

Tronie und bürgerliches Kostümporträt im Werk Rembrandts und seiner Nachfolger

Dagmar Hirschfelder

Um 1640 entwickelte sich im Umkreis Rembrandts und seiner Schüler ein Porträttyp, der sich formal an den Tronien dieser Maler orientiert. Die Dargestellten erscheinen in einer den Kostümen von Tronien vergleichbaren Phantasietracht und tragen wie diese keine Attribute, die auf eine bestimmte Rolle verweisen. Da die Auftraggeber der Bildnisse aus dem Bürgertum stammen, können die Werke als »bürgerliche Kostümporträts in Tronie-Manier« bezeichnet werden. Tronien, die vorbildhaft auf den neuen Porträttyp wirkten, waren als Darstellungen ranghoher Persönlichkeiten, etwa von Herrschern oder Herrscherinnen konzipiert. Sie waren allerdings ikonographisch nicht auf eine bestimmte Person festgelegt, sondern konnten vom Betrachter beliebig mit einem Sinn ausgestattet werden. Ebenso verhält es sich bei den Kostümporträts. Da es aufgrund der visuellen Übereinstimmungen der Bildkategorien leicht zu Verwechslungen kommen kann, entwickelt der Aufsatz Kriterien für ihre Abgrenzung. Hierzu gehören u. a. die Verwendung bestimmter wiederkehrender Modelle für Tronien auf der einen sowie die namentliche Identifizierung der Dargestellten und der Einsatz von Standardformeln der konventionellen Porträtmalerei auf der anderen Seite. In ihrer Nähe zu Tronien bestand ein wesentlicher Reiz der Bildnisse. Sie waren unmittelbar als Werke von Tronie- bzw. Historienmalern zu erkennen und dokumentierten Erfindungsreichtum und Manier ihrer Schöpfer. Die Auftraggeber wurden im Kostümporträt als Personen von Adel oder hohen Ranges charakterisiert. Durch diese Aufwertung verlieh die bürgerliche Elite ihrem Anspruch auf Gleichrangigkeit gegenüber der Aristokratie Ausdruck. Die Orientierung am Bildtyp Tronie ermöglichte es, die eigene Person zu nobilitieren und durch den Verzicht auf die Übernahme höfischer Formen der Porträtmalerei Unabhängigkeit zu demonstrieren.

Einführung

Das Oeuvre Rembrandts und seiner Schüler enthält eine große Zahl von Gemälden, die eine einzelne Halbfigur oder ein Brustbild in reicher Phantasietracht zeigen. Häufig blicken die Dargestellten zum Betrachter und nehmen eine für Bildnisse des 17. Jahrhunderts typische Pose ein. Doch der Eindruck, es handele sich um Porträts, täuscht – viele der Werke waren von ihren Schöpfern nicht etwa als Bildnisse, sondern als Tronien intendiert. Dies gilt z. B. für Rembrandts besonders porträthaft wirkende *Halbfigur eines alten Mannes mit Federbarett und Halsberge* in Chicago (Abb. 1).

Tronien etablierten sich in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts als eine neue und selbständige Bildaufgabe mit eigenen Dar-



1 Rembrandt, *Halbfigur eines alten Mannes mit Federbarett und Halsberge*, um 1631, Öl auf Holz, 83,5 × 75,6 cm, The Art Institute of Chicago, Mr. and Mrs. W. W. Kimball Collection

stellungstraditionen.¹ Begründet wurde die Bildaufgabe von Jan Lievens und Rembrandt in Leiden und von Frans Hals in Haarlem. Die Gemälde zeigen isoliert dargestellte Einzelfiguren in knappem Bildausschnitt, also Köpfe, Brustbilder oder Halbfiguren, die meist nach dem lebenden Modell gemalt sind und sich durch besonders freien und effektvollen Einsatz der künstlerischen Mittel auszeichnen. Das Spektrum der unterschiedlichen Ausprägungen von Tronien umfaßt skizzenhaft ausgeführte Studienköpfe ebenso wie exemplarische Figurentypen, z. B. »Orientalen«, »Greise«, »Krieger« oder »Bauern«. Je nach künstlerischer Gestaltung und Kostümierung der Figuren gehören die Werke der Gattung der Historien- oder der Genremalerei an. Im Sinne einer eigen-

1 Umfassend zum Phänomen der »Tronie« sowie den hier vorgetragenen Thesen vgl. Hirschfelder 2008, mit weiterer Literatur. Zur Tronie vgl. auch Schwartz 1989; Vries 1989; Veen 1997/1998; Hirschfelder 2001/2002; Gottwald 2006; Hirschfelder 2006.



2 Jan Harmensz. Muller nach Pieter Isaacz., *Christian IV. (1577–1648), König von Dänemark*, 1625, Kupferstich, 423 × 300 mm, 5. Zustand von 5

ständigen Bildaufgabe unterscheiden sich Tronien jedoch von ein- bzw. halbfigurigen Historien- und Genrebildern: Sie sind im Ausschnitt stärker reduziert, oder aber sie zeigen keine identitäts- und bedeutungsstiftenden Kennzeichen und Attribute, durch welche die jeweils dargestellte Figur auf die Rolle eines bestimmten Protagonisten der Historienmalerei oder auf einen in der Bildtradition verankerten, meist moralisierenden Bedeutungsgehalt der Genremalerei festgelegt würde. Aufgrund ihres häufig porträthaften Erscheinungsbildes wurden Tronien in der Forschung immer wieder mit Bildnissen verwechselt. Trotz der formalen Übereinstimmungen unterscheiden sich Porträt und Tronie in funktionaler Hinsicht allerdings grundsätzlich voneinander. Im Unterschied zum Bildnis spielte die Identität des dargestellten Modells für die Bildaussage von Tronien keinerlei Rolle.

Gerade aufgrund ihrer äußerlichen Gemeinsamkeiten mit Bildnissen konnten Tronien zum Vorbild eines neuen Porträttyps werden, der sich ab dem Ende der 1630er Jahre im Rembrandtkreis durchzusetzen begann. Die Auftraggeber der Bildnisse erscheinen in einer den Kostümen von Tronien vergleichbaren Phantasietracht. Ihnen wurden ebenso wenig wie den meisten Tronien Attribute beigegeben, die auf eine bestimmte Rolle verweisen würden. Außerdem ist die Malweise der Bilder häufig freier als bei gleichzeitigen konventionellen Porträts. Wie zu zeigen sein wird, bestand die Attraktivität der Werke gerade in der visu-

ellen und konzeptionellen Nähe zum Bildtyp der Tronie. Dies wurde von der bisherigen Forschung weder erkannt noch genauer untersucht. Um zu verstehen, welche Absichten mit der Wahl des neuen Porträttyps verknüpft waren, bedarf es der Kenntnis der zeitgenössischen Rezeption von Tronien. Aus diesem Grund werden zunächst Charakteristika jener Tronien in den Blick genommen, deren Konjunktur Voraussetzung für die Entwicklung der neuen Porträtform war. Im Anschluß wird untersucht, in welcher Weise sich die Bildnisse an Tronien orientierten, wie sie sich von ihnen unterscheiden lassen und was den neuen Porträttyp für die Auftraggeber so interessant machte.

Charakteristika und Bedeutung porträthaft wirkender Tronien

Porträthaft wirkende Tronien gleichen hinsichtlich ihrer Kostümierung und des dargestellten Figurentyps in der Regel den Akteuren auf Historienbildern. Sie sehen aus wie Figuren, die in der Historienmalerei Herrscher und Herrscherinnen, Helden und Heldinnen, Gelehrte, Philosophen, Prophetinnen und dergleichen vorstellen. Doch sind die Tronien anders als die Figuren auf Historienbildern weder in einen narrativen Kontext eingebunden noch in eine bestimmte Handlung, Bewegung oder Affektartikulation involviert. Vielmehr vermitteln die Werke den Eindruck, als seien es fiktive Bildnisse jener Figuren, die auf Historienbildern erscheinen.

