

ZU DATIERUNG UND IKONOGRAPHIE DES »GENTER JAHRMARKTS« VON DAVID TENIERS D. J.

VON HOLGER SIMON

In einer fernöstlichen Privatsammlung befindet sich ein von der Forschung bislang unbeachtetes Gemälde des niederländischen Malers David Teniers d. J. Es handelt sich um den *Genter Jahrmarkt* (Abb. 1), der auf Auktionen im 19. Jahrhundert zu Höchstpreisen versteigert wurde, 1873 und 1938 auf Ausstellungen in London¹ zu sehen und von 1989 bis 1995 in der City Art Gallery in York als Leihgabe ausgestellt war. John Smith erwähnt dieses Gemälde in seinem »Catalogue Raisonné« von 1831² und schätzt es auf einen dreifachen Wert der bis dahin bezahlten Preise. Dieses Gemälde ist nur mit »DAVID TENIERS F« signiert und aufgrund des bisherigen Forschungsstands nicht zeitlich in das Œuvre Teniers eingeordnet. Dies soll nun nachgeholt, dabei der Provenienz des Gemäldes nachgegangen und die Kopien benannt werden, wovon sich eine in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln in Porz-Wahn befindet. Zudem wird der Jahrmarkt ikonographisch von den berühmten Kirmes-, Kirchweih- und Bauernhochzeitsdarstellungen abzugrenzen sein, um die Bedeutungsmöglichkeiten dieser Darstellung aufzeigen zu können.

In der Mitte des Gemäldes ist eine gotische Kirche dargestellt, die rechts und links von Gebäuden gerahmt wird. Direkt vor den Mauern dieser Kirche findet auf einem großen Platz ein Jahrmarkt statt. In einfachen überdachten Verkaufsbuden oder an kleinen Ständen werden vorwiegend verschiedene Tonwaren angeboten. Inmitten des Jahrmarkts führt eine Gruppe von Wanderschauspielern auf einer sehr schlichten, von einer Decke hinterfangenen Bretterbühne ein Theaterstück auf und ist dabei von einer großen Zuschauermenge umringt. Im Vordergrund sind verschiedene Menschengruppen angeordnet, fast inszeniert. Links preist ein Wirt vor seinem Ausschank lautstark sein Bier an und zieht die Aufmerksamkeit der Umstehenden auf sich. Noch im mittleren Vordergrund wendet sich ein elegantes Paar nach dem Wirt um. Auf der rechten Bildseite liegen und sitzen eine Frau und ein Mann auf dem Boden, offenbar von den Folgen übermäßigen Biergenusses erschöpft. Dicht neben ihnen wühlt ein herannahendes Schwein im Dreck nach Nahrung. Links von dem feinen Paar werden zwei ältere Männer von einem Jungen bettelnd aufgehalten, wobei ein weiterer einem der Männer Geld aus der Hose zu stehlen scheint. Zudem finden sich noch kleinere Stände im Vordergrund, an denen Fisch und Tabak feilgeboten werden.

Die Stilistik der detaillierten Malerei sowie die spezifische Figuren- und Gebäudeauffassung kennzeichnen das Gemälde als ein qualitativ hochwertiges Werk aus der Hand David Teniers d. J. Stilkritische Vergleiche lassen eine Datierung in die 40er und 50er Jahre vermuten,³ erlauben aber keine genauere Bestimmung. Das Besondere an diesem Gemälde ist, daß der Ort des dargestellten Geschehens genau festzustellen ist. In dem Katalog der frühesten nachzuweisenden Auktion am 18. Dezember 1788 in Paris⁴ wurde dieses Gemälde unter dem Titel *Foire de Gand* angeboten. Zudem wurde in der Bildbeschreibung des Katalogs die Kirche als die Genter Pfarrkirche Notre-Dame identifiziert und auf die Gebäude der Abbé de Saint Pierre hingewiesen. Demnach handelt es sich in diesem Gemälde



Abb. 1 David Teniers d. J., Genter Jahrmarkt, Öl auf Holz, 83,3 × 113,5 cm, Ferner Osten, Privatbesitz

um die Genter Liebfrauenkirche, die auf einem Kupferstich von Antoon Sanders⁵ (Abb. 2) hinter der Stiftskirche St. Peter dargestellt ist. Vergleicht man den Stich und das Gemälde, so wird deutlich, daß Teniers einen spezifischen Platz mit seiner spezifischen Umgebung topographisch exakt nachzeichnet. Dies legt den Versuch nahe, aufgrund von bauhistorischen Veränderungen, insbesondere der Pfarr- und Stiftskirche, eine genauere Datierung des Gemäldes zu erreichen.⁶

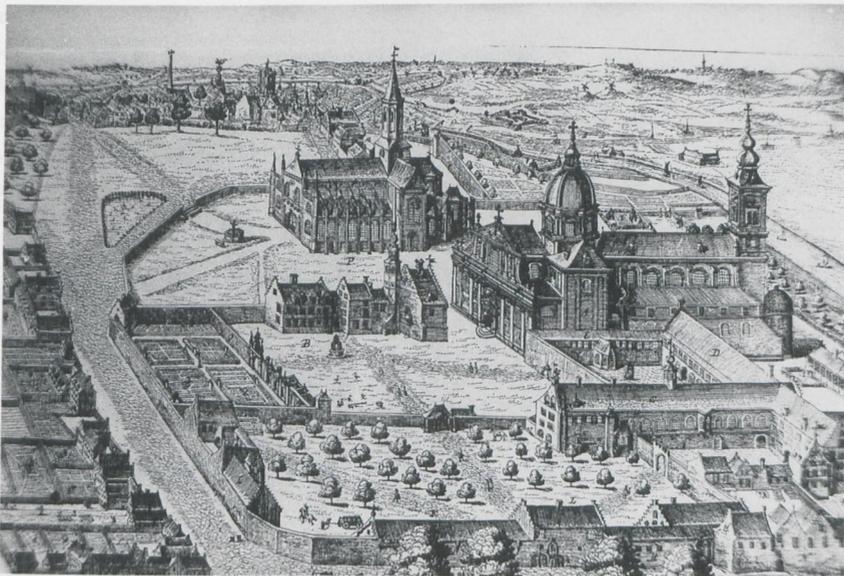
Die im Gemälde dargestellte Genter Liebfrauenkirche ist ein gotischer Bau aus dem 13. Jahrhundert, der 1799 im Zuge der Säkularisierung abgerissen und eingeebnet wurde.⁷ Direkt neben ihr stand, wie es für Kirchenfamilien typisch ist, bis ins 16. Jahrhundert die romanische Stiftskirche »St. Pieters« mit Anbauten aus dem 14. und 15. Jahrhundert und einem mächtigen Vierungsturm.⁸ Diese Stiftskirche wurde in der Zeit des Bildersturms 1566 geplündert und 1580 vollständig zerstört.⁹ 1629 läßt der Bischof von Gent, Antonius Triest, durch den Abt Schayck den Grundstein für einen barocken Neubau legen, der erst 1722 mit Abschluß der mächtigen Kuppel im Westen fertiggestellt wurde.¹⁰

Auf dem Gemälde von David Teniers d. J. ist von den Türmen der romanischen oder barocken Stiftskirche nichts zu sehen. Somit kommt für die Datierung des Bildes nur ein fest umgrenzter Zeitraum in Frage, in dem diese Ansicht möglich gewesen war. Dafür muß aber noch aufgezeigt werden, daß Teniers eine topographisch exakte Ansicht dargestellt hat und das Gemälde nicht eine Zusammenstellung von nicht zusammengehörenden Einzelmotiven oder eine Kopie einer Vorlage ist.

Auf dem oben genannten Kupferstich von Antoon Sanders kann man die Pfarrkirche mit Stiftskirche und Umgebung gut erkennen. Diesen Stich veröffentlichte Antoon Sanders in seinem Werk »Flandria illustrata« 1641 in Köln.¹¹ Zur Vorlage des Stiches soll ihm, so Verhaegen, ein Aquarell des Baumeisters Pieter Huysens gedient haben, der Anfang des 17. Jahrhunderts einen Entwurf gefertigt habe, wie die Stiftskirche nach der Fertigstellung hätte aussehen sollen.¹² Dieser Stich stellt demnach, bezogen auf die Stiftskirche und deren Stiftsgebäude, nicht die Bausituation um 1641 dar. Vergleicht man diesen Stich mit weiteren Genter Stadtansichten, zum Beispiel der von 1534 aus dem Bijloke-Museum in Gent (Abb. 3)¹³, wird deutlich, daß Sanders die Umgebung der Abtei St. Peters exakt wiedergibt. Die Art der Kirchenbegrenzung, der See und der große freie Platz, sogar die Bäume als Zeichen von Bepflanzungen stimmen mit dieser und auch anderen Ansichten überein.¹⁴ Die geplante neue Abtei St. Peters und deren Kirche setzte der Baumeister in die alte bestehende Umgebung, und Sanders stach nach dieser Vorlage. Teniers, der die Umgebung der Liebfrauenkirche also exakt wiedergibt, wird den gedruckten Stich von Sanders nicht als Vorlage verwendet haben, weil er die Türme der St.-Peters-Kirche hätte hervorblicken lassen müssen und die Betrachterposition eine ganz andere ist. Zudem finden sich einige markante Unterschiede zwischen dem Gemälde und dem Stich. So hat zum Beispiel die Liebfrauenkirche bei Sanders eindeutig sieben Langhausjoche, wogegen Teniers nur sechs wiedergibt. Es sind keine Ansichten bekannt, die Teniers Darstellung nahekommen und ihm als Vorlagen gedient haben könnten.¹⁵ Folglich können wir davon ausgehen, daß Teniers wahrscheinlich selbst vor Ort war und die Situation skizziert hat.

