



universität  
wien

# MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

**ARNOLD HOUBRAKENS**

**„TONEEL VAN SINNEBEELDEN“**

***Imitatio* oder *Aemulatio*? Eine Sammlung von Sinnbildern von 1700**

verfasst von

Sarah Haun, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreut von: Ao. Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel





# INHALTSVERZEICHNIS

<b>Einleitung</b> .....	<b>1</b>
<b>Forschungsstand</b> .....	<b>5</b>
<b>1. HISTORISCHER HINTERGRUND: DIE ENTSTEHUNG DER REPUBLIK DER NIEDERLANDE UND IHRE GESCHICHTE BIS 1747</b> .....	<b>8</b>
<b>2. MALERISCHE TENDENZEN DES 17. JAHRHUNDERTS IN DEN NIEDERLANDEN</b> .....	<b>11</b>
2.1. Die europäische Sonderstellung der Niederlande und der vermeintliche „Verfall“ der Kunst um 1700 .....	11
2.2. Die neue klassische Strömung: ein Rückblick auf die Antike und die Renaissance .....	14
2.2.1. Die Anfänge in den südlichen Gebieten .....	16
2.2.2. Die Vorläufer aus dem Norden .....	17
2.3. Der neue höfische Geschmack und die Blüte der Barock-Klassik.....	21
<b>3. HOUBRAKEN IM KONTEXT DER NIEDERLÄNDISCHEN KUNSTTHEORIE</b> .....	<b>27</b>
3.1. Der Beginn theoretischer Überlegungen in der Republik .....	27
3.2. Die allmähliche Entwicklung eines neuen Regelkanons und Houbrakens Verbindung zu den Theoriekollegen .....	30
<b>4. „TONEEL VAN SINNEBEELDEN“. EINE ERSTE CHARAKTERISIERUNG</b> .....	<b>33</b>
<b>5. BEWERTUNG DES BILDMATERIALS UND DIE VORBILDERSUCHE ANHAND AUSGEWÄHLTER BEISPIELE</b> .....	<b>38</b>
5.1. Die allegorischen Figuren.....	39
5.2. Mythologische Szenen: Der liegende Akt .....	44
5.3. Puttendarstellungen mit beherrschendem Hintergrund.....	48
<b>6. PARAGONE – DIE TIEFERE DIMENSION?</b> .....	<b>51</b>
6.1. <i>Imitatio</i> – eine legitime künstlerische Vorgehensweise .....	52
6.2. Houbraken und der Wettstreit mit der Bildhauerei.....	59
6.3. Paragone in niederländischem Gewand.....	61
<b>7. DAS WORT ZUM BILD: EINE ANALYSE VON HOUBRAKENS BEGLEITTEXT</b> .....	<b>68</b>
7.1. Zum Aufbau und Charakter der Textseiten.....	68
7.2. Besondere Merkmale des Texts als Informationsquelle .....	75

<b>8. DAS BUCH IM KONTEXT. DER VERSUCH EINER TYPISIERUNG .....</b>	<b>78</b>
8.1. Ein besonderes Lehrbuch. Wissen für Fortgeschrittene .....	78
8.2. Die Sinnbildtradition und das dominierende Vorbild Cesare Ripa .....	82
8.3. Das Buch „ <i>Toneel van Sinnebeelden</i> “ - ein Kind seiner Zeit? .....	85
<b>Zusammenfassung und Bewertung .....</b>	<b>89</b>

<b>Textseiten „Toneel van Sinnebeelden“ .....</b>	<b>93</b>
<b>Übersetzung Textseiten „Toneel van Sinnbeelden“ .....</b>	<b>103</b>
<b>Brief an Anthony de Vos .....</b>	<b>112</b>
<b>Übersetzung Brief an Anthony de Vos .....</b>	<b>113</b>
<b>Abbildungsverzeichnis.....</b>	<b>114</b>
<b>Abbildungsnachweis .....</b>	<b>158</b>
<b>Literaturverzeichnis .....</b>	<b>164</b>
<b>Abstract.....</b>	<b>176</b>
<b>Lebenslauf.....</b>	<b>178</b>

„We have long come to realize that art is not produced in an empty space,  
that no artist is independent of predecessors and models,  
that he no less than the scientist and the philosopher is part of a specific tradition  
and works in a structured area of problems.“  
Ernst Kris<sup>1</sup>

## Einleitung

Das Phänomen Kunst ist deshalb so faszinierend, weil es durch die unzähligen und auch undefinierbaren Einflussfaktoren imstande ist, endlos viele Facetten anzunehmen. Aus diesen feinen Nuancen resultieren künstlerische Eigenheiten abhängig von Zeit, geografischem Gebiet, politischer Situation, einflussreichem Mäzenatentum oder aber Charakter und Erfahrung des Künstlers. Über allem steht allerdings das zeitliche Davor, das sich auf Künstler und Betrachter wie eine Schule des Schauens und Wahrnehmens auswirkt. Der Schluss daraus ist: Kunstbetrachtung verändert. Sie verändert Kunstschaffende, Rezipienten und Auftraggeber, was wiederum zu einer Wechselwirkung der Kunstwerke selbst führt. Bereits vor der wissenschaftlichen Aufarbeitung dieses Prozesses in der jüngsten Forschung bestand ein Bewusstsein für diesen Vorgang. Im 17. Jahrhundert galten dafür die beiden Begriffen *imitatio* und *aemulatio*, die das Betrachten der Vorbilder und die darauffolgende Veränderung der Kunstwerke subsummierten. Vor allem vor dem Hintergrund einer neuen klassischen Strömung in den Niederlanden, die ab der Mitte des 17. Jahrhunderts spürbar wurde, erhielten diese beiden Dogmen entscheidenden Rückenwind. Insbesondere die Theoretiker und akademisch Gesinnten rieten zum fundierten Studium antiker Kunstwerke sowie zur Beschäftigung mit den großen Meistern der Renaissance. Doch die Entwicklung eines derart festgelegten Denkmusters in den Niederlanden bedurfte eines ganzen Jahrhunderts. Den Grundstein für alle folgenden theoretischen Werke wurde mit dem „*Het Schilder-Boeck*“ von Karel van Mander (1548-1606) aus dem Jahr 1604 gelegt. Allerdings erst durch Gerard de Lairesse (1640-1711) gelangte die Barock-Klassik zu einer Blüte, die schließlich in seinem Werk „*Het groot schilderboek*“ von 1707 auch eine theoretische Verankerung erfuhr.

Vor diesem Hintergrund muss auch das Schaffen von Arnold Houbraken gesehen werden. Er wurde 1660 in Dordrecht geboren und sollte anfänglich eine Lehre als

---

<sup>1</sup> Zitiert in: Gombrich 2000, S. 30.

Kaufmann absolvieren. Dort ließ man Houbraken allerdings Stiche und Zeichnungen kopieren, wodurch er seine Fertigkeiten schnell verbessern konnte.<sup>2</sup> Daraufhin bekam er Unterricht bei Willem von Drillenburg und Jacobus Levecq, aber sein bedeutendster Lehrmeister war Samuel van Hoogstraten (1627-1678), bei dem er sich von 1674 bis 1678 in der Lehre befand.<sup>3</sup> Im Jahr 1678 wurde er Mitglied der Lukasgilde von Dordrecht und verkehrte so mit vielen wichtigen Künstlern der Zeit, unter anderem Aert de Gelder, Augustin Terwesten und Godfried Schalcken. Houbraken war ein bekannter Künstler, der Bilder aus allen Genres anfertigte. Seine Malerei stand jedenfalls unter dem Einfluss des akademischen Stils, der von van Hoogstraten und Gerard de Lairesse vertreten wurde.<sup>4</sup> Im Jahr 1709/10 übersiedelte er mit seiner Familie, auf Anraten seines Förderers Jonas Witsen, nach Amsterdam. Drei Jahre später wurde er sogar nach England berufen, um 100 Porträts aus der Zeit Karls I. für die Publikation „*The heads of illustrious persons of Great Britain*“ zu zeichnen. Diese Unternehmung endete allerdings nicht erfolgreich, da der Auftraggeber die Zahlungen einstellte.<sup>5</sup> Schon seit 1682 war er auch als Buchillustrator und seit 1700 als vielseitiger Autor tätig. Bereits im selben Jahr veröffentlichte er unter anderem das hier zentrale, dreiteilige Werk „*Toneel van Sinnebeelden Geopent/Tot dienst van Schilders, Beeldhouders etc door A. Houbraken*“ (Abb. 1).<sup>6</sup> Als sein größtes Werk gilt aber die Vitensammlung „*Groote Schouburgh der Nederlandsche Konstschilders en schilderessen*“, welche 1718-1721 publiziert wurde. Diese kann als die Fortsetzung zu Karel van Mander gesehen werden und ist in der Forschung als das bedeutendste Quellenwerk des *Goldenen Zeitalters* bekannt.<sup>7</sup> Houbraken starb im Jahr 1719, weshalb er auch die Publikation des dritten Teils der „*Grooten Schouburgh*“ nicht mehr erlebt hatte.

Im Bezug auf sein Œuvre fällt auf, dass dieses klar zweigeteilt ist. Auf der einen Seite steht seine Tätigkeit als Künstler, die Porträts, Landschaften, Genrebilder, mythologische Szenen, aber auch Deckengemälde umfasste. Wie bekannt Houbraken seinerzeit war, zeigt ein Katalog von 1708, in dem seine Bilder höhere Preise erzielten als Gemälde von Godfried Schalcken oder Gerard de Lairesse.<sup>8</sup> Auch sein graphisches

---

<sup>2</sup> Wurzbach 1880, S. 59.

<sup>3</sup> Hofstede de Groot 1893, S. 1-3.

<sup>4</sup> Thieme-Becker, Band 17, S. 554.

<sup>5</sup> Wurzbach 1906, S. 727.

<sup>6</sup> Saur Allgemeines Künstlerlexikon, Band 75, S. 81.

<sup>7</sup> Thieme-Becker, Band 17, S. 555.

<sup>8</sup> Saur Allgemeines Künstlerlexikon, Band 75, S. 81.

Œuvre ist recht umfangreich. Die erste größere Serie von 36 Blättern radierte er 1682 für die „*Schoole der Wereld*“ von Joseph Hall. Die 60 Blätter des hier vorliegenden Buches zählen zum größten druckgraphischen Werk von Houbraken. Zusätzlich lieferte er sehr viele Vorlagen für Buchillustrationen, wie zum Beispiel die Malerbildnisse für sein Vitenwerk.<sup>9</sup> Sein künstlerisches Schaffen stand allerdings bisher völlig im Schatten seiner „*Grooten Schouburgh*“, weshalb sich die meisten der erhaltenen Gemälde im Privatbesitz befinden beziehungsweise im Kunsthandel in Umlauf sind. Dies ist auch der Grund dafür, warum nur ein Bruchteil seiner Bilder, vor allem die in Museumsbesitz, wissenschaftlich erforscht wurde und vieles hinsichtlich seines künstlerischen Schaffens noch Aufarbeitung und Analyse bedürfte. Der andere Teil seines Œuvres wird von seinen literarischen Werken ausgefüllt. Neben dem berühmten Vitenwerk verfasste Houbraken mehrere Schriften, in denen er sich zu vielfältigen Themen, beispielsweise zu religiösen Diskussionen der Zeit, äußerte.<sup>10</sup> Das im Folgenden zentrale Werk steht allerdings genau zwischen diesen beiden Bereichen von Houbrakens Schaffen, denn es enthält gleichzeitig Bilder sowie einen erklärenden Text. Obwohl dieser mit zehn Seiten nicht sehr umfangreich ausfällt, steht er in einer langen literarischen Tradition und ist auch dafür verantwortlich, dass diese Publikation in einen kunsttheoretischen Umkreis eingeordnet werden muss.

An den Beginn der Analyse dieses Bild-Textwerkes soll ein historischer Umriss der Niederlande von ihrer Entstehung bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts gestellt werden. Darauf aufbauend folgt ein Überblick über die malerischen Tendenzen im 17. Jahrhundert, die schließlich um 1700 zu einem immer stärker werdenden klassischen Ideal führten. Zugegebenermaßen ist ein geschichtlicher und kunsthistorischer Umriss des jeweiligen Zeitrahmens oft informativ, manchmal allerdings auch müßig, aber in diesem Fall ein wichtiges Instrument um das hier zentrale Werk von Arnold Houbraken zu verstehen und einzuordnen. Hinzu kommt noch, dass die Zeit nach der immer gepredigten Blüte des *Gouden Eeuw* der niederländischen Kunst noch nicht den verdienten Niederschlag in der Kunstgeschichte gefunden hat. Die großen Namen dieser Periode wie unter anderem Adriaen van der Werff, Gerard de Lairese, Godfried Schalcken oder Caspar Netscher rufen zwar vage Erinnerungen hervor, sind einem aber nicht im gleichen Maße vertraut wie die Paradevertreter der vorherigen Epoche

---

<sup>9</sup> Thieme-Becker, Band 17, S. 555.

<sup>10</sup> Saur Allgemeines Künstlerlexikon, Band 75, S. 81.

mit Rembrandt, Frans Hals, Jan Vermeer oder Jan van Goyen. Houbrakens Rolle als Kunsttheoretiker in Anbetracht seiner niederländischen Kollegen steht im Zentrum des darauffolgenden Kapitels. Obwohl er kein Theoretiker im klassischen Sinne war, zählte er vor allem durch seine Anknüpfung an das Vitenwerk von Karel van Mander von 1604 zu diesem Kreis. Hier nahm Houbraken eindeutig eine Sonderrolle ein, denn klare kunsttheoretische Forderungen sucht man in seinen Schriften vergeblich. Trotzdem bleibt eine Orientierung an akademischen Idealen spürbar und tritt glanzlichtartig in Erscheinung. Nach einer ersten Charakterisierung der zentralen Publikation soll das Bildmaterial ausgewertet werden. Im Fokus stehen hier die drei Hauptgruppen der Darstellungen: die allegorischen Standfiguren, die mythologischen Szenen mit einem liegenden Akt und die Puttendarstellungen. Anhand von Vergleichen lässt sich die Motivtradition einzelner Darstellungsgegenstände auf Vorbilder wie Cesare Ripas „*Iconologia*“, italienische Kompositionen oder die Puttenreliefs von François Duquesnoy zurückführen. Houbraken verarbeitete in seinem Werk viele Vorbilder und schuf, ausgehend von diesen, neue Kunstwerke. Resultate daraus waren allerdings keine einfältigen Kopien, sondern, ganz im Sinne der *imitatio*-Praxis, dienten die Vorbilder lediglich als Inspirationsquellen, ohne die Einzigartigkeit seiner Drucke zu trüben. Da dieses Konzept der *imitatio* in sehr engem Zusammenhang mit der Poetik stand und Houbraken auch an anderen Stellen die berühmten Argumente der Paragone-Diskussion aufnahm und verarbeitete, spielt das nächste Kapitel genau auf diesen Zusammenhang an. Vor allem durch die graphische Darstellung von Skulptur, die in Büsten, Vasen oder Reliefs zu Tage trat, liegt die Vermutung nahe, dass Houbraken, ob bewusst oder unbewusst, Bezug auf den Paragone-Diskurs genommen hat. Sogar einige seiner allegorischen Standfiguren lassen sich mit ihren Sockeln und Nischen in diesem Licht betrachten. Inwiefern Houbraken hier in die Fußstapfen einer niederländischen Tradition trat und wie sich der Wettstreit der Künste im Norden äußerte, wird anschließend analysiert. Wie bereits erwähnt, zeichnet sich das Werk „*Toneel van Sinnebeelden*“ vor allem durch eine Verbindung von Bild und Text aus. Die Erklärungen zu den Personifikationen lehnen sich sehr stark an die „*Iconologia*“ von Cesare Ripa an, die 1644 in ihrer niederländischen Übersetzung erschienen ist. Einige Begriffe übernahm Houbraken jedoch nicht vom italienischen Vorbild, sondern wurden von ihm frei zusammengestellt. Die Textseiten bieten aber noch mehr Informationen, die in diesem Abschnitt Erwähnung finden. Auf dieser Basis soll es Ziel dieser vorliegenden Arbeit

sein, die Sinnbildsammlung „*Toneel van Sinnebeelden*“ in ihren Kontext einzubetten und die Frage zu beantworten, inwiefern Houbrakens Publikation von 1700 in der Tradition verankert blieb oder doch Resultat seiner Zeit war. Obwohl Houbraken sein Werk dezidiert auch an Lehrbegierige richtete, unterscheidet sich der lehrhafte Charakter deutlich von den Musterbüchern, die vor allem für die Zeichenausbildung im akademischen Rahmen benutzt wurden. Schon allein durch die Beschäftigung mit allegorischen Personen lässt sich eine Anlehnung an das große italienische Werk der „*Iconologia*“ nicht vermeiden. Als Künstler und Schriftsteller studierte mit Sicherheit auch Houbraken dieses Buch, was durch die Bild- und Textanalyse bewiesen werden kann. Selbst Ripas Intention, mit Bild und Text den Leser ein bestimmtes Denkmuster zu lehren, scheint für den Niederländer ein würdiges Konzept gewesen zu sein. Auch er schuf ein Werk, mit dem er Künstlern wie Liebhabern verschiedenes Wissen vermitteln wollte, wobei die Freiheit, die Ripa jedem bei der Interpretation seiner „*concetti*“ einräumte, auch bei Houbraken zu finden ist. Vor allem seiner Freude am künstlerischen Schaffen von Druckgraphiken war die Entstehung dieses Werks geschuldet. Die Erwartung, durch die Adressierung an einen breiten Rezipientenkreis von Künstlern und Liebhabern Profit zu machen und gleichzeitig einen Schritt hin zu einem theoretisch tätigen Künstler zu gehen, spielte allerdings dabei eine ebenso bedeutende Rolle.

## **Forschungsstand**

Der Name Arnold Houbraken hat in der Forschungsliteratur nur in geringem Umfang Niederschlag gefunden. Die ersten Informationen lieferte Houbraken selbst, indem er in seiner „*Grooten Schouburgh der Nederlandsche Konstschilders en schilderessen*“ immer wieder Details seines Lebens, zum Beispiel über seine verschiedenen Lehrmeister, erwähnte.<sup>11</sup> Johan van Gool (1685-1763), Biograf und mäßig erfolgreicher Maler, publizierte in den Jahren 1750-51 sein Hauptwerk „*De Nieuwe Schouburg der Nederlantsche kunstschilders en schilderessen*“. Auch er verfasste Lebensbeschreibungen niederländischer Maler, die eine Verbesserung und Fortsetzung zu Arnold Houbrakens Vitenwerk darstellten. Er widmete Houbraken einige Seiten, auf denen er die Lebensdaten des Älteren aufnahm und gleichzeitig das

---

<sup>11</sup> z.B. Houbraken 1753, Band 1, S. 130-131, S. 147, S. 153, S. 155.

Vorgängerwerk kritisierte.<sup>12</sup> Cornelius Hofstede de Groot hat in seinem Buch „*Arnold Houbraken und seine „Groote Schouburgh“*“ von 1893 die bisher bekannten Informationen herausgefiltert und geht in seinem ersten Kapitel detailliert auf das Leben des Künstlers ein.<sup>13</sup> Alfred Wurzbach verfasste im Jahr 1880 eine Übersetzung von Houbrakens „*Grooter Schouburgh*“, allerdings übernahm er, den eigenen Worten zufolge, lediglich die Viten der Künstler und ließ „[...] jene Stellen [weg], welche ihrem Inhalte nach moralisierend oder philosophirend sind, ebenso [...] wie mehrere ermüdende Abhandlungen antiquarischen Inhalts, Anekdoten [...] und alle eingestreuten Gedichte Vondel's und Anderer [...]“.<sup>14</sup>

Da es keine monographischen Werke gibt, beschränkt sich die weitere Informationsgewinnung über sein Leben auf die verschiedenen Kunstlexika. Ein Beispiel dafür ist das „*Niederländische Künstlerlexikon*“ von Wurzbach aus dem Jahr 1906, in dem Houbrakens Vita im Band 1 behandelt wird.<sup>15</sup> Als zweites Werk soll hier auf das „*Allgemeine Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*“ hingewiesen werden, welches von Günther Meißner begründet wurde.<sup>16</sup> Werkverzeichnisse von Houbraken wurden unter anderem in Charles le Blancs „*Manuel de l'amateur d'estampes*“ aus dem Jahr 1865 publiziert.<sup>17</sup> Auch Nagler listet im „*Neuen Allgemeinen Künstlerlexikon*“ einige Werke auf.<sup>18</sup> Auch im Band 9 des Nachschlagewerks „*Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts*“, begründet von Friedrich Wilhelm Hollstein, werden Houbrakens Werke aufgelistet, allerdings ist keine dieser Listen vollständig.<sup>19</sup> Wenn es um Beiträge zu Gemälden geht, findet man vereinzelt in Sammlungskatalogen Beschreibungen von Werken.<sup>20</sup>

Zur Publikation „*Toneel van Sinnebeelden*“ sieht die Forschungslage ebenso übersichtlich aus. Christiaan Kramm beschreibt diese graphische Blattfolge in „*De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers,*

---

<sup>12</sup> Van Gool 1750/51, Band 1, S. 131-143.

<sup>13</sup> Hofstede de Groot 1893, S. 1-17.

<sup>14</sup> Wurzbach 1880, S. XV.

<sup>15</sup> Wurzbach 1906, S. 727-728.

<sup>16</sup> Saur Allgemeines Künstlerlexikon, Band 75, S. 80-82.

<sup>17</sup> Le Blanc 1856, S. 390-391.

<sup>18</sup> Nagler 1838, S. 319.

<sup>19</sup> Hollstein 1953, S. 149-151.

<sup>20</sup> z.B. Kat. Slg. Städelsches Kunstinstitut 2010, S. 227-233 oder Kat. Slg. Hamburger Kunsthalle 2011, S. 289-290.



*graveurs en bouwmeesters, van den vroegsten tot op onzen tijd*“. Er geht auf verschiedenen Besonderheiten ein und charakterisiert kurz die drei verschiedenen Abschnitte des Buches.<sup>21</sup> John Landwehr listet in „*Dutch Emblem Books*“ von 1962 die verschiedenen Ausgaben des hier zentralen Werkes auf,<sup>22</sup> und auch Mario Praz nimmt dieses Werk in seine Bibliographie von Emblembüchern auf.<sup>23</sup> Eine detailliertere Beschreibung erfährt das Buch durch einen Beitrag von Marten Jan Bok,<sup>24</sup> der allerdings bis dato nicht publiziert wurde. Er ist der Ausgabe des Rijksbureau Kunsthistorische Documentatie beigelegt und bezieht sich auf vier niederländische Exemplare des „*Toneel van Sinnebeelden*“.<sup>25</sup> Neben den Büchern aus 1700 finden auch die zwei späteren Versionen Eingang in seine Beschreibung. Hendrik Horn widmet dem „*Toneel van Sinnebeelden*“ als Letzter einige Absätze. In „*The Golden Age Revisited. Arnold Houbraken's Great Theatre of Netherlandish Painters and Paintresses*“ von 2000 hat der Autor alle wesentlichen bisher bekannten Informationen gesammelt.<sup>26</sup>

Von der Erstausgabe aus dem Jahr 1700 sind zehn Exemplare bekannt.<sup>27</sup> Die idente zweite Ausgabe aus dem Jahr 1736 ist ebenso mehrfach erhalten und wird in der Universität Amsterdam, Zeeuwse Bibliotheek Middelburg, National Library of Sweden und im Metropolitan Museum of Art New York aufbewahrt. Leider ist kein Exemplar von 1700 in digitaler Form erhältlich, lediglich die 1637 Ausgabe wurde vom Metropolitan Museum of Art in digitaler Form zur Verfügung gestellt.

---

<sup>21</sup> Kramm 1857-1864, Band III, S. 753-754.

<sup>22</sup> Landwehr 1962, S. 32-33.

<sup>23</sup> Praz 1964, S. 375.

<sup>24</sup> Bok 1998.

<sup>25</sup> Die vier Exemplare befinden sich im Rijksbureau Kunsthistorische Documentatie Den Haag, Rijksprentenkabinett Amsterdam und 2 Kopien sind in der Rijksuniversiteit Utrecht.

<sup>26</sup> Horn 2000, S. 35-36.

<sup>27</sup> Diese sind aufbewahrt in: British Museum London, University of Glasgow, Sterling and Francine Clark Art Institute in Massachusetts, Institut national d'histoire de l'art in Paris, Staatsbibliothek Bamberg, University Library Cork College in Irland, Rijksbureau Kunsthistorische Documentatie Den Haag, Rijksprentenkabinett Amsterdam und 2 Kopien sind in der Rijksuniversiteit Utrecht. Ich habe mich im Folgenden auf die Versionen aus dem British Museum und dem Rijksprentenkabinett in Amsterdam bezogen, da ich diese selbst studieren konnte.

# 1. HISTORISCHER HINTERGRUND: DIE ENTSTEHUNG DER REPUBLIK DER NIEDERLANDE UND IHRE GESCHICHTE BIS 1747

Das Werden der Republik der Niederlande war geprägt von Unterdrückung, unzähligen Aufständen gegen fremde Herrschaften und schließlich einem inneren Kampf zwischen den vorherrschenden Städten beziehungsweise Provinzen und deren Regierungen. Erst Teil des burgundischen Reiches, wurden die niederen Lande im Jahr 1517 durch Erbschaft dem Herrschaftsbereich der Habsburger einverleibt.<sup>28</sup> Zu dieser Zeit hatte bereits eine neue, moderne Denkweise in den Niederlanden an Bedeutung gewonnen. Diese trug ihre Früchte im Zeitalter der Reformation, in dem sich große Teile der Bevölkerung von der katholischen Kirche abwandten.<sup>29</sup> Die überaus große Popularität dieser neuen Gesinnung im Vergleich zu anderen europäischen Ländern und die große Kluft zwischen diesem neuen liberalen Gedankengut und der streng katholischen Ausrichtung Karls V. und seines Sohnes Philipps II. führte zu vielen Verfolgungen und Rekatholisierungsversuchen.<sup>30</sup> Die Widerstände gegen die feudalen Fesseln wuchsen und wurden noch verstärkt durch die erneuten steuerlichen und militärischen Belastungen, die aus den Konflikten zwischen den Habsburgern und Frankreich entstanden.<sup>31</sup> Im Jahr 1579 schlossen sich sieben nördliche Länder zusammen, was 1581 in Utrecht zur Gründung der Republik der Sieben Vereinigten Provinzen führte.<sup>32</sup> Durch diese Ereignisse wurde schließlich die Kluft zu den südlichen Ländern offiziell, die weiterhin unter spanischer Herrschaft standen.<sup>33</sup> Die Konkurrenz der Städte im Norden und Süden bestand nämlich schon seit jeher, aber bald übernahmen die nördlichen Gebiete die wirtschaftliche Vormachtstellung.<sup>34</sup> Im Süden gab es zudem noch eine wesentlich größere katholische Kraft, die die separate Stellung auch in religiöser Hinsicht unterstrich.<sup>35</sup> Die Union von Utrecht war allerdings ein reiner militärischer Pakt und löste nicht die Probleme der nördlichen Provinzen, die aus den internen Machtkämpfen resultierten. Ab 1600 gab es zwar ein einigermaßen stabiles politisches System mit Regenten in den einzelnen Städten unter

---

<sup>28</sup> Israel 1995, S. 35. Zur Vorgeschichte der burgundischen Herrschaft siehe ebd. S. 21-29.

<sup>29</sup> Israel 1995, S. 41-47.

<sup>30</sup> Israel 1995, S. 83-84 und S. 96-99.

<sup>31</sup> Israel 1995, S. 130.

<sup>32</sup> An dieser Union waren Holland, Zeeland, Groningen, Utrecht, Friesland, Gelderland und Overijssel beteiligt.

<sup>33</sup> De Vries 1998, S. 18.

<sup>34</sup> Slive 1974, S. 42.

<sup>35</sup> Israel 1995, S. 196-197.

der Vormachtstellung Hollands, aber die junge Republik stand nach wie vor auf unsicherem Boden.<sup>36</sup> Der 80-jährige Krieg (1568-1648) endete schließlich mit dem Frieden von Münster, wo Spanien die Republik endgültig anerkannte. Dies bedeutete für die Niederlande eine große Veränderung hinsichtlich ihrer politischen Situation in Europa, denn sie mussten sich nunmehr in der Politik neu positionieren.<sup>37</sup> Auch innerhalb kam die Republik nicht zur Ruhe, da der Friedensschluss von einigen Machthabern als unvorteilhaft gewertet wurde. Im Jahr 1647 wurde Wilhelm II. von Oranien zum *Stadhouder*, dem obersten Beamten der Republik, ernannt. Seine aggressive Außenpolitik hatte zum Ziel, in Allianz mit Frankreich die südlichen Gebiete von Spanien zurückzugewinnen und die Restauration der Stuarts in England zu erreichen. Gegen diesen Plan gab es allerdings eine starke Opposition, die in diesen Vorhaben keine ökonomischen Vorteile sah. Eine große Unruhe im Land war die Folge.<sup>38</sup> Als Wilhelm II. im Jahr 1650 starb, waren diese Ambitionen schließlich aus dem Weg geräumt. Oberstes Ziel der Republik war es nun, den Frieden in Europa zu erhalten, und zudem wurde beschlossen, keinen obersten Statthalter zu ernennen. Doch der Wohlstand der Bevölkerung war nicht leicht aufrecht zu erhalten, vor allem weil England durch die ständige wirtschaftliche Konkurrenz um Fischereirechte, Handel und die Vormacht in Ostindien viel Druck ausübte. Dreimal erklärte England den Niederlanden in den folgenden Jahren den Krieg.<sup>39</sup> Mit Ludwig XIV. und seiner expansiven Außenpolitik gab es einen weiteren Spannungsherd in Europa. Während des dritten Englisch-Niederländischen Krieges erklärten auch Frankreich, Münster und Kurköln der Republik den Krieg, was das Jahr 1672 als *Rampjaar*, also Katastrophenjahr, in die Geschichte der Niederlande eingehen ließ. Durch einen unglaublichen Kraftakt im Angesicht des möglichen Endes des Landes konnten aber alle Angreifer zurückgeschlagen werden.<sup>40</sup> Um die Stabilität wieder zu sichern und die innere Zerrissenheit zu reparieren, wurde in der Zwischenzeit das Haus Oranien reinstalled und Wilhelm III. zum *Stadhouder* ernannt. Die vorherige Friedenspolitik wurde dadurch allerdings wieder von einer aggressiveren Vorgehensweise gegen die

---

<sup>36</sup> Slive 1974, S. 16-17, siehe auch Price 1974, S. 2 und S. 16.

<sup>37</sup> Price 1974, S. 1 und S. 5-6.

<sup>38</sup> Israel 1995, S. 595-597.

<sup>39</sup> Price 1974, S. 7-8. Der erste Englisch-Niederländische Krieg dauerte von 1652-1654. 1664 erklärten die Engländer erneut den Krieg, doch die Niederländer konnten mit Unterstützung von Frankreich die Angriffe abwehren. Das Ende war schließlich der Friede von Breda von 1667. Der dritte Englisch-Niederländische Krieg begann im Jahr 1672 und endete 1674. Vgl. auch Israel 1995, S. 713-723, S. 766-776, S. 796-798.

<sup>40</sup> Israel 1995, S. 807-814.

französische und gleichzeitig katholische Vormachtstellung in Europa abgelöst.<sup>41</sup> Frankreich machte den Niederlanden im Jahr 1678 schließlich ein Friedensangebot, obwohl die Verbündeten in Spanien und Deutschland dadurch hintergangen wurden. Dies hatte langfristige Folgen im Ansehen der Niederländer als nicht vertrauenswürdig und nur auf ihre wirtschaftlichen Interessen fokussiert.<sup>42</sup>

In den Jahren 1688-91 wurde die Geschichte der Niederlande und der von England grundlegend verändert. Ludwig XIV. leitete einen anti-niederländischen Merkantilismus ein, welcher der Wirtschaft der Republik empfindlich schadete. Gleichzeitig wurde in England in der *Glorious Revolution* der letzte Stuart entthront. Wilhelm III. plante daraufhin die Invasion Englands, ohne Rücksicht auf die Drohung des französischen Königs, ihnen in diesem Fall den Krieg zu erklären. 1689 bestieg Wilhelm III. offiziell den britischen Thron.<sup>43</sup> In den Niederlanden hatte man dieses Vorhaben unterstützt, um Wilhelms Aufmerksamkeit abzulenken und seine Position im eigenen Land zu schwächen. Diese Strategie war allerdings nicht erfolgreich, denn sein Amt festigte sich dadurch zusätzlich und die fortwährenden Konflikte mit Frankreich schaden den Niederlanden, vor allem ökonomisch, enorm.<sup>44</sup> Ludwig XIV. unterzeichnete schließlich im Jahr 1697 den Frieden von Rijswijk, in dem der Handel der Niederländer begünstigt und Wilhelm als König von England anerkannt wurde.<sup>45</sup> Wilhelm III. starb im Jahre 1702, was eine erneute Wende in der Innenpolitik der Republik auslöste. Man beschloss, den Posten des *Stadhouder* ein zweites Mal nicht nachzubesetzen, und machte dadurch wieder einen Schritt in Richtung Republik als Staatsform.<sup>46</sup> Dies gelang so lange, bis die Niederlande 1747 erneut von Frankreich im österreichischen Erbfolgekrieg bedroht wurden. In Krisen wie dieser wurde ein starker Herrscher gebraucht und man wandte sich, wie schon oft, an ein Mitglied des Hauses der Oranier, in diesem Fall an Wilhelm IV., Sohn des Cousins von Wilhelm III.<sup>47</sup>

---

<sup>41</sup> Price 1974, S. 10-11.

<sup>42</sup> Israel 1995, S. 824-825.

<sup>43</sup> Israel 1995, S. 849-852.

<sup>44</sup> Israel 1995, S. 858.

<sup>45</sup> Slive 1995, S. 295.

<sup>46</sup> Israel 1995, S. 959-960.

<sup>47</sup> Slive 1995, S.295.

## **2. MALERISCHE TENDENZEN DES 17. JAHRHUNDERTS IN DEN NIEDERLANDEN**

### **2.1. Die europäische Sonderstellung der Niederlande und der vermeintliche „Verfall“ der Kunst um 1700**

Dieser lange Kampf der Unabhängigkeit des Staates und die herausragende Rolle im Handel resultierten auch in einer sehr charakteristisch holländischen Kultur. Die Geschwindigkeit, mit der diese Entwicklung von statten gegangen war, ist vor allem im Angesicht dieser langjährigen und intensiven Querelen beeindruckend. Vielleicht war es genau dieser unglaubliche Kraftaufwand, um sich im europäischen Mächtenetz zu behaupten, der es möglich machte, diese kulturelle Unabhängigkeit zu erreichen und der Kunst und Literatur ein spezifisch holländisches Gesicht zu geben.<sup>48</sup> Vor allem die Malerei des 17. Jahrhunderts mit ihrem unverwechselbaren Charakter spiegelt die Sonderstellung der Niederlande auf dem europäischen Kontinent wider. Möglich gemacht hat eine solche Entwicklung auch der große Wohlstand des Landes durch die Handelstätigkeit, das allgemein hohe Toleranzlevel, unter anderem gegenüber den Konfessionen,<sup>49</sup> und die sehr große Lese- und Schreibkultur, die große Teile der Bevölkerung durchdrang.<sup>50</sup> Die Begriffe Realismus, Einfachheit und Häuslichkeit scheinen die charakteristischen Eigenschaften der Gemälde des 17. Jahrhunderts gut zu beschreiben und prägen bis heute die erste Konnotation im Zusammenhang mit niederländischer Kunst.<sup>51</sup> Diese Besonderheiten werden erst so richtig deutlich, wenn man die starken barocken Tendenzen im Europa dieser Zeit betrachtet. John Price sah die Gründe für eine charakteristische niederländische Kunst eindeutig in den religiösen Entwicklungen und dem politischen Modell der Niederlande. Im Gegensatz dazu sah er barocke Kunst zum Großteil in Verbindung mit der Huldigung royaler Macht und der Gegenreformation. Beide Elemente waren in den Niederlanden allerdings zweitrangig, denn die mächtige Gesellschaft übernahm diese Führungsrolle und

---

<sup>48</sup> Price 1974, S. 12-13.

<sup>49</sup> Israel 1995, S. 863-866.

<sup>50</sup> Czech 2006, S. 97.

<sup>51</sup> Die Verwendung solcher generalisierender Begriffe ist äußerst problematisch und dient in diesem Fall nur dazu eine Tendenz der niederländischen Malerei im Laufe des 17. Jahrhunderts zu beschreiben. Edy de Jongh wies bereits darauf hin, dass diese Definition der „typisch niederländischen Malerei“ oft in Zusammenhang mit nationalistischen Ansichten gebraucht wurde und zu einer sehr einseitigen Sicht der Malerei des 17. Jahrhunderts führte. Siehe De Jongh 1990-1991, S. 197-206.

ermöglichte diesen einzigartigen Weg niederländischer Kunst.<sup>52</sup> Doch je näher die Jahrhundertwende kam und je mehr sich die politischen und gesellschaftlichen Voraussetzungen änderten, desto mehr war dies auch in der Malerei und Architektur sichtbar. Deshalb öffnete sich die Kunst gegen Ende des Jahrhunderts immer mehr in Richtung internationaler Tendenzen. Das für uns heute so vertraute Niederländische aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit seiner Sensibilität, seiner Stille und der Liebe zum Detail, wurde nunmehr von einer neuen Beschwingtheit, einem höfisch anmutenden Beigeschmack und vor allem der Orientierung an der klassischen Antike und den großen Meistern aus Italien abgelöst.<sup>53</sup>

Dreihundert Jahre später betitelte die Kunstliteratur diese Veränderung in der ästhetischen Gesinnung als „Verfall“ der Kunst.<sup>54</sup> Diese Einschätzung konnte schwer wieder abgestreift werden und blieb teilweise bis heute erhalten. Bereits im 19. Jahrhundert fand diese negative Auffassung in der Kunsttheorie ihren Niederschlag,<sup>55</sup> und auch im 20. Jahrhundert wurde die Meinung des „Niederganges“ weitergeführt.<sup>56</sup> Diese Vorurteile gegen die Kunst mit internationalem Einfluss um 1700 wurden sogar von den niederländischen Museen aufgegriffen und noch unterstützt. Erst in den letzten drei Dekaden erfolgte ein Umschwung, und die künstlerischen Strömungen ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erfuhren eine deutliche Aufwertung.<sup>57</sup> Was der Gedanke von Dekadenz und Abstieg zusätzlich impliziert, ist eine vorherige Blüte beziehungsweise ein Höhepunkt. Hinsichtlich der Niederlande wird in diesem Zusammenhang immer vom *Gouden Eeuw* gesprochen, allerdings ist dieser Begriff nicht nur hinsichtlich der zeitlichen Einordnung problematisch, sondern auch die

---

<sup>52</sup> Price 1974, S. 14. Auf die Problematik der zu eng gefassten Definition des Barock als Kunst der Gegenreformation wies bereits Eduard Plietzsch hin. Dass sich diese Tendenzen im Norden nicht durchsetzen konnten hing für ihn nicht nur mit der religiösen Gesinnung zusammen, sondern auch mit dem Mangel an Künstlern, die große dekorative Malerei hätten bewältigen können. Siehe Plietzsch 1959, S. 313.

<sup>53</sup> Kat. Ausst. Rijksmuseum 2000, S. 261.

<sup>54</sup> Viele bekannte Autoren wie zB: Huizinga, Brom und Luijten sahen niederländische Kunst nur als realistisch, einfach und ohne eine Form von Intellektualität. Vgl. Huizinga 1948, S. 447, Luijten 1984, S. 364.

<sup>55</sup> Autoren wie u.a. Waagen oder Kugler kritisierten die kalten Farben, die Geistlosigkeit, den Verlust der Eigentümlichkeit und den mangelnden Ausdruck. Siehe Waagen 1845, S. 241, Kugler 1847, Band 2, S. 437-438. Eine Auswahl an Kunsttheoretikern aus dem 19. Jahrhundert, die zum Verfall der Kunst um 1700 Stellung nahmen, wurde von Wieseman zusammengetragen. Siehe Wieseman 2002, S. 46-47.

<sup>56</sup> Auch de Jongh listet einige Namen aus der Kunstgeschichte auf, die die Entwicklungen gegen Ende des 17. Jahrhunderts vor der Folie eines niederländischen Nationalismus als negativ betrachten. Siehe De Jongh 1990-1991, S. 200-202.

<sup>57</sup> De Jongh 1999, S. 143.

negative Konnotation der Kunst, die „danach“ entstand. Wann nun das *Goldene Zeitalter* der Niederlande genau begann und vor allem endete, bleibt Gegenstand vieler Diskussionen. Johan Huizinga prägte 1932 mit seinem Kapitel „Was verursacht das Sinken der Kultur?“ die nachfolgende Forschung, indem er das Ende des *Goldenen Zeitalters* „*In dem Augenblick, da Rembrandt in der dunklen Abendglut seiner letzten Jahre untergegangen ist [...]*“ schon eingeleitet sah.<sup>58</sup> Doch bereits in der Kunstliteratur des 18. Jahrhunderts gab es keinen Konsens über den Zeitpunkt des Endes dieser Blütezeit und dem Beginn des Niederganges der Kunst. Arnold Houbraken hat sich in seinem bekanntesten Werk „*De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*“ mit dem antiken Topos des natürlichen Zyklus der Blüte und des anschließenden Verfalls beschäftigt.<sup>59</sup> Bezogen auf seine Zeit nahm er wie folgt dazu Stellung: „[...] ook de Nederlanden: daar dezelve [die Malerei] den eenen tyd meer den anderen tyd min, altyd met luister heeft gebloeit; maar nooit schooner als in den tusschentyd, van 't jaar 1560, tot 1660“.<sup>60</sup> Obwohl er den Begriff „Verfall“ in seinen Ausführungen nicht explizit erwähnt, kann man die Auswahl dieses Zeitrahmens schon als Stellungnahme hinsichtlich des Höhepunktes der Kunst im 17. Jahrhundert werten. Der spätere Vitenschreiber Jacob Campo Weyerman (1677-1747) sprach in „*De Levens-Beschrijvingen der Nederlandsche konstschilders en konstschilderessen*“ (1729-39) nur kurz vom Abstieg der Kunst nach dem Friedensschluss von Rijswijk von 1697,<sup>61</sup> und der Schriftsteller Johan van Gool (1685-1763) erwähnte in seiner „*Nieuwe Schouburgh*“ von 1750 lediglich einen Rückgang der Anzahl von Künstlern um 1710 und nicht der Qualität der Kunst.<sup>62</sup> Johan van Gool richtete in diesem Zusammenhang lediglich Kritik an die Sammler, die mangelndes Interesse an den lebenden Künstlern zeigten. Speziell die Kunsthändler rieten zum Kauf der „alten“ Kunst, aber für van Gool sollten die lebenden Künstler wieder mehr Unterstützung erfahren, damit diese auch in Zukunft ihre Profession

---

<sup>58</sup> Huizinga 2007, S. 141.

<sup>59</sup> Houbraken 1718-21, Bd. 2, S. 160-136. Korthals Altes vermutete in Houbrakens Betonung des Verfalls der Kunst nach 1660 einen Versuch, den antiken Topos von Wachstum, Blüte und Verfall auf die damalige Zeit umzulegen, zumal seine Vorgänger Vasari und Karel van Mander eine ähnliche Vorgehensweise auf Italien anwandten. Siehe Korthals Altes 2006, S. 68-69.

<sup>60</sup> Houbraken 1753, Band 2, S. 130. „[...] Auch die Niederlande: wo die Malerei in der einen Zeit mehr in der anderen weniger schöne Kunst hervorgebracht hat, aber keine schönere als in der Zeit zwischen 1560 und 1660“. Zur Situation der Kunst seiner Zeit nimmt Houbraken auf den darauffolgenden Seiten Stellung. Siehe Houbraken 1753, S. 132-136.

<sup>61</sup> Weyerman 1769, S. 395. Korthals Altes spricht hingegen davon, dass Weyerman nie eine Unterscheidung zwischen Künstler des 17. und 18. Jahrhunderts machte und auch fast nie von einem Niedergang der Kunst spricht. Siehe Korthals Altes 2006, S. 69.

<sup>62</sup> Gool 1750, Bd. 1, S. 360. Vgl. Korthals Altes 2006, S. 69.

ausüben konnten.<sup>63</sup> Nicht einmal die Analyse der Sammlungen des 18. Jahrhunderts zeigt eine eindeutige Vorrangstellung der Künstler des 17. Jahrhunderts. Es ist wahr, dass gegen Ende des 17. Jahrhunderts viel Kunst vom Anfang des Jahrhunderts gekauft wurde, allerdings aus dem einfachen Grund, weil diese wesentlich günstiger zu haben war, im Vergleich zur Auftragskunst der noch lebenden Künstler.<sup>64</sup> Glaubt man einer Statistik von Gemälden in Amsterdamer Inventaren zwischen 1620-1714, scheint um 1700 allerdings die alte Kunst der zeitgenössischen den Rang abgelaufen zu haben.<sup>65</sup> Es gab also einen Umschwung im Sammlungsverhalten, der mit wenigen Ausnahmen einen Fokus auf die Kunst aus dem 17. Jahrhundert bedeutete. Laut De Vries war das Prestige ein wichtiger Faktor. „Alte Kunst“ war also nach 1700 teurer, weil sie dem Besitzer höheres Ansehen einbrachte, wodurch die zeitgenössische Kunst im 18. Jahrhundert in den Sammlungen natürlicherweise einen niedrigeren Rang einnahm.<sup>66</sup> Einzelne Sammler hingegen versuchten, diesem Trend entgegenzulaufen und förderten speziell die zeitgenössischen Künstler.<sup>67</sup> Es gibt also sehr wohl einen Trend in Richtung „alter Kunst“, aber schlussendlich war es eine Frage des Geschmacks und auch des Geldes, welche Kunst gesammelt beziehungsweise gekauft wurde.<sup>68</sup>

## **2.2. Die neue klassische Strömung: ein Rückblick auf die Antike und die Renaissance**

Die Kunst in den Niederlanden begann sich also in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts langsam zu verändern und diverse Einflüsse aus Italien oder Frankreich fanden ihren Niederschlag in den dargestellten Themen, der Malweise und der Beliebtheit bestimmter Genres. Die Künstler und Kunstschriftsteller, die die akademischen Ideale vertraten, bewerteten diese Tendenzen natürlich gänzlich positiv. Für sie bewegte sich die Kunst nun endlich in die richtige Richtung – hin zu einem

---

<sup>63</sup> Korthals Altes 2006, S. 68-69.

<sup>64</sup> Korthals Altes 2006, S. 70.

<sup>65</sup> Aono 2006, S. 237.

<sup>66</sup> De Vries 1999, S. 35.

<sup>67</sup> Pieter de la Court (1664-1739) ist an dieser Stelle als Vertreter zu nennen. Siehe Korthals Altes 2006, S. 70-72.

<sup>68</sup> Auf die Einflussfaktoren des Geschmacks der Sammler geht auch Michael North ein. Er nennt in diesem Zusammenhang die Kunsthändler, Connaisseurs und auch Maler selbst, die im Stile anderer Meister malten bzw. Kopien anfertigten. Siehe North 2006, S. 7-13.



klassischen Ideal.<sup>69</sup> Jan de Bisschop (1628-1671), ein Maler und Stecher, klagte im Vorwort seiner Stichserie „*Paradigmata Graphices variorum Artificum*“ über die thematischen Vorlieben der niederländischen Maler. Für ihn ist es ein widernatürliches Verhalten, was immer in der Natur nicht schön ist, als darstellungswürdig und ansprechend zu sehen. Ein alter, krummer und faltiger Mann schien besser geeignet für die Malerei als ein hübscher, junger Bursche, Hütten beliebter als Schlösser, Bettler oder Arbeiter geeigneter als ein König oder Nobelman. Überall konnte man, so schrieb er, nur noch Krüppel und Bettler sehen.<sup>70</sup> Kritik an der Malerei dieser Zeit kam auch von einem Theoretiker. Samuel van Hoogstraten, ein niederländischer Künstler und Schreiber, beanstandete kurz nach den Veröffentlichungen von de Bisschop im Vorwort seiner „*Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst*“ die Inhalte der Gemälde, sowie die nicht vollends zeitgemäße Ausbildung der Maler in den einzelnen Ateliers statt in einer Malerschule.<sup>71</sup> Nicht nur eine verstärkte Orientierung an der klassischen Antike, sondern auch eine Ausrichtung auf den internationalen Geschmack und ein Streben nach adeligen Mäzenen waren Hoogstratens Ratschläge, um ein Fortschreiten der niederländischen Malerei zu gewährleisten.<sup>72</sup> Wenn man die darauffolgenden Entwicklungen in der Malerei betrachtet, waren diese Ideen zukunftsweisend und können damit als erste Symptome einer sich verändernden Gesellschaft und Kunstlandschaft gesehen werden. Bis diese Forderungen auch ihren Niederschlag in der Malerei fanden, dauerte es noch einige Zeit. Ausgegangen ist diese Rückwendung zur Antike jedenfalls von mehreren kleinen Strömungen, die sich gegen Ende des Jahrhunderts schlussendlich in einem ausgereiften klassischen Denken vereinten.

---

<sup>69</sup> De Vries 1999, S. 34-35.

<sup>70</sup> „Want het is claerlijck een verkeertheyt van oordeel te gelooven dat 't geen in 't leven voor 't gesicht is afsienelijck, inde konst en uytgebeeld sij goet en behaghelijck, en dat meer schilderachtich sij en voor de konst verkieselick een mismaeckt, out, verrimpelt mensch, als een welgemackt, fris en jeugdigh; een vervallen of ongeschickt gebouw, als een niew en nae de konst getimmert; een bedelaer en boer, als een edelman of Coningh; een dorre, cromme en qualijck gewaffen boom, als een groen en wel gekroonde [...]“. De Bisschop 1985a, einleitender Brief (unpaginiert). Übersetzt in: Van Gelder/Jost 1985, S. 228.

<sup>71</sup> „[...] dat wy de leerlingen als met der hand in de Schoole geleiden, die wy in negen Leerwinkels verdeelt hebben, en wy wijzen hen dan aen, wat 'er in yder te leeren is, en in wat deelen der konst zy zigtraps gewijs hebben te oeffenen, daer wy dan zoodanig onderwijs by doen, als ons te dier steede gereetst en bequaemst voorkomt.“. Hoogstraten 1969, Vorwort Aan den Lezer, S. \*\*3r.

<sup>72</sup> Czech 2006, S. 111-113.

### 2.2.1. Die Anfänge in den südlichen Gebieten

Vor dem Bildersturm im Jahr 1566 herrschte in den gesamten Niederlanden für die Künste eine sehr fruchtbare Situation. Immer mehr Künstler sahen eine Italienreise als einen Baustein ihrer Ausbildung, wobei Rom neben Venedig die beliebtesten Ziele waren. Wie bereits erwähnt, gab es zwischen den nördlichen Provinzen und dem Süden nicht nur in wirtschaftlicher und religiöser Hinsicht große Unterschiede, sondern auch in ihrer Kunstproduktion. Entscheidender Faktor war hier die Gründung der Utrechter Union im Jahr 1581, die eine völlig unterschiedliche Entwicklung von Norden und Süden einleitete. Vor allem Ende des 16. Jahrhunderts florierte die Kunstproduktion im Norden, was nur durch den enormen Wohlstand, das Wachsen der Städte und eine neue gesellschaftliche Elite möglich gemacht wurde.<sup>73</sup> Die Gründung der Utrechter Union brachte aber auch für die südlichen Gebiete große Veränderung. Immer noch Teil des spanischen Königreichs stand dort die Kunstproduktion unter strenger Kontrolle der katholischen Kirche. 1609 begann ein 12-jähriger Waffenstillstand zwischen Spanien und den nördlichen Niederlanden, der sich auch enorm stark auf den Süden auswirkte. Die Blockade der Schelde wurde aufgelöst, was vor allem in Antwerpen die Fortsetzung des Handels im Hafen sicherte.<sup>74</sup> Die spanische Herrschaft bedeutete aber gleichzeitig, dass die Darstellung von Aktstudien, verkürzten Körpern, flatternden Draperien oder Ähnlichem anfänglich durch diese konservativen Kräfte unterdrückt wurde. Der religiöse Zweck stand vollkommen im Vordergrund und der Künstler sollte nicht seine Virtuosität zu Schau stellen.<sup>75</sup> Umso erstaunlicher ist es, dass sich trotz dieser Verhältnisse eine neue Idee der Rückwendung zu antikem Formengut etablieren konnte. Maerten de Vos (1532-1602) gilt als erster Vertreter, der sich an antiker Kunst und italienischen Meistern orientierte. Er war um 1600 an vielen wichtigen Aufträgen für Kirchen beteiligt.<sup>76</sup> Das Gemälde *Der hl. Lukas malt die Madonna* (Abb. 2) für die Kathedrale von Antwerpen, datiert in das Jahr 1602, zeigt seine neue Orientierung. Die Konturlinien der blockhaften Hauptfiguren sind klar herausgearbeitet und die starken Farben unterstreichen ihre zentrale Rolle. Die Figuren scheinen in sich gekehrt, wodurch Bewegung gar keine Rolle spielt. Sie sitzen fast symmetrisch im vorderen Teil der

---

<sup>73</sup> Israel 1995, S. 551.

<sup>74</sup> Lawson 2006, S. 32.

<sup>75</sup> De Vries 1998, S. 20.

<sup>76</sup> De Vries 1998, S. 20.

Bildbühne, der auf imposante Weise durch den mächtigen Bogen und die Säulen im Hintergrund gerahmt wird. De Vos hat das Thema genauso streng dargestellt, wie die katholische Kirche zu dieser Zeit die Bilderproduktion überwachte.<sup>77</sup> Diese Klarheit der Formen und Farben und die monumentale Darstellungsart kommen den rigiden Regeln der Gegenreformation, die eine triumphale katholische Kirche darstellen wollte, völlig entgegen. Was danach folgte, war eine allmähliche Veränderung der Einstellung der Kirche zum geeignetsten Modus in der Malerei, denn man erkannte das große Potential einer emotionaleren Darstellungsweise. Dieser Zeitpunkt kann als der Übergang zur barocken Periode in den Niederlanden gesehen werden.<sup>78</sup> Wichtig ist hier nur zu unterscheiden, dass natürlich die eine Strömung nicht plötzlich die andere vollkommen ablöste, sondern der Übergang ein fließender war. Eigentlich könnte man sogar sagen, dass beide Strömungen gleichzeitig bestanden und in großem Maße mit der Aufgabe und dem Darstellungsgegenstand zusammenhingen.<sup>79</sup>

### **2.2.2. Die Vorläufer aus dem Norden**

Die Kunst im Norden stand hingegen durch den überwiegende Protestantismus und die dadurch völlig unterschiedlichen Aufgaben von Malerei unter gänzlich anderen Vorzeichen. Trotzdem gab es in Haarlem ungefähr zeitgleich zu den südlichen Gebieten einen ähnlichen klassischen Trend. Hendrick Goltzius (1558-1617) gilt als Schlüsselfigur und war ein Vorreiter, nicht nur bei der Einführung des Manierismus von Bartholomäus Spranger, sondern auch weil er später die Neuerungen von Annibale Carracci in Rom als erster verarbeitete.<sup>80</sup> Genau 1600, als Goltzius nach seiner langen und erfolgreichen Karriere als Stecher begann, Ölbilder zu malen, trat diese neue Gesinnung zu Tage. Über die Frage, warum er diesen neuen Weg einschlug, gibt es keine Zeugnisse, aber seine Reise nach Rom im Jahr 1590 stellte mit

---

<sup>77</sup> Laut De Vries musste sich sogar Peter Paul Rubens nach seiner Rückkehr von Rom 1608 dieser Kunstauffassung beugen. Er passte sich dieser zurückhaltenden Manier an, die ohnehin gut zu den italienischen Malern passte, die er auf seiner Reise studiert hatte. In den ersten Jahren unterdrückte er die Expressivität, die er aus Rom mitgebracht hatte, und konnte sich auf diese Weise seinen Platz in der Antwerpener Kunstwelt erkämpfen. Siehe De Vries 1998, S. 24.

<sup>78</sup> De Vries 1998, S. 24-25.

<sup>79</sup> Die Altarbilder Rubens können für die Beobachtung herangezogen werden. Vor allem in Gebieten, die katholisch umkämpft waren, bediente sich Rubens eines äußerst dramatischen Stils, der die triumphierende Kirche über die Häresie verdeutlicht. Siehe Sauerländer 2011, S. 33-36.

<sup>80</sup> Blankert 1980, S. 184.

Sicherheit eine wichtige Anregung dar.<sup>81</sup> Anhand zweier Beispiele lassen sich seine neuen Vorbilder auf einen Blick erkennen. Sein Kupferstich *Venus und Mars von Vulkan überrascht* aus dem Jahr 1585 (Abb. 3) steht vollkommen in der manieristischen Tradition seiner nordischen Vorbilder.<sup>82</sup> Unnatürliche Posen wie bei Apoll, überlängte Proportionen der Körper, das Fehlen der korrekten Perspektive und die alles durchdringende Überladenheit sind typische Merkmale dieses Stils. In starkem Kontrast dazu steht seine Malerei nach 1600. *Adam und Eva* aus dem Jahr 1608 (Abb. 4) zeigt die beiden Protagonisten als monumentale Figuren, die die gesamte Bildfläche einnehmen. Die Körper sind nun anatomisch korrekt dargestellt und die Beleuchtung ist gleichmäßig, um ein zu starkes Hell-Dunkel zu vermeiden. Im Hintergrund wird eine Landschaft angedeutet, die den flachen Bildraum nach hinten abgrenzt. Goltzius wandte sich vom Manierismus ab und nahm vor allem die Kunst aus Italien zum Vorbild, wobei seine künstlerischen Quellen heterogen bleiben. Seine Gemälde zeigen beispielhaft die Verschiedenheit seiner Vorbilder: die Renaissance, die Künstler in Italien, Vorgänger aus dem Norden, wie Albrecht Dürer, aber auch seine Zeitgenossen, wie beispielsweise Rubens.<sup>83</sup> Trotz aller Orientierung an antiker und italienischer Kunst gestaltete Goltzius seine Aktfiguren etwas untersetzter. Daraus entwickelte sich im Anschluss sogar eine Haarlemer Eigenart, die sich in den folgenden Generationen noch fortsetzte.<sup>84</sup>

Lediglich in Utrecht gab es ähnliche Entwicklungen. Auch hier wurde eine klassische Orientierung aus manieristischen Tendenzen geboren. Ein Vertreter hierfür ist Abraham Bloemaert (1564-1651), der in seinem Gemälde *Anbetung der Könige* von 1624 (Abb. 5) zwar noch im Manierismus verhaftet blieb, die Ganzfigurlichkeit und die Positionierung der massiven Protagonisten jedoch an italienische Vorbilder erinnert.<sup>85</sup> Danach adaptierte er immer mehr die von Goltzius eingeführten milden klassischen Elemente, malte aber auch im Stil der Caravaggio-Nachfolger, wie Gerrit

---

<sup>81</sup> Slive 1995, S. 8. Zeugnis dafür sind seine vielen Zeichnungen, die er nach antiken Skulpturen anfertigte.