Durch ihre meist besonders reiche Ausstaffierung sind porträthaft gestaltete Tronien als Personen hohen Ranges oder besonderer Bedeutung gekennzeichnet. Bei männlichen Tronien gehören z. B. Goldketten zu den häufig vorkommenden, die Figur nobilitierenden Accessoires (vgl. Abb. 1). An einen bereits in der Antike üblichen Brauch anschließend verliehen Könige und Fürsten verdienstvollen Personen im 16. und 17. Jahrhundert Goldketten als Ehrenabzeichen.² Feldherrn, Diplomaten, Gelehrte, aber auch Dichter und Maler erhielten diese Auszeichnung und wurden damit porträtiert. Besonders häufig allerdings tragen hohe Adlige und Könige goldene Ketten auf ihren Bildnissen. Auch die Kostümierung von Tronien mit Halsberge, Helm, Harnisch oder Schwert besitzt eine Parallele in der Porträtmalerei und wertet die Dargestellten auf: Könige, Fürsten und andere Adelige ließen sich in ganz Europa in kostbarer Rüstung und mit Schwert darstellen.

Als besonders aufschlußreiches Detail der Phantasietracht männlicher Tronien erweist sich der oft mit einer Perle geschmückte Ohrring. Einen solchen trägt z. B. Rembrandts *Halbfigur eines alten Mannes* in Chicago. Auf keinem mir bekannten holländischen Bildnis des 17. Jahrhunderts ist ein zeitgenössisch gekleideter männlicher Auftraggeber mit Ohrring dargestellt. In anderen europäischen Ländern dagegen machen Ohrringe in der ersten Jahrhunderthälfte häufig Teil des Schmucks von Königen und hohen Adligen aus. König Charles I. von England etwa trägt auf mehreren Bildnissen van Dycks einen auffällig großen Perlohrring.³ Ebenfalls mit Ohrring posiert der dänische König *Christian IV. (1577–1648)* auf einem 1625 datierten Stich von Jan Muller nach Pieter Isaacz. (Abb. 2). Vor allem aber war dieser Schmuck beim männlichen Adel Europas in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Mode. In William Harrisons *Description of England* (London 1587) heißt es: »Some lusty courtiers also and gentlemen of courage do wear either

2 Held 1991, S. 46–55.

3 Vgl. Barnes et al. 2004, Nr. IV.48., IV.50, IV.51, IV.58.

rings of gold, stones, or pearl in their ears.«⁴ Erhaltene Bildnisse bestätigen, daß englische Adlige im 16. Jahrhundert Perlohringe trugen.⁵ Dasselbe Phänomen läßt sich in dieser Zeit auch beim männlichen Adel Frankreichs beobachten, wie z. B. Bildnisse François Clouets und seines Umkreises veranschaulichen.⁶ Weite Verbreitung fanden entsprechende Darstellungen durch die Druckgraphik.⁷ Auch adlige Niederländer ließen sich im 16. Jahrhundert gelegentlich mit Ohrringen porträtieren (Abb. 3). Durch die Ausstattung mit (Perl-)Ohrringen wurden männliche Tronien offensichtlich als Adlige oder bedeutende Persönlichkeiten aus fremden Ländern bzw. der Vergangenheit gekennzeichnet.

Allgemein läßt sich sagen, daß das Erscheinungsbild männlicher Tronien, die sich durch einen besonders porträthafter Habitus auszeichnen und eine aus erfundenen, historisierenden und/oder fremdländischen Elementen zusammengesetzte Phantasietracht tragen, sie als fiktive Darstellungen von Herrschern, Edelmännern, Prinzen oder Feldherrn ausweist. In analoger Weise sind Tronien weiblicher Figuren in reicher Kostümierung als fiktive Herrscherinnen, Fürstinnen oder Prinzessinnen charakterisiert. Dies bedeutet aber nicht, daß die Werke auch als Darstellungen bestimmter Personen aus Vergangenheit, Bibel oder Mythologie intendiert waren bzw. von den Käufern als solche rezipiert wurden. Dagegen spricht nicht nur der Verzicht der Maler auf entsprechend aussagekräftige Attribute oder andere Kennzeichnungen. Auch lassen schriftliche Quellen sowie die Weiterverwendung von Rembrandts Tronien in neuen Kontexten darauf schließen, daß die Werke nicht ikonographisch festgelegt waren.

In seiner 1629 oder 1630 verfaßten autobiographischen Schrift gibt Constantijn Huygens bekanntlich an, daß sich in der Sammlung des Statthalters Frederik Hendrik das »Bildnis« [effigies] eines sogenannten türkischen Feldherrn« von Jan Lievens befand; Thomas Brouart, der Schatzmeister Frederik Hendriks, besäße ein »greises und runzliges Gesicht [facies] wie das eines Philosophen«, ebenfalls von Lievens.⁸ Huygens kannte Lievens zum einen persönlich, zum anderen war er in seiner Funktion als Sekretär des Statthalters über den Besitz seines Herrn zweifellos gut informiert.⁹ Damit kann ausgeschlossen werden, daß er nicht wußte, welchen Orientalen und welchen Philosophen Lievens darstellen und Frederik Hendrik erwerben wollte, wenn Maler oder Auftraggeber eine bestimmte Identität der Figuren vorgesehen hätten. Offensichtlich hatte Lievens die beiden Tronien nicht als benennbare Personen, sondern als Darstellungen bestimmter Typen konzipiert.¹⁰

Daß ein und dieselbe Tronie sogar in unterschiedlichster Weise interpretiert und mit einem Sinn ausgestattet werden konnte, der ihr ursprünglich nicht eignete, belegen nach Gemälden Rembrandts radierte oder gestochene Tronien: Die ausführenden Künstler oder Verleger der Graphiken versahen die Werke mit willkürlichen Titeln, die auf bekannte historische oder literarische Persönlichkeiten verweisen.¹¹ So diente z. B. eine von Jan van Vliet nach einem verlorenen Original Rembrandts radierte Tronie als Vorlage für ein fiktives Bildnis des albanischen Königs Georg Kastriot, genannt Skanderbeg (ca. 1405–1468).¹² Das Blatt gehört zu einer Serie von 36 gestochenen Büsten berühmter Philosophen, Feldherrn und Könige, die der französische Verleger und Kunsthändler François Langlois alias Ciartres (1589–1647) in den 1630er Jahren edierte.¹³ Daß das Vorbild nicht als authentisches Bildnis Skanderbegs zu verstehen ist, belegen Porträts aus dem 16. Jahrhundert, die ein völlig anderes Aussehen des Nationalhelden überliefern.¹⁴ Ein zweites Mal wurde Van Vliets Tronie als Bildnis ausgegeben, als der Amsterdamer Verleger und Kupferstecher Hugo Allard (gest. 1684) sie als Porträt des transsylvanischen Fürsten György Rákóczy I. (1593–1648) auf



*Qui Batauum gentis Comites, qui sculpere Erasmus
Ausus & effigiem Iuni, antmojē tuam,
Ille idem docili Gallus me expressit in are
Fælicem hoc, uno nomine Douziadem
Nec me luminibus tantis compono, secundum
O solum liceat esse, Secunde, tibi
Verum olim; nunc sat, illud si dicere possim
Inter Nortuices ingeniosus eram.*

3 Philips Galle, Janus Douza (1545–1604), Herr von Noordwijk und Kattendijke, 1568, Kupferstich, 107 × 83 mm

4 Harrison/Edelen 1994, S. 147. Für diesen Hinweis danke ich Frau Dr. Marieke de Winkel (Nijmegen).

5 Vgl. z. B. Ashelford 1983, Nr. 119.

6 Vgl. Jollet 1997, Abb. S. 217, 218, 220, 246, 248, 281.

7 Vgl. z. B. Hollstein's Dutch and Flemish Etchings 2004, Bd. 67, S. 254f., Nr. 2093.

8 »Turcici quasi Ducis effigies«, »senilis, quasi philosophi, et rugata facies«, Huygens/Worp 1891, S. 128.