Es stellt sich also die Frage, wann der Bauzustand der Pfarrkirche und der Stiftskirche so gewesen ist, wie wir ihn auf Teniers Gemälde vorfinden. Denn wäre die Stiftskirche in dieser Zeit schon fertiggestellt gewesen, hätte Teniers, der, wie oben gezeigt, sehr genau die aktuellen Verhältnisse abgebildet hat, auch die Stiftskirche hinter der Pfarrkirche hervorblicken lassen.

Abb. 2 Antoon Sanders, St. Petersabtei und Liebfrauenkirche, Kupferstich aus »Flandria illustrata« (Detail), Köln 1641, Gent, Stadtarchiv, Atlas Goetghebuer

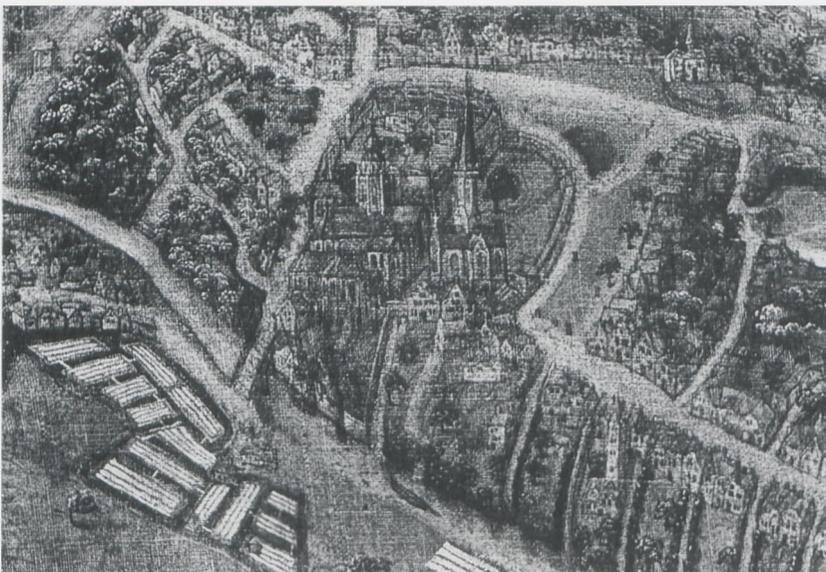


Als die Stiftskirche 1580 vollständig zerstört wurde, flohen die Mönche des Stifts vor den Bilderstürmern. Sie kamen 1584 wieder zurück und trugen die romanische Kirche bis auf die Grundmauern ab.¹⁶ 1592 begannen sie mit dem Aufbau der Abtei und legten 1629 den Grundstein für die neue Stiftskirche.¹⁷ 1649 wurde der Bau der Stiftskirche unterbrochen. Zu dieser Zeit waren, so Aerschot¹⁸, die Ostkapelle mit dem Ostturm und zwei eingewölbte Schiffsjoche fertiggestellt, welche 1651 in Gebrauch genommen wurden. Eine Radierung von 1660 (Abb. 4) verdeutlicht genau die Situation nach dem Baustopp. Der mächtige Ostturm von St. Peter ist deutlich zu erkennen, jedoch fehlt die Westkuppel, die erst 50 Jahre später begonnen werden und 1722 fertiggestellt sein sollte.¹⁹ Den Ostturm der Stiftskirche hätte David Teniers von seiner Betrachterposition aus sehen können und infolgedessen darstellen müssen. Daher muß das Gemälde, welches den Bauzustand vor Fertigstellung des Turms zeigt, vor 1649 gemalt worden sein. Gewährt man eine gewisse Bauzeit zur Vollendung des Turms, könnte sogar ein Datum noch ein bis zwei Jahre vorher als Terminus ante quem angenommen werden.

Von David Teniers d. J. sind seit 1632/1633, als er Meister der St.-Lukasgilde in Antwerpen wurde, signierte Bilder bekannt. Teniers wurde 1645/1646 Dekan der St.-Lukasgilde und 1651 vom spanischen Gouverneur, Erzherzog Leopold Wilhelm, nach Brüssel bestellt und zum Hofmaler benannt. Stilistisch hat der *Genter Jahrmarkt* nichts mit dem von Adriaen Brouwer beeinflussten Malstil der 30er Jahre zu tun,²⁰ sondern zählt im Vergleich mit den Werken der 40er und 50er Jahre zu einem Hauptwerk seiner künstlerisch produktivsten und anerkennungsvollsten Zeit. Folglich wird der *Genter Jahrmarkt* in den Jahren kurz vor 1649 gemalt worden sein.²¹ Damit kann der Frage, wer dieses Gemälde in Auftrag gegeben oder gekauft haben wird, genauer nachgegangen werden.

Wie bereits erwähnt, wurde der Grundstein der Stiftskirche vom Bischof von Gent, Antonius Triest²², gelegt. Antonius Triest war in der zweiten Hälfte der 40er Jahre einer der wichtigsten Gönner²³ von

Abb. 3 Unbekannter Meister, Stadtansicht von Gent (Detail), 1534, Öl auf Leinwand, 134 × 170 cm, Gent, Bijloke-Museum



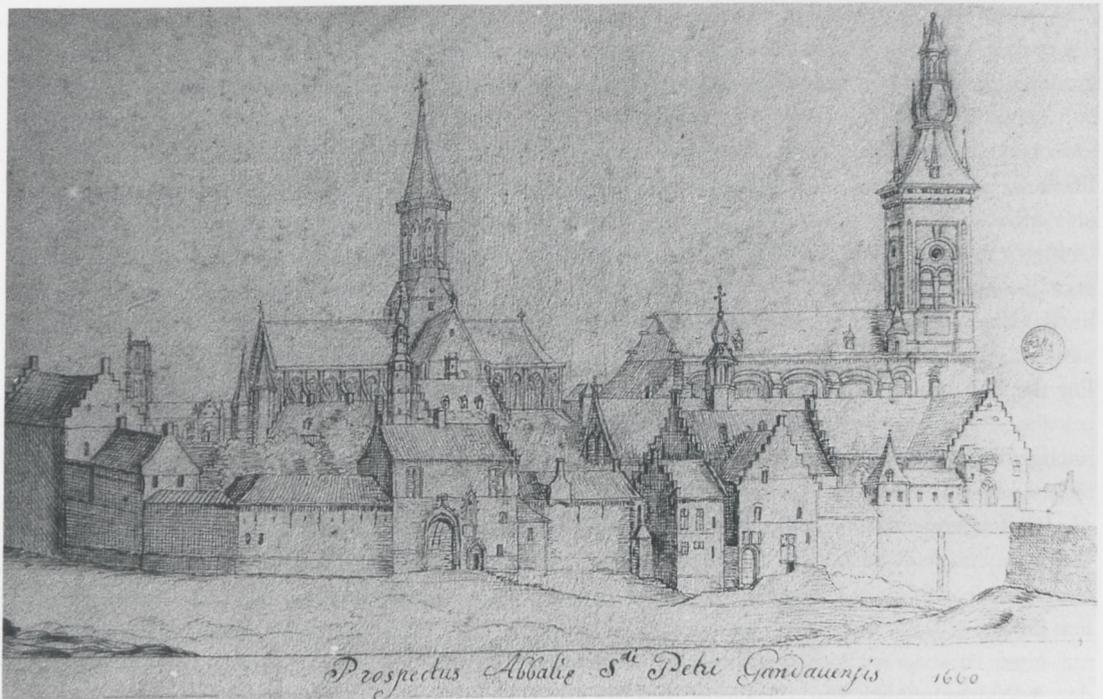


Abb. 4 St. Petersabtei und Liebfrauenkirche, 1660, Radierung, Gent, Stadtarchiv, Atlas Goetghebuer