<sup>82</sup> Bei diesem Blatt scheint nicht Bartholomäus Spranger dominantes Vorbild gewesen zu sein, sondern es weist große Ähnlichkeiten mit einem Entwurf von Anthonie Blocklandt auf. Siehe Kat. Ausst. Rijksmuseum/Metropolitan Museum/The Toledo Museum of Art 2003/2004, S. 51-53.

<sup>83</sup> Kat. Ausst. Rijksmuseum/Metropolitan Museum/The Toledo Museum of Art 2003/2004, S. 269.

<sup>84</sup> Kat. Ausst. Museum Boijmans/Städelsches Kunstinstitut 1999, S. 17.

<sup>85</sup> Delbanco 1928, S. 40-42. Siehe auch Blankert 1980, S. 186. De Vries nennt drei Gründe, die diese Veränderung im Stil ausgelöst haben könnten: einerseits den limitierten Adressantenkreis manieristischer Kunst, als zweites die Schwierigkeit, dieses spezielle Können im Werkstattbetrieb schwer auf mehrere Mitarbeiter aufzuteilen, und schließlich die Unvereinbarkeit der manieristischen Malweise mit großen Kompositionen. Siehe De Vries 1998, S. 28.

van Honthorst.<sup>86</sup> Diese Gruppe von Künstlern, die die nordische Nachfolge von Polidoro da Caravaggio antraten, zeigten ebenfalls in ihren etwas späteren Arbeiten mehr und mehr eine Idealisierung der Figuren und eine Mäßigung der caravaggesken Eigenheiten.<sup>87</sup> Albert Blankert geht sogar so weit, dass er deren Stil sogar eher als klassisch bezeichnen würde.<sup>88</sup> Jan van Bijlert (1597-1671) kann als Beispiel dafür herangezogen werden. Als er 1624 von seiner Italienreise zurückkam, war das Vorbild Caravaggio stark zu sehen. Anfang der 1630er Jahre allerdings wurden die starken Kontraste bereits weniger und es gab einen schleichenden Übergang zu einer klassischeren Darstellungsweise. In seinem Werk *Madonna mit Kind* (Abb. 6) sieht man zum Beispiel die neue Klarheit und die Draperien nach antiken Idealen.<sup>89</sup> Wir haben also gesehen, dass die Anfänge einer Neuorientierung an klassischen Vorbildern unabhängig von religiöser Gesinnung und wirtschaftlicher Bedeutung gleichermaßen im Süden wie im Norden um das Jahr 1600 entsprangen.<sup>90</sup> Was allerdings auffällt ist, dass Amsterdam zu diesem Zeitpunkt noch nicht diese zentrale Rolle für die Kunstproduktion spielte, wie es nach der Mitte des 17. Jahrhunderts der Fall war. Aber dazu im nächsten Kapitel.

Gleichzeitig mit der Malerei begann sich auch die Architektur in dieser Zeit zu verändern. Die Antike wurde dominantes Vorbild, und der malerischen Dekoration wurde eine zentrale Funktion in der Baukunst eingeräumt. Salomon de Braij (1597-1664), Maler und Architekt, war der erste Vertreter dieser Denkweise. In seinen Plänen für das Schloss Warmond kann man bereits erkennen, dass er die Rahmen für die Gemälde in die Entwürfe einarbeitete und somit die Malerei zum festen Bestandteil der Planung wurde.<sup>91</sup> Ein entscheidendes Movers war schließlich die Statthalterperiode von Frederik Hendrik von Oranien. Er besetzte den Posten von 1625 bis zu seinem Tod 1647, und es entstand um ihn herum erstmals etwas Vergleichbares zu einem Fürstenhof. Obwohl seine militärischen Erfolge gegen Ende seines Lebens nachließen, verlieh er seiner Herrschaft durch mächtige Architekturprojekte und Kunstpatronage deutlichen Nachdruck. Seine Entourage wuchs ständig, und der Hof wurde immer prächtiger. Der größte Erfolg seiner Regentschaft war schließlich das

---

<sup>86</sup> Slive 1995, S. 14. Siehe auch Seelig 1997, S. 107-126.

<sup>87</sup> Klessmann 1987, S. 59-63. Siehe auch Blankert 1987, S. 37-39.

<sup>88</sup> Blankert 1980, S. 186.

<sup>89</sup> Slive 1995, S. 25.

<sup>90</sup> De Vries 1998, S. 17.

<sup>91</sup> Kat. Ausst. Museum Boijmans/Städelsches Kunstinstitut 1999, S. 23.

Arrangement der Heirat seines Sohnes mit der Tochter von Charles I. von England.<sup>92</sup> Die zweite bedeutende Person in diesem Zusammenhang war Constantijn Huygens, der die gesamten Kunstangelegenheiten kontrollierte. Ab Ende der 1620er Jahre ließ Frederik Hendrik sein Jagdschloss in Honselaarsdijk und seinen Landsitz *Huis ter Nieuwburg* bei Rijswijk neu gestalten. Jacob van Campen (1596-1657) durfte die Planung übernehmen, denn mit den Entwürfen für das Amsterdamer Rathaus hatte er seinen Ruf als bester klassischer Architekt begründet.<sup>93</sup> Leider ist von Frederik Hendriks Ausstattungen lediglich ein einziges Beispiel heute noch erhalten: der *Oranjezaal* im *Huis ten Bosch* (Abb. 7). Ab dem Jahr 1645 wurde nahe Den Haag der Bau des neuen Schlosses für ihn und seine Frau Amalie begonnen. Nach dem Tod Frederik Hendriks 1647 beschloss Amalie, den zentralen Saal mit einer Kuppel abzuschließen und daraus eine Art Mausoleum für ihren Gemahl zu machen.<sup>94</sup> An der Auswahl des Bildprogrammes, welches den Raum komplett einnahm, waren nicht nur Huygens, sondern auch van Campen beteiligt. Thema des Ganzen war die Verherrlichung Frederik Hendriks als militärischer Führer und antiker Held. Dies war der erste Auftrag in den Niederlanden, der einen kompletten Bilderzyklus umfasste, und stand dadurch in direktem Zusammenhang mit anderen großen barocken Dekorationen, zum Beispiel von Rubens für Maria de Medici in Paris.<sup>95</sup> Die Aufträge wurden nach Absprache mit Amalie und Constantijn Huygens an verschiedene Künstler übertragen, wobei van Campen die Leitung inne hatte. Er überlieferte den beteiligten Malern grobe Skizzen des Anbringungsortes und eine Beschreibung des Themas, die dann jeweils in ihren Ateliers die Bilder fertigten, ohne sich mit den anderen Kollegen abzustimmen. Dass trotzdem der Eindruck einer relativen Einheit entstand, kann auf die Auswahl der Künstler zurückgeführt werden.<sup>96</sup> Von einer Liste, die Huygens zusammengestellt hatte, wählte man acht Maler aus, die allesamt bereits die neuen klassischen Vorbilder aufnahmen oder im flämischen Stil malten.<sup>97</sup> Hätte man sich völlig frei entscheiden können, wäre die Wahl bestimmt auf Rubens oder van Dyck gefallen, allerdings waren beide zu diesem Zeitpunkt nicht mehr am Leben. Der

---

<sup>92</sup> Israel 1995, S. 537.

<sup>93</sup> Slive 1995, S. 231.

<sup>94</sup> Peter-Raupp 1980, S. 9 und S. 12.

<sup>95</sup> Kat. Ausst. Museum Boijmans/Städelsches Kunstinstitut 1999, S. 26.

<sup>96</sup> Kat. Ausst. Museum Boijmans/Städelsches Kunstinstitut 1999, S. 26.

<sup>97</sup> Man wandte sich auch vorrangig an flämische Maler, die ehemals mit Rubens gearbeitet haben, von denen aber durchaus nicht jeder dazu bereit war, für den Gegner aus dem Norden zu arbeiten. Aus der Republik wählte man Künstler, die in der Lage waren, monumentale und repräsentative Gemälde zu schaffen, wie zum Beispiel Salomon de Braij oder Pieter de Grebber. Siehe Peter-Raupp 1980 S. 16-17.

dritte große flämischen Maler, Jacob Jordaens (1593-1678), bekam schließlich den Auftrag für den *Triumph* des Prinzen und vertrat auch mit seinem zweiten Gemälde *Die Zeit als Zerstörer und Erneuerer* (Abb. 8) eindeutig die barocke Malweise aus dem Süden. Die antiken Ideale setzte allerdings Caesar van Everdingen (ca. 1617-1678) am besten um.<sup>98</sup> Klare Konturen, idealisierte Körper und Gesichter und die feine Lichtführung heben das Bild *Die vier Musen und Pegasus* von 1650 (Abb. 9) vom restlichen Zyklus deutlich ab. Der *Oranjezaal* ist insofern ein wichtiges Beispiel, als man ihn als Spiegel des Geschmacks um die Jahrhundertmitte sehen kann. Die Auswahl der acht beteiligten Künstler war bewusst auf die neue höfische Kultur ausgelegt, und man orientierte sich dafür am naheliegenden Süden, vor allem an Rubens, da es in der Republik keine vergleichbaren Vorgängerprojekte gab. Es manifestierte sich mit diesem Programm auch eine neue Art der Dekoration, die deutliche aristokratische Züge aufwies und somit das Geschmacksbild der folgenden Jahre prägte.

### **2.3. Der neue höfische Geschmack und die Blüte der Barock-Klassik**

Nachdem Frederik Hendrik 1647 starb, wurde Wilhelm II. von Oranien zum *Stadhouder* ernannt. Nach nur drei Jahren starb dieser, und daraufhin setzten sich Amsterdam und die mächtige Provinz Holland dafür ein, das Amt nicht nachzubesetzen. Für sie war der europäische Frieden von größter Bedeutung, um den Handel auszubauen und jeglichen Gefahren von Restriktionen der anderen Länder aus dem Weg zu gehen. Obwohl fast gänzlich vom ausländischen Markt abhängig, entwickelten sich Fischfang und Warenaustausch überaus gut und bescherten vor allem der Provinz Holland mit den vielen Häfen hohe Einnahmen.<sup>99</sup> Der Rückgang der militärischen Kosten nach dem Frieden von Münster 1648 und das Wachstum des Handels schufen die Basis für einen Anstieg des Wohlstandes des Bürgertums, allen voran in der Stadt Amsterdam.<sup>100</sup> Der mächtige Neubau des Rathauses in klassischem Stil war eine Zeichensetzung für diese Vormachtstellung in der Republik. Wie bereits am Hof der Oranier wurde auch hier Jacob van Campen als Architekt bestellt, der das

---

<sup>98</sup> Slive 1995, S. 233.

<sup>99</sup> Price 1974, S. 7.

<sup>100</sup> Der Friede von Münster beendete vor allem die spanischen Feindseligkeiten im Bezug auf Frachtkosten und Schiffsversicherungen, was eine große finanzielle Erleichterung des Handels zur Folge hatte. Siehe Franits 2000, S. 296-297.

Gebäude erneut in engem Zusammenhang mit der gesamten Gemäldedekoration plante. Alles stand unter dem klassischen Geschmack des Erbauers.<sup>101</sup> Nicht nur Aufträge für das Rathaus ließen diverse Künstler nach Amsterdam kommen, sondern auch das Florieren des dortigen Kunstmarktes. Viele Maler beendeten ihre Karriere in Amsterdam, nachdem die kleineren Zentren wie Dordrecht, Haarlem, Leiden etc. ihren Höhepunkt bereits erlebt hatten. Um 1700 waren lediglich Amsterdam und Den Haag als wichtige Orte der Kunstproduktion noch übrig.<sup>102</sup> Der wachsende Wohlstand ließ im Laufe des 17. Jahrhunderts einen neuen Lebenswandel der Patrizier, wohlhabenden Händler und der oberen Mittelschicht entstehen, der vorher nur der aristokratischen Bevölkerung zuteilwurde. Und diese Veränderung sollte auch in der Kunst ihren Niederschlag finden.<sup>103</sup>

Gerard de Lairesse schien genau diesen neuen Bedarf an repräsentativen Ausstattungen und Gemälden zu stillen.<sup>104</sup> Um etwa 1665 verlegte auch er seinen Wohnort von Lüttich nach Amsterdam. Der Zeitpunkt seines Umzuges war ein glücklicher, denn nach dem Tod von Jacob Backer und Govaert Flinck und der Entscheidung Jan Lievens‘, der Malerei den Rücken zu kehren, galt es eine Lücke auf dem Kunstmarkt zu schließen.<sup>105</sup> Anfangs noch vorrangig als Radierer tätig, wandte er bald seine gesamten Energien auf, um Historien zu malen und die herrschaftlichen Stadthäuser in Amsterdam neu auszugestalten.<sup>106</sup> Um 1700 erfuhr nämlich die Ausstattung der Häuser eine drastische Veränderung. Vor den 70er Jahren waren die Wände der Räume vertäfelt, und nur der obere Bereich war mit geweißtem Gips abgeschlossen, wobei die Decken in Kassetten eingeteilt waren. Wie aber schon im *Oranjezaal* und dem Rathaus in Amsterdam wurden nun Malereien auf Leinwänden in die Wandgestaltung eingearbeitet, und auch Stuck wurde immer beliebter. Die logische Konsequenz daraus war ein deutlicher Rückgang der Verkaufszahlen von gerahmten Bildern im traditionellen Sinne, und ohnehin ging der Trend eher zur Einrichtung kleiner Kunstkabinette, in denen eloquente Diskussionen über die Werke geführt werden konnten.<sup>107</sup> Die einzelnen Parzellen der Kassettendecken waren zwar

---

<sup>101</sup> Kat. Ausst. Museum Boijmans/Städelsches Kunstinstitut 1999, S. 28.

<sup>102</sup> De Vries 1998, S. 35.

<sup>103</sup> Franits 2000, S. 297.

<sup>104</sup> Schama 1988, S. 336-340.

<sup>105</sup> De Vries 1998, S. 40.

<sup>106</sup> Kat. Ausst. Museum Boijmans/Städelsches Kunstinstitut 1999, S. 29.

<sup>107</sup> De Vries 1999, S. 29-30.



schon vorher bemalt, allerdings verband de Lairese erstmals die verschiedenen Bildfelder zu einem logischen Ganzen. Seine architektonischen Verkürzungen und eine korrekte perspektivische Untersicht verliehen seinen Gemälden ein äußerst modernes Aussehen.<sup>108</sup> Sogar Wilhelm III. wandte sich an de Lairese, um seinen Palast in Soestdijk und Den Haag auszustatten. Die großformatigen Historien, Allegorien und mythologischen Bilder von Lairese fanden ebenfalls großen Zuspruch und reflektierten zudem die Gebote der klassischen Kunst, die gleichzeitig einen großen Aufschwung erlebten.<sup>109</sup>

Diese veränderte Selbstwahrnehmung der niederländischen Elite löste auch einen Wandel in den anderen Bildgattungen, wie Genre, Porträt und Historie, aus. In diesem Zusammenhang steht zusätzlich die Anpassung der Bildthemen, denn in den Sammlungen dieser noblen Oberschicht hatten bestimmte Darstellungsgegenstände des frühen 17. Jahrhunderts, wie zum Beispiel Genreszenen aus dem Leben einfacher Leute, keinen Platz.<sup>110</sup> Identitätsstiftende Bilder, die das Alltagsleben der Frühzeit der Republik zeigten, wurden Ende des Jahrhunderts abgelöst von eleganten Bildern, die die neuen elitären Stände im Gegensatz zu den republikanischen Wurzeln widerspiegelten. Selbst die Darstellungen der einfachen Bevölkerung in den bäuerlichen Szenen hatten idyllischen Landschaftsbildern weichen müssen.<sup>111</sup> Wie sehr der Wunsch bestand, diesen neuen Wohlstand und das Gedeihen einer gehobenen Klasse in einer neuen Ausdrucksform zu manifestieren, wird einem bewusst, wenn man sich vor Augen hält, dass man seit 1650 ausdrücklich keinen neuen *Stadhouder* berufen hatte. Somit hatte man sich vom Haus Oranien und der Aristokratie abgewandt, sich aber gleichzeitig dessen höfische Lebensform zum Vorbild gemacht und diese adaptiert.<sup>112</sup> Natürlich wirkte sich dieses neue Geschmacksbild auf die führenden Maler der Zeit aus, denn diese besaßen mit Bestimmtheit ein Bewusstsein für die Erfordernisse des Marktes und der potentiellen Käufer.<sup>113</sup> Anschaulich

---

<sup>108</sup> Weber 2006, S. 177.

<sup>109</sup> Slive 1995, S. 301.

<sup>110</sup> De Vries 1999, S. 33.

<sup>111</sup> Gaechtgens 2006, S. 206.

<sup>112</sup> Schama 1988, S. 328-343. Vor allem im Kapitel 5 geht Schama auf die umfassenden Auswirkungen des großen Wohlstandes der Bevölkerung ein. Schama 1988, S.315-400.

<sup>113</sup> Franits 2000, S. 308. Wayne Franits analysierte darüber hinaus dieses Verhältnis zwischen Käufern und Gerard Dou. Manche seine Förderer bezahlten einen fixen Betrag, um ein Vorrecht in Auftrag gegebene Bilder im Falle auch abzulehnen. Somit beschäftigte sich Dou bestimmt mit dem

dargestellt werden kann das veränderte Selbstverständnis der niederländischen Elite anhand zweier Porträts von Mitgliedern der Sammlerfamilie Six. 1654 beauftragte Jan Six, zukünftiger Bürgermeister von Amsterdam, Rembrandt, ein Gemälde von ihm anzufertigen (Abb. 10),<sup>114</sup> welches noch vollkommen den Geist der ersten Jahrhunderthälfte atmet. Seinem Rang gemäß kostbar gekleidet, strahlt der Mann eine würdige, ruhige Eleganz aus, die Rembrandt so gut einzufangen verstehen wusste. Aber von einem höfischen Lebensstil ist hier noch nichts zu spüren. Ganz anders 23 Jahre später im Porträt des Neffen des Bürgermeisters, Peter Six, von Caspar Netscher aus dem Jahr 1677 (Abb. 11).<sup>115</sup> Es bedarf keiner großen Beschreibung, was sich in diesen 20 Jahren verändert hatte. In herrschaftlicher Pose und mit einem unbändigen Selbstvertrauen sitzt der Porträtierte in einer höfisch anmutenden Umgebung. Die kostbaren Stoffe, die üppige Allonge-Perücke, das Gemälde im Hintergrund und die reiche Dekoration des Raumes lassen auf seinen großen Wohlstand und seine politischen Ämter schließen. Nicht nur der Typus der Darstellung, sondern auch die Mode zeigen die große Vorbildwirkung, die der Hof von Frankreich und Ludwig XIV. auf Europa hatte.<sup>116</sup> Caspar Netscher war jedenfalls einer dieser Maler, der sich von einer dunklen Manier mit pastoser Malweise wegentwickelte und gegen Ende des Jahrhunderts Personen in eleganter Pose, schimmernden Seidenstoffen und wunderschönen Parkanlagen darstellte (Abb. 12).<sup>117</sup>

Die Veränderungen in der Genremalerei um 1700 gestalten sich ähnlich. Die Themen sollten nicht mehr wie in der ersten Jahrhunderthälfte die ganze Palette an Menschen und Gewohnheiten zeigen, sondern war „weitgehend Malerei der „besseren“ Gesellschaft geworden [...] moralisches Vorbild, staatstragendes, erzieherisches Beispiel, Darstellung gesitteter, vornehmer Menschen und ihrer zivilisierten Domestiken“.<sup>118</sup> Die Künstler nahmen dabei bereits bekannte Themen und Motive auf,

---

Zeitgeschmack, denn ein Zurückweisen eines Bildes wäre nicht nur schlecht für sein Einkommen, sondern auch für seinen Ruf gewesen. Siehe Franits 2000, S. 301-302.

<sup>114</sup> Schwartz 1987, S. 260.

<sup>115</sup> Wieseman 2002, S. 281-282.

<sup>116</sup> Gaehtgens 2006, S. 209. Die Porträts von Anthony van Dyck vom Hof in Den Haag hatten ebenfalls große Auswirkungen auf die nachfolgende Porträtkunst. Die Dekoration wurde üppiger, und die Personen wurden nicht mehr vor einer kahlen Wand platziert, sondern in eine elegante Umgebung eingebunden. Siehe Wieseman 2002, S. 48.

<sup>117</sup> Gaehtgens 2006, S. 210. Diese Veränderung haben auch andere Maler vollzogen, wie beispielsweise Nicolaes Maes. Grund dafür war eine Neuorientierung der Elite an den höfischen Idealen aus Frankreich. Siehe Franits 1995, S. 395.

<sup>118</sup> Gaehtgens 2006, S. 221.

zum Beispiel aus Emblemen, und stellten diese auf moderne Weise dar.<sup>119</sup> Die brennende Kerze aus den Gemälden Godfried Schalckens soll als Ausgangspunkt dieser Überlegung dienen. Bei ihm stand nun nicht mehr nur die starke symbolische Bedeutung im Vordergrund, sondern die virtuose Darstellung einer Szene im Kerzenschein.<sup>120</sup> Das Gemälde *Junges Mädchen mit brennender Kerze* (Abb. 13), um 1680 gemalt, besitzt noch eine deutlich erotische Konnotation gepaart mit der virtuoson Lichtdarstellung. Cosimo de Medici gab im Jahr 1703 das Gemälde der *Geschichtsmalerei* bei Schalcken in Auftrag (Abb. 14). Die weibliche Figur hält ein Buch und eine Trompete, wobei die Szene erneut in Kerzenlicht getaucht ist. Die Aufschrift des Buches „Thucydides“ gibt schließlich den entscheidenden Hinweis auf die Identifikation der Figur, denn der antike Historiker war der Verfasser des berühmten Werkes „*Der Peloponnesische Krieg*“.<sup>121</sup> Schalcken gelang mit diesem Bild eine mehrfache Veränderung: Er transformierte die Kerze nicht nur von einer allgemeinen symbolischen Bedeutung zum Sinnbild seiner Kunstfertigkeit, sondern etablierte dieses Motiv aus der Genremalerei durch den allegorischen Hintergrund in einer höheren Bildgattung. Zusätzlich wurde seine Kunst zur „*ars nobili*“, schließlich fungierte nicht nur im Fall der *Geschichtsmalerei* ein bedeutender Herrscher als Auftraggeber.<sup>122</sup> Gegen 1700 entstand also eine nobilitierte Genremalerei, die die altbekannten Motive nicht verneinte, sondern im Sinne einer neuen ästhetischen Geschmacksrichtung kreativ umwandelte.<sup>123</sup>

Zuletzt sollte noch ein Blick auf die Historienmalerei geworfen werden. Adriaen van der Werff (1659-1722) wird an dieser Stelle als Beispiel dienen, denn er war es, der um 1700 den höchsten Ruhm genoss. Seine feinmalerischen und klassisch orientierten Kompositionen waren äußerst beliebt, und auch Arnold Houbraken lobte van der

---

<sup>119</sup> Gaegtens 2006, S. 215-216. Interessanterweise bestand nicht nur die Anforderung, den höfischen Geschmack zu verarbeiten, sondern auch die Vorliebe, für die ältere Künstlergeneration einzuarbeiten. Sammler schätzten nämlich die ältere Malerei aus dem 17. Jahrhundert immer mehr, und so mussten sich Maler an diese Situation anpassen. Willem van Mieris zum Beispiel nahm Kompositionen von Gerrit Dou zum Vorbild und transformierte diese in ein moderneres Gewand. Dies zeigt, dass die neuen Forderungen, wie u.a. ideale Schönheit, auch mit den Themen der früheren Malerei harmonisieren konnten. Siehe Aono 2006, S. 233-237.

<sup>120</sup> Die brennende Kerze hatte eine starke visuelle und emblematische Tradition. Sie wurde unter anderem als Metapher für besonders hilfsbereite Menschen verwendet, die sich für andere aufopfern. Siehe Slive 1995, S. 307.

<sup>121</sup> Zum Kerzenmotiv in der Historienmalerei von Godfried Schalcken siehe Neumeister 2002, S. 348-357.

<sup>122</sup> Neumeister 2002, S. 339, S. 343 und S. 352.

<sup>123</sup> Gaegtens 2006, S. 219.

Werff in den höchsten Tönen.<sup>124</sup> Durch seine Ausbildung bei Eglon van der Neer, der ihn die Technik der Feinmalerei lehrte, weisen seine frühen Werke starke Bezüge zur Leidener Schule auf.<sup>125</sup> Ab circa 1690 begann van der Werff vermehrt klassische Vorbilder aufzunehmen. Das etwas früher entstandene Werk *Porträt eines Mannes* (Abb. 15) nimmt bereits die spätere Entwicklung vorweg. Die Skulptur im Hintergrund zeigt van der Werffs Beschäftigung mit den „*Signorum Veterum Icones*“ von Jan de Bisschop, von wo er wahrscheinlich die Figur der Flora übernommen hatte. 1692 reiste er nach Amsterdam, wo er sich die beeindruckende Sammlung der Familie Six ansehen konnte, und er besuchte auch den Händler Philips de Flines, dessen Haus von Gerard de Lairese mit seiner neuen Art der dekorativen Malerei ausgestattet worden war. Kurz nach seiner Rückkehr nach Rotterdam gestaltete auch er solche großen dekorativen Malereien für das Haus seines Förderers Nicolaes Flinck und später auch für sein eigenes Anwesen.<sup>126</sup> Auf einer Reise nach Antwerpen bot ihm der Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz die Position des Hofmalers an, mit der Bedingung, dass er sechs Monate im Jahr am Hof in Düsseldorf verbrachte. 1703 wurde van der Werff sogar in den Ritterstand erhoben.<sup>127</sup> Der Zyklus von fünfzehn Kabinettbildern über die *15 Geheimnisse des Rosenkranzes* zählt zu den Hauptaufträgen von Johann Wilhelm, die der Maler zwischen 1703 und 1716 ausführte. *Die Auferstehung* von 1713 (Abb. 16) zeigt van der Werffs späte Tendenzen: gedämpfte Farben, statuenhafte Figuren, wenig Bewegung und eine porzellanhafte Haut.<sup>128</sup>

Der Wandel in den diversen Gattungen der Malerei war also untrennbar mit den sozio-kulturellen Entwicklungen der niederländischen Gesellschaft im 17. Jahrhundert verbunden. Doch nicht nur der Wandel des Geschmacks, sondern auch die Sammelgewohnheiten der wohlhabenden Bürger waren der Nährboden für die Entstehung dieser neuen Typen von Bildern nach 1650.<sup>129</sup> Es ist bezeichnend, dass diese Veränderung der Malerei auch in Wechselwirkung mit den Künstlern selbst

---

<sup>124</sup> „Gelyk de Hemel zyn starren heeft, die in onmeetelyke grootte en stantplaats verscheelen, even dus heeft ook onze Nederlandsche Konsthemel zyne Konststarren, die in onmeetelyken afstand en luister van; malkander verschillen. De grootste van die, wiens uitsteekende konstglans ook andere Konststarren verligt, is de overal berugte Konstschilder ADRIAAN vander WERF“. Siehe Houbraken 1753, Band 3, S. 388.

<sup>125</sup> Maier-Preusker 2009, S. 6.

<sup>126</sup> Slive 1995, S. 309.

<sup>127</sup> Thieme-Becker, Band 35, S. 393.

<sup>128</sup> Wieseman 2002, S. 48. Siehe auch Slive 1995, S. 309.

<sup>129</sup> Franits 2004, S. 97.

stand. Samuel van Hoogstraten schrieb bereits in seiner „*Inleyding*“, dass Maler vor allem in Adelskreisen ihre Käufergruppe sehen oder bestenfalls sogar Eingang in die Sammlungen von Königen und Prinzen finden sollten. Die Entlohnung wäre dadurch eines Künstlers angemessen und entschädige für mehr als nur die Farben und die Zeit, wie es bei Handwerkern der Fall war.<sup>130</sup> Das Amt eines Hofmalers war zu dieser Zeit auch die erstrebenswerteste Position. Im Fall Adriaen van der Werffs wurde dieses Begehren, wie bereits erwähnt, im Jahr 1697 erfüllt. Im *Selbstporträt* aus dem Jahr 1699 (Abb. 17) manifestiert sich der Aufstieg zum Hofmaler bildlich. Van der Werff hat damit annähernd eine Kopie eines Gemäldes von 1696 geschaffen (Abb. 18). Das entscheidende Detail allerdings ist die goldene Kette mit einer Porträtmünze, die ihn als Hofmaler Johann Wilhelms ausweist.<sup>131</sup> Ein drittes Selbstbildnis aus dem Jahr 1705 (Abb. 19) soll den letzten Schritt von Adriaen van der Werff veranschaulichen und damit eine weitere Facette des vielfältigen Wandels gegen Ende des 17. Jahrhunderts. Wahrscheinlich war die Erhebung in den Ritterstand der Anlass für dieses Gemälde. Der Maler, mit Pinsel und Palette, ist hier zum Chevalier gereift, was an der Allongeperücke, dem schweren Samtmantel und dem mit Diamanten besetzten Porträt des Kurfürsten zu erkennen ist. Nun ohne sein Malerwerkzeug stellt sich van der Werff mit dem Zeichenstift und einem antiken Kopf dar. Obwohl er keine akademische Ausbildung erhalten hatte, beschäftigte er sich in seiner späten Zeit mit dem Studium akademischer Vorlagen und setzte diese in seiner Kunst um. Er ist also nicht nur gesellschaftlich aufgestiegen, sondern hat auch als Künstler eine höhere Ebene erreicht – er war schließlich zum „*pictor doctus*“ geworden, also vom Maler zum Gelehrten.<sup>132</sup>

### **3. HOUBRAKEN IM KONTEXT DER NIEDERLÄNDISCHEN KUNSTTHEORIE**

#### **3.1. Der Beginn theoretischer Überlegungen in der Republik**

Bisher haben wir die langsame Evolution des Darstellungsgegenstandes der Malerei hin zu einem klassischen und höfischen Ideal gegen Ende des 17. Jahrhunderts

---

<sup>130</sup> Hoogstraten 1969, S. 310.

<sup>131</sup> Gaetgens 1987, S. 171, S. 175, S. 371-374.

<sup>132</sup> Gerard de Lairese hat in seinem *Groot Schilderboek* dieses Ideal propagiert. Der wahre Historienmaler befolgte die Regeln der klassischen Kunst und bezog sein Wissen von antiken Autoren, der Bibel oder emblematischen Werken. Siehe Kat. Ausst. National Gallery of Art 1980, S. 237-238.

lediglich mit den gesellschaftlichen Veränderungen einer immer wohlhabenderen Bevölkerung in Bezug gesetzt. Diesem komplexen Gefüge von Auslöser, Wirkung und Wechselwirkung muss aber ein weiterer Faktor hinzugefügt werden: die kunsttheoretischen Überlegungen. Sie waren es schließlich, die der neuen Rückwendung zum antiken Formengut und den Meistern der Renaissance ein eindeutiges Gesicht gaben. Theoretische Schriften nahmen somit als letzter Baustein im Verhältnis von Wohlstand, Geschmack, Sammler, Auktionen, Mäzene und Connaisseurs eine gleichermaßen bedeutende Rolle ein. Wer nun wen beeinflusst hat, lässt sich nicht eindeutig beantworten, allerdings haben wir gesehen, dass sich die verschiedenen Genres bereits ab der Mitte des 17. Jahrhunderts zu verändern begannen, die konkreten theoretischen Überlegungen dazu allerdings nur zögerlich erfolgten.<sup>133</sup>

Die kunsttheoretische Schrift, die den Grundstein für alle folgenden Beiträge legte, war Karel van Manders „*Het Schilder-Boeck*“, erstmals 1604 publiziert. Es gilt als die erste Schrift der Niederlande, die sich nicht nur mit der Perspektive beschäftigte, sondern auch mit anderen Aspekten der Kunst. Was also Vasari für Italien war, ist van Mander für die niederländische Kunstliteratur – alle nachfolgenden Werke bezogen sich auf die eine oder andere Weise auf den großen Vorgänger.<sup>134</sup> Die sechs Teile des Buches beinhalten ein theoretisches Lehrgedicht, drei Teile mit Viten antiker, italienischer und niederländischer Maler, einen Kommentar zu Ovids Metamorphosen und eine Sammlung von Personifikationen, die sich an Cesare Ripa anlehnten.<sup>135</sup> Vor allem in den Lebensbeschreibungen griff van Mander stark auf Vasaris „*Vite*“ zurück.<sup>136</sup> Doch die Viten sind nicht nur chronologisch aufgelistet, sondern so angeordnet, dass der Leser zu Vergleichen inspiriert wird. Dieser didaktische Aufbau ist auch im Lehrgedicht sichtbar. Dort nimmt van Mander bereits Bezug auf bestimmte Maler, wodurch sich dem Leser erst mit der Lektüre des gesamten Textes die volle Bedeutung eröffnete.<sup>137</sup> Von einem kunsttheoretischen Traktat kann man allerdings noch nicht

---

<sup>133</sup> Kat. Ausst. Museum Boijmans/Städelsches Kunstinstitut 1999, S. 15.

<sup>134</sup> Melion 1991, Preface S. 19. Hans Aurenhammer bewertet Melions Beitrag in seinem neuen Untersuchungen zur Kunstliteratur des 17. Jahrhunderts. Siehe Aurenhammer 1995.

<sup>135</sup> Müller 1993, S. 160.

<sup>136</sup> Er behielt das Konzept einer Entwicklung der Kunst bis zu einem Höhepunkt bei und setzte es ebenso mit den Biographien der Künstler in Verbindung. Siehe Melion 1991, S. 21.

<sup>137</sup> Müller 1993, S. 167.

sprechen, da der Text keine vollends ausgearbeitete ästhetische Theorie beinhaltet.<sup>138</sup> Nur zwei zentrale Aspekte, die in der Abhandlung von Bedeutung sind, sollen an dieser Stelle beispielhaft ausgewählt werden. Sehr aufschlussreich ist die Art und Weise, wie der Autor seine Vorrede zum Lehrgedicht beginnt, in der er den freien und edlen Charakter der Malerei betont.<sup>139</sup> Eine zentrale Funktion des Werkes war es also, der Malerei ihren Platz im Reigen der freien Künste einzuräumen, wodurch eine bereits in Italien formulierte Forderung aufgenommen wird, welche dann später im 17. Jahrhundert durch die vermehrt akademische Ausbildung ihren Niederschlag fand. Der zweite interessante Punkt ist die Einschätzung von Schönheit. Das für die Niederlande so wichtige Verhältnis zwischen Schönheit und Naturbeobachtung wird zwar nicht explizit behandelt, kommt aber in einigen Aussagen bruchstückhaft zu Tage. Van Mander war hier jedenfalls diplomatisch, denn Schönheit kam für ihn einerseits durch die Befolgung von Regeln, wie Proportion oder Komposition, und andererseits auch durch die Naturnähe zustande. Dadurch hebt er sich von der italienischen Kunstauffassung deutlich ab, die mehr zu einer allgemeingültigen, idealen Schönheit tendierte.<sup>140</sup> Zusammenfassend kann man sagen, dass van Mander den Zweck verfolgte, einerseits die niederländischen Künstler den italienischen Meistern als gleichberechtigt gegenüber zu stellen und andererseits eine Anleitung für die Malerjugend zu schreiben beziehungsweise im Allgemeinen humanistisches Gedankengut zu vermitteln.

Ähnlich systematisch ging Franciscus Junius in seinem Werk „*De pictura veterum*“ aus dem Jahr 1637 vor.<sup>141</sup> Er konzentrierte sich aber im Gegensatz zu den bisherigen Autoren ausschließlich auf die Malerei der Antike und schuf eine Lehrsatzsammlung für Rhetorik und Poesie, die er auf die Malerei anwandte. Damit kennzeichnete er sie als *ars liberalis*, was zu dieser Zeit zentrales Anliegen war, um den Status des Handwerks endlich ablegen zu können. Obwohl seine Abhandlung rein theoretischer

---

<sup>138</sup> Miedema 1993/1994, S. 62.

<sup>139</sup> „*De seer vermaecklicke vernunft-barende edel Schilder-const/[...] was by den meesten Heeren/ en hogh-gheleerden/ oyt in seer hoogher eeren en weerden: Iae by den ouden wijsen Griecken in sulcken aensien/ dat syse ten tijde van den constigen Schilder Pamphilus, bij den anderen vrye Consten in ghelijcken graed of plaetse der eeren stelden*“. Siehe Van Mander 1969, unpaginiert, Vorrede S. 1. „*Die sehr ergötzliche, vom Verstand erzeugte edle Malerei, [...] – bei den meisten grossen Herren und Gelehrten in sehr hoher Wertschätzung, ja bei den alten weisen Griechen in solchem Ansehen, dass sie sie zur Zeit des kunstreichen Maler Pamphilus auf den gleichen Ehrenplatz zu den anderen freien Künsten stellten*.“ Übersetzt in: Hoecker 1916, S. 3.

<sup>140</sup> Hoecker 1916, S. 388 und S. 403.

<sup>141</sup> Die niederländische Übersetzung „*De schilderconst der oude*“ wurde 1641 veröffentlicht.

Natur war, beeinflusste sie in erheblichem Maße alle nachfolgenden Schreiber aus England, Frankreich und auch den Niederlanden. Der Auftraggeber des Werkes war Thomas Howard, zweiter Earl of Arundel, der Junius als seinen Bibliothekar beschäftigte. Junius selbst übersetzte das Werk im Jahr 1638 ins Englische, und die niederländische Übersetzung ist auf das Jahr 1641 zu datieren. Dies war der Grundstein für den späteren Erfolg des Traktates.<sup>142</sup>

### **3.2. Die allmähliche Entwicklung eines neuen Regelkanons und Houbrakens Verbindung zu den Theoriekollegen**

Im Jahr 1678 stellte sich Samuel van Hoogstraten mit seiner „*Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst: Anders de Zichtbaere Werelt*“ der Herausforderung, eine literarische Einführung in die Malkunst zu schreiben. Bereits zu einer Zeit, wo eine Stagnation der Nachfrage für Bilder eingetreten war und sich die Verhältnisse für Maler verschlechterten, forderte auch Hoogstraten schon allein durch seine theoretische Behandlung eine intellektuelle Höherstellung der Malerei.<sup>143</sup> Die neun Kapitel sind jeweils, inspiriert von Junius, einer Muse zugeteilt und behandeln praktische und theoretische Themen, wobei letztere überwiegen.<sup>144</sup> Wie schon van Mander, glaubte auch Hoogstraten, dass sich Künstler einerseits an der Realität orientieren sollten, aber immer die praktischen und theoretischen Regeln angewendet werden müssen.<sup>145</sup> Für Hoogstraten ist schließlich auch eine Hierarchisierung von Malerei zentral, in der die Historie den höchsten Platz einnimmt, wobei Elemente mit allegorischem oder emblematischem Hintergrund diese Einordnung verbessern können.<sup>146</sup>

Als weitere Referenzfigur soll Gerard de Lairesse kurz genannt werden. Er veröffentlichte im Jahr 1707 sein theoretisches Werk „*Het groot schilderboek*“. Es scheint, als ob er den Anspruch gehabt hätte, ein allumfassendes Werk über die Malerei zu schreiben. Dies mag der Grund sein, warum es nicht sehr organisiert wirkt und für den Leser schwer zu erfassen ist. Lairesse wollte darin jedenfalls die

---

<sup>142</sup> Dolders 1985, S. 200-201.

<sup>143</sup> Czech 2002, S. 6.

<sup>144</sup> Ein relativ großer Teil von Hoogstratens theoretischen Überlegungen widmete dieser der Proportionslehre. Siehe Bolten 1985, S. 212-214.

<sup>145</sup> De Vries 1998, S. 81.

<sup>146</sup> De Vries 1998, S. 82.



Verflochtenheit von Theorie und Praxis zeigen und gab Ratschläge für die Verbesserung der Malerei.<sup>147</sup> Die ersten fünf Abschnitte behandeln verschiedene Aspekte von Malerei, wie zum Beispiel die Anordnung der Figuren oder die Verwendung von Licht und Schatten. In den folgenden sieben Kapiteln geht Lairesse auf Porträts, Deckenmalerei, Grisaillemalerei etc. ein.<sup>148</sup> Seine Vorbilder waren Hoogstraten und Willem Goeree (1635-1711), obwohl er einen viel größeren enzyklopädischen Charakter anstrebte. Lairesse forcierte noch mehr als Hoogstraten eine Reihung der Genres, wobei erneut die Historie am höchsten einzuschätzen war. Er gab allerdings auch anderen Themen, wie der Landschaft, ihren Raum, was eindeutig gegen seinen Ruf als strikter Klassiker spricht. Natürlich gingen seine Forderungen in diese Richtung, schließlich empfahl er den Künstlern, Genreszenen in ein klassisches Gewand zu hüllen, um eine Verbesserung der Darstellung zu erreichen.<sup>149</sup> Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des „*Groot Schilderboek*“ von Gerard de Lairesse, befand sich diese neue Kunstströmung, in der die Historie den höchsten Rang einnahm und die Maler sich an diese neuen Gegebenheiten anzupassen versuchten, bereits in voller Blüte. Künstler wie beispielsweise Jan van Mieris (1660-1690) oder Adriaen van der Werff (1659-1722) begannen ihre Karriere als Genremaler, widmeten schließlich aber beide ihre Aufmerksamkeit der Historiendarstellung.<sup>150</sup> Das damit verbundene Streben der Künstler, gesellschaftlich aufzusteigen, sei auch noch einmal betont. Die theoretischen Schriften zeigen uns also das Bedürfnis, diese Tendenzen durch einen Regelkanon zu manifestieren und der Kunst ihren gebührenden Platz in den freien Wissenschaften einzuräumen. Ein wenig verspätet also fand man diese Forderungen in den theoretischen Abhandlungen, die teilweise bereits vollzogen waren. In engem Zusammenhang dazu standen auch die Bemühungen von de Lairesse in der 1669 gegründeten Künstlergesellschaft *Nil volentibus arduum*. Die Kernideen betrafen das Theater und die Literatur, wo ebenfalls eine grundlegende Veränderung gefordert wurde. Diese klassische Denkrichtung durchdrang somit viele Bereiche der Kunst und schöpfte ihre Ideen unter anderem aus den Schriften der französischen Académie Royale.<sup>151</sup>

---

<sup>147</sup> De Vries 1998, S. 98-99.

<sup>148</sup> Dolders 1985, S. 198.

<sup>149</sup> Kemmer 1998, S. 88-90.

<sup>150</sup> Kemmer 1998, S. 114.

<sup>151</sup> „nichts ist unmöglich für die, die wollen“ Übersetzung aus Blankert 1999, S. 30.

Arnold Houbraken war nun ein Theoretiker etwas anderer Natur. Sein großes Werk die „*Groote Schouburgh der Nederlandsche Konstschilders en schilderessen*“ wurde 1718-1721 publiziert und knüpfte direkt an die Lebensbeschreibungen von Karel van Mander an. Sein zentrales Anliegen war es, über 600 Künstler aus dem 17. Jahrhundert vor der Vergessenheit zu bewahren.<sup>152</sup> Er inkludierte sogar eine Liste von 61 der größten Maler dieser Zeit, die die gesamte Palette der niederländischen Genres und Stile enthält. Schon allein deshalb ist die vorherrschende Meinung über Houbraken als strenger Barock-Klassizist nicht haltbar.<sup>153</sup> Junge Künstler sollten sich von den Lebensbeschreibungen inspiriert fühlen, um wieder mehr Leidenschaft für die Kunst aufzubringen.<sup>154</sup> Nur ganz selten geht Houbraken explizit auf kunsttheoretische Belange ein, jedoch ist die Orientierung an klassischen Idealen spürbar.<sup>155</sup> Er nimmt direkten Bezug auf Andris Pels, einen überzeugten Anhänger der klassischen Dogmen, und legt dessen Regeln für das Theater auf die Malerei um, was bedeutet „*dat de meesters der Toneelen, gelyk de Historyschilders, die noodig hebben te weten [...]*“.<sup>156</sup> Houbraken adressiert in seinen einleitenden Worten allerdings nicht nur Künstler, sondern auch Liebhaber. Vielleicht kommen seine theoretischen Ansichten deshalb nicht in aller Deutlichkeit zum Ausdruck, da er sich nicht nur an praktizierende Maler, sondern eben auch an andere Leser wendet, die vielleicht nicht ausschließlich die von ihm bevorzugte Kunst schätzten und auch kauften.<sup>157</sup>

Was bereits aus dieser Beschreibung klar wird, ist, dass sich Houbraken zwar mit theoretischen Aspekten beschäftigt hat, er aber in seinen Schriften einen anderen Weg gegangen ist. Durch die Anknüpfung an die Viten-Tradition von van Mander steht allerdings auch er in der Nachfolge der Kunsttheorie, vor allem weil wir ja bereits bei van Mander gesehen haben, dass die Lebensbeschreibungen nicht zur Unterhaltung gedient haben, sondern sehr wohl ein Instrument dafür waren, die dargelegten Theorien zu untermauern. Und obwohl Houbraken bei der Auswahl der Biographien

---

<sup>152</sup> „*Karel van Mander, om ter zake te komen, sluit (na dat hy een Lyst van den toenmaals levenden heef opgesteld) zyn Boek met het Jaar 1604. En dus is 'er van dien tyd, tot nu, een groote hondert Jaar verlopen, zonder da iemand het zelve in dusdaniger voegen vervolgt heeft in de Nederduitsche taal. Overzulks was het wel hoogtyd (daar niemant de schade van zoo groot verlies ter harte gaat) dat de pen wierd opgevat, eer dat de verslindende tyd de gedachtenissen van velen geheel had uitgewischt.*“ Siehe Houbraken 1753, Band 1, S. 7.

<sup>153</sup> Hecht 1996, S. 267-268. Siehe auch Cornelis 1995, S. 174-176.

<sup>154</sup> Houbraken 1753, Band 2, S. 132.

<sup>155</sup> Horn 2000, S. 407-408.

<sup>156</sup> Houbraken 1753, Band 1, S. 13. „*dass die Meister des Theaters diese wissen müssen, gleich wie die Historienmaler*“.

<sup>157</sup> Fraenger 1913, S. 391.

alle Genres, Regionen und Stile mit einfließen ließ, beendet er sein Buch mit der Vita von Adriaen van der Werff, einem Maler, der alle geforderten Doktrinen erfüllte. Er kann somit als Idealbeispiel eines Historienmalers gesehen werden, der den Wandel vom Genremaler geschafft hatte, die klassischen Ideale umsetzte und mit seiner überlegenen Kunst sogar in Adelskreise aufgenommen wurde. Es wird zwar angenommen, dass Houbraken die Lebensbeschreibungen noch fortführen wollte und dies nur durch seinen Tod 1719 verhindert wurde,<sup>158</sup> allerdings scheint dieser Endpunkt nur zu gut in das Geschmacksbild und den theoretischen Diskurs der Zeit zu passen.

Was nun alle Publikationen gemeinsam haben, ist das Bemühen der Autoren, der bildenden Kunst, durch die Kombination mit einem theoretischen Hintergrund, zu einem höheren gesellschaftlichen Stellenwert zu verhelfen. Dieses komplexe Lehrsystem, in Verbindung mit naturwissenschaftlichem und humanistischem Gedankengut, impliziert eine Intellektualität der Künste, welche besonders im Angesicht eines Krisenbewusstseins im Bezug auf die Kunst von großer Bedeutung ist.<sup>159</sup>

#### **4. „TONEEL VAN SINNEBEELDEN“. EINE ERSTE CHARAKTERISIERUNG**

Als Houbraken das Werk *„Toneel van Sinnebeelden Geopent/Tot dienst van Schilders, Beeldhouders etc door A. Houbraken“* im Jahr 1700 in Dordrecht veröffentlichte, trat er erstmals als Autor in Erscheinung. Bereits vorher betätigte er sich als Buchillustrator, allerdings war er auch ein recht erfolgreicher Maler von Porträts, Deckengemälden, Genrebildern und Landschaften.<sup>160</sup> Mit der Formulierung *„Sinnebeelden“* steht Houbraken übrigens ganz in der Tradition von Karel van Mander und Samuel van Hoogstraten, die ebenfalls nicht von Personifikationen, sondern von *„Zinnekens“* oder *„Zin-betekenende Beelden“* sprechen.<sup>161</sup> Das Buch besteht aus drei Teilen, denen jeweils ein eigenes Frontispiz vorangestellt ist. Die radierten Blätter zeigen stehende, allegorische Figuren, mythologische Liebespaare, sowie

---

<sup>158</sup> Cornelis 1998, S. 152.

<sup>159</sup> Dickel 1987, S. 273.

<sup>160</sup> Thieme-Becker, Band 17, S. 554.

<sup>161</sup> Raupp 2010, S. 27.

Puttendarstellungen und Satyr-Nymphen-Szenen. Die Standfiguren sind ausnahmslos in Niederländisch beschriftet und weisen Houbrakens Signatur, allerdings nicht in einheitlicher Form, auf. Alle Blätter wurden durchnummeriert, und Houbraken hat diesem Kompendium an Motiven einen erklärenden Text beigelegt.<sup>162</sup> Im Falle der Version im Rijksmuseum befindet sich dieser nach den Abbildungen, im Exemplar des British Museums allerdings davor. Es lässt sich also nicht auf Anhieb aufklären, wo die Erläuterungen geplant waren, denn beide Bücher wurden zu einem späteren Zeitpunkt neu gebunden. Aus einem Beitrag von Marten Jan Bok, in dem er vier Exemplare aus den Niederlanden zu Rate zieht, geht lediglich hervor, dass jedes Buch unterschiedlich ist und in einem Fall sogar der Textteil fehlt.<sup>163</sup> Von den Informationen, die mir über die Exemplare in Glasgow und Massachusetts vorliegen, lässt sich ebenfalls kein eindeutiger Schluss ziehen. Im Buch in Glasgow befindet sich der Text erneut ganz vorne, in Massachusetts hingegen nach den Abbildungen.<sup>164</sup> Einen Hinweis für das Voranstellen der Textseiten könnte lediglich der Nachdruck von 1736 geben. Hier eröffneten die Erläuterungen den ersten Teil, wobei einige Veränderungen im Vergleich zur früheren Ausgabe auftreten. Da die Platten zum Großteil überarbeitet wurden und die Textseiten von zehn auf acht Seiten komprimiert wurden, muss der Aufbau des Werkes nicht gleich geblieben sein.<sup>165</sup> Zusätzlich inkludierte Houbraken in der Erstausgabe noch einen Brief an seinen Freund Anthony de Vos, der allerdings ebenfalls nicht in allen erhaltenen Exemplaren vorhanden ist.<sup>166</sup> Er schrieb darin über die Gründe für das Verfassen dieses Buches und betonte die Besonderheit seines Werkes. Ein Satz gegen Ende dieser Zeilen scheint jedoch dafür zu sprechen, den Text als Endpunkt des Buches zu sehen. Nachdem er erklärt, warum er die Abbildungen mit einem Text versieht, schreibt er: „*Doch dit sullen wy eerst doen, soo wanneer wy zijn ten eynde gekomen van ons voorgenomen getal*“.<sup>167</sup> Dieser

---

<sup>162</sup> Für eine Kopie des Originaltextes mit einer deutschen Übersetzung siehe Anhang.

<sup>163</sup> Bok 1998, S. 3. Im Folgenden werde ich mich allerdings nur auf die Exemplare im Rijksmuseum und im British Museum beziehen.

<sup>164</sup> Die Einschätzung der Version aus Massachusetts ist zusätzlich problematisch, da die Blätter des zweiten und dritten Teils den überarbeiteten Zustand vorweisen, der mit der Wiederveröffentlichung im Jahr 1736 zusammenhing. Es ist daher wahrscheinlich, dass diese Fassung erst später aus dem Text von 1700 und den Abbildungen von 1736 zusammengestellt wurde.

<sup>165</sup> Marten Bok erwähnt zwei spätere Ausgaben, worin jeweils die Titelblätter der einzelnen Teile fehlen, was das Exemplar aus dem Metropolitan Museum in New York allerdings widerlegt.

<sup>166</sup> Der Brief ist u.a. Teil des Exemplars im British Museum und des Sterling and Francine Clark Art Institute in Massachusetts. Eine Kopie dieses Briefes wurde zusammen mit einer deutschen Übersetzung im Anhang abgedruckt.

<sup>167</sup> Houbraken 1700, Brief. „*Aber das werden wir erst tun, wenn wir das Ende unserer geplanten Zahl erreicht haben.*“.

Hinweis und der offensichtliche Schwerpunkt der Publikation in den Abbildungen, machen den Eindruck, als wären die Erklärungen wirklich für das Ende gedacht gewesen. Als Beweis kann dies natürlich nicht gesehen werden, allerdings erscheint dieser Aufbau entgegen unserer heutigen Seh- und Lesegewohnheiten als wahrscheinlicher.

Teil 1 des Buches besteht aus 22 Radierungen, denen ein Deckblatt vorausgeht. Houbraken zeichnete hier fast ausschließlich stehende, weibliche, allegorische Figuren, die in antikisch anmutende Gewänder gekleidet sind, wie beispielsweise die *Onschuld/Unschuld* oder die *Natuer/Natur* (Abb. 20 und Abb. 21).<sup>168</sup> Begleitet werden sie, wie bereits erwähnt, von Bezeichnungen am unteren Rand der Blätter. Von diesen Abbildungen fallen genau vier Darstellungen aus dem Rahmen: einmal die Darstellung der *Eeuwigheyt/Ewigkeit*, die durch einen Mann verkörpert wird, *Jupitar und Cimelé/Jupiter und Semele*, sowie *Apollo aen Vulkanus/Apoll und Vulkan* (Abb. 22) als einzige mythologische Szenen und eine Darstellung einer liegenden Frau (Abb. 23), die von einem Satyr beobachtet wird. Der lateinische Titel dieses Blattes „*quam meminisse juvat*“ und das Querformat unterstreichen diese Sonderstellung.

Der zweite Teil gestaltet sich völlig anders. Innerhalb der ersten elf Abbildungen gibt es vier Blätter mit Personen aus der griechischen Geschichte<sup>169</sup> und sieben der bereits erwähnten mythologischen Szenen.<sup>170</sup> Ein Blatt mit einer liegenden, nackten Frau vor einer Säulenbasis (Abb. 24) mit der Inschrift „*Ordonnances des Tableaux a mettre devant les Geminées. Inventé par A: Houbraken*“ kann als Titelbild dieser mythologischen Themenreihe gesehen werden. Marten Jan Bok weist darauf hin, dass dieses Titelblatt zusammen mit vier anderen Abbildungen als separate Serie veröffentlicht wurde.<sup>171</sup> Muller hat allerdings richtig angemerkt, dass es einen eigenartigen Eindruck der Zeit macht, in der solche Darstellungen von lüsternen Satyrn und Nymphen als angemessene Darstellung über dem Kamin gesehen wurden.<sup>172</sup> Abgeschlossen wird das Kapitel von drei Abbildungen allegorischer

---

<sup>168</sup> Die allegorischen Figuren sind: Ewigkeit, Zeit, Vollendung, Schönheit, Glückseligkeit, Zufriedenheit, Unschuld, Treue, Vermögen/Wohlstand, Ehe, Sittsamkeit, Natur, Freundschaft, Sünde, Gottesfurcht, Freigiebigkeit, Spielkunst, Bereitschaft und Weisheit.

<sup>169</sup> Diese Blätter zeigen die trauernde Dido, Narziss, Vertumnus und Pomona und Ariadne und Bacchus.

<sup>170</sup> Davon zeigen vier Satyrn und Nymphen, eines ein Liebespaar in der Landschaft – ev. Apoll, ein Blatt zeigt Mars und Venus.

<sup>171</sup> Bok 1998, S. 2.

<sup>172</sup> Muller 1882, S. 272.

Figuren, ähnlich denen des ersten Teils, und zwei Blättern antiker Hermen.<sup>173</sup> Interessant ist an dieser Stelle der Textteil mit den Erläuterungen. Wogegen jeder Radierung aus dem ersten Teil eine kleine Beschreibung zugeordnet ist, erläutert Houbraken für das zweite Kapitel nur die fünf Personifikationen und vier weitere Abbildungen: die von *Narcißis/Narziss*, der *Dido treurt/trauernden Dido*, von *Ariadne van Bachus getroost/Ariadne und Bacchus* und von *Pomona*. Die restlichen Blätter, vor allem mit den Satyr-Nymphen-Darstellungen, werden also bei der Beschreibung nicht beachtet.