9 Vgl. Tümpel 1986, S. 37, 133f., 137f.

10 Bei dem von Huygens genannten Orientalen handelt es sich um Lievens' Orientalen in Potsdam (Schloß Sanssouci), Corpus, II, S. 156f.

11 Vgl. hierzu Beispiele bei Payer von Thurn 1919; Weigert 1953, S. 177–181; Vries 1995, S. 30–37.

12 Auf van Vliets Radierung wird Rembrandt als »Inventor« genannt, Kat. Amsterdam 1996, S. 50f., Nr. 5. Diese Bezeichnung erwies sich bei anderen radierten Tronien Van Vliets als zuverlässiger Hinweis darauf, daß der Meister sich auf authentische Werke Rembrandts als Vorbilder stützte. Vgl. Wetering 2001/2002, S. 69.

13 Vgl. Vries 1995, S. 30–32, S. 36f., Anm. 40.

14 Vgl. z. B. Kat. Florenz 1979, S. 654, Nr. Ic 404.



4 Jan G. van Vliet nach Rembrandt, *Brustbild eines Mannes mit Federbaret und Halsberge als György Rákóczy I. (1593–1648)*, Radierung und Grabstichel, 149 × 130 mm, 3. Zustand von 4

den Markt brachte (Abb. 4). Auch hier läßt sich anhand von Porträts des Fürsten ausschließen, daß van Vliets Radierung das tatsächliche Bildnis Rákóczys zeigt.¹⁵ Ebensovienig denkbar ist, daß Rembrandt seine Tronie als Phantasiebildnis von Skanderbeg oder Rákóczy konzipiert hatte. Denn die Kostümierung des Dargestellten läßt sich weder mit albanischer noch mit transsylvanischer Tracht in Verbindung bringen, sondern besteht aus den für Tronien Rembrandts und seines Kreises in den dreißiger Jahren typischen Elementen Federbaret, Samtmantel, Halsberge und Goldkette. Kostümierung und Habitus machten die Tronie jedoch geeignet, sie im Sinne eines Phantasiebildnisses beliebig mit berühmten Persönlichkeiten zu identifizieren.

Erscheinungsformen des bürgerlichen Kostümporträts in Tronie-Manier

In den 1640er bis zum Ende der 1660er Jahre schufen insbesondere Amsterdamer Troniemaler Bildnisse, deren Kostümierung und künstlerische Gestaltung mit Phantasietracht und Ausführung von Tronien vergleichbar sind.¹⁶ Wie bereits erwähnt, verzichteten die Maler anders

als im *portrait historié* auf die Beigabe identitätsstiftender Attribute oder Kennzeichen und damit auf eine konkrete Rollenzuweisung. Mit der neuen Form des Porträts beschäftigten sich vor allem Schüler Rembrandts und von ihm beeinflusste Meister, z. B. Ferdinand Bol und Jacob Backer, aber auch Rembrandt selbst. Die Auftraggeber der Werke kamen aus dem Bürgertum. Dies läßt sich daraus ableiten, daß es sich in allen Fällen, in denen der oder die Dargestellte identifiziert werden kann, um Bildnisse holländischer Bürger handelt. Das Porträt eines Adligen in »troniehafter« Aufmachung konnte dagegen bislang nicht nachgewiesen werden. Zwar schuf Gerard van Honthorst ab 1632 Bildnisse Adliger in Phantasietracht unter Verzicht auf Attribute.¹⁷ Doch entspricht die Kostümierung der Dargestellten nicht derjenigen von Tronien.

Die Orientierung der zu untersuchenden Bildnisse am Vorbild von Tronien erlaubt in Verbindung mit der Verortung der Auftraggeberschaft im bürgerlichen Milieu die Bezeichnung des Bildnistyps als »bürgerliches Kostümporträt in Tronie-Manier«. Wie nahe diese Werke Tronien motivisch stehen können, verdeutlicht der Vergleich von Pieter Verelsts *Alter Frau mit Buch* aus dem Jahr 1646 (Abb. 5) mit Ferdinand Bols *Bildnis einer 81jährigen Frau in Phantasietracht* von 1651 (Abb. 6).¹⁸ Die Tracht der ernst zum Betrachter blickenden, sitzend dargestellten Greisinnen setzt sich aus den gleichen Bestandteilen zusammen. Buch und Zwicker verweisen auf die Gelehrsamkeit der Dargestellten. Trotz des übereinstimmenden Erscheinungsbildes kann kein Zweifel an der unterschiedlichen Funktion der Werke bestehen: Bols Gemälde trägt die Aufschrift »out 81 jaer«; diese Altersangabe bezeugt, daß es sich bei dem Werk um ein Bildnis mit Memorialfunktion handelt.¹⁹ Verelsts Figur dagegen ist eindeutig als Tronie zu klassifizieren, weil dieselbe alte Frau dem Maler auch für andere Tronien Modell stand.²⁰

Von Rembrandt selbst sind Gemälde, die eindeutig als Kostümporträts holländischer Auftraggeber bestimmt werden können, erst aus den sechziger Jahren erhalten. Prominentes Beispiel ist das Bildnis des Dordrechter Kaufmanns *Jacob Trip (1575–1661)* in London (National Gallery). Die Identifizierung des Dargestellten beruht auf dem Vergleich mit gesicherten Bildnissen.²¹ Außerdem ist ein gleich großes Pendant von Trips Frau *Margaretha de Geer (1583–1672)* in zeitgenössischer Tracht erhalten. Gäbe es jedoch weder weitere Bildnisse von Trip noch das Pendant, wäre die eindeutige Identifikation des Gemäldes als Porträt nicht möglich. Seiner Gestaltung nach könnte es sich ebensogut um die Darstellung eines anonymen Modells in reicher Phantasietracht ohne Bildnisintention handeln. Der Vergleich mit Rembrandts Orientalen in New York (Metropolitan Museum of Art) von 1632 verdeutlicht, daß der Meister ein großes Format wie auch eine majestätisch-repräsentative Haltung der Figur auch bei seinen Tronien einsetzte. Daß der New Yorker Orientale zweifelsfrei als Tronie bzw. als Erweiterung einer solchen zu einer Dreiviertelfigur zu betrachten ist, beweist das dargestellte Modell: Es diente Rembrandt und anderen Malern für unzählige Tronien und Figuren auf Historienbildern als Vorbild.²² Damit ist ein

15 Vgl. Kat. Brüssel 1999/2000, S. 220f., Nr. 236.

16 Vgl. Hirschfelder 2008, S. 270–305.

17 Vgl. z. B. Judson/Ekkart 1999, Nr. 308, Pl. 195, Nr. 309, Pl. 196, Nr. 333, Pl. XXXIII, Nr. 356, Pl. 247.

18 Zu Verelsts *Alter Frau mit Buch* vgl. Raupp 1996, S. 244–247, Nr. 61.

19 Vgl. Pieter J. J. van Thiel in Kat. Berlin/Amsterdam/London 1991/1992, S. 328, Nr. 64.

20 Vgl. Kat. Berlin 1996, S. 77, Nr. 830, S. 345, Abb. 878.

21 Vgl. Kat. Melbourne/Canberra 1997/1998, S. 164–167, Nr. 23, S. 309, Nr. 67/68.

22 Vgl. z. B. Sumowski 1983–1994, Bd. 1, Nr. 3, 17–19, 22, 30.



5 Pieter Verelst, *Alte Frau mit Buch*, 1646, Öl auf Holz, 73,2 × 59 cm, Deutschland, SÖR Rusche-Sammlung



6 Ferdinand Bol, *Bildnis einer 81jährigen Frau in Phantasietracht*, 1651, Öl auf Leinwand, 129 × 100 cm, St. Petersburg, Eremitage

erstes, wichtiges Kriterium zur Unterscheidung von Tronie und Kostümporträt benannt: die Verwendung bestimmter, wiederkehrender Modelle auf der einen und die Darstellung identifizierbarer Auftraggeber auf der anderen Seite.