Teniers. Klinge vermutet, daß dieser Bischof, der für die kirchenpolitischen Veränderungen in der Mitte des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden sehr bedeutsam war²⁴, die Verbindung zwischen dem Erzherzog Leopold Wilhelm und Teniers herstellte und ihn zum Hofmaler protegierte²⁵. Der Bischof von Gent gab nachweislich in den Jahren 1645–1647 bei Teniers Gemälde in Auftrag.²⁶ In den noch erhaltenen Dokumenten und im Testament von Antonius Triest konnte kein *Jahrmarkt* von David Teniers d. J. nachgewiesen werden.²⁷ Trotzdem sprechen einige Hinweise dafür, daß der Genter Bischof der Auftraggeber war. In Teniers Œuvre lassen sich keine weiteren Stadtansichten belegen. Außer von seinem eigenen Haus ›Dry Torenc‹ sind nur Stadtsilhouetten von Antwerpen und Brüssel im Hintergrund einiger Gemälde bekannt.²⁸ Die singuläre Stellung dieses Bildes in Teniers Werk läßt einen besonderen Grund oder Auftrag vermuten. Antonius Triest war der mächtigste Bischof in Belgien im 17. Jahrhundert und pflegte Kontakte zu den wichtigsten Persönlichkeiten seiner Zeit, unter anderen zum Erzherzog in Brüssel. Als ein Vertreter der Gegenreformation bemühte er sich um den Aufbau vieler durch den Bildersturm zerstörter Kirchen. Triest war ein sehr kritischer Bischof, der sich 1651 weigerte, die Bulle des Papstes, die gegen die augustinische Theologie von Jansenius gerichtet war, in der Genter Kathedrale vorzutragen. Erst unter dem Druck des Erzherzogs Leopold Wilhelm verlas er sie und versah sie mit seinen eigenen kritischen Kommentaren. 1651 und 1652 wurde er nach Rom zitiert, was der 75jährige Bischof aber verweigerte.²⁹ Die Abteien St. Peter und St. Baafs waren die religionspolitischen Zentren in Gent, die im 10./11. Jahrhundert in Konkurrenz zueinander standen und im 16./17. Jahrhundert gemeinsam die Gegenreformation vorantrieben.³⁰ Antonius Triest war ein großer Kunstmäzen, der Teniers und die Antwerpener Maler-

schule sehr schätzte. 1652 ließ er sich von Teniers porträtieren, der ihn zudem auf den Galeriebildern der erzherzoglichen Sammlung darstellte³¹. Der Genter Bischof schien überdies ein guter Freund der Familie Teniers gewesen zu sein, denn er war Pate des am 12. Juni 1648 getauften Kindes Antoine³² von David Teniers d. J. und seiner ersten Frau Anna Brueghel. Die freundschaftlichen Beziehungen zwischen Teniers und Triest seit Mitte der 40er Jahre, die Kunst- und Sammelfreudigkeit des Bischofs³³ und die singuläre Stellung des *Genter Jahrmarkts* in Teniers Œuvre lassen den Genter Bischof als Auftraggeber dieses vor 1649 gemalten Gemäldes vermuten. Zudem war Triest der einzige nachweisbare Auftraggeber. Die Besitztümer des Bischofs gingen nach seinem Tod im Jahr 1657 in eine von ihm veranlaßte Stiftung ein, die noch viele Kunstwerke zur Ausstattung vor allem der Genter St. Baafskathedrale ermöglichen sollte. Seine privaten Gemälde werden auf dem Kunstmarkt verkauft worden sein.

Für die Provenienz des *Genter Jahrmarkts* kann Antonius Triest als Auftraggeber bislang nur vermutet werden. An dieser Stelle soll der Provenienz, basierend auf Auktionskatalogen und der Literatur, nachgegangen werden, um zu weiteren Forschungen Anlaß zu geben und die Mißverständnisse und falschen Provenienzen in der Literatur aufzuklären. In einem Pariser Auktionskatalog von 1802 wird der *Genter Jahrmarkt* vor 1785 dem Londoner Sammler Sir G. Page zugesprochen; 1785 sei das Gemälde von Jean Bertels, mit zwölf weiteren Gemälden von Van der Werf, von London nach Frankreich geholt worden.³⁴ John Smith bestätigt dies 1831 und ergänzt, daß das Gemälde 1785 für 14 600 Frs. (584 £) von M. Dubois erworben worden sei.³⁵ Am 18. Dezember 1788 wird der *Genter Jahrmarkt* auf einer Auktion in Paris angeboten, wo Gemälde aus der Sammlung M. Dubois versteigert wurden.³⁶ Wahrscheinlich wird das Gemälde 1788 an M. Robit verkauft worden sein³⁷, der es am 11. Mai 1802 für 12 720 Frs. wieder verkauft.³⁸ Erst am 5. April 1837 taucht das Gemälde nachweislich auf einer Auktion in der Galerie du Palais de l'Élysée auf und wird für 15 900 Frs. angeboten.³⁹ Es stellt sich die Frage, an wen 1802 das Gemälde verkauft worden war. Smith bemerkt 1831, nachdem er die Provenienz von Page, Dubois, Robit aufgezeigt hat, daß sich fortan das Gemälde in der Sammlung der Herzogin von Berry befinde.⁴⁰ Die Herzogin von Berry, Maria Carolina, wurde 1798 als Tochter des Kronprinzen von Neapel geboren und heiratete 1816 den Herzog von Berry, Karel Ferdinand (1778–1820). Die Herzogin hätte 1802 das Gemälde schwerlich selbst ersteigern können. Der Herzog war seit 1801 in England, wo er seine erste Frau heiratete. Es muß demnach offenbleiben, wer den *Genter Jahrmarkt* 1802 in Paris ersteigerte. Relativ wahrscheinlich ist, daß 1831, als Smith seinen ersten Band veröffentlichte, sich das Gemälde in der Sammlung der Herzogin von Berry befunden haben wird, denn Smith verweist in seinem »Catalogue Raisonné« von 1842 darauf, daß 1834 die Herzogin von Berry bei Messrs. Christie and Manson's in London den *Genter Jahrmarkt* für 1400 £ angeboten, aber keinen Käufer gefunden hätte. Erst 1837 sei das Gemälde für 17 650 Frs. (666 £) von Nieuwenhuys ersteigert worden und befinde sich fortan in der Sammlung Charles Heusch.⁴¹ Der Verkaufspreis von Smith ist nicht richtig, denn der handschriftliche Nachtrag im Auktionskatalog von 1837 sowie Nagler 1852 und Blanc 1857 nennen ausdrücklich denselben Preis von 15 900 Frs.⁴² Waagen schreibt 1854, daß sich der *Genter Jahrmarkt* in der Sammlung von F. Heusch befindet, so daß diese Sammlung wahrscheinlich von Charles Heusch vererbt worden war.⁴³ Die Sammlung F. Heusch wurde komplett vom Baron Lionel de Rothschild (1808–1879) aufgekauft. Der *Genter Jahrmarkt* wurde nach dem Tod des Barons an dessen Sohn Nathaniel de Rothschild (1840–1915) vererbt, der das Gemälde an seinen Bruder Alfred de Rothschild (1842–1918) veräußerte. 1873 stellte die Royal Academy of Arts in London das erste Mal den *Genter Jahrmarkt* aus. 1938 war das Gemälde aus dem Besitz von Anthony Rothschild in der Ausstellung »17th Century Art in Europe« in London zu sehen.⁴⁴ 1942 verkaufte Edmund de Rothschild, der den *Genter Jahrmarkt* geerbt hatte, das Bild an Tancred

Borenius. Nach dem Krieg ging das Gemälde in den Besitz von Enrico Fattorini über, der es von 1989 bis 1995 in der Yorker City Art Gallery ausstellte und am 3. Juli 1996 bei Sotheby's in London (lot. 12) für 600000£ versteigern ließ. Seitdem befindet sich das Gemälde in einer Privatsammlung im Fernen Osten.

Wie viele Bilder von Teniers wurde der *Genter Jahrmarkt* kopiert, wobei Stiche nach diesem Gemälde bisher nicht bekannt sind. Eine bislang verschollene, auf Holz gemalte Kopie konnte im Rijksbureau in Den Haag nachgewiesen werden.⁴⁵ Eine weitere Kopie findet sich in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln in Porz-Wahn (Abb. 5), wo sie bis vor kurzem noch als Original ausgestellt war.⁴⁶ Das Gemälde aus der Theaterwissenschaftlichen Sammlung aus Köln wurde im 19. Jahrhundert wachsdoubliert.⁴⁷ 1898/1900 und 1929 bot es die Widener Collection auf Auktionen an, und 1943 kaufte der damalige Ordinarius für Theaterwissenschaften, Prof. Dr. Carl Niessen, die Kopie bei Weinmüller (München) in Wien.⁴⁸ Röntgenaufnahmen zeigen, daß aufgrund der geringen Bleiweisanteile dieses Gemälde keine Replik, sondern eine Kopie des 18. Jahrhunderts ist. Diese Datierung wird durch den wertvollen Zierrahmen bestätigt. Es ist ein aus Holz geschnitzter, geschossen vergoldeter Rahmen. Alle Ornamente sind in Holz geschnitzt und nicht, wie es besonders im 19. Jahrhundert üblich war, in Gips modelliert. Stilistische Vergleiche mit anderen ebenso hochwertigen Rahmen lassen eine Datierung in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts in Frankreich annehmen.⁴⁹ Die zur Zeit stattfindende Restaurierung des Gemäldes offenbart eine sehr qualitätvolle Kopie. Die Plastizität der Gebäude und Figuren sowie die verschiedensten Farbschattierungen in den Flächen verweisen auf einen sehr erfahrenen Kopisten. Aller Wahrscheinlichkeit nach wird der *Genter Jahrmarkt* von David Teniers im 18. Jahrhundert kopiert worden sein, als sich die Bauerngenre von David Teniers d. J. im höfischen England und Frankreich höchster Beliebtheit erfreuten.