Der letzte Abschnitt des Buches besteht aus 19 Abbildungen, wobei diese Gruppe noch heterogener gestaltet ist als der zweite Teil. Die Mischung enthält unter anderem drei Puttendarstellungen belehrender Art, zwei Büsten antiker Philosophen, zwei Vasenstücke und die bereits bekannten allegorischen Standfiguren.<sup>174</sup>

Obwohl die Publikation im ersten Teil mit den allegorischen Figuren einen sehr geordneten und systematischen Eindruck macht, wird der Leser durch die Aufhebung dieser Ordnung, mit den vielfältigen Darstellungen in den letzten beiden Abschnitten, etwas irritiert. Sogar die Personifikationen im ersten Teil weisen keinerlei logische Ordnung auf. Weder eine alphabetische Reihenfolge noch ein sinngemäßer Zusammenhang ist erkennbar, sondern sie stehen ohne Bezug zueinander. Hinzu kommen noch die eingeschobenen Graphiken mit den Satyr-Nymphen-Szenen bzw. den zwei Liebenspaaren, die keinen Niederschlag in der Beschreibung gefunden haben. Dadurch finden sie in diesem Band keinen harmonischen Platz, und der Betrachter ist mit den Bildern völlig alleine gelassen. Houbraken schreibt über die Vielfalt der Motive: „*Tot de verkiesing van Sinne-Beelden ten opsicht van haer foort, hebben wy de sulcke aopgesteld die wel het sekerste tot gebruyck souden kunnen komen.*“<sup>175</sup> Ihm war diese wenig homogene Zusammenstellung also bewusst und sogar wichtig. Zu alledem lässt sich noch ein Faktor hinzufügen, der die

---

<sup>173</sup> Diese Blätter zeigen die Reinheit, Vorsicht, Mittelmaß, eine weibliche Herme und Priapus.

<sup>174</sup> Die Themen des dritten Teiles sind: Die Zeit entdeckt die Wahrheit in der Welt, der Fleiß besiegt die Faulheit, die Armut von den Weltbürgern verlassen/verachtet, keusche Liebe, Kinder mit Wappenschilder, Dichtkunst, Rede/Vernunft, Baukunst, Sangeskunst, Büste Demokrit, Büste Heraklit, Anmut, Selbstliebe, Jagd, Dankbarkeit, Vase mit Büste von Aeschylus, Vase mit dem Motte „*la vie de l'homme est semblable aux fleurs*“, Putten und Büste des Apoll und Feuer. Kramm beschrieb dieses Buch ebenfalls in einem kurzen Abschnitt. Siehe Kramm 1857-1864, S. 753-754.

<sup>175</sup> Houbraken 1700, Brief. „*Bei der Wahl der Sinnesbilder haben wir jene ausgewählt, die am sichersten gebraucht werden würden. Außerdem habe ich die Sinnesbilder und Ordonantien so geordnet, dass für jeden besonderen Geschmack etwas dabei ist.*“

Eigentümlichkeit dieses Kompendiums unterstreicht. Die Rede ist von der unterschiedlichen stilistischen Ausführung der Radierungen. Die *Geluksaligheyt/Glückseligkeit* zum Beispiel (Abb. 25), gleich wie die *Bouw-Konst/Baukunst* (Abb. 26) aus dem dritten Teil, hat den Charakter einer freien Federzeichnung. Im Kontrast dazu sind einige Blätter überaus fein und detailliert ausgeführt. Im Blatt *Vertumnus und Pomona* (Abb. 27) sieht man, wie genau Houbraken einige Radierungen ausgeführt hat. Auch das Blatt mit dem *Middelmatigheyt/Mittelmaß* (Abb. 28) ist aufwendiger gezeichnet, was man an den mit der damals bereits altertümlicheren Punktiermanier formulierten Details und Rundungen des Körpers sieht. All diese Argumente deuten darauf hin, dass die Blätter ursprünglich nicht für einen derartigen Sammelband geschaffen wurden, sondern Houbraken erst 1700 den Entschluss fasste, sie mit Titelblättern zu versehen und zu publizieren. Marten Bok stellte bereits die Theorie auf, dass Houbraken die drei Teile in den späten 1690er Jahren separat veröffentlichte und schließlich 1700 das abschließende Textheft.<sup>176</sup> Worauf sich diese Annahme stützt, lässt sich leider nicht nachvollziehen. Dass er die einzelnen Teile separat publizierte, entspräche der Vorgehensweise zu dieser Zeit, wo jeder Sammler die einzelnen Stiche sammelte und schließlich selbst binden ließ.<sup>177</sup> Im Falle dieser Theorie wäre jedenfalls der Text ebenfalls als, zumindest gedachter, Endpunkt der Stichserie zu sehen. Der Anlass für ein solches Werk scheint für Houbraken der Zustand der Kunst zu seiner Zeit gewesen zu sein, denn er formuliert eine solche Kritik im Brief an seinen Freund allzu deutlich: „*T had my al lang verveelt, de konst soo te sein mishandelen, van Menschen die haer werck maeckten van `tschilderen op Deuren, Vacken in Muere, Nissinge, Haertstukken &c. dat het sig selven schaemde. De sommige die nog wat beter geschildert (en ten aensien van de plaets t' genoeg kosten verantwoordten) waren deelick misteyckent, of sonder eenige welstant van Ordonantie.*“<sup>178</sup>

Houbraken veröffentlichte dieses Buch ein weiteres Mal um 1710, allerdings unter dem Titel „*Een-en-vertigh stuks verscheydene sinnebeelden geinventeerd en in't*

---

<sup>176</sup> Bok 1998, S. 2.

<sup>177</sup> Orenstein 1996, S. 132.

<sup>178</sup> Houbraken 1700, Brief. „*Es hatte mich schon lange geärgert, die Kunst so misshandelt zu sehen von Leuten, die Mauerstücke oder Kaminstücke zu ihrer Arbeit machten, so dass man sich schämen musste. Die wenigen, die noch besser gezeichnet waren (und somit ihre Kosten rechtfertigten), waren kläglich verzeichnet oder ohne jegliche Art von Ordonantien.*“

*kooper gebragt door A. Houbraken*“.<sup>179</sup> Es enthält allerdings nur 40 Abbildungen der älteren Version und ein Titelblatt. Einige der Radierungen wurden recht stark überarbeitet, wobei vor allem der Hintergrund reicher gestaltet wurde. Das Blatt der *Sonde/Sünde* veranschaulicht die Veränderungen sehr deutlich (vgl. Abb. 29 und Abb. 30). Die mythologischen Szenen der Liebespaare und Satyrn und Nymphen finden sich nicht wieder, und es ist ein völlig neues Blatt mit einer *Herme* (Abb. 31) hinzugefügt worden. Änderungen betreffen hier auch den schwarzen doppelten Rand, die Inschriften oder Verbesserungen bei den Motiven. Ob nun Houbraken selbst diese Überarbeitungen in den Darstellungen durchgeführt hat, bleibt unklar, da die Datierung dieser Ausgabe auf 1710 nicht nachgewiesen werden kann. Leonard Schenk hat schließlich im Jahr 1736 unter dem Originaltitel „*Toneel van Sinnebeelden Geopent/Tot dienst van Schilders, Beeldhouders etc*“ dieses Buch erneut publiziert. Auch hier sind einige Veränderungen vorgenommen worden. Die Platten bekamen eine neue Nummerierung und der Text wurde von zehn auf acht Seiten komprimiert und in eine moderne Sprache übersetzt.

## **5. BEWERTUNG DES BILDMATERIALS UND DIE VORBILDERSUCHE**

### **ANHAND AUSGEWÄHLTER BEISPIELE**

Durch die große Vielfalt der dargestellten Themen ist es unumgänglich, diese zu Gruppen zusammenzufassen, um eine Analyse möglich zu machen. Die Beantwortung der Frage, woher nun Arnold Houbraken seine Anregungen für den Entwurf seiner Radierungen bezog, kann natürlich nicht mit Sicherheit gesagt werden. Houbraken schreibt jedenfalls, dass er sich aus seinem selbst zusammengesammelten Vorrat an Bildern bediente.<sup>180</sup> Aus seinem Lebenslauf ist es allerdings nicht möglich, bestimmte regionale Einflüsse abzulesen, denn außer seiner sechsmonatigen Reise nach England hat er die Niederlande nie verlassen.<sup>181</sup> Da er aber selbst begeisterter Zeichner und

---

<sup>179</sup> Landwehr 1962, S. 33. Die Datierung auf die Jahre um 1710 ist allerdings nicht erläutert worden und muss dadurch als unsicher angesehen werden, zumal diese Publikation kein Datum enthält. Siehe auch Bok 1998, S. 4.

<sup>180</sup> Houbraken 1700, einleitender Brief: „*Dus hab ik uyt den voorraet die ik tot mijn eygen dienst had opgeset (als gesnede Broot tot sulken gebruykt) de Leer-beggeerigen-oeffenaers war wilde mededeelen.*“.

<sup>181</sup> Saur Allgemeines Künstlerlexikon, Band 75, S. 80-81.



Radierer war, kann man mit Sicherheit davon ausgehen, dass er mit vielen druckgraphischen Blättern aus ganz Europa in Kontakt kam.

Bereits bei der allgemeinen Charakterisierung des Buches „*Toneel van Sinnebeelden*“ wurde klar, dass sich die Darstellungsgegenstände in Einheiten zusammenschließen lassen. Den größten und bedeutendsten Teil stellen die allegorischen Standfiguren dar. Weitere mögliche Einteilungen wären die Satyr-Nymphen-Szenen, die Liebespaare, die mythologischen Szenen bzw. Figuren, belehrende Puttendarstellungen sowie Büsten und Reliefs. Im Folgenden werde ich mich allerdings auf drei dieser Einheiten beschränken.

### 5.1. Die allegorischen Figuren

Die stehenden Personifikationen nehmen den größten Teil der Abbildungen ein und prägen durch diese Dominanz den Charakter des Buches äußerst stark. Alle 31 Personifikationen sind mehr oder minder auf dieselbe Art und Weise gestaltet. Houbraken wählte weibliche Figuren, die bestückt mit ihren Attributen und Symbolen meist frei in einer angedeuteten Landschaft, manchmal in Nischen oder auf Sockeln, stehen. Eindeutiges Vorbild stellt in diesem Fall Cesare Ripa und seine „*Iconologia*“ dar. Dieses bedeutende Werk erschien erstmals im Jahr 1593 in Rom. 1603, also mit der zweiten Auflage, wurde die Zahl der Beschreibungen deutlich erweitert und auch Bilder hinzugefügt. Es folgten mehrere italienische Ausgaben, aber auch Übersetzungen in andere Sprachen, wie Französisch und Englisch. Die niederländische Übersetzung kam im Jahr 1644 auf den Markt und war für einen Künstler und Schriftsteller wie Arnold Houbraken bestimmt ein Pflichtbestandteil seiner Bibliothek.<sup>182</sup> Houbraken selbst stellte in seinem einleitenden Brief den Bezug zu Cesare Ripa her: „*CESARE RIPA, geest wel een groot getal van Sinne-beelden in grove schets aen de handt: maer die te paren, aen, en met een welgemaect Figuer of Lichaem, kon al mede niet als van geoeffende behandelt worden.*“<sup>183</sup> Dies bedeutet

---

<sup>182</sup> Da dies die naheliegendste Quelle für Houbraken darstellt, werde ich mich im Folgenden, wenn nicht anders erwähnt, auf diese Ausgabe beziehen. Im Vergleich zur Ausgabe von 1603 weist die niederländische Übersetzung nur minimale Abweichungen auf. Die Abbildungen halten sich sehr genau an die frühere Version, es wurden nur einige Bilder weggelassen zB: *Poesia* oder *Eternita*. Dafür wurden einige Beschreibungen bildlich dargestellt, die vorher nur in Textform vorhanden waren u.a. *Grazie* oder *Pietà*.

<sup>183</sup> Houbraken 1700, Brief. „*CESARE RIPA gibt uns sehr wohl eine große Zahl an grob skizzierten Sinnbildern zur Hand, aber diese mit einer wohlgeformten Figur oder einem Körper zu paaren, dies wurde noch nicht getan.*“.

also, dass sich Houbraken bewusst in die Tradition von Ripa stellte, allerdings auch gleichzeitig ankündigte, davon abzuweichen, und wenn man so will, die Figuren an den zeitgenössischen Geschmack anzupassen. Er tritt damit in große Fußstapfen, denn die bildliche Tradition der allegorischen Figuren von Ripa ist durch die große Rezeption des Buches sehr gefestigt. Klar wird das, wenn man einzelne Abbildungen der über die Jahre erschienen Ausgaben vergleicht. Ein Beispiel dafür ist die *Bellezza* aus der römischen Version von 1603 im Vergleich zu 1625 in Padua, Venedig 1645 und schließlich der Sprung in den Norden mit der Version aus Amsterdam von 1644 (Abb. 32 bis Abb. 35). Es ist auf den ersten Blick sichtbar, dass sich die Darstellungen in den 40 Jahren seit der ersten bebilderten Ausgabe nur wenig verändert haben. Betrachtet man nun Houbrakens *Schoonheyd/Schönheit* (Abb. 36) wird klar, wie sehr Houbraken einerseits in der Tradition Ripas verhaftet bleibt, andererseits aber etwas Neues schafft. Bei der *Schönheit* stimmen zwar die Nacktheit und die Attribute, also Zirkel, Kreis und Lilie aus der Beschreibung überein, allerdings kann man erkennen, wie weit sich Houbraken von diesen grob schematischen Darstellungen wegbewegt hat. Wie bereits Ripa, formte er Personifikationen, die durch ihre Beigaben, Gesten und Kleidung Charakteristika beziehungsweise das Wesen (*Anima*) des dargestellten Begriffes bildlich darstellen, aber nicht den Begriff selbst.<sup>184</sup> Dieses System erforderte also, dass der Betrachter nacheinander diese Elemente erfasst und durch die Gesamtheit richtig deutet. Voraussetzung ist somit ein bestimmtes Wissen auf Seiten des Künstlers sowie des Betrachters.<sup>185</sup> Houbraken bleibt bei dieser Art von Verkörperung von Konzepten, stellt diese aber auf eine moderne künstlerische Art dar. Die Körper erhielten Volumen, eine glaubhaftere Positionierung im Raum und natürlichere Details, wodurch die Abbildungen den Charakter des Holzschnitts gänzlich verloren. Dieselbe Beobachtung lässt sich bei der *Wijsheit/Weisheit* machen (Abb. 37 und Abb. 38). Er übernimmt zwar die Elemente und folgt so in gewissem Maße der Tradition, erschuf aber eigenständige Kunstwerke, die wesentlich mehr Sensualität und Natürlichkeit mitbringen.

An einigen Stellen weicht Houbraken allerdings von Ripas Konzepten ab. Es handelt sich meist um Kleinigkeiten, wie zum Beispiel das Weglassen von Elementen in der Beschreibung. Bei der *Schönheit* haben wir vorhin bereits gesehen, dass der Kopf nicht in den Wolken steckt, wie es bei Ripa der Fall war (Abb. 36 und Abb. 35). Ein

---

<sup>184</sup> Mandowsky 1934, S. 9.

<sup>185</sup> Warncke 1987, S. 193 und S. 196.

weiteres Beispiel ist die *Reynigheyt/Reinheit* und die fehlende Schildkröte unter ihrem Fuß (Abb. 39 und Abb. 40). In der niederländischen Version der „*Iconologia*“ heißt es: „*Een Maeghdeken in 't wit gekleed, hebbende op 't hoofd een sluyer van dieselve verwe, diewelcke haer aengesicht bedeckt tot aen den gordel. In de rechter hand houtse een witte Lely, en onder haer rechter voet een Schildpadde. [...]De Schildpadde onder de rechter voet, bediet dat de staetige Vrouwen, gestaedigh sullen by huys blijven, als de Schildpadde uytter natuyre doet [...]*“.<sup>186</sup> Dieses Motiv symbolisiert also, dass die keusche Hausfrau ebenso bei ihrem Heim bleibt wie die Schildkröte. Stattdessen fügte er die Säule als Sinnbild dieser Tugend ein, denn sie bringt dem Geist Ruhe, der durch die Sünden unruhig wird.<sup>187</sup> Dieses gewisse Maß an Freiheit lässt sich bereits bei Ripa selbst beobachten, der bildliche Veränderungen im Vergleich zu den textlichen Erläuterungen zulässt. Die *Economia* beispielsweise (Abb. 41) trägt keinen Lorbeerkranz, obwohl er diesem als Symbol des Friedens eine große Bedeutung beimisst. Generell lässt sich sagen, dass die Bilder die Erläuterungen äußerst vereinfacht darstellen. Sie können nur den groben Umriss der allegorischen Figur darstellen und nicht die gesamten im Text inkludierten Erklärungen. Die teilweise sehr langen Beschreibungen Ripas fanden keinen Platz in den Illustrationen, sondern nur wenige Zeilen waren schlussendlich für die bildliche Gestaltung bedeutend.<sup>188</sup>

Andere Male wurden die Personifikationen völlig neu dargestellt. Die *Getrouwde-Steat/Ehe* (Abb. 42) stattete Houbraken mit einer Krone und einem Zepter aus, die ihre Herrschaft über das Haus zeigt. Die Kette am Bein symbolisiert allerdings den Mann als Oberhaupt, an den sie gefesselt ist. Zusätzlich erkennt man dadurch die Verbundenheit der Frau mit den häuslichen Pflichten. Der Wermut in ihrer Hand zieht die Bienen an und zeigt das Bittersüße der Ehe. Die Schuhe an ihren Füßen helfen ihr, den steinigen Weg der Ehe zu gehen.<sup>189</sup> Völlig anders gestaltete sich die Darstellung

---

<sup>186</sup> Pietersz 1644, S. 265. „*Ein Mädchen in einem weißen Kleid, hat auf ihrem Haupt einen Schleier derselben Farbe, welcher ihr Antlitz bedeckt. In der rechten Hand hält sie eine weiße Lilie und unter ihrem rechten Fuß ist eine Schildkröte. [...] Die Schildkröte unter ihrem rechten Fuß bedeutet, dass anständige Frauen bei ihrem Haus bleiben sollen, wie auch von Natur aus die Schildkröte.*“

<sup>187</sup> Houbraken 1700, S. 5 (Text).

<sup>188</sup> Oy-Marra 2011, S. 201.

<sup>189</sup> „*Vertoont met Kroon en Scepter, met een Ysere Keten Boey aen het Been: om te toonen, dat sy wel een vry gebied en Heerschappy, voerd over haer Huys, dog onder haer Man als Opperhoofd, aen welk sy door het houwlik is vast geschakelt. Dese Keten is gekramd aen een Blok, om dat het een welvoeglikheyt is in een Vrouw, haer te verbinden aen de Huyslicke saken. In gevolge van het spreekwoord. De*

von *Matrimonio* in der „*Iconologia*“ (Abb. 43). Houbraken hat die Attribute von Ripa völlig verändert. Weder Schuhe noch Zepter waren im früheren Beispiel zu sehen, lediglich die Fußfessel könnte mit der Kette von Houbraken verglichen werden. Eine Umwandlung erfuhr auch die Personifikation der *Vrintschap/Freundschaft* (Abb. 44). Im Vergleich zur niederländischen Version von Ripa (Abb. 45) finden sich zwar alle in der Beschreibung genannten Attribute wieder, allerdings setzt er diese weniger dominant ein. Die entblößte Brust symbolisiert das benötigte Herz und der Granatapfel die enge Verbundenheit wie die der Kerne im Inneren der Frucht. Die alleinige Konzentration auf die Instrumentalisierung der Bilder als Unterstützung des Texts veränderte sich also ein halbes Jahrhundert später zu einer ausgewogenen Kombination aus Symbolen und künstlerischer Sensualität beziehungsweise Kunstfertigkeit. Obwohl Houbraken von der Darstellungstradition abweicht, hält er sich genau genommen an die kunsttheoretischen Vorstellungen der Zeit. Es wurde immer betont, dass man sich bei Personifikationen nicht direkt auf einen Text stützen konnte, sondern sie von der eigenen Erfindung geprägt sein sollten. Dass diese Art von Abbildungen einen hohen Anspruch besitzt, schrieben bereits Karel van Mander und Samuel van Hoogstraten. Die Schwierigkeit bestand jedenfalls darin, dass sich der Künstler auf keine Textvorlage stützen konnte und somit seine dichterische Phantasie einsetzen musste. Und selbst wenn er ein Lexikon konsultierte, von beispielsweise Gerard de Lairese auch ausdrücklich empfohlen, obliegt dem Maler die Aufgabe, aus den verschiedenen Möglichkeiten und Vorlagen eine neue Komposition zusammenzusetzen.<sup>190</sup> Sogar de Lairese griff 1707 in seinem „*Groot Schilderboek*“ noch auf dieselbe Definition der „*Zinnebeelden*“ zurück und beschrieb sie als Bilder, die weder Geschichte noch Dichtung zum Stoff haben: „*Deeze soorten van Tafereelen [...] vermitsze geen geschiedenis noch verdichtsel tot grondstof hebben [...]*“.<sup>191</sup> Dass

---

*Getrouwde hebben een Blok aen't Been. Sy heeft in haer hand een Tak Alsem, daer de Byé op vliegen, om te verbeelden't bitter en soet dat men in't Houlik `tsamen smaken moeet. Wy gaven haer ook Laerskens of Soolen aen de voeten, om te toonen dat de weegen des Houwlix somtijts wel oneffen en met Doorne van Rampen en ongenugte bezet zijn. De getrouwde treden niet altijts op Roosen.“* Houbraken 1700, S. 2-3 (Text). „Mit Krone und Zepter abgebildet, und mit eisernen Ketten am Bein: um zu zeigen, dass sie eine Herrschaft über ihr Haus führt, aber unter ihrem Mann als Oberhaupt, an welchen sie durch die Ehe festgekettet ist. Diese Kette ist an einem Block befestigt, da es normal ist, eine Frau mit ihren Häuslichen Aufgaben zu verbinden- wie auch im Sprichwort „Die Treuen haben ein Block am Bein“. In ihrer Hand trägt sie einen Ast vom Wermut, welcher die Bienen anzieht das Bittersüße darstellt, was man in der Ehe ertragen muss. Wir haben ihr auch Stiefelchen an die Füße gegeben, um zu zeigen, dass die Wege der Ehe uneben und mit Dornen besät sind. „Die Verheirateten gehen nicht immer auf Rosen““.

<sup>190</sup> Raupp 2010, S. 27.

<sup>191</sup> Lairese 1712, S. 118.

sich Houbraken also mit allegorischen Darstellungen beschäftigte, ist in diesem Licht nicht erstaunlich, schließlich sollten Künstler solche Elemente in ihre Gemälde aufnehmen und nach Bildgattungen streben, die auch in akademischen Kreisen angesehen waren.

Als weiterer Vergleich soll die Darstellung der *Ewigkeit* dienen (Abb. 46). An dieser Stelle müssen wir allerdings auf die Abbildung von 1603 zurückgreifen (Abb. 47), da dieses Bild nicht in die niederländische Übersetzung übernommen wurde. Der Unterschied wird schnell klar und bedarf durch die Augenfälligkeit keiner weiteren Erklärungen. Diese Abbildung ist insofern interessant, als sie die einzige allegorische Figur ist, die durch eine männliche Person dargestellt wird. Houbraken benennt sie zwar als *Eeuwigheyt*, setzt hier aber Ripas Beschreibung der *Zeit* und nicht der *Ewigkeit* um. Der Uroboros, also die Schlange, die sich in den Schwanz beißt, beschrieb schon Ripa. Die Metapher des Vogels Phoenix stammt allerdings aus dem Text zu *Seculo*.<sup>192</sup> Für Houbraken sind also die Erklärungen aus der „*Iconologia*“ lediglich Anregung und bieten immer Raum für Interpretation, Kombination und Veränderung. Dies scheint auch genau in Ripas Sinne gewesen zu sein. Carsten-Peter Wranke kam zu dem Schluss, dass Cesare Ripa dadurch, dass er die Erstausgabe von 1593 aus Rom ohne Bilder veröffentlichte, vorerst nur daran interessiert war, eine methodische Anleitung zu geben. Zentrale Aspekte waren somit vorrangig „*Begriffsverständnis und Ausdruckslehre*“, die es ermöglichten, Dinge darzustellen, die kein materielles Äquivalent auf der Welt hatten.<sup>193</sup> Was die bildlichen Inspirationsquellen betrifft, waren zusätzlich zu Ripa bestimmt auch die Zeichnungen und Drucke nach der antiken Skulptur bedeutend. Schon allein, dass dreidimensionale Werke in ein zweidimensionales Medium umgewandelt wurden, muss künstlerischen Einfluss ausgeübt haben. Jan de Bisschops „*Icones*“ und „*Paradigmata*“ zählen zu den Beispielen, auf die sich Houbraken in dem Brief an Anthony de Vos sogar selbst bezog.

Houbraken hat auch in seinem gemalten Œuvre allegorische Figuren dargestellt. Ein Gemälde ist allerdings in diesem Zusammenhang sehr interessant, denn es stellt die Weisheit und die Ewigkeit dar (Abb. 48). Der Auktionskatalog von Christie's

---

<sup>192</sup> Pietersz 1644, S. 127.

<sup>193</sup> Wranke 1987, S. 195.

beschreibt das Bild folgendermaßen: „*Eternity seated by a fire, holding a tablet with the ouroboros in her left hand, her right hand leaning on a sphere, as Wisdom stands nearby leaning on a staff encircled with a scroll inscribed Rerum magistra*”<sup>194</sup> Geht man nach den Beschreibungen dieser beiden allegorischen Figuren im Text von „*Toneel van Sinnebeelden*“, stimmt diese Definition nicht. Es muss umgekehrt sein: die Weisheit ist die sitzende Person mit dem Feuer und den Büchern, wobei die Ewigkeit sie zu belehren scheint. Houbraken beschreibt die Weisheit nämlich „*[...] met en brandende Lamp, om dat de selsde is een verstant dae door de besondere genade Gods is verlieght [...] in een open boek betooght.*“<sup>195</sup> Das Attribut der kreisförmigen Schlange gehört damit zum alten Mann. Houbraken nennt dieses Symbol bei der Ewigkeit: „*[...] dat d’oude Egyptenaren niet on-aerdig hebben verbeelt door een omgekromde Slang, die de staert in den bek heeft.*“<sup>196</sup> Der Mann stützt sich auf einen Stab, welcher von einem Band mit der Inschrift „*Rerum Magistra*“, umschlungen wird. Diesen Ausspruch benutzte bereits Cesare Ripa bei *Erfahrung/Eervaerenthey*t: „*Een oude Vrouwe in 't goud gekleet, houdende in de rechter hand een stock, alwaer met schoone krullen een letterrol omgeslingert is, waer op staet Rerum magistra, dat is, Leermeestersche der dingen [...]*“<sup>197</sup> Houbraken hat seine Personifikationen aus „*Toneel van Sinnebeelden*“ in diesem Gemälde 1:1 dargestellt und man könnte somit diese Darstellung als ein Lehrstück zur Umsetzung seiner Sinnbilder bezeichnen.

## 5.2. Mythologische Szenen: Der liegende Akt

Die nächste Gruppe von Abbildungen verbindet die Gemeinsamkeit eines lagernden Aktes, ob in freier Natur oder auf einer Art Bett. Insgesamt zählen dazu neun Blätter, die sich außer einem nur im zweiten Teil von „*Toneel van Sinnebeelden*“ finden lassen. Sechs davon können unter dem Thema „*Satyr-Nymphen-Szene*“

<sup>194</sup> Kat. Aukt. Christie’s 1999, S. 37. „*Ewigkeit an einem Feuer sitzend. Sie hält eine Leinwand mit einem Uroboros in der linken Hand, ihre rechte Hand lehnt auf einer Weltkugel. Die Weisheit steht daneben auf einen Stab gelehnt, der von einer Schriftrolle mit der Inschrift Rerum magistra umschlungen wird.*“

<sup>195</sup> Houbraken 1700, S. 4 (Text). „*[...] mit einer brennenden Kerze, da sie durch Gottes besondere Wärme erleuchtet wird [...] in einem geöffneten Buch aufgeführt.*“

<sup>196</sup> Houbraken 1700, S. 1 (Text). „*[...] was die alten Ägypter durch eine umgedrehte Schlange dargestellt haben, die ihren Schwanz im Maul hält.*“

<sup>197</sup> „*Eine alte Frau in Gold gekleidet hält in ihrer rechten Hand einen Stock, welcher mit einer schön beschriebenen Schriftrolle umschlungen ist. Darauf steht Rerum magistra, das bedeutet, dass die Dinge einen lehren [...]*“. Siehe Pietersz 1644, S. 124. Siehe auch Kat. Aukt. Christie’s 1999, S. 37.

zusammengefasst werden, die anderen drei zeigen mythologische Personen und zwar Narziss, Ariadne mit Bacchus und Dido. Erst müssen wir den Blick für die wesentlichen Dinge schärfen, um den Ursprung dieser Darstellungen festzustellen. Die Hauptmerkmale aller Bilder sind die Nahsichtigkeit der Figuren, intime Szenerien durch die Vegetation beziehungsweise einen Baldachin und zu guter Letzt eine gewisse Dominanz der Draperien. Genau diese Merkmale findet man in der Radierung von Paolo Farinati (1524-1606), welche Ende des 16. Jahrhunderts entstanden ist (Abb. 49).<sup>198</sup> Dargestellt ist *Caritas*, die von drei kleinen Kindern umgeben ist. Die Frauenfigur sitzt an einen Baum gelehnt und hält einen weinenden Sprössling mit beiden Armen umschlossen im Schoß. Ein weiteres Kind versucht an ihrer Seite hochzuklettern, das dritte lagert ausgestreckt rechts von ihr. Direkt hinter der Gruppe sind Bäume und Sträucher zu sehen, die die relativ flache Bildbühne begrenzen. Die fühlbare Intimität wird durch die zärtlichen Berührungen der Caritas begründet, wobei diese Vertrautheit gleichwohl von der Vegetation geschützt erscheint. Es ist unklar, wohin der gesenkte Blick der Frau geht, und der leicht geöffnete Mund erzeugt zusätzlich den Eindruck einer gewissen Abwesenheit. Die Bewegungen der Kinder und die dynamische Draperie geben der Komposition eine unverkennbare Energie, in der allein der Blick der Caritas als Ruhepol erscheint. Die Licht- und Schattenpartien sind fein ausgearbeitet, allerdings von etwas flüchtigerer Natur als zum Beispiel bei den Satyr-Nymphen-Darstellungen (Abb. 50). Obwohl es deutliche Unterschiede in der Feinheit der Ausarbeitung der Bäume und Sträucher im Vergleich zu den hier relevanten Blättern gibt, sind bereits die Grundzüge der Gestaltung enthalten. Durch großen zeitlichen Abstand darf das Blatt von Farinati nicht als unmittelbares Vorbild herangezogen werden, jedoch zeigt es, dass die Ursprünge der Komposition von Houbraken in Italien liegen.

Wenn man sich nun auf das spezifische Motiv der liegenden Nackten konzentriert, findet man sich ebenfalls in Italien wieder. Speziell die Venusdarstellungen von Tizian scheinen Vorbild für diese Art von Darstellung gewesen zu sein. Das erste Blatt des zweiten Teils (Abb. 24) ist hier ein besonders gutes Vergleichsbeispiel. Stellt man dieser Radierung das Gemälde *Venus mit dem Orgelspieler* (Abb. 51) aus dem Jahr

---

<sup>198</sup> British Museum Online Katalog (07.08.2014).

URL: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details/collection\\_image\\_gallery.aspx?assetId=58090&objectId=1458443&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=58090&objectId=1458443&partId=1)

1550/52 gegenüber, zeigt sich die Ähnlichkeit der Komposition sehr deutlich. Die nackte Schönheit ist fast bildparallel positioniert und auf weiche Stoffe gebettet. Sie lehnt auf ihrem linken Arm und eine leichte Draperie bedeckt den Schambereich. Die Szene passiert auf einer flachen Bildbühne, was eine gewisse Intimität transportiert. Tizian orientierte sich dabei einerseits an den Beispielen der „*Venus pudica*“ aus der Antike, andererseits erinnern seine Akte an Giorgiones *Schlafende Venus* von 1510.<sup>199</sup> In derselben Tradition stehen zum Beispiel auch die Blätter mit *Ariadne und Bacchus* und der *trauernden Dido* (Abb. 52 und Abb. 53). Hier findet zusätzlich die baldachinartige Draperie Niederschlag, die den intimen Charakter noch unterstützt. Bei *Ariadne und Bacchus* wird auch noch wie bei Tizian ein kleiner Ausblick auf die Landschaft freigegeben. Die Ursprünge dieser Art von Darstellung liegen also in Italien, mit denen Houbraken entweder durch zeitgenössische Sammlungen in den Niederlanden oder durch druckgraphische Werke in Kontakt kam.

Bei den Satyr-Nymphen-Szenen lassen sich ebenfalls zusätzliche Vorbilder ausmachen. Gehen wir vorerst von dem Blatt der liegenden Schönheit und der Aufschrift „*Quam meminisse Juvat*“ aus (Abb. 23). Auch hier können wir wieder ähnliche Darstellungen in Italien finden. Das Blatt von Annibale Carracci (Abb. 54) aus dem Jahr 1592 zeigt Venus, die leicht schrägt auf weiche Laken und Polster gebettet ist. Der von links herannahende Satyr hat die Schöne noch nicht aus dem Schlaf gerissen. Hinter der Frau ist Cupido erkennbar, der seinen Bogen schon bereithält. Houbraken positioniert den Akt zwar etwas anders, der Bildaufbau stimmt aber überein. Bei einem anderen Blatt von Houbraken (Abb. 55) haben wir allerdings eine direktere Vorlage. Gerard Falck lieferte mit einer Radierung einer Nympe mit einem Satyr nach Gerard de Lairese (Abb. 56) das augenscheinlichste Vergleichsbeispiel, welches um 1680 entstand. Die Vorlage dafür war ein Schabblatt von Gerard de Lairese (Abb. 57), welches eben Falck mit der Radiernadel umsetzte.<sup>200</sup> Durch die große Ähnlichkeit mit dem Blatt von Houbraken kann man mit großer Sicherheit annehmen, dass dieser die Druckgraphik gekannt hat. Er hat nicht nur die Darstellungsform der nah an den Betrachter gerückten Figuren, sondern auch die von Bäumen und Tüchern begrenzte Bildbühne übernommen. Houbraken hat sich allerdings für einen anderen Zeitpunkt der Erzählung entschieden. Er zeigt also nicht

---

<sup>199</sup> Pedrocco 2000, S. 166.

<sup>200</sup> Roy 1992, S. 470-471.



das Anpirschen während die Schönheit schläft, sondern das Hochschrecken der Frau nach dem ersten Wahrnehmen des Mannes. Trotzdem sind sich die beiden Satyr-Darstellungen mit dem längeren Bart, dem lockigen Haar und den groben Gesichtszügen, verbunden mit einem leicht angedeuteten Lächeln, äußerst ähnlich. Zusätzlich hat Houbraken die Szene ebenfalls in das nächtliche Dunkel verlegt und die Öllampe in die Komposition mit aufgenommen.

Was diese Art von Darstellungen angeht, wurde bereits die Kritik von Muller erwähnt, der zufolge Houbrakens Meinung eigenartig erscheint, wonach diese Bilder über Kamine gehängt werden dürfen.<sup>201</sup> Und Houbraken selbst hat in seiner „*Grooten Schouburgh*“ in der Vita von Emanuel de Witt das Urteil des Konzils zitiert, welches besagt, dass Bilder und Gemälde die Bücher der Laien seien: „*Beelden en Schilderyen zyn Boeken voor de leken zeit de Concielispreuk, maar ze moeten 'er ook na wezen.*“<sup>202</sup> Er wendete allerdings ein, dass diese dadurch natürlich einen edlen Charakter besitzen müssen. Gleich anschließend beklagte er sich über die unmoralischen Darstellungen von lüsternen Satyrn und ähnliches: „*Een dartel Bachus Feest, daar men de geile Satyrs volgezopen, de Veldnimfen snoeplustig ziet na jagen, om den sluyer die haar naaktheid dekt te rooven, of uit geilheid hun hoofd onder't hemd steken, hoe konstig verbeeld, zou weinig aanleidinge geben tot godvrugtige gedagten.*“<sup>203</sup> Wenige Jahre nach seiner eigenen Publikation „*Toneel van Sinnebeelden*“, wo er diese Bilder noch über Kaminsimse gehängt hätte, kritisiert Houbraken nun derartige Motive, die kein gutes Beispiel für die Menschen seien. Es scheint so, als hätte sich Houbraken in den Jahren zwischen 1700 und 1718 mehr den akademischen Normen unterworfen, die relativ strenge Regelungen bezüglich der Darstellungswürdigkeit der Themen propagierten. Zusätzlich muss man bestimmt den Fakt mit einbeziehen, dass sein „*Toneel van Sinnebeelden*“ eine Sammlung von Bildwerken war und das große Vitenwerk seiner späten Schaffensperiode durch den theoretischen Bezug mehr Anspruch erforderte. Diese bereits erwähnte moralisierende Note seiner Lebensbeschreibungen tritt an dieser Stelle also in den Vordergrund.

---

<sup>201</sup> Vgl. Fußnote 138.

<sup>202</sup> Houbraken 1753, Band 1, S. 287. „*Abbildungen und Gemälde sind laut Konzilspruch die Bücher für die Laien, aber sie müssen ein edles Wesen besitzen.*“

<sup>203</sup> Houbraken 1753, Band 1, S. 287. „*Ein lustiges Bacchusfest wo die lüsternen Satyrn den Waldnymphen nachstellen, um ihnen den Schleier, der ihre Nacktheit bedeckt, zu rauben, oder die Köpfe unter die Kleidung der Nymphen zu stecken. Wenn auch kunstvoll dargestellt, geben sie wenig Anleitung zu einem gottesfürchtigen Verhalten.*“

### 5.3. Puttendarstellungen mit belehrendem Hintergrund

Lediglich in den dritten Teil inkludiert Arnold Houbraken Abbildungen, auf denen Putten zu sehen sind. Vier Blätter können zusammengefasst werden, denn sie zeigen jeweils zwei oder drei Putten, die miteinander agieren (Abb. 58 bis Abb. 61). Sie füllen das gesamte Blatt und sind in Untersicht wiedergegeben. Um den Sinn dieser Darstellungen zu verstehen, ist es hier allerdings notwendig die dazugehörigen Textpassagen zu lesen. Nur im Falle des ersten Bildes dieser Gruppe werden die Figuren durch Inschriften beschrieben (Abb. 58). Im Text erklärt Houbraken, dass es sich um die Darstellung, *Wie der Fleiß die Faulheit besiegt*, handelt. Der Hahn kennzeichnet den Fleiß, wobei die Schildkröte, als „*het traeghste dier oder de Son*“, das Attribut der Faulheit ist.<sup>204</sup> Es folgt das Blatt mit der *Armut, die von den Weltbürgern verlassen und verachtet wird* (Abb. 59), und anschließend die *Keusche Liebe, die mit der lüsternen Liebe ringt* (Abb. 60). Im Vergleich zu den ersten zwei Teilen scheint Houbraken also im Laufe des Werkes den moralisierenden Unterton als eine weitere Note hinzugenommen zu haben. Nach einigen Personifikationen kommen gegen Ende des dritten Teils nochmals drei Puttendarstellungen vor (Abb. 62 bis Abb. 64). Auf zwei sehen wir große Vasen, die auf einem Sockel in einer Nische stehen, wobei die Engelchen die vordere Bildbühne einnehmen. Das dritte Blatt (Abb. 64) ist ähnlich aufgebaut, nur dass sich in der Nische eine Büste von Apoll befindet. Im ersten Bild kann man auf der Vase eine Büste von Aeschylus erkennen (Abb. 62), einem der großen griechischen Tragödiendichter. Houbraken schreibt zu diesem Blatt: „*Dus bevat het opwerk van dese bloem-kruyck het borst-beeld van Aeschylus, d'oudste bekende die de Tonneelen en de verandering van Persoonen versonnen heest. Aeschylus boude, een vaste stee op lichte Balkjes, en was vinder van Toneelen, van Grijns, en Kleeding...*“.<sup>205</sup> Er scheint somit sehr gut über das antike Drama informiert gewesen zu sein, denn Aeschylus gilt tatsächlich als Erfinder von Masken und Kostümen in Theateraufführungen.<sup>206</sup> Darauf nimmt auch die Szene im Vordergrund Bezug, in der das linke Kind die anderen beiden mit einer Maske erschrickt. Beim zweiten Vasenstück (Abb. 63) erkennt man dessen lehrhaften Charakter auf Anhieb. Die Inschrift weist auf eine moralisierende Note hin: „*La vie de l'homme est*

---

<sup>204</sup> Houbraken 1700, S. 6 (Text).

<sup>205</sup> Houbraken 1700, S. 9 (Text). „*So enthält die Vase auch die Büste des Aeschylus, die älteste bekannte Szene, die die Veränderung einer Person zeigt. (Aeschylus baute eine feste Stelle auf leichten Balken, und war der (Er-)Finder von Schauspiel, von Grinsen und von Verkleidung)*“.

<sup>206</sup> Sommerstein 1996, S. 47-48.

*Semblable aux Fleurs*“. Eine weitere Ebene eröffnet sich beim Betrachten des Bacchanals auf der Vase, bei dem der Tod eine Tänzerin an der Schulter packt. Der Leser wird also in mehrerlei Hinsicht auf die Vergänglichkeit des Menschen und das kurze Leben hingewiesen. Das Konzept dieser Bildgruppe, also eine Abbildung mit einem lehrhaften Text zu verbinden,<sup>207</sup> erinnert stark an die Em-blemliteratur, die speziell in den Niederlanden von äußerster Beliebtheit war.<sup>208</sup> Em-bleme erforderten einerseits eine bildliche Darstellung und andererseits eine damit verbundene Ausdeutung in relativ freier Form.<sup>209</sup> Diese beiden Elemente gaben den Gegenstand der Darstellung bekannt, allerdings blieben die Schlussfolgerung und damit die eigentliche Aussage dem Betrachter überlassen. Dieser konnte Lehren daraus ziehen, indem er die Aussage des Emblems auf das tägliche Leben bezog.<sup>210</sup> Dieselben Charakteristika lassen sich auf Houbrakens Darstellungen mit Putten umlegen und können mit großer Sicherheit auch in diese Tradition gestellt werden. Moralisierendes in Bildern war also im 17. Jahrhundert in den Niederlanden alltäglich und Houbraken hatte seinen eigenen Worten zufolge sogar zum Ziel, Blätter zu sammeln, die jeden Geschmack bedienten: „*Oock heb ick de Sinne-beeltjes en Ordonantien soo geschikt, datse yder tot haer bysonder oogmerck kunnen voldoen.*“<sup>211</sup> Es scheint, als verwendete Houbraken vorsätzlich bekannte Themen und Darstellungen, um beim Betrachter eine höhere Affinität zu erreichen.

Was nun die eigentliche Motivtradition der Putten angeht, waren sehr wahrscheinlich die berühmten Puttenreliefs von François Duquesnoy (1597-1643) die primäre Inspirationsquelle für Houbraken. Giovan Pietro Bellori (1613-1696), Sammler und Kunsttheoretiker, schrieb bereits über den großen Ruhm, den Duquesnoy durch dieses Motiv errungen hatte<sup>212</sup> und zeigt diese Besonderheit auch durch das Frontispiz der

---

<sup>207</sup> Belehrung war bereits im Mittelalter eine der wichtigsten Aufgabe der Bilder. Verschiedene Beispiele solcher lehrhafter Bilder, unter Umständen in Verbindung mit einem Text, gibt Warncke. Siehe Warncke 1987, S.217-254.

<sup>208</sup> Warncke 1987, S. 192. Duncan Berry gibt einen kurzen Überblick über die Entwicklung des Emblems. Siehe Duncan Berry 1984, S. 70-74. Eine Definition von Emblemen, ihre Entwicklung und ihre Anwendung beschreiben auch Henkel und Schöne. Zusätzlich werden Bildbeispiele für die verschiedensten Bereiche der Sinnbildkunst gegeben. Vgl. Henkel/Schöne 1996.

<sup>209</sup> Die Annahme, dass das Emblem eine Dreierstruktur (Motto-Icon-Epigramm) aufweisen muss, wurde in der Zwischenzeit revidiert. Lediglich Bild und erklärender Text sind notwendig, die allerdings auf keine bestimmte Art beschaffen sein müssen. Siehe Warncke 1987, S. 165 und S. 170.

<sup>210</sup> Henkel/Schöne 1996, S. 19. Siehe auch Warncke 1987, S. 171-172.

<sup>211</sup> Houbraken 1700, Brief an Anthony de Vos. „*Bei der Wahl der Sinnbilder haben wir jene ausgewählt, die am sichersten gebraucht werden würden*“.

<sup>212</sup> Bellori, *Le Vite*, ed. Sedgwick Wohl 2005, S. 228.

Lebensbeschreibung des Bildhauers, auf dem ein geflügelter Putto an einer Porträtbüste des Flamen arbeitet. Duquesnoy wiederum widmete sich diesem Thema vor allem durch seine Wertschätzung für die antike Skulptur, die er während seines Romaufenthalts ausführlich studieren konnte.<sup>213</sup> Hinzu kam, laut Bellori, noch das Studium der Putten von Tizian, der die Kinder in diesem zarten Alter darstellte und damit großen Ruhm erlangte.<sup>214</sup> Das Relief *Irdische und himmlische Liebe* von Duquesnoy (Abb. 65) ist in unserem Fall besonders relevant. Vergleicht man es mit dem Blatt der *keuschen und lüsternen Liebe* (Abb. 60), sieht man wie ähnlich die beiden Engelchen miteinander ringen. Duquesnoy bezog sich jedenfalls auf antike Beispiele wie ein griechisches Relief von einem Kampf zwischen Eros und Anteros, welches Pausanias in seiner „*Descrittione della Grecia*“ beschrieben hatte.<sup>215</sup> Ein anderes mögliches Vorbild für Duquesnoy könnte auch ein hellenistisches Terrakottarelieff gewesen sein, welches ebenfalls dieses Motiv aufweist (Abb. 66).<sup>216</sup> Der Grund, warum sich Houbraken auf Duquesnoy bezogen haben könnte ist, dass dieser viele Jahre in Rom verbrachte und sich eben an genau diesen, um 1700 hochgeschätzten, antiken Werken orientierte. Selbst das Studium von Tizian war im Sinne der klassischen Akademiker rühmlich und gemeinsam mit der *imitatio* der alten Kunst ausschlaggebend für den Ruhm und die Meisterschaft von Duquesnoy. Seine Reliefs waren auch in den Niederlanden äußerst bekannt und wurden auf vielfältige Weise rezipiert. Allen voran inkludierte Gerard Dou (1613-1675) Duquesnoys Reliefs gleich in mehrere seiner Bilder. Bei der *Magd am Fenster* (Abb. 67) beispielsweise zielt das Relief der *irdischen und himmlischen Liebe* die Brüstung und im Bild *Der Arztbesuch* (Abb. 68) sehen wir das zweite bekannte Relief eines *Kinderbacchanals* von Duquesnoy (Abb. 69). Gerard Dou soll sogar selbst eine Kopie des ersteren besessen haben. Doch auch andere Künstler, wie Michael Sweerts und die Feinmaler Frans oder Willem van Mieris, stellen Werke von Duquesnoy in ihren Gemälden dar.<sup>217</sup> Interessant ist, dass die Reliefs mehr oder weniger immer auf die gleiche Art und Weise in die Komposition der Fensterbilder mit einbezogen wurden. Es kann, glaube ich, mit Sicherheit gesagt werden, dass Houbraken diese Werke der niederländischen Meister kannte. Die Reliefs von Duquesnoy waren ihm also geläufig,

---

<sup>213</sup> Lingo 2007, S. 45-48.

<sup>214</sup> Bellori, *Le Vite*, ed. Sedgwick Wohl 2005, S. 228.

<sup>215</sup> Pausanias, *Descrittione della Grecia*, Buch 1, Vers 30.1.

<sup>216</sup> Lingo 2007, S. 51-52.

<sup>217</sup> Boudon-Machuel 2005, S. 205-206.

wenn nicht von einer Kopie, dann von den eben genannten Gemälden. Es gibt sogar ein zweites Puttenmotiv, welches sich bei François Duquesnoy sowie auf einem Blatt von Houbraken finden lässt. Im *Kinderbacchanal* (Abb. 69) gibt es ein Engelchen, welches mit einer Maske einen Kameraden erschrecken will. Genau dieselbe Situation sehen wir auch im Vasenstück mit der Büste des Aeschylus (Abb. 62). Houbraken hat also gleich zwei Motive des flämischen Bildhauers übernommen und sich damit, neben dem Bezug zu Cesare Ripa, erneut bewusst in die Tradition eines berühmten Vorgängers gestellt.

## 6. PARAGONE – DIE TIEFERE DIMENSION?

Obwohl der Rangstreit der Künste erst im 16. Jahrhundert zu seiner vollen Blüte gelangte, schöpfte dieser aus einer komplexen Vorgeschichte vor allem aus der Antike aber auch aus dem Mittelalter.<sup>218</sup> Lange Zeit galt die Skulptur als höherrangiges Medium aus dem Grund, weil sich lediglich antike Plastiken und keine Malerei erhalten haben. Zusätzlich muss gesagt werden, dass auch bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts die gotischen Skulpturen der zeitgleich entstandenen Malerei weit überlegen waren. Der Grund dafür war, dass, wie bereits erwähnt, Bildhauer auf viele frühere Beispiele zurückgreifen konnten, die zusätzlich noch ihre Vorrangstellung untermauerten. Für die Maler hingegen waren Vorbilder nur sehr rar gesät, und außer im weitesten Sinne Reliefs war nichts an Vorbildmaterial erhalten.<sup>219</sup> Schon seit jeher diskutierten Künstler über die Vor- und Nachteile der Bildhauerei und der Malerei, doch vor allem in der Neuzeit entflammte eine hitzige Diskussion beider Parteien. Spätestens mit den „*Due lezioni*“ von Benedetto Varchi, die 1550 gedruckt wurden, in denen er eine Befragung bei florentinischen Künstlern hinsichtlich der Überlegenheit von Skulptur oder Malerei durchführte, waren die Argumente der Paragone jedem bekannt.<sup>220</sup> Diese reichten von der Dauerhaftigkeit, der Dreidimensionalität, der Wahrhaftigkeit, der Vielansichtigkeit auf Seiten der Bildhauer, bis zur höheren Universalität, der größeren intellektuellen Leistung und der Möglichkeit der

---

<sup>218</sup> Hessler 2002, S. 83. Zu einer Übersicht über die diversen wichtigen Schriften und über die Teilnehmer an der Paragone-Diskussion von Petrarca bis zum Beginn des 15. Jahrhunderts siehe Blumenröder 2008, S. 226-230.

<sup>219</sup> White 1967, S. 44 und S. 49.

<sup>220</sup> White 1967, S. 43.

Darstellung eines szenischen Ablaufs, die für die Malerei sprachen.<sup>221</sup> Vor allem die Akademien fungierten als Nährboden für diese Debatte, jedoch wurde auch in diesem Umfeld die Lösung für eine Versöhnung gefunden. Laut dieser Theorie war die Zeichnung als Vater der drei Künste Malerei, Architektur und Skulptur zu sehen.<sup>222</sup> Beide Parteien waren jedenfalls äußerst erfinderisch, wenn es darum ging, Argumente zu widerlegen, und so war dieser Disput für unzählige neue Kunstgriffe verantwortlich. Speziell die Maler zeigten viel Kreativität auf der Suche nach neuen Wegen, die Qualitäten der Bildhauerei in ihre Werke einzubauen und damit zu spielen. Resultate daraus waren die Darstellung von Spiegelungen oder der Versuch einer Malerei auf Stein oder anderen dauerhafteren Materialien. Bildlichen Niederschlag fand der Paragone-Streit auch in der Personifikation der Malerei bei Cesare Ripa, die als Sinnbild ihrer Täuschungskraft eine Maske an einer Halskette erhielt, schließlich war sie es, die im Gegensatz zur Skulptur nur die Wirklichkeit suggerierte.<sup>223</sup> Selbst an Houbrakens Titelblatt von Teil drei (Abb. 70) kann man erkennen, wie kanonisch diese Debatte im Laufe der Zeit geworden ist. Er stellt die Malerei mit Flügeln am Kopf dar, die den benötigten eloquenten Geist des Malers zeigen. Der Affe gilt als Symbol der *imitatio*, die einerseits auf die Naturnachahmung anspielt und andererseits auf den Bezug auf Vorbilder. Zu guter Letzt befindet sich zu ihren Füßen eine Maske als Symbol der Täuschung, da sie nicht die Realität darstellte, sondern diese nur erscheinen ließ.

### **6.1. *Imitatio* – eine legitime künstlerische Vorgehensweise**

In Anbetracht der Ausführungen der letzten Seiten wurde klar, dass Houbraken sich an einer Fülle von Vorbildern orientierte. Eigentlich liegt es in der Natur der Definition von *imitatio*,<sup>224</sup> dass Kopieren und das Schaffen von etwas Eigenem und Ursprünglichem nicht miteinander vereinbar scheinen. Diese Beschäftigung mit dem Vergangenen, entweder aus der Antike oder Werke anderer berühmter Künstler, war aber anerkannte Praxis und ließ Künstler immer wieder über sich hinaus wachsen.<sup>225</sup>

---

<sup>221</sup> Hessler 2002, S. 88-90.

<sup>222</sup> Diese Theorie geht zurück auf Petrarca, der die Zeichnung als Bindeglied zwischen Malerei und Skulptur sah. Erst Benedetto Varchi hat dieser Idee dann ein theoretisches Gerüst geschaffen. Siehe Barzman 2000, S. 148.

<sup>223</sup> Ripa 1625, S. 516.

<sup>224</sup> Für eine Beschreibung der Herkunft des Topos der Nachahmung siehe Peres 1990, S. 3-12.

<sup>225</sup> Bereits in der Antike wurde sehr viel über diese Thematik unter anderem in Zusammenhang mit der *mimesis* geschrieben. Vor allem der Streitpunkt, ob die Natur vollkommenes Vorbild war oder man

Maler haben über die Zeit hinweg Werke der Vorgänger imitiert und durch die Kopie Bewunderung oder Kritik ausgedrückt. Egal in welche Richtung diese Beschäftigung mit dem Davor gegangen ist, sie war immer Auslöser für die Inspiration, um zu künstlerischem Neuland aufzubrechen.<sup>226</sup> Vor der Blüte der Theoretisierung des Nachahmungsprinzips wurde eine Anlehnung an berühmte Werke allerdings auch kritisiert. Leonardo beispielsweise warnte vor den negativen Folgen der Nachahmung: „*Un pittore non deve mai imitare la maniera d' un altro, perche sarà detto nipote e non figlio della natura; perche essendo le cose naturali in tanto larga abbondanza, più tosto si deve ricorrere ad essa natura , che alli maestri, che da quella hanno imparato.*“.<sup>227</sup> Für ihn stand durch die *imitatio* die natürliche Vielfalt auf dem Spiel und er verurteilte die so entstandene Rationalisierung der Kunst als völlig verwerflich.<sup>228</sup> Der Begriff des Imitierens war also bereits sehr früh eng mit der Vorstellung einer einfältigen Kopie verbunden. Nach einer hohen Wertschätzung der Nachahmung besetzte aber vor allem die romantische Idee des ausgehenden 18. Jahrhunderts, die lediglich das Genie und das Einzigartige als wahr anerkannte, die Praxis der *imitatio* schließlich gänzlich negativ.<sup>229</sup> Diese Konnotation gilt es hinter sich zu lassen, denn nicht das einfache Duplizieren einer Arbeit steht hier im Fokus, sondern das Studium anderer Meister, welches die *aemulatio* zur Folge hatte. Zentral sind also die neuen, kreativen Lösungen, die durch die Beschäftigung mit den Vorbildern entstanden sind.

Der Weg, wie die malerische Nachahmung diesen Stellenwert erhielt, ist komplex. Bereits zu Beginn des 15. Jahrhunderts war es oberstes Ziel geworden, den Status der Malerei als freie Kunst zu erreichen. Mit der mathematischen Fundierung der Architektur und der Malerei versuchte man, die Wissenschaftlichkeit der Künste zu betonen. Damit fehlte nur noch die humanistische Grundlage, die für die Bilderfindung von äußerst großer Bedeutung war.<sup>230</sup> Da es der Malerei allerdings an einem aus der

---

doch als Künstler durch die Auswahl der schönsten Teile diese übertreffen kann, war zentral. Siehe Wittkower 1965, S. 144-145.

<sup>226</sup> Haverkamp-Begemann/Logan 1988, S. 13.

<sup>227</sup> Da Vinci 1786, S.6. „*Ich sage den Malern, dass niemand den Stil eines anderen nachahmen sollte, weil er dann als Enkel und nicht als Sohn der Natur zu bezeichnen sein wird. Was die Kunst angeht, hat sich der Maler an die Werke der Natur in ihrer großen Mannigfaltigkeit zu halten, anstatt an die Meister, die sie verarbeitet haben.*“ . Übersetzt in: Irle 1997, S. 79.

<sup>228</sup> Irle 1997, S. 80.

<sup>229</sup> Wittkower 1965, S. 156-159.

<sup>230</sup> Blumenröder 2008, S. 231.