Auch für Rembrandts wohl um 1662 geschaffenen *Mann mit Vergrößerungsglas* (siehe Liedtke, Abb. 5, in diesem Band) und das zugehörige Pendant, die *Frau mit Nelke* (beide in New York, Metropolitan Museum of Art) läßt sich nachweisen, daß die Werke als Kostümbildnisse intendiert waren.²³ Die Dargestellten tragen besonders frei ausgeführte Phantasiekostüme, deren Bestandteile der Kleidung des 16. Jahrhunderts entlehnt sind.²⁴ Walter Liedtke identifizierte das Paar jüngst überzeugend als Pieter Gerritsz. Haringh (1609–1685) und dessen Frau Elisabeth Jansdr. Delft (ca. 1620–1679).²⁵ Trifft dies tatsächlich zu, verweist das Vergrößerungsglas wohl auf den Beruf Haringhs, der als Auktionar tätig war und die zu versteigernde Ware genau prüfen mußte. Auch unabhängig von der Identifizierung der Dargestellten können die Werke als Bildnisse klassifiziert werden, da dieselben Personen auf zwei im Jahr 1651 von Jan Victors gemalten konventionellen Bildnissen in New York erscheinen (Privatsammlung).²⁶ Rembrandts Porträts zeigen zwar zwei deutlich ältere Personen, ihre Gesichtszüge lassen sich jedoch problemlos als diejenigen des von Victors porträtierten Paares wiedererkennen. Nachdem sich das Ehepaar Anfang der fünfziger Jahre auf konventionelle Weise hatte porträtieren lassen, entschied es sich viele Jahre später offensichtlich für einen weiteren Porträtauftrag. Diesmal ließ es sich jedoch von Rembrandt in der Art seiner Tronien malen.

Möglichkeiten der Abgrenzung von Kostümporträt und Tronie

Wenn eine porträthaft wirkende Figur in Phantasietracht weder als bestimmter Auftraggeber noch als wiederholt eingesetztes anonymes Modell identifiziert werden kann, ist ihre Klassifizierung als Tronie oder Kostümporträt unter Umständen weitaus schwieriger als in den bisher behandelten Fällen. Doch gibt es abgesehen vom dargestellten Modell weitere Kriterien, die zur richtigen Beurteilung fraglicher Werke herangezogen werden können. Hierzu gehört z. B. die malerische Ausführung der Figuren. Kostümporträts können eine mit Tronien vergleichbare, freie Malweise aufweisen. Dies gilt vor allem für die Kostüme, die häufig lockerer gemalt sind als die zeitgenössische Kleidung der Dargestellten auf den gleichzeitigen konventionellen Bildnissen eines Malers. Jedoch läßt sich eine betont skizzenhafte Ausführung, die einem Werk einen studienhaften Charakter verleiht oder gar den Eindruck des Infinito hervorruft, bei Kostümporträts bis zu Beginn der 1650er Jahre im Unterschied zu Tronien nicht beobachten. In ihrer extremsten Erschei-

23 Zu den Pendants vgl. W. Liedtke in Kat. New York 1995/1996, S. 81–85, Nr. 17/18; W. Liedtke in Kat. New York 2007, Bd. 2, S. 693–705, Nr. 158/159.

24 Zur Kleidung des 16. Jh. vgl. Jonge 1918/1919; Mortier 1986; Thiel 1980, S. 162–166.

25 W. Liedtke in Kat. New York 2007, Bd. 2, S. 698f., Nr. 158. Vgl. auch den Beitrag von Walter Liedtke in diesem Band.

26 Vgl. bereits Miller 1985, S. 117–121; Sumowski 1983–1994, Bd. 4, S. 2617, Nr. 1814, 1815; Kat. New York 1995/1996, S. 81, Nr. 17/18.



7 Rembrandt-Nachfolger, *Mann mit Harnisch und Federhut*, um 1645, Öl auf Leinwand, 121,3 × 98,4 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, The H. O. Havemeyer Collection

nungsform kann die freie Malweise von Tronien also bis zur Jahrhundertmitte als Kriterium für die Abgrenzung von Porträts dienen. Darüber hinaus hielten sich die Schöpfer von Kostümporträts prinzipiell an die Regeln der Porträtmalerei: Es läßt sich kein sicher als Auftragsporträt identifizierbares Bildnis in Phantasietracht nachweisen, das die je nach Entstehungsperiode des Gemäldes für Porträts in zeitgenössischer Kleidung verbindlichen Darstellungsnormen explizit unterlaufen würde. Haltung, Gestik und Mimik der Dargestellten orientieren sich ebenso an der konventionellen Porträtmalerei wie die Ausleuchtung und Erkennbarkeit des Gesichts.

Schließt eine für Porträts äußerst ungewöhnliche Gestaltungsweise die Einschätzung eines Einfigurenbildes in Phantasietracht als Bildnis also aus, so lassen sich umgekehrt motivische und kompositionelle Merkmale benennen, aufgrund derer die Einordnung eines Gemäldes als Kostümporträt zu befürworten ist. Eindeutig als Kostümporträts bestimmbare Werke belegen, daß ihre Schöpfer vielfach unterschiedliche Standardformeln der konventionellen Porträtmalerei miteinander kom-

binierten.²⁷ Hierzu gehört die Verbindung einer porträttypischen Pose mit emblematisch-dekorativen Motiven wie z. B. Vorhang oder Säule. Noch untermauert wird die Annahme, daß eine entsprechend dargestellte Figur in fiktiver Kleidung als Bildnis intendiert war, wenn ein Pendant zu dem Gemälde existiert. Dies ist etwa bei dem *Mann mit Harnisch und Federhut* in New York (Metropolitan Museum) der Fall (Abb. 7). Das Gemälde wird einem Rembrandt-Schüler oder Nachfolger zugeschrieben und entstand vermutlich um 1645/48.²⁸ Die Wendung des Dargestellten zum Betrachter, seine sprechende Gestik sowie das Motiv von Säule und Vorhang lassen unmittelbar an ein Porträt denken. Die junge Frau auf dem Pendant erscheint ebenfalls in einer für

27 Vgl. Hirschfelder 2008, S. 272–274.

28 Vorgesprochen wurden v.a. Jan Victors und Ferdinand Bol (oder sein Umkreis). Vgl. W. Liedtke in Kat. New York 1995/1996, S. 103–107, Nr. 27/28; W. Liedtke in Kat. New York 2007, Bd. 2, S. 718–723, Nr. 164/165.

Porträts typischen Haltung. Sie blickt zum Betrachter, hält den linken Arm angewinkelt und stützt die rechte Hand auf eine Stuhllehne. Auch gibt der Maler ihre Kleidung mit wesentlich größerer Aufmerksamkeit wieder als die Kostümierung des Mannes. Dies entspricht den zur Entstehungszeit der Bilder geltenden Porträtkonventionen, die im männlichen Bildnis mehr Freiheiten erlaubten als im weiblichen. Hinzu kommt, daß die Frisur der Dargestellten mit der modischen Haartracht übereinstimmt, die junge Frauen in dieser Zeit trugen.²⁹ Weibliche Tronien zeigen demgegenüber einen wesentlich ungezwungeneren Umgang mit Frisur und Kopfputz der Figuren. Zusammengenommen erlauben die porträtspezifischen Merkmale der Werke ihre Bestimmung als Bildnisse in einer der Phantasietracht von Tronien vergleichbaren Kostümierung.

Zwar kam es vor, daß ein Maler auch bei der Gestaltung einer Tronie mehrere etablierte Würdeformeln der Porträtmalerei einsetzte.³⁰ Da Tronien jedoch auf die konzentrierte Wiedergabe eines charaktervollen Gesichts zielten und im Verzicht auf unnötiges Beiwerk und starre Konventionen gerade ein Reiz der Gemälde lag, bilden solche Werke die Ausnahme. In ihnen wird die Konzeption einer Tronie als fiktives Bildnis einer herausragenden Persönlichkeit auf die Spitze getrieben.