Abb. 5 Kopie nach D. Teniers d. J., Genter Jahrmarkt, Tempera auf Leinwand, 84 × 120 cm, Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität



Der vor 1649 gemalte *Genter Jahrmarkt* von David Teniers d. J. wurde dennoch im 18. Jahrhundert mindestens zweimal kopiert. Für eine ausreichende monographische Darstellung des *Genter Jahrmarkts* bleibt nur noch die Frage nach der Ikonographie offen. Ist diese Jahrmarktdarstellung »lediglich« die Wiedergabe eines bestimmten Jahrmarkts, wobei die ästhetischen Qualitäten im Vordergrund stehen, oder lassen sich tiefere Sinnebenen nachweisen? In den letzten drei Jahrzehnten sind mehrere Arbeiten zur Genremalerei des 16. und 17. Jahrhunderts in den Niederlanden entstanden, die verborgene Sinnschichten in den Gemälden zu deuten versuchen.⁵⁰ Im folgenden soll der Frage nach den tieferen Bedeutungsebenen des *Genter Jahrmarkts* nachgegangen und geprüft werden, ob auch bei Teniers allegorische und emblematische Bezüge zu finden sind.

Ein Jahrmarkt unterscheidet sich motivisch und ikonographisch von den berühmten und seit dem 16. Jahrhundert vielfältig anzutreffenden Kirmes- und Kirchweihdarstellungen. Die Kirmes ist in erster Linie eine Veranstaltung, die an kirchliche oder profane Festtage gebunden sein kann und in ihrer bildlichen Umsetzung selten an einem verifizierbaren Ort stattfindet. Seit dem 16. Jahrhundert wird sie als allgemeines Beispiel für die Narrheit des Menschen und seine Laster zitiert und durch allegorische, satirische und emblematische Bezüge mit moralischen Implikationen belegt.⁵¹ In dieser Tradition stehen auch die Kirmes- und Kirchweihdarstellungen von David Teniers d. J., der dieses Motiv im 17. Jahrhundert noch einmal zum Höhepunkt führt.

Der *Genter Jahrmarkt* stellt aber einen Warenhandel dar und unterscheidet sich somit von einer Kirmes. Ein Jahrmarkt erfüllt wirtschaftliche und gesellschaftspolitische Funktionen. »Auf dem Jahrmarkt fanden nicht nur die großen und kleinen Warengeschäfte statt, sondern hier wurden regionale und überregionale Nachrichten ausgetauscht und die verschiedensten Volksbelustigungen geboten. Hier trafen sowohl Patrizier wie Gaukler, Kaufleute wie Handwerker, Reiche wie Bettler, Männer und Frauen zusammen.«⁵² Die Niederlande waren seit dem Spätmittelalter im europäischen Warenaustausch eine führende Nation, und ihre sehr unterschiedlichen Jahrmärkte in Antwerpen, Brügge, Ypern, Gent und Lille waren bis ins 17. Jahrhundert sehr bedeutend. Die Besonderheit der Jahrmärkte und ihre Gebundenheit an bestimmte Städte und Marktplätze verlangt, diesen historischen Kontext für die Ikonographie des Jahrmarkts miteinzubeziehen. Jedoch konstatiert Dülmen, daß »eine Geschichte des Jahrmarkts fehlt«⁵³. Folglich kann an dieser Stelle aufgrund dieses Forschungsdesiderats der historische Kontext nur sehr allgemein und unzulänglich einbezogen werden. Auf ein weiteres methodisches Problem weist Renger hin, indem er betont, »daß die Frage nach Bildinhalten in der Genremalerei nicht allgemein gestellt werden darf, sondern unter Berücksichtigung individueller Bildsprache erörtert werden muß«⁵⁴. Die Schwierigkeit einer Jahrmarktkonographie bei Teniers ergibt sich schon aus den wenigen bekannten Beispielen von Jahrmarktdarstellungen. Neben dem *Genter Jahrmarkt* gibt es nur noch den *Jahrmarkt vor der Kirche S. Maria dell'Impruneta bei Florenz*, der sich in der Alten Pinakothek in München befindet und Teniers zugeschrieben wird. Dieser Jahrmarkt ist eine Kopie nach der Radierung *La Foire d'Imprunata* (1620) von Jaques Callot,⁵⁵ so daß der *Genter Jahrmarkt* als eigenhändige Komposition eine singuläre Stellung im Œuvre Teniers' einnimmt. Für das methodische Vorgehen folgt daraus, daß im folgenden einzelne Motive des *Genter Jahrmarkts*, die auch in anderen Gemälden Teniers vorkommen, herausgehoben und in ihre allegorische und emblematische Tradition eingegliedert werden müssen, wobei der kulturhistorische Bezug zum Jahrmarkt im allgemeinen nicht vergessen werden darf.

Die Struktur des Jahrmarkts veränderte sich vom 16. zum 17. Jahrhundert. Im 16. Jahrhundert ging der Jahrmarkt mit verschiedensten Vergnügungen und Volksveranstaltungen einher. Im Lauf der Zeit löste sich der Handel mehr und mehr von den Festivitäten.⁵⁶ Insbesondere die Obrigkeit förderte aus ökonomischem Interesse einen ordnungsgemäßen Ablauf der Jahrmärkte mit zum Teil restriktiven



Abb. 6 Flämische Schule, Antwerpener Jahrmarkt auf der »Meir«, Brüssel, Musées Royaux des Beaux Arts

Verordnungen. »Zugleich sollten die Gewinne in den Städten monopolisiert werden. Ausländische Händler waren gern gesehen, aber Taschenspielern, Schaustellern und Gauklern, die von allen Jahrmärkten angezogen wurden, machte man das Leben schwer. Moralische und ökonomische Bedenken trafen hier zusammen.«⁵⁷ Die Obrigkeit wollte die Händler vor »unehrlichen Leuten« schützen, so daß sich die Ausgrenzungen vor allem auf die Gruppe der »fahrenden Leute« konzentrierte, zu denen Bettler, Nichtseßhafte, aber auch Schauspieler, Spielleute und Musikanten zählten, und die »oft als Kriminelle und Müßiggänger für rechtlos erklärt« wurden.⁵⁸ Zudem weist Dülmen darauf hin, daß »kaum ein Ereignis [...] wie der Jahrmarkt das weltliche Treiben der Stände [spiegelte und] [...] der Jahrmarkt zum Sinnbild weltlichen Lebens« wurde, und als solches der Kritik von kirchlicher Seite oft ausgesetzt war.⁵⁹ Diese kulturhistorische Entwicklung schlägt sich auch in der Bildtradition des Jahrmarkts nieder.

Im 16. Jahrhundert sind Jahrmärkte und Kirmesdarstellungen kaum voneinander zu trennen, so daß verschiedenste Krämer neben den Tänzen und Festivitäten ihre Waren anbieten.⁶⁰ Vorwiegend findet man im 16. Jahrhundert sogenannte Markt- und Küchenstücke, die in der Tradition von Pieter Aertsen und Joachim Beuckelaer Allegorien sexueller Begierden oder stoisches Gedankengut versinnbildlichen.⁶¹ Motivik und Komposition sind zu verschieden, als daß Teniers sich auf diese Bildtradition beziehen würde. Erst um die Jahrhundertwende wird der Jahrmarkt als einzelnes Motiv dargestellt. Kulturhistorisch wird man diese Veränderungen auf die zunehmenden Verordnungen der Obrigkeit zurückführen, die den Handel von den Volksfesten trennen wollte, um auch ausländische Händler anlocken und diese vor Gaunern schützen zu können.

In Brüssel befindet sich ein um 1600 gemalter Jahrmarkt, der den Marktplatz auf der sogenannten ›Meir‹ der Scheldestadt Antwerpen abbildet (Abb. 6).⁶² Die ›Meir‹ ist die Hauptstraße der Altstadt und durchquert Antwerpen in Ost-West-Richtung. Dieser Markt war der ökonomische Mittelpunkt in Antwerpen, auf dem die vielen Waren angeboten wurden, die auf der Schelde umgeschlagen worden waren.⁶³ Die Komposition des Gemäldes ist eigenartig. Der Betrachter schaut von einem erhöhten Standpunkt auf den Marktplatz. Im Hintergrund ist, gleich einer Kulisse, die Stadtopographie Antwerpens dargestellt, die einen weiten Einblick in die Hauptstraße ›Meir‹ gibt und die Identifizierung des Marktplatzes erlaubt. Im vorderen Drittel reiht der Maler bühnenartig verschiedenste Personengruppen und Verkaufsstände neben- und hintereinander auf. Es werden Vögel, Früchte, Fische und Bier angeboten. Zahnbrecher geben ihre Kunst zum besten, und Krämer versuchen, ihre Waren zu verkaufen. Ganz rechts im Bild werden destillierte Geruchsstoffe feilgeboten. Tänze und Kirmesfestivitäten fehlen gänzlich. Dieser Jahrmarkt ist aber nicht nur eine Abbildung einer der wichtigsten Märkte in Antwerpen. Die moralisierenden Szenen in der Tradition Aertsens und Beuckelaers geben der Bedeutung des Gemäldes eine eigenartige Wendung. In der rechten Bildseite werden einigen Frauen Vögel angeboten. Emmens konnte nachweisen, daß sich in dieser Anspielung das im Deutschen wie im Niederländischen bekannte Verb ›voegeln‹ widerspiegelt und »diese Bedeutung des 17. Jahrhunderts [...] auf die allgemeine Voluptas carnis [verweise], als die man im 16. Jahrhundert die weltlichen und fleischlichen Verlangen zusammenfaßte.«⁶⁴ Eingedenk dieser allegorischen und emblematischen Sinnschichten wird dieser Jahrmarkt zum Sinnbild weltlichen Lebens, der als solcher der moralischen Kritik besonders durch kirchliche Würdenträger ausgesetzt war. Die allegorischen und emblematischen Bezüge werden vor allem durch die verschiedensten Gruppen im Vordergrund dargestellt, die bühnenartig die Sinnschichten des Gemäldes repräsentieren.