Antike überlieferten Regelkanon fehlte, wandte man die Systematik der Rhetorik auf die Malerei an. Durch das Prinzip „*ut pictura poesis*“ von Horaz<sup>231</sup> fand man schließlich eine Möglichkeit, die Malerei auf dieselbe Stufe wie die Redekunst zu stellen.<sup>232</sup> Von dort übernahm man auch das Prinzip der *imitatio*, denn für die antike Rhetorik war die Vorbildnahme als Inspirationsquelle unabdingbar und auch legitimiert.<sup>233</sup> Die Ableitung einer Verschwisterung der beiden Künste entwickelte sich daraufhin schnell zu einer festen Doktrin. Man adaptierte unter anderem die Nachahmung als Prinzip der Malerei, woraufhin es die Streitfrage zu klären galt, ob man nur ein oder mehrere Vorbilder zu Rate ziehen sollte.<sup>234</sup>

Vor allem die künstlerische Praxis beziehungsweise die Ausbildung der Malerjugend stellt einen weiteren wesentlichen Faktor dar, wie die Nachahmung diesen hohen Stellenwert erreichen konnte. Seit dem späten 15. Jahrhundert zählt das Anfertigen von Kopien zur künstlerischen Ausbildung. Leonardo da Vinci (1452-1519) beschrieb erstmals dieses Ausbildungsprogramm, welches in florentinischen Werkstätten üblich war. Zuerst sollten Zeichnungen des Meisters kopiert werden, dann konnte sich der Schüler antiker Skulptur widmen. Erst am Ende stand die Natur als Vorbild, um das Gelernte umzusetzen. Auf diese Art und Weise entwickelte der Lehrling die Fähigkeit, Dinge aus dem Gedächtnis abzurufen und ein Formenrepertoire aufzubauen. In Italien hatte diese Ausbildungsstruktur vor allem durch die theoretische Behandlung von Cennino Cennini, Leon Battista Alberti, Lorenzo Ghiberti und Antonio Averlino bereits vor Leonardo eine sehr konkrete Form angenommen.<sup>235</sup> Vor allem die Herausbildung der Akademien in Italien verhalf der Praxis des Kopierens der *maniera* eines Meisters zu großer Blüte.<sup>236</sup> Die im Jahr 1563 gegründete *Accademia e Compagnia del Disegno* in Florenz war das Musterbeispiel und strebte eine

---

<sup>231</sup> Horaz, *De arte poetica*, Vers 361.

<sup>232</sup> Vor allem im 15. Jahrhundert war die Kunst der Rhetorik so stark im Alltag verwurzelt, dass jeder, der in der Öffentlichkeit auftreten wollte, die Regeln der Redekunst verinnerlichte. Vor allem die Wiederentdeckung der Texte von Cicero und Quintilian hatten diese Entwicklung vorangetrieben. Auch Leon Battista Alberti baute sein Traktat *Della pittura* nach den Regeln der Rhetorik von Cicero auf. Cicero wie schließlich auch Alberti hatten eine Kunst zum Ziel, die den Betrachter oder Zuhörer gefällt, ihn bewegt und bildet (*delectare-movere-docere*). Siehe Spencer 1957, S. 29-31 und S. 44.

<sup>233</sup> Irle 1997, S. 82. Die Kunsttheoretiker übernahmen viele Grundsätze der Horaz' *Ars poetica* und Aristoteles' *Poetics* einfach für die Malerei. Das Ergebnis dieses humanistischen Ideals war die Funktion, der Dichtung und Malerei gleicherrmaßen, ein repräsentatives Abbild der Natur in ihrer höchsten Form zu schaffen. Siehe Lee 1940, S. 201.

<sup>234</sup> Irle 1997, S. 84.

<sup>235</sup> Kwakkelstein 2000, S. 36.

<sup>236</sup> Haverkamp-Begemann/Logan 1988, S. 18.



Professionalisierung des Künstlertums durch eine fundierte Ausbildung an. Die perfekte Kenntnis der Kunstregeln hatte oberste Priorität, und dies erreichte man, indem man auf bewährte Exempla zurückgriff. Die künstlerische Individualität blieb dabei allerdings auf der Strecke und wurde durch den Druck bei der Ausführung von Großprojekten noch potenziert. Obwohl die Ausbildung freier Künstler ursprünglich oberstes Ziel war, bedeutete die geforderte Arbeitsteilung bei umfangreichen Ausstattungen die Anpassung der verschiedenen Hände, damit das Ergebnis auch die gewünschte Homogenität aufwies.<sup>237</sup>

Was die Niederlande betrifft, beschrieb Willem Goeree im Jahr 1670 in seiner „*Inleydinghe Tot de Al-ghemeene Teycken-Konst*“ als erster in der Republik eine solche Vorgehensweise. Er nimmt allerdings auch die Druckgraphik als Teil der malerischen Ausbildung hinzu: „*Soo zijn ook de overdenkingen diemen in het beschouwen der Printkonst heeft, een bysonder Middel om alles (de Konst betreffende) te leeren verftaan [...]*“.<sup>238</sup> Bereits in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts war das Kopieren nach Druckgraphik weit verbreitet, was in den Viten von Carlo Cesare Malvasia und Karel van Mander überliefert wurde. In van Manders „*Het Schilderboek*“ von 1606 erwähnte er die Praxis des Kopierens über 16-mal,<sup>239</sup> wie beispielsweise in der Lebensbeschreibung von Cornelis Ketel.<sup>240</sup> In Italien wurden Drucke nicht so sehr als Ausbildungsmaßnahme wertgeschätzt, da man Gefahr lief, diese grobe *maniera* zu übernehmen. Auch Willem Goeree revidierte seine Aussage in der zweiten Edition seiner „*Inleyding*“, indem er lediglich Schülern zur Beschäftigung mit Drucken rät, die bereits einen guten Stil entwickelt haben.<sup>241</sup> Laut De Lairese's „*Grondlegginge ter teekenkunst*“ von 1701 befand auch er Drucke oder Zeichnungen nach großen Meistern als ein geeignetes Mittel, um Schüler durch das Betrachten des Schönen zu inspirieren.<sup>242</sup> Bereits im 17. Jahrhundert schien sich die Einstellung zur sklavischen *imitatio* allerdings zu verändern, indem ein neuer Aspekt hinzukam.

---

<sup>237</sup> Irle 1997, S. 105-107.

<sup>238</sup> Goeree 1704, S. 48-49. „*So ist auch das Studium der Druckkunst ein besonderes Mittel, um alles (die Kunst betreffend) zu verstehen und zu lernen [...]*“. Vgl. Kwakkelstein 2000, S. 45.

<sup>239</sup> Cooper 1998, S. 211.

<sup>240</sup> Van Mander 1969, S. 280r.

<sup>241</sup> Kwakkelstein 2000, S. 45.

<sup>242</sup> Lairese 1701, S.15. „*Ondertusschen magmen de Leerlingen, om de zinnen wat speels te geeven, tusschen beide nu en dan, een Boek met Kunstprinten, ot Teekeningen, van groote Meesters te vooren leggen. Want wy bevinden dat de Jeugt, door 't zien van fraaye Kunstprinten of Teekeningen, tot byzondere naarstigheit aangelokt Word*“. Siehe auch Kwakkelstein 2000, S. 46.

Theoretiker rieten weder Schülern noch Meistern von der Nachahmung ab, forderten allerdings neuartige und kreativere Methoden. Im Angesicht dieser großen Menge an potentiellen Vorbildern, war es natürlich zudem von äußerst großer Bedeutung, seine Auswahl bedacht zu treffen. In diesem Zusammenhang stand die *electio*, also die Fähigkeit, nur die schönsten Motive auszuwählen und damit die Meisterschaft seines eigenen Stils zu erreichen. Schließlich war nicht einmal die Natur vollkommen, und so konnte man nur durch ein Auswahlverfahren ein höheres Ziel erreichen.<sup>243</sup> Auch Samuel van Hoogstraten sah die Methode der *imitatio* als Training, um die geeignetsten und schönsten Elemente zu erkennen.<sup>244</sup> Beide standen also in der Tradition von Karel van Mander, der in seinem Lehrgedicht von 1604 von „*Wel ghecoockte rapen is goe pottage*“ schrieb.<sup>245</sup> Die zweite Bedeutung des Wortes ‚rapen‘ ist nämlich ‚zusammensammeln‘ oder ‚kopieren‘, wodurch sich eine gänzlich neue Dimension des Spruches eröffnet. Gefragt war somit eine kritische Selektion von Vorgängern und nicht die einfältige Nachahmung.<sup>246</sup> Hoogstraten nahm diese Analogie mit den Rüben erneut auf<sup>247</sup> und ging auf die römischen Generäle ein, die mit einem einfachen Essen, also einer Rübensuppe, zufrieden waren.<sup>248</sup> Hier stand die Rübe als Metapher für die tugendhafte Einfachheit und Natürlichkeit im Zentrum. Auf die *imitatio* umgelegt bedeutete das, dass der Kunstgriff auf diese Weise unsichtbar gemacht werden sollte.<sup>249</sup> An diesem Punkt befinden wir uns bereits sehr tief im Thema des Wettstreits der Künstler mit ihren Vorbildern. Diese bauten Elemente aus früheren Werken mehr oder weniger offensichtlich in ihre Kunstwerke ein, um ihrer Bewunderung oder aber Kritik Ausdruck zu verleihen. Obwohl jedes Kunstwerk für sich alleine stehen und damit Bewunderung auslösen konnte, bot die Entlehnung gleichzeitig eine wundervolle Möglichkeit, dem Künstler oder auch dem Kenner sein Wissen beziehungsweise Bildgedächtnis auf die Probe zu stellen, was weiter zu ihrer großen Beliebtheit beitrug. Selbst dieser Aspekt hatte seine Wurzeln schon in früherer

---

<sup>243</sup> Irle 1997, S. 56.

<sup>244</sup> Hoogstraten 1969, S. 27. „*Komt u een goede prent voor, `t en zal niet altijts noodich zijn. Dat gy dezelve in al hear deelen nateykent, maer leer al vroegh de deuchden der konst onderscheyden.*“. Vgl. dazu Tico Seifert 2010, S. 13. „*Kommt ein guter Druck vor, dann wird nichts anderes nötig sein, als dass derselbe in all seinen Teilen einen lehrt, das Schnöne in der Kunst zu unterscheiden.*“.

<sup>245</sup> Van Mander 1969, S. 5r. „*Gut gekochte Rüben machen einen guten Eintopf*“.

<sup>246</sup> Haverkamp-Begemann/Logan 1988, S. 18-19.

<sup>247</sup> Hoogstraten 1969, S. 193. „*Wel gekookte Raepen is goede pottasie*“.

<sup>248</sup> Hoogstraten 1969, S. 142. „*d'Oude Romeynen [...] of met gebrade rapen, na de gewoonte van haere opvoeding, vernoegt te zijn.*“. „Die alten Römer [...] waren mit gebratenen Rüben, wie schon bei ihrer Ausbildung, zufrieden“.

<sup>249</sup> Weststeijn 2005, S. 250.

Zeit. Vorbilder aus Werken herauszufiltern war nämlich bereits bei Petrarca großes Thema. Er machte auf die Untersuchung der Texte hinsichtlich älterer Beispiele aufmerksam, wobei nur derjenige dazu imstande war, der ein großes Vorwissen über Struktur und Inhalt von Literatur besaß.<sup>250</sup> Diese Vertrautheit beim Betrachten wurde zu einem Spiel mit dem „ungleichen Gleichen“ und zeigte die gesamte Bandbreite der *varietas* bestimmter Themen.<sup>251</sup> Selbst dieser Begriff von Mannigfaltigkeit stellt einen Rückbezug auf die Rhetorik dar, denn für Aristoteles war das Bewusstsein von Differenzen die Basis für das Schönheitsempfinden.<sup>252</sup> Was nun Houbraken betrifft, kann mit Sicherheit angenommen werden, dass er Kenntnis der *imitatio*-Debatte gehabt hat. Er selbst spielte im „*Toneel van Sinnebeelden*“ genau mit dieser Spannung zwischen dem Wissen um ein bekanntes Vorbild und in Gegenüberstellung mit einer neuen Lösung. Bei der Analyse der Motivtradition seiner Abbildungen konnte bereits bewiesen werden, dass er zum Großteil von früheren Werken ausging und diese kreativ umwandelte.

Houbraken nahm sogar mehr oder minder das Diktum „*ut pictura poesis*“ auf, indem er die Literatur beziehungsweise das Theater als Vergleichsbeispiel für die Malerei verwendet. Den Anfang machte bereits die Formulierung des Titels „*Toneel van Sinnebeelden*“, der von Beginn an die Terminologie des Theaters mit einfließen ließ. Vor allem bei der Eröffnung des dritten Abschnitts sieht man sich bei seiner Beschreibung einer tatsächlichen Eröffnung einer Theaterszene gegenübergestellt. Er sprach nicht nur vom Öffnen des Vorhanges, sondern auch von der Malkunst, die bereits zum zweiten Mal auf die Bühne kommt, allerdings hier nun anders verkleidet. Für Houbraken muss man, genau wie die Schauspieler, von Personen und Sachen umgeben sein, damit man die Dinge natürlich und richtig darstellt. Schließlich schreibt er, dass sogar der Bühnenvorhang im Hintergrund einen Einblick in einen Raum frei gibt, worin solche Werke zu sehen sind, wie wir sie auch im vorliegenden Werk vorfinden werden.<sup>253</sup> Houbraken ließ aber nicht nur Elemente des Theaters mit

---

<sup>250</sup> Irle 1997, S. 101.

<sup>251</sup> Weststijn 2005, S. 263.

<sup>252</sup> Raupp 1992, S. 158.

<sup>253</sup> „*Op 't openen van de Gordijn voor ons Toneel der Sinne-beelden, met de derde uytkomst komt de Schilder-konst, voor de tweedemaal op het Toneel, maer in een andere gedaente verkleed [...] soo will ook het masker te verstaen geven (dat men even als de Toneel-speelders) een aendoening van personen, en zaken, moet hebben; sal men die dingen natuerlik en wel vertoonen. Het Toneel-scherm agter haet, toont het insight van een Kamer, waer in afgebeeld staet, sulken soort van huys-çieraden, als wy in ons werk hebben opgesteld.*“. Houbraken 1700, S. 5-6 (Text).

einfließen, sondern bezog sich explizit auf literarische Texte. In der Beschreibung der zwei Hermen im zweiten Teil sprach Houbraken von der Inspiration durch eine Formulierung bei Didacus Saavedra „*in zijn sinspreuken van staet*“.<sup>254</sup> *Priapus*, so schreibt Houbraken, stellte er wie in den Schriften des römischen Altertums beschrieben dar.<sup>255</sup> Literatur und bildende Kunst waren für Houbraken somit gleichberechtigte Vorbilder, und er rechnete diesen dadurch dieselbe Wertigkeit zu. Die Erinnerung an die Struktur der Embleme, die uns bei Houbraken öfters begegnet, kann ebenso als Hinweis für die enge Verwobenheit von Poesie und Malerei gesehen werden.<sup>256</sup> Es lässt sich sogar eine Verbindung zum Diktum des Simonides „Malerei als stumme Dichtung“ herstellen.<sup>257</sup> Wenn wir uns erneut das Titelblatt des zweiten Teils ansehen, erkennt man auch ein Tuch vor dem Mund der Malerei (Abb. 71), welches bereits bei Cesare Ripa Eingang gefunden hatte. Für Houbraken soll es ausdrücken, dass ihre Kunst ohne Rechtfertigung durch die Welt gehen muss, weil die Zunge den Pinsel nicht erklärt.<sup>258</sup> Wir können daraus ableiten, wie nahe sich Theater, Malerei und Literatur in bestimmten Gelehrtenkreisen standen, vor allem wenn wir an Gerard de Lairese denken, der sich ebenfalls gleichermaßen für Malerei und Veränderungen im Theater beziehungsweise der Literatur einsetzte.

Es ist nicht überraschend, dass Houbraken auch die Personifikation der Dichtkunst (Abb. 72) in den Reigen der allegorischen Darstellungen mit einbezog. Seine Wertschätzung drückte er zusätzlich in den Worten aus, die er als Beschreibung gewählt hat: *„Wy voegen hem een blaauwe kleed aen, geborduert met starre, niet alleen om dat der Digteren geest somtijts in sijn vlucht tot boven de woken stijght [...] maar om dat het wort geoordeelt een sonderlinge gave te zijn die door bysondere gunst van den Hemel wort meede gedeelt [...]“*.<sup>259</sup> Es folgte ein Zitat von Plato, der meinte, dass der Geist des Dichters durch einen göttlichen Trieb bewegt wird, durch

<sup>254</sup> Houbraken 1700, S. 5 (Text). *„in seinen Sinnsprüchen des Staates“*. Wahrscheinlich bezog sich Houbraken in diesem Fall auf das Werk *„Idea principis christiano - politici centum symbolis“*.

<sup>255</sup> *„Hebben afgebeeld zoo als hy ons in de Beschrijvers der Roomse Oudtheeden voorquam [...]“*. Houbraken 1700, S. 5 (Text).

<sup>256</sup> Siehe Kapitel 5.1.2.

<sup>257</sup> Babbitt 1962, S. 501. *„Simonides nun nennt Malerei stumme/ lautlose Dichtung und Dichtung sprechende Malerei.“* Vgl. auch von Rosen 2003, S. 9-10.

<sup>258</sup> *„Dat zy een doek voor de mont heeft, will seggen dat de tonge niet moet pleyten voor `t penceel, dat het werkstuk zig zelfs moet verantwoorden.“* Houbraken 1700, S. 4 (Text).

<sup>259</sup> Houbraken 1700, S. 7 (Text). *„Wir geben ihr ein blaues Kleid, bestickt mit Sternen, nicht nur da der Dichter bei seinem Flug über die Wolken steigt [...], aber auch da das Wort als besondere Gabe der Gunst des Himmels gesehen wird [...]“*.

welchen sie oft übernatürliche Dinge verstehen.<sup>260</sup> Houbraken gab der Dichtkunst Griffel und Papier in die Hand, weil diese Übung benötigte: „*Dat zy soo dat een Dighter van natuer somtijts wonderlicke Vindingen heeft, egter moet zy gepaert zijn met de oeffening, en die beyde, Natuer en oeffening, maken een Dighter. Dit wilde wy beduyden, als wy ons sinnebeelt, een Pen, en Rol Papier in de hand gaaven.*“<sup>261</sup> Dass er dem Dichter die beiden Begriffe Natur und Übung zuordnete und diese auch noch mit Griffel und Papier symbolisierte, erinnert im gleichen Atemzug an die Praxis des Zeichnens, wodurch der Maler seine Perfektion erreichte. Damit wurde Houbrakens eloquente Verquickung der beiden Schwesternkünste Literatur und Malerei abgerundet.

## 6.2. Houbraken und der Wettstreit mit der Bildhauerei

Anknüpfend an die Gedanken zur Analogie zwischen Malerei und Dichtung sollen weitere Aspekte der Thematik des Wettstreits der Künste eröffnet werden. Nimmt man die gesamten Abbildungen des hier zentralen Werks zur Hand fällt auf, dass die Skulptur eine sehr bedeutende Rolle spielt.<sup>262</sup> Diese kleine Gruppe von Abbildungen aus dem „*Toneel van Sinnebeelden*“ fand in den bisherigen Ausführungen noch keinen Niederschlag. Die augenfälligsten Beispiele sind die zwei Büsten der antiken Philosophen *Demokrit* (Abb. 73) und *Heraklit* (Abb. 74). Beide sind in einer Nische positioniert und wirken durch ihre leicht geöffneten Münder und die detaillierten Schattierungen äußerst lebendig. Die entgegengesetzte Lichtführung und Position der Büsten kennzeichnet sie als Pendants, die als reale Kunstwerke unter Umständen für zwei gegenüberliegende Wände geschaffen worden sein könnten. Der Text zu diesen beiden Abbildungen ist sehr kurz gehalten, Houbraken erwähnt allerdings, dass er diese Darstellungen einbezog, um sein Versprechen vom Anfang, Brustbildnisse zu zeigen, einzuhalten.<sup>263</sup> Bereits der einleitende Text und das Titelblatt des dritten Teils kündigten nämlich die Darstellung von verschiedenen Kunstwerken an: „*Het Toneel-*

---

<sup>260</sup> „*Dat de Geest der Dighteren door een Goddelicke drift worden beweeght, door de welke sy dikwils beeltenisse van boven natuerlicke dingen begrijpen.*“ Houbraken 1700, S. 7 (Text).

<sup>261</sup> Houbraken 1700, S. 7 (Text). „*Es sei so, dass ein Dichter von Natur aus wunderbare Entdeckungen macht, die aber mit Übung gepaart sein müssen, und diese beiden, Natur und Übung, machen einen Dichter aus. Das wollten wir ausdrücken, indem wir unserem Sinnbild Griffel und Papier in die Hand gaben.*“

<sup>262</sup> Die verschiedenen Aspekte des Wettstreits zwischen Malerei und Bildhauerei wurden von Christiane Hessler zusammengetragen. Siehe Hessler 2002.

<sup>263</sup> „*Den inhoud van den Titel tot ons 3. Deel beloofde ook te vertoonen (tot dienst van de konst-oeffenaers) borst-beelden. Zoo hebben wy dan vertoont dese beeltenisse.*“ Houbraken 1700, S. 8 (Text).

*scherm agter haer, toont het insight van een Kamer, waer in afgebeeld staet, sulken soort van huys-çieraden, als wy in ons werk hebben opgesteld.*“<sup>264</sup> Um herauszufinden, worum es sich dabei konkret handelte, war der Betrachter auf das Studium des Titelblattes von Abschnitt drei angewiesen (Abb. 70). Neben einer großen Vase und einem großen Porträtmedaillon, können wir eben eine Büste in einer Nische erkennen. Zwei Darstellungen aus dem ersten Teil des Buches nehmen ebenfalls eine Sonderrolle ein. Die Blätter *Jupiter und Semele* (Abb. 75) sowie *Vulkan und Apoll* (Abb. 76) zeigen zwar mythologische Szenen, allerdings auf andere Weise, wie dies im zweiten Teil der Fall ist. Houbraken übersetzte in diesen beiden Abbildungen zum einzigen Mal Reliefs in das druckgraphische Medium. Speziell der Hintergrund ist in den Reliefgrund zur Gänze eingearbeitet, die Figuren im Vordergrund allerdings sind vollplastisch dargestellt, was auch den eigenwilligen Schattenwurf erklärt. Houbraken erfüllt mit diesen Darstellungen ein weiteres Mal seine Ankündigung des Titelblattes von „*Toneel van Sinnebeelden*“, Kunstwerke „*Tot dienst van Schilders, Beelthouders etc.*“ zu zeigen.

Mit dieser Beispielreihe ist es aber noch nicht getan. Genau genommen müssen auch die allegorischen Figuren eher als Bezugspunkt für Bildhauer als für Maler gesehen werden. Vor allem die Monumentalität und Blockhaftigkeit der stehenden Frauen und die Dominanz der Draperien erinnern sehr an eine skulpturale Ausführung. In der Figur der *Zeedigheyt/Sittsamkeit* (Abb. 77) können diese Überlegungen gut nachvollzogen werden. Noch expliziter wird der skulpturale Charakter allerdings, wenn sie in Nischen platziert werden. Houbraken hat dies bei einigen allegorischen Darstellungen gemacht, unter anderem bei der *Ewigkeit* (Abb. 46) oder der *Weisheit* (Abb. 37). Manchen Figuren fügte er sogar einen Sockel hinzu, wodurch auch diese Blätter in die Nähe der Bildhauerei rücken. Die *Volmaektheyt/Vollendung* steht hierfür lediglich auf einer Art natürlichem Terrainabsatz (Abb. 78), wobei sich die Skulpturenbasis bei der Personifikation des *Fortyn/Wohlstands* (Abb. 79) in eine dünne Steinplatte, die auf einem Gebälk aufliegt, verwandelt hat. Durch den kunstvollen Figurensockel der *Bevalligheyt/Anmut* (Abb. 80) scheint diese wie für eine Brüstung in einem Garten geschaffen worden zu sein. Die Dreidimensionalität steht

---

<sup>264</sup> Houbraken 1700, S. 6 (Text). „*Der Bühnenvorhang hinter ihr zeigt einen Einblick in ein Zimmer, in dem solche Hausverzierungen abgebildet sind, wie wir sie in unserem Werk aufgezählt haben.*“.

hier nun vollkommen im Vordergrund und wird durch die dahinter stehende Vase wieder aufgegriffen.

Obwohl Houbraken selbst Maler war, ist es erstaunlich, dass er in diesem Fall der Bildhauerei den Großteil seiner Abbildungen widmete. Genauer betrachtet scheinen nur die mythologischen Szenen aus Teil zwei als Vorbild für den Maler geeignet. Im Sinne der Paragone-Diskussion ist dieser Schwerpunkt wiederum verständlich. Natürlich versuchten die Maler, Skulpturen darzustellen, um zu beweisen, dass auch sie durch ihre Meisterschaft Plastizität und Dreidimensionalität suggerieren können. Die Beschreibung des zweiten Titelblattes (Abb. 71) gibt jedenfalls weiter Aufschluss über Houbrakens Position in diesem Wettstreit. In der Mitte steht die Malkunst, die vom Unwissen, dem Neid und dem Laster verfolgt wird. Diese verfällt ihnen nicht, sondern wendet sich an die Vernunft, die ihr Werk aufmerksam begutachtet. Ausschlaggebend ist dabei, dass sie nackt dargestellt ist. *„Wat het nu seggen will dat zy naekt ten Toneel komt? Zy heeft de beeltenis van den waerheit aengenomen; om dat helt aldervornaemste van haer konst werk, (en `t geen hoogagting verdient) bestaet in he opvolgen, en vertoonen van waerheden.“*<sup>265</sup> Mit der Aussage der Malerei als Wahrheit beziehungsweise als wahre Kunst, taucht Houbraken direkt in diese theoretische Diskussion ein. Er lehnt damit eindeutig das Argument der Bildhauer ab, dass Malerei lediglich Abbild sei und somit den Betrachter nur täusche und stellt sie dadurch in der Hierarchie über die Skulptur. Mit der Verbindung zur Dichtung, wie im letzten Kapitel erläutert, war es bereits möglich anzunehmen, dass Houbraken, vor allem durch seine Tätigkeit als Künstler und Schriftsteller, in diese Thematik eingeweiht war. Nun haben wir einen Bezug zu einem weiteren Argument der Paragone nachvollzogen, der ebenfalls für Houbrakens Bewusstsein dafür spricht. Es steht also außer Zweifel, dass Houbraken sehr genau über den Wettstreit der Künste Bescheid wusste und dieses Wissen unweigerlich in sein Werk mit einfluss.

### 6.3. Paragone in niederländischem Gewand

Dass der Wettstreit der Künste nicht nur ein italienisches Phänomen darstellte, sondern auch im Norden seine Kreise gezogen hat, soll im Folgenden erörtert werden. Bereits

---

<sup>265</sup> Houbraken 1700, S. 4 (Text). *„Was es bedeuten soll, dass sie nackt auftritt? Sie hat das Aussehen der Wahrheit angenommen. Da das vornehmste ihrer Kunstwerke darin besteht (und das verdient Lob), dass sie Wahrheiten folgt und diese abbildet.“*

vor der großen theoretischen Blüte des Themas fand der Wettstreit der Künste seinen Niederschlag in der Malerei. Eine besonders große Bedeutung hatten in den Niederlanden in diesem Zusammenhang gemalte Grisailen auf den Außenseiten von Flügelaltären.<sup>266</sup> Der Ursprung der fingierten Skulpturen kann allerdings in Italien, genauer genommen in Giotto's Sockelzone der Arenakapelle in Padua gesehen werden, welche im ersten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts entstanden ist. Dieser Zyklus von Tugenden und Lastern nahm mit dem gemalten Marmorhintergrund und den in fingierten Nischen platzierten Grisaillefiguren die zentralen Elemente der späteren niederländischen Werke vorweg.<sup>267</sup>

Im Norden war es der Meister von Flémalle/Robert Campin (1375/78-1444), der in seiner Kunst das Spannungsverhältnis zwischen Malerei und Bildhauerei als erster verarbeitete. 1425 schuf er das Diptychon mit der Vermählung Mariens aus dem Prado (Abb. 81), worin erstmals gemalte Plastik in sein Œuvre Eingang findet.<sup>268</sup> In den Szenen des Stabwunders und der Vermählung wurde die gemalte Architektur prominent in den Vordergrund gestellt, und somit dominieren trotz der Figurenvielfalt das fragmentarische, gotische Portal und der Rundtempel im Hintergrund. Auf den Außenseiten (Abb. 82) sind der Hl. Jakobus d. Ä. und die Hl. Klara von Assisi in Grisailletechnik als fingierte Skulpturen in Nischen dargestellt. Durch den Sockel und den eindeutigen Schattenwurf wurde die Plastizität der Figuren noch unterstrichen. Auch Jan van Eyck (~1390-1441) zeigte in seinem Genter Altar (Abb. 83) großes Interesse an der malerischen Darstellung von Skulptur mithilfe der Imitation von Stein. Auf der Außenseite sind die Stifter Judokus Vijdt und seine Frau auf naturalistische Weise abgebildet, in den beiden inneren Bildfeldern stellte van Eyck wiederum fingierte Skulpturen von Johannes dem Evangelisten und Johannes dem Täufer dar. Unter denselben Vorzeichen stehen zusätzlich die gemalten Reliefs auf den Innenseiten in den Zwickeln über den Figuren von Adam und Eva (Abb. 84). Die Betonung der Materialität des Steins und die kunstvolle Herausarbeitung eines Trompe-l'Œil-Effekts waren demnach zentrale Elemente, die van Eyck durch die Lichtführung und die Imitation verschiedener Stofflichkeiten erzielte. Die

---

<sup>266</sup> Preimesberger 2011, S. 26. Eine umfassende Zusammenfassung und Bewertung der Literatur zum Thema der Grisaillemalerei lieferte Michaela Krieger. Siehe Krieger 1996.

<sup>267</sup> Zu einer genauen Analyse der Sockelzone der Arenakapelle und die Verknüpfung mit dem Paragone-Aspekt siehe Steiner 1990.

<sup>268</sup> Châtelet 1996, S. 299-300. Zu diesem Werk siehe auch Thürlemann 2002, S. 50-58.



monochrome Malweise vom Meister von Flémalle und Jan van Eyck ging über die bloße Darstellung von Steinfarbigkeit hinaus. Sie diene zur eindeutigen Abgrenzung verschiedener Realitätsgrade, wobei die gemalten Skulpturen der Wirklichkeit näher erschienen als die menschlichen Personen im Gemälde, obwohl sie in diesem Falle durch ihre Position auf der Außenseite einen geringeren Rang einnahmen.<sup>269</sup> Im Diptychon aus der Sammlung Thyssen-Bornemisza (Abb. 85) ging Jan van Eyck bei der Darstellung von Steinskulpturen sogar noch einen Schritt weiter. Die Besonderheit des Werks liegt darin, dass es hier nicht nur um Steinfarbe an sich geht, sondern der Maler vier dezidiert bekannte Gesteinsorten malerisch dargestellt. Die ohnehin bereits durch die meisterhafte Behandlung von Licht und Schatten entstandene Plastizität der Figuren wird zusätzlich durch mehrere Elemente unterstützt. Die Glaubwürdigkeit der Dreidimensionalität entsteht vor allem durch die naturalistische Schattenbildung und das Herausragen des Figurensockels über den steinernen Rahmen. Mit der Spiegelung der Figuren in der glatt polierten Oberfläche der schwarzen Steinplatte im Hintergrund erreichte van Eyck einen Höhepunkt der Trompe-l'Œil-Malerei. Ob er wusste, dass dieser Stein in Italienisch „*pietra di paragone*“ hieß, bleibt ungewiss, allerdings kann van Eyck durch die eindeutigen Referenzen zur Bildhauerei und die Komplexität der dafür eingesetzten Mittel zumindest sein Bewusstsein über die Eigenheiten der beiden Medien nicht abgesprochen werden. Es scheint, als ob sich die Malerei ihrer Stärken und Schwächen bewusst geworden wäre und so ihren größeren Wert betonte und damit auch einforderte.<sup>270</sup> Die Darstellung gemalter Plastik findet sich auch in der Folgezeit unter anderem bei Rogier van der Weyden (1399/1400-1464) oder Hugo van der Goes (1435/40-1482) wieder und breitete sich ausgehend von den Niederlanden auch in Deutschland und Frankreich in der Tafelmalerei aus.<sup>271</sup>

---

<sup>269</sup> Philippot 1966, S. 230. Zum selben Schluss kam auch Marion Grams-Thieme, die ebenso den gegenläufigen Wert zwischen dem Stellenwert im Altarensemble und dem Realitätsgrad herstellte. Siehe Grams-Thieme 1988, S. 9.

<sup>270</sup> Preimesberger 2011, S. 29. Preimesberger geht auch noch auf van Eycks Kenntnis der antiken Quellen ein und auch auf die Verbindung zur wissenschaftlichen Disziplin der Optik, die sich vor allem in van Eycks Spiegelungen wiederfinden lässt. Siehe Preimesberger 2011, S. 30-43.

<sup>271</sup> Deutsche Künstler, die sich auf die niederländische Malerei bezogen, sind beispielsweise der Bartholomäusmeister oder Grünewald. Zur niederländischen Verbindung des ersteren siehe Kemperdick/Weniger 2001, S. 29-31. Grünewald gilt ebenfalls als Vermittler der niederländischen Strömungen in Deutschland. Siehe Krieger 2007, S. 58-59.

Selbst Houbrakens Lehrer, Samuel van Hoogstraten, malte einige Bilder, die seine Vorliebe für Effekte des Augentrugs zeigen. Das *Steckbrett* (Abb. 86), welches zwischen 1666 und 1678 entstanden ist, bringt mehrere Aspekte der Auseinandersetzung mit dem eigenen Medium zusammen.<sup>272</sup> Der Holzrahmen umgibt eine plane Fläche, auf der mehrere Gegenstände angebracht sind, die meist selbst keine große Plastizität aufweisen. Ziel war es also nicht, einen illusionistischen Raum mit dreidimensionalen Objekten zu schaffen, sondern Hoogstraten wollte die Bildfläche solide erscheinen lassen und die Dinge glaubwürdig daran befestigen. Die Gegenstände haben alle einen eigenen Zweck, sei es, um die Kunstfertigkeit der Darstellung verschiedener Materialitäten zu zeigen oder die Persönlichkeit des Malers oder Auftraggebers zu beschreiben. Das Medaillon auf der rechten Seite verweist zum Beispiel auf Hoogstratens Stilleben für den Kaiser des Heiligen Römischen Reiches, Ferdinand III., der von Hoogstratens Augentrug so begeistert war und ihm als Auszeichnung dafür diese goldene Kette schenkte. Die Gemme wiederum verweist auf sein Wissen über den antiken Diskurs über Illusionismus und gleichzeitig auf seine humanistische Bildung. Über allem steht allerdings die Fähigkeit der Malerei, die Natur auf äußerst naturalistische Weise vorzutäuschen, indem ihre Spuren völlig in den Hintergrund treten.<sup>273</sup> Samuel van Hoogstraten war äußerst bekannt für seine illusionistischen Gemälde und seine Beschäftigung mit optischen Effekten, wodurch bestimmt auch Arnold Houbraken mit dieser Selbstreflexion der Malerei in Berührung kam. Überlegungen über Dreidimensionalität, Malerei als Fiktion, Materialnachahmung und auch die übrigen Argumente des Paragone-Streits waren anzunehmenderweise auch Teil der Konversation zwischen Schüler und Lehrer. Obwohl für Hoogstraten die Stillebenmaler nur „gemeine Soldaten“ der Malerei waren, konnten diese durch die Kunst der wirklichkeitsgetreuen Imitation Ehre gewinnen.<sup>274</sup> Dies stand im Kontrast zu seinen klassischen Tendenzen, in denen er die Hierarchisierung der Malerei mit der Historie an der Spitze vertrat. In seiner „*Inleyding*“ schafft Houbraken allerdings durch die Betonung der Naturnachahmung eine versöhnliche Stimmung zwischen den beiden Elementen. Im Text heißt es dazu: „*Want een volmaekte Schildery is als een spiegel van de Natuer, die de dingen, die niet en zijn, doet schijnen te zijn, en op een geoorlofde vermakelijke en prijslijke wijze*

---

<sup>272</sup> Einen Überblick über die Entwicklung und die verschiedenen Aspekte der Trompe-l'Œil-Malerei gibt Ebert-Schifferer. Siehe Ebert-Schifferer 2002.

<sup>273</sup> Russell 2002, S. 246.

<sup>274</sup> Kat. Ausst. Haus der Kunst/Wallraf-Richartz-Museum 2002, S. 306.

*bedriegt*.“<sup>275</sup> Die angenehme Täuschung war es also, die Hoogstraten anstrebte, und sie war es schließlich auch, die ihm diesen großen Ruhm bescherte.

Die nächste Stufe und damit auch eine Konkretisierung der Argumente hinsichtlich der Bildhauerei erreichte die bildliche Auseinandersetzung mit der Paragone-Diskussion in den Gemälden von Gerard Dou (1613-1675). Im Jahr 1652 begann Dou mit dem Gemälde einer *Köchin am Fenster* (Abb. 87) damit sogenannte „Fensterbilder“ zu malen, in denen die Steinbrüstung durch ein Relief verziert wurde. Wie wir schon gehört haben, hat er Reliefs von Duquesnoy gleich in mehrere seiner Bilder aufgenommen. Im Falle der *Magd am Fenster* haben wir bereits gesehen, dass das Relief der *irdischen und himmlischen Liebe* (Abb. 67) die Brüstung zierte, welches sich als zweite Interpretationsebene aufzudrängen scheint. Allerdings beschäftigte sich Dou auch noch mit einem anderen Werk des berühmten niederländischen Bildhauers. Den bekannten *Geigenspieler am Fenster* (Abb. 88) wollen wir an dieser Stelle aufgreifen, welcher ebenso zu den ersten Beispielen, die eines der berühmten Reliefs von François Duquesnoy zeigen, zählt. Dargestellt ist hier nun das Relief des *Kinderbacchanals* mit einer Ziege (Abb. 69), das er seine gesamte Karriere hindurch immer wieder neu verarbeitet hat. Sogar im letzten von ihm datierten Werk, dem *Lebensmittelladen*, aus dem Jahr 1672, finden die Putten und die Ziege ihren Niederschlag. Die Frage, warum Gerard Dou sich gerade mit diesem Werk auf eine solch intensive Weise auseinandergesetzt hat, wurde bislang viel diskutiert.<sup>276</sup> Peter Hecht bringt die malerische Darstellung des Reliefs in den diversen Gemälden schließlich auf überzeugende Weise mit dem Wettstreit der Künste in Verbindung.<sup>277</sup> Dous Kenntnis über diese Thematik kann von Philips Angel (1618-1664), einem niederländischen Maler und Kunstschriftsteller, abgeleitet werden. Dieser formulierte im Jahr 1642 einen öffentlichen Appell für die Gründung einer eigenen Malergilde in Leiden und ergriff dabei Partei für die Malerei. Als ihren Hauptvorteil nannte er die Universalität,

---

<sup>275</sup> Hoogstraten 1969, S. 25. „*Ein vollkommenes Gemälde ist ein Spiegel der Natur, der Dinge erscheinen lässt, die nicht vorhanden sind und den Betrachter auf angenehme Weise zu täuschen vermag.*“. Übersetzt in Kat. Ausst. Haus der Kunst/Wallraf-Richartz-Museum 2002, S. 308.

<sup>276</sup> Hans-Joachim Raupp bezieht sich auf das Gemälde eines Geigenspielers am Fenster eines Malerateliers und sieht vor allem in der Ziege ein Symbol der Liebeslust. Dies bringt er mit den weltlichen Freuden in Verbindung, zu denen auch das Musizieren, die Weinranken und der leere Vogelkäfig zählen. Da sich der Maler der Musik widmete und seine Arbeit unverrichtet ließ, bleibt ein negativer Unterton. Siehe Raupp 1978, S. 109-110. Eric Sluijter u.a. wiederum sah den Geigenspieler und somit die Musik als Freude der Sinne, was auch durch das Relief von Duquesnoy dargestellt wird. Siehe Kat. Ausst. Stedelijk Museum de Lakenhal 1988, S. 101.

<sup>277</sup> Hecht 2002, S. 191.

durch die es ihr viel besser möglich sei, die Natur nachzuahmen.<sup>278</sup> Dou war also mit Sicherheit mit dem Paragone-Thema vertraut und ließ sich von dieser Diskussion auf vielfältige Weise inspirieren. In seinen Fensterbildern verarbeitete er auch weitere Argumentationspunkte, wie beispielsweise den Aspekt der Malerei als Fenster zur Wirklichkeit. Im Bild des *Pfeifenrauchers* (Abb. 89) stellte Dou sogar den berühmten gemalten Vorhang des antiken Malers Parrhasios dar, der seinen Konkurrenten Zeuxis einen Moment lang zu täuschen vermochte.<sup>279</sup> All diese Elemente weisen auf eine sehr gute Kenntnis dieser Querelen hin und zeigen, wie weit diese ihre Kreise gezogen haben. Gerard Dous Nachfolger, wie die Feinmaler Frans van Mieris d.J. (1689-1763) oder Willem van Mieris (1662-1747), nahmen diese charakteristischen Merkmale auf und stellten Werke von Duquesnoy in ihren Gemälden dar.<sup>280</sup> Die Reliefs sind mehr oder weniger immer auf die gleiche Art und Weise in die Komposition der „Fensterbilder“ mit einbezogen, was man im Gemälde des *Geflügelhändlers* (Abb. 90) von Willem van Mieris sehr gut erkennen kann. Auch hier bildet das Relief wie auch schon beim Vorgänger die Brüstung des Fensters.

Die Arbeiten Gerard Dous beeinflussten die nachfolgende Kunst demnach sehr stark und haben sogar im Œuvre von Arnold Houbraken ihre Spuren hinterlassen. Im Bild einer *schreibenden Frau* (Abb. 91) übernahm Houbraken das Konzept des steinernen Fensterrahmens, der unter der Öffnung von einem Relief verziert wird. Sogar der über die Fensterbank geworfene Teppich und der drapierte, glänzende Vorhang, die unterschiedliche Oberflächenbeschaffenheiten zeigen, wurden vom älteren Maler übernommen. Offensichtlich lehnte er sich hier an die Leidener Feinmaler Dou und van Mieris an, obwohl diese Art von Genreszenen im Widerspruch zu seinen tendenziell klassischen Ansichten stand. Dass er den beiden Feinmalern auch den Beginn des zweiten und dritten Teils der „*Grooten Schouburgh*“ zuschrieb, unterstreicht diese hier zum Ausdruck gekommene Wertschätzung.<sup>281</sup> Hier kommt erneut der Konflikt zwischen der Hierarchie der Gattungen und der Naturnachahmung zutage, auf den wir bereits bei Samuel van Hoogstraten gestoßen sind. Es schien

---

<sup>278</sup> „[...] wy seggen dan, dat de Schilder-Konst veel al-gemeener is, om dat sy de Natuyre veel overvloedelijcker weet na te bootsen.“ Angel 1642, S. 25. Für eine englische Übersetzung der Rede von Michael Hoyle siehe Hoyle/Miedema 1996.

<sup>279</sup> Plinius d.Ä., *Historia Naturalis*, 35, 64-66.

<sup>280</sup> Boudon-Machuel 2005, S. 205-206.

<sup>281</sup> Kat. Aukt. Sotheby's 2008, S. 110.

allerdings kein allzu großer Widerspruch gewesen zu sein, denn Houbraken wie auch schon Hoogstraten fanden einen Weg, beide Ideale miteinander zu verbinden.

Im Zusammenhang von Trompe-l'Œil und gemalter Plastik darf auch der Name Gerard de Lairese (1641-1711) nicht fehlen, da dieser um 1700 maßgeblich an der Neugestaltung und Modernisierung der Amsterdamer Grachtenhäuser mitgewirkt hat. Mehrere Grisaille-Zyklen haben sich aus diesem Zusammenhang erhalten, wie beispielsweise die fünfteilige Serie für das Haus des Seidenfabrikanten Philip de Flines, die zwischen 1675 und 1683 entstanden ist. In der Darstellung der *Allegorie der Künste* (Abb. 92) scheint sich der Kreis der komplexen Paragone-Thematik zu schließen. Im gemalten Relief steht die Personifikation der *Pictura* mit Pinsel und Palette vor einer fingierten Nische. Daneben sitzt mit Schriftrolle und Lorbeerkranz die Dichtkunst, die zu ihr aufblickt. Die beiden Putten im Vordergrund nehmen Bezug auf die beiden Figuren. Die Lyra verweist auf die lyrische Dichtung, die Maske wiederum symbolisiert den Aspekt der Nachahmung der Malerei. Diana von Ephesos, die Personifikation der Natur, ist hinter der Malstaffelei zu sehen. Sie ist Symbol der Naturnachahmung, die eine überaus bedeutende Rolle im Paragone-Streit innehatte. Der unmittelbare Vergleich der beiden Künste ist begründet im Engagement von Lairese sowie des Auftraggebers de Flines im Zirkel *Nil volentibus arduum*. Im Hintergrund diskutieren die Architektur und die Zeichenkunst über ihre Rolle im Reigen der Künste. Über dieser Szene schwebt ein Putto, der als Hinweis auf die Bildhauerei eine Büste bei sich hat. Das „Relief im Relief“ über der Nische weist in dieselbe Richtung.<sup>282</sup> Alle Facetten des Wettstreits der Künste und deren Spannung sind hier zusammengefasst, allerdings mit der Malerei im Mittelpunkt. Dass diese über einzigartige Stärken verfügt, zeigen die virtuose Behandlung der Steinoberfläche und vor allem die Relieffimitation in Grisaille selbst.

---

<sup>282</sup> Kat. Ausst. Haus der Kunst/Wallraf-Richartz-Museum 2002, S. 309-310.

## 7. DAS WORT ZUM BILD: EINE ANALYSE VON HOUBRAKENS BEGLEITTEXT

### 7.1. Zum Aufbau und Charakter der Textseiten

Obwohl wir bereits festgestellt haben, dass nicht bewiesen werden kann, wo der Text ursprünglich im Buch angeordnet hätte werden sollen, erscheint es doch wahrscheinlicher, dass er Endpunkt des Buches war. Wie bereits erwähnt, besteht der Text aus zehn Seiten, die jeweils im oberen Bereich nummeriert sind. Houbraken beginnt in der ersten Zeile mit einer Adressierung seines Textes an die Liebhaber und Ausführenden der Malerei: „*Aen de BEMINNAERS en OEFFENAERS Van de SCHILDERKONST*“.<sup>283</sup> Er involviert damit den Leser und rechnet ihn einer dieser beiden Gruppen zu. Die verzierte Initiale „I“ mit zwei Figuren steht am Beginn eines kleinen einleitenden Absatzes. Danach folgen die Beschreibungen der Abbildungen in der Reihenfolge der jeweiligen Nummerierung. Um die Leserlichkeit zu erhöhen, ist diese Nummer in den Text aufgenommen worden, und jede Erläuterung beginnt in einer neuen Zeile. Die Titel der Darstellungen sind in Großbuchstaben geschrieben worden, wobei Ausschnitte aus Gedichten, Eigennamen, Sprüche etc. in kursiver Schrift gehalten wurden. Die drei Teile wurden klar voneinander getrennt, und eine mit Blumen verzierte, konsolartige Graphik markiert das Ende des Textes. Der letzte Absatz hat noch eine besondere Aufgabe, denn er ist es, in dem Houbraken ein eventuelles umfangreicheres Werk verspricht und vor allem das Plagiatsthema aufgreift: „*Hier meeden (geagte Konst-oeffenaers, en bysonder mijne Konst en Stadtgenoot onder welks opsight ik dese mijne Eersteling heb toevertrouwt) hebben wy geoordeelt voldaan te hebben aen den sin van ons Plaetwerk. 't Welk soo dese mijne moeyte met genegentheyt wort beantwoort, sal wel light yeets grooters volgen. En zoo het moght koomen te gebeuren, dat dit ons werk door een ander wiert naergemaekt; zo weet; dat ik geenige voor de mijne erken, dan die met mijn eygen hand zijn onderteykent*“.<sup>284</sup> Diese von ihm geforderte eigenhändige Unterschrift, die die Originalität des Werks beglaubigt, findet sich auch tatsächlich in den verschiedenen Exemplaren von 1700. Schließlich wird der Leser noch über Datum und Umstände der

---

<sup>283</sup> „An die Liebhaber und Ausübenden der Malerei“.

<sup>284</sup> „Hiermit (geehrte Kunstausübende, insbesondere meine Kunst- und Stadtgenossen, denen ich diesen Erstling anvertraut habe) glauben wir, den Sinn dieses Werkes vollendet zu haben. Sofern diesem Werk Zuneigung zukommt, wird vielleicht ein größeres folgen. Und sollte es so kommen, dass dieses Werk durch einen anderen nachgemacht wird, so muss gesagt werden, dass ich kein Werk anerkenne, das nicht von meiner eigenen Hand unterschrieben ist.“.

Publikation informiert: „*Te Dordrecht, Gedruckt by Niclaes de Vries, woonende in de Nieuw-straet. Anno 1700.*“<sup>285</sup>

Die Tatsache, dass Houbraken den Drang hatte, seinen Bildern einen erklärenden Text mitzugeben, weist auf die Besonderheit dieser Publikation hin. Der Brief an Anthony de Vos gibt auch an dieser Stelle Aufschluss über Houbrakens Gedanken: „*Tot bequamer dienst heb ick goet gedacht om door een horte omschijvingh, mijne gedachten ontrent mijn sin-vertooningen op te helderen, eensdels om dat in de selve sullen voorkomen sulcke, die meht j' mijn weten noyt in bespiegelingh van anderen vor mijn zijn gebracht; anderdeels oock om dat de reste van de selve niet geheel da den outen Trant zijn gevormt, maer verscheyde veranderinge zijn gebracht in de bygevoeghde Ornamenten die het sinne-beelt uyt maken.*“<sup>286</sup> Eine solche Art von Erläuterungen war zu dieser Zeit bei der Publikation von Bildbänden jedenfalls nicht üblich. Es handelte sich entweder um theoretische Werke, bei denen der Text lediglich durch Bilder unterstützt wurde, oder eben um Bände mit Abbildungen, die beispielsweise das Œuvre eines Künstlers zeigten. Der wenige Text in Bildbänden war meist eröffnenden Briefen vorbehalten, wie zum Beispiel bei Jan de Bisschops „*Signorum Veterum Icones*“ aus dem Jahr 1668/69. Diese waren allerdings meist recht kurz und dienten nicht dazu, die vorhandenen Bilder zu beschreiben, sondern eher um die Motivation hinter dem Werk oder dessen Zweck zu erläutern. Houbraken fasste nun den Entschluss, die Bilder sprachlich zu untermalen. Neben der Erklärung aus dem Brief nahm er auch im ersten Absatz des Textes dazu Stellung: „*Want gelijk door de spraek de gedachten van onse ziele word uyt gedrukt, daer door onse lichaemlicke beweginge, ten eersten klaer, en verstaenbaerder, dan die van een sprakeloose ons voorkoomen. Soo hebben wy ook onse Sinne-beelden uyt dat ongeluk (datse niet als stomme Beelden door de weerelt soude wandelen) willen redden, en spraek bysetten, om te toonen wat de selve, yder op hare beweeginge willen seggen.*“<sup>287</sup> Diese Aussage

---

<sup>285</sup> Houbraken 1700, S. 10 (Text).

<sup>286</sup> Houbraken 1700, Brief. „*Als praktischen Dienst habe ich es als gut empfunden um meine Gedanken zu diesen Sinnbildern durch kurze Beschreibungen zu erklären. Einerseits da dort solche Stücke vorkommen, die meines Wissens noch nie von anderen vor mir erklärt worden sind, andererseits auch, weil diese nicht in genau der alten Weise geformt sind, sondern Veränderungen an den hinzugefügten Ordonantien, die zum Sinnbild gehören, durchgeführt wurden.*“

<sup>287</sup> Houbraken 1700, S. 1 (Text). „*Denn gleich der Sprache, die die Gedanken unserer Seele ausdrückt, werden körperliche Bewegungen klarer und verständlicher, als wenn sie sprachlos erscheinen. So wollten auch wir unsere Sinnes-Bilder nicht auf eine stumme Art durch die Welt gehen lassen, sondern auch ihnen eine Sprache geben, um zu zeigen was dieselben, jedes in seiner Bewegung, sagen will.*“

bildet den perfekten Anfang für die genauere Betrachtung des Textes, denn es ist eine Einladung für uns, sich die Beschreibungen zusammen mit den Bildern anzusehen, um einen Eindruck vom Wesen der Beschreibungen zu bekommen. Beginnen wir mit der *Unschuld* (Abb. 20). „*ONSCHOLD, dat by de selve vertoonen door een Maeght in 't wit gekleet, is, om dat d'ouwde daer door de suyverheyt des gemoets de kennen gaven, daerom de sulke die de Gods-dienst bedienden, witte kleederen aenhadden. Sy wast haer handen over een becken met water, met welck Element d'ouden veel ophadden, en hielden het selve voor een waar teeken van onschult en suyverheyt; niet alleen in de genen die de Gods-dienst behandelden; In welk geval men den sanger Israels hoort seggen, Ik wassche mijne handen in onschult op dat ik ga tot uwen Altaer. Maer ook in de anderen saaken. Soo swoeren de sulken die ten onrecht van eenig schelmstuk beticht waren, by dit suyverende Element; en wasten haer handen ten overstaen van al het Volk.*“<sup>288</sup> Houbraken beschreibt also zu allererst die Attribute, in diesem Fall das weiße Kleid und die Waschschüssel. Diese haben natürliche eine tiefere Bedeutung und geben eine umfangreichere Beschreibung des Wesens der Personifikation. Um dies zu unterstreichen, greift er auf zwei Vergleiche zurück: einmal die Praktik der Priester, die vor der Predigt ihre Hände wuschen, und als zweites die Händewaschung von fälschlich Angeklagten als Zeichen ihrer Unschuld. Die *Sangkonst/Sangeskunst* (Abb. 93) wird auf dieselbe Weise erläutert: „*Dese Heerlicke en geagte konst die van sulken nutten gebruyk zijn kan, dat Jehova selfs daer door heeft willen ge-eert zijn; En die door natuer on oefening volmaekt wort. Hebben wy afgebeelt met een harp, om daer meede te beduyden; (sal sy door de sangstem onse geesten vlyen) dat haer toonen na de konst moeten geschickt zijn.*“<sup>289</sup> Anschließend findet auch die Säule Niederschlag im Text, aber vor allem der Bezug zu den Sirenen aus der Odyssee ist von Bedeutung: „*De Pedestal waer tegens zy aenleunt, is onderschraeght van een Cireen, van welke schoonsingende gedrogten, (om dat vermoogen uyt te drucken welk*

---

<sup>288</sup> Houbraken 1700, S. 2 (Text). „*Unschuld, haben wir als Magd in Weiß dargestellt, da, um die Reinheit des Gemüts zu zeigen, jene die den Gottesdienst durchführten, weiße Kleider anhatten. Sie wäscht ihre Hände über einem Wasserbecken, jenes Element, von dem die Alten viel hielten, da sie es als wahres Zeichen von Unschuld und Sauberkeit sahen, nicht nur bei jenen, die einen Gottesdienst durchführten. In jenem Fall hört man den Sänger Israels sagen: Ich wasche meine Hände und gehe dann zu ihrem Altar. Aber auch bei anderen Aufgaben. So schworen jene, die zu Unrecht einer Schandtat bezichtigt wurden, auf dieses säubernde Element und wuschen ihre Hände in Gegenwart des ganzen Volkes.*“

<sup>289</sup> Houbraken 1700, S. 8 (Text). „*Diese herrliche und geachtete Kunst, die so nützlich sein kann, dass selbst Jehova dadurch geehrt werden will und die durch Natur und Übung vollendet wird. Wir haben sie mit einer Harfe abgebildet, um damit zu sagen, (wenn sie mit ihrer Sangesstimme unseren Geist ehrt), dass ihre Töne nach der Kunst gerichtet sein müssen.*“



die konst op onse ziel heeft) vertelt wort, wanneer den doolenden Ulissus dit Eylandt daer de Cireenen haer aen het strant onthielden voorby voer, hy sig selfs aen den mast liet binden; uyt vrees van dat zijn sinnen mogten door die flyende stemme verruckt en verleyt worden.“<sup>290</sup> Die Länge der Beschreibungen variiert stark. Einige Bilder werden nur äußerst kurz erwähnt, wie zum Beispiel Dido „Daer Dido treurt, haer siende van Eneas verlaten.“<sup>291</sup> oder auch die Darstellung der Jaght/Jagd: „d’hebben wy verbeeld door haer Patroonesse Diana“.<sup>292</sup> Die Dichtkunst und die Vernunft/Rede wiederum nehmen eine überdurchschnittlich lange Passage ein. Aus dem Vergleich von Bild und Text geht jedenfalls hervor, dass Houbraken zum Großteil alle bildlich dargestellten Elemente auch erklärend erwähnt. Es gibt lediglich wenige Ausnahmen, wo Attribute nicht genannt werden. Ein Beispiel ist der Totenkopf in der Darstellung der *Tyt/Zeit*, die Schale mit Schmuck im Bild der *Vergenoegtheyt/Zufriedenheit* oder das Zepter mit dem Auge bei der *Sittsamkeit*.

Was nun den Aufbau und die Art der Beschreibungen betrifft, wird klar, dass sich Houbraken nicht nur bei den Abbildungen an der „*Iconologia*“ von Cesare Ripa orientierte.<sup>293</sup> Eine Passage aus der niederländischen Übersetzung soll helfen zu erkennen, wie nahe Houbraken an den Beschreibungen des italienischen Vorbildes bleibt. Wir greifen dafür erneut die vorhin bereits erwähnte *Unschuld* auf: „*Een Maeghdeken met Palm gekroont, staende als of het beyde handen, uyt een becken, wilde wasschen, waer by een Schaep of Lammeken sal staen. De Onnoselheydt of Suyverheydt in de Menschlijcke ziele, is als het klaere waeter, dat uyt een levendige stroom af vliet, en ten dien aensien, behoorter veele totten naeme van Suyverheydt: Want als de Oude wilden sweeren dat zy onschuldigh waeren van eenigh schelmstuck of missedact, soo plaghten zy hare handen te wasschen voor het volck, om door de wasschinge der handen en door de suyverheydt des waeters, de suyverheydt en reynigheydt des gemoeds te vertoonen. En hier uyt komt het dat de Hieroglyphici twee handen maelden die malkanderen wiesschen, om hier door alleene de Onnoselheydt en*

<sup>290</sup> Houbraken 1700, S. 8 (Text). „Das Podest, an das sie sich lehnt, wird getragen von einer Sirene, einer dieser schönen singenden Kreaturen (um das Vermögen auszudrücken, was die Kunst auf unsere Seele bewirkt), von denen erzählt wird, dass Odysseus sich, als er an der Insel der Sirenen vorbeifuhr, an einen Mast binden ließ, aus Angst davor, dass seine Sinne durch die Stimme verrückt und verführt würden.“

<sup>291</sup> Houbraken 1700, S. 4 (Text). „Da trauert Dido, die von Aeneas verlassen wurde“.