Die Entstehung des bürgerlichen Kostümporträts

Ihre größte Verbreitung erlebten Kostümporträts in den Jahren zwischen 1640 und 1670. Fragt man nach den Anfängen der Entwicklung, ist allerdings festzustellen, daß bereits in den dreißiger Jahren eine Sonderform des neuen Porträttyps existierte: Rembrandt und seine Schüler schufen Selbstbildnisse, deren Erscheinungsbild sich an ihren Tronien orientierte. In den 1620er Jahren besaßen Rembrandts Selbstdarstellungen in tronieähnlicher Aufmachung noch experimentellen Charakter. Sie dienten der Erprobung unterschiedlicher Maltechniken, als Farb-, Ausdrucks- und Beleuchtungsstudien.³¹ In den dreißiger Jahren führten die wachsende Bekanntheit des Meisters und die Verbreitung seiner Radierungen sicher dazu, daß Rembrandt auf seinen Selbstdarstellungen in zunehmendem Maße erkannt wurde und die Käufer die Werke gerade aus diesem Grund erwarben.³² Die Kunstliebhaber und -sammler interessierten sich einerseits für charakteristische Beispiele der Kunst Rembrandts, den sie als Maler von Historien, Porträts und Tronien kannten. Andererseits waren (Selbst-)Bildnisse des Schöpfers dieser Kunst begehrt. Auf diese Anforderungen ging Rembrandt in innovativer Weise ein, indem er Selbstporträts schuf, deren Aussehen demjenigen seiner Tronien glich. Die Käufer solcher Gemälde erhielten nicht nur ein Porträt des berühmten Künstlers, sondern gleichzeitig ein in doppelter Hinsicht für diesen typisches Kunstwerk und einen eigenhändigen Beweis für Rembrandts virtuose Maltechnik und Erfindungskraft.³³

Schon bei Rembrandts heute in Paris (Musée du Louvre) aufbewahrtem *Selbstbildnis mit Baret* von 1633 deutet nichts mehr darauf hin, daß ein Studienzweck im Vordergrund stand. Der Meister präsentiert sich in aufrechter Haltung mit auf die Brust gelegter Hand und blickt selbstbewußt zum Betrachter. Vermutlich erfüllte bereits dieses Gemälde die Funktion eines repräsentativen Selbstporträts. Ohne Zweifel ist dies bei dem Londoner *Selbstbildnis* von 1640 (National Gallery) in einer der Tracht des 16. Jahrhunderts entlehnten Kostümierung der Fall. Das Bildnis bringt Rembrandts Selbstverständnis als Künstler und den damit verbundenen Anspruch auf einen gehobenen sozialen Status

zum Ausdruck.³⁴ Das Gemälde kann als erster Höhepunkt einer Entwicklung betrachtet werden, die bereits in der ersten Hälfte der dreißiger Jahre einsetzte. In dieser Zeit begann Rembrandt offenbar damit, anhand von Tronien entwickelte Darstellungsmöglichkeiten auf Selbstbildnisse zu übertragen. Auf diese Weise erfand er einen neuen Typus des repräsentativen Selbst- bzw. Künstlerporträts, der sich in der holländischen Malerei etablierte und eine eigene Tradition ausbildete.³⁵

Die Annahme liegt nahe, daß der neuen, an Tronien angelehnten Form des Künstlerbildnisses eine Vorbildfunktion bei der Entstehung des bürgerlichen Kostümporträts in Tronie-Manier zukam. Hierfür sprechen Werke wie das 1639 von Abraham de Vries (um 1590–1649/50) gemalte Porträt des Rotterdamer Kaufmanns *Adriaen Vroesen* (ca. 1610/15–1669; Abb. 8).³⁶ Der Dargestellte trägt ein Kostüm, das mit der von Rembrandt und seinen Schülern auf ihren Selbstbildnissen in Tronie-Manier getragenen Phantasiekleidung vergleichbar ist. Deutlich wird dies etwa in Gegenüberstellung mit Govaert Flincks ebenfalls ins Jahr 1639 datierendem *Selbstbildnis* in London (Abb. 9).

Die Motive der Auftraggeber

Es fragt sich, was die Auftraggeber zur Wahl des Kostümporträts in Tronie-Manier bewegte. Wie Diana de Marly und andere gezeigt haben, wurde eine nicht der aktuellen Mode entsprechende Kostümierung spätestens ab den 1640er Jahren als Möglichkeit betrachtet, Bildnissen ein zeitloses Aussehen zu verleihen.³⁷ Um zu verhindern, daß ihre Porträts nach kurzer Zeit altmodisch und damit lächerlich wirkten, ließen sich Auftraggeber u. a. in pastoraler Verkleidung, im sogenannten »dés-habillé« oder in einem antikisierenden Gewand porträtieren.³⁸ Zweifellos bewahrte auch die reiche Phantasietracht von Kostümporträts in Tronie-Manier Bildnisse davor, im Zuge des Modewandels zu veralten. Allerdings war das »zeitlose« Aussehen sicher nicht das einzige Motiv für die Wahl dieser Form des Porträts. In diesem Fall hätten Künstler und Auftraggeber bereits etablierte, weitgehend höfisch geprägte Darstellungsmöglichkeiten übernehmen können.

Unbestreitbar bestand ein wesentlicher Reiz der Kostümporträts in ihrer motivischen und gestalterischen Nähe zu Tronien. Das Publikum schätzte Letztere nicht nur wegen der lebensnahen Darstellung ein-

29 Zur Haartracht und Kopfbedeckung holländischer Frauen in den 1640er Jahren vgl. Thienen 1930, S. 88–93; Kinderen-Besier 1950, S. 149–152.

30 Vgl. z. B. Ferdinand Bol, *Stehender Orientale mit Prunkschwert* (Milwaukee, Art Museum, Sumowski 1983–1994, Bd. 1, Nr. 117). Das auch von Rembrandt wiederholt dargestellte Modell ermöglicht die Identifikation der Figur als Tronie, vgl. z. B. Corpus, II, Nr. A46, A48.

31 Vgl. Bauch 1960, S. 174–176; Bruyn/Wetering 1982, S. 8; Bruyn 1989, S. 25; Wetering 1999/2000, S. 21.

32 Vgl. Wetering 2003, S. 40; Wetering 2005, S. 184–190.

33 Vgl. Wetering 1999/2000, S. 26–36; Wetering 2005, S. 132–144.

34 Vgl. u. a. Raupp 1984, S. 168–178; Corpus, III, S. 379f., Nr. A139; Chapman 1990, S. 69–78; Kat. London/Den Haag 1999/2000, S. 173–175, Nr. 54; Dickey 2004, S. 89–106; Winkel 2005, S. 69f., 77f.

35 Vgl. Hirschfelder 2008, S. 163–176.

36 Inschrift und Provenienz des Gemäldes ermöglichen die eindeutige Identifikation des Dargestellten, Kat. Rotterdam 1994/1995, S. 244, Nr. 69.

37 Marly 1975; Marly 1978; Marly 1980; Kettering 1983, S. 75–77; Gordenker 2001, S. 22–25.

38 Zum Phänomen des »dés-habillé« bzw. »undress« vgl. Hollander 1978, S. 157–236; Marly 1978; Marly 1980, S. 276–283; Gordenker 2001, S. 51–53, 63–65.



8 Abraham de Vries, *Adriaen Vroesen* (ca. 1610/15–1669), 1639, Öl auf Holz, 71 × 60 cm, Rotterdam, Historisch Museum



9 Govaert Flinck, *Selbstbildnis in Phantasietracht*, 1639, Öl auf Holz, 65,8 × 54,5 cm, London, The National Gallery

druckvoller Gesichter, sondern auch aufgrund der originellen Ausstaffierung und der virtuosen künstlerischen Ausführung als besonders interessante Darstellungen der menschlichen Figur. Die Werke dienten als Demonstrationsstücke des künstlerischen Könnens ihrer Schöpfer und waren gerade aufgrund ihrer ästhetischen Qualitäten so begehrt. Da sich die Maler von Kostümporträts mit Blick auf Kolorit, Kontrastwirkungen und Pinselführung an Tronien orientierten, erhielten die Käufer der Werke viel eher ein charakteristisches Beispiel für die Kunst bzw. die individuelle Manier eines Meisters als die Auftraggeber von Bildnissen in zeitgenössischer Tracht.