Vergleicht man das Brüsseler Gemälde mit dem *Genter Jahrmarkt*, dann fällt die eigenartige Komposition ins Auge, welche beiden eigen ist. Ebenso wie der anonyme flämische Meister um 1600 stellt David Teniers d. J. den *Genter Jahrmarkt* dar: im Hintergrund die Stadtopographie mit der Liebfrauenkirche im Mittelpunkt, die den Platz eindeutig in Gent bestimmen läßt, und im Vordergrund eine Personenstaffage. Die Grundkomposition beibehaltend, verbindet Teniers im Vergleich zum Antwerpener Jahrmarkt den Vordergrund und Hintergrund sehr viel kunstfertiger miteinander, so daß die gesamte Komposition ›realistischer‹ erscheinen mag und sich die Figurenstaffage im Vordergrund nicht deutlich vom Mittelgrund abhebt. Emmens gibt zu bedenken, daß »die zunehmende Darstellung der Wirklichkeit im 16. Jahrhundert [...] nicht die Emanzipation der bildenden Kunst [bezeichnet], wie es der Realismus des 19. Jahrhunderts tut, sondern sie muß im Rahmen der Religiosität und Sozialgeschichte des 16. Jahrhunderts verstanden und interpretiert werden.«⁶⁵ Ebenso lehnt Raupp eine einseitige Interpretation der Genremalerei in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts im Sinn des ›genre pur‹ ab.⁶⁶ Folglich müssen insbesondere die Gruppen der Personenstaffage im Vordergrund hinsichtlich tieferer Sinnschichten untersucht werden.

In der rechten unteren Bildecke scheinen sich eine Frau und ein Mann schlafen gelegt zu haben. Diese Szene ist kein realistisches Motiv eines Jahrmarkts, denn das herannahende Schwein verrät die tiefere Bedeutung. Renger legt überzeugend dar, daß das Schwein im 16. Jahrhundert ein Attribut der Trunksucht, der Gula, war.⁶⁷ In dem Holzschnitt *Die vier Eigenschaften des Weines* von Erhard Schön (Abb. 7) symbolisiert das Schwein den dritten Grad der Folgen des Weingenusses, wobei ein Schwein von dem Erbrochenen eines Trinkers frißt. In einer Illustration eines Prassers von 1609 erscheint das Schwein als einziges Attribut und verweist auf das verschwenderische Leben des Prassers.⁶⁸ Teniers verwendet dieses Motiv in seinen Kirmesdarstellungen öfters⁶⁹ und wird sich der allegorischen Bedeutung sicherlich bewußt gewesen sein. Im Dresdener Gemälde *Kirmes vor dem Gasthaus zum Halbmond*,



Abb. 7 Erhard Schön, Holzschnitt zu: Hans Sachs, Die vier wunderberlichen eygenschaft unnd wüirkung des weins (1528)

das Teniers wenige Jahre zuvor malte, liegt der gleiche Mann vor einem mit Fleisch und Bier gedeckten Tisch, während das Schwein sich ihm nähert.⁷⁰ In diesen Darstellungen der Trunksucht und der Verschwendung findet sich bei Teniers immer ein Wirtshaus, so auch im *Genter Jahrmarkt*. Inmitten des Vordergrundes stehlen zwei Schuljungen⁷¹ älteren Herren Geld aus den Hosentaschen. In der Tradition des *Tanzenden Bauernpaars* von Albrecht Dürer oder der Kupferstichserien von Hans Sebald Beham finden sich häufig Szenen, wo jemand bestohlen wird oder auf sein Geld achtgeben muß.⁷² Immer wieder wird die Unachtsamkeit sowie die Verschwendung im Umgang mit Geld thematisiert. Es ist keine Kirmes von Teniers bekannt, wo eine solche Personengruppe auftaucht. Scheinbar setzt Teniers diese Gruppe bewußt vor einen Jahrmarkt, um im allegorischen Sinn vor der List und vor »unehrlichen Händlern« zu warnen. Denn »unehrliche Händler« waren, wie oben erwähnt, die Zielgruppe restriktiver Maßnahmen.

Auf der linken Bildseite preist ein Wirt lauthals und in starker Gestik sein Bier an. Diese Figur zieht die Aufmerksamkeit der Umstehenden und des eleganten Paares auf sich. Dieses Paar hebt sich in Kleidung und Auftreten von dem Wirt ab. Raupp betont, daß eine der Kategorien eines theoretischen Rahmens der Genremalerei die realistische »Affektschilderung« sei. Er zitiert Houbraken, der auf die Wahrung des ständischen Decorum insistiert und meint, daß »ein Bauer [...] als Bauer, ein Herr als Herr in Erscheinung treten« muß.⁷³ Genau diese Funktion erfüllt das elegante Paar in den Bildern Teniers, wo es in identischer oder abgewandelter Haltung häufig begegnet und immer in realistischer Affektschilderung konträr zu den Bauerneffekten steht.⁷⁴ Dieses Paar wurde von Smith als ein Selbstporträt Teniers' mit seiner Gattin Anna Brueghel und dem Schüler Apshoven bezeichnet.⁷⁵ Ein Ver-

gleich mit dem Berliner Gemälde *Der Maler und seine Familie*⁷⁶, welches um 1645/1646 datiert wird und aus derselben Schaffenszeit stammt, verdeutlicht, daß die männliche Figur auf keinen Fall ein Selbstporträt des Künstlers sein kann. Das elegante Paar ist also eine Figurenstaffage ganz im Sinn der Affektschilderung Houbrakens, die Teniers häufig verwandt hat. Teniers steht damit in der Tradition des im 17. Jahrhundert in den Niederlanden auftretenden bürgerlichen Sittenbilds.

Auf weitere Sinnschichten verweisen die Fische und der Tabak, die auf der rechten Bildseite verkauft werden. Fische als Fastenmahlzeit einerseits und als Symbol für das Element des Wassers andererseits stehen seit dem 16. Jahrhundert in emblematischen und allegorischen Bezügen. Der Tabak wurde im 16. Jahrhundert einerseits als Heilmittel der Humoralmedizin neuentdeckt und als ausgleichendes Mittel gegen übermäßigen Weingenuß eingesetzt. Andererseits weisen einige Stiche von Raucherdarstellungen des 17. Jahrhunderts in ihren Beischriften auf den 4. Vers des 102. Psalms hin: »Die Tage vergehen wie Rauch« und vergegenwärtigen die Vergänglichkeit alles Weltlichen. Diese emblematischen und allegorischen Bezüge werden bis ins 17. Jahrhundert tradiert und waren unter Kunstliebhabern und gelehrten Künstlern bekannt.⁷⁷ Auch Teniers malte viele Raucher und band sie, so Klinge, in die Vanitasallegorie ein.⁷⁸

Die gesamte Personenstaffage im Vordergrund bringt analog zum Antwerpener Jahrmarkt in Brüssel emblematisches und allegorisches Wissen zum Ausdruck. Die Vergänglichkeit der Welt wird mit einem Jahrmarkt verbunden und auf die Narrheit und Verschwendung der Menschen hingewiesen.

Wie aber ist das für Teniers seltene Motiv des Theaters mit Figuren oder Nachahmungen der *Commedia dell'Arte* zu verstehen? Raupp schrieb 1981 in dem Katalog zur Buchkunst und Druckgraphik der Niederlande, daß das Theater in der niederländischen Kultur des 16. und 17. Jahrhunderts eine herausragende Rolle spielte und die feste Rollenstruktur des Theaters den Vergleich mit der zeitgenössischen Auffassung der Welt und der Gesellschaft als ein fest geordneter und ständisch-hierarchisch gegliederter Kosmos nahelege. Um seine Vermutung zu stützen, zitiert Raupp Vondel, der in ein Epigramm 1638 schrieb: »Die Welt ist ein Theater. Jeder spielt seine Rolle und bekommt sein Teil.«⁷⁹ Damit erfaßt Raupp aber nur einen Teil der allegorischen Bedeutung des Theaters im 16. und 17. Jahrhundert. Sicher kam in der Vorstellung vom geordneten Kosmos die Sehnsucht der meisten Menschen nach Geborgenheit zum Ausdruck. Ein Blick in die Geistesgeschichte macht aber deutlich, daß gerade dieser geordnete Kosmos, das Wissen des Menschen um das Verum und damit die Sicherheit und das Vertrauen in die eigene Erkenntnismöglichkeit, am Ausgang des Mittelalters zu brechen scheint. Für den Menschen bleibt »nur« noch das Wissen um das Bonum. So schreibt Gerl, daß das »Wissen [...] seine Rechtfertigung, seinen Charakter als Wissen, durch den Bezug auf das Bonum, und noch selektiver: auf das Utile des Menschen« erhält.⁸⁰ Diese Subjektivierung und Unsicherheit des Menschen hinsichtlich der eigenen Erkenntnisfähigkeit reflektiert allegorisch das Theater. Vor allem die *Commedia dell'Arte* bildet einerseits mittels der Masken die Welt nicht realistisch ab, sondern schafft eine phantastische Wirklichkeit. Andererseits werden durch typisierte Bewegungen und stilisierte Szenen spezifische und realistische Menschentypen vorgespielt und dadurch dem Zuschauer satirisch vor Augen gestellt. Das satirische Theater setzt die Spannung zwischen der Wirklichkeit der Bühne und der erlebten Wirklichkeit voraus, und genau hier liegt die Kernaussage und -bedeutung des Theaters als Motiv in der bildenden Kunst. Das Theater versinnbildlicht weniger den ständisch-hierarchisch gegliederten Kosmos als vielmehr den Zweifel des Menschen an der eigenen Erkenntnisfähigkeit. Diese Allegorisierung des Zweifels an der eigenen Erkenntnisfähigkeit geht im *Genter Jahrmarkt* mit der Vergänglichkeit alles Weltlichen und der Narrheit des Menschen einher, die in der Personenstaffage zum Ausdruck gebracht wird. Dies führt für die Deutung des Gemäldes zu der Frage, was Sicherheit konstituieren und der Vergänglichkeit alles Weltlichen entgegengesetzt werden kann.

