wahrscheinlichkeit nach sogar gut befreundet war.<sup>6</sup> Jochai Rosen geht davon aus, dass beide denselben Lehrer hatten,<sup>7</sup> da häufig sowohl eine große Ähnlichkeit im Stil als auch in der Wahl der Sujets vorliegt.<sup>8</sup> Zusammen mit dem Maler Pieter Quast (1606–1647)<sup>9</sup> gelten Duyster und

5 Jochai Rosen, Pieter Codde (1599–1678). *Catalogue raisonné*, Newcastle upon Tyne 2020, S. 30–33, 96; Jochai Rosen, Simon Kick (1603–1652). *Catalogue raisonné*, Newcastle upon Tyne 2021, S. 1, 3. Jochai Rosen, *Soldiers at leisure. The guardroom scene in Dutch genre painting of the Golden Age*, Amsterdam 2010, S. 61.

6 Rosen 2020, wie Anm. 5, S. 5, 205.

7 Möglicherweise handelt es sich um Cornelis van der Voort, vgl. Rosen 2010, wie Anm. 5, S. 184, Anm. 15; Rosen 2020, wie Anm. 5, S. 51–52.

8 Rosen 2010, wie Anm. 5, S. 49; Rosen 2020, wie Anm. 5, S. 31, 112–113. Zu Coddes *Merry Company with Masked Dancers* (1636) vgl. auch Tummers 2011, wie Anm. 3, S. 102, Kat.-Nr. 23 (Jasper Hillegers).

9 Zu Pieter Quast vgl. auch B. A. Stanton-Hirst, Pieter Quast and the Theatre, in: *Oud Holland* 96, 1982, S. 213–237.





2 Pieter Codde, *Schauspielergarderobe*, nach 1627, Eichenholz, 34,3 × 53,1 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Kat.-Nr. 800 A

Codde als »great minor masters«,<sup>10</sup> wobei Pieter Codde unter ihnen als »key figure« gilt.<sup>11</sup>

Die drei Künstler sind für eine kleine Gruppe Gemälde verantwortlich, die sogenannte *Heitere Gesellschaften*<sup>12</sup> unter Einbeziehung von einer oder mehreren Masken zeigen.<sup>13</sup> Die Bildgruppe kommt kaum auf zehn Werke,<sup>14</sup> und Elmer Kolfin nannte diese »a typically Amsterdam speciality«.<sup>15</sup>

Zwei dieser Bilder sind in der Gemäldegalerie Berlin, übereinander gehängt, in der ständigen Sammlung zu sehen. Es handelt sich um Pieter Coddes ebenfalls nach 1627 entstandene *Schauspielergarderobe* (Abb. 2)<sup>16</sup> und Willem Duysters hier besprochene *Fastnachtsnarren*. Bereits Wilhelm von Bode fiel zum Zeitpunkt des Ankaufs von Duysters kleiner Tafel im Jahr 1915 auf, dass diese beiden Werke zugleich größte Unterschiede aufweisen.<sup>17</sup> Codde zeigt vier Männer beim Umkleiden für eine Theatervorführung in einem ausdifferenzierten Innenraum ohne erkennbare Lichtquelle, jedoch voll ausgeleuchtet. Sie sind noch darin begriffen, sich umzuziehen, gleichzeitig zu musizieren, zu singen oder wie der ganz Linke, der bereits umgekleidet ist, erste Posen zu probieren. Sein abgelegtes Alltagsgewand mit weißer Halskrause liegt nahe der geöffneten Tür über einem Stuhl. Er trägt eine rötlich-braune Maske in der Art der *Commedia dell'Arte*, die mit ihren Falten, dem Bartschatten, dem wie zum Sprechen leicht geöffneten Mund und den

schräggestellten Augenschlitzen, hinter denen das Dunkel von Iris oder Pupille noch zu erkennen ist, fast eine natürliche, wenn auch ins Groteske überzeichnete Mimik wiedergibt.

10 Konrad Renger, Review: The young gentry at play. Northern Netherlandish scenes of merry companies 1610–1645 by Elmer Kolfin, in: *The Burlington Magazine* 149, 2007, MCCXXXVII, S. 112. Rosen hingegen bezeichnet Duyster zur Zeit seiner Eheschließung 1631 als einen der führenden Meister in Amsterdam, vgl. ders. 2021, wie Anm. 5, S. 1.

11 Rosen 2020, wie Anm. 5, S. 5. Bereits Paolo Torresan bezeichnete Codde als »personalità di primo piano«, Persönlichkeit ersten Ranges, s. ders., *Per una rivalutazione di Pieter Codde*, in: *Antichità Viva* 14, 1975, S. 12–23, hier: S. 21.

12 Elmer Kolfin, *The young gentry at play. Northern Netherlandish scenes of merry companies 1610–1645*, Leiden 2005, S. 110: »The relationship between the Amsterdam merry company and guardroom was accordingly a close one, which set it apart from the Haarlem companies by Hals and Pot.«

13 Rosen 2010, wie Anm. 5, S. 139–143; Kolfin 2005, wie Anm. 12, S. 110.

14 Kolfin listet die wenigen ihm bekannten Gemälde dieses Sujets auf, vgl. ders. 2005, wie Anm. 12, S. 268, Anm. 56.

15 Ebd., S. 110.

16 Pieter Codde, *Schauspielergarderobe*, nach 1627, Eichenholz, 34,3 cm × 53,1 cm, signiert auf dem Landschaftsgemälde im Bild, am rechten unteren Rand, mit: »Codde f.«, Kat.-Nr. 800 A; Datierung aufgrund einer dendrochronologischen Untersuchung von Peter Klein, Universität Hamburg, Ordinariat für Holzbiologie (Brief vom 15.9.1989; Bildakten der Gemäldegalerie).