Hinzu kommt, daß jene Tronien, die vorbildhaft für Kostümporträts wirkten, zum Repertoire von Historienmalern gehörten. Aufgrund ihrer reichen oder exotischen Phantasietracht waren sie unmittelbar als Werke dieser Künstler zu erkennen. In der einfallsreichen Gestaltung des Kostüms kam die Erfindungsgabe der Maler und damit eine Befähigung zum Ausdruck, die den Historienmaler vor allen anderen Malern auszeichnete.³⁹ Da die Historienmalerei aus kunsttheoretischer Sicht einen höheren künstlerischen Anspruch erfüllte als die Porträtmalerei, erfuhren Kostümporträts durch ihre Gestaltung in der Art der Tronien von Historienmalern eine ideelle Aufwertung. Es waren Werke von Künstlern, die als universal begabt galten und denen der höchste Rang unter den Malern zukam. Indem sich ein Auftraggeber in sichtbarer Weise von einem Historienmaler darstellen ließ, bewies er gehobenen Kunstverstand und -geschmack. Anders als *portraits historiés* ließen die Bildnisse freie Assoziationen des Betrachters zu. Ein Kostümporträt konnte je nach aktueller Vorliebe des Besitzers interpretiert und wie eine Tronie mit verschiedenen historischen, literarischen oder bibli-

schen Personen in Verbindung gebracht werden. Damit veralteten die Bilder auch in inhaltlicher Hinsicht nicht.

Neben den bisher genannten Aspekten ging mit der für Kostümporträts in Tronie-Manier typischen Verkleidung eine Nobilitierung der Dargestellten einher, die für die Etablierung und Beliebtheit des Porträttyps von zentraler Bedeutung war. Genau wie die oben beschriebenen Tronien wurden die Dargestellten durch ihre an Juwelen, Perlen, Goldschmuck, kostbaren Stoffen und Pelzen reiche Tracht, aber auch durch bestimmte Accessoires als Personen von Adel oder von hohem Rang charakterisiert. Damit waren sie ihrem realen Status als holländische Bürger und Regenten enthoben. Neben der opulenten Tracht und dem wertvollen Schmuck sind die Bildnisse häufig mit Motiven ausgestattet, die unmittelbar auf die Lebenssphäre der Aristokratie verweisen. So ist z. B. das Motiv von Säule und Vorhang auf dem Bildnis des *Mannes mit Harnisch und Federbarett* in New York (Abb. 7) seiner Herkunft nach höfisch geprägt.⁴⁰ Eine besonders deutliche Anspielung auf adlige Privilegien beinhaltet das einem Rembrandt-Schüler zugeschriebene Porträt eines *Mannes mit Falken* in der Sammlung des Duke of Westminster (Eaton Hall/Cheshire).⁴¹ Die Falkenjagd gehörte in den Nördlichen Niederlanden im 17. Jahrhundert zu den Vorrechten des Adels.⁴² Der Porträtierte ließ sich also als Angehöriger einer privilegierten Gesell-

39 Vgl. Raupp 1984, S. 177, Anm. 44, S. 220–226.

40 Vgl. Woodall 1997, S. 79.

41 Für eine Abbildung des Gemäldes vgl. Bauch 1966, Nr. 388.

42 Vgl. Sullivan 1984, S. 33–45, bes. S. 36, 43f.; Nierop 1993, S. 37f.

schaftsschicht darstellen, indem er Anspruch auf die Ausübung einer generell mit der Aristokratie assoziierten Tätigkeit erhob. Die Verkleidung als Personen edlen Geblüts deutet darauf hin, daß die bürgerliche Elite aristokratische Ideale für sich in Anspruch nahm und eine dem Adel vergleichbare Stellung in der Gesellschaft anstrebte. Warum aber wählten die Regenten dann nicht die in der höfischen Malerei bereits etablierten Formen des Porträts, sondern ließen sich in einer an Tronien orientierten Weise malen?

Anhand konventioneller Porträts von Amsterdamer Bürgern legt Joanna Woodall überzeugend dar, daß die bürgerliche Elite adlige Wertvorstellungen und Herrschaftskonzepte prinzipiell zwar akzeptierte, sich sogar mit diesen identifizierte, gleichzeitig aber das Ziel verfolgte, sich als gleichberechtigte Führungsschicht neben dem Adel zu behaupten.⁴³ Das Patriziat verteidigte und erweiterte die eigene Machtposition, indem es sich auf das aristokratische Konzept der Überlegenheit gegenüber anderen Teilen der Bevölkerung berief.⁴⁴ An die Stelle des ›Adels der Geburt‹ konnte nach bürgerlichem Verständnis der ›Adel des Geistes‹ treten.⁴⁵ Wie Woodall beobachtet, unterscheidet sich die Mehrzahl der in den dreißiger und vierziger Jahren entstandenen Porträts bürgerlicher Auftraggeber deutlich von höfischen Bildnissen. Der Autorin zufolge wählten die Regenten ganz bewußt Möglichkeiten der Darstellung im Bildnis, die zwar Bezug auf die Formensprache der höfischen Porträtmalerei nahmen, mit dieser jedoch nicht identisch waren. Die Autorin erklärt dies mit dem Konkurrenzverhältnis, in dem die bürgerliche Elite zur Aristokratie stand: Es sollte der Eindruck vermieden werden, daß dem Adel eine machtpolitische oder kulturelle Vorrangstellung zuerkannt wurde.⁴⁶ Damit war eine exakte Übernahme höfischer Kleidung im Bildnis ausgeschlossen. Um ihre Identität zu wahren und gleichzeitig ihrer Ebenbürtigkeit Ausdruck zu verleihen, wählte die städtische Elite eigenständige, vom höfischen Vorbild abweichende Formen der Repräsentation im Bildnis. Hierzu ist auch das ab den vierziger Jahren verbreitete Kostümpor­trät in Tronie-Manier zu zählen. Dieser spezielle Typus des bürgerlichen Bildnisses ermöglichte es den Auftraggebern, sich dem Adel gegenüber (visuell) abzugrenzen, dabei jedoch gleichzeitig die eigene Person durch die Identifikation mit aristokratischen Werten zu nobilitieren und einen dem Adel vergleichbaren Führungsanspruch zu dokumentieren. Die Regenten ließen sich in fiktiver Weise als Fürst oder Fürstin, Prinz oder Prinzessin, Befehlshaber oder Ähnliches darstellen und verliehen auf diese Weise ihren gesellschaftlichen und politischen Ambitionen Ausdruck. Formen adliger Selbstdarstellung setzten sich in der bürgerlichen Porträtmalerei erst in der statthalterlosen Zeit, also nach 1650, durch. Woodall zufolge hängt diese Entwicklung damit zusammen, daß die bürgerliche Elite den erblichen Adel nicht mehr als ernstzunehmenden Konkurrenten wahrnahm, durch den sie die eigene Machtposition gefährdet sehen mußte.⁴⁷

Schluß

Die Etablierung von Tronien als eigenständige Bildaufgabe und die Wertschätzung der spezifischen Eigenschaften und Qualitäten der Werke führte zur Entwicklung eines neuen Porträttyps. Die Beweggründe der Auftraggeber zur Wahl dieser Form des Porträts sind vielschichtig und konnten im Rahmen dieses Beitrags nur skizziert werden. In vielen Fällen führen die visuellen Gemeinsamkeiten von Kostümpor­trät und Tronien zu erheblichen Abgrenzungsschwierigkeiten. Es ist davon auszugehen, daß schon die Zeitgenossen nicht immer zwi-

schen beiden Bildtypen unterscheiden konnten, wenn sie mit dem Entstehungskontext der Werke nicht vertraut waren. Der fließende Übergang vom Kostümpor­trät zur Tronie und damit das Überschreiten der Gattungsgrenze war von den Künstlern zweifellos intendiert und machte einen besonderen Reiz von Kostümpor­trät aus. Da die Bildnisse nicht von allen Porträtmalern gleichermaßen, sondern vorwiegend von Historien- bzw. Troniemalern geschaffen wurden, stellte ihre Produktion eine lukrative Spezialisierung dar. Nach 1670 aber erlahmte das Interesse der Auftraggeber an Kostümpor­trät in Tronie-Manier. Der Bildnistyp wurde nahezu vollständig von der eleganten, höfisch inspirierten Porträtmalerei verdrängt, der sich Künstler wie Nicolaes Maes, Caspar Netscher und Adriaen van der Werff widmeten.⁴⁸ Kostümpor­trät in Tronie-Manier gerieten ebenso aus der Mode wie Tronien selbst.