<sup>292</sup> Houbraken 1700, S. 9 (Text). „Die Jagd haben wir durch die Patronin Diana abgebildet“.

<sup>293</sup> Eine kurze Beschreibung über die Methoden von Ripas Text gibt Gerlind Werner. Siehe Werner 1977, S. 11.

*Suyverheyt uyt te beelden.*“.<sup>294</sup> Wenn wir uns an die Worte von Houbraken erinnern, erkennen wir, dass er das Attribut der Händewaschung und auch das Beispiel der unschuldig Angeklagten übernommen hatte. Die Elemente der Beschreibungen, die die wichtigsten Aspekte des Begriffs herausarbeiten, bleiben bei Houbraken gleich. Auch er arbeitete mit bildlichen Attributen, die allerdings wiederum selbst als Sinnbilder auftraten und nicht wörtlich verstanden werden durften.<sup>295</sup> So ist beispielsweise die Säule in der *Sangeskunst* nicht als Säule selbst zu verstehen, sondern fungiert als Verweis auf die Geschichte von Odysseus. Doch die gesamten Elemente können auf sehr flexible Art verwendet werden. Der *Reinheit* (Abb. 39) fügte Houbraken ebenso eine Säule hinzu, welche hier aber Ruhe und Festigkeit symbolisiert, die diese Tugend mit sich bringt. Ripas Konzepte waren also dazu da, abstrakte Begriffe in bildlicher Form darzustellen, was durch den Rückgriff auf allseits bekannte Bilder und deren Bedeutung funktionierte.<sup>296</sup> Ein entscheidender Unterschied soll allerdings hier noch erwähnt werden. Während bei der „*Iconologia*“, wie vorhin erwähnt, nicht die gesamten Textpassagen aufgrund des Umfangs ihren visuellen Niederschlag im Bild finden konnten, weisen die Bilder Houbrakens fast zur Gänze die im Text erwähnten Merkmale der Personifikationen auf. Natürlich gibt es auch im Werk des Niederländers längere Passagen, die lediglich zur Untermalung dienen, allerdings stehen Bild und Text zumeist 1:1 miteinander in Verbindung. Cesare Ripa wiederum arbeitet mit mehreren Beschreibungen pro Begriff beziehungsweise fügte nicht jedem eine Abbildung hinzu. Daran erkennt man, dass im Fall von Ripa die Erläuterungen vor den Bildern vorhanden waren, während im „*Toneel van Sinnebeelden*“ durch die sehr große Übereinstimmung der beiden Elemente bestimmt die Bilder die chronologische Vorreiterrolle einnahmen. Unterstützt wird diese Annahme zusätzlich dadurch, dass bei Houbraken der Schwerpunkt, im Vergleich zur „*Iconologia*“, eindeutig in den Bildern liegt.

---

<sup>294</sup> Pietersz 1644, S. 367. „*Ein Mädchen mit einem Palmzweig gekrönt wäscht beide Hände über einem Becken und neben ihr steht ein Lamm. Die Unschuld oder Sauberkeit als menschliches Ziel, ist wie das klare Wasser, das in einem Bach fließt und zu diesem gehören viele Beschreibungen von Sauberkeit: Als die Alten schwören wollten, dass sie einer Missetat unschuldig waren, so haben sie ihre Hände vor dem Volk gewaschen, um durch dieses Waschen der Hände und der Sauberkeit des Wassers die Unschuld des Gemüts auszudrücken. Auch die Hieroglyphen zeigten zwei Hände, die sich abwaschen, um die Unschuld und Sauberkeit abzubilden*“.

<sup>295</sup> Oy-Marra 2011, S. 204.

<sup>296</sup> Oy-Marra 2011, S. 207.

In manchen Fällen allerdings weicht er auch vom Text des Italiener ab und setzt seine allegorische Figur aus verschiedenen Elementen zusammen. Die *Natur* (Abb. 21) sieht Houbraken in erster Linie als Vermögen, sich fortzupflanzen: „*NATUER, ist dat vermoegen dat God met de scheppinge aen de lighamen heeft gegeven, om in gevolge van die wijse schicking alles in goede order voort te brengen. Soo schiep God in d'Elementen een vermogen, dat zy 't Aertrijk beswangerde om met die geboorten te voeden al wat leven had ontfangen. Om die eenigsins uyt te drukken haven wy ons beelt een water-kruik onder den arm, welx druppelen het gewas bevogtigt: zoo will ook de melk die uyt de borsten straelt, beduyden de natuer of het vermogen dat God in de lighamen geplaetst heeft om haer foortgelijken te teelen en te voeden.*“.<sup>297</sup> Ripa wiederum spricht von „*Een naeckte Vrouwe, die de borsten vol melck heeft, hebbende eenen Gier op de hand, [...]*“.<sup>298</sup> Die Andersartigkeit des Konzepts zeigt sich auch in dem Holzschnitt von 1644 (Abb. 94). Sogar der Vergleich mit der *Fruchtbarkeit* bei Ripa hat keine Übereinstimmung gebracht. Hier hat sich Houbraken offensichtlich auf eine freie Art und Weise mit der allegorischen Darstellung der Natur beschäftigt und die traditionelle Darstellungsweise hinter sich gelassen. Dass Cesare Ripa das Hauptvorbild war, ist jedenfalls nicht überraschend, schließlich drängt bereits die Beschäftigung mit allegorischen Figuren in diese Richtung. Diese von Houbraken angewendete Freiheit in der Bildübersetzung war allerdings bereits beim älteren Vorbild zu finden. Dass Ripa selbst Elemente aus dem beschreibenden Text im Bild weglässt, haben wir bereits bei der *Economia* gesehen, denn man sollte, so meinte Ripa, die Bilder nicht mit sämtlichen Punkten des Textes überladen.<sup>299</sup> Dieses lose Verhältnis bot offensichtlich einen bewussten Spielraum, wodurch eine gewisse Varianz entstehen konnte. Man könnte Cesare Ripas Vorgehensweise also als eine

---

<sup>297</sup> Houbraken 1700, S. 3 (Text). „*Natur, ist das Vermögen, was Gott mit der Erschaffung den Körpern gegeben hat, um als Folge der weisen Fügung alles in guter Ordnung fortzusetzen. So schuf Gott mit den Elementen ein Vermögen, dass sie das Erdreich schwängern mögen, um mit den Geburten alles zu nähren was Leben empfangen hatte. Um dies auszudrücken, gaben wir ihr einen Wasserkrug unter den Arm, dessen Tropfen die Pflanzen befeuchtet. So bedeutet auch die Milch, die aus der Brust fließt, die Natur oder das Vermögen, das Gott den Körpern gegeben hat, um die Artverwandten zu züchten und zu füttern.*“

<sup>298</sup> Pietersz 1644, S. 349. „*Eine nackte Frau, die ihre Brüste voll Milch und einen Geier auf der Hand hat ...*“

<sup>299</sup> „*[...] dalle molte si possono eleggere le poche, che fanno più à proposito [...]*“. Siehe Ripa 1603, Proemio S. 4. „*[...] per non generare oscurità, & fastidio [...]*“ Siehe Ripa 1603, Proemio, S. 5. Zitiert nach Werner 1977, S. 13.

Methode sehen, welche sich auf die bildliche Darstellung von Personifikationen bezog und es gleichzeitig ermöglichte, neue Elemente hinzuzuerfinden.<sup>300</sup>

Aus den Niederlanden ist jedenfalls keine vergleichbare Literatur bekannt, die als ein weiterer Anlehnungspunkt gedient haben könnte. Im kunsttheoretischen Kreis der Republik hat lediglich Karel van Mander in seinem „*Het Schilder-Boeck*“ einen Abschnitt den Beschreibungen von Figuren gewidmet. Der erste Teil galt den Göttern und ihrer Darstellung und der zweite Tieren, Menschen, Körperteilen und diversen anderen Attributen, wie Sterne, Lampen, Pflanzen etc. Allegorische Figuren hat er im dritten Kapitel bedacht, allerdings nur mit sechs Beschreibungen. Houbraken setzte seinen Schwerpunkt offensichtlich anders, denn er begründet seine Auswahl damit „[...] *dat de menschen in dese tijdt niet soo seehr geset zijn op Naem-beelden, als een Mars, een Flora, Mercurius &c. als wel op Sinne-beelden. Soo bleef dan evenwel dit gebreck onvervult.*“<sup>301</sup> Wahrscheinlich kann Karel van Mander nicht als Vorbild von Arnold Houbraken gesehen werden, denn dieser geht nur auf sechs Beschreibungen von Personifikationen ein, von denen allerdings nur eine, die Freundschaft, auch bei Houbraken zu finden ist. Bei der *Freundschaft* gibt es sogar eine Ähnlichkeit zu Ripa, denn die Inschrift mit „*leven en doot*“ und „*Somer en Winter*“ war schon bei Cesare Ripa in ähnlicher Weise vorhanden. Zusätzlich ist auch bei beiden die Metapher des offenen Kleides, welches das Herz zeigt vorhanden: „*Haer cleedt was open tot op t'herte, en toonde met eenen vinger haer herte, [...]*“<sup>302</sup> Dass Karel van Mander wiederum seine Ideen wahrscheinlich nicht von Cesare Ripa bezog lässt sich aus seinem Text ableiten, in dem er vor allem „*Lilius Giraldus in zijn Historie der Goden, in zijn eerste Syntagma, [...]*“ als sein Vorbild nannte.<sup>303</sup> Allein durch die große Anzahl der allegorischen Figuren kann van Mander als direktes Vorbild ausgeschlossen werden. Houbraken kannte allerdings das „*Het Schilder-Boeck*“ mit Sicherheit, weil er sich in seinem Vitenwerk auf den früheren Theoretiker bezog, indem er direkt an den von van Mander gewählten Zeitraum anschloss. In gewisser Weise hatte dieser Abschnitt bestimmt großen Einfluss, denn die Aufnahme in ein

---

<sup>300</sup> Oy-Marra 2011, S. 201-202.

<sup>301</sup> Houbraken 1700, Brief. „[...] *dass die Menschen heutzutage nicht so sehr interessiert sind an Namensbildern wie Mars, Flora, Merkur, sondern eher an Sinnesbildern. So war dann dieser Mangel noch nicht behoben.*“

<sup>302</sup> Van Mander 1969, S. 136r. „*Ihr Kleid war beim Herzen geöffnet und sie zeigte mit einem Finger auf ihr Herz [...]*“

<sup>303</sup> Van Mander 1969, S. 136r.

derart wichtiges Werk für die niederländische Kunsttheorie bedeutete schließlich auch die Legitimierung dieser Art von Allegoriebeschreibungen.

## 7.2. Besondere Merkmale des Texts als Informationsquelle

Vorerst kann also gesagt werden, dass sich Houbraken recht stark an Cesare Ripas „*Iconologia*“ orientierte, aber dieses Vorbild nicht kanonisch sah, sondern eigene Interpretationen einbrachte. Im Text arbeitete er allerdings mit denselben Elementen wie sein italienischer Vorgänger: die Beschreibung von Attributen, die er anschließend mit Erklärungen rechtfertigte. Zusätzlich wurden immer wieder Gleichnisse eingebaut, um den Motiven eine tiefere Dimension zu geben. In diesem Zusammenhang lassen sich auch die beiden mythologischen Szenen von *Vulkan und Apoll* und *Jupiter und Semele* sehen, bei denen der Text eine Erklärung bietet, warum diese eingeschoben wurden. Ihre Sonderstellung im ersten Abschnitt des Buches und der Fakt, dass die beiden Blätter vonseiten der bildlichen Darstellung separat stehen, wurden bereits analysiert. Auch im Hinblick auf den Text gibt es eine Besonderheit, denn beide Radierungen sind an die Erläuterung einer allegorischen Figur gebunden, um als *Exempla* aus der griechischen Mythologie zu dienen. Erstere ist Teil der Beschreibung der *Freundschaft*: „[...] *Uyt soo een suyvere grondt spruyt niet alleen alle gedienstigheyt, maer ook ten beste rading, en trouwhartige waerschouwinge. Dog niet gelijk Apollo aen Vulkanus, daer van wy een schets hebben ingelast: want die waerschoubwing was geveinst, en diende om met hem en zijn onkuysse Venus te spotten.*“<sup>304</sup> Die Geschichte von *Jupiter und Semele* wiederum, bezieht sich auf die unmittelbar vorangehende Beschreibung der *Sünde*: „*Hebben wy de Historie van Jupiter en Cimelé, en in de selve een voorbelt. Hoe de begeerte en wnsch. Wanneerse is gevest op ongeoorloofde dingen; straffe verdient.*“<sup>305</sup> Der eheliche Betrug von Jupiter mit Semele gilt also als Paradebeispiel der Sünde. Indem er auch den Aspekt einer Strafe einschließt, beinhaltet dieses Exemplum ein eindeutig moralischer Hinweis. Auch in der Geschichte spielt dieser eine große Rolle, denn Juno, die Gattin

---

<sup>304</sup> Houbraken 1700, S. 3 (Text). „*Aus so einem reinen Grund sprießt nicht nur Rücksichtnahme, sondern auch im besten Falle eine treuherzige Warnung, aber nicht wie bei Apollo und Vulkan, wovon wir in N.15 eine Skizze gemacht haben; denn die Warnung war geheuchelt und diente dem Spott an ihm und der unkeuschen Venus.*“

<sup>305</sup> Houbraken 1700, S. 3 (Text). „*N.17 zeigt die Geschichte von Jupiter und Cimelé und in dergleichen ein Beispiel wie Begierde und Wünsche, wenn diese auf unerlaubte Dinge fixiert sind, Strafe verdienen.*“

von Jupiter, verunsicherte Semele in Gestalt ihrer Amme, indem sie ihr einredete, dass ihr Liebhaber gar nicht er selbst war. Die Verführte wollte daraufhin Gewissheit und bat Jupiter, sich ihr zu zeigen. Dieser willigte ein, und Semele wurde durch seinen Glanz vernichtet.<sup>306</sup> Bleibt man bei dem belehrend-moralischen Unterton, lassen sich dazu weitere Beobachtungen machen. Während in der „*Iconologia*“ sehr wohl auch allegorische Figuren wie Eifersucht, Arglist, Betrug, Ungerechtigkeit oder dergleichen beschrieben werden, hat Houbraken nur positive Begriffe ausgewählt. Diese dienen als gutes Beispiel und haben dadurch ausnahmslos einen vorbildhaften Charakter, der, betrachtet man die reiche Emblemliteratur, die Stimmung der Zeit äußerst gut widerspiegelt.<sup>307</sup>

Der Text birgt allerdings noch viele weitere kleine Besonderheiten, die an dieser Stelle ihren Platz finden sollen. Den vielen Beispielen aus der Geschichte und der antiken Mythologie zufolge war Houbraken sehr belesen. Seine Wertschätzung für Bildung formuliert er sogar auf ganz direkte Weise in den Zeilen zur Abbildung *Wie die Zeit die Wahrheit in der Welt entdeckt*. Das Attribut der Wahrheit ist für ihn das offene Buch, worin diese durch einen scharfen Verstand gefunden wird.<sup>308</sup> In dieselbe Richtung, hin zu einem gebildeten und selbstverantwortlichen Menschen, gehen die Ausführungen zur *Reede/Vernunft*, die, wie bereits erwähnt, im Vergleich zu den anderen allegorischen Darstellungen, äußerst ausführlich ausfallen. „[...] *zoo moeten wy ook ten opsight van verstaenlicke stoffe, ons geloof t' eenemael aen het beslyt van onse reeden oderwerpen. [...] Maer om nu te bestyten van dingen daer van wy geen denckeelt kunnen geven aen onse ziel, en egter een nootzakelik geloof instuyt; daer van seggen wy, dewijl dat wy van een eyndigt begriyp zijn, kan ook onse Redenering niet verder gaen dan over dingen van een gelijke hoedanigheyt: want wat de verborgentheeden Gods , en de aenbiddelicke Drie-eenheyt van het Gedlick weesen belanght; daer voor staet onse Reedeneringh stil [...]*“.<sup>309</sup> Houbraken legt die

---

<sup>306</sup> Ovid, *Metamorphosen*, Verse 260-315.

<sup>307</sup> Wrancke 1987, S. 192.

<sup>308</sup> „Dit nu will het open boek bedyden dat zy in de hand heeft, nemelik, dat in de boeke (door een naerstige oesteninge van 't verstandt) de waerheyt der dingen gevonden word.“. Houbraken 1700, S. 6 (Text). „Das bedeutet das offene Buch, das sie in der Hand hält, nämlich dass in den Büchern (durch eine Übung des Verstands) die Wahrheit gefunden wird.“.

<sup>309</sup> Houbraken 1700, S. 7-8 (Text). „[...] so müssen wir auch in Hinsicht auf verständliche Stoffe unseren Glauben einmal dem Beschluss unserer Vernunft unterwerfen. [...] Aber um solche Sachen zu beschließen, von denen unsere Seele kein Denkbild machen kann, die aber notwendigerweise einen Glauben einschließen, von denen sagen wir, wie wir nur einen endlichen Begriff haben, so kann auch unsere Vernunft bei Sachen mit solchen Eigenschaften nicht weiter gehen, denn die Verborgeneheiten Gottes und die anzubetende göttliche Dreifaltigkeit, davor steht unsere Vernunft still [...].“.

Beschreibung der dargestellten Motive auf die menschliche Vernunft um, die als Maß aller Dinge gesehen wird und lediglich vor Gott und der Offenbarung halt macht. Trotz dieser gelehrten Note nimmt er durch die Verwendung von alltäglichen Sprichwörtern an mehreren Stellen die sprachliche Tradition der Niederlande auf. Diese kurzen Redensarten hatten sich bereits im Laufe des 15. Jahrhunderts etabliert, waren somit Teil der niederländischen Kultur und wurden auch in den folgenden Jahrhunderten weitergetragen. Im Jahr 1569 beispielsweise wurden mindestens fünf Sprichwortsammlungen neu veröffentlicht, darunter „*Les proverbes anciens Flamengs et François correspondants de sentence les uns aux autres*“ von François Goedthals.<sup>310</sup> Um 1700 gab es also bereits eine lange Sprichworttradition, denn vor allem die niederländischen Redensarten hatten die Eigenheit, über lange Zeit hinweg immer gleichbleibend verwendet zu werden.<sup>311</sup> Beispiele aus Houbrakens Text sind „*Getrouwde hebben een Blok aen 't Been*“<sup>312</sup> im Text zur Ehe oder bei der Beschreibung zur Wahrheit „*de leugenaer moet een sterk geheuge hebben.*“<sup>313</sup> Zusätzlich erwähnt er an verschiedenen Stellen im Text seine Inspirationsquellen. Von den literarischen Anregungen der Hermen und von *Priapus* haben wir bereits vorhin gesprochen. An einer anderen Stelle weist Houbraken auf das vorhin erwähnte Bild der *Zeit, die die Wahrheit entdeckt*, hin, welches er, seinen Worten zufolge, sogar direkt abgezeichnet hatte: „*[...] gelyk wy het selve hebben afgebeeld by den Heere Pieter van Bloklant, boven een deur [...]*“.<sup>314</sup>

Trotz der Kürze, ist der Text der Publikation äußerst informativ und bei genauerer Betrachtung lassen sich einige Hinweise herauslesen. Offensichtlich nahm Houbraken Cesare Ripa als Vorbild, wobei er dieses schlussendlich frei umsetzte. Er gibt einiges preis, aber nicht nur von sich und seiner Wertschätzung gegenüber Bildung und Glauben, sondern auch über die Inspirationsquellen seiner Kunst. Auch die Auswahl der Personifikationen ist interessant, konzentriert er sich schließlich nur auf positiv konnotierte Begriffe. Zusätzlich hat er es nicht verabsäumt überall belehrende Worte einzubauen, die den allegorischen Darstellungen noch zusätzlich ihren individuellen Charakter verliehen.

---

<sup>310</sup> Marijnissen 2003, S. 133-134.

<sup>311</sup> Silver 2011, S. 230.

<sup>312</sup> Houbraken 1700, S. 2 (Text). „*Die Treuen haben einen Block am Bein*“.

<sup>313</sup> Houbraken 1700, S. 6 (Text). „*Der Lügner braucht ein gutes Gedächtnis*“.

<sup>314</sup> Houbraken 1700, S. 6 (Text). „*[...] so wie wir das abgebildet haben bei Herrn Pieter van Bloklant, über einer Türe [...]*“.

## 8. DAS BUCH IM KONTEXT. DER VERSUCH EINER TYPISIERUNG

### 8.1. Ein besonderes Lehrbuch. Wissen für Fortgeschrittene

Bisher war es von Nöten, die einzelnen Teile des Buches „*Toneel van Sinnebeelden*“ zu analysieren, um jeden für sich zu bewerten. Damit allerdings eine Einordnung in das zeitliche und künstlerische Umfeld möglich ist, ist die Betrachtung des Gesamten als eigene Erscheinungsform unerlässlich. Es drängt sich an diesem Punkt jedenfalls die Frage nach der Funktion dieser Publikation auf, deren Umriss durch die Abrenzung gegenüber dem Typus eines akademischen Musterbuches geschärft werden soll. Die Tradition der Modellbücher als wichtigstes Mittel der Überlieferung künstlerischer Ideen ist eine lange. Ursprünglich als Behelfsmittel in den Malerwerkstätten gebraucht, um Vorlagenmaterial anderer Künstler festzuhalten, vollzog sich mit dem Übergang zur Renaissance eine Funktions- und Motivveränderung. Ganze Kompositionen wurden in diese Beispielsammlungen integriert und die freie Zeichenweise, die Fragmentierung der Formen und das Zeichnen von Varianten zählten zu ihren Charakteristika. Vor allem das Naturstudium nahm eine zentrale Rolle ein und führte zur Beschäftigung mit Detailstudien (Abb. 95). Damit war der Übergang zum neuzeitlichen Skizzenbuch abgeschlossen. Sie wurden durch die ganz individuelle Behandlung zu persönlichen Gegenständen von Künstlern, die nicht mehr in den Werkstattalltag miteingebunden wurden. Sie dienten vor allem zum Aufzeichnen spontaner Ideen, die mit dem Festhalten kühner Kompositionen oder ähnlicher künstlerischer Experimente zu den einzigartigen Ergebnissen des malerischen Geistes und Künstlergenies zählten.<sup>315</sup>

Nach der Definition von Jaap Bolten kann im Gegensatz zum Musterbuch,<sup>316</sup> das mithilfe von Bildern eine Anleitung zum Studium der Zeichenkunst bietet, das Vorlagenbuch als reines Sammelsurium von ikonographischen und formalen Elementen gesehen werden.<sup>317</sup> Als Adressanten von Vorlagenbüchern sieht er vor allem Künstler, also Maler, Graphiker und manchmal sogar Bildhauer.<sup>318</sup> Entgegen seiner Meinung, lässt sich aber bei beiden Kategorien ein pädagogischer

---

<sup>315</sup> Jenni 1978, S. 139-140.

<sup>316</sup> Zu einer Analyse neuzeitlicher, deutscher Zeichenbücher siehe Dickel 1987. Er beschreibt Aspekte wie Aufbau, Verwendung, Tradition u.a.

<sup>317</sup> Bolten 1985, S. 11. Die Studie behandelt sämtliche Muster- bzw. Zeichenbücher der Niederlande, die zwischen den Jahren 1600-1750 erschienen sind. Jedes Buch erhält eine Erläuterung, und er bringt diese gegebenenfalls mit den anderen Werken oder mit kunsttheoretischen Neigungen in Verbindung. Siehe Bolten 1985.

<sup>318</sup> Knolle 1980 S. 178.



Hintergedanke nachvollziehen. Im Gegensatz zu den akademischen Musterbüchern, sind die Vorlagensammlungen allerdings nicht für das Anfangsstudium gedacht, sondern dienten vor allem der Schulung des Auges und des Gedächtnisses. Damit schuf sich der Maler einen Motivschatz zur Unterstützung seiner Erinnerung und eignete sich gleichzeitig auch Fertigkeiten zur kreativen Umsetzung seiner Ideen an. Die hier zentrale Publikation lässt sich genau in diese zweite Kategorie einordnen. Arnold Houbraken wollte offensichtlich keine Einführung in die Zeichenkunst vermitteln, sondern einen Vorlagenschatz zur Inspiration für Künstler bereitstellen. Er adressierte bereits auf dem Titelblatt Maler wie Bildhauer, was er zusätzlich auch im einleitenden Brief wiederholte: *„De enckelde Stantjes, behalve datse den Schilders kunnen dienen tot het beschilderen van Deuren, Nissinge; &c. kunnen oock dienst doen aen den Bellt-houders, om dat veele van de selve soo geschickt zijn datse bequaem nyt een hout soude kunnen gemaect worden.“*<sup>319</sup> Dass auch, entgegen Boltens Meinung, Vorlagenbücher trotzdem einen lehrhaften Charakter mitbringen können beziehungsweise in unserem Fall sollen, lässt sich durch Houbrakens Aussage über die Verwendung seines eigenen Bildvorrats zur Schulung der lernbegierigen Ausübenden beweisen: *„Dus heb ik uyt den voorraet die ik tot mijn eygen dienst hat opgeset [...] de Leer-begeerigen-oeffenaers wat wilde mededeelen.“*<sup>320</sup> Mit dieser Blättersammlung wollte Houbraken also allen Kunstschaftenden einen praktischen Dienst erweisen und bereits eine breit gefächerte Auswahl an Motiven präsentieren. Dies war vor allem von Bedeutung, da nicht jeder Meister eine so große Zahl an Büchern und Vorbildern studieren konnte.<sup>321</sup> Oberste Priorität hatte demnach neben der pädagogischen Note auch die Vereinfachung für Künstler hinsichtlich der Vielzahl an Vorlagen.

Vorlagen- beziehungsweise Musterbücher oder genauer gesagt diese Motivation für malerische Instruktionen schlug sich in vielen Publikationen im gesamten 17. und sogar noch im 18. Jahrhundert nieder. Hilfreiches Vergleichsbeispiel zu Arnold

---

<sup>319</sup> Houbraken 1700, Brief. *„Außer den Malern für das Bemalen von Türen und so weiter können sie auch den Bildhauern dienen, da viele von ihnen auch aus Holz angefertigt werden können.“*

<sup>320</sup> Houbraken 1700, Brief. *„Daher habe ich aus dem mir selbst zugeeigneten Vorrat [...] den lernbegierigen Ausübenden etwas mitteilen wollen“.*

<sup>321</sup> *„Maer dewijl 't yeders doen niet en is, uyt soo veel deftige voorbeelden yets bye en te stellen, en het tot sijn eygen te maken. [...] ontrent Sinne-beeldige vertooninge [...] in een onnoemlick getal van Boeken, als andersints verspreyt, om dat het in yeders vermogen niet en is meester te wesen van al Boeken, waer aen die Prentverbeeldinge zijn toege-eygent.“* Houbraken 1700, Brief. *„Aber es ist nicht jedem gegeben aus so vielen vornehmen Beispielen etwas zusammenzustellen und es sich zu eigen zu machen. [...] die all diese Gedanken um Sinnbilder aus einer unendlichen Anzahl an Büchern nehmen, denen nicht ein jeder Herr werden kann.“*

Houbrakens Werk ist das Buch „*Signorum Veterum Icones*“ von Jan de Bisschops aus dem Jahr 1668. Es besteht aus 100 Radierungen, die neben antiken Skulpturen (Abb. 96 und Abb. 97) auch einige Pseudo-Antiken und sogar Werke Michelangelos beinhaltet. De Bisschop fertigte die Drucke ziemlich sicher nach Zeichnungen diverser Künstler, wie unter anderem William Doudijns oder Adriaan Bakker, selbst an, wodurch trotz der Vielfalt an Vorbildern eine stilistische Einheitlichkeit erreicht werden konnte.<sup>322</sup> Die Reproduktionen zeigen jedenfalls Werke aus Privatsammlungen in Rom, Florenz, Paris, London und Amsterdam, was eindeutig auf die Verwendung von fremden Zeichnungen hinweist, denn nicht einmal eine Reise nach Rom von de Bisschop konnte mit Sicherheit nachgewiesen werden. Daraus lässt sich der Schluss ziehen, dass er lediglich Zeichnungen und Skulpturen verwendete, welche in den nördlichen Niederlanden zu finden waren. Was die antiken Plastiken oder deren Kopien betrifft, waren diese im Norden leider meist nur von durchschnittlicher Qualität.<sup>323</sup> Nichtsdestotrotz war seine graphische Sammlung äußerst bedeutend für die Republik, denn römische Skulptur war bis 1600 nur durch kleine Repliken und Abgüsse bekannt. Erst im 17. Jahrhundert waren durch englische Gesandte und wohlhabende niederländische Kunstkenner Originalplastiken in niederländischen Sammlungen zu finden, wenn auch zum Großteil ergänzt oder stark überarbeitet.<sup>324</sup> Dieses Buch war also explizit dafür gemacht worden, studiert und vor allem auch kopiert zu werden.<sup>325</sup> Jan de Bisschop präsentierte dieses Kompendium klassischer Skulptur jedenfalls als beste Vorlage für alle Studenten der Kunst. Mit diesem Material sah Bisschop die Möglichkeit, die Natur fruchtebringend zu imitieren, denn auch die antiken Künstler hatten bereits ihrerseits die vorteilhaftesten Elemente für ihre Werke ausgewählt.<sup>326</sup> Sein gesamter einleitender Brief steht unter dem Zeichen des Lobes für die antike Plastik, allerdings erkannte er auch die Spannung, die zwischen der Vorbildnahme an der alten Kunst und der Naturnachahmung bestand.<sup>327</sup> Die korrekte

---

<sup>322</sup> Van Gelder/Jost 1985, S. 19.

<sup>323</sup> Van Gelder/Jost 1985, S. 21.

<sup>324</sup> Van Gelder/Jost 1985, S. 36 und S. 47.

<sup>325</sup> Cooper 1998, S. 209.

<sup>326</sup> De Bisschop 1985, einleitender Brief, unpaginiert. „[...] *maer daer de ouden see keurlijck in soo veel verscheydenheydt van `t leven, daer `t schoon met he onpryselijck vermengt is dickmael in een lichaem, het schoonste hevven uytgesocht, magh dit met recht de beste leytsman wel genoemt worden [...]*“. Siehe auch Van Gelder/Jost 1985, S. 18-19.

<sup>327</sup> „*Echter en werdt hier door niet verworpen `t gevoelen der geener die dryven dat het leven selfs ist he beste voorbeeldt en noodighst nae te volgen; als waer uyt die groote volmaecktheydt der ouden zijn oorspronck heeft, en oock nu alsoo staet daer uyt te soecken [...]*“. De Bisschop 1985, einleitender Brief, unpaginiert. Übersetzt in Van Gelder/Jost 1985, S. 90.

Auswahl des Schönen und Lieblichen stand jedoch bei beiden Aspekten im Zentrum. Obwohl jedes menschliche Wesen eine eigene Schönheit besitzt, liegt es am Maler, in sein Werk nur das Geeignete aufzunehmen.<sup>328</sup> Den Ratschlag an sämtliche Künstler, römische Skulpturen zu studieren, kam sogar von Seiten Peter Paul Rubens (1577-1640), wobei er vor der zu deutlichen Imitation des Steins warnte, denn die Figuren erschienen dadurch oft zu statisch. Um dieser Gefahr aus dem Weg zu gehen, sollte man die Plastiken bewusst mit Leben füllen, um sie so dynamischer darzustellen.<sup>329</sup> Aufzeichnungen aus der Amsterdamer Zeichenakademie zeigen, wie bedeutend de Bisschops Werk auch im praktischen Gebrauch war. Sogar noch über 100 Jahre nach der ersten Veröffentlichung wurden oftmals Aufgaben an Schüler verteilt, die sich entweder an Figuren aus dem Vorlagenbuch von Jan de Bisschop oder an den Werken von François Perrier anlehnten.<sup>330</sup> Aus Protokollen ist auch bekannt, dass 1782 noch immer Bisschops „*Signorum Veterum Icones*“ gemeinsam mit anderen Vorlagenbüchern bei Wettbewerben unter den Schülern verlost wurde.<sup>331</sup> Es ist in keinster Weise anzunehmen, dass Arnold Houbrakens Buch dieselbe Wirkung erzielt hat, der Typus eines lehrhaften Kompendiums an Druckgraphiken lässt sich allerdings sehr wohl vergleichen. Houbraken stand damit in einer langen Tradition von Vorlagensammlungen in den Niederlanden,<sup>332</sup> allerdings konnte er bei seinen Blättern nicht auf die Autorität der antiken Kunst zurückgreifen. Mehrere Aspekte der Vorgänger lassen sich aber im „*Toneel van Sinnebeelden*“ finden. Obwohl sich Houbraken nicht direkt an der so hoch geschätzten Kunst der Antike anlehnte, war diese für die Darstellungsweise seiner Personifikationen sehr prägend. Vor allem die graphische Überlieferung antiker Skulptur kann als wesentliche Inspirationsquelle gesehen werden. Die teilweise vorhandenen Sockel der Standfiguren, die starke Plastizität oder die feinen Draperien lassen sich darauf zurückführen. Die Antike stellt sich hier also nicht explizit, aber sehr wohl implizit als Quelle der Inspiration heraus,

---

<sup>328</sup> Bolten 1980, S. 258.

<sup>329</sup> „Die Imitation antiker Skulptur ist für manche sehr nützlich, für andere schadhaft bis hin zu einer Vernichtung ihrer Kunst („*aliis utilissima, aliis damnosa usque ad exterminium artis*“). Ich bin davon überzeugt, dass um die größtmögliche Perfektion zu erreichen, braucht man volles Verständnis der Skulptur [...], aber man muss diese vernünftig auswählen und vor allem den Effekt von Stein vermeiden.“. Zitiert nach Stechow 1968, S. 26. Siehe auch Cooper 1998, S. 210.

<sup>330</sup> „*Actie uijt eene der Antieken uyt het werk van Bisschop of Perrier [...]*“ Amsterdamer Stadtarchiv, Archiv der Zeichenakademie Amsterdam, Gem. Inst. 265, 2. April, Notizheft 1766. Zitiert nach Knolle 1980, S. 178.

<sup>331</sup> Archiv der Zeichenakademie Amsterdam, Nr. 1, S. 96r. Zitiert nach Knolle 1980, S. 179.

<sup>332</sup> Ein Beispiel dafür ist François Perrier, den De Bisschop in seiner Einleitung als direkte Inspirationsquelle nannte. Siehe De Bisschop 1985, einleitender Brief, unpaginiert.

die Houbraken dann mit seinem persönlichem Vorbild vom Beginn des 17. Jahrhunderts kombinierte.

## **8.2. Die Sinnbildtradition und das dominierende Vorbild Cesare Ripa**

Im Laufe der Arbeit trat der Name Cesare Ripa immer wieder glanzlichtartig zu Tage. Selbst wenn man das hier zentrale Werk durchblättert, kann das geschulte Kunsthistorikerauge diese Analogie durch die offensichtliche Ähnlichkeit nicht aus dem Kopf verbannen. Erstmals in Rom im Jahr 1593 erschienen, war dem Buch mit 100 allegorischen Figuren erst mit der dritten erweiterten und bebilderten Auflage von 1603 der endgültige Durchbruch vergönnt. Ripa adressierte die Erstausgabe vor allem an Schreiber, Maler und Bildhauer, und er schätzte sein Buch für diese und deren Darstellungen von Tugenden und Laster als unabdingbar ein. In der zweiten Ausgabe nahm Ripa besonders Bezug auf die antike Kunst. Er schrieb, dass er das Material von klassischen Skulpturen und Münzen und von den besten antiken Autoren gesammelt habe. Maler oder Bildhauer wurden 1602 gar nicht erwähnt. Erst im Jahr 1603 wurden den erläuternden Texten auch Bilder hinzugefügt und diese Edition wurde von Ripa naheliegenderweise erneut den Kunstschaffenden empfohlen.<sup>333</sup> Obwohl Cesare Ripa im Umfang und der Form ein damals einzigartiges Werk geschaffen hatte, waren die einzelnen Begriffe und deren Attribute durchaus von einer Vielzahl von Vorbildern übernommen worden.<sup>334</sup> Wichtig ist allerdings die Unterscheidung seiner Personifikationen von den Impresen und Emblemen, die sich gleichfalls der allegorischen Sprache bedienen. In der „*Iconologia*“ stand die menschliche Figur im Zentrum, während diese bei den Impresen und in der Emblemkunst ausgeschlossen war.<sup>335</sup> Als Vorbild für seine allegorischen Konzepte sah Ripa die Antike, die durch die Medaillen, Skulpturen und Schriften wichtige Quellen für ihre Gestaltung waren. Zusätzlich waren aber auch die ägyptischen Hieroglyphen, die damals als Geheimsprache angesehen wurden, ein wichtiger Teil der Inspiration. Ripa sprach diesen Sinnbildern großes Lob zu, sowie auch den Gleichnissen der großen Autoren

---

<sup>333</sup> Mandowsky 1970, Vorwort, unpaginiert.

<sup>334</sup> Erna Mandowsky führt eine Liste mit den bedeutendsten Quellen für Ripa auf. Mandowsky 1934, S. 28-29. Deren Analyse folgt auf den anschließenden Seiten. Mandowsky 1934, S. 29-49. Siehe auch Werner 1977, S. 42-50.

<sup>335</sup> Werner 1977, S. 11.

wie Plato, der jüdischen Propheten oder Christus selbst.<sup>336</sup> Falls für einen Begriff keine antiken Vorlagen vorhanden waren, sollte der Künstler moderne Vorbilder ausforschen beziehungsweise sein eigenes Konzept erfinden.<sup>337</sup> Es gibt eine Vielzahl an literarischen Texten, aus denen Ripa entweder nur das Wissen für die Personifikationen schöpfte oder eben Teile beziehungsweise ganze Passagen übernahm. Alles in allem lassen sich einerseits zitierte Quellen aus dem Text herauslesen, andererseits auch welche, die von Ripa nicht genannt wurden.<sup>338</sup> Aus Pierio Valerianos (1477-1558) „*Hieroglyphica*“ lassen sich zum Beispiel zehn komplette Allegoriebeschreibungen ableiten, die Ripa wortwörtlich übersetzte und so in seine „*Iconologia*“ aufnahm.<sup>339</sup> Weitere Werke auf dieser Liste sind Andrea Alciatos Emblembuch von 1531 oder die Schrift von Boethius aus dem Jahr 524. Mit der Quellenbehandlung ging Ripa relativ frei um, und oftmals erwähnte er nur Namen von Autoren, ohne bestimmte Werke zu nennen, die er wahrscheinlich teilweise nur aus der Sekundärliteratur kannte.<sup>340</sup> Als bildliche Vorlagen dienten ihm mittelalterliche Bildkonzepte, sowie diverse Skulpturen und Gemälde in Rom, deren Aufstellungsort er mehr oder weniger korrekt angab.<sup>341</sup> Obwohl er viele verschiedene Quellen benutzte und auch einiges kopierte, las er alles sehr aufmerksam und übernahm nach kritischer Auswahl nur bestimmte *immagini*. Vor allem aber die weiterführenden Erläuterungen zu den Figuren waren von den Vorbildern unabhängig und im Vergleich zu den ersten Beschreibungen der allegorischen Darstellungen nicht aus dem Ursprungstext kopiert.<sup>342</sup>

---

<sup>336</sup> „*Trovansi ancora che Platone gran parte della sua dottrina cavò fuori dalle sue segretezze, nelle quali ancora i Santi Profeti l'ascosero. Et Christo, che fu l'adempimento delle Profetie, occultò gran parte de' secreti divini sotto l'oscurità delle sue parabole.*“. Siehe Ripa 1603, Proemio, S. 7. Siehe auch Mandowsky 1934, S. 10-11.

<sup>337</sup> „*Per fuggire adunque il sospetto di questa colpa ho giudicato buona cosa (havendo io voluto di tutte queste Imagini fare un fascio maggiore di quello che si poteva raccorre dall'osservationi delle cose più antiche et però bisognando fingere molte cose et molte prenderne dalle moderne, dichiarando verisimilmente ciascuna) trattare alcune cose intorno al modo di formare et dichiarare i concetti simbolici nel principio di quest'opera, la quale forse con troppa diligenza da molti amici si sol-lecita et si aspetta da chi sono io in principal obbligo di contentare.*“. Siehe Ripa 1603, Proemio, S. 1.

<sup>338</sup> Ausführungen dazu siehe Werner 1977, S. 46-50.

<sup>339</sup> Die Hieroglyphen waren eine besondere Anregungsquelle, da sie als eigenes Zeichensystem verstanden wurden. Man nahm an, dass jedes Zeichen seine eigene, verborgene Idee darstellte. Ripa eignete sich dieses komplexe System an und verband es mit dem humanistischen Denken der Zeit. Siehe Mandowsky 1934, S. 41. Die übernommenen Begriffe sind: Adulatione, Dominio di se stesso, Fermezza / gravita nell'oratione, Igonranza di tutte le cose, Lascivia, Lussuria, Mondo I, Mondo II, Rumore, Virtù heroica. Siehe Werner 1977, S. 42, Fußnote 107.

<sup>340</sup> Mandowsky 1934, S. 29. Siehe auch Werner 1977, S. 42-43.

<sup>341</sup> Werner 1977, S. 44-46.

<sup>342</sup> Werner 1977, S. 50-51.

Natürlich war nur der gebildete Leser imstande, dieses besondere Verhältnis von Beschreibung und bildlicher Ausformulierung zu erkennen. Das Ziel der „*Iconologia*“ war, könnte man sagen, den Betrachter durch Text und Bild zum Nachdenken über die Darstellungsweise anzuregen. Ripa wollte den Lesern eine gewisse Denkweise anerkennen, was der Grund dafür sein könnte, dass er seine genauen Quellen der Bilder teilweise nicht nannte. Dass er wirklich dem Betrachter eine neue Art der Entschlüsselung von Personifikationen vermitteln wollte, zeigt allein der Fakt, dass er den Abbildungen unmittelbar darunter die Bezeichnungen hinzugefügt hat. Damit war der Möglichkeit eines reinen Bilderrätsels sofort ein Riegel vorgeschoben. Was Ripa damit erreichte war, dass der Betrachter nicht mit der Frage des Darstellungsgegenstandes vereinnahmt war, sondern seine gesamte Aufmerksamkeit auf das „Wie“ der Darstellung richten konnte.<sup>343</sup> Im Bezug auf Houbraken haben wir bereits festgestellt, dass er hinsichtlich der Bilder und sogar des Textaufbaus das ältere Vorbild gut gekannt hat. Aber er scheint von Ripa noch mehr übernommen zu haben. Auch die Arbeitsweise des Niederländers weist überaus große Ähnlichkeiten mit dem italienischen Vorläufer auf. Die kritische Selektion seiner Inspirationsquellen war von ebenso großer Bedeutung, wie die teilweise getreue Übernahme von Beschreibungen einiger allegorischer Figuren. Alle tieferen Bezüge, wie zum Beispiel zu zeitgenössischen Dichtern oder Sprichwörtern, entsprangen seiner eigenen Feder. Auch er nannte teilweise seine Vorbilder und Quellen, allerdings mit einer einmal mehr und einmal weniger nachdrücklichen Ausführlichkeit. Von ähnlich großer Bedeutung sind jedenfalls im „*Toneel van Sinnebeelden*“ auch die literarischen Quellen. Houbraken stellte immer wieder Bezüge zur Literatur her, was meist durch die Nennung diverser Autoren erfolgte.<sup>344</sup> Für die Abbildungen außerhalb des Typus der Standfiguren bediente er sich ihm näherer Vorbilder. Gerard de Lairesse, François Duquesnoy oder andere Kompositionen, die er aus seiner Umgebung kannte, waren vorrangig.<sup>345</sup> Die Verbindung Bild-Text blieb erhalten, allerdings wurde der Bildkanon aufgelockert, indem nicht nur allegorische Figuren dargestellt wurden. Wie schon Ripa, adressierte auch Houbraken sein Werk gleichermaßen an Maler wie Bildhauer, lediglich die Schriftsteller wurden hier nicht dezidiert inkludiert. Außer Frage steht,

---

<sup>343</sup> Werner 1977, S. 14.

<sup>344</sup> Houbraken erwähnt Didacus Saavedra, Quintilian oder aber auch Vondel. Zur Bezugnahme Houbrakens auf die Literatur siehe Kapitel 6.1.

<sup>345</sup> Houbraken nennt ein Bild über der Türe im Haus von Herrn Pieter van Bloklant als direkte Quelle einer Abbildung. Siehe Fußnote 282.

dass Cesare Ripa das Hauptvorbild für Houbraken war. Wichtiges Movens war aber bestimmt seine Vorliebe für allegorische Figuren, wodurch die Anlehnung an dieses berühmte Werk am nächsten lag. Zusätzlich dürfte auch noch einmal die Veröffentlichung der niederländischen Übersetzung der „*Iconologia*“ aus dem Jahr 1644 als Anstoß gedient haben, denn dadurch wurde der Text für Houbraken wesentlich zugänglicher. Im Bezug auf die Arbeitsweise finden sich ebenso Ähnlichkeiten, wie beispielsweise die freie Beschäftigung mit den Vorbildern und Quellen. Wie schon Ripa seine Anregungen aus diversen Büchern bezog und diese als Basis verwendete, baute auch Houbraken auf dem Werk des Italieners auf. Beide formten daraus allerdings etwas Neues, das die Vorbilder zwar verschleierte, die aber bei genauerer Betrachtung immer noch preisgegeben wurden. Houbraken entwickelte aus dem kanonischen Werk von Cesare Ripa eine eigene freie Interpretation dieses Buchtyps und beschränkt damit neue Wege.

### **8.3. Das Buch „*Toneel van Sinnebeelden*“ - ein Kind seiner Zeit?**

Neben dem belehrenden Hintergrund des Buches ist die Motivation Arnold Houbrakens, einen solchen Sammelband zu veröffentlichen, noch nicht gänzlich geklärt. Vor allem die fehlende Einheitlichkeit und die heterogenen Blätter in motivischer und stilistischer Form irritieren den Betrachter und lassen einen nicht so recht an eine einfache Erklärung eines lehrhaften Vorlagenbuches glauben. Ohne diese Interpretationsebene, die für Houbraken eindeutig von Wichtigkeit war, weniger bedeutend erscheinen zu lassen, drängt sich noch ein weiterer Aspekt auf. In der Einleitung wurde bereits die große Vielfalt im Œuvre Houbrakens beschrieben. Neben seiner Leidenschaft als Schriftsteller und Kunsttheoretiker darf seine Tätigkeit als Maler und Druckgraphiker nicht außer Acht gelassen werden. Trotz dieser Zweiteilung seiner Arbeit war er vorrangig ein Künstler, der sich aufgrund seiner humanistischen Interessen im Laufe der Zeit auch der Schreibkunst widmete. Im Abschnitt der allgemeinen Charakterisierung des Buches wurde bereits kurz darauf hingewiesen, dass die Blätter unterschiedlich detailliert aber auch teilweise mehr oder weniger qualitativ ausgearbeitet wurden.<sup>346</sup> Da Houbraken also in erster Linie leidenschaftlicher Künstler war, liegt die Theorie nahe, dass er im Laufe seiner Karriere immer wieder Einzelblätter aus Freude am künstlerischen Schaffen anfertigte.

---

<sup>346</sup> Siehe Kapitel 4.

Dass er in diesem Bereich generell sehr aktiv und dem druckgraphischen Medium sehr angetan war, zeigen seine Illustrationsgraphiken, die er für diverse Publikationen ausführte.<sup>347</sup> Houbraken hat also wahrscheinlich nach und nach aus der Motivation des künstlerischen Aktes heraus die Blätter radiert und kurz vor 1700 schließlich beschlossen, diese gesammelt in einem umfangreichen Werk zu veröffentlichen. Nachdem er die drei Titelblätter hinzugefügt hatte, rundete er das Ganze mit den zehn Textseiten ab. Obgleich die Einzelblätter im Fluss des Kunstschaffens entstanden sind, war der Beweggrund einer Zusammenfassung zu einer solchen Publikation hingegen höchstwahrscheinlich ökonomischer Natur. Dies entspräche der Vorgehensweise dieser Zeit, denn bereits durch die Veröffentlichung der vielen Reproduktionsgraphiken, die durch den Begriff der *imitatio* völlige Legitimation genossen, waren gedruckte Blätter zu einer bedeutenden Einnahmequelle für Künstler, Stecher und Verleger geworden.<sup>348</sup>

Die geringe Homogenität lässt sich aber auch unter Umständen damit erklären, dass Houbraken versuchte, das Werk einerseits für Kunstausübende nutzbar zu machen, andererseits auch für Kenner und Liebhaber attraktiv zu gestalten. Der Vorteil lag auch hier wieder beim wirtschaftlichen Gewinn, der im Falle eines breiteren Zielpublikums natürlich wesentlich höher ausfiel. Nur der heutige Betrachter erwartet die Einheitlichkeit der Abbildungen, denn im 17. Jahrhundert waren Sammelbände mit Blättern aus verschiedensten Themengebieten gang und gäbe. Dass eine motivische Vielfalt zur damaligen Zeit in keinsten Weise als negativ gewertet wurde, zeigt eine Studie von Tarnya Cooper, die sich mit mehreren Sammleralben von Zeichnungen beschäftigte. Sie kam zu dem Schluss, dass die Alben eine überaus große Bandbreite an Motiven aufwiesen, denn es waren darin klassische Skulpturen, religiöse und allegorischen Figuren, Aktdarstellungen, Porträts, Tiere und auch Wappen zusammengefasst.<sup>349</sup> Diese Erkenntnis im Bezug auf Zeichnungssammlungen lässt sich sehr wahrscheinlich auch auf Kompendien von Druckgraphiken umlegen. Wahrscheinlich dürfte also die Vielfalt der Abbildungen gar nicht Teil einer Problemanalyse sein. Houbraken hat sein Buch vielleicht einfach begonnen, indem er

---

<sup>347</sup> Saur Allgemeines Künstlerlexikon, Band 75, S. 81.

<sup>348</sup> Dickel 1987, S. 276. Eine Beschreibung der Aufgabe und Beteiligten bei einer Buchpublikation siehe Orenstein 1996, S. 12-21. Weiters erläutert sie das Geschäft mit der Druckgraphik am Beispiel Hendrick Hondius. Orenstein 1996, S. 86-137.

<sup>349</sup> Cooper 1998, S. 214.



die vielen spontan radierten Blätter der Personifikationen zusammenfasste und erst in einem zweiten Schritt beschloss, in den beiden folgenden Teilen die Themenvielfalt in Hinblick auf einen erweiterten Rezipientenkreis zu erhöhen.

Hinsichtlich der Kombination von Bild und Text orientierte sich Houbraken, wie schon erwähnt, an Cesare Ripa. Es könnte aber ein weiterer Faktor von Bedeutung gewesen sein, denn der lehrhafte Charakter wurde durch die Adressierung an so viele Betrachtergruppen etwas verwässert. In Van Gelders Studie über Jan de Bisschops „*Icones*“ und „*Paradigmata*“ kommt der Autor an denselben Punkt, wo die Vielfalt der Darstellungen im Gegensatz zu einem didaktischen Zweck des Werkes steht. Seine Worte helfen auch in unserem Fall, die Dinge vielleicht etwas klarer zu sehen: „*On the one hand, he did have a didactic aim in mind, and addressed himself to artist, and on the other, he may not have known any other type of book from which he could have adopted a scheme for his own.*“<sup>350</sup> Houbraken mag sich vielleicht in derselben Situation wiedergefunden haben. Abbildungen in Kombination mit erklärenden Zeilen waren die Regel, und auch sein Hauptvorbild Cesare Ripa hatte ja sein Werk auf dieselbe Weise aufgebaut. Somit beschloss auch Houbraken, den Bildern noch nachträglich einen Text hinzuzufügen. Zusätzlich wollte er damit seinem Abbildungsband eine tiefere Dimension geben, um einen höheren Status der Publikation zu erreichen. Ich habe im Kapitel über die Kunsttheorie der Niederländer bereits angedeutet, dass Arnold Houbrakens Position in diesem Kreis sehr speziell war, denn er war kein vollkommener Theoretiker, jedoch sehr wohl durch sein Vitenwerk in der kunsttheoretischen Tradition verankert. Da die „*Groote Schouburgh*“ als umfangreichstes und bedeutendstes Werk allerdings den Endpunkt seines Lebens markiert, hatte Houbraken wohl vermehrt das Bedürfnis, sich in diesen eloquenten Kreis der *Literati* einzuordnen. Da sich die Kenner und Schreiber in den Niederlanden auf einige wenige Namen beschränkten, ist durchaus anzunehmen, dass diese miteinander in Kontakt gestanden sind. Gerard de Lairese rückt in diesem Zusammenhang jedenfalls immer wieder in den Vordergrund. Durch die fast idente Übernahme der Komposition der Satyr-Nymphen-Szene von Lairese ist gesichert, dass Houbraken die Werke seines Zeitgenossen gekannt hat. Zusätzlich lassen sich Parallelen im Schaffen der beiden Künstler ziehen, denn auch Gerard de Lairese war

---

<sup>350</sup> Van Gelder/Jost 1985, S. 191.

vorrangig Maler, aber eben auch Kunsttheoretiker. Dieser scheint allerdings in beiden Gebieten von wesentlich mehr Erfolg gekrönt worden zu sein und könnte so sehr wohl eine Motivationsquelle für die eigenen Bemühungen gewesen sein. Daraus eindeutige Schlüsse zu ziehen würde zu weit gehen, aber vielleicht verband die gemeinsame Wertschätzung der Antike und der Kunst der Renaissance einen intellektuellen Kreis, der sich als fruchtbarer Nährboden für den künstlerischen und geistigen Austausch entwickelte. Dass Houbraken Bildung im Allgemeinen hoch schätzte und selbst auch sehr belesen war, zeigte bereits die Aufarbeitung der Textseiten und des Briefes an seinen Freund, worin er solche Details preisgab. Die Anspielung auf das Theater oder die Literatur beziehungsweise auch die offensichtliche Behandlung des Paragone-Disputs zwischen Malerei und Bildhauerei enthüllen ebenso Houbrakens Interesse für humanistische Themen. Ob Houbraken direkt mit Lairesse oder der Vereinigung *Nil volentibus arduum* in Verbindung stand, kann leider nicht nachgewiesen werden, allerdings benötigt ein intellektueller Diskurs nicht unbedingt eine enge Freundschaft zu den Kollegen. Theoretische Bezugnahmen konnten auch auf schriftlicher und bildlicher Basis passieren und involvierten diejenigen, die sich beispielsweise durch diverse Schriften profilierten. Betrachtet man das Œuvre von Houbraken, liegt die Annahme nahe, dass er durch sein vielfältiges schriftliches Vermächtnis auch Teil dieser losen Gemeinschaft an niederländischen Theoretikern war.

Im Anbetracht von vergleichbaren Publikationen um 1700 wird jedenfalls klar, dass Arnold Houbraken mit seinem „*Toneel van Sinnebeelden*“ ein Werk geschaffen hat, welches eine separate Stellung einnahm. Mit seiner nicht explizit unterweisenden oder theoretischen Natur steht dieses Buch eben genau an der Kippe zwischen einer professionell-künstlerischer Publikation und einem „Bilder“-Buch für Liebhaber der Künste. Diese Feststellung ist insofern bedeutend, als man sehr wohl annehmen kann, dass Houbraken ein genaues Bewusstsein für solche Kenner- beziehungsweise Liebhaberkreise hatte. Es ist nicht sehr viel bekannt über das genaue Sammlungsverhalten bei Druckgraphiken, allerdings wurden bereits einige wichtige Sammler von Zeichnungen des ausgehenden 16. Jahrhunderts von Gerrit van Gelder und Ingrid Jost behandelt, von denen drei selbst keine Künstler waren.<sup>351</sup> Ob nun Hobbykünstler oder Gelehrter, es gehörte jedenfalls zum guten Ton, Zeichenunterricht

---

<sup>351</sup> Van Gelder/Jost 1985, S. 64-71.

zu nehmen und sich mit Kunst auseinanderzusetzen. Es entwickelten sich sogar private Lehrkurse in Ateliers oder Zeichenschulen, und im Laufe des 18. Jahrhunderts wurde die Anfängerausbildung allmählich zu einer eigenen Profession.<sup>352</sup> Ob nun Vorlagenbuch für Kunstschaffende oder Blätter zur Freude am Betrachten, offenbar hat es Houbraken geschafft, einen ansehnlichen Kundenkreis anzusprechen, ansonsten wären nicht zwei spätere Editionen dieser Graphikserie erschienen.

## **Zusammenfassung und Bewertung**

Mit Arnold Houbraken haben wir ein typisches Beispiel für einen der unzähligen niederländischen Künstler des 17. Jahrhunderts vor uns, dem durch sein malerisches und druckgraphisches Schaffen kein dauerhafter Ruhm vergönnt war. Wäre er nicht zusätzlich als Autor des Vitenwerkes „*Groote Schouburgh der Nederlandsche Konstschilders en schilderessen*“ in Erscheinung getreten, wäre sein ziemlich umfangreiches Œuvre vielleicht vollkommen in Vergessenheit geraten. Sein relativ geringer Bekanntheitsgrad hatte auch zur Folge, dass sich seine Werke immer noch größtenteils in Privatbesitz befinden oder auf dem Kunstmarkt in Umlauf sind. Durch diese niedrige Präsenz seiner Bilder in öffentlichen Sammlungen blieb seinem Œuvre bisweilen eine detaillierte Aufarbeitung verwehrt. Seine Rolle ist aber nicht nur durch seine Bedeutung als Quelle des *Goldenen Zeitalters* zentral, sondern auch weil er genau diesen Übergang verkörpert, der sich am Ende des 17. Jahrhunderts in der Malerei vollzog. Weg von den charakteristisch niederländischen Darstellungsgegenständen von Seestücken, Stilleben oder den facettenreichen Genreszenen der einfachen Bevölkerung, wurden internationale Tendenzen wichtig, die vor allem einen höfischen Grundton mitbrachten. Zugleich erhielt die Theoretisierung der Malerei bedeutenden Aufschwung, wodurch die Orientierung an klassischen Kunstwerken und berühmten Meistern der Renaissance immer mehr in den Vordergrund rückte. Vor allem durch seine Biographiesammlung aus den Jahren 1718-1721 knüpfte Houbraken gleichermaßen an dem großen Vorbild Karel van Mander an, wie er sich auch gleichzeitig in den an Bedeutung gewinnenden Kreis der Kunsttheoretiker einordnen wollte. Doch auch wenn die Kunst laut den klassisch

---

<sup>352</sup> Dickel 1987, S. 276.