17 Von Bode 1915, wie Anm. 1, Sp.17–18.



Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich hier nicht um professionelle Schausteller, sondern um die Mitglieder einer Rhetorikervereinigung, die in Kürze einen Auftritt haben werden.<sup>18</sup> Dies legt ihre von Wohlstand zeugende Kleidung nahe, insbesondere die des singenden Mannes mit der Laute in ihrer Mitte und möglicherweise auch die des hinter ihm stehenden Mannes mit Hut, der in seiner Hinwendung zu dem Maskierten vielleicht als Regisseur fungiert. Auch der bürgerlich ausgestattete Innenraum stützt diese Annahme. Zwar hängen rechts eine Maske und mehrere Degen an der Wand,<sup>19</sup> doch wird das Zimmer vorrangig durch ein Landschaftsgemälde im Hintergrund bestimmt, wie es in Coddess Bildern der 1620er Jahre häufig vorkommt.

Duysters Raum hingegen ist in ein tiefes Dunkel getaucht, und die Szenerie wird nur durch die oben beschriebenen Lichtquellen erhellt.<sup>20</sup> Die Masken zeigen keine Anspielungen auf die *Commedia dell'Arte*: Bärte verhüllen Kinn und Mund, teils buschige Augenbrauen wuchern übermäßig und lassen vielmehr sogenannte »Wilde Männer« assoziieren. Das Motiv des Wilden Mannes kommt vor allem in der bildenden Kunst des 15. und 16. Jahrhundert häufig vor. Im Bild begegnen zudem Reminiszenzen an die sogenannte »Wilde Jagd«<sup>21</sup>, mit der zu Beginn des Jahres der Winter vertrieben wurde. Das Ritual erfreute sich gerade in der Faschingszeit großer Beliebtheit,<sup>22</sup> weshalb sich der Wilde Mann zu einer der Leitfiguren des Karnevals entwickelte.<sup>23</sup> Dem entsprechen Duysters wild und ungestüm sich bewegendes Protagonisten.

Auffällig sind weiterhin die langen, krummen Nasen der Masken, die in der europäischen Kunst meist negativ konnotiert waren. Juden, Osmanen, Sarazenen, Mauren und Araber wurden auf diese Weise gekennzeichnet. Sie erschienen als eine Bedrohung der christlichen Weltordnung, denn durch ihre schiere Existenz stellten sie die christliche Lehre hinsichtlich ihres Allgemeingültigkeitsanspruchs in Frage. Auch wirken die leeren Augenhöhlen hinter den Masken erschreckend und gespenstisch.

Coddess *Schauspielergarderobe* war das bekanntere der beiden Werke, wovon allein fünf heute nachweisbare Kopien zeugen.<sup>24</sup> Sie wahrt den Anstand und entspricht weit mehr den Normen der niederländischen Malerei als Duysters Tafel. Das bürgerliche Ambiente wirkt gesetzt, selbst wenn vor allem am rechten Bildrand eine gewisse Unordnung durch die aufgetürmten Kleidungsstücke, den Instrumentenkasten und den auf dem Boden liegenden Hut herrscht. Die Dargestellten befinden sich offensichtlich in Hochstimmung, sind dabei aber von ihrer Konzentration auf die bevorstehende Aufführung eingenommen und schenken den Betrachtenden keine Beachtung.

Dagegen wirken Duysters *Fastnachtsnarren* ungleich beunruhigender durch die zotig und wild erscheinenden, marodierenden Protagonisten, die in Gestalt des Grünekleideten, angeführt von dem Roten, auf den Betrachter zugesprungen kommen. Außerdem sind die Augen des Letzteren von wuchernden Augenbrauen vollkommen verdeckt und nicht erkennbar. Der Tambourinspieler, der sich uns zuwendet und uns zuzuwinken scheint, führt eine Polonaise an und ist gleichfalls blicklos; tote schwarze Augenhöhlen sind auf uns gerichtet, ein ambivalentes Spiel von Sehen und Nicht-Gesehen-Werden, präziser des Nicht-Erkant-Werdens hinter der Maske.

## Moresca oder das wilde Treiben von Duysters fünf Protagonisten

Rosen bezeichnete Duysters Protagonisten als »schrovetide revelers«, Fastnachtsfeiernde.<sup>25</sup> Doch trifft diese Benennung? Es war üblich, während des Karnevals die herrschende Klasse mit Masken und Verkleidungen zu verspotten, und die Mittel dazu sind zahlreich. An westlichen Höfen waren Narren oft aufs Beste gewandert, gleich den vornehmsten Höflingen.<sup>26</sup> Bei Duyster wäre etwa an die teils seidig glänzenden Stoffe, für deren Darstellung er bekannt war,<sup>27</sup> und die geschlitzte Beinkleidung der beiden Musizierenden zu denken, eine Mode, die um 1480 aufkam und ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts von der spanischen Tracht mit ihrem vorherrschenden Schwarz verdrängt wurde.<sup>28</sup> Auch trugen Gefolgsleute vom Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert hinein üblicherweise die heraldischen Farben ihrer Herren, weshalb auch ein Narr häufig farblich vertikal zweigeteilte Kleidung trug, das sogenannte *Mi-parti*.<sup>29</sup> Es ist am deutlichsten bei der Rückenfigur in Gelb und Blau zu erkennen, während der Tambourinspieler lediglich verschiedenfar-

18 Vgl. zuletzt zu den Rhetorikervereinigungen Lammertse 2024, wie Anm. 4, S. 204–207. Rosen hingegen bezeichnet Coddess Dargestellte als »carnival players and not *tafelspel* performers«, vgl. ders. 2020, wie Anm. 5, S. 142–143. Codde selbst hatte Verbindungen zu Literatenkreisen und schrieb auch Gedichte, vgl. Torresan 1975, wie Anm. 11, S. 12; Rosen 2020, wie Anm. 5, S. 8.