Abbildungsnachweis

The Art Institute of Chicago, Bob Hashimoto: 1. – Archiv des Kunsthistorischen Instituts der Universität Bonn: 2, 3, 4, 6. – SÖR Rusche-Sammlung: 5. – The Metropolitan Museum of Art, Malcolm Varon: 7. – Collectie Historisch Museum Rotterdam: 8. – The National Gallery, London: 9.

Literatur

Ashelford 1983

Jane Ashelford, *A Visual History of Costume: The Sixteenth Century*, London/New York 1983
Barnes 2004

Susan Barnes et al., *Van Dyck. A Complete Catalogue of the Paintings*, New Haven/London 2004

Bauch 1960

Kurt Bauch, *Der frühe Rembrandt und seine Zeit. Studien zur geschichtlichen Bedeutung seines Frühstils*, Berlin 1960

Bauch 1966

Kurt Bauch, *Rembrandt. Gemälde*, Berlin 1966

Bruyn 1989

Josua Bruyn, »Studio Practice and Studio Production«, in: *Corpus*, III, S. 12–50

Bruyn/Wetering 1982

Josua Bruyn/Ernst van de Wetering, »The Stylistic Development«, in: *Corpus*, I, S. 3–9

Chapman 1990

H. Perry Chapman, *Rembrandt's Self-Portraits. A Study in Seventeenth-Century Identity*, Princeton 1990

Corpus

Josua Bruyn, Bob Haak, Simon H. Levie, Pieter J. J. Thiel, Ernst van de Wetering: *A Corpus of Rembrandt Paintings*, Den Haag/Boston/London 1982 (I), 1986 (II), 1989 (III); Ernst van de Wetering u. a., *A Corpus of Rembrandt Paintings IV: The Self-Portraits*, Dordrecht 2005 (IV)

Dickey 2004

Stephanie S. Dickey, *Rembrandt. Portraits in Print (Oculi. Studies in the Arts of the Low Countries 9)*, Amsterdam 2004

Gordenker 2001

Emilie E. S. Gordenker, *Anthony van Dyck (1599–1641) and the Representation of Dress in Seventeenth-Century Portraiture (Pictura Nova 8)*, Turnhout 2001

Gottwald 2006

Franziska Gottwald, »The ›lijdingen des gemoeds‹. Towards an Interpretation of Rembrandt's *Tronie* Prints as ›Pictures-within-Pictures‹ in *Still Lives* by Sebastian Stoskopff and Johan de Cordua«, in: *Roscam Abbing 2006*, S. 155–172

43 Woodall 1990; Woodall 1997.

44 Vgl. Kooijmans 1987, S. 98–100; Lademacher 1993, S. 201–215, bes. S. 208.

45 Vgl. Woodall 1990, S. 34–36; Nierop 1993, S. 30; Woodall 2003, S. 10.

46 Zum Machtkampf zwischen Statthaltern und adliger ›ridderchap‹ auf der einen und der städtischen Elite auf der anderen Seite vgl. Price 1994, bes. S. 8–10, 113–116, 122–125, 134–148; ders. 1995, bes. S. 107–113; Nierop 1993, S. 203–207, 217–219.