Gesinnten zu neuen Ufern aufbrechen sollte, war die Orientierung an den Vorbildern in keinstem Maße verwerflich, solange es nur die richtigen waren.

Vorbildnahme ist auch für Arnold Houbrakens Publikation „*Toneel van Sinnebeelden*“ ein wichtiges Stichwort. Bei den Bildern orientierte sich Houbraken vor allem bei den allegorischen Standfiguren an dem offensichtlichsten Beispiel Cesare Ripa und dessen „*Iconologia*“. Einige Darstellungen lassen sich direkt mit dem italienischen Vorbild in Verbindung bringen, wobei ein paar keine Entsprechung bei Ripa finden. Dies liegt an Houbrakens kreativer Auseinandersetzung mit der Vorgängerpublikation. Weiters ist es möglich, auf bildlicher Ebene diverse Einflussfaktoren aus Houbrakens Umgebung nachzuzeichnen. Sein Werk entstand also vor dem Hintergrund verschiedener Künstler wie François Duquesnoy oder Gerard de Lairese, aber es sind auch italienische Vorbilder sowie Anregungen aus der niederländischen Emblemtradition spürbar.

Von Seiten seiner Doppelbegabung als Künstler und Schreiber lässt sich die große Wertschätzung Arnold Houbrakens gegenüber der Literatur und dem humanistischen Studium ableiten. Dieses Wissen kam nicht nur in seinem schriftstellerischen Werk zu Tage, sondern auch in der ziemlich genauen Umsetzung der kunsttheoretischen Forderungen hinsichtlich Vorbildnahme oder Gattungshierarchie. Auch er orientierte sich in seiner Serie von Sinnbildern an bedeutenden Vorgängern, wie Karel van Mander oder Cesare Ripa, die er im letzten Schritt auf kreative Weise zu einem neuen Kunstwerk umwandelte. Interessant ist, dass bei der Behandlung der *Sinnebeelden* immer wieder die verschiedensten Aspekte der Paragone-Diskussion zum Vorschein kamen. Vor allem spielte die *imitatio*, die ursprünglich eine Methode in der Rhetorik war, eine große Rolle. Wie eng die Verbindung zwischen Malerei und Poesie gesehen wurde, zeigt Houbrakens Titelblatt des zweiten Teils (Abb. 72), bei dem das Tuch vor dem Mund die Stummheit der zentral positionierten Malerei ausdrückt. Das Diktum Malerei als stumme Poesie drückte nur einen Aspekt der Diskussion aus, die das Filtern der Gemeinsamkeiten und Unterschiede der beiden Medien zum Ziel hatte. In seinen Darstellungen von Büsten, Reliefs und den teilweise skulptural aufgefassten allegorischen Standfiguren wollte Houbraken vor allem mit der Skulptur in direkte Konkurrenz treten. Die Blätter können also als radierte Stellungnahmen zur Vorrangstellung der Malerei gelten, denn schließlich war diese in der Lage, das andere Medium auf kunstvolle Art zu imitieren. Auch hier ordnete sich Houbraken in eine

niederländische Tradition ein, die bereits sehr früh auf die Argumente dieser Kunstdebatte einging.

Weitere Informationen, die ein besseres Licht beispielsweise auf Houbrakens Intentionen des vorliegenden Werkes werfen, konnten durch die Analyse des Texts gewonnen werden. In erster Linie betonte er den lehrhaften Charakter, denn er richtete das Werk ausdrücklich an Maler und Bildhauer. Aus praktischem Grund habe er sich dafür entschieden, denn „*dewijl `t yeders doen niet en is, uyt soo veel deftige voorbeelden yets by een te stellen, en het tot zijn eygen te maken*“.<sup>353</sup> Sein erstes Ziel war also, ein Vorlagenbuch für Künstler zu schaffen, die damit auf bequeme Weise bereits mit der besten Auswahl an Vorbildern konfrontiert wurden. Trotz allem war Houbraken ein Geschäftsmann und wollte mit den von ihm im Laufe der Zeit radierten Blättern auch einen Gewinn machen. Ich bin der Meinung, dass sich die Vielfalt der Blätter sehr wohl auf die geplante Rezeption von Bildhauern und Malern zurückführen lässt, allerdings hatte Houbraken damit bestimmt auch noch einen dritten Käuferkreis im Sinn: die Kunstliebhaber und Sammler. Diese waren nämlich um 1700 zu bedeutenden Abnehmern von Zeichnungen und Druckgraphiken avanciert, wodurch sich die Aussicht auf ein lukratives Geschäft bot.

An dieser Stelle ist es nun möglich, die im Titel gestellte Frage nach der Relevanz von *imitatio* oder *aemulatio* zu beantworten. Wie wichtig die Inspiration durch diverse Vorgänger und somit auch die *imitatio* war, konnte hoffentlich im Laufe dieser Arbeit vermittelt werden. Cesare Ripa belegt mit seiner „*Iconologia*“ in diesem Fall eindeutig die Spitzenposition der Vorbilder, allerdings waren auch andere Künstler und vor allem auch die kunsttheoretische Gesinnung der Zeit für das Werden dieses Kunstwerks verantwortlich. Trotzdem hat es Houbraken geschafft, sich von den Vorbildern zu lösen, und schuf durch seine kunstfertige Benützung der Radiernadel ein vielfältiges Werk, welches sich durch eine große Lebendigkeit und Ästhetik auszeichnet. Somit hat er das Prinzip der *aemulatio* vorbildlich umgesetzt, schließlich ist das Erkennen der eigentlichen Inspirationsquelle nichts Verwerfliches, sondern zeigt nur die Kühnheit, mit der Houbraken die Vorläufer studierte und sich davon absetzte.

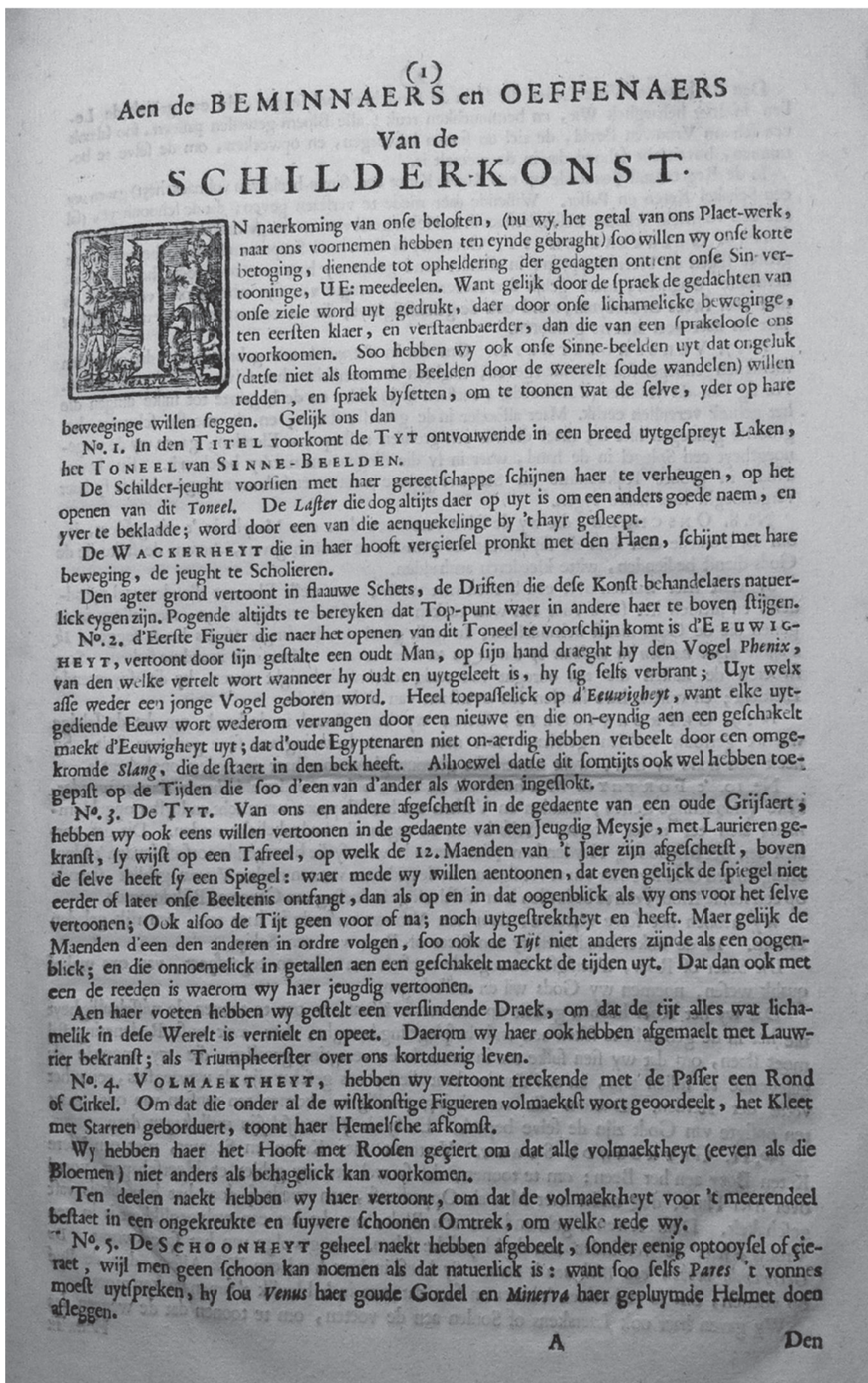
---

<sup>353</sup> Houbraken 1700, einleitender Brief. „*Es ist nicht jedem gegeben, aus so vielen vornehmen Vorbildern etwas zusammenzustellen und es sich eigen zu machen.*“.

Im Zuge der Recherche zu meiner Arbeit bin ich einige Male an Grenzen gestoßen, vor allem hinsichtlich der Beschreibung von Arnold Houbrakens Œuvre. Es wäre wünschenswert, dass dieses, meiner Ansicht nach fruchtebringende Forschungsfeld in Zukunft mehr im Zentrum wissenschaftlicher Bemühungen stehen würde. Dadurch könnten sich unter anderem neue Erkenntnisse im Hinblick auf das Buch „*Toneel van Sinnebeelden*“ ergeben und neue Querverweise könnten auch seine unmittelbaren Vorbildern ans Licht bringen.

Kunst ist immer Produkt ihrer Zeit, ihres Umfelds, der Politik, ihres Auftraggebers etc., und auch Arnold Houbrakens „*Toneel van Sinnebeelden*“ war ein Ergebnis verschiedenster Einflussfaktoren. Ernst Kris‘ Worten folgend entsteht eben Kunst nicht in einem leeren Raum, und auch kein Künstler ist oder war unabhängig von Vorbildern oder überlieferten Mustern.

Textseiten „Toneel van Sinnebeelden“





(2)

Den Ruyker van Witte Lelien die sy in de hand heeft wil seggen, dat eve gelijk de Lelien in haer behaeglick Wit, en beminneliken reuk; alle Bloem-gewassen passeert, soo sal ook een schoon Vrouwen Beeld, de ziel en sinnen beweegen, en opwecken, om de selve te beminnen, boven alle schoon dat in de weerelt is.

In de Regterhand (leunende op een Ronde Kloot een Sinne-beeld van volmaektheyt) gaven wy een Schakel Keten en Passer. Willende daer mede te verstaen geven; dat de schoonheyt, (sal het een volmaekt schoon wesen) bestaet in een seker getal van aen een geschakelde schoone Deelen.

No. 6. GELUKSALICHEYT, Gaven wy in d'een hand Scepter en Kroon, beteekenende groote staten en Heerschappyen: in d'ander hand gaven wy haer een overvloets hoorn vol alderhande vruchten; maer gelijk den Ackerman de vrugte van sijn arbeydt niet verkrijght als naer veel sweet en moeyten, word ook de geluksaligheyt; die in een ruste des gemoets bestaet niet als naer veel arbeits gebooren.

No. 7. VERGENOEGTHEYT. Om dat in d'Armoeds een gebrek is van dat geen den menschen genoeghen soude konnen geven; traghten den menschen het selve altyds t'ontworfelen. Nu sig van dit Monster (d'Armoede) t'ontlaen is Prijslik: en de begeerte tot sulke dingen die het gebrek vervullen eerlik. Maer alsooder in de grootste staten; en de meeste schatten, het grootste genoeghen niet is; maer dikwils een grooten nalleep van Elenden; gaven wy de vergenoegtheyt een Spiegel in de hand, waer in sy die dingen van naerby beschoudt. En bevinde in groote Rijkdomme en Staaten: groote onrusten en bekommeringe: houdt sy haer vergenoeght met haare eygen.

No. 8. ONSCHULD, dat wy de selve vertoonen door een Maeght in 't wit gekleet, is, om dat d'oude daer door de suyerheyt des gemoets te kennen gaven, daerom de sulke die de Gods-dienst bedienden, witte kleederen aenhadden.

Sy wast haer handen over een becken met water, met welk Element d'ouden veel ophadden, en hielden het selve voor een waar teeken van onschult en suyerheyt; niet alleen in de genen die de Gods-dienst behandelden; In welk geval men den sanger Israëls hoort seggen, *Ik wassche mijne handen in onschult op dat ik ga tot uwen Altaer.* Maer ook in andere saaken. Soo swoeren de sulken die ten onrecht van eenig schelmstuk beticht waren, by dit suyerende Element; en wisten hare handen ten overstaen van al het Volk.

No. 9. GETROUWICHEYT, Gaven wy een Sleutel in de hand; om dat de selvige waerlik getrouw worden geschat. Die men over de bewaring van sijne goederen stelt. Sy heeft een hond by haer, welk natuerlike getrouwicheyt voor haer opvoeders onbekent is.

No. 10. 't FORTUYN. Men heeft van oudts en ook nu onder alderhande staten wonderlike veranderinge gesien, Landen en Volken tot het Toppunt van macht en luyfter opgeklimmen, zien ter neder storten. Sels boven en tegen alle bedenkelicke reeden. Dit gaf oorfaek aen het bygeloovig Heydendom (niet wetende waer sy die bewegende oorfaek souden 't Huys brengen) een Godheyt daer van te verdigten. In de gedaente van een naekte Vrouw, gebliint, staende op een ronde Kloot, om te beduyden haer wisselvallige bedeeeling van Gaven en Rijkdommen.

Wy hebben het selve vertoont, door een Vrouwe torfende in haer arm, een rijk geladen Hoom. In de linker-hand heeft sy een Stuer of Roer van een Schip.

Dit Stuer of Roer, d'eenigste bewegende oorfaek van voor en tegenspoet, van ons wel of qualik wesen, noemen wy Gods wil en welbehagen.

Dat wy het Roer hebben gestelt op een ronde Kloot, is om te toonen de wisselvalligheyt die het in de gebeurlicke saken aen onse bespiegeling brenght, daer over onse Redenering stil moet staen, om dat wy sien sulke tot in armoede en veragting gevallen, die wy meende de gefegende te sullen zijn, en aen d'ander kant die by ons geschat zijn als uytvaegfels, eeten het vette der Aerden. Daerom die verandering gevallig voorkomen ten aensien van ons; maer ten opsigte van Godt zijn de selve bepaekt. En by de *Jehova sal sijn welbehagen doen.*

No. 11. GETROUWDE-STAET. Vertoon met Kroon en Scepter, met een Yfere Keten Boey aen het Been: om te toonen, dat sy wel een vry gebiet en Heerschappy, voerd over haer Huys, dog onder haer Man als Opperhoofd, aen welk sy door het houwlik is vast geschakelt. Dese Keten is gekramd aen een Blok, om dat het een welvoeglikheyt is in een Vrouw, haer te verbinden aen de Huyslicke saken. In gevolge van het spreekwoort. *De Getrouwde hebben een Blok aen 't Been.* Sy heeft in haer hand een Tak Alsem, daer de Byé op vliegen, om te verbeelden 't bitter en soet dat men in 't Houlik t'samen smaken moet.

Wy gaven haer ook Laerskens of Soolen aen de voeten, om te toonen dat de weegen des Houwlik



Houwlîx fomtijts wel oneffen en met Doorne van Rampen en ongenugte bezet zijn. De ge-  
troude vreedt niet altijts op Roofen.

N<sup>o</sup>. 12. Z E E D I G H E Y T, hebben wy afgebeeld met neergeslagen oogen, en een tam gelaet.  
't Is een gave Gods, en bestaet in sig zelfs en andere wel te maniere. Daerom voert sy een  
Scepter en oog van gebiet; Om dat sy als bevelhebster de driften en neyginge des gemoets,  
zoo juist naer de middelmaet weet te bestieren.

N<sup>o</sup>. 13. N A T U R, is dat vermogen dat God met de scheppinge aen de lighamen heeft  
gegeven, om in gevolge van die wijse schicking alles in goede order voort te biengen. Soo  
schiep God in d'Elementen een vermogen, dat zy 't Aertrijk beswangerde om met die geboorten  
te voeden al wat leven had ontfangen. Om dit eenigins uyt te drukken gaven wy ons beelt  
een water-kruik onder den arm, welk druppelen het gewas bevogtigt: zoo wil ook de melk  
die uyt de borsten straelt, beduyden de natuer of het vermogen dat God in de lighamen geplaeft  
heeft om haer soortgelijken te teelen en te voeden.

N<sup>o</sup>. 14. V R I N T S C H A P, is een onderlinge goetwilligheid en genegenheit, daer in be-  
staende dat men sijn evennaesten van harten gunt, deel te hebben in dat geen dat hem ver-  
maek, en welweesen heeft bygebragt. Wy hebben ons sinnebeelt bekrant met mirtegroen  
en bloemen, om door die soete reuk, en aengename koleur, die aengenaemheit van de vrint-  
schap te verbeelden. Haer bloote boesem toont dat het harte toestemt met de mont.

De schael met Wijn, (die al van oudts een sinnebeelt is geweest, en een teeken dat de  
fulke die deel hadden aen den selfde, ook van gelijk aen de beteekende saek) hebben wy haer  
bygevoeght.

Van gelijke ook de Granaetappel om te beduyden dat de Vrintschap de harten en gemoe-  
deren zoodanig aen den anderen verbinden; Even als den Granaetappel zijne kernen, de een  
aen d'anderen en zoo tot een lighaem t' samen heght en toesluit. Uyt soo een suyvere gronde  
spruyt niet alleen alle gediensigheyt, maer ook ten beste rading, en trouwhartige waerschouwinge.  
Dog niet gelijk Apollo aen *Vulkanus*, daer van wy een schets

N<sup>o</sup>. 15. Hebben ingelaft: want die waerschouwing was geveinst, en diende om met hem  
en sijn onkuysse *Venus* te spotten.

N<sup>o</sup>. 16. d' S O N D E, dit schriklik Monster-dier van God en menschen gehaet: hebben wy  
vertoont in een Disparaet Postuet, de verwarde ontvlegte haer locken, d' zaem gevronge han-  
den, 't naar omsien op den worm die met sijn fenijnigen angel haer in de hielen steekt. Geeft  
duydlik genoeg te kennen de knaging van de Conscientie, en het gewisse van den sondaer.  
Haer voeten staen op een dorre en steekelige gront als van een naare Woestijn; Om dat wy  
de sonden moeten aenmerken als een verlatenen die in woeste wegen omdooft en geen schuyl  
nog heul by God, en vroomen kan vinden. Want ten aensien van God is hy een onge-  
hoorsamen, een oproerige, die tegen Gods wil en wet aendruyft. Want sonden eygentlik is dat,  
*te wille dat God niet wil*. En ten aensien van de vroomen en Godvreesende, leyt sijn vonnes  
ook al opgemaakt, Konink David sal voor allen spreken: *En soude ik niet haaten Heere die  
U haaten en verdriet hebben om de geene die tegen U opstaan, ik haatese met een volkome haate,  
sy zijn my tot Vyanden*.

N<sup>o</sup>. 17. Hebben wy de Historie van *Jupitar* en *Cimelé*, en in de selve een voorbeelt. Hoe  
de begeerte en wensch. Wanneerse is gevelt op ongeoorloofde dingen; straffe verdient.

N<sup>o</sup>. 18. Hebben wy de Godvruchtigheyt vertoont, haer borst-gieraet toont aen, dat sy de waer-  
heit draeght in 't binnenste, sy heeft in haer regterhand een kleyne Tempel, verbeeldende de  
waere Kerk, boven welkers dak, de H. Geest sweeft. Welkers genade straalen hare ziele ver-  
licht. In de linkerhand heeft sy eenige stucken gels die sy schijnt aen yemant te willen mee-  
dedeelen: een hoedanigheid van die deught mildadig te weesen. Dat sy vleuken aen de hand  
heeft; wil seggen dat sy vaerdig, dat sy geret is om wel te doen.

Onder hare voeten vertreet zy de ydelheit en wellust deses levens.

N<sup>o</sup>. 19. M I L D A D I G H E Y T. Komt ons hier voor in een minsaem gelaet bekrant met  
bloemen. Om dat zy maer altijt zoo voorkomt den sulken die deelgenoten zijn van haare  
gaven.

d' Open handen, hebben al mede hare beduyding. My gedenkt geleesen te hebben, dat  
als de Gefanten van Bearn, order ontfangen hebbende, om een van de twee Soonen, van  
Heer Willem van Moncade tot haer Vorst te verkiesen, kofen zy dien welke haer in het be-  
groeten voorquam, met vlak open handen; Om dat sy het voor een seker voortteeken van mil-  
dadigheid opnamen.



Wy gaven haer in de Rechterhand juweelen en gelt. En gelijk als de handen werknuygen zijn, die na de gesteltheit van de ziel haer beweging maekt, geeft het te kennen dat gelijk de hand, alsoo ook het harte open staet tot mededeelsaemheit.

In de linkerhand heeft zy een Passer, willende daer by toonen datmen ontrent het welbehandelen van dese deught moet een sekere maet houden, op dat het niet soude schijne te helle naer verquisting; maer datmen (gelijk het spreekwoord seght) *zoo moet geeven, datmen geevende blijft.*

N<sup>o</sup>. 20. SPEELKONST, hebben wy vertoont, spelende op de Herp, een oudt en geaght Speeltuyg.

Hoedavig dit snaaren spel door liefelicke toon en klanken de ooren streelt, en de geest opbeurt, is bekend. 't Is een speelstuk dat *Jehova* zelfs verkoofen had, om het Offer te beantwoorden tegens over zijnen Altaer.

N<sup>o</sup>. 21. GEDIENSTICHEYT. Is een goetwilligheit des gemoeds, spruytende uyt oprechte liefde die men draeght voor tijn evennaestens welwillen: wy hebben haer in een bygeestig, en voortgaende postuer afgebeeld; Om dat de bereytvaardigheit en gewilligheit, een groot deel van den dienst en een aengename bevalligheit aen de selfde geest. Want daer anders een stuers, en regenstrevigen dienst slaes en gehaet is: geest dese een bysonder genoegte.

Opgeschoote Kleederen, en Schoenen aen de voeten, heft een beduyding van bereytvaardigheit, na de stijl van Gods woort.

't Licht is een groot behulp en dienst, in het duyfter, dus hebben wy dit beelt opgesteld om te kunnen dienen voor een haertstee-stuk: 't maekt een heel fraye vertooning, by den avond, als men een ontfteke kaers op een blaker steekt, in een gald van het Raemt, juyft in de gesloote hand van het beelt. Tot een selfde bebruik hebben wy ook

N<sup>o</sup>. 22. Vertoont de *Wysheit* met en brandende Lamp, om dat de selfde is een verstant dat door de befondere genade Gods is verlicht, en uyt dien hoofden beurt zy de ziele op, van de aertfche en light voorby gaende dingen deses weerts (dat wy beduyde met de gevleukte Werelt-kloot, en de bloemen die zy onder de voeten treet) tot de bespiegeling van naeter, duersamer, en Hemelsche dingen, door de penne van Gods lievelinge in een open boek be-tooght.

N<sup>o</sup>. 23. Dit zoude kunnen dienen voor een Schoorsteen-stuk, *Quam Maminisse Juvat.* Geest den zin genoegte te verstaen.

## II. D E E L.

N<sup>o</sup>. 1. **M**Et de tweede uitkomst komt de *Schilderkonst* op het Toneel, en een gevolg met haer, sy speelt de stomme, zoo dat men uyt haer beweging sal moeten besluyten wat zy seggen wil. Agter haer volghet d' *Onwetenheit* met Ezels ooren. Hy beschampet al blindeling de Schilderkonst en haer werk: steekende haer Tong, en Virgers na, Agter hem staet de *Nijt*, met haer fenijnig hoofd. Gevolghet van de *Laster* gekroont met een heckel. Haer kleed geborduert met gepplitste tongen, en een Schaeltry in de hart (waer mee zy heur agterklap blaest) wil al mee wat seggen.

De *SCHILDERKONST* haer selven daer aen niet kreunende swenkt haer, en wend haer Tafreel na de *Reede*, die met aendaght schijnt te letten op het werk. Wat het nu seggen wil dat zy naect ten Toneel komt? zy heeft de beeltenis van de *waerheit* aengenomen; Om dat het aldervoornaemste van haer konst werk, (en 't geen hoogging verdient) bestaet in het opvolgen, en vertoonen van waerheden.

Dat zy een doek voor de mont heeft, wil seggen dat de tonge niet moet pleyten voor 't penceel, dat het werkstuk zig zelfs moet verantwoorden.

Op 't laetste blade van 't I. Deel, hadden wy een begin gemackt; soo sullen wy dan hier aen den anderen laten volgen, ordonantien die dienen kunnen tot Schoorsteen-stukken, bestaende in enkele gedaghten behalven dat

N<sup>o</sup>. 7. Vertoont wort *Narcissus* die sijn selven in 't water spiegelt; een sinnebeelt van eyge liefde, en hoe dat men soo ver kan kooten, dat men daer zelfs in verdrenkt.

N<sup>o</sup>. 3. Daer *Dido* treurt, haer siende van *Encas* verlaten.

N<sup>o</sup>. 9. *POMONA*, en N<sup>o</sup>. 10. Daer *Ariadne*, van *Thesus* verlaten zijnde, van *Bachus* op het Eylandt gevonden, en getroost wort.

N<sup>o</sup>. 13.



(5)  
 N<sup>o</sup>. 13. REYNIGHEIT hebben wy verbeeld 't aengesigt met een sluyer overdekt, leunende op een kalom, in de hand heeft zy een witte Lelie; met een sluyer het aengesicht te bedecken, heeft by d'Oude Hebreen voor een sinnebeeld verstrekt, van suyverheit, en kuysheit. Van daer over gegaen tot de Romeynen, was het selven tot sulken algemeen gebruyk, en bewijs van eerlikheit ontrent de Vrouwen gekoomen, dat men aengeteekent vint, dat *Cajus Sulpitius Gallus* zijn eygen Vrouw verriet, en verlaaten heeft, om dat zy ongedekt was uytgegaen.

De Kalom wort haer bygevoegt, om dat dese Deught, even als een Pylaar bequaem is voor 't lighaem om op te rusten, ook aen 't gemoet rutte verschaft, dat anders door de sonden ontruft wort.

't Witte Kleed en de Lelien, voegen dese deught (t'wyl die in haer verwe of witheyt 't naefte by 't licht komt) om de suyverheit en reynheit des gemoeds uyt te drukken.

N<sup>o</sup>. 14. VOORSIGTIGHEIT. Is een rechtmatige beschouwing, en vergelijking van de gepasseerde dingen, met de toekomende of tegenwoordige, daerom gaven wy haer in de hand het hoofd van *Janus* met twee aensichte. Onder die beteekenis van de Heydenen ge-eert.

De Winkelhaek (een gereetschap by de Timmerlyuden in gebruyk, waer door zy proef nemen of haer werk na den haek gevoegt is) hebben wy haer niet oneygen bygevoegt. Om dat de Voorfigtigheit in haer vooruyt-gelicht, de toekomende dingen overleght en meet, by de uytgangen van de Voorleedenen.

N<sup>o</sup>. 15. MIDDELMATIGHEIT. Hebben wy afgebeeld, hebbende aen d'eene zijde een wreedaerdigen Leeuwe aen d'ander zijde een zaghtmoedigh Lam. Willende daer mede te verstaen geven, dat wy in alle onse betragtinge, den Middelpweg moeten houden, tusschen dese twee uystersten.

N<sup>o</sup>. 16. Wy hebben hier nog by gelaft twee TERMEN, dienende tot gieraden in Thuynen: en om aen het uyt-eynde van wandelingen te plaetsen.

By *Didacus Sauvedra* (in zijn sinspreuken van staet) vond ik aengemerkt (dat my in den sin braght om zoo yets te vertoonen) dat de Thebanen, de bequaemheit van staets-bediende, bysonder die over 't Reght saten, vertoonden door beelden sonder handen, de Reede was, *had-den zy toegeslooten handen, het had zijn beduyding van gierigheit, en indien sy open stonden waaren zy gereed om gaven t'onsfangen.* Sulck soort van beelden heeft men naderhant geplaeft in de Roomsche Hooven, om daer by te seggen dat men geen beter bewakers voor de Thuynen kost vinden als die, welke wel oogen hebben om op de bloemen en vruchten aght te slaan, maer geen armen of handen om yets te beschadigen.

Dus heeft men sulck zoort van beelden als Patroonen en beschermers van de Hooven aengesien, en seekere kragt toegeschreven gelijk aen *Priapus*; de bewaerder van de Vruchten die wy

N<sup>o</sup>. 17. Hebben afgebeeld zoo als hy ons in de Beschrijvers der Roomse Oudtheeden voorquam, met een lang Riet, of lies, op sijn hoofd. De plooye van sijn kleed, (welkers slip van de swarten der Vruchten neerweecht) geeft duydelik teeken genoeg; dat een Manlikheit onder het selfde bedekt staet, waer by sy wilde beduyden de Teelkrachten, en door het snoeymes dat hy in de hand heeft, dat hy ook opslight had op die Thuyn-oeffening.

Wat sy nu willen seggen met het riet dat op sijn hoofd stont, het was om de Voogelen uyt den Thuyn te jaagen. Sulke bewaerders en beschermers van Thuynen, zijn by ons de Moo-licken, die men in de Kerseboomen set om de Vogels af te schricken.

### III. D E E L.

N<sup>o</sup>. 1. **O**p 't openen van de Gordijn voor ons Toneel der Sinne-beelden, met de derde uytkomst komt de *Schulder-konst*, voor de tweedemaal op het Toneel, maer in een andere gedaente verkleed, zy heeft twee vleuken aen de slaapen des hoofts, om de wakkerheit en hoogklimmende geest en gedagten te verbeelden. Die sy in het welbehandelen van haer kunstwerk noodig heeft.

Den AAP is haer by gevoegt, om dat dit Dier bysonder van natuer is afgericht om alles na te booten.

De dood en 't leeven door het sackel-light afgebeeld, geeft de menigvuldige veranderinge van

B

van



van zaken in de behandeling van de konst te kennen, soo wil ook het masker te verstaen geven (dat men even als de Toneel-speelders) een aendoening van perfoonen, en zaken, moet hebben; sal men die dingen natuerlik en wel vertoonen.

Het Toneel-scherf agter haer, toont het insight van een Kamer, waer in afgebeeld staet, sulken soort van huys-gieraden, als wy in ons werk hebben opgestelt.

N<sup>o</sup>. 2. Vertoon hoe dat de Tijd de WAERHEYT aen de Weerelt ondekt, gelijk wy het selve hebben afgebeeld by den Heere Pieter van Blokland, boven een deur, waer van wy hier de schets vertoonen) agter de Tijd staet de *Leugen* die tegens de *Waerheit* staet te woeden; sijn weerschijn-kleed is bestickt met veelderlye soort van Momaensigten en Tongen.

Het Weerschijn kleed beeld aerdigh af d'onstantvastigheyt en d'ongelijkheyt van den leugen, want gelijk op elke de minste beweging de kleuren van het weerschijn heel anders voortkomen, zoo verandert ook een leugenaer sijn vertellinge op een wenk: En weet heel selden sijn voorgaende leugenen met zijne naervolgende gelijkstemmig- en overeenkomende te brengen. Daer uyt het spreekwoordt gebooren is, *de leugenaer moet een sterk geheuge hebben*. Den aenbrant gesteken bos stroo, die hy in de hand heet, beduyt. Dat gelijk het stroo, light ontfont, en light weder uytgaat: Ook de loogen uyt een geringe oorlack gebooren word, en ook wederom haest versterft.

Aen d'ander zijde sit de WAERHEYT byn geheel naekt, want soo met een sluyer bekleed is, dient niet om haer op te pronken; want sy is uyt haer natuer schoon, en heeft geen optooyfel van opgepronkte Reedenen noodig. Haer hoofd-gieraed pronkt met de beeltenis van de Son; om niet alleen te toonen dat de waerheit een Vriendinne van 't Light, maer selfs een alderfuyverste light is, waer aen de duytere Reeden moeten worden geproeft. Dit nu wil het open boek beduyden dat zy in de hand heet, namelijk, dat in de boeken (door een naerstige oeffeninge van 't verstant) de waerheit der dingen gevonden word.

In d'ander hand heeft zy een Palmtak. Een soort van Oosterfche Palm, waer van gefeght wort, hoe dat zy ook wort gedrukt, geen swaarte magtig is te beletten dat zy hare scheuten van ter zijden uyt recht opschiet, en zoo tegens alle verdruckingh het hoofd boven houdt.

Den agtergrond vertoon een Piramide, een Grafnaeld, en daer op een Heldenborst-beeld; en agter het selfde een wakend oogh.

Nu wil de TYT met sijn vingerwijs dit zeggen, schoon dat de *Leugen* tegens de *Waerheit* woed, en de selfde soeckt te drucken, dat een oog van Godlike voorforge, soodanig wackert tegens het geweld van de *Leugen*, datter altyts gedagtenisse der *Waerheit* overblijft.

N<sup>o</sup>. 3. Wy hebben hier ook ingelast eenige ordonnantien dienstigh tegens schuynstaende Lesenaeren (waer langs men light schept in gangen en galeryen) te schilderen. Dus hebben wy in dese plaet doot twee kindertjes vertoon. Hoe de *Naerstigheyt* de *Luyheyt*, of *Traegheyt* (als onnut) verschopt. Het eene hebben wy beduyt door den kraeyenden Haen, en het ander door den Schilpad, het traeghste dier onder de Son.

N<sup>o</sup>. 4. Brengen wy in belpiegeling hoe d' ARMOEDE van de *Wereltlingen* wort verlaten en veraght. Het sit heel naar te kijken wijl sijn hope van Redding (uyt dien elendigen staet) weg vlied. De handen sijn hem vast gebonden; de wicken (om hem uyt dese laeghten op te beuren) sijn hem gekort. Hy heeft geen pijlen (om hem tegens dese plaeg te beschermen) meer op sijn kooker.

N<sup>o</sup>. 5. Hebben wy vertoon hoe dat de KUYSSSE-LIEFDE. De streeling van de *Geyle-Liefde*. Schoorvoetende en veragtelik met een afgekeert wesen van hem afgeweert, bewarende in die worsteling sorgvuldig zijne *Reyne-Liefde*, door een Tortelduyf afgebeeld: van welke gefeght wort, dat hare kuyfsche min eens door de doot gescheyden, zy het voor een smet soude houden met een ander van haer soortgelijke te paeren.

Wy hebben het hoofd met Palm bekrans, dat verwinning beteekent. Om dat dese Deught des gemoets; Niet als naer een kragtige verwinning van onse bedorven hartstogten wort verkregen.

Den Bok voegden wy by d'Onkuyffe, of *Geyle-Liefde*, om dat getuyght wort van dat dier dat het onmatig is in Teellust.

N<sup>o</sup>. 6. Sijn kindertjes die twee leege waappenschilde vertoon. Die geplactst zijnde naer yders genoeg, met een wapen kan worden gevult.

N<sup>o</sup>. 7. DICHTKONST. Hebben wy vertoon met lauwr gekrans, en met klimops bladeren omgord, om dat gelijk de Lauwrier haer meeste aghting verdient, om haer duersame groe-



groenigheyt, hebben de Dighteren ook dit alleen tot haer beooging dat haren naem en d'agting voor haer werk langh magh leven.

De Klimops-blaaden daar mede hy gegord is, beduyden hoe der Dighteren geest, niet altijs om laeg, maer ook wel tot een hooghten opklimt. Den Heere D: V: Hoogstaaten seyde eens aerdig in een vers aen mijn (inspeelende op Vondel.)

*En zie hoe dat die Sonne rees,  
Die nimmer kroop als Veyl langs d'aerde,  
Maer steeds vermaek met voordeel paerde:*

Tot dien eynden pronkten het Konst-genootschap (dat met den Jaare 84. in dese onse Stad Dordrecht onder opsigt van dien Heer begin nam) met den Tijtel *Prodesse & Delectare*, en 't waer te wenschen dat der Dighteren geest, altijs het nutte beoogde. Soo soude haer naem ten goede leeven, die anders ook wel door haer versse levendigh blijft, maer als een onnutte Dighter.

Men sal het sinne-beeld niet te kort doen, de beeltenis af te male met een levendig Rood, om dat de beweging van het bloed, door de sterke Drift, en wackerheyt der geesten aengefet; gemeenlik sulke koleur die lichaamen byset.

Wy voegen hem een blauwe kleedaen, geborduert met starre, niet alleen om dat der Dighteren geest somtijts in sijn vlucht tot boven de wolken stijght (waerom wy hem ook den Arent hebben toegevoeght) maer om dat het wort geoordeelt een sonderlinge gave te zijn die door bysondere gonst van den Hemel wort meede gedeelt, dit stemt *Plato* toe, als hy seght. *Dat de Geest der Dighteren door een Goddelicke drift worden beweeght, door de welke sy dikwils beeltenisse van boven natuerlicke dingen begrijpen.*

Dit zy so dat een Dighter van natuer somtijts wonderlicke Vindingen heeft, egter moet zy gepaert zijn met de oeffening, en die beyde, Natuer en oeffening, maken een Dighter.

Dit wilde wy beduyden, als wy ons sinnebeelt, een Pen, en Rol Papier in de hand gaaven.

N<sup>o</sup>. 8. REEDE. Is die kostelicke hoedanigheyt, waer meede den Schepper het mensdom bysonder heeft willen verheerlicken boven alle andere schepfelen.

Om een recht eygen vertooning van de selve te maaken, wierden wy te raaden haer te verbeelden als een Dapre Amaloon: haer helmet is gepluynt met een Vuer-vlam; verliet met een spies en Helden-wapenrok, en nevens haer een schild met het hoofd van Medusa.

Den Helm, Borstwapen Spies, &c. zijn teekenen van dapperheyt: die grootagting verdienen, en daerom niet onaerdigh op de Reeden gepakt, voor zoo ver zy niet alleen de gemoedere van andere, maer ook die van haer eygen weet te betagelen, 't is een Gulde spreuke *die zijn gemoot bedwinght is sterker dan die steeden verwinnt.*

Den Schild met het hoofd van Medusa wil al mee wat seggen; want gelijk op de vertooning van het selve de vyanden verstoemde; Soo moet ook alle tegenspraek, die zig aenkannt tegens de Reeden, stom staen, of naer een weynig scharmtufeling, Veltvlugtig, de verwinning voor de Reeden agter laten.

Wy gaaven haer een Vuur-vlamme op 't hoofd.

't Vuur is een sinne-beelt van suyvering, van beproeving; de spreekwijzen hier op inspeelende zijn afgeleyt van een behandeling, Die de Silverfmeeden hebben om hun Gout en Silver te proeven. Dit brengen wy over tot de menschelicke Reeden. Want zal de Reeden ontegensprekelic zijn, dient zy de Waerheyt tot haer Basus te hebben. Om hier preuf van te neemen (want dit is ten hoogsten noodig, wil men zig selfs, en een ander niet door dwaling misleyden, en bedriegen) moet men wel aght geeven, of al die denkbeelden van zaken, door de REEDEN onse ziel ingedrukt (by gebrek van beter weeten) niet wel valsche indrukfelen en zoo ons selfs en andere bedriegen konden. Dit niet tegenstaende is egter de veyligste en sekerste weg; want gelijk als wy ten opsight van de sigtbaare voorwerpen, ons t'eenemaal op ons gesicht verlaaten, en vertrouwen, sonder ons op andere onser sinnen, of een anders oogten te beroepen: dewijl de natuer dat bysonder tot sulken gebruik heeft geschikt; zoo moeten wy ook ten opsight van verstaenlicke stoffe, ons geloof t'eenemaal aen het besluyt van onse reeden onderwerpen. Uyt dien hoofden geest de Reeden ook geen de minste toestemming op outhoriteyt van menschen; om dat het mogelick is dat de selve ook kunnen dwaalen, en ons tot dwaling leyden. Dit gevaer nu is zoo niet te vreesen in onse Reeden, om dat het niet apparent



is dat wy willens ons felven zouden bedriegen. 't is waer dat de Reeden door een valsche waen, en quaaide gewoonten, wel eens valsche besluuten (van die dingen die by haer in bespiegeling koomen) maekt. Dog de Reeden van veroordeel gesuyvert; kan men op de selfde (want waer sal men sig beter op betrouwen) staet maaken, als op een onseylbaare waerheyt; helst. En alles wat daer teegens aenkant verdaght gehouden. Uyt dien hoofden sal dan wel bysonder omsigtigh (in saaken van groote aengelegentheyten en die afhankelijk zijn van d'openbaring van een ander) dienen waergenoomen te werden, hoe de selve van tijt tot tijt is behandelt geworden. Andersins al geloofde het de heele werelt, dat de boeken *Moses*, (zoo als de selve ons op zijn naem voorkoomen) van Mooses selfs geschreven waeren, zouden zy het mijn dat niet wijs maken; om datter dingen in de selve ons voorkomen, die een onmoogelikeit insluuten, en regen de gesonde Reeden aenkanten.

Dit seggen wy van sulke dingen en zaaken, die wy magtig zijn door onse Redenering te bevatten. Maer om nu te besluuten van dingen daer van wy geen denkbeeld kunnen geven aan onse ziel, en egter een nootzakelik geloof insluut; daer van seggen wy, dewijl dat wy van een eyndig begriip zijn, kan ook onse Redenering niet verder gaen dan over dingen van een gelijke hoedanigheyt: want wat de verborgentheeden Gods, en de aanbiddelicke Drie-eenheyten van het Godlick weesen belanght; daer voor staet onse Redenering stil, en moeten die als een geheyligde waerheyt omheisen, en toestemmen; om dat onse ziel volkomen bewust is, dat die openbaring afkomt van zoo een die niet bedriegen en kan.

N<sup>o</sup>. 9. **BOUW-KONST**, dese geaghte konst hebben wy vertoont door een Vrouw van bedaeghden ouder, om dat tot die wetenschap wel een geoefent en eervaare verstant vereyft wort.

Sy heeft in d'een hand een Winkel-haek, Passer, en Drijflood, al samen werktuygen noodig tot het gebuyk van die treffelicke wetenschap, die bestaet in gelijkmatige na de konst geregleerde deelen.

In d'ander hand heeft zy het ontwerp (in platte gront) van een bouwkonstig werk; het eerste en voornaemste dat in die oeffening wort vereyft, om uyt dien grontslag het gebouw op te trecken.

N<sup>o</sup>. 10. **SANG-KONST**. Dese Heerlicke en geagte konst die van sulken nutten gebuyk zijn kan, dat *Jehova* selfs daer door heeft willen ge-eert zijn; En die door natuere en oeffening volmaekt wort. Hebben wy afgebeeld met een harp, om daer meede te beduyden; (sal sy door de sangstem onse geesten vlyen) dat haer toonen na de konst moeten geschikt zijn.

De Pedestal waer tegens zy aenleunt, is onderschraeght van een Cireen, van welke schoonzingende gedrochten, (om dat vermoogen uyt te drucken welk die konst op onse ziel heeft) vertelt wort, wanneer den doolenden Ullisus dit Eylandt daer de Cireenen haer aen het strand onthielden voorby voer, hy sig selfs aen den mast liet binden; uyt vrees van dat zijn sinnen mogten door die vlyende stemme verruckt en verleyt worden.

N<sup>o</sup>. 11. **DEMOCRIET**. Den inhoudt van den Titel tot ons 3. Deel beloofde ook te vertoonen (tot dienst van de konst-oeffenaers) borst-beelden. Zoo hebben wy dan vertoont dese beeltenisse. *Democriet*, van welke getuyght wort in sijn leeven, de weereldt altydts te belachen. en

N<sup>o</sup>. 12. **HERACLIET**. Die zijn leeven lang de weereldt beschreyden.

N<sup>o</sup>. 13. **BEVALLIGHEYT**. Hebben wy vertoont met een krans van Roosen. Om dat men van *Venus* vertelt datse die onder alle soort van bloemen uyt koos, op dat hare schoonheyten des te bevalliger zoude zijn als sy voor den Harder ter keure moest staen. Om de selve Reeden gaven wy haer de *Helichrisus* in de hand, een bloem overeenkomende met de koleut van het goudt, zy was van een geaght gebuyk by de Heydensche Paapen, om hare Afgods beelden te bekranzen, want in de Sonne staende, gaaven zy een ongemeene glans van haer, als van soo veel Sonnen alser bloemen waeren, dat geen gering gieraet en bevalligheyt aen de selve gaf.

Men heeft al lang getwist, wie van beyden, of de schoonheyten dan of Bevalligheyt de voorrang in agting verdienden. Daer kan een schoon Vrouwen-beeldt zijn en niet bevallig, en weder een bevallig Vrouwen-beeldt en niet schoon. En egter beyde beminlik.

De bevalligheyt bestaet bysonderlik in twee gaaven. Aengenaemheyt in 't aensien, en een lieflicke stem. 't Aensien bestaet in de aengename en lieflicke verwe, in de Aerdige en Hoflic-



licke beweginge, in een zoete lag, en minlijk opfigt. De stemme bestaet in 't bevallig spreken, waer ontrent ook wel bysonder een soudt van wijsheyt vereyft wort. Bevalligheyt seyt *Quintilianus* is al 'tgeen met een seekere aerdigheyt, en liefstkeyt geseyt wort.

No. 14. EYGENLIEFDE. Hebben wy verbeeld staende te leunen tegens een Pylaar, waer *Bekommernis*, en *Vrees* staet op afgebeeld. Het Haes voor de *Vrees*: en den Haen voor de *Bekommernis*, wijl die in dit Dier zoo groot is, dat het hem belet zijn slaep vol uyt te slaepen; op dat den aanbreekenden Dag hem niet moght verrassen.

EYGEN-SELFS-LIEDE spruyt uyt *Bekommernis*, en *Vrees*. En daerom soekt sy niet alleen aen haer te houden al 'tgeen sy heeft, maer ook nog na haer te schraepen dat in haer vermogen is.

't Was den wil des Scheppers; dat den een des anders nut en welweesen befordge, hier toe strekte de Wet. Van sijn Evenmaesten lief te hebben als sijn selven.

Sig selfs te beminnen, en alles wat tot sijn welweesen behoort toe te brengen, is prijslik. Maer sig selfs lief te hebben, en alleen lief te hebben, is hatelik, en een sondige Eygen-liefde. Daerom hebben wy onse beeltenis afgeschetst met een schakel-keeten, waer mede hy aen sig selfs geschakelt is, foodanig, waer men de schakels begint, om te vervolgen, of van om laeg naer om hoog, of van hoog naer om laeg, komen egter weder tot het selfde lighaem. Verroehende niet onaerdig den aart van d'Eygenliefde. Want soo det al neyginge van de ziel, of daaden van het lighaem (bestaende in weldaaden) naer buyten, tot anderen gaen. 't Is met die verwagting dat het niet overwint weder te rug sal keeren. En soo voldoetmen niet alleen, niet aen die billicke pligh van de Liefde-wet. Maer men blijft een schuldenaer in naerlaetigheyt in 't geheel.

No. 15. d' Jaght hebben wy verbeeld door haer Patroonesse *Diana*.

No. 16. DANKBAERHEYT. Is een billicke plighquijting: spruytende uyt erkentnisse van genooten weldaaden, en ten opfighte van Godt is het een nootsakelicke goedwilligheyt. Sy is staende verbeeld om de bereytveerdigheyt tot die daet uyt te drucken.

Sy stort gaaven van haare gelegenden overvloed uyt op den Altaer (een sinne-beeld van de Godlicke tegenwoordigheyt) waer aan het dankoffer is toege-eygent.

Dat zy het hooft atwent van de daetpleging van Dankbaerheyt; heeft onder de betraghters van de Christelicke Godsdienst hare beduyding: dat de gaven moeten naer buyten gebraght, en niet naer binnen, door beschouwing van d'Oogen; op dat het harte daer door niet soude opgeblaesen werden; en sig die als een Deught toe-eygenen. Dit wilde de Heere Jesus daer meede beduyden, als hy seyde, dat de Linker-hand niet moest weten wat de Rechter-hand doet.

Haer is bygevoegt den Oyevaer. Hoe dit Dier onder al d'andere dieren, wel de meeste Dankbaerheyt betoont, aen haer Ouders, of voortelers wanneer sy oudt en gebreckig geworden zijn. Leest men by *Orus Apollo*.

No. 17. Heel veel viint men ook in de Haert-steeden geschilderde Blompotten. En om niet alles te verwerpen wat anderen voor my hebben gedaen, hebben wy ook een stuk of twee opgestelt, dog in een heel anderen vorm, en die al mee wat willen seggen. Dus bevat het opwerk van dese bloem-kruyck het borst-beeld van *Aeschylus*, d'oudste bekende die de Tonnelen en de verandering van Persoonen versonnen heeft.

. . . . . *Aeschylus* boude, een vaste stee  
Op lichte Balkjes, en was vinder van Toneelen.  
Van Grijs, en Kleeding . . . . .

Segt Pels in zijn Toneelwetten.

Dus sietmen in een van de Kindertjes hoe het door aendoening van een vremd weesen, zijn eygen Speel-mackers, vrees, verbaestheyt, aenjaght.

No. 18. Hebben wy verbeeld een BLOEMPOT, en onder het selfde een bockent kintje, dat zig ontfet, over het haestig verslenssen van een afgevallen bloem. Een ander kintje toont met een vingerwijs op de Pot: daer men uyt die beeltenisse van dansende Bachanten (die de Dood ontijdig wegrukt) een volmaekte sin-spiegel verbeeld van de vergankelijkheyt van 'menschen leeven.

No. 19. Onse derde verbeelding sal al meede zijn toestemming vinden, by menschen die beminnens van Oudtheeden zijn. 't Verheeye borst-stuk verbeeldt de beeltenis van *Apol*, soo als



als deselven ons voorquam, uyt een oudt Marmer stuk, by den Heere *S. V. Til*, in zijn geleerden Voorlooper van de Psalmen vertoont. Aen de voet van het borstbeeld hebben wy een kintje vertoont, dat op een Harp speelt. Die wy om haer vremd figuer gevolgt hebben. Een ander kintje draecht de Vuer-fackel. Welke beyde yder haer sinpeelinghe heeft op de borstbeeltenis. Zoo wijst de Harp (aen Apollo toegewijt) in hem den Patroon van de zielbe-roerende speelkonst. En de onsteke Vuer Toors, en kroon met elf Sonnestraalen. Toont aen hoe des selfs beeltenis, onder de gedaente van Vuer is ge-cerd. Daerom van ons geschickt om te pronken op een haertstee. Daer men het Vuer niet tegenwoordig hebbende; de ver-beelding daer van de plaets mogte vullen. Met die selve reeden hebben wy

N<sup>o</sup>. 20. 't VUER, vertoont door een *Vestaelsche Nonne*. 't Vuer (door de brandende lamp afgebeeld) was de Godheyt diens Brand-altaar zy met groote sorg bewaekte.

De beschreeve Rol in haer hand, wil seggen dat zy het geheym van de Godspraaken ont-voude, welk *Orakel* of Godsprack zy ontfing, door het gadt van den Driervoet; die wy onder haer vertoont hebben.

Hier meeden (geagte Konst-oeffenaers, en bysonder mijne Konst en Stadtgenoot onder welks opficht ik dese mijne Eersteling heb toevertrouwt) hebben wy geoordeelt voldaan te hebben aen den sin van ons Plaetwerk. 't Welk soo dese mijne moeyte met genegentheynt wort beant-woort, sal wel light yets grooters volgen.

En zoo het mocht koomen te gebeuren, dat dit ons werk door een ander wiert naerge-maekt; zoo weet; dat ik geenige voor de mijne erken, dan die met mijn eygen hand zijn on-dertheykent.

*A. Houbraken*



T B D O R D R E C H T,

Gedruckt by *Niclaes de Vries*, woonende in de Nieuw-stract.  
Anno 1700.

In: Arnold Houbraken, Toneel van Sinnebeelden, Dordrecht 1700, Exemplar Rijksmuseum Amsterdam.



## Übersetzung Textseiten „Toneel van Sinnbeelden“

### An die Liebhaber und Ausübenden der Malerei

Um unserem Versprechen nachzukommen, möchten wir Ihnen unsere kurze Kundgebung, die der Aufklärung der Gedanken rund um unsere Sinnbilder dient, mitteilen. Denn gleich der Sprache, durch die die Gedanken unserer Seele ausgedrückt werden, werden körperliche Bewegungen durch sie klarer und verständlicher, als wenn sie sprachlos erscheinen. So wollten auch wir unsere Sinnbilder nicht auf eine stumme Art durch die Welt gehen lassen, sondern auch ihnen eine Sprache geben, um zu zeigen was dieselben, jede in ihrer Bewegung, sagen wollen.

**N.1** Im Titel erscheint die Zeit, die ein ausgebreitetes Laken auseinanderfaltet, dieses ist das *Theater der Sinnbilder (Toneel van Sinne-Beelden)*. Die Maler-Jugend mit ihren Utensilien freut sich beim Öffnen dieser Szene. Das Laster, das immer danach aus ist, eines anderen guten Namen und Eifer zu beflecken, wird von einem Zuschauer an den Haaren gezogen. Die Wackerheit, die in ihren Haaren mit dem Hahn prunkt, scheint die Jugend mit ihrer Bewegung zu belehren. Der Hintergrund zeigt vage die Triebe, die diesen Kunstbehändlern eigen sind. Immer versuchend, diesen Höhepunkt zu erreichen, in welchem sie alle anderen überragen.

**N.2** ist die erste Figur, die beim Öffnen dieser Szene erscheint- die **Ewigkeit**- dargestellt durch die Gestalt eines alten Mannes, der auf seiner Hand den Vogel Phönix trägt, von dem gesagt wird, dass er wenn er ablebt, sich selbst verbrennt und aus dessen Asche wieder ein neuer Vogel geboren wird. Sehr zutreffend auf die Ewigkeit, denn auf jedes Jahrhundert, das vergeht, folgt ein neues Jahrhundert, und diese unendlich aneinander gereiht machen die Ewigkeit aus, welche die alten Ägypter durch eine umgedrehte Schlange dargestellt haben, die ihren Schwanz im Maul hält. Auch haben sie dies manchmal für die Zeiten benutzt, die so eine von der anderen geschluckt werden.

**N.3**, die **Zeit**. Oft dargestellt in der Form eines Greises, haben wir sie in der Gestalt eines jugendlichen Mädchens mit Lorbeeren darstellen wollen, die auf eine Szene zeigt, in der die 12 Monate des Jahres dargestellt sind. Darüber hält sie einen Spiegel, womit wir zeigen, dass genau wie bei einem Spiegel, der nur den Augenblick zeigt, in dem wir vor ihm stehen, auch die Zeit kein vorher und nachher, keine Ausgestrecktheit hat. Aber gleich den Monaten, die einander in einer bestimmten Reihenfolge folgen, kann auch die Zeit nichts anderes sein als ein Augenblick, und diese Augenblicke aneinandergereiht sind die Zeiten. Das ist auch der Grund, warum wir sie jugendlich darstellen. An ihre Füße haben wir einen verschlingenden Drachen gestellt, da die Zeit alles Körperliche in der Welt zerstört und aufisst. Deshalb haben wir sie mit einem Lorbeerkrans dargestellt, als Triumphatorin über das kurze Leben.

**N.4**, **Vollendung**, haben wir dargestellt, indem wir mit dem Zirkel ein Rund oder einen Kreis ziehen. Weil dieser unter allen Figuren als vollendet beurteilt wird, haben wir ihre Kleider bestickt, um ihre himmlische Abstammung zu unterstreichen. Ihren Kopf haben wir mit Rosen verziert, da die Vollendung (*genau wie die Blume*) uns nur behaglich erscheinen kann. Teilweise nackt haben wir sie dargestellt, da die Vollendung zum Großteil aus einem ungebrochenen und sauberen Umriss besteht, weshalb wir

**N.5**, die **Schönheit**, vollkommen nackt dargestellt haben, ohne jegliche Verzierungen, da man nur schön finden kann, was natürlich ist; und so musste selbst Paris das Urteil aussprechen, er würde Venus ihren goldenen Gürtel und Minerva ihren gefiederten Helm ablegen lassen. Der Blumenstrauß mit weißen Lilien in ihrer Hand bedeuten, dass- gleich den Lilien in einem behaglichen Weiß mit einem lebenswürdigen Geruch, auch ein schönes Frauenbild Seele und Sinne bewegt und weckt, um selbige zu lieben, über alle Schönheit, die es in der Welt gibt. In die rechte Hand (*die auf einer runden Kugel weilt, ein Symbol der Vollendung*) gaben wir eine Schaltkette und einen Zirkel. Damit wollen wir sagen, dass die Schönheit (*oder ein vollendet schönes Wesen*) aus einer bestimmten Anzahl aneinandergereihter Teile besteht.