19 Ein an der Wand hängender Degen begegnet auch auf Coddess Wachstubszene *Die Backgammon Spieler*, 1628, Den Haag, Mauritshuis, vgl. Rosen 2020, wie Anm. 5, S. 376, Kat.-Nr. 93. Er muss also nicht zwangsläufig als Requisit eines Schauspielers gemeint sein.

20 Diese Art von Ausleuchtung bzw. Dunkelheit im Bild findet sich auch in anderen Werken Duysters, vgl. Jeroen Giltaij, Peter Hecht (Hg.), *Der Zauber des Alltäglichen. Holländische Malerei von Adriaen Brouwer bis Johannes Vermeer*, Ausst.-Kat. [Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 23.10.2004–9.1.2005], Ostfildern-Ruit 2005, S. 66, Kat.-Nr. 8: Willem Duyster, *Soldaten beim Wachfeuer*, Schwerin, Staatliches Museum.

21 Die ältesten Zeugnisse zum Mythos der Wilden Jagd datieren auf das 12. Jahrhundert, vgl. Charlotte Gschwandtner, *Moresca. Vielfalt und Konstanten einer Tanzpraxis zwischen 15. und 17. Jahrhundert*, Leipzig 2017, S. 192.

22 Vgl. Timothy Husband, *The Wild Man. Medieval myth and symbolism*, Ausst.Kat. [New York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters, 9.10.1980–11.1.1981], New York 1980, S. 156–157, Kat.-Nr. 42; Mezger 1991, wie Anm. 4, S. 110–116; Larry Silver, *Fools and folly in Flemish art*, Veurne 2022, S. 43.

23 Burke 1981, wie Anm. 2, S. 204.

24 Rosen 2020, wie Anm. 5, S. 337–339, Kat.-Nr. 74. Eine der Kopien war für Hitlers Museum in Linz vorgesehen, vgl. ebd.; Birgit Schwarz, *Hitlers Museum. Die Fotoalben »Gemädegalerie Linz«*. Dokumente zum »Führermuseum«, Wien/Köln/Weimar 2004, S. 106, Nr. III/10. Es sei angemerkt, dass sich Rembrandt erst seit den 1630er Jahren für das Theater interessierte, vgl. George W. Brandt (Hg.), *German and Dutch theatre, 1600–1848*, Cambridge 1992, S. 385–386, Nr. 295.

25 Rosen 2020, wie Anm. 5, S. 143.

26 Veronika Mertens, *Narrenmode zwischen Realität und Allegorie. Zur Kulturgeschichte des Standard-Narrenkleides*, in: Dietz-Rüdiger Moser (Hg.), *Narren, Schellen und Marotten. Elf Beiträge zur Narrenidee*, Remscheid 1984, S. 161–233, hier: S. 164.

27 Bereits Philips Angel (1618–1664) schrieb: »[...] so sollte ein rühmenswürdiger Maler diese Verschiedenheiten [unterschiedlicher Texturen; S.E.] (durch seine Pinselkunst) aufs Angenehmste für das Auge darstellen können, indem er die raue Beschaffenheit des Leintuchs und die Glätte des Satins unterscheidet, und mehr als alle anderen ist darin der überaus erleuchtende Duyster sehr vortrefflich und auch berühmt«, s. ders., *Lof der schilder-konst*, Leiden 1642, S. 55, zit. nach Giltaij, Hecht 2005, wie Anm. 20, S. 59.

28 Für diesen Hinweis danke ich Martin Hanßen. Vgl. auch Ingrid Loschek, *Reclams Mode- und Kostümlexikon*, bearbeitet von Gundula Wolter, 6. erw., akt. Aufl. Stuttgart 2011, S. 271–272 s.v. »Hose« und S. 442 s.v. »Schlitz«.

29 Mertens 1984, wie Anm. 26, S. 164.



bige Strümpfe trägt, hier rot und weiß. Als Teil des Mi-parti gehörten auch sie zum Standard-Narrenkleid.<sup>30</sup>

Doch als wolle man dieser höfischen Tracht »eine lange Nase drehen«, quellen wie aus einer geöffneten Rückennaht des Lautenspielergewandes weiße Stoffmassen. Sein blau-gelbes Obergewand, wiewohl europäischen Ursprungs, weist zugleich auf typisch osmanische Kaftane mit ihren kurzen Ärmeln hin, aus denen andersfarbige oder ein weißes Unterhemd hervorschauen konnten. Ein solches ist ebenso, wenn auch akzentuierter, da weiter geschnitten, bei dem Tambourinspieler gegeben.<sup>31</sup> Mindestens drei der Protagonisten tragen Turbane. Der Fackelträger ist zudem mit einer Pluderhose und einem seitlich geschlitzten Kaftan bekleidet, der durch eine Schärpe gehalten wird. Weich fließende Stoffe standen ganz im Gegensatz zur Einengung des Körpers nach europäischer Art. Dieser Kleidungsstil, der mit »Orient« assoziiert wurde, konnotierte in Europa lange Zeit das Lasziv-Erotische, Grenzüberschreitende.<sup>32</sup>

Auffällig sind ferner die exaltierten Bewegungen der Musikanten. Weit vom Körper weggestreckte Gliedmaßen wie beim Tambourinspieler, das erhobene Bein und der Arm, galten als grenzübertretend, sündhaft. Ganz zu schweigen von dem Lautenspieler, der dem Betrachter obszön sein Hinterteil entgegenstreckt, das sich zugleich – und nicht von ungefähr – dem Schambereich des Tambourinspielers nähert. Diese sexuelle Andeutung erhält durch die optische Verschränkung ihrer Beine noch stärkere Brisanz. Es muss kaum erläutert werden, dass solche Bewegungen sowohl von kirchlichen als auch von geistigen Eliten streng verurteilt wurden, da sie die gegebene Ordnung unterliefen.<sup>33</sup>