Teniers setzt die Liebfrauenkirche in das ›Fadenkreuz‹ seiner Komposition. In den Kirmes- und Kirchweihdarstellungen des 16. Jahrhunderts bruegelscher Tradition ist die Kirche Sinnbild der christlichen Lehre und moralischen Standfestigkeit.⁸¹ Teniers besaß selbst verschiedene Bruegelgemälde und stand spätestens nach der Heirat mit Anna Brueghel, der Tochter Jan Brueghels d. Ä., familiär und künstlerisch im engsten Kontakt mit deren Tradition. Die Darstellung der menschlichen Narrheit und ihren Verfehlungen vor dem Hintergrund christlicher Werte ist keine Seltenheit. Emmens hat nachgewiesen, daß gerade in den Markt- und Küchenstücken von Aertsen und Beuckelear der *Volputas carnis* christologische Szenen, zumeist Darstellungen des *Ecce Homo*, entgegengesetzt werden, und diese Gemälde vor dem Hintergrund des Gegensatzpaares *Amor sui* und *Amor dei* gedeutet werden müssen. Auch wenn Teniers motivisch und kompositorisch nicht auf deren Tradition rekurriert, so muß der *Genter Jahrmarkt* in gleicher Art verstanden werden. Die *Amor sui* wird hier in der Vergänglichkeit der Welt, der ›Gula‹, der menschlichen Gier und List, versinnbildlicht und der *Amor dei*, der Kirche als Sinnbild christlicher Tugend, gegenübergestellt und moralisch gedeutet.⁸² Für die Interpretation und Deutung von Genrebildern im 17. Jahrhundert muß methodisch angemerkt werden, daß es keinen in sich geschlossenen Bildgehalt gibt, der aufgedeckt werden kann. Das Wissen um die Grenzen der Erkenntnis führte im 17. Jahrhundert in der Genremalerei zu einer Bildgattung, die dem Betrachter durch ihre antithetische Gegenüberstellung verschiedenster Wirklichkeiten Angebote von Bedeutungsmöglichkeiten zur eigenen Reflexion an die Hand gibt. Es sollte deutlich geworden sein, daß diese Bedeutungsmöglichkeiten erschlossen werden können, wenn wir versuchen, uns ohne die stark durch den Realismus des 19. Jahrhunderts geprägte Bildrezeption den Gemälden zu nähern und sie aus ihrer eigenen zeitgenössischen Anschauung heraus zu verstehen. Auch im 17. Jahrhundert haben nicht alle Menschen die Bedeutung in Kunst und Literatur verstanden, denn nur »verständige Leut«, meint Grimmelshausen 1673, »denen es gedeiht, werden den Kern schon finden und sich zunutz zu machen wissen.«⁸³ Ob der *Genter Bischof Antonius Triest* einer dieser »verständigen Leut« gewesen sein mag und dieses Gemälde um 1645/1647 in Auftrag gegeben hat, muß offenbleiben und kann nur vermutet werden. Zumindest sei hiermit ein bedeutendes und bislang unbeachtetes Gemälde von David Teniers d. J. der Öffentlichkeit und Forschung wieder anheimgestellt.

¹ *17th Century of Art in Europe*, Ausstellungskatalog Royal Academy of Arts, London 1938, S. 55f., Kat. Nr. 101. Unter anderem wird auf eine Ausstellung in der Royal Academy of Arts von 1873 verwiesen, wo das Gemälde unter der Kat. Nr. 212 ausgestellt gewesen sein soll.

² John Smith, *A Catalogue Raisonné of the works of the most eminent dutch, flemish, and french painters*, London 1831, Bd. 3, S. 334, Nr. 277.

³ Vgl. z. B. »Kirmes«, signiert und datiert 1649, London, Buckingham Palace (Abb. bei: *David Teniers the younger · Paintings · Drawings*, Ausstellungskatalog, bearb. von Margret Klinge, Antwerpen 1991, S. 191).

⁴ *Catalogue des tableaux, gouches, dessins, ... [u. a.] Objets curieux composant le Cabinet de M. Dubois ... par A. J. Paillet*, Auktionskatalog, Paris, 18.12.1788, S. 17f., Nr. 28.

⁵ Antoon Sanders, *Flandria illustrata*, Köln 1641 (Reprint 1973), hrsg. von E. Veys te Tielt, Abb. S. 114f.

⁶ Für die Baugeneese stütze ich mich im folgenden vor allem auf Suzanne van Aerschot, *Bouwen door de eeuwen heen, Architectuur*, Gent 1979, S. 424–442, die einige ältere Bauuntersuchungen z. B. von Baron P. Verhaegen, *De oude kerken Gent ... St. Pieters ...* (Ars Belgica, Bd. 8), Antwerpen 1938, S. 53–59, 112–123, z. T. revidiert.

⁷ Aerschot [Anm. 6], S. 424.

⁸ Aerschot [Anm. 6], S. 429. Zum Vierungsturm vgl. die Lithographie von Arent van Wynendaele aus dem Jahr 1580, Stadtarchiv Gent, Atlas Goetghebuer, L22/29; Abb. und erläutert bei: Verhaegen [Anm. 6], S. 114f., Nr. 93.

⁹ Aerschot [Anm. 6], S. 428f.

¹⁰ Aerschot [Anm. 6], S. 429f.

¹¹ Sanders [Anm. 5].

¹² Verhaegen [Anm. 6], S. 120f., Nr. 109; vgl. Aerschot [Anm. 6], S. 430.

¹³ Ausschnitt aus »Gezicht af Gent«, datiert 1534, Öl auf Leinwand, 134 × 170 cm, Bijloke-Museum, Gent, Inv. Nr. 474.

¹⁴ Vgl. weitere Stadtansichten von Gent. z. B. von H. Hondius, 1732, Abb. bei: *Gent & Architectuur*, Brügge 1985, Abb. 80.

¹⁵ Im Genter Stadtarchiv (Atlas Goetghebuer) finden sich einige Ansichten der Liebfrauen- und St. Peterskirche mit angrenzender Abtei. Diese Ansichten sind aber entweder nach 1700 entstanden oder können keine markanten Übereinstimmungen zum Gemälde von Teniers aufweisen.

¹⁶ Aerschot [Anm. 6], S. 429.

¹⁷ Aerschot [Anm. 6], S. 429.

¹⁸ Aerschot [Anm. 6], S. 430: »Eerste belangrijke bouwcampagne van 1629 tot 1649: bouw van de O.-L.-Vrouwekapel op de oude funderingen, koor, O.-toren, twee trapkokers en gewelven. In 1651 werd het koor in gebruik genomen.«

¹⁹ Aerschot [Anm. 6], S. 430.

²⁰ *David Teniers* [Anm. 3]; zum stilistischen Vergleich sei z. B. auf Kat. Nr. 1, S. 26, verwiesen: »Die Raucher«, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, Inv. Nr. 5043.

²¹ Ohne Gründe zu nennen, datiert E. Baes, *Notes et Remarques sur les Quatre David Teniers*, 1887, S. 160, den »Genter Jahrmarkt« mit weiteren Bildern in das Jahr 1647: »En 1647 se suivent deux Corps de Garde, une Fête champêtre (Madrid) et un Poste de bourgeois armés qui pourrait bien appartenir à son frère Abraham; des Marchands de poisson et très probablement la Foire de Gand sur la place Saint-Pierre, intitulée »Potiens Markt, ...«, was Napoléon de Pauw, *Les trois Peintres David Teniers et leurs Homonymes*, Antwerpen 1898, S. 65, Anm. 1, mit dem Verweis auf Baes zu einer Begründung bewegt: »les personnages semblent le prouver«.

²² Antonius Triest wurde 1577 geboren, 1616 wurde er Bischof von Brügge und 1621 Bischof von Gent; er starb am 28. Mai 1657 als der bedeutendste Bischof des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden; vgl. Michel Cloet, Antoon Triest, in: Michel Cloet / Ludo Collin / Robrecht Boudens, *Het bisdom Gent (1559–1991) · Vier eeuwen geschiedenis*, Gent 1992, S. 66–78.

²³ *David Teniers* [Anm. 3], S. 21.

²⁴ Vgl. den Lexikonartikel über Antonius Triest in: *Biographie Nationale de Belgique*, Brüssel 1930/1932, Sp. 614–624, und Cloet [Anm. 22].

²⁵ *David Teniers* [Anm. 3], S. 224.