47 Woodall 1997, S. 92–94. Vgl. Price 2000, S. 167f.

48 Vgl. u. a. Marly 1975; Krempel 2000, S. 92, 96, 107; Wieseman 2002, bes. S. 99–108.

- Harrison/Edelen 1994
William Harrison, *The Description of England: The Classic Contemporary Account of Tudor Social Life (London 1587)*. Hrsg. v. Georges Edelen, New York 1968. Neudruck Washington/New York 1994
- Held 1991
Julius Held, »Aristotle«, in: Ders., *Rembrandt Studies*, Princeton 1991 [Erstpublikation 1966], S. 17–58
- Hirschfelder 2001/2002
Dagmar Hirschfelder, »Porträt oder Charakterkopf? – Der Begriff *Tronie* und seine Bedeutung im 17. Jahrhundert«, in: Kat. Kassel/Amsterdam 2001/2002, S. 82–90
- Hirschfelder 2006
Dagmar Hirschfelder, »Training Piece and Sales Product. On the Functions of the *Tronie* in Rembrandt's Workshop«, in: Roscam Abbing 2006, S. 112–133
- Hirschfelder 2008
Dagmar Hirschfelder, *Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Berlin 2008
- Hollander 1978
Anne Hollander, *Seeing Through Clothes*, New York 1978
- Hollstein's Dutch and Flemish Etchings 1949ff.
Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450–1700, Bd. 1 ff. Amsterdam u. a. 1949ff.
- Huygens/Worp 1891
»Constantijn Huygens over de schilders van zijn tijd«. Hrsg. u. übers. v. J. A. Worp, *Oud Holland* 9 (1891), S. 106–136
- Jollet 1997
Etienne Jollet, *Jean & François Clouet*, Paris 1997
- Jonge 1918/1919
Caroline Henriette de Jonge, »Bijdrage tot de kennis van de kleederdracht in de Nederlanden in de XVIde eeuw, naar archivalische en litteraire gegevens en volgens de monumenten der beeldende kunst in chronologische ontwikkeling der afzonderlijke kleedingstukken gearangschikt«, *Oud Holland* 36 (1918) S. 133–169; *Oud Holland* 37 (1919), S. 1–70, 129–168, 193–214
- Judson/Ekkart 1999
J. Richard Judson/Rudolf E. O. Ekkart, *Gerrit van Honthorst (1592–1656)*, Doornspijk 1999
Kat. Amsterdam 1996
Christiaan Schuckman/Martin Royalton-Kisch/Erik Hinterding, *Rembrandt & Van Vliet. A Collaboration on Copper*, Ausst.-Kat. Amsterdam (Museum het Rembrandthuis) 1996
Kat. Berlin 1996
Henning Bock u. a., *Gemäldegalerie Berlin, Gesamtverzeichnis. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz*, Berlin 1996
Kat. Berlin/Amsterdam/London 1991/1992
Christopher Brown/Jan Kelch/Pieter J. J. van Thiel, *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt, Gemälde*, Ausst.-Kat. Berlin (SMPK, Gemäldegalerie)/London (National Gallery)/Amsterdam (Rijksmuseum) 1991/1992
- Kat. Brüssel 1999/2000
Hungaria Regia (1000–1800). Fastes et défis, Ausst.-Kat. Brüssel (Palais des Beaux-Arts) 1999/2000
- Kat. Florenz 1979
Gli Uffizi. Catalogo Generale, Florenz 1979
- Kat. Kassel/Amsterdam 2001/2002
Bernhard Schnackenburg/Ernst van de Wetering, *Der junge Rembrandt. Rätsel um seine Anfänge*, Ausst.-Kat. Kassel (Staatliche Museen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister)/Amsterdam (Museum het Rembrandthuis) 2001/2002
- Kat. London/Den Haag 1999/2000
Rembrandts Selbstbildnisse, Ausst.-Kat. London (The National Gallery)/Den Haag (Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Mauritshuis) 1999/2000
- Kat. Melbourne/Canberra 1997/1998
Albert Blankert u. a., *Rembrandt. A Genius and His Impact*, Ausst.-Kat. Melbourne (National Gallery of Victoria)/Canberra (National Gallery of Australia) 1997/1998
- Kat. New York 1995/1996
Walter Liedtke u. a., *Rembrandt / Not Rembrandt in The Metropolitan Museum of Art: Aspects of Connoisseurship*, Bd. 2: *Paintings, Drawings and Prints: Art-Historical Perspectives*, Ausst.-Kat. New York (Metropolitan Museum of Art) 1995/1996
- Kat. New York 2007
Walter Liedtke: *Dutch Paintings in the Metropolitan Museum of Art*, 2. Bde., New York/New Haven u. a. 2007
- Kat. Rotterdam 1994/1995
Nora Schade (Hg.), *Rotterdamse meesters uit de Gouden eeuw*, Ausst.-Kat. Rotterdam (Historisch Museum) 1994/1995
- Kettering 1983
Alison McNeil Kettering, *The Dutch Arcadia Pastoral. Art and its Audience in the Golden Age*, Montclair 1983
- Kinderen-Besier 1950
J. H. der Kinderen-Besier, *Spelevaart der Mode. De Kleedij onzer Voorouders in de zeventiende Eeuw*, Amsterdam 1950
- Kooijmans 1987
Luuc Kooijmans, »Patriciaat en aristocratisering in Holland tijdens de zeventiende en achttiende eeuw«, in: J. Aalbers/M. Prak (Hg.), *De bloem der natie: Adel en patriciaat in de Noordelijke Nederlanden*, Amsterdam/Meppel 1987, S. 93–103
- Krempel 2000
León Krempel, *Studien zu den datierten Gemälden des Nicolaes Maes (1634–1693) (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 9)*, Petersberg 2000
- Lademacher 1993
Horst Lademacher, *Die Niederlande. Politische Kultur zwischen Individualität und Anpassung*, Frankfurt a. M./Berlin 1993
- Marly 1975
Diana de Marly, »The Establishment of Roman Dress in Seventeenth-Century Portraiture«, *Burlington Magazine* 117/2 (1975), S. 443–451
- Marly 1978
Diana de Marly, »Undress in the Œuvre of Peter Lely«, *Burlington Magazine* 120/2 (1978), S. 749–750
- Marly 1980
Diana de Marly, »Dress in Baroque Portraiture: The Flight from Fashion«, *Antiquaries Journal* 60 (1980), S. 268–284
- Miller 1985
Debra Miller, *Jan Victors (1619–76)*, 2 Bde., Ann Arbor 1985
- Mortier 1986
Bianca du Mortier, »Het kledingsbeeld op Amsterdamse portretten in de 16de eeuw«, in: *De smaak van de elite. Amsterdam in de eeuw van de beeldenstorm*, Ausst.-Kat. Amsterdam (Amsterdams Historisch Museum) 1986, S. 40–60
- Nierop 1993
Henk F. K. van Nierop, *The Nobility of Holland. From Knights to Regents, 1500–1650*, Cambridge 1993 (Ndl. Orig. Dieren 1984)
- Payer von Thurn 1919
Rudolf Payer von Thurn, »Faust im Bilde von den ersten Anfängen bis zum Erscheinen des Goetheschen Fragments«, in: *Chronik des Wiener Goethe-Vereins* 20–22 (1919), S. 1–16
- Price 1994
John L. Price, *Holland and the Dutch Republic in Seventeenth Century. The Politics of Particularism*, Oxford 1994
- Price 1995
John L. Price, »The Dutch Nobility in the Seventeenth and Eighteenth Centuries«, in: Hamish M. Scott (Hg.), *The European Nobilities in the Seventeenth and Eighteenth Centuries, Bd. 1: Western Europe*, London/New York 1995, S. 82–113
- Price 2000
John L. Price, *Dutch Society 1588–1713*, London 2000
- Raupp 1984
Hans-Joachim Raupp, *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert (Studien zur Kunstgeschichte 25)*, Hildesheim/Zürich/New York 1984
- Raupp 1996
Hans-Joachim Raupp (Hg.), *Genre (Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts der SOR Rusche-Sammlung 2)*, Münster/Hamburg/London 1996
- Roscam Abbing 2006
Michiel Roscam Abbing (Hg.), *Rembrandt 2006, 2 Bde., Bd. 1: Essays*, Leiden 2006
- Schwartz 1989
Frederic Schwartz, »The Motions of the Countenance. Rembrandt's Early Portraits and the *Tronie*«, *Res. Anthropology and Aesthetics* 17/18 (1989), S. 89–116
- Sullivan 1984
Scott A. Sullivan, *The Dutch Gamepiece*, Totowa, NY/Montclair, NY 1984
- Sumowski 1983–1994
Werner Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler, 6 Bde.*, Landau, Pfalz 1983–1994
- Thiel 1980
Erika Thiel, *Die Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 1. Aufl. Berlin 1960, 5., stark erw. u. neu gestaltete Aufl. Wilhelmshaven/Locarno/Amsterdam 1980
- Thienen 1930
Frithjof W. S. van Thienen, *Das Kostüm in der Blütezeit Hollands 1600–1660*, Berlin 1930

- Tümpel 1986
Tümpel, Christian, *Rembrandt. Mythos und Methode*, Königstein/T. 1986
- Veen 1997/1998
Jaap van der Veen, »Faces from Life: *Tronies* and Portraits in Rembrandt's Painted Œuvre«, in: Kat. Melbourne/Canberra 1997/1998, S. 69–80
- Vries 1989
Lyckle de Vries, »Tronies and Other Single Figured Netherlandish Paintings«, *Leids kunst-historisch jaarboek* 8 (1989), S. 185–202
- Vries 1995
Huub de Vries, »Van lachende man tot Democritus. Gedaanteverwisselingen en andere transformaties in prenten naar inventies van Rembrandt«, *Kroniek van het Rembrandthuis* (1995/Heft 2), S. 24–39
- Weigert 1953
Roger-Armand Weigert, »Le commerce de la gravure au XVIIe siècle en France. Les deux premiers, Mariette et François Langlois, dit Ciartres«, *Gazette des Beaux-Arts* 41 (1953), S. 167–188
- Wetering 1999/2000
Ernst van de Wetering, »Die mehrfache Funktion von Rembrandts Selbstporträts«, in: Kat. London/Den Haag 1999/2000, S. 8–37
- Wetering 2001/2002
Ernst van de Wetering, »Die Abgrenzung von Rembrandts eigenhändigem Œuvre – ein unlösbares Problem?«, in: Kat. Kassel/Amsterdam 2001/2002, S. 58–90
- Wetering 2003
Ernst van de Wetering, *Rembrandt's Hidden Self-Portraits / Rembrandts verborgen zelfportretten*, Amsterdam 2003
- Wetering 2005
Ernst van de Wetering, »Rembrandt's Self-Portraits: Problems of Authenticity and Function«, in: *Corpus*, IV, S. 89–316
- Wieseman 2002
Marjorie E. Wieseman, *Caspar Netscher and Late Seventeenth-Century Dutch Painting*, Dornspijk 2002
- Winkel 2005
Marieke de Winkel, »Rembrandt's Clothes – Dress and Meaning in his Self-Portraits«, in: *Corpus*, IV, S. 45–87
- Woodall 1990
Joanna Woodall, »Status Symbols: Role and Rank in Seventeenth-Century Netherlandish Portraiture«, *Dutch crossing* 42 (1990), S. 34–68
- Woodall 1997
Joanna Woodall, *Sovereign Bodies: The Reality of Status in Seventeenth-Century Dutch Portraiture*, in: Dies. (Hg.), *Portraiture. Facing the Subject*, Manchester/New York 1997, S. 75–100
- Woodall 2003
Joanna Woodall, »In Pursuit of Virtue«, *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 54 (2003) S. 6–24