Konrad Renger sah einen Vorläufer zu Duysters *Fastnachtsnarren* in Joos van Winghes *Nachtbancket met een Mascarade* (um 1588) und ähnlichen Darstellungen des 16. Jahrhunderts. Ihnen sei noch eine offensichtliche moralische Intention beigegeben, die in der nächsten Künstlergeneration entfalle. Dies geschah meines Erachtens auch bei Duyster.<sup>34</sup> Die in van Winghes Bild von der linken Seite eindringenden Musikanten tauchen etwas später monumentalisiert und isoliert in Jacques de Gheyns bislang wenig untersuchter, zehnteiliger Stichfolge *Die Maskerade* (um 1595–96)<sup>35</sup> im dritten Blatt wieder auf,<sup>36</sup> während das vierte Blatt drei närrische Figuren zeigt, die eng ineinander verschlungen, halb tanzend posieren (Abb. 3).<sup>37</sup> Duyster könnte den Kupferstich gekannt haben. Details der mittleren, in großer Obszönität gegebenen Figur sind gleichfalls auf seinen *Fastnachtsnarren* zu erkennen. Neben einer gewissen Ähnlichkeit der Maske in der Mitte mit der von Duysters Tambourinspieler, der großen Geldtasche sowie den Schellen, die von den Knöcheln bis unter die Knie gewandert sind, ist der Hut mit Feder zu nennen, der bei dem Lautenspieler wieder begegnet. Anzuführen ist noch der herausstechende Penis, der in der grün gekleideten Figur hinter dem Rotgekleideten wieder erscheint. Die Gewänder der *Fastnachtsnarren* allerdings sind vollkommen anders geschnitten.

Deutlich mehr Einfluss, vor allem im Hinblick auf die Bewegung der Dargestellten, zudem zeitlich näher, werden Jacques Callots *Balli di Sfessania* auf Duyster ausgeübt gehabt haben, eine Serie von 24 klein-



3 Jacques de Gheyn, Three dancing Mummets, including a Fool, Blatt 4 der zehnteiligen Stichfolge *The Masquerades*, 1595–1596, Kupferstich auf Papier, 23,8 × 17 cm, London, The British Museum, Inv.-Nr. 1878,0713.2628

32 Roberta Orsi Landini, *L'abito per il corpo e il corpo per l'abito*, in: Kirsten Aschengreen Piacenti, Simona Di Marco, Roberta Orsi Landini (Hg.), *L'abito per il corpo e il corpo per l'abito. Islam e Occidente a confronto*, Ausst.-Kat. [Florenz, Museo Stibbert, 3.7.1998–30.4.1999], Florenz 1998, S. 12–28, hier: S. 15–16. Vgl. auch Sabine Engel, *Titian's »Portrait of Laura Dianti«*. Appropriation and transformation between Orient and Occident, in: *Studi Tizianeschi* 10, 2019, S. 8–33.

33 Gschwandtner 2017, wie Anm. 21, S. 148. Zurückzuführen ist dies auf die Gestentheorie des Hugo von St. Viktor aus der Mitte des 12. Jahrhunderts, der sich auf das rechte »Maß (modus) der Geste« beruft (ebd., S. 150–151). Peter Burke bemerkte: »Aus Tabus, die normalerweise sexuellen und aggressiven Impulsen im Wege standen, wurden in der Karnevalszeit Ermutigungen.« S. ders. 1981, wie Anm. 2, S. 204.

34 Renger 1972, wie Anm. 2, S. 190.

35 I. Q. van Regteren Altena, Jacques de Gheyn. *Three Generations*, Bd. 2, The Hague u.a. 1983, S. 96–97, Nr. 605–614; Luijten, van Suchtelen 1993, wie Anm. 2; Jan Piet Filedt Kok, Marjolein Leesberg, *The de Gheyn Family, Part I*, Rotterdam 2000 (*The New Holstein Dutch and Flemish Engravings, Etchings and Woodcuts*, Bd. 9), S. 243–254, Nr. 160–169.

36 Frank-Thomas Ziegler, *Die »Maskerade« des Jacques de Gheyn II: ein Totentanz für stammbuchführende Studenten?*, in: *L'art macabre* 8, 2007, S. 261–275, hier: S. 263. Bereits Georg Poensgen machte darauf aufmerksam, vgl. ders., *Ein nächtliches Zechgelage des Jodocus a Winghe*, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst* 1, 1925/26, S. 324–330, hier: S. 330.

37 Ich danke Katja Kleinert für diesen Hinweis.

30 Ebd., S. 161.

31 Es handelt sich hier nicht um einen durchgehenden Anzug, *hanssop* genannt, wie ihn die Tänzer auf Pieter Coddes *Merry Company with Masked Dancers*, 1636, Den Haag, Mauritshuis, tragen, vgl. Ariane van Suchtelen, Quentin Buvelot (Hg.), *Genre Paintings in the Mauritshuis*, Den Haag/Zwolle 2016, S. 86–91, Kat.-Nr. 9 (Milou Goverde), hier: S. 88.