²⁶ *David Teniers* [Anm. 3], S. 13.

²⁷ Für die Unterstützung bei der Durchsicht der Archivalien sei dem bischöflichen Archivar, Ludo Collin, recht herzlich gedankt.

²⁸ In der Frühlingsdarstellung der »Vier Jahreszeiten«, die sich im Noordbrabants Museum in 's-Hertogenbosch befindet, verwendet Teniers die Ansicht seines Hauses »Dry Torens«, Abb. bei: *David Teniers* [Anm. 3], S. 251, vgl. auch S. 249. Als ein Beispiel einer Stadtsilhouette sei auf die »Kirmes am St. Georgs Tag« aus einer Privatsammlung in Belgien hingewiesen, Abb. bei: *David Teniers* [Anm. 3], S. 101, vgl. auch S. 175, 254; vgl. auch *David Teniers* [Anm. 3], S. 19f.

²⁹ Cloet [Anm. 22], S. 75f.

³⁰ Johan Decavele, *Gent · Apologie van een rebelse stad*, Antwerpen 1989, S. 39–45.

³¹ David Teniers [Anm. 3], S. 224f., Kat. Nr. 77 und S. 221, Kat. Nr. 76; vgl. auch Biographie Nationale [Anm. 4], Sp. 620: »Van Dyck et Teniers firent son portrait«; ebenso De Bie, *Het Gulden Cabinet van de vrye schilderconst etc.*, 1661, S. 334, übersetzt ins Französische bei John Vermoelen, *Teniers le Jeune · Sa vie ses œuvre*, Antwerpen 1865, S. 24, Anm. 1.

³² Baes [Anm. 21], S. 177: »Ensuite Antoine, filleul de l'évêque de Gand, Triest, baptisé le 12 juin 1648, mort en 1684.« Zur freundschaftlichen Beziehung zwischen Teniers und Triest vgl. Biographie Nationale [Anm. 24], Sp. 620: »Il [Triest] comptait parmi ses amis Rubens, Van Dyck, Teniers et leurs confrères, et payait largement les tableaux qu'il leur commandait«; vgl. auch Vermoelen [Anm. 31], S. 27: »Parmi eux nous citerons Guillaume II, prince d'Orange, l'Évêque de Gand, Antoine Triest et d'autres grands seigneurs, dont la société faisait le charme de son château, à Perck.«

³³ Triest stattete nicht nur die Kirchen Gents mit hervorragenden Kunstschatzen aus, sondern besaß außerdem eine private Sammlung, in der er auch Stadtansichten verwahrte, die seine großen Besitztümer vor der Stadt zeigten; vgl. die Kopien (1862 und 1831) der Ansichten von Daniel Seghers und Lucas van Uden im Bijloke-Museum, Gent.

³⁴ *Catalogue d'une riche collection de tableaux · Le tout provenant du célèbre Cabinet Du Citoyen Robit. Par A. Paillet, et H. Delaroche*, Auktionskatalog, Paris, 11.5.1802, S. 98f., Nr. 147.

³⁵ Smith [Anm. 2]; der Auktionskatalog konnte nicht aufgefunden werden; vgl. De Pauw [Anm. 21], S. 65, der wörtlich von Smith abschreibt.

³⁶ Auktionskatalog 1788 [Anm. 4].

³⁷ In der Bibliothek der Musées Royaux des Beaux Arts in Brüssel wird ein Auktionskatalog, *Catalogue d'une riche collection de tableaux ... par A. J. Paillet* (Paris No. 60), verwahrt, der kein Auktionsdatum aufweist und den »Genter Jahrmarkt« unter der Nr. 24, S. 12f., führt. Das jüngste aufgeführte Datum in dem Katalog ist das Jahr 1785. Da das Layout ähnlich dem Auktionskatalog von 1788 [Anm. 4] ist, müßte das Gemälde in den 80er oder 90er Jahren noch einmal angeboten worden sein.

³⁸ Auktionskatalog 1802 [Anm. 34]; Smith [Anm. 2] glaubt, daß das Gemälde 1801 für 12720 Frs. (509£) an M. Robit verkauft wurde. Smith scheint sich hier vertan zu haben, denn im Auktionskatalog von 1802 werden eindeutig Gemälde der Sammlung Robit verkauft. Zudem wird im *Catalogue descriptif des tableaux · Galerie du Palais de l'Élysée · Par Charles Paillet*, Auktionskatalog, Paris 4.–7.4.1837, S. 22–24, Nr. 7, nur angemerkt, daß das Gemälde »provient aussi du cabinet Robit, 1801«, was nicht heißt, daß es 1801 verkauft wurde. Charles Blanc, *Le Trésor de la Curiosité tiré des catalogues de vente*, Paris 1857, S. 195, vermerkt, daß der »Genter Jahrmarkt« 1801 auf einer Auktion von Robit für 12720 Frs. verkauft wurde, jedoch korrigiert sich Blanc, *Histoire des Peintres de toutes les écoles*, 1864, S. 16, und nennt das richtige Auktionsdatum von 1802, als das Gemälde den Preis von 12720 Frs. erreicht haben soll. Dieser Preis findet sich auch handschriftlich eingetragen in dem Auktionskatalog 1802 [Anm. 34], S. 98, der sich in der Bibliothek der Musée Royaux des Beaux Arts in Brüssel (Paris 50) befindet. Die Autoren des Ausstellungskatalogs *Art in Europe* [Anm. 1] werden von Blanc 1857 falsch abgeschrieben haben. De Pauw [Anm. 21] bezieht sich falsch auf Smith [Anm. 2].

³⁹ In dem Auktionskatalog 1837 [Anm. 38], S. 22, der in der Bibliothek der Musée Royaux des Beaux Arts in Brüssel (Paris 87) verwahrt wird, gibt es zu dem »Genter Jahrmarkt« den handschriftlichen Nachtrag von 15900 Frs.

⁴⁰ Smith [Anm. 2]: »Now in the collection of the Duchess of Berri«.

⁴¹ John Smith, *A Catalogue Raisonné of the works of the most eminent Dutch, Flemish, and French Painters. Supplement*, London 1842, S. 439–441, Nr. 103; in dem *Catalogue Raisonné* von 1831 [Anm. 2] schätzt Smith den »Genter Jahrmarkt« auf 1500£. Scheinbar war der Herzogin von Berry diese Schätzung bekannt, und sie versuchte das Gemälde für 1400£ in London zu verkaufen, wo der Erfolg aber ausblieb.

⁴² Auktionskatalog 1837 [Anm. 38], S. 22; G. K. Nagler, *Künstler-Lexikon*, Leipzig 1852, Bd. 8, S. 360, notiert, daß auf einer Auktion im Palais de l'Élysée Bourbon 1838 (Datum ist hier ein Druckfehler, richtig ist 1837) der »Genter Jahrmarkt« für 15900 Frs. ersteigert wurde; auch Blanc 1857 [Anm. 38], S. 422, erwähnt, daß der »Genter Jahrmarkt« auf der Auktion der Sammlung der Herzogin von Berry 1837 im Palais de l'Élysée zu 15900 Frs. verkauft worden ist.

⁴³ G. F. Waagen, *Treasures of Art in Great Britain*, London 1854, Bd. 2, S. 254.

⁴⁴ *Art in Europe* [Anm. 1], S. 56.

⁴⁵ Im Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag konnte ein Bild nachgewiesen werden, welches auf Holz (78 × 102 cm) gemalt, fälschlicherweise D. Teniers d. Ä. zugeschrieben und auf der Auktion von August Schmetz (Aachen) in Berlin 14.5.1905 angeboten worden sein soll.

⁴⁶ *Theatermuseum der Universität zu Köln · Verzeichnis der Gemälde*, bearb. von Alexandra Bresges u. Sabine Herder, Köln 1991, Kat. Nr. 193; ein neuer Katalog ist in Bearbeitung.

⁴⁷ Das Gemälde ist auf einer groben, möglicherweise vor 1800 gewebten Leinwand gemalt und mit einer feinen maschinell und damit nach ca. 1800 hergestellten Leinwand wachsdoubliert.