**N.6** **Glückseligkeit** gaben wir Zepter und Krone in die Hand, für große Staaten und Herrschaften, in die andere Hand gaben wir ihr ein überfülltes Horn mit allerlei Obst. Aber gleich dem Ackerbauern, der die Früchte seiner Arbeit nicht ohne viel Schweiß und Mühe

pflückt, wird auch die Glückseligkeit, die in einer Ruhe des Gemüts besteht, erst nach viel Arbeit geboren.

**N.7 Zufriedenheit:** Da es in der Armut einen Mangel gibt an dem, was den Menschen Vergnügung bereiten könnte, wollen diese ihr immer entkommen. Nun ist das Entheben dieses Monsters (*der Armut*) etwas Lobenswertes, und die Begierde solcher Dinge, die den Mangel erfüllen ist ehrlich.

Aber weil auch in den größten Staaten mit den meisten Schätzen keine Zufriedenheit herrscht, sondern oft das Nachspiel von Elend, gaben wir der Zufriedenheit einen Spiegel in die Hand, worin sie die Dinge aus der Nähe betrachten kann. Denn auch in großem Reichtum und großen Staaten gibt es Unruhe und Kummer, aber auch Zufriedenheit mit sich selbst.

**N.8, Unschuld,** haben wir als Magd in Weiß dargestellt, da, um die Reinheit des Gemüts zu zeigen, jene die den Gottesdienst durchführten, weiße Kleider anhaben. Sie wäscht ihre Hände über einem Wasserbecken, jenes Element, von dem die Alten viel hielten, da sie es als wahres Zeichen von Unschuld und Sauberkeit sahen, nicht nur bei jenen, die einen Gottesdienst durchführten. *In jenem Fall hört man den Sänger Israels sagen: Ich wasche meine Hände und gehe dann zu ihrem Altar.* Aber auch bei anderen Aufgaben. So schworen jene, die zu Unrecht einer Schandtät bezichtigt wurden, auf dieses säubernde Element, und wuschen ihre Hände in Gegenwart des ganzen Volkes.

**N.9 Treue,** gaben wir einen Schlüssel in die Hand, da selbiger als wahrlich treu gilt, dem die Aufbewahrung von kostbaren Gütern anvertraut wird. Sie hat einen Hund bei sich, dessen natürliche Treue seinen Erziehern gegenüber uns bekannt ist.

**N.10, Vermögen.** Schon in alten Zeiten hat man in vielen Staaten wunderliche Veränderungen gesehen, Länder und Völker stiegen bis zum Gipfel von Macht und Wohlstand, und stürzten nieder. Sogar gegen alle erdenklichen Gründe. Dies verursachte ein abergläubisches Heidentum (*da sie nicht wussten, wo sie die Ursache suchen sollten*), die eine Gottheit dessen bezichtigte. In der Form einer nackten Frau, mit verbundenen Augen, die auf einer runden Kugel steht, um ihre unbeständige Verteilung von Gaben und Reichtum darzustellen. Dies haben wir abgebildet durch eine Frau, die in ihrem Arm ein Horn trägt. In der linken Hand hält sie das Steuer oder Ruder eines Schiffs. Dieses Steuer oder Ruder, die einzige bewegende Ursache von Geschick und Missgeschick, unseres Wohlbefindens oder Unbehagens, nennen wir Gottes Wille und Wohlgefallen. Dass wir sie auf einer runden Kugel abgebildet haben dient dazu, die Unbeständigkeit der Sachen zur Anschauung zu bringen, bei denen unsere Vernunft stehen bleiben muss. Da wir solche sehen, die in Armut und Verachtung gefallen sind, von denen wir meinten, dass sie die Gesegneten sind; und andererseits jene, die in unseren Augen Abschaum sind, die das ‚Fette der Erde‘ essen. Darum erscheint uns diese Veränderung als gefällig, aber gegenüber Gott sind selbige bestimmt. Und Jehova wird sein Wohlbefinden erwirken.

**N.11, Ehe,** mit Krone und Zepter abgebildet, und mit eisernen Ketten am Bein: um zu zeigen, dass sie eine Herrschaft über ihr Haus führt, aber unter ihrem Mann als Oberhaupt, an welchen sie durch die Ehe festgekettet ist. Diese Kette ist an einem Block befestigt, da es normal ist, eine Frau mit ihren Häuslichen Aufgaben zu verbinden- wie auch im Sprichwort **“Die Treuen haben einen Block am Bein“**. In ihrer Hand trägt sie einen Ast vom Wermut, welcher die Bienen anzieht und das Bittersüße darstellt, was man in der Ehe ertragen muss. Wir haben ihr auch Stiefelchen an die Füße gegeben, um zu zeigen, dass die Wege der Ehe uneben und mit Dornen besät sind. **“Die Verheirateten gehen nicht immer auf Rosen“**

**N.12, Sittsamkeit** haben wir mit geschlossenen Augen und einem frommen Gesicht abgebildet. Sie ist eine Gabe Gottes und besteht darin, dass man mit sich selbst und anderen gut umgeht. Darum trägt sie ein Zepter, weil sie als Befehlshaberin die Triebe und Neigungen des Gemüts immer in ein Mittelmaß steuern kann.

**N.13, Natur,** ist das Vermögen, was Gott mit der Erschaffung den Körpern gegeben hat, um als Folge der weisen Fügung alles in guter Ordnung fortzusetzen. So schuf Gott mit den Elementen ein Vermögen, dass sie das Erdreich schwängern mögen, um mit den Geburten alles zu nähren, was Leben empfangen hatte. Um dies auszudrücken, gaben wir ihr einen Wasserkrug unter den Arm, dessen Tropfen die Pflanzen befeuchtet. So bedeutet auch die

Milch, die aus der Brust fließt, die Natur, oder das Vermögen, das Gott den Körpern gegeben hat, um die Artverwandten zu züchten und zu füttern.

**N.14, Freundschaft** ist eine Neigung, die darin besteht, dass man seinen Nächsten von Herzen gönnt, daran Teil zu haben, was ihnen ein Vergnügen bereitet. Wir haben unser Sinnbild mit Myrte und Blumen ausgestattet, um durch deren süßen Geruch und die angenehmen Farben die Behaglichkeit der Freundschaft auszudrücken. Ihr nackter Busen zeigt, dass das Herz mit dem Mund übereinstimmt. Die Schüssel mit Wein (*die schon von jeher ein Sinnbild war*) haben wir ihr beigefügt. Ebenso den Granatapfel, um zu zeigen, dass Freundschaft die Herzen und Gemüter in einer solchen Weise miteinander verbindet, wie der Granatapfel seine Kerne verbindet, den einen an den anderen und so endlich ein Körper entsteht, der zusammen hängt und umschließt. Aus so einem reinen Grund sprießt nicht nur Rücksichtnahme, sondern auch im besten Falle eine treuherzige Warnung, aber nicht wie bei **Apollo an Vulkanus**, wovon wir in **N.15** eine Skizze gemacht haben; denn die Warnung war geheuchelt, und diente dem Spott an ihm und der unkeuschen Venus.

**N.16, die Sünde**, das schreckliche Monstertier, das von Gott und Menschen gehasst wird, haben wir in einer disparaten Gestalt dargestellt, mit zerzausten Haarlocken, zusammengedrückten Händen, die zum Wurm umschaut, der ihr mit seinem giftigen Stachel in die Ferse sticht. Dies zeigt eindeutig die Gewissensbisse, und das Gewissen des Sünders. Ihre Füße stehen auf einem verdorrten und stacheligen Boden wie in einer Wüste; da wir die Sünden anerkennen müssen, so wie ein Verlassener in der Wüste, der keinen Schutz findet, weder bei Gott noch bei den Frommen. Denn im Angesicht Gottes ist er ein Ungehorsamer, der gegen Gottes Willen und Gesetz handelt. Denn Sünden sind eigentlich *‘zu wollen, was Gott nicht will’*. Und gegen die Frommen und Gottesfürchtigen scheint sein Urteil auch schon gefällt, König David wird für alle sprechen: *‘Und so hasse ich Herr, diejenigen welche euch hassen und Trauer bringen um jene, die gegen Euch stehen, ich hasse sie mit einem vollkommenem Hass, sie sind mir Feinde’*

**N.17** zeigt die Geschichte von **Jupiter und Cimelé**, und in dergleichen ein Beispiel wie Begierde und Wünsche, wenn diese auf unerlaubte Dinge fixiert sind, Strafe verdienen.

In **N.18** haben wir die **Gottesfurcht** gezeigt Ihre Brust zeigt, dass sie die Wahrheit im Inneren trägt. In ihrer rechten Hand hält sie einen kleinen Tempel, der die wahre Kirche zeigt, der Heilige Geist schwebt darüber, wessen gnädige Strahlen ihre Seele erleuchten. In der linken Hand hat sie einige Geldstücke, die sie an jemanden geben möchte; eine Tat der Tugend der Freigebigkeit. Dass sie Flügel auf der Hand hat soll ausdrücken, dass sie fähig und bereit ist etwas zu tun. Unter ihren Füßen tritt sie die Eitelkeit und Wollust des Lebens.

**N.19, Freigebigkeit**. Tritt auf in einem lieblichen Antlitz, mit Blumen bekränzt. Da sie so immer denen erscheint, mit denen sie ihre Gaben teilt. Die offenen Hände haben mehrere Bedeutungen. Ich gedenke, gelesen zu haben, dass alle Gesandten von Bearn, wie sie einen der zwei Söhne des Herrn Wilhelm von Moncade zu ihrem Fürsten schicken sollten, jenen auswählten, der ihnen in der Begrüßung mit offenen Händen zuvorkam, da diese ein Zeichen für Freigebigkeit waren. Wir gaben Ihr in die rechte Hand Juwelen und Gold. Und genau wie die Hände Werkzeuge sind, die je nach Befinden der Seele ihre Bewegung ausführen, gilt gleich der Hand auch beim Herz, dass es zum Mitteilen offen steht. In der linken Hand hält sie einen Zirkel, womit wir zeigen wollen, dass man auch bei dieser Tugend ein gewisses Maß halten sollte, damit es nicht zu sehr zur Verschwendung wird, aber damit man (*wie das Sprichwort sagt*) so viel geben muss, dass man immer gibt.

**N.20, die Spielkunst**, haben wir Harfe spielend abgebildet, ein altes und ehrwürdiges Instrument. Wie sehr das bespielen der Saiten mit lieblichem Ton und Klang die Ohren erfreut und den Geist aufmuntert ist bekannt. Es ist ein Stück, das Jehova selbst auserwählt hat, um das Opfer an seinem Altar zu beantworten.

**N.21, die Bereitschaft**, ist eine Großzügigkeit des Gemüts, die aus Nächstenliebe entspringt. Wir haben sie in einer frohmütigen und fortgehenden Haltung abgebildet, da die Bereitschaft und der Wille einem großen Teil des Dienstes ein angenehmes Empfinden desselbigen ermöglichen. Da sonst der ungewollte Dienst verhasst ist, bringt dies ein besonderes Vergnügen. Aufgekrempelte Kleidung und Schuhe an den Füßen stehen für die Bereitschaft, nach dem Stile von Gottes Wort. Das Licht ist eine große Hilfe im Dunkeln, daher haben wir

dieses Bild aufgestellt. Abends ist es schön, wenn man eine Kerze anzündet und auf einen Kerzenständer steckt in einen Spalt des Fensters, hält sie auch in diesem Bild eine Kerze.

Aus selbigem Grund haben wir auch **N.22**, die **Weisheit**, mit einer brennenden Kerze abgebildet, da sie durch Gottes besondere Wärme erleuchtet wird und auch die Seele aufweckt. Anfängen von den irdischen und schnell vorbeigehenden Tagen der Erde (*die wir durch die Weltkugel abbilden, sowie die Blumen, auf die sie mit ihren Füßen tritt*) bis zur Bespiegelung von erhaltenden, himmlischen Dingen, sind durch die Griffel von Gottes Lieblingen in einem Buch aufgeführt.

**N.23** könnte als **Schornsteinstück** dienen, *quam meminisse iuvat* ( DE: als angemessene Erinnerung). Gibt dem Sinn genug zu verstehen.

## II. TEIL

**N.1** Mit der zweiten Auflage kommt die **Malkunst** zu ihrem Auftritt und ein Gefolge mit ihr. Sie spielt eine Stumme, so dass man von ihrer Bewegung darauf schließen muss, was sie sagt. Hinter ihr folgt das Unwissen mit Eselsohren. Es beschämt blind die Malkunst und ihre Werke und streckt Zunge und Finger aus. Dahinter steht der Neid mit seinem garstigen Kopf. Gefolgt vom Laster, gekrönt mit einem Kranz. Ihr Kleid ist aus geteilten Zungen genäht, und sie hält eine Schalmei in der Hand. Die Malkunst dagegen verfällt ihnen nicht und wendet sich an die Vernunft, die ihr Werk aufmerksam begutachtet. Was es bedeuten soll, dass sie nackt auftritt? Sie hat das Aussehen der Wahrheit angenommen. Da das vornehmste ihrer Kunstwerke darin besteht (*und das verdient Lob*), dass sie Wahrheiten folgt und diese abbildet. Dass sie ein Tuch um den Mund hat, soll zeigen, dass die Zunge den Pinsel nicht erklären und das Kunstwerk sich selbst verantworten soll. Auf der letzten Seite von Teil 1 hatten wir etwas begonnen, was wir hier fortsetzen wollen, nämlich Dekrete, die als Schornsteinstücke dienen können. Dazu hier einige Gedanken.

**N.7:** Dargestellt wird **Narziss**, der sich im Wasser spiegelt. Dies ist ein Sinnbild für Selbstliebe und wie man darin so weit gehen kann, dass man darin ertrinkt. In **N.3** trauert **Dido**, die von Aeneas verlassen wurde. **N.9**, **Pomona**, und **N. 10**, **Ariadne**, die von Theseus verlassen wurde, und von Bacchus auf der Insel gefunden und getröstet wird.

**N.13**, **Reinheit** haben wir mit einem von einem Schleier verhüllten Gesicht dargestellt. Sie lehnt sich an einen Pfeiler und in der Hand hält sie eine weiße Lilie. Mit einem Schleier das Gesicht zu bedecken war bei den alten Hebräern ein Sinnbild für Sauberkeit und Keuschheit. Von dort zu den Römern, wo es zu allgemeinem Brauch als Beweis der Ehrlichkeit von Frauen wurde, sodass überliefert ist, dass Gajus Sulpitius Gallus seine eigene Frau verließ, und zwar deswegen, da sie unbedeckt ausgegangen war. Der Pfeiler wurde hinzugefügt, da diese Tugend wie ein Pfeiler bequem ist, um den Körper darauf ruhen zu lassen und auch dem Gemüt Ruhe bringt, das sonst durch Sünden unruhig wird. Das weiße Kleid und die Lilien dienen dazu (*die in ihrer Farbe oder Reinheit dem Licht am nächsten kommt*), die Sauberkeit und Reinheit des Gemüts dieser Tugend auszudrücken.

**N.14**, **Vorsicht**, ist eine rechtmäßige Anschauung und ein Vergleich der Dinge, die schon vorbei sind, mit den zukünftigen oder gegenwärtigen. Darum gaben wir ihr den Januskopf mit den zwei Gesichtern in die Hand, der in derselben Bedeutung von den Heiden verehrt wurde. Der Winkelmesser (*ein Gerät, welches die Zimmerleute verwenden um zu prüfen, ob ihr Werk im rechten Winkel ist*), haben wir ihr nicht gedankenlos hinzugefügt. Da die Vorsicht in ihrer Voraussicht auf die zukünftigen Dinge bedenkt und misst, und zwar an den Ausgängen des Vergangenen.

**N.15**, **Mittelmaß**. Haben wir auf der einen Seite mit einem böartigen Löwen, auf der anderen mit einem sanftmütigen Lamm abgebildet. Damit wollen wir zu verstehen geben, dass wir in all unseren Betrachtungen stets den Mittelweg zwischen diesen beiden Extremen wählen sollen.

**N.16**, hier haben wir **zwei Hermen** hinzugefügt, die als Zierde im Garten benutzt werden, oder die man an die Enden von Wanderwegen stellt. Bei Didacus Saavedra (*in seinen Sinnessprüchen des Staates*) fand ich die Bemerkung (*die es mir in den Sinn brachte, dies abzubilden*), dass die Theber die Eignung ihrer Staatsdiener, besonders jener, die über das Recht wachten, ohne Hände abbildeten.- der Grund war folgender: Hatten sie verschlossene

Hände, so war dies ein Zeichen von Gier, hatten sie offene Hände, so waren sie bereit Gaben in Empfang zu nehmen. Solche Bilder hat man in die römischen Höfe gestellt, und sagte dazu, dass es keine besseren **Bewacher der Gärten** geben könnte als jene, die doch Augen haben, um auf die Früchte und Blumen aufzupassen, aber keine Arme oder Hände um etwas zu beschädigen.

Darum hat man solche Bilder als Schutzherrn der Höfe angesehen und ihnen eine Kraft zugesagt gleich dem **Priapius**, dem **Bewahrer der Früchte**, den wir in **Bild 17** dargestellt haben, so wie er uns in den Schriften aus dem Römischen Altertum erscheint, mit einem langen Halm auf seinem Kopf. Die Falten seines Kleides (*das unter dem Gewicht der Früchte nachgibt*), sind eindeutig Zeichen genug, dass sich darunter eine Männlichkeit verbirgt, im Sinne einer Fortpflanzungskraft. Die Hippe, die er in der Hand hält zeigt, dass er auch die Gartenübung kennt. Was sie mit dem Halm auf dem Kopf ausdrücken wollen- dieser dient dazu die Vögel aus dem Garten zu jagen. Solche Bewahrer sind bei uns die Heiligenstatuen, die man in die Kirschbäume stellt, um Vögel abzuschrecken.

### III. TEIL

**N.1** Beim Öffnen des Vorhanges unserer Sinnbilder kommt bei der dritten Ausgabe die **Malkunst** zum zweiten Mal auf die Bühne. Dieses Mal in einer anderen Verkleidung, um die Wackerheit und den hochtrabenden Geist und Gedanken abzubilden, die sie im Wohlbehandeln des Kunstwerks benötigt. Der Affe wurde ihr zugefügt, da dieses Tier von der Natur abgerichtet wurde, um alles nachzumachen. Der Tod und das Leben, abgebildet durch das Fackellicht, geben mannigfaltige Veränderungen in der Behandlung der Kunst zu kennen, so will auch der Macher zu erkennen geben, dass man (*genau wie die Schauspieler*) von Personen und Sachen umgeben sein muss, damit man die Dinge natürlich und richtig darstellt. Der Bühnenvorhang hinter ihr zeigt die Einsicht in ein Zimmer, in dem solche Hausverzierungen abgebildet sind, wie wir in unseren Werken aufgezählt haben.

**N.2** zeigt, **wie die Zeit die Wahrheit in der Welt entdeckt**, so wie wir das abgebildet haben bei Herrn Pieter van Bloklant, über einer Türe, die wir hier skizziert haben. Hinter der Zeit steht die Lüge, die gegen die Wahrheit wütet, das Kleid bedeckt mit vielen Masken und Zungen. Das Kleid zeigt die Unstandhaftigkeit und Ungerechtigkeit der Lüge, denn gleich wie jede kleinen Bewegung die Reflektion der Farben verändert, so ändert auch der Lügner seine Erzählungen bei jedem Wink, und weiß selten seine vorhergehenden Lügen mit seinen darauffolgenden in Übereinkunft zu bringen. Daraus entstand das Sprichwort '**Der Lügner braucht ein gutes Gedächtnis**'. Das brennende Bündel Stroh, das er in der Hand hält, bedeutet, dass gleich dem Stroh, Licht entbrennt und Licht wieder erlischt. An der anderen Seite sitzt die Wahrheit fast nackt. Die Bedeckung mit dem Schleier dient nicht zum Prunk, denn sie ist von Natur aus schön, und braucht solchen Prunk nicht. Ihre Kopfverzierung zeigt das Bild der Sonne, nicht nur um zu zeigen, dass die Wahrheit eine Freundin des Lichts ist, sondern sogar vom allerreinsten Licht, an dem die dunklen Reden getestet werden müssen. Das bedeutet das offene Buch, das sie in der Hand hält, nämlich dass in den Büchern (*durch eine Übung des Verstands*) die Wahrheit gefunden wird. In der anderen Hand hat sie einen Palmzweig. Einen Zweig einer Ostpalme, von der gesagt wird, dass, wie sie auch gedrückt wird, keine Kraft mächtig genug ist um sie davon abzuhalten, kerzengerade zu wachsen., und sie somit gegen alle Unterdrückung den Kopf hochhält. Der Hintergrund zeigt eine Pyramide, einen Grabplatz mit darauf der Büste eines Helden darauf und dahinter ein wachendes Auge. Die Zeit will mit einem Fingerzeig sagen, dass die Lüge gegen die Wahrheit wütet, und diese zu unterdrücken versucht, und dass ein Auge göttlicher Vorsorge so gegen die Gewalt der Lüge wacht, dass immer ein Gedächtnis der Wahrheit übrig bleibt.

**N.3**, wir haben hier einige Dekrete gegen ein schiefes Pult gelehnt (*entlang welchem man Licht schafft in Gängen und Galerien*). Das haben wir an dieser Stelle durch 2 Kinder dargestellt. **Wie der Fleiß die Faulheit oder Trägheit besiegt**. Das eine haben wir dargestellt durch einen krähenden Hahn, das andere durch die Schildkröte, das langsamste Tier unter der Sonne.

**N.4** Hier zeigen wir, wie die **Armut von den Weltbürgern verlassen und verachtet** wird. Sie schaut sehr bedrückt, während ihre Hoffnung auf Rettung (*aus diesem elendigen Zustand*)

weg fließt. Die Hände sind ihm gebunden; die Flügel (*um ihn aus dieser Lage zu befreien*) sind gestutzt. Er hat keine Pfeile (*um sich gegen diese Plage zu schützen*) mehr im Köcher.

**N.5** Wir zeigen hier die **keusche Liebe** und das Streicheln der geilen Liebe. Zögernd und verächtlich, ein abgekehrtes Wesen von sich gewehrt, bewahrt sie auch beim Ringen seine wahre Liebe. Dies ist durch eine Turteltaube dargestellt, von der gesagt wird, dass sie, einmal durch den Tod von ihrer Liebe geschieden, es für verwerflich halten würde, sich mit einer anderen Taube zu paaren. Wir haben den Kopf mit Palmzweigen bekränzt, was für den Sieg steht, da diese Tugend des Gemüts erst nach einem kraftvollen Sieg über unsere verdorbenen Triebe erreicht wird. Den Bock fügten wir zur Unkeuschheit oder geilen Liebe hinzu, da gesagt wird, dass dieser einen übermäßigen Fortpflanzungstrieb hat.

**N.6** Es sind **Kinder**, die **zwei leere Wappenschilder** zeigen. Dies wurde abgebildet, da jedes Vergnügen mit einem Wappen erfüllt werden kann.

**N.7, Dichtkunst**, haben wir mit einem Lorbeer bekränzt abgebildet, und mit Efeublättern umgeben, da ihm, gleich dem Lorbeer, die meiste Achtung zusteht für sein dauerhaftes Grünen. Auch die Dichter haben dies im Auge, dass die Achtung für ihr Werk lange leben möge. Der Efeu ist dabei, da der Geist der Dichter nicht immer nur runter, sondern auch in Höhen empor klettert. Der Herr D.V. Hoogstraten sagte einst in einem Vers zu mir (*anspielend auf Vondel*):

*Und schau, wie die Sonne aufging,  
Die nicht mehr kroch als Flor entlang der Erde,  
Aber stets Vergnügen mit Vorteil paarte.*

Daher prunkt die Kunst- Gesellschaft (*die im Jahre 84 in Dordrecht unter Aufsicht des Herren entstand*), mit dem Titel ‚**Prodesse et delectare**‘, und es wäre zu wünschen, dass der Künstler stets zu diesem Nutzen handle. So sollte ihr Name im Guten leben, der auch durch die Verse lebendig bleibt, aber eben als unnützer Dichter. Man tut dem Sinnbild kein Unrecht, wenn man es in einem lebendigen rot zeichnet, da die Bewegung des Blutes, durch den starken Trieb und die Wackerheit des Geistes angetrieben, den Körpern eine solche Farbe gibt. Wir geben ihr ein blaues Kleid, bestickt mit Sternen, nicht nur, da der Dichter bei seinem Flug über die Wolken steigt (*weshalb wir auch den Adler hinzugefügt haben*), aber auch, weil das Wort als besondere Gabe der besonderen Gunst des Himmels gesehen wird; hier stimmt Plato zu, wenn er sagt ‚**Der Geist des Dichters wird durch einen göttlichen Trieb bewegt, durch welchen sie oft Gebilde von übernatürlichen Dingen verstehen**‘. Es sei so, dass ein Dichter von Natur aus wunderbare Entdeckungen macht, die aber mit Übung gepaart sein müssen, und diese beiden, Natur und Übung, machen einen Dichter aus. Das wollten wir ausdrücken, indem wir unserem Sinnbild Griffel und Papier in die Hand gaben.

**N.8**, die **Vernunft**, ist das kollektive Vermögen, womit der Schöpfer die Menschheit über alle anderen Kreaturen verherrlichen wollte. Um eine recht eigenartige Darstellung derselben zu machen, haben wir sie als tapfere Amazone dargestellt, ihr Helm ist gefiedert mit der Feuer-Flamme, mit einem Speer des Heldenwappens ausgestattet und neben ihr steht ein Schild mit dem Medusenkopf. Der Helm, das Wappen mit Speer etc. sind Zeichen der Tapferkeit, die Hochachtung verdienen, und darum gut zur Vernunft passen, sofern sie nicht nur die Gemüter der anderen, sondern auch die eigenen zügelt. Es ist ein goldener Spruch ‚**wer sein Gemüt besiegt ist stärker als wer Städte besiegt**‘. Das Schild der Medusa bedeutet auch etwas. Gleich dem Erscheinen der Medusa ihren Feinden gegenüber, so muss auch jede Widerrede gegen die Vernunft verstummen, oder nach kleinen Scharmützeln flüchten und der Vernunft den Sieg überlassen. Wir gaben ihr Flammen auf das Haupt. Feuer ist ein Sinnesbild der Säuberung und der Prüfung. Die Sprechweisen dieser Sinnesbilder sind von einer Behandlung abgeleitet, die die Silberschmiede benutzen, um Gold und Silber zu prüfen. Diese übertragen wir auf die menschliche Vernunft, denn wenn der Vernunft nicht widersprochen werden soll, dann muss diese die Wahrheit zur Basis haben. Um hiervon einen Beweis zu erstatten (*und das ist nötig, möchte man sich und andere nicht durch Irrtum bedrohen*) muss man beachten, dass die Denkweisen von Sachen, die die Vernunft in unsere Seele drückt (*in Ermangelung besseren Wissens*) und so nicht durch falsche Eindrücke uns und andere betrügt. Das nicht zu verhindern ist allerdings der sicherste Weg, denn gleich wie wir uns bei sichtbaren Gegenständen einmal auf das Sehen verlassen und vertrauen, ohne uns auf andere Sinne, oder

eines anderen Augen zu verlassen, weil die Natur uns zu einem solchen Brauch ausgerichtet hat, so müssen wir auch in Hinsicht auf verständliche Stoffe unseren Glauben einmal dem Beschluss unserer Vernunft unterwerfen. So gibt die Vernunft auch keine Zustimmung zur Autorität des Menschen, da es möglich ist, dass diese sich auch verirrt, und uns in die Verirrung führt. Diese Gefahr ist bei der Vernunft nicht zu befürchten, da es nicht auszudenken ist, dass diese uns betrügen wollte. Es ist wahr, dass die Vernunft durch falschen Wahn oder schlechte Gewohnheiten manchmal falsche Entscheidungen (*der Dinge, die von ihr bespiegelt werden*) trifft. Denn der von Vorurteilen befreiten Vernunft (*denn worauf verlässt man sich besser?*) kann man trauen wie einer unfehlbaren Wahrheit, so dass, was mit der Vernunft übereinstimmt, nur als Wahrheit von uns umarmt wird. Und alles was dagegen geht, muss verdächtigt werden. Aus diesen Gründen muss besonders umsichtig (*in großen Angelegenheiten, die von anderen abhängen*) wahrgenommen werden, wie dieselben von Zeit zu Zeit behandelt werden. Sonst glaubte die ganze Welt, dass die Bücher Mose (*wie der Name sagt*) von Moses selbst geschrieben sind, wenn ihnen nicht etwas anderes weisgemacht wird, da Dinge in uns selbst vorkommen, die eine Unmöglichkeit beinhalten, und gegen die Vernunft gehen. Das sagen wir von solchen Sachen, die wir durch unsere Vernunft begreifen können. Aber um solche Sachen zu beschließen, von denen unsere Seele kein Denkbild machen kann, die aber notwendigerweise einen Glauben einschließen, von denen sagen wir, wie wir nur einen endlichen Begriff haben, so kann auch unsere Vernunft bei Sachen mit solchen Eigenschaften nicht weiter gehen, denn die Verborgenen Gottes und die anzubetende göttliche Dreifaltigkeit, davor steht unsere Vernunft still, und wir müssen sie als heilige Wahrheiten anerkennen, und zustimmen, da der Seele bewusst ist, dass diese Offenbarung eine ist, die man nicht betrügen kann.

**N.9, Baukunst.** diese Kunst haben wir abgebildet durch eine betagte Frau, da für diese Wissenschaft ein klarer und geübter Verstand benötigt wird. In einer Hand hat sie ein Winkelmesser, Zirkel und Lot, alles Werkzeuge zum Ausüben dieser vortrefflichen Wissenschaft, die aus gleichmäßigen, nach der Kunst geregelten Teilen besteht. In der anderen Hand hat sie den Entwurf eines Bauwerks, das Erste und Wichtigste, was erforderlich ist, um auf dieser Grundlage ein Gebäude zu errichten.

**N.10, die Sangeskunst.** Diese herrliche und geachtete Kunst, die so nützlich sein kann, dass selbst Jehova dadurch geehrt werden will und die durch Natur und Übung vollendet wird. Wir haben sie mit einer Harfe abgebildet um damit zu sagen, (*wenn sie mit ihrer Sangesstimme unseren Geist ehrt*), dass ihre Töne nach der Kunst gerichtet sein müssen. Das Podest, an das sie sich lehnt, wird getragen von einer Sirene, einer dieser schönen singenden Kreaturen (*um das Vermögen auszudrücken, was die Kunst auf unsere Seele bewirkt*) von denen erzählt wird, dass Odysseus sich, als er an der Insel der Sirenen vorbeifuhr, an einen Mast binden ließ, aus Angst davor, dass seine Sinne durch die Stimme verrückt und verführt würden.

**N.11, Demokrit.** Der Inhalt unseres 3. Teiles versprach auch Büsten zu zeigen (*im Dienste des Kunst-Ausübenden*). So zeigen wir denn diese Bildnisse. Demokrit, dem nachgesagt wird, in seinem Leben stets die Welt ausgelacht zu haben, und **N.12, Heraklit,** der sein Leben lang stets die Welt beschrift.

**N.13, Anmut.** Diese haben wir mit einem Rosenkranz abgebildet. Von Venus wird erzählt, dass sie diese unter allen Blumensorten auswählte, da ihre Schönheit umso besser zur Geltung komme, wenn diese gemustert werden würde. Darum gaben wir ihr die Strohblume in die Hand, eine Blume mit derselben Farbe wie Gold, die von heidnischen Pfaffen benutzt wurde, um die Götzenbilder zu schmücken, da sie in der Sonne stehend einen angenehmen Glanz abgab, von so vielen Sonnen wie es Blumen gibt, die keine geringe Zierde und Wohlbehalten an dieselbe gab. Man hat lange gestritten, welche der beiden, Schönheit oder Wohlbehalten, die größere Achtung verdient. Ein schönes Frauenbild kann kein Wohlbehalten auslösen, und ein wohlbefundenes Bild muss nicht schön sein. Und doch sind beide lieblich. Das Wohlbehalten besteht insbesondere aus 2 Gaben. Angenehm zum Anschauen, mit einer lieblichen Stimme. Das Antlitz besteht aus einer angenehmen und lieblichen Farbe, in höflichen Bewegungen, in einem süßen Lächeln und einer lieblichen Aufsicht. Die Stimme besteht aus einem angenehmen Sprechen, in dem auch eine gewisse Weisheit erforderlich ist.

Wohlempfinden ist laut Quintilian ‚*was mit einer solchen Nettigkeit und Lieblichkeit gesagt wird*‘.

**N.14, Selbstliebe**, lehnt an einen Pfeiler an, auf dem Kummer und Furcht abgebildet sind. Der Hase für Furcht, und der Hahn für Kummer, da diese im Tier so groß ist, dass sie ihm den Schlaf raubt, damit der anbrechende Tag ihn nicht überrasche. Selbstliebe kommt aus Kummer und Furcht. Daher sucht sie nicht nur, zu behalten, was sie kann, sondern auch an sich zu reißen, was möglich ist. Es war der Wille des Schöpfers, dass das eine dem anderen nütze und helfe, dazu gab es das Gesetz: „Seinen Nächsten so zu lieben, wie sich selbst“. Sich selbst zu lieben, und alles was zu seinem Wohlbefinden beiträgt, ist zu preisen. Aber sich selbst zu lieben, und nur zu lieben, ist zu verabscheuen, eine sündige Selbstliebe. Darum haben wir unser Bildnis mit einer Schaltkette abgebildet, womit sie an sich selbst gekettet ist, so dass man, ob man die Schalter von oben nach unten oder unten nach oben anschaut, immer beim selben Körper landet. Dies zeigt die Form der Selbstliebe. Denn wenn schon Neigungen der Seele, oder Taten des Körpers (*Wohltaten*) heraus zu anderen gehen, ist die Erwartung, dass diese vermehrt wieder zurückkommen. Und so erfüllt man nicht allein die Pflicht des Liebesgesetzes, sondern man bleibt ein Schuldiger, wenn man das Ganze vernachlässigt.

**N.15, die Jagd**, haben wir durch die Patronin Diana abgebildet.

**N.16, Dankbarkeit**, ist eine willkommene Pflichtäußerung, die aus der Erkenntnis großer Wohltaten kommt, und Gott gegenüber ist es eine notwendige Gutmütigkeit. Sie ist stehend abgebildet, um ihre Bereitschaft zur Tat auszudrücken. Sie gibt ihr im Überfluss gegebene Gaben auf den Altar (ein Sinnesbild der göttlichen Anwesenheit), welche sie als Dankesopfer darlegt. Dass sie den Kopf abwendet von dieser Tat der Dankbarkeit, hat unter der Zuschauern christlicher Gottesdienste die Bedeutung, dass die Gaben nach draußen gebracht werden müssen, und nicht nach drinnen, durch die Beschauung der Augen, ohne dass das Herz aufgeblasen wird, und sich als Tugend aneignen. Das wollte der Herr Jesus ausdrücken, als er sagte, dass die linke Hand nicht wissen muss, was die rechte Hand tut. Ihr ist ein Storch hinzugefügt. Wie dieses Tier unter allen Tieren am meisten Dankbarkeit gegenüber Eltern und Vorfahren zeigt, die alt und gebrechlich sind, lesen wir in ‚*Orus Apollo*‘.

**N.17.** Viel findet man auch in den Herzgefühlen von **bemalten Blumentöpfen**. Um nicht alles zu verwerfen, was andere vor mir getan haben, haben wir auch ein oder zwei Stücke aufgezählt, jedoch in anderer Form, die auch etwas ausdrücken. So enthält die Vase auch die Büste des Aeschylus, die älteste bekannte Szene, die die Veränderung einer Person zeigt.

*(Aeschylus baute eine feste Stelle auf leichten Balken, und war der (Er-)Finder von Schauspiel, von Grinsen und von Verkleidung)*

Man sieht eines der Kinder wie durch ein fremdes Wesen seine eigenen Spielkameraden, Furcht und Erstaunen, jagen.

**N.18 „la vie de l’homme est semblable aux fleurs“** zeigt einen **Blumentopf**, unter welchem ein Kind entsetzt über das schnelle Verwelken einer Blume ist. Ein anderes Kind zeigt mit dem Finger auf den Topf, auf welchem man die Bildnisse der tanzenden Bacchantinnen (*die der Tod vor ihrer Zeit mitreißt*) als vollendetes Sinnesbild der Vergänglichkeit des Menschen sehen kann.

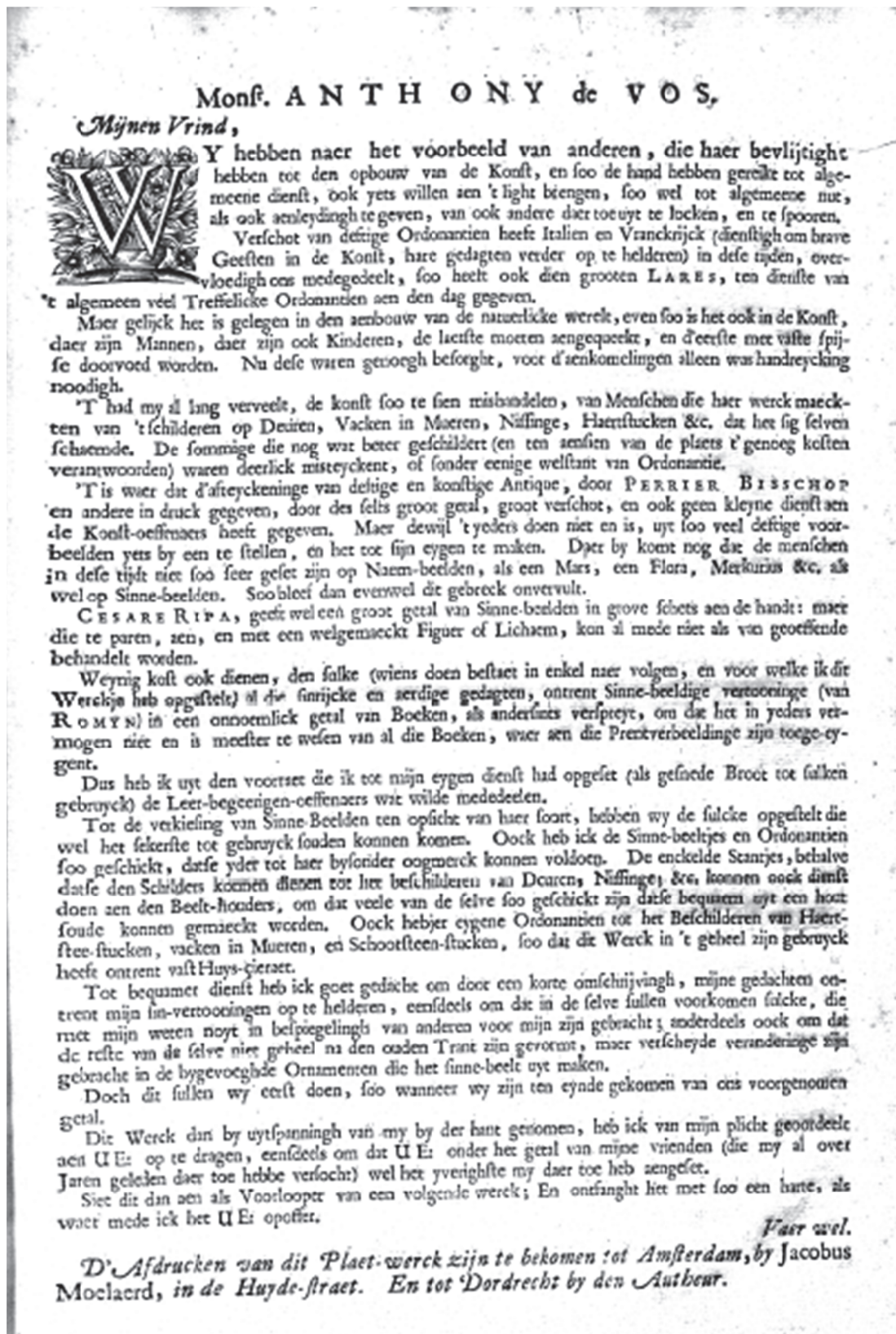
**N.19**, unser dritter Teil wird auch deswegen Zustimmung finden, bei Menschen, die Liebhaber vom Altertümlichen sind. Die erhabene Büste zeigt das **Bildnis des Apoll**, wie selbiger uns in einem alten Marmorstück bei S.U. Til vorkam, in seinen lehrreichen Vorgängen der Psalmen. Am Fuß der Büste ist ein Kind abgebildet, das Harfe spielt. Diesem folgten wir aufgrund der bizarren Figur. Ein anderes Kind trägt eine Fackel. Beide haben Sinnspiele auf der Büste. Die Harfe (*welche Apollo gehört*) macht ihn zum Schutzherren der Spielkunst. Und die entflammte Fackel, eine Krone mit 11 Sonnenstrahlen, zeigt wie das Bildnis unter der Person des Feuers verehrt wird. Da man das Feuer nicht gegenwärtig hat, muss die Fantasie deren Platz einnehmen.

Aus diesem Grund haben wir **N.20, Feuer**, als eine Nonne abgebildet. Das Feuer (*durch die brennende Lampe abgebildet*) war die Gottheit, dessen Brandaltar sie mit großer Sorge bewacht. Die Schriftrolle in ihrer Hand zeigt, dass sie die Geheimnisse der Gottessprache entfaltet, dessen Orakel sie durch den Dreifuß, der unter ihr abgebildet ist, empfing.



Hiermit (*geehrte Kunstaübende, insbesondere meine Kunst- und Stadtgenossen, denen ich diesen Erstling anvertraut habe*) glauben wir, den Sinn dieses Werkes vollendet zu haben. Sofern diesem Werk Zuneigung zukommt, wird vielleicht ein größeres folgen. Und sollte es so kommen, dass dieses Werk durch einen anderen nachgemacht wird, so muss gesagt werden, dass ich kein Werk anerkenne, das nicht von meiner eigenen Hand unterschrieben ist.  
***Zu Dordrecht, gedruckt bei Nicolas Vries, wohnend in der Nieuwstraet. Anno 1700.***

## Brief an Anthony de Vos



In: Arnold Houbraken, *Toneel van Sinnebeelden*, Dordrecht 1700, Exemplar Sterling and Francine Clark Art Institute Library, Massachusetts.

## Übersetzung Brief an Anthony de Vos

Der Herr Anthony de Vos

Mein Freund,

Nach dem Vorbild anderer, die sich um den Aufbau der Kunst bemüht haben, und so ihre Hand der Allgemeinheit zum Dienst gereicht haben, wollten wir auch etwas ans Licht bringen, sowohl zum allgemeinen Nutzen, als auch um damit zu weiterer Forschung anzuregen.

Ein Überangebot an ordentlichen Ordonantien haben Italien und Frankreich (dienlich um die Gedanken der braven Geister der Kunst weiter zu erhellen) in diesen Zeiten uns reichlich mitgeteilt, und so hat auch der große LARES im Dienste der Allgemeinheit viele vornehme Ordonantien an den Tag gebracht. Denn gleich wie es in der natürlichen Welt ist, so ist es auch in der Kunst, es gibt Männer, und es gibt Kinder; die Letzteren müssen gebildet und die Ersteren mit fester Speise gefüttert werden. Jetzt wo dies so getan war, war für die Anfänger nur noch eine Handreichung nötig. Es hatte mich schon lange geärgert, die Kunst so misshandelt zu sehen von Leuten, die Mauerstücke oder Kaminstücke zu ihrer Arbeit machten, so dass man sich schämen musste. Die Wenigen, die noch besser gezeichnet waren (und somit ihre Kosten rechtfertigten) waren kläglich verzeichnet oder ohne jegliche Art von Ordonantien. Es ist wahr, dass die Abbildungen von ordentlicher und künstlicher Antike, die von PERRIER BISSCHOP und anderen in Druck gegeben wurden, durch ihre große Anzahl und Überfluss den Kunstausbübenden keinen kleinen Dienst erwiesen haben. Aber es ist nicht jedem gegeben, aus so vielen vornehmen Beispielen etwas zusammenzustellen, und es sich zu eigen zu machen. Dazu kommt noch, dass die Menschen heutzutage nicht so sehr interessiert sind an Namensbildern wie Mars, Flora, Merkur, sondern eher an Sinnesbildern. So war dann dieser Mangel noch nicht behoben.

CESARE RIPA gibt uns sehr wohl eine große Zahl an grob skizzierten Sinnesbildern zur Hand, aber diese mit einer wohlgeformten Figur oder einem Körper zu paaren, dies wurde noch nicht getan. Wenig hilft es auch jenen (deren Tätigkeit nur im befolgen besteht, für die ich dieses Werk zusammengestellt habe), die all diese Gedanken um Sinnesbilder (von ROMYN) aus einer unendlichen Anzahl an Büchern nehmen, denen nicht ein jeder Meister werden kann.

Daher habe ich aus dem mir selbst zugeeigneten Vorrat (den ich wie geschnittenes Brot benutzt habe) den lehrbegierigen Ausübenden etwas mitteilen wollen.

Bei der Wahl der Sinnesbilder haben wir jene ausgewählt, die am sichersten gebraucht werden würden. Außerdem habe ich die Sinnesbilder und Ordonantien so geordnet, dass für jeden besonderen Geschmack etwas dabei ist. Außer den Malern für das Bemalen von Türen und so weiter können sie auch den Bildhauern dienen, da viele von ihnen auch aus Holz angefertigt werden können. Außerdem gibt es eigene Ordonantien zum Bemalen von Kaminstücken und Fensterscheiben, damit dieses Werk seinen Gebrauch für jegliche Art von Hausdekorationen findet.

Als praktischen Dienst habe ich es als gut empfunden, um meine Gedanken zu diesen Sinnbildern durch kurze Beschreibungen zu erklären. Einerseits da dort solche Stücke vorkommen, die meines Wissens noch nie von anderen vor mir erklärt worden sind, andererseits auch, weil diese nicht in genau der alten Weise geformt sind, sondern Veränderungen an den hinzugefügten Ordonantien, die zum Sinnbild gehören, durchgeführt wurden.

Aber das werden wir erst tun, wenn wir das Ende unserer geplanten Zahl erreicht haben. Dieses Werk, das mir von der Hand genommen wurde, habe ich pflichtbewusst dir gewidmet, da du unter all meinen Freunden (die mich schon vor Jahren darum gebeten haben) mich am eifrigsten dazu angeregt hast.

Du solltest dies also als eine Vorlage für ein späteres Werk sehen; Und empfang es mit so einem Herzen, wie ich es dir anbiete.

Lebe wohl!

Die Drucke dieses Werks sind erhältlich in Amsterdam, bei Jacobus Moelaerd in der Huydestraet. Und in Dordrecht beim Autor.



## Abbildungsverzeichnis



**Abb. 1:** Arnold Houbraken, Titelseite Teil 1 „*Toneel van Sinnebeelden*“, ca. 1700, Radierung, 237 x 153 mm.



**Abb. 2:** Maerten de Vos, Der hl. Lukas malt die Madonna, 1602, Öl auf Holz, 270 x 217 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen.



**Abb. 3:** Hendrick Goltzius, Mars und Venus von Vulkan überrascht, 1585, Kupferstich, 421 x 310 mm.



**Abb. 4:** Hendrick Goltzius, Adam und Eva, 1608, Öl auf Holz, 203,5 x 134 cm, Eremitage, St. Petersburg.





**Abb. 5:** Abraham Bloemaert, Anbetung der Könige, 1624, Öl auf Leinwand, Centraal Museum, Utrecht.



**Abb. 6:** Jan van Bijlert, Madonna mit Kind, ca. 1635, Öl auf Leinwand, 113 x 92 cm, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig.



**Abb. 7:** Einblick in den Oranjezaal, ca. 1648-1652, Huis ten Bosch, Den Haag.



**Abb. 8:** Jacob Jordaens, die Zeit als Zerstörer und Erneuerer, ca. 1652, Huis ten Bosch, Den Haag.





**Abb. 9:** Caesar van Everdingen, Die vier Musen mit Pegasus im Hintergrund, ca. 1650, Huis ten Bosch, Den Haag.



**Abb. 10:** Rembrandt, Porträt Jan Six, um 1654, Öl auf Leinwand, Sammlung Six, Amsterdam.





**Abb. 11:** Caspar Netscher,  
Porträt Peter Six (?), 1677,  
Öl auf Leinwand, 47,7 x  
39,6 cm, Städelsches  
Kunstinstitut, Frankfurt.



**Abb. 12:** Caspar Netscher,  
Porträt Marie II Stuart, 1683,  
Öl auf Holz, 81 x 64 cm,  
Eremitage, St. Petersburg.



**Abb. 13:** Godfried Schalcken,  
Mädchen mit brennender Kerze, um  
1695-1698, Öl auf Leinwand, 61 x 50  
cm, Palazzo Pitti, Florenz.



**Abb. 14:** Godfried Schalcken,  
Die Geschichtsmalerei, 1703,  
Öl auf Leinwand, Palazzo Pitti,  
Florenz.





**Abb. 15:** Adriaen van der Werff, Porträt eines Mannes, 1685, Öl auf Leinwand, 47.3 x 38.3 cm, The National Gallery, London.



**Abb. 16:** Adriaen van der Werff, Die Auferstehung, 1713, Staatsgalerie Schleissheim.



**Abb. 17:** Adriaen van der Werff, Selbstbildnis, 1699, Öl auf Leinwand, 81 × 65,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



**Abb. 18:** Adriaen van der Werff, Selbstbildnis, 1697, Öl auf Leinwand, 89 x 73 cm, Uffizien, Florenz.





**Abb. 19:** Adriaen van der Werff, Selbstbildnis, 1705, Öl auf Leinwand, 80 x 67 cm, Historisch Museum, Rotterdam.



**Abb. 20:** Arnold Houbraken, Unschuld, vor 1700, Radierung, 180 x 97 mm.



**Abb. 21:** Arnold Houbraken, Natur, vor 1700, Radierung, 183 x 91 mm.



**Abb. 22:** Arnold Houbraken, Apoll und Vulkan, vor 1700, Radierung, 163 x 101 mm.





**Abb. 23:** Arnold Houbraken, *Quam meminisse Iuvat*, vor 1700, Radierung, 116 x 151 mm.



**Abb. 24:** Arnold Houbraken, *Ordonnances des Tableaux a mettre devant les Geminées*, vor 1700, Radierung, 122 x 154 mm.





**Abb. 25:** Arnold Houbraken, Glückseligkeit, vor 1700, Radierung, 178 x 97 mm.



**Abb. 26:** Arnold Houbraken, Baukunst, vor 1700, Radierung, 177 x 92 mm.





**Abb. 27:** Arnold Houbraken, Vertumnus und Pomona, 1699, Radierung, 152 x 206 mm.

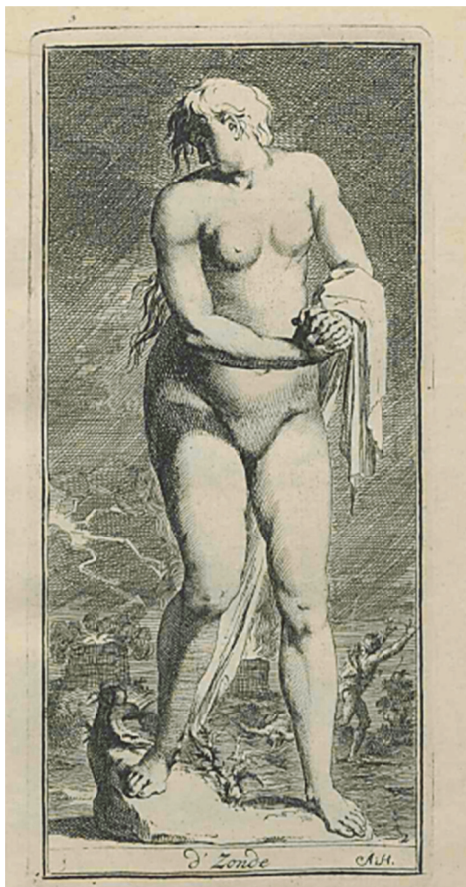


**Abb. 28:** Arnold Houbraken, Mittelmaß, vor 1700, Radierung, 185 x 103 mm.

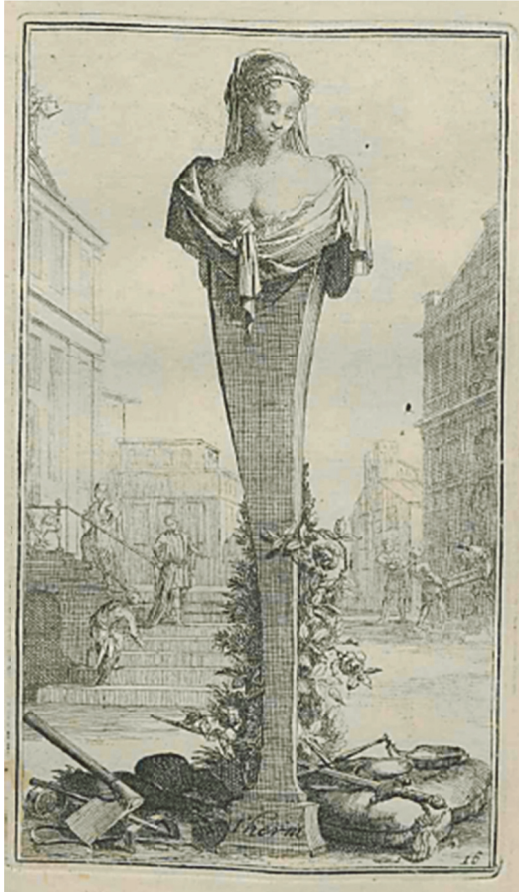




**Abb. 29:** Arnold Houbraken, Sünde, vor 1700, Radierung, 187 x 89 mm.



**Abb. 30:** Arnold Houbraken, Sünde, nach 1700, Radierung, 187 x 89 mm, Blatt aus „Een-en-vertigh stuks verscheydene sinnebeelden geinventeerd en in 't kooper gebragt door A. Houbraken“, Exemplar Universität Utrecht.



**Abb. 31:** Arnold Houbraken, Herme, nach 1700, Radierung, Blatt aus „Een-en-vertigh stuks verscheydene sinnebeelden geinventeerd en in 't koper gebragt door A. Houbraken“, Exemplar Universität Utrecht.



**Abb. 32:** Cesare Ripa, Iconologia, Bellezza, Holzschnitt, Rom 1603.

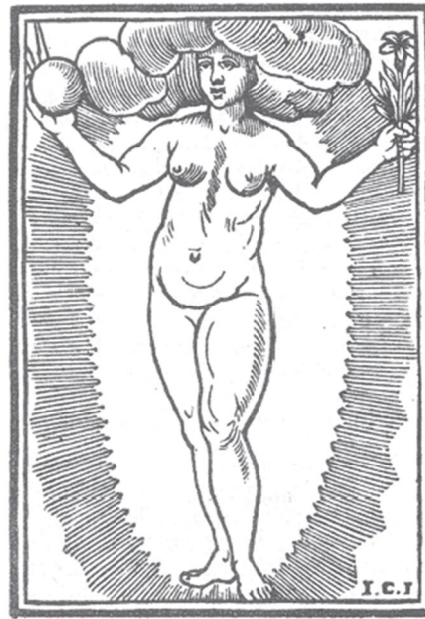


**Abb. 33:** Cesare Ripa, Iconologia, Bellezza, Holzschnitt, Padua 1625.





**Abb. 34:** Cesare Ripa, *Iconologia*, Bellezza, Holzschnitt, Venedig 1645.



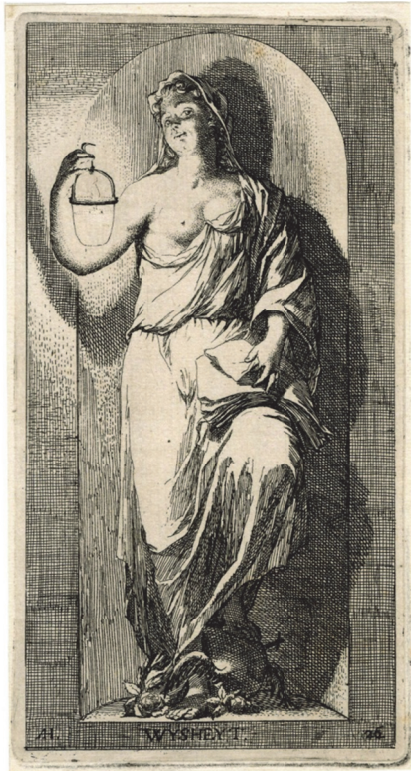
**Abb. 35:** Cesare Ripa, *Iconologia*, Bellezza, Holzschnitt, Amsterdam 1644.