4 Jacques Callot, Cucorongna – Pernoualla, Blatt 2 der Folge Balli di Sfessania, um 1621/22, Radierung, Platte: 7×9,1 cm, Blatt: 7,9×9,8 cm, Kunsthalle Bremen, Inv.-Nr. 1903/901

formatigen Radierungen, die Anfang der 1620er Jahre im Anschluss an Callots Italienreise in Lothringen entstand.<sup>38</sup> Diese Radierungen zirkulierten in mehreren Nachdrucken und waren äußerst populär. Angelehnt an Typen der Commedia dell'Arte stellen sie Tänzer mit Halbmasken in grotesken, häufig obszönen Bewegungen und Gesten dar (Abb. 4).<sup>39</sup> »Sfessania« ist vermutlich der neapolitanische Ausdruck für Moresca,<sup>40</sup> ein wilder Tanz, der in Callots Werk die gewalttätigen und aggressiven Instinkte des Mannes enthüllt. Dabei wird Donald Posner zufolge der kalte Humor Callots evident, »focused on the ridiculous, grotesque, and brutal aspects of human behavior«.<sup>41</sup> Wissenschaftler vor Posner haben Callots Werk als einen möglichen visuellen Kommentar zu gesellschaftlichen Verhältnissen seiner Zeit aufgefasst.<sup>42</sup>

Andere Darstellungen von Moriskentänzern, Morescanten genannt, an die die beiden Blau-Gelb- und Rot-Weiß-Gekleideten Duysters in ihren Posen noch stärker erinnern, finden sich in Kupferstichen von Israhel van Meckenem oder auch in Erasmus Grassers 1480 geschnittenen Skulpturen aus dem Münchner Rathaus. Sie wurden bereits häufiger mit Callots *Balli di Sfessania* in Verbindung gebracht.<sup>43</sup> In van Meckenems *Der Moriskentanz* (um 1475–1500; Abb. 5) etwa wird nur allzu deutlich, wie sehr sich junge Männer zum Narren machen können, um das Siegespfand, einen Ring oder die Liebe einer schönen Frau, manchmal als Frau Welt benannt, zu erringen, während das feinere Publikum die Vorstellung durch das Fenster goutiert. Anders als bei Callot findet hier ein »grotesker Preistanz«<sup>44</sup> statt; auch wird die Torheit der Tänzer

durch einen links im Vordergrund speziell zu diesem Zweck platzierten Narren betont. Das ganze Treiben hinterlässt jedoch nicht den bitteren Beigeschmack von Callots Blättern.

38 Dieser Bezug wurde bereits 1914 in Rudolph Lepkes Auktionskatalog geltend gemacht: »[Eine Tafel, S.E.] die in ihrer Ursprünglichkeit und Derbheit an Callot gemahnt, sich aber durch ein faszinierendes Kolorit auszeichnet [...]«, s. Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, Kunstsammlung des verstorbenen Herrn Ludwig Freiherr von Schacky auf Schönfeld, Teil 1: Gemälde: A. Meister des 15.–18. Jahrhunderts, B. Meister des 19. Jahrhunderts (Berlin, 10.3.1914), Berlin 1914, o. S. [S. 6], Kat.-Nr. 1707, <https://doi.org/10.11588/diglit.19534#0008>. Allgemein zu Callots Einfluss auf niederländische Künstler vgl. Stanton-Hirst 1982, wie Anm. 9, S. 213. Vgl. zuletzt zu den *Balli di Sfessania*: Valentina Confuorto, *I Balli di Sfessania. Storia, migrazioni e presenza teatrale di una danza moresca napoletana*, Rom 2023.

39 Donald Posner, Jacques Callot and the dances called *Sfessania*, in: *The Art Bulletin* 59, 1977, S. 203–216. Posner präziserte, dass Callot selbst von »pictures of »dances« sprach, s. ebd., S. 204.

40 Posner 1977, wie Anm. 39, S. 205. Zur Etymologie des Wortes *sfessania* vgl. weiterhin Alessandro Pontremoli, *L'arte del ballare. Danza, cultura e società a corte fra XV e XVII secolo*, Bari 2021, S. 127–128; ders., *Die Balli di Sfessania zwischen grotesker Weltsicht und Realismus*, in: Stefan Hulfeld, Rudi Risatti, Andrea Sommer-Mathis (Hg.), *Grotesk! Ungeheuerliche Künste und ihre Wiederkehr*, Wien 2022, S. 151–180, hier: S. 164–165.

41 Posner 1977, wie Anm. 39, S. 216.

42 Pontremoli 2021, wie Anm. 40, S. 122; ders. 2022, wie Anm. 40, S. 156.

43 Pontremoli 2021, wie Anm. 40, S. 126. Allgemein zu ikonografischen Quellen des Moriskentanzes vgl. Gschwandtner 2017, wie Anm. 21, S. 114–155.

44 Ebd., S. 23.





5 Israhel van Meckenem (d. J.), Der Moriskentanz, um 1475–1500, Kupferstich auf Vergé-Papier, Durchmesser: 17,6 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 183-1881

Die Moresca war einer der meistverbreiteten volkstümlichen Tänze in Europa.<sup>45</sup> Charlotte Gschwandtner charakterisiert den Tanz wie folgt: »Soweit man aus den Beschreibungen und Bildzeugnissen ersehen kann, bildeten die Bewegungen der Moresca Sprünge und Hüpfen, Verdrehungen und Verrenkungen der Glieder, nach vorne oder hinten geschobene Becken, gespreizte oder eigentümlich gekreuzte Finger und ein extremes Beugen des Oberkörpers. [...] Die Bewegungen der Morescanten, ihre wilden Sprünge und Stürze, entsprachen nicht der höfischen, humanistisch orientierten (Tanz-)Bewegung, die zum Menschenbild des geordneten Körpers, seiner Aufrichtung sowie seines Nach-Oben-Strebens gehörte und Grazie und Harmonie verlangte.«<sup>46</sup> Alle überlieferten Moresca-Darstellungen seien geprägt »von einem grotesken Tanzen, einem Tanzen, welches das christlich-humanistische Menschenbild konterkariert [...]«.<sup>47</sup> Dies alles passt umso mehr zu Duysters Gemälde, als man weiß, dass die Moresca mit ihren subversiven und transgressiven Elementen im alten Karnevalsfest wurzelt, dem sie ja ihrem Wesen nach vollkommen gleich ist.<sup>48</sup> Dementsprechend wurde sie auch in späterer Zeit gern während des Faschings getanzt.<sup>49</sup> Darüber hinaus kann in der Moresca auch der Kampf der Mauren gegen die Christen gesehen werden,<sup>50</sup> der seinen Niederschlag wiederum in den orientalisierenden Details von Duysters Kostümen findet.