⁴⁸ Die Provenienz bietet einige Schwierigkeiten. Im Rijksbureau in Den Haag konnte eine Kopie des »Genter Jahrmarkts« im Jahr 1900 auf einer Auktion in Amsterdam aus der Widener Collection, Philadelphia, unter der

Nr. 259 und ein zweites Mal im März 1929 nachgewiesen werden. In *Art in Europe* [Anm. 1] wird diese Kopie unter der Nr. 259 im Katalog der Widener Collection von 1898 erwähnt. Diese Kopien, die jeweils auf Leinwand gemalt sind, scheinen mit denen identisch zu sein, die nachweislich am 12.5.1943 im Auktionskatalog *Altes Kunstgewerbe, Alte Möbel/Plastik, Gemälde alter und neuer Meister, Graphik*, München 1943, für 15 000 \$ und noch einmal am 15.–17.12.1943 im Auktionskatalog *Altes Kunstgewerbe, Alte Möbel/Plastik, Gemälde alter und neuer Meister, Graphik*, Wien 1943, für 30 000 RM vom Kunstversteigerungshaus Weinmüller angeboten wurden. 1943 wurde dieses Gemälde von Niessen gekauft, was eine mit Bleistift geschriebene Handschrift auf der Rückseite des Zierrahmens der Kölner Kopie bestätigt: »Weinmüller Niessen Ehreshoven«, Ehreshoven war das Schloß, in das Niessen mit der Sammlung während des Krieges evakuierte. Diese Gemälde von Widener und Weinmüller sind in Größe und Staffage identisch und weisen exakt dieselben Kopierfehler zum Original auf: die Figur, die dem Betrachter zugewandt ist und sich rechts hinter dem Herrn des feinen Paares im mittleren Vordergrund befindet, ist in der Kopie im Verhältnis zum Original zu klein. Der einzige Unterschied in der Darstellung ist der kleine Zwiebelturm rechts von der Pfarrkirche auf den Abteigebäuden, der bei Widener noch einen Zwiebelturm, bei Weinmüller einen Spitzturm und nun in Porz-Wahn wieder einen Zwiebelturm darstellt. Auf der Kopie in Köln konnten malerische Veränderungen an dieser Stelle nachgewiesen werden, so daß das Gemälde zwischen 1929 und 1943 verändert worden sein muß und diese Übermalungen nach einer flüchtigen Säuberung von Niessen wieder rückgängig gemacht wurden. Das Gemälde wird zur Zeit restauriert, und weitere Ergebnisse sollen im ausstehenden Katalog erwähnt werden. Inwieweit das Gemälde aus der Sammlung Schmetz mit dieser Kopie aus Köln zusammenhängt und beide möglicherweise Kopien voneinander sind, läßt sich erst feststellen, wenn das verschollene Gemälde wieder auftaucht.

⁴⁹ Claus Grimm, *Alte Bilderrahmen · Epochen – Typen – Material*, München 1978, S. 134, Abb. 284; der Rahmen wird um 1740 datiert und kommt in Ornamentik und Stil diesem und anderen vergleichbaren Bilderrahmen aus dieser Zeit sehr nahe.

⁵⁰ Stellvertretend sei hier der Aufsatz von Hans-Joachim Raupp, Ansätze zu einer Theorie der Genremalerei in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 46, 1983, Heft 1, S. 401–418, genannt, in dem Raupp bis dato die wichtigste Literatur nennt.

⁵¹ Hans-Joachim Raupp, *Bauernsatiren · Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genre in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470–1570*, Niederzier 1986, S. 163f.; insbesondere sei auf die Ikonographie der Bauernkirmes P. Brueghels d. Ä. auf S. 287–295 verwiesen.

⁵² Richard van Dülmen, *Kultur und Alltag in der Frühen Neuzeit · Dorf und Stadt 16.–18. Jahrhundert*, Bd. 2, München 1992, S. 146.

⁵³ Van Dülmen [Anm. 52], S. 319, Anm. 1; vgl. Z. W. Sneller, *Deventer, die Stadt der Märkte*, Weimar 1936.

⁵⁴ Konrad Renger, Adrian Brouwer · Seine Auseinandersetzung mit der Tradition des 16. Jahrhunderts, *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz* (Sonderband 4: Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert, Symposium Berlin 1984), 1985, S. 253–282, Zitat S. 279; vgl. auch Raupp [Anm. 50], S. 402.

⁵⁵ Die Kupferplatte, Nancy, Musée historique lorrain, ist seitengleich mit dem Gemälde aus München. Alle erhaltenen Drucke sind seitenverkehrt, so daß sich die Frage stellt, welche Vorlage Teniers verwendet haben wird. Weitere Kopien sind seitengleich mit den Drucken, vgl. Brüssel, Musées Royaux des Beaux Arts.

⁵⁶ Van Dülmen [Anm. 52], S. 150.

⁵⁷ Van Dülmen [Anm. 52], S. 229.

⁵⁸ Van Dülmen [Anm. 52], S. 202f.

⁵⁹ Van Dülmen [Anm. 52], S. 151.

⁶⁰ Vgl. Hans Sebald Beham, Das große Kirchweihfest, Holzschnitt 1539, oder Maerten van Cleve, Jahrmarktstreiben am »Kopper-Maandag«, Federzeichnung, nach 1570, Wien, Albertina, Abb bei: Raupp [Anm. 51], S. 263.

⁶¹ E. de Jongh, Erotica in Vogelperspectiefs · De dubbelzinnigheid van een reeks 17de eeuwse genrevoorstellingen, *Simiolus*, 3, 1968/1969, S. 22–74; J. A. Emmens, »Eins aber ist nötig« · Zu Inhalt und Bedeutung von Markt- und Küchenstücken des 16. Jahrhunderts, in: *Album Amicorum*, J. G. van Gelder, 1973, S. 93–101; Günter Irmscher, Ministræ voluptatum: stoicizing ethics in the market and kitchen scenes of Pieter Aertsen and Joachim Beuckelaer, *Simiolus*, 16, Nr. 4, 1986, S. 219–232.

⁶² Musées Royaux des Beaux Arts, Brüssel, Inv. Nr. 2244.

⁶³ *Antwerpen verhaal van een metropool · 16de–17de eeuw*, Ausstellungskatalog Antwerpen, hrsg. von Jan Van der Stock, Antwerpen 1993, Kat.-Nr. 171.

⁶⁴ Emmens [Anm. 61], S. 95; zudem sind Allegorien der fünf Sinne und vier Elemente als Vanitasdarstellungen in diesem Gemälde.

⁶⁵ Emmens [Anm. 61], S. 99.

⁶⁶ Raupp [Anm. 50], S. 418.

⁶⁷ Konrad Renger, *Lockere Gesellschaft · Zur Ikonographie des Verlorenen Sohnes und von Wirtshausszenen in der niederländischen Malerei*, Berlin 1969, S. 78f.

⁶⁸ Abb. bei: Renger [Anm. 67], S. 111, Textabb. 3.

⁶⁹ Vgl. z. B. Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. C 298; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 1070; in der Dresdener Gemäldegalerie befindet sich ein weiteres Gemälde, »Wirtshaus am Fluß«, Holz, 49 × 71 cm, auf dem der liegende Mann ohne Schwein dargestellt ist.

⁷⁰ Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 1070; das auf dem Tisch liegende Fleischstück verweist auf die oben zitierte *Voluptas carnis*, der sich die Paare hinzugeben scheinen.

⁷¹ Vgl. Raupp [Anm. 50], S. 414.

⁷² Vgl. Raupp [Anm. 51], S. 177, Abb. 157 (Dürer), S. 186f., Abb. 168.4 und 169.8 (Beham), des weiteren S. 208, Abb. 187 (Massys); »St. Georgskirmes«, *Musées Royaux des Beaux Arts*, Brüssel, Inv. Nr. 1799; Hans Sebald Beham, »Das große Kirchweihfest«, Holzschnitt 1539.

⁷³ Houbraken III, 18f., zitiert nach: Raupp [Anm. 50], S. 403.

⁷⁴ Vgl. *Musées Royaux des Beaux Arts*, Brüssel, Inv. Nr. 1841, wo exakt die gleiche Figurengruppe vorkommt; weitere feine Gesellschaften stehen immer im Auftreten und Verhalten in Kontrast zu denen der Bauern, vgl. z. B. St. Petersburg, Hermitage, Inv. Nr. 593, und Madrid, Museo del Prado, Inv. Nr. 1785.

⁷⁵ Smith [Anm. 2]; schon im Auktionskatalog 1788 [Anm. 4] wird ein mögliches Selbstporträt Teniers vermutet.

⁷⁶ Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Inv. Nr. 857; vgl. *David Teniers* [Anm. 3], S. 126.

⁷⁷ Vgl. Georg Flegel (1566–1638), *Raucherstilleben*, Historisches Museum, Frankfurt a. M., Inv. Nr. B 1097, Abb. bei: *Georg Flegel · Stilleben*, Ausstellungskatalog, hrsg. von Kurt Wettangel, Frankfurt a. M. 1993, S. 127, Kat. Nr. 40; zur Vanitasallegorie des Rauchens siehe auch Christopher Brown, *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert*, München 1984, S. 47.

⁷⁸ *David Teniers* [Anm. 3], S. 18.

⁷⁹ *Wort & Bild · Buchkunst und Druckgraphik in den Niederlanden im 16. und 17. Jahrhundert*, Ausstellungskatalog Köln, Konzept H. J. Raupp, Köln 1981, S. 131–133.

⁸⁰ Hanna-Barbara Gerl, *Einführung in die Philosophie der Renaissance*, Darmstadt 1989, S. 35.

⁸¹ Vgl. Pieter Bruegel d. Ä., »Sturz der Blinden«, Neapel, Museo Nazionale, Inv. Nr. 84.490, oder ders., *Bauernkirmes*, Wien, Kunsthistorisches Museum.

⁸² Diese allegorischen und emblematischen Argumentationen wird Teniers mit Sicherheit auch in seinen Kirmesdarstellungen verwendet haben. Die hier aufgedeckten Bedeutungen lassen dies vermuten, so daß diese Gemälde nicht nur "idealistic transformation of rural life" in Anlehnung an Horaz und Vergil sind, wie es Klinge im Ausstellungskatalog *David Teniers* [Anm. 3], S. 20, vermutet. Verdeckte Allegorien der *Amor sui* und *Amor dei* scheinen möglich zu sein und fordern zu weiteren Forschungen auf.

⁸³ Grimmelshausen, zitiert nach: Raupp [Anm. 50], 416f.