**Abb. 36:** Arnold Houbraken, *Schönheit*, vor 1700, Radierung, 198 x 94 mm.

PPA 117924





**Abb. 37:** Arnold Houbraken, Weisheit, vor 1700, Radierung, 185 x 93 mm.



**Abb. 38:** Cesare Ripa, Iconologia, Sapienza, Holzschnitt, Amsterdam 1644.



**Abb. 39:** Arnold Houbraken, Reinheit, vor 1700, Radierung, 177 x 89 mm.



**Abb. 40:** Cesare Ripa, Iconologia, Pudicitia, Holzschnitt, Amsterdam 1644.





**Abb. 41:** Cesare Ripa, *Iconologia*, *Economia*, Holzschnitt, Rom 1603.



**Abb. 42:** Arnold Houbraken, *Ehe*, vor 1700, Radierung, 178 x 86 mm.



**Abb. 43:** Cesare Ripa, *Iconologia*, *Matrimonio*, Holzschnitt, Amsterdam 1644.



**Abb. 44:** Arnold Houbraken, Freundschaft, vor 1700, Radierung, 191 x 94 mm.



**Abb. 45:** Cesare Ripa, Iconologia, Amicitia, Holzschnitt, Amsterdam 1644.



**Abb. 46:** Arnold Houbraken, Ewigkeit, vor 1700, Radierung, 185 x 96 mm.



**Abb. 47:** Cesare Ripa, Iconologia, Amicitia, Holzschnitt, Rom 1603.





**Abb. 48:** Arnold Houbraken, Ewigkeit und Weisheit, Öl auf Leinwand, 168 x 117,8 cm, Privatsammlung.

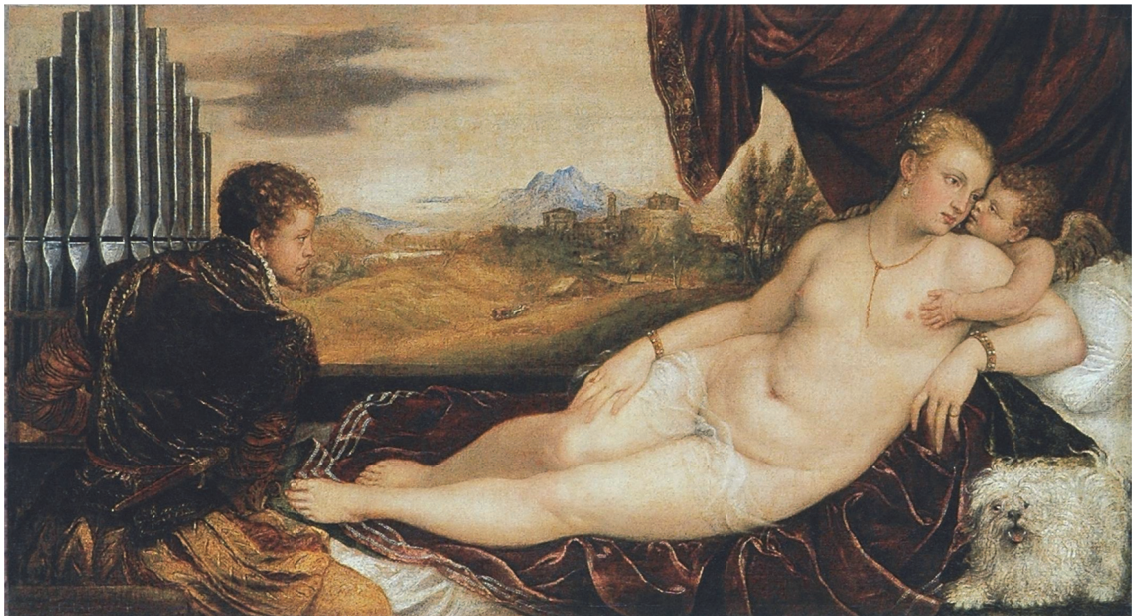


**Abb. 49:** Paolo Farinati, Caritas, 1560-1606, Radierung, 222 x 235 mm.





**Abb. 50:** Arnold Houbraken, Satyr-Nymphen-Szene, vor 1700, Radierung, 120 x 150



**Abb. 51:** Tizian, Venus mit dem Orgelspieler, 1550/52, Öl auf Leinwand, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin.



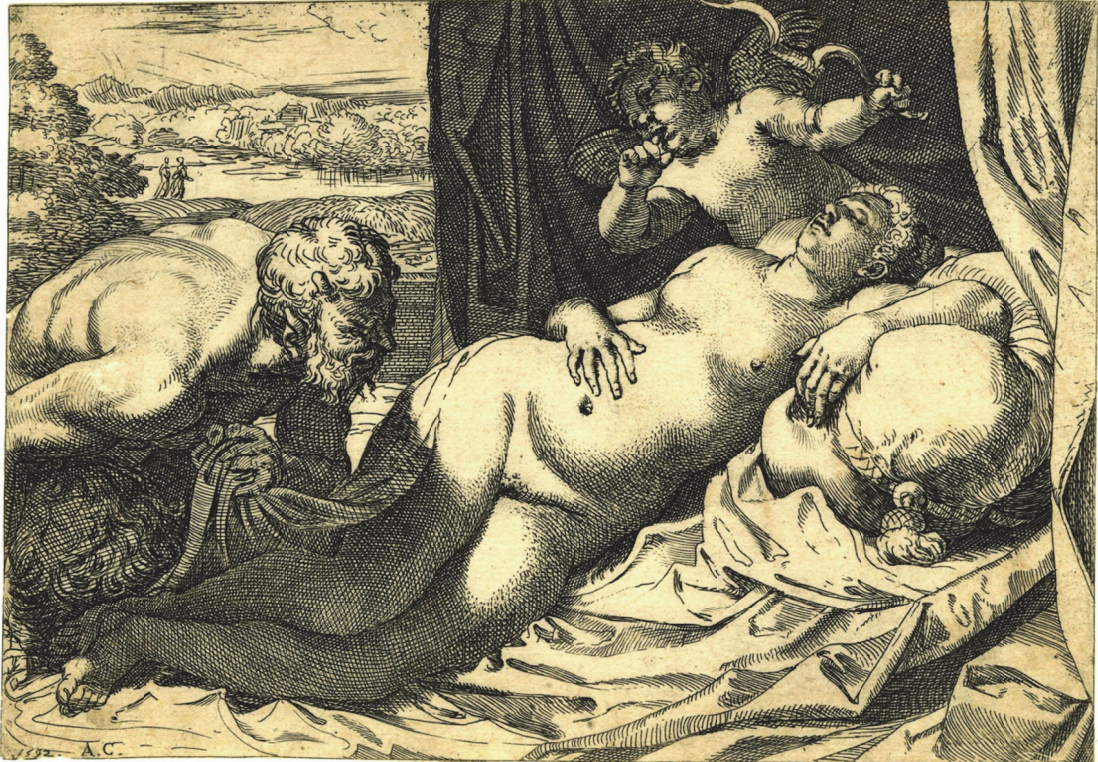


**Abb. 52:** Arnold Houbraken, Ariadne und Bacchus, vor 1700, Radierung, 149 x 204 mm.



**Abb. 53:** Arnold Houbraken, Trauernde Dido, vor 1700, Radierung, 124 x 154 mm.





**Abb. 54:** Annibale Carracci, Venus und Satyr, 1592, Radierung, 153 x 221 mm.



**Abb. 55:** Arnold Houbraken, Satyr und Nympe, vor 1700, Radierung, 147 x 203 mm.





**Abb. 56:** Gérard Valck, Jupiter und Antiope, nach Gérard de Laïresse, Radierung, 158 x 224 mm.



**Abb. 57:** Gérard de Laïresse, Jupiter und Antiope, ca. 1675/80, Schabblatt, 159 x 227 mm.





**Abb. 58:** Arnold Houbraken, Fleiß besiegt Faulheit, vor 1700, Radierung, 106 x 128 mm.



**Abb. 59:** Arnold Houbraken, Armut von den Weltbürgern verlassen, vor 1700, Radierung, 110 x 106 mm.





**Abb. 60:** Arnold Houbraken, Die keusche Liebe ringt mit der lüsternen Liebe, vor 1700, Radierung, 93 x 114 mm.



**Abb. 61:** Arnold Houbraken, Putten mit Wappen, vor 1700, Radierung, 136 x 101 mm.



**Abb. 62:** Arnold Houbraken, Vasenstück, vor 1700, Radierung, 185 x 94 mm.



**Abb. 63:** Arnold Houbraken, Vasenstück, vor 1700, Radierung, 181 x 98 mm.





**Abb. 64:** Arnold Houbraken, Vasenstück, vor 1700, Radierung, 179 x 99 mm.



**Abb. 65:** François Duquesnoy, Die irdische Liebe bezwingt die göttliche, um 1626-1630, Marmor, Galleria Doria Pamphili, Rom.





**Abb. 66:** Relief, Ringende Putti, hellenistisch, Terrakotta, Archäologisches Museum, Delos.

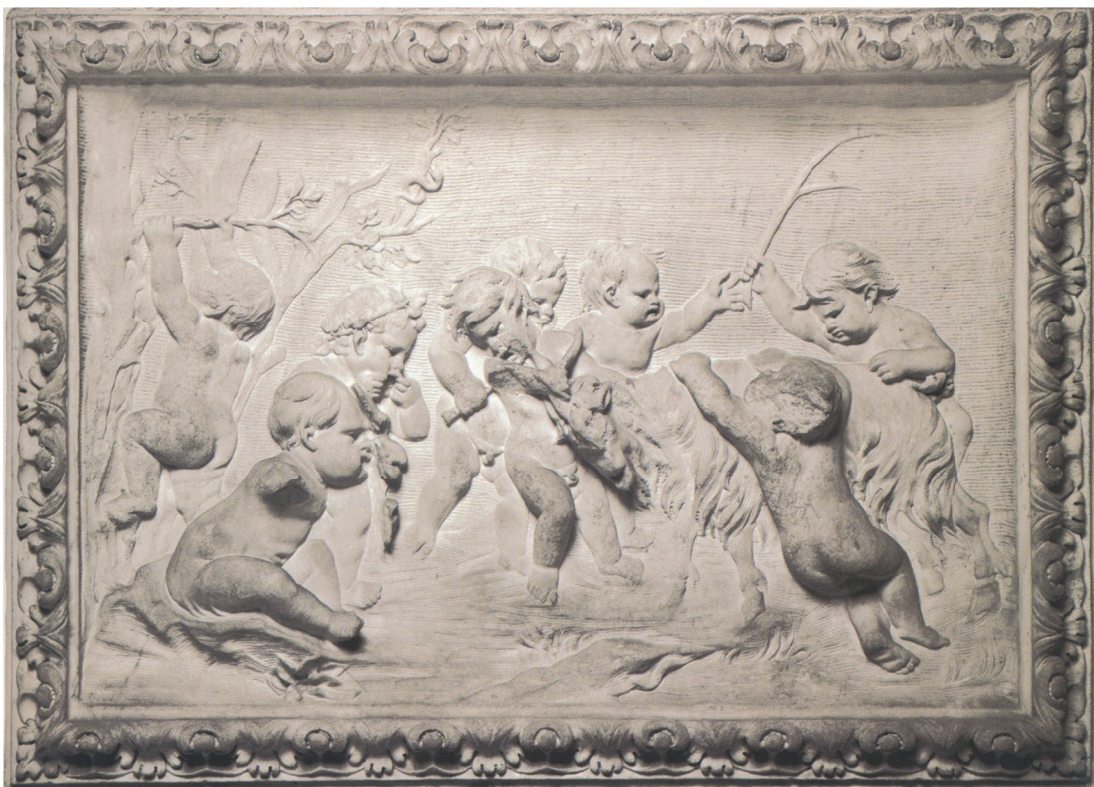


**Abb. 67:** Gerard Dou, Magd am Fenster, ca. 1660, Öl auf Holz, 38 x 28 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.





**Abb. 68:** Gerard Dou, Der Arztbesuch, 1653, Öl auf Holz, Kunsthistorisches Museum, Wien.



**Abb. 69:** François Duquesnoy, Kinderbacchanal mit Ziege, Marmor, 62,5 x 87,5 cm, Galleria Doria Pamphilj, Rom.





**Abb. 70:** Arnold Houbraken, Titelseite Teil 3 „*Nieuwe Ordonantien van Sinnebeelde*“, ca. 1700, Radierung, 182 x 147 mm.



**Abb. 71:** Arnold Houbraken, Titelseite Teil 2 „*Toneel van Sinnebeelden*“, ca. 1700, Radierung, 236 x 160 mm.





**Abb. 72:** Arnold Houbraken, Dichtkunst, vor 1700, Radierung, 182 x 101 mm.



**Abb. 73:** Arnold Houbraken, Demokrit, vor 1700, Radierung, 166 x 101 mm.





**Abb. 74:** Arnold Houbraken, Heraklit, vor 1700, Radierung, 166 x 104 mm.



**Abb. 75:** Arnold Houbraken, Jupiter und Semele, vor 1700, Radierung, 163 x 101 mm.



**Abb. 76:** Arnold Houbraken, Vulkan und Apoll, vor 1700, Radierung, 163 x 101 mm.



**Abb. 77:** Arnold Houbraken, Sittsamkeit, vor 1700, Radierung, 179 x 89 mm.





**Abb. 78:** Arnold Houbraken, Vollendung, vor 1700, Radierung, 187 x 90 mm.



**Abb. 79:** Arnold Houbraken, Wohlstand, vor 1700, Radierung, 176 x 93 mm.

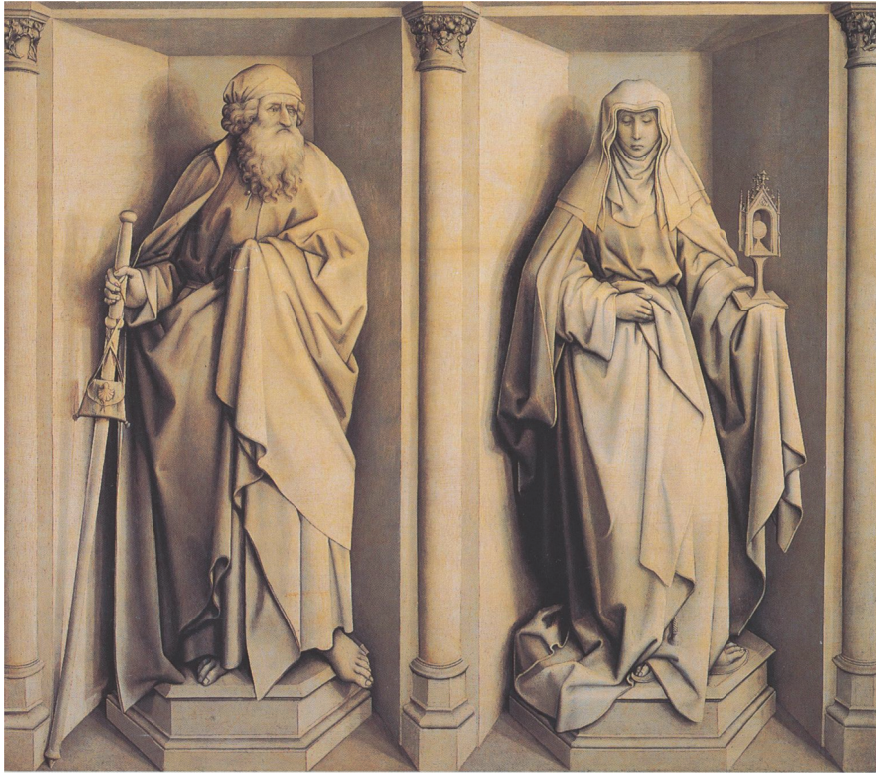


**Abb. 80:** Arnold Houbraken, Anmut, vor 1700, Radierung, 183 x 78 mm.



**Abb .81:** Robert Campin/Meister von Flémalle, Altar des Stabwunders und der Vermählung Mariä, Vorderseite, Öl auf Holz, um 1420, Museo del Prado, Madrid.



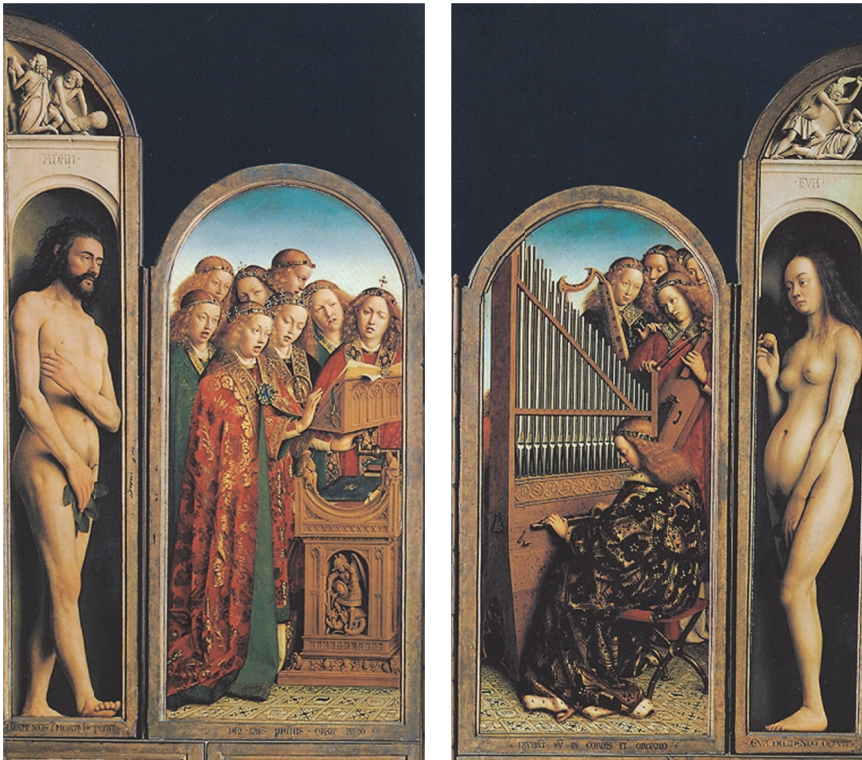


**Abb. 82:** Robert Campin/Meister von Flémalle, Altar des Stabwunders und der Vermählung Mariä, Rückseite, Öl auf Holz, um 1420, Museo del Prado, Madrid.



**Abb. 83:** Jan van Eyck/Hubert van Eyck, Genter Altar, Außenseiten, 1432, Öl auf Holz, St. Bavo-Kathedrale, Gent.

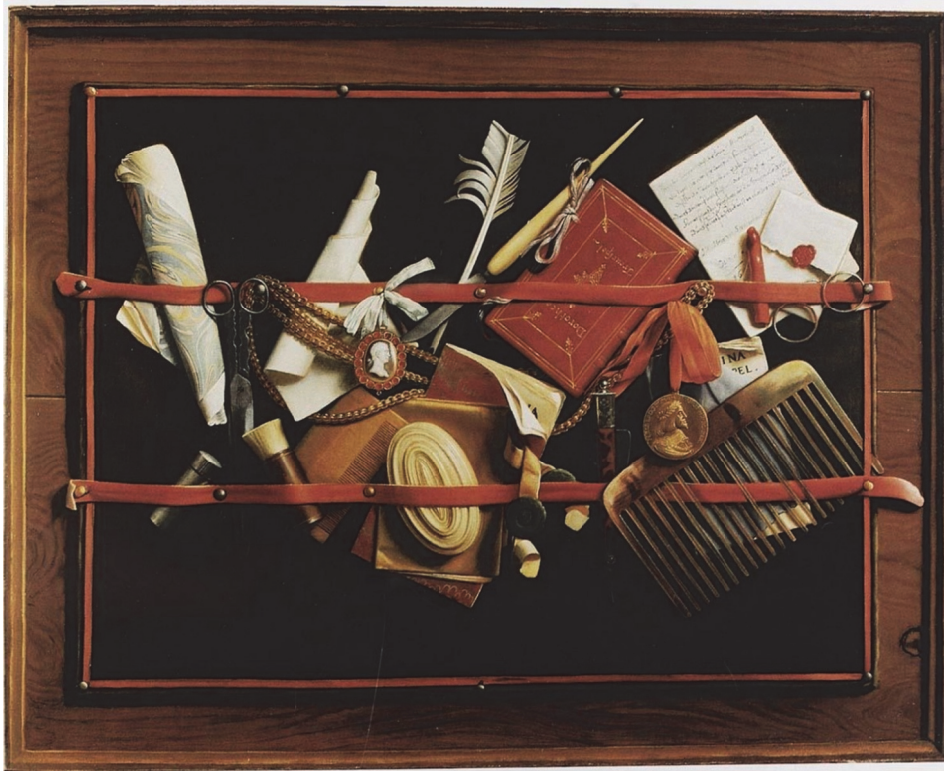




**Abb. 84:** Jan van Eyck/Hubert van Eyck, Genter Altar, Innenseite, Adam und singende Engel, Eva und musizierende Engel, 1432, Öl auf Holz, St. Bavo-Kathedrale, Gent.



**Abb. 85:** Jan van Eyck, Verkündigungs-Diptychon, 1437-1441, Öl auf Holz, linker Flügel: 38,8 x 23,2 cm, rechter Flügel: 39 x 24 cm, Museum Thyssen-Bornemisza, Madrid.



**Abb. 86:** Samuel van Hoogstraten, Steckbrett, zwischen 1666-1678, Öl auf Leinwand, 63 x 79 cm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.



**Abb. 87:** Gerard Dou, Köchin am Fenster, 1652, Öl auf Holz, 33 x 23,8 cm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.





**Abb. 88:** Gerard Dou, Geigenspieler am Fenster, 1653, Öl auf Holz, 32,5 x 22,8 cm, Sammlung Liechtenstein.



**Abb. 89:** Gerard Dou, Pfeifenraucher, ca. 1650, Öl auf Holz, 48 x 37 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.





**Abb. 90:** Willem van Mieris, Der Geflügelhändler, 1714, Öl auf Holz, 42,5 x 37,5 cm, Rijksdienst Beeldende Kunst, Den Haag.



**Abb. 91:** Arnold Houbraken, Schreibende Frau, Öl auf Holz, 44,7 x 34,2 cm, Kunsthandel.



**Abb. 92:** Gérard de Lairesse, Allegorie der Künste, um 1680, Öl auf Leinwand, Rijksmuseum, Amsterdam.



**Abb. 93:** Arnold Houbraken, Sangeskunst, vor 1700, Radierung, 184 x 90 mm.

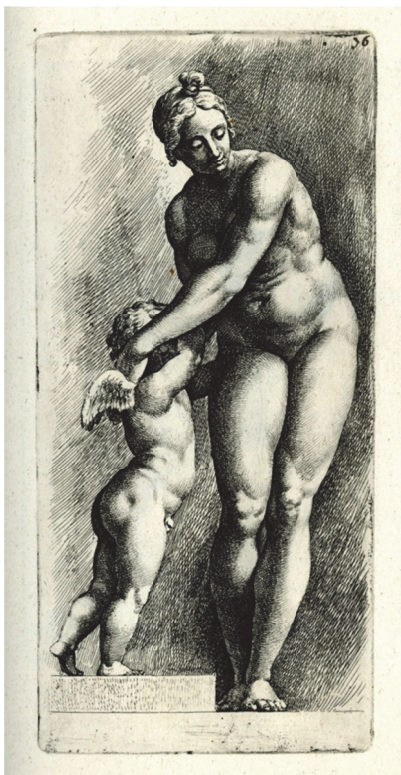


**Abb. 94:** Cesare Ripa, Iconologia, Natura, Holzschnitt, Amsterdam 1644.





**Abb. 95:** Frederick und Abraham Bloemaert, *Artis Apellae liber*, ca. 1680, 210 × 163 mm, Kupferstich.



**Abb. 96:** Jan de Bisschop, *Signorum Veterum Icones*, Radierung, 207 x 97 mm.



**Abb. 97:** Jan de Bisschop, *Signorum Veterum Icones*, Radierung, 223 x 122 mm.

## Abbildungsnachweis

**Abb. 1:** British Museum Online Katalog (20.08.2014).

URL: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1567925&partId=1&searchText=Arnold+Houbraken&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1567925&partId=1&searchText=Arnold+Houbraken&page=1)

**Abb. 2:** Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen Online Katalog (20.08.2014).

URL: [http://62.221.199.163/kmska2/zoom.aspx?image=88.001.jpg&title=Heilige Lucas schildert de Madonna](http://62.221.199.163/kmska2/zoom.aspx?image=88.001.jpg&title=Heilige%20Lucas%20schildert%20de%20Madonna)

**Abb. 3:** Tilman Bassenge (Hg.), Auktion 91. Druckgraphik Miscellaneen und Trouvaillen. 15.-19. Jahrhundert (Kat. Verst., Galerie Bassenge, Berlin 29. Mai 2008) Berlin 2008, S. 59.

**Abb. 4:** Jurij Kuznecov/ Irina Linnik, Holländische Malerei in der Museen der Sowjetunion, Leningrad 1989, Taf. 26.

**Abb. 5:** Liesbeth Helmus/Gero Seelig (Hg.), Der Bloemaert Effekt! Farbe im Goldenen Zeitalter (Kat. Ausst., Centraal Museum/Staatliches Museum, Utrecht/Schwerin 2012), Petersberg 2011, S. 113.

**Abb. 6:** Holländischer Klassizismus in der Malerei des 17. Jahrhunderts (Kat. Ausst., Museum Boijmans Van Beuningen/Städelsches Kulturinstitut, Rotterdam/Frankfurt 1999-2000), Frankfurt 1999, S. 113.

**Abb. 7:** Hugh Montgomery-Massingberd, Royal palaces of Europe, Secaucus New Jersey 1983, S. 208.

**Abb. 8:** Seymour Slive, Dutch Painting 1600-1800, New Haven/London 1995, S. 232.

**Abb. 9:** Seymour Slive, Dutch Painting 1600-1800, New Haven/London 1995, S. 232.

**Abb. 10:** Cristopher Wright, Rembrandt, München 2000, S. 223.

**Abb. 11:** Marjorie Wieseman, Caspar Netscher and Late Seventeenth-century Dutch Painting, Doornspijk 2002, Abb. 162.

**Abb. 12:** Emmanuel Starcky u.a. (Hg.), L'Age d'or flamand et hollandaise: collections de Catherine II. Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg (Kat. Ausst., Ermitage/Musée des beaux-arts, St. Petersburg/Dijon 1993), Paris 1993, S. 166.

**Abb. 13:** Barbara Gaegtgens, Das "Genre noble". Transformationen in der Malerei des späten 17. Jahrhunderts in Holland, in: Ekkehard Mai (Hg.), Holland nach Rembrandt. Zur niederländischen Kunst zwischen 1670 und 1750, Köln 2006, S. 217.

**Abb. 14:** Barbara Gaegtgens, Das "Genre noble". Transformationen in der Malerei des späten 17. Jahrhunderts in Holland, in: Ekkehard Mai (Hg.), Holland nach Rembrandt. Zur niederländischen Kunst zwischen 1670 und 1750, Köln 2006, S. 218.

**Abb. 15:** Barbara Gaegtgens, Adriaen van der Werff. 1659-1722, München 1987, S. 382.

**Abb. 16:** Seymour Slive, Dutch Painting 1600-1800, New Haven/London 1995, S. 310.



**Abb. 17:** Rijksmuseum Amsterdam Online Katalog (03.07.2014).

URL: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.6815>

**Abb. 18:** Stefano Casciu, La principessa saggia. L' eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina, Livorno 2006, S. 184.

**Abb. 19:** Barbara Gaechtgens, Adriaen van der Werff. 1659-1722, München 1987, S. 375.

**Abb. 20:** British Museum Online Katalog (03.07.2014).

URL: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1568474&partId=1&searchText=Arnold+Houbraken&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1568474&partId=1&searchText=Arnold+Houbraken&page=1)

**Abb. 21:** British Museum Online Katalog (03.07.2014).

URL: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1568549&partId=1&searchText=Arnold+Houbraken&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1568549&partId=1&searchText=Arnold+Houbraken&page=1)

**Abb 22:** British Museum Online Katalog (03.07.2014).

URL: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1568618&partId=1&searchText=Arnold+Houbraken&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1568618&partId=1&searchText=Arnold+Houbraken&page=1)

**Abb. 23:** British Museum Online Katalog (03.07.2014).

URL: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1568991&partId=1&searchText=Arnold+Houbraken&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1568991&partId=1&searchText=Arnold+Houbraken&page=1)

**Abb. 24:** British Museum Online Katalog (03.07.2014).

URL: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1568996&partId=1&searchText=Arnold+Houbraken&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1568996&partId=1&searchText=Arnold+Houbraken&page=1)

**Abb. 25:** British Museum Online Katalog (03.07.2014).

URL: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1568510&partId=1&searchText=Arnold+Houbraken&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1568510&partId=1&searchText=Arnold+Houbraken&page=1)

**Abb. 26:** British Museum Online Katalog (03.07.2014).

URL: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1569608&partId=1&searchText=Arnold+Houbraken&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1569608&partId=1&searchText=Arnold+Houbraken&page=1)

**Abb. 27:** British Museum Online Katalog (03.07.2014).

URL: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1569168&partId=1&searchText=Arnold+Houbraken&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1569168&partId=1&searchText=Arnold+Houbraken&page=1)

**Abb. 28:** British Museum Online Katalog (03.07.2014).

URL: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1569364&partId=1&searchText=Arnold+Houbraken&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1569364&partId=1&searchText=Arnold+Houbraken&page=1)

**Abb. 29:** British Museum Online Katalog (03.07.2014).

URL: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1568603&partId=1&searchText=Arnold+Houbraken&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1568603&partId=1&searchText=Arnold+Houbraken&page=1)

**Abb. 30:** Arnold Houbraken, Een-en-vertigh stuks verscheydene sinnebeelden geinventeerd en in 't kooper gebragt door A. Houbraken, (ohne Ortsangabe) 1743, Blatt 2.

**Abb. 31:** Arnold Houbraken, Een-en-vertigh stuks verscheydene sinnebeelden geinventeerd en in 't kooper gebragt door A. Houbraken, (ohne Ortsangabe) 1743, Blatt 16.

- Abb. 32:** Cesare Ripa, *Iconologia*, Rom 1603, S. 41.
- Abb. 33:** Cesare Ripa, *Iconologia di Cesare Ripa* Perugino, Padua 1625 (Nachdruck der ersten bebilderten Ausgabe von 1603), S. 68.
- Abb. 34:** Cesare Ripa, *Iconologia*, Venedig 1645 (Nachdruck der ersten bebilderten Ausgabe von 1603), S. 77.
- Abb. 35:** Dirck Pietersz, *Cesare Ripa's Iconologia of Uytbeeldinghen des Verstants*, Amsterdam 1644, S. 454.
- Abb. 36:** British Museum Online Katalog (03.07.2014).  
URL: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1568415&partId=1&searchText=Arnold+Houbraken&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1568415&partId=1&searchText=Arnold+Houbraken&page=1)
- Abb. 37:** British Museum Online Katalog (03.07.2014).  
URL: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1568675&partId=1&searchText=Arnold+Houbraken&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1568675&partId=1&searchText=Arnold+Houbraken&page=1)
- Abb. 38:** Dirck Pietersz, *Cesare Ripa's Iconologia of Uytbeeldinghen des Verstants*, Amsterdam 1644, S. 620.
- Abb. 39:** British Museum Online Katalog (03.07.2014).  
URL: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1569433&partId=1&searchText=Arnold+Houbraken&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1569433&partId=1&searchText=Arnold+Houbraken&page=1)
- Abb. 40:** Dirck Pietersz, *Cesare Ripa's Iconologia of Uytbeeldinghen des Verstants*, Amsterdam 1644, S. 264.
- Abb. 41:** Cesare Ripa, *Iconologia*, Rom 1603, S. 119.
- Abb. 42:** British Museum Online Katalog (03.07.2014).  
URL: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1568562&partId=1&searchText=Arnold+Houbraken&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1568562&partId=1&searchText=Arnold+Houbraken&page=1)
- Abb. 43:** Dirck Pietersz, *Cesare Ripa's Iconologia of Uytbeeldinghen des Verstants*, Amsterdam 1644, S. 208.
- Abb. 44:** British Museum Online Katalog (03.07.2014).  
URL: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1568588&partId=1&searchText=Arnold+Houbraken&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1568588&partId=1&searchText=Arnold+Houbraken&page=1)
- Abb. 45:** Dirck Pietersz, *Cesare Ripa's Iconologia of Uytbeeldinghen des Verstants*, Amsterdam 1644, S. 2575.
- Abb. 46:** British Museum Online Katalog (03.07.2014).  
URL: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1568385&partId=1&searchText=Arnold+Houbraken&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1568385&partId=1&searchText=Arnold+Houbraken&page=1)
- Abb. 47:** Cesare Ripa, *Iconologia*, Rom 1603, S. 140.
- Abb. 48:** *Old Master Paintings* (Kat. Aukt., Christie's, Amsterdam März 1999), Amsterdam 1999, S. 37.

- Abb. 49:** British Museum Online Katalog (03.07.2014).  
URL: [http://www.britishmuseum.org/research/search\\_the\\_collection\\_database/search\\_object\\_image.aspx?objectId=1458443&partId=1&searchText=paolo+farinati&fromADBC=ad&toADBC=ad&orig=%2fresearch%2fsearch\\_the\\_collection\\_database.aspx&numPages=10&currentPage=4&asset\\_id=58090](http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_image.aspx?objectId=1458443&partId=1&searchText=paolo+farinati&fromADBC=ad&toADBC=ad&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database.aspx&numPages=10&currentPage=4&asset_id=58090)
- Abb. 50:** British Museum Online Katalog (03.07.2014).  
URL: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1569074&partId=1&searchText=Arnold+Houbraken&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1569074&partId=1&searchText=Arnold+Houbraken&page=1)
- Abb. 51:** Filippo Pedrocco, Tizian, München 2000, S. 219.
- Abb. 52:** British Museum Online Katalog (03.07.2014).  
URL: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1569153&partId=1&searchText=Arnold+Houbraken&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1569153&partId=1&searchText=Arnold+Houbraken&page=1)
- Abb. 53:** British Museum Online Katalog (03.07.2014).  
URL: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1569122&partId=1&searchText=Arnold+Houbraken&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1569122&partId=1&searchText=Arnold+Houbraken&page=1)
- Abb. 54:** British Museum Online Katalog (03.07.2014).  
URL: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1466414&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1466414&partId=1)
- Abb. 55:** British Museum Online Katalog (03.07.2014).  
URL: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1569139&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1569139&partId=1)
- Abb. 56:** British Museum Online Katalog (03.07.2014).  
URL: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3086154&partId=1&searchText=gerard+valck&page=2](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3086154&partId=1&searchText=gerard+valck&page=2)
- Abb. 57:** Alain Roy, Gérard de Lairese. 1640-1711, 1992 Paris, S. 470.
- Abb. 58:** British Museum Online Katalog (03.07.2014).  
URL: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1569506&partId=1&searchText=arnold+houbraeken&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1569506&partId=1&searchText=arnold+houbraeken&page=1)
- Abb. 59:** British Museum Online Katalog (03.07.2014).  
URL: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1569566&partId=1&searchText=arnold+houbraeken&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1569566&partId=1&searchText=arnold+houbraeken&page=1)
- Abb. 60:** British Museum Online Katalog (03.07.2014).  
URL: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1569564&partId=1&searchText=arnold+houbraeken&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1569564&partId=1&searchText=arnold+houbraeken&page=1)
- Abb. 61:** British Museum Online Katalog (03.07.2014).  
URL: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1569558&partId=1&searchText=arnold+houbraeken&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1569558&partId=1&searchText=arnold+houbraeken&page=1)
- Abb. 62:** British Museum Online Katalog (03.07.2014).  
URL: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1569690&partId=1&searchText=arnold+houbraeken&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1569690&partId=1&searchText=arnold+houbraeken&page=1)
- Abb. 63:** British Museum Online Katalog (03.07.2014).  
URL: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1569687&partId=1&searchText=arnold+houbraeken&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1569687&partId=1&searchText=arnold+houbraeken&page=1)

- Abb. 64:** British Museum Online Katalog (03.07.2014).  
URL: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1569686&partId=1&searchText=arnold+houbraken&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1569686&partId=1&searchText=arnold+houbraken&page=1)
- Abb. 65:** Ekkehard Mai/Kurt Wettengl (Hg.), Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier (Kat. Ausst., Haus der Kunst/Wallraf-Richartz-Museum, München/Köln 2002), München/Köln 2002, S. 303.
- Abb. 66:** Estelle Lingo, François Duquesnoy and the Greek Ideal, New Haven 2007, S. 51.
- Abb. 67:** Museum Boijmans Van Beuningen Online Katalog (03.07.2014).  
URL: <http://collectie.boijmans.nl/en/collection/vdv-21>
- Abb. 68:** Debora Meijers, Kunst als Natur, Wien 1995, S. 49.
- Abb. 69:** Marion Boudon-Machuel, François du Quesnoy. 1597-1643, Paris 2005, S. 55.
- Abb. 70:** British Museum Online Katalog (03.07.2014).  
URL: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1569535&partId=1&searchText=arnold+houbraken&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1569535&partId=1&searchText=arnold+houbraken&page=1)
- Abb. 71:** British Museum Online Katalog (03.07.2014).  
URL: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1569018&partId=1&searchText=arnold+houbraken&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1569018&partId=1&searchText=arnold+houbraken&page=1)
- Abb. 72:** British Museum Online Katalog (03.07.2014).  
URL: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1569551&partId=1&searchText=arnold+houbraken&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1569551&partId=1&searchText=arnold+houbraken&page=1)
- Abb. 73:** British Museum Online Katalog (03.07.2014).  
URL: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1569589&partId=1&searchText=arnold+houbraken&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1569589&partId=1&searchText=arnold+houbraken&page=1)
- Abb. 74:** British Museum Online Katalog (03.07.2014).  
URL: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1569584&partId=1&searchText=arnold+houbraken&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1569584&partId=1&searchText=arnold+houbraken&page=1)
- Abb. 75:** British Museum Online Katalog (03.07.2014).  
URL: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1568595&partId=1&searchText=arnold+houbraken&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1568595&partId=1&searchText=arnold+houbraken&page=1)
- Abb. 76:** British Museum Online Katalog (03.07.2014).  
URL: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1568618&partId=1&searchText=arnold+houbraken&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1568618&partId=1&searchText=arnold+houbraken&page=1)
- Abb. 77:** British Museum Online Katalog (03.07.2014).  
URL: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1568557&partId=1&searchText=arnold+houbraken&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1568557&partId=1&searchText=arnold+houbraken&page=1)
- Abb. 78:** British Museum Online Katalog (03.07.2014).  
URL: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1568439&partId=1&searchText=arnold+houbraken&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1568439&partId=1&searchText=arnold+houbraken&page=1)



- Abb. 79:** British Museum Online Katalog (03.07.2014).  
URL: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1568457&partId=1&searchText=arnold+houbraken&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1568457&partId=1&searchText=arnold+houbraken&page=1)
- Abb. 80:** British Museum Online Katalog (03.07.2014).  
URL: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1569574&partId=1&searchText=arnold+houbraken&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1569574&partId=1&searchText=arnold+houbraken&page=1)
- Abb. 81:** Albert Châtelet, Robert Campin. Le Maître de Flémalle. La fascination du quotidien, Anvers 1996, S. 138.
- Abb. 82:** Albert Châtelet, Robert Campin. Le Maître de Flémalle. La fascination du quotidien, Anvers 1996, S. 206.
- Abb. 83:** Otto Pächt, Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei, München 1993, Ausfalltafel.
- Abb. 84:** Bearbeitet durch Autor.
- Abb. 85:** Till-Holger Borchert (Hg.), Jan van Eyck 1390-1441. Flämische Meister und der Süden 1430 – 1530 (Kat. Ausst., Groeningemuseum, Brügge 2002), Stuttgart 2002, S. 29.
- Abb. 86:** Sybille Ebert-Schifferer, Die Geschichte des Stillebens, München 1998, S. 165.
- Abb. 87:** Peter Hecht, Art Beats Nature, and Painting Does so Best of All: The Paragone Competition in Duquesnoy, Dou and Schalcken, in: Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art, 29, 3/4, 2002, S. 184-201, S. 188.
- Abb. 88:** Eric Sluijter/Marlies Enklaar/Paul Nieuwenhuizen, Leidse Fijnschilders. Van Gerrit Dou tot Frans van Mieris de Jonge 1630-1760 (Kat. Ausst., Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden 1988), Zwolle 1988, S. 102.
- Abb. 89:** Rijksmuseum Amsterdam Online Katalog (08.07.2014).  
URL: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.8318>
- Abb. 90:** Eric Sluijter/Marlies Enklaar/Paul Nieuwenhuizen, Leidse Fijnschilders. Van Gerrit Dou tot Frans van Mieris de Jonge 1630-1760 (Kat. Ausst., Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden 1988), Zwolle 1988, S. 160.
- Abb. 91:** Old Master Paintings (Kat. Aukt., Sotheby's, Amsterdam November 2008), Amsterdam 2008, S. 58.
- Abb. 92:** Rijksmuseum Amsterdam Online Katalog (08.07.2014).  
URL: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.12094>
- Abb. 93:** British Museum Online Katalog (03.07.2014).  
URL: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1569601&partId=1&searchText=arnold+houbraken&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1569601&partId=1&searchText=arnold+houbraken&page=1)
- Abb. 94:** Dirck Pietersz, Cesare Ripa's Iconologia of Uytbeeldinghen des Verstants, Amsterdam 1644, S. 349.
- Abb. 95:** Rijksmuseum Amsterdam Online Katalog (08.07.2014).  
URL: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.81706>

**Abb. 96:** British Museum Online Katalog (03.07.2014).

URL: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3374318&partId=1&searchText=de+bisschop&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3374318&partId=1&searchText=de+bisschop&page=1)

**Abb. 97:** British Museum Online Katalog (03.07.2014).

URL: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3376268&partId=1&searchText=de+bisschop&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3376268&partId=1&searchText=de+bisschop&page=1)

## Literaturverzeichnis

### **Angel 1642**

Philips Angel, Lof der schilder-konst, Leiden 1642.

### **Aono 2006**

Junko Aono, Looking back to the Dutch Golden Age. Early Eighteenth-century Genre Painting by Willem van Mieris, in: Ekkehard Mai (Hg.), Holland nach Rembrandt. Zur niederländischen Kunst zwischen 1670 und 1750, Köln 2006, S. 225-246.

### **Aurenhammer 1995**

Hans Aurenhammer, Neue Untersuchungen zur Kunstliteratur des 17. Jahrhunderts II. Künstlerbiographik als Literatur: Zu Karel van Manders Schilder-Boeck, Frankfurt/Wien 1995.

### **Babbitt 1962**

Frank Cole Babbitt (Hg.), Plutarch's Moralia, Band 4, London 1962.

### **Bellori, Le Vite, ed. Sedgwick Wohl 2005**

Giovan Pietro Bellori, Vite de' pittori, scultori et architetti moderni, ed./übers. Von Alice Sedgwick Wohl, Kommentar von Hellmut Wohl, Einleitung von Tomaso Montanari, New York 2005.

### **Blankert 1980**

Albert Blankert, Classicism in Dutch Painting. 1614-1670, in: Albert Blankert (Hg.), Gods, Saints and Heroes (Kat. Ausst., National Gallery of Art/Detroit Institute of Arts/Rijksmuseum, Washington/Detroit/Amsterdam 1981), Washington DC 1980, S. 183-190.

### **Blankert 1987**

Albert Blankert, Caravaggio und die nördlichen Niederlande, in: Albert Blankert/Leonard J. Slatkes (Hg.), Holländische Malerei in neuem Licht. Hendrick ter Brugghen und seine Zeitgenossen (Kat. Ausst., Centraal Museum/Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Utrecht/Braunschweig 1987), Braunschweig 1987, S. 17-41.

### **Blankert 1999**

Albert Blankert, Klassizismus in der holländischen Historienmalerei, in: Albert Blankert (Hg.), Holländischer Klassizismus in der Malerei des 17. Jahrhunderts (Kat. Ausst., Museum Boymans- van Beuningen/Städelschen Kunstinstitut, Rotterdam/Frankfurt 1999-2000), Frankfurt 1999, S. 12-33.

**Blumenröder 2008**

Sabine Blumenröder, Andrea Mantegna – die Grisailen. Malerei, Geschichte und antike Kunst im Paragone des Quattrocento, Berlin 2008.

**Bok 1998**

Marten Jan Bok, Beschrijving van Arnold Houbraken. Toneel van sinnebeelden, geopent tot dienst van schilders, beelthouders etc. door A. Houbraken, unveröffentlicht, Beilage des Exemplars Toneel van Sinnebeelden des Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie Den Haag, unpubl., 1998.

**Bolten 1985**

Jaap Bolten, Method and Practice. Dutch and Flemish Drawing Books 1600-1750, Landau 1985.

**Boudon-Machuel 2005**

Marion Boudon-Machuel, François du Quesnoy. 1597-1643, Paris 2005.

**Châtelet 1996**

Albert Châtelet, Robert Campin. Le Maître de Flémalle. La fascination du quotidien, Anvers 1996.

**Cooper 1998**

Tarnya Cooper, Early modern collectin in Northern Europe: copied drawings and printed prototypes, in: Stuart Currie (Hg.), Drawing 1400-1600. Invention and Innovation, Aldershot/Brookfield 1998, S. 206-224.

**Cornelis 1995**

Bart Cornelis, A Reassessment of Arnold Houbraken's "Groote schouburgh", in: Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art, 23, Zwolle 1995, S. 163-180.

**Cornelis 1998**

Bart Cornelis, Arnold Houbraken's Groote schouburgh and the canon of seventeenth-century Dutch painting, in: Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art, 26, Zwolle 1998, S. 144-161.

**Czech 2002**

Hans-Jörg Czech, Im Geleit der Musen. Studien zu Samuel van Hoogstraten's Malereitratat Inleyding tot de Hooge Scholle der Schilderkonst: Anders de Zichtbaere Werelt, Münster/New York 2002.

**Czech 2006**

Hans-Jörg Czech, Klassizismus mit niederländischem Antlitz. Fundierung und Propagierung im kunsttheoretischen Werk von Samuel van Hoogstraten, in: Ekkehard Mai (Hg.), Holland nach Rembrandt. Zur niederländischen Kunst zwischen 1670 und 1750, Köln 2006, S. 97-118.

**Da Vinci 1786**

Leonardo da Vinci, Trattato della Pittura, Bologna 1786 (Nachdruck der Erstausgabe aus Paris 1651).

**De Bisschop 1685**

Jan de Bisschop, Signorum Veterum Icones, Doornspijk 1985. (Nachdruck der Erstausgabe von 1668).

**De Bisschop 1985a**

Jan de Bisschop, *Paradigmata graphices variorum Artificum*, Doornspijk 1985.  
(Nachdruck der zweiten Ausgabe von ca. 1674).

**De Jongh 1990-1991**

Edy de Jongh, Real Dutch Art and Not-So-Real Dutch Art: Some Nationalistic Views of Seventeenth-Century Netherlandish Painting, in: *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 20, 1990-1991, S. 197-206.

**De Jongh 1999**

Edy de Jongh, Seventeenth-Century Dutch Art Seen through a Political Prism, in: *The Golden Age of Dutch Painting in Historical Perspective*, Cambridge 1999, S. 142-161.

**De Vries 1998**

Lyckle de Vries, Gérard de Lairese. An Artist between Stage and Studio, Amsterdam 1998.

**De Vries 1999**

Lyckle de Vries, "The Felicitous Age of Painting". Eighteenth-Century Views of Dutch Art in the Golden Age, in: *The Golden Age of Dutch Painting in Historical Perspective*, Cambridge 1999, S. 29-43.

**Delbanco 1928**

Gustav Delbanco, *Der Maler Abraham Bloemaert. 1564-1651*, Strassburg 1928.

**Dickel 1987**

Hans Dickel, *Deutsche Zeichenbücher des Barock. Eine Studie zur Geschichte der Künstlerausbildung*, Hildesheim/Zürich/New York 1987.

**Dolders 1985**

Arno Dolders, Some remarks on Lairese's *Groot schilderboek*, in: *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 20, Zwolle 1990-1991, S. 197-220.

**Duncan Berry 1984**

James Duncan Berry, *Imagination into Image: On Visual Literacy*, in: *Children of Mercury. The education of artists in the sixteenth and seventeenth centuries* (Kat. Ausst., Brown University, Providence 1984), Providence 1984, S. 70-80.

**Ebert-Schifferer 2002**

Sybille Ebert-Schifferer, *Trompe l'Oeil: The Underestimated Trick*, in: Sybille Ebert-Schifferer (Hg.), *Deceptions and illusions. Five centuries of trompe l'oeil painting* (Kat. Ausst., National Gallery of Art, Washington D.C. 2002/2003), Washington 2002, S. 17-37.

**Fraenger 1913**

Wilhelm Fraenger, *Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und ihr Vertreter Arnold Houbraken*, unveröffentlicht 1913.

**Franits 1995**

Wayne Franits, Young women preferred white to brown: Some remarks on Nicolaes Maes and the cultural context of late seventeenth-century Dutch portraiture, in: *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 46, Zwolle 1995, S. 395-415.



**Franits 2000**

Wayne Franits, 'For people of fashion'. Domestic imagery and the art market in the Dutch Republic, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 51, Zwolle 2000, S. 295-308.

**Franits 2004**

Wayne Franits, *Dutch seventeenth-century genre painting. Its stylistic and thematic evolution*, New Haven/London 2004.

**Gaetgens 1987**

Barbara Gaetgens, *Adriaen van der Werff. 1659-1722*, München 1987.

**Gaetgens 2006**

Barbara Gaetgens, Das "Genre noble". Transformationen in der Malerei des späten 17. Jahrhunderts in Holland, in: Ekkehard Mai (Hg.), *Holland nach Rembrandt. Zur niederländischen Kunst zwischen 1670 und 1750*, Köln 2006, S. 205-224.

**Goeree 1704**

Willem Goeree, *Inleydinge tot de alghemeene Teycken-Konst*, Amsterdam 1704 (Nachdruck der Erstausgabe aus Middelburg 1668).

**Gombrich 2000**

Ernst Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton 2000.

**Gool 1750**

Johan van Gool, *De Nieuwe Schouburg der Nederlantsche kunstschilders en schilderessen*, Band 1, Den Haag 1750.

**Grams-Thieme 1988**

Marion Grams-Thieme, *Lebendige Steine. Studien zur niederländischen Grisaillemalerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts*, phil. Diss., Köln/Wien 1988.

**Haverkamp-Begemann/Logan 1988**

Egbert Haverkamp-Begemann/Carolyn Logan, The Creative Copy, in: Egbert Haverkamp-Begemann (Hg.), *Creative Copies: interpretative drawings from Michelangelo to Picasso*, New York 1988, S. 13-21.

**Hecht 1996**

Peter Hecht, Browsing in Houbraken: developing a fancy for an underestimated author, in: *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 24, Nr. 2/3, 1995, S. 259-274.

**Hecht 2002**

Peter Hecht, Art beats nature, an painting does so best of all: the paragone competition in Duquesnoy, Dou und Schalcken, in: *Simiolus*, 29, Nr. 3/4, 2002, S. 184-201.

**Henkel/Schöne 1996**

Arthur Henkel/Albrecht Schöne (Hg.), *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart/Weimar 1996.

**Hessler 2003**

Christiane Hessler, Maler und Bildhauer im sophistischen Tauziehen. Der Paragone in der italienischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts, in: Ekkehard Mai/Kurt Wettengl (Hg.), *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier* (Kat.

Ausst., Haus der Kunst/Wallraf-Richartz-Museum, München/Köln 2002),  
Wolfratshausen 2002, S. 83-97.

**Hoecker 1916**

Rudolf Hoecker, Das Lehrgedicht des Karel van Mander. Text, Uebersetzung und  
Kommentar nebst Anhang ueber Manders Geschichtskonstruktion und Kunsttheorie,  
Den Haag 1916.

**Hofstede de Groot 1893**

Cornelis Hofstede de Groot, Arnold Houbraken und seine „Groote Schouburgh“, Den  
Haag 1893.

**Hoogstraten 1969**

Samuel van Hoogstraten, Inleyding tot de Hooghe Schoole der Schilderkonst: Anders  
de zichtbaere werelt, Soest 1969 (Nachdruck der Erstausgabe aus Rotterdam 1678).

**Horn 2000**

Hendrik Horn, The Golden Age revisited. Arnold Houbraken's Great Theatre of  
Netherlandish Painters and Paintresses, Band 1, Doornspijk 2000.

**Houbraken 1700**

Arnold Houbraken, Toneel van Sinnebeelden Geopent/Tot dienst van Schilders,  
Beeldhouders etc door A. Houbraken, Dordrecht 1700.

**Houbraken 1753**

Arnold Houbraken, De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en  
schilderessen, 3 Bände, Den Haag 1753 (Nachdruck der Erstausgabe Amsterdam  
1718-1721).

**Hoyle/Miedema 1996**

Michael Hoyle/Hessel Miedema, Philips Angel Praise of painting. Translated by  
Michael Hoyle, with an introduction and commentary by Hessel Miedema, in:  
Simiolus, 24, 1996, S. 227-258.

**Huizinga 1948**

Johan Huizinga, Nederland's beschaving in de zeventiende eeuw, in: Verzamelde  
werken, Band II, Haarlem 1948, S. 412-507.

**Huizinga 2007**

Johan Huizinga, Holländische Kultur im 17. Jahrhundert. Eine Skizze, München 2007  
(Nachdruck der Erstausgabe Jena 1932).

**Irle 1997**

Klaus Irle, Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei  
von Raffael bis Rubens, Münster u.a. 1997.

**Israel 1995**

Jonathan Israel, The Dutch Republic. Its Rise, Greatness, and Fall 1477-1806, Oxford  
1995.

**Jenni 1978**

Ulrike Jenni, Vom mittelalterlichen Musterbuch zum Skizzenbuch der Neuzeit, in:  
Anton Legner (Hg.), Die Parler und der schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst  
unter den Luxemburgern (Kat. Ausst., Kunsthalle/Schnütgen-Museum, Köln 1978),  
Köln 1978, S. 139-150.

**Kat. Aukt. Christie's 1999**

Old Master Paintings (Kat. Aukt., Christie's, Amsterdam März 1999), Amsterdam 1999.

**Kat. Aukt. Sotheby's 2008**

Old Master Paintings (Kat. Aukt., Sotheby's, Amsterdam November 2008), Amsterdam 2008.

**Kat. Ausst. National Gallery of Art 1980**

Albert Blankert (Hg.), Gods, saints and heroes. Dutch painting in the age of Rembrandt (Kat. Ausst., National Gallery of Art, Washington DC 1980), Washington 1980.

**Kat. Ausst. Stedelijk Museum de Lakenhal 1988**

Eric Sluijter/Marlies Enklaar/Paul Nieuwenhuizen, Leidse Fijnschilders. Van Gerrit Dou tot Frans van Mieris de Jonge 1630-1760 (Kat. Ausst., Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden 1988), Zwolle 1988.

**Kat. Ausst. Museum Boijmans/Städelsches Kunstinstitut 1999**

Albert Blankert (Hg.), Holländischer Klassizismus in der Malerei des 17. Jahrhunderts (Kat. Ausst., Museum Boijmans/Städelsches Kunstinstitut, Rotterdam/Frankfurt 1999), Frankfurt 1999.

**Kat. Ausst. Rijksmuseum 2000**

Das goldene Zeitalter der niederländischen Kunst (Kat. Ausst., Rijksmuseum, Amsterdam 2000), Zwolle/Stuttgart 2000.

**Kat. Ausst. Haus der Kunst/Wallraf-Richartz-Museum 2002**

Ekkehard Mai/Kurt Wettengl (Hg.), Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier (Kat. Ausst., Haus der Kunst/Wallraf-Richartz-Museum, München/Köln 2002), Wolfratshausen 2002.

**Kat. Ausst. Rijksmuseum/Metropolitan Museum/The Toledo Museum of Art 2003/2004**

Huigen Leeftang/Ger Luijten (Hg.), Hendrick Goltzius. Drawings, Prints and Paintings (Kat. Ausst. Rijksmuseum/Metropolitan Museum/The Toledo Museum of Art, Amsterdam/New York/Toledo (Ohio) 2003/2004), Zwolle 2003.

**Kat. Slg. Städelsches Kunstinstitut 2010**

Mirjam Neumeister (Hg.), Holländische Gemälde im Stadel. 1550-1800 (Kat. Slg., Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main), Frankfurt 2010.

**Kat. Slg. Hamburger Kunsthalle 2011**

Annemarie Stefes (Hg.), Niederländische Zeichnungen 1450-1850, 3 Bände, Köln 2011.

**Kemmer 1998**

Claus Kemmer, In search for classical form: Gerard de Lairese's Groot schilderboek and seventeenth-century Dutch painting, in: Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art, 20, 1990-1991, S. 87-115.

**Kemperdick/Weniger 2001**

Stephan Kemperdick/Matthias Weniger, Der Bartholomäusmeister. Herkunft und Anfänge seines Stils, in: Genie ohne Namen. Der Meister des Bartholomäus-Altars (Kat. Ausst., Wallraf-Richartz-Museum, Köln 2001), Köln 2001, S. 26-43.

**Klessmann 1987**

Rüdiger Klessmann, Utrechter Caravaggisten zwischen Manierismus und Klassizismus, in: Rüdiger Klessmann (Hg.), Hendrick ter Brugghen und die Nachfolger Caravaggios in Holland, Braunschweig 1987, S. 59-65.

**Knolle 1980**

Paul Knolle, Review of Het Noord- en Zuidnederlandse tekenboek 1600-1750 by J. Bolten, in: Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art, 11, 1980, S. 177-181.

**Korthals Altes 2006**

Everhard Korthals Altes, „Old“ versus contemporary art, in: Ekkehard Mai (Hg.), Holland nach Rembrandt. Zur niederländischen Kunst zwischen 1670 und 1750, Köln 2006, S. 67-78.

**Kramm 1857-1864**

Christiaan Kramm, De Levens en werken der hollandsche en vlaamsche Kunstschilders, Beeldhouwers, Graveurs en Bouwmeesters, van den vroegsten tot op onzen tijd, Amsterdam 1857-1864.

**Krieger 1996**

Michaela Krieger, Die niederländische Grisaillemalerei des 15. Jahrhunderts, in: Kunstchronik, 49, 1996, S. 575-588.

**Krieger 2007**

Michaela Krieger, Grünewald und die Kunst der Grisaille, in: Grünewald und seine Zeit (Kat. Ausst., Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe 2007), München 2007, S. 58-67.

**Kugler 1847**

Franz Kugler, Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin den Grossen bis auf die neuere Zeit, Band 2, Berlin 1847.

**Kwakkelstein 2000**

Michael Kwakkelstein, Copying prints as an aspect of artistic training in the Renaissance, in: Kristin Lohse Belkin/Carl Depauw (Hg.), Images of Death. Rubens copies Holbein, Antwerpen 2000, S. 35-62.

**Lairesse 1701**

Gerard de Lairesse, Grondlegginge ter Teekenkonst, Amsterdam 1701.

**Lairesse 1712**

Gerard de