Nun könnte man anführen, dass der Gelb-Blaue und der Rot-Weiße im Bild Duysters nicht in erster Linie Morescanten, sondern Musiker sind und dass der Tambourinspieler offenbar eine wilde Polonaise an-

führt. Denn er hält die Hand des vorwärtsdrängenden Grüngleideten mit seiner Linken, der wiederum den im Profil dargestellten, ebenfalls nach vorn springenden Maskenträger hinter ihm an der Hand führt, wobei ihre verschränkten Hände eine deutlich obszöne Geste ausführen (Abb. 6). Diese ist zudem exakt auf der Höhe der Schambeutel der beiden hinteren sowie – als Hinweis auf käufliche Liebe – auf der Höhe

45 Ebd., S. 9.

46 Ebd. Mickaël Bouffard-Veilleux und Herman Roodenburg stellen einen Zusammenhang zwischen dem Gemälde Duysters und einer zeitgenössischen französischen Buchillustration her (Anonym, *Ris im Ballet royal de la nuit*, 1653, Bibliothèque de l'Institut de France, Paris), s. dies., Footwork. How seventeenth-century painters made their merry-makers dance, in: Tummers 2011, wie Anm. 3, S. 28–39, hier: S. 35–36, Abb. 9. Sie zeigt einen als Harlekin Geleideten, der in der Pause, zwischen zwei Akten eines Theaterstücks, einen balletartigen Tanz aufführt. Der Vergleich mit den *Fastnachtsnarren* ist vollkommen verfehlt, da die hier im Text benannten »graceful steps« ebenso wie »the foot [...] is turned out, the toe is pointed« bei Duyster gerade nicht auftauchen und seine Narren sich jeglicher geordneten Form des Tanzes, den gerade das Ballett vorgibt, widersetzen. Vgl. auch Pontremoli 2022, wie Anm. 40, S. 173.

47 Gschwandtner 2017, wie Anm. 21, S. 148.

48 Ebd., S. 141.

49 Paolo Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Torino 1955, S. 487, 497; Pontremoli 2021, wie Anm. 40, S. 129.

50 Gschwandtner 2017, wie Anm. 21, S. 7. Vgl. auch Paula Nuttall, Dancing, love and the »beautiful game«. A new interpretation of a group of fifteenth-century »gaming« boxes, in: *Renaissance Studies* 24, 2010, S. 119–141, hier: S. 123.



6 Willem Cornelisz Duyster, *Fastnachtsnarren*, nach 1627, Detail

des großen Geldbeutels des rotgekleideten Anführers dargestellt. Und dennoch weist alles auf die Moresca mit den ihr zugewiesenen Attributen hin: Zur vestimentären Ausstattung der Morescanten gehörten Schellen an Armen und Beinen sowie Masken,<sup>51</sup> wie die Schausteller bei Duyster sie tragen. Der Tambourinspieler hat unterhalb seiner Knie Schellenbänder mit Lederriemen befestigt, und weitere Schellen rasseln an seinem Tambourin.<sup>52</sup>

Duysters Moriskentänzer scheinen gerade eine ihrer Vorstellungen zu beenden. Es wirkt, als seien sie im Fortziehen, auf der Suche nach weiteren Zuschauern oder Teilnehmern ihres närrisch-wilden Treibens. Denn während der Rotgekleidete aus hohlen Augenlöchern, mit erhobenem Arm den Betrachter scheinbar auffordert, blickt die im Profil gegebene Maske zur Gesellschaft am Tisch, der Lautenspieler schließlich nach hinten, ob dort nicht vielleicht doch noch ein Opfer zu finden wäre. Italienische Theatergruppen und damit auch professionelle Moriskentänzer<sup>53</sup> zogen zu Beginn des 17. Jahrhunderts auf ihrem Weg nach England durch die Niederlande.<sup>54</sup> Es kann vermutet werden, dass Duyster solch eine Gruppe gesehen hat, als sie zur Karnevalszeit in Amsterdam auftrat. Seine durch ihre Kleidung nicht niederländisch wirkenden, sich wild gebärdenden Protagonisten scheinen auch im Bild auf der Durchreise zu sein, eingebettet in einen niederländischen Kontext, ein Sujet, für das es in der niederländischen Malerei keine Parallele gibt. Wenn man die Morescanten etwa mit den zeitgleich entstandenen *Merrymakers at Shrovetide* (um 1629; Abb. 7) von Judith Leyster vergleicht,<sup>55</sup> wirken dort die beiden lächelnden Verkleideten in ihren einfarbigen Anzügen und haubenartig gerafften Hüten, der eine bestückt mit einer hängenden Feder, harmlos, verspielt-heiter und fröhlich. Auch sind ihre Kostüme, Hosen wie Oberteile, schlichter geschnitten.<sup>56</sup>

### *Morescanten zu Fastnacht*. Provenienz, Signatur und Titel des Bildes

Durch den entsprechenden Eintrag im Auktionskatalog der »Gemälde-Sammlung des verewigten Herrn Dr. Martin Schubart« von 1899 lässt sich die Provenienz von Duysters *Fastnachtsnarren* bis in die Sammlung Zschille, Dresden, zurückverfolgen.<sup>57</sup> Schon Alfred Woltmann und Karl

Woermann berichteten in ihrem 1888 erschienenen dritten Band der »Geschichte der Malerei«, dass Werke von Duyster, der »ein lebendiger Erzähler, aber ein etwas wüster, wenn auch tonvoll farbiger Maler« sei, in verschiedenen Museen sowie »bei Herrn Geh. Commerzienrath Zschille zu Dresden« zu sehen seien.<sup>58</sup> Es ist davon auszugehen, dass dazu die *Fastnachtsnarren* zählten, auch wenn diese in der »Geschichte der Malerei« nicht explizit erwähnt wurden. Ein Jahr später, 1889, befindet sich das Werk bereits in der Sammlung Schubart.<sup>59</sup>

Auf der Auktion der Schubart'schen Gemälde 1899 in München bei Hugo Helbig erwirbt Ludwig Freiherr von Schacky auf Schönfeld das Bild Duysters – nicht der Kaiser Friedrich Museums Verein, wie in der Literatur angegeben<sup>60</sup> – für den Preis von 800 Mark.<sup>61</sup> Nach dessen Tod im März 1914 wird es wiederum veräußert, diesmal in Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus in Berlin, wobei der den Katalog einführende Text das Werk Duysters »als eine sehr seltene Erscheinung im deutschen Kunsthandel« herausstreicht.<sup>62</sup> Der Kaiser Friedrich Museums Verein schließlich erstet das Gemälde für 4.500 Mark von einer der damals vielleicht renommiertesten Kunst- und Antiquitätenhandlungen, A. S. Drey in München, und übereignet es 1915 zur ständigen Ausstellung der Berliner Gemäldegalerie.<sup>63</sup>

Da Zweifel an der Autorschaft eines so virtuos gemalten Bildes aufkommen könnten, an einer Qualität, die man nicht in allen Werken

51 Gschwandtner 2017, wie Anm. 21, S. 9.

52 Zum Tambourin als unabdingbarem Requisit der Morescanten vgl. Ingrid Brainard, An exotic court dance and dance spectacle of the Renaissance: La Moresca, in: Daniel Heertz, Bonnie Wade (Hg.), Report of the twelfth congress. International Musicological Society. Berkeley 1977, Kassel u. a. 1981, S. 715–729, hier: S. 727.

53 Vgl. Pontremoli 2022, wie Anm. 40, S. 172.

54 Christian W. Thomsen, Leopoldskron. Frühe Geschichte – Die Ära Reinhardt – Das Salzburger Seminar, Siegen 1983, S. 77–78; Luijten, van Suchtelen 1993, wie Anm. 2, S. 389, Anm. 4.

55 James A. Welu (Hg.), Judith Leyster. A Dutch master and her world, Ausst.-Kat. [Haarlem, Frans Hals Museum, 16.5.1993–22.8.1993; Worcester Art Museum, 19.9.–5.12.1993], Zwolle 1993, S. 150–155, Kat.-Nr. 5.

56 Vgl. De Winkel 2011, wie Anm. 3, S. 45–46, Abb. 4. Allerdings beschreibt sie die Kleidung von Duysters *Fastnachtsnarren* nicht korrekt.

57 Hugo Helbing, Gemälde-Sammlung des verewigten Herrn Dr. Martin Schubart. Mit dem Bilde und dem Vorwort des Verstorbenen sowie einer Einführung von Dr. H. Pallmann (München, 23.10.1899), München 1899, Nr. 27, [https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/helbing1899\\_10\\_23a/0056/image.info](https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/helbing1899_10_23a/0056/image.info) [letzter Zugriff: 16.3.2025].

58 Alfred Woltmann, Karl Woermann, Geschichte der Malerei, Bd. 3,2: Die Malerei von der Mitte des sechzehnten bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts, Leipzig 1888, S. 672.

59 Sonderausstellung älterer Gemälde aus sächsischem Privatbesitz in Leipzig, in: Kölnische Zeitung, 7.10.1889, S. 1, [https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/newspaper/item/2CQM7SUA44JCJZ7A2LQE6Z7WNLQNVXCI?tx\\_dlf%5Bhighlight\\_word%5D=Duyster&issuepage=1](https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/newspaper/item/2CQM7SUA44JCJZ7A2LQE6Z7WNLQNVXCI?tx_dlf%5Bhighlight_word%5D=Duyster&issuepage=1) [letzter Zugriff: 16.3.2025].

60 Brigit Blass-Simmen, Stefan Baumgartner, Die Schätze. 125 Jahre Kaiser Friedrich Museumsverein. Förderverein der Gemäldegalerie und der Skulpturensammlung SMB e.V. seit 1897, Petersberg 2022, S. 232, Kat.-Nr. 164; Kathrin Hölte (Hg.), 100 Jahre Mäzenatentum. Die Kunstwerke des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins Berlin, Berlin 1997, S. 170.

61 Helbing 1899, wie Anm. 57, Nr. 27.

62 Kunstsammlung des verstorbenen Herrn Ludwig Freiherr von Schacky auf Schönfeld 1914, wie Anm. 38, o. S. [S. 6].

63 Inventar KFMV I (1897–2017), S. 26, Nr. 145, [https://storage.smb.museum/erwerbungs-buecher/EB\\_KFMV-B\\_SLG\\_LZ\\_1897-2017\\_1.pdf](https://storage.smb.museum/erwerbungs-buecher/EB_KFMV-B_SLG_LZ_1897-2017_1.pdf) [letzter Zugriff 18.3.2025]. Für diesen Hinweis danke ich Carolin Haupt aus dem Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin. Zur Kunst- und Antiquitätenhandlung A. S. Drey, s. <https://sempub.ub.uni-heidelberg.de/gsi/de/wisski/navigate/12279/view#:~:text=Die%20Kunst%2D%20und%20Antiquitätenhandlung%20A.%20S.,40> [letzter Zugriff: 19.3.2025].





7 Judith Leyster, *Merrymakers at Shrovetide*, um 1629, Öl auf Leinwand, 74,5 × 63,2 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, loaned courtesy of The Klesch Collection, Inv.-Nr. L.2023.27.1

Duysters findet, sei an dieser Stelle erwähnt, dass zuerst Abraham Bredius 1890 darauf aufmerksam machte, dass die *Fastnachtsnarren* mit »W. C. Duyster« firmiert wurden.<sup>64</sup> Von der nachfolgenden Literatur bis 1914 übernommen, geriet dies bei Eintritt des Werks in die Gemäldegalerie in Vergessenheit. Heute ist auf der Tafel ein »W [...]DVYSTER« mit bloßem Auge kaum mehr zu erahnen. Eine Untersuchung unter dem Mikroskop steht aus. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist ein ligiertes »C« nach dem »W« zu ergänzen, wie es auch auf anderen Gemälden Duysters zu sehen ist, etwa auf den zeitgleich entstandenen *Two Men playing Tric-trac, with a Woman scoring* aus der National Gallery in London.<sup>65</sup> Auf diesem erscheint die Signatur allerdings prominenter als auf der Berliner Tafel, Braun auf hellem Grund, mittig am unteren Rand des den Tisch bedeckenden Orientteppichs.

Auf den *Fastnachtsnarren* hingegen ist die Signatur dunkel auf Dunkel platziert, am äußersten Lautenhals zwischen den Wirbeln, an denen das Instrument gestimmt wird. Im Gegensatz zu Pieter Codde, der seine *Schauspielergarderobe* zwar auf dem Landschaftsgemälde im

Hintergrund, nichtsdestotrotz aber – ähnlich wie Duyster – direkt neben den Wirbeln der Laute firmierte, sich zudem sehr wahrscheinlich selbst 1629 als stimmender Lautenist porträtierte und ein solches Instrument auch selbst besaß,<sup>66</sup> kann bei Duyster nur spekuliert werden,

64 Abraham Bredius, Die Ausstellung alter Gemälde aus sächsischem Privatbesitz in Leipzig, in: Zeitschrift für Bildende Kunst 25 [= N.F. 1], 1890, S. 131.

65 Willem Duyster, *Two Men playing Tric-trac, with a Woman scoring*, um 1625–1630, Öl/Holz, 41 × 67,6 cm, London, The National Gallery, Inv.-Nr. NG1387, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/willem-duyster-two-men-playing-tric-trac-with-a-woman-scoring> [letzter Zugriff: 16.3.2025].

66 Jochai Rosen, Codde not Brekelenkam: A case of mistaken identity, in: The Burlington Magazine 160, 2018, S. 112–117; Bernhard Schnackenburg, Neues zur Genremalerei des jungen Rembrandt und seines Kreises, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 80, 2019, S. 175–204, hier: S. 182, Abb. 5; Rosen 2020, wie Anm. 5, S. 220, Kat.-Nr. 1. Vgl. auch Katja Kleinert, Atelierdarstellungen in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts – realistisches Abbild oder glaubwürdiger Schein?, Petersberg 2006, S. 196–197, Kat.-Nr. 8, hier noch als »Maler mit Laute in seinem Atelier« betitelt.

ob er durch die Platzierung der Signatur seine Affinität zur Musik oder zu Musikern zum Ausdruck bringen wollte. Die enge Verbindung von Malerei und Musik jedenfalls ist seit dem 15. Jahrhundert bekannt, desgleichen dass »beiden, begabten Malern und den Musikern, ihr sonderbares Wesen, ihre Grillen, zugestanden [wurden, S.E.] – ein unmittelbares Kennzeichen der Bewunderung und Anerkennung ihres schöpferischen Talents.«<sup>67</sup>

Zum Schluss sei nun noch einmal ein Blick auf den Titel von Duysers kleiner Tafel geworfen. Bevor sie in die Berliner Gemäldegalerie gelangte, führte man sie unter dem Titel »maskierte Leute bei Fackelbeleuchtung«,<sup>68</sup> »maskierte Gesellschaft«<sup>69</sup> oder »Maskengesellschaft«.<sup>70</sup> Erst Wilhelm von Bode gab ihr 1915 den zutreffenderen Namen »Fastnachtsnarren«, denn es zeige einen »Zug von fünf reich kostümierten Masken, wie sie zu Fastnacht in die Häuser einzudringen pflegten«.<sup>71</sup> Aufgrund der hier dargelegten Argumentation wäre es sicherlich präziser, das Gemälde in »Morescantini zu Fastnacht« umzubenennen.

#### Abbildungsnachweis

1, 2, 6: Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie / Jörg P. Anders (gemeinfrei). – 3: © The Trustees of the British Museum (CC BY-NC-SA 4.0). – 4: Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen, Foto: Die Kulturgutscanner (gemeinfrei). – 5: bpk / Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Volker H. Schneider (gemeinfrei). – 7: James A. Welu (Hg.), Judith Leyster. A Dutch master and her world, Ausst.-Kat. [Haarlem, Frans Hals Museum, 16.5.–22.8.1993; Worcester Art Museum, 19.9.–5.12.1993], Zwolle 1993, Kat.-Nr. 5, S. 151.

67 Gabriele Frings, Giorgiones Ländliches Konzert. Darstellung der Musik als künstlerisches Programm in der venezianischen Malerei der Renaissance, Berlin 1999, S. 112.

68 Bredius 1890, wie Anm. 64, S. 131.

69 Sammlung Schubart, früher Dresden jetzt München. Eine Auswahl von Werken alter Meister aus dieser Sammlung reproduziert in Heliogravüre und Phototypie. Mit einem Vorwort des Besitzers und mit erläuterndem Text von Cornelis Hofstede de Groot, München 1894, S. 25.

70 Kunstsammlung des verstorbenen Herrn Ludwig Freiherr von Schacky auf Schönfeld 1914, wie Anm. 38, S. 19, Nr. 52, <https://doi.org/10.11588/diglit.19534#0021>.

71 Von Bode 1915, wie Anm. 1, Sp. 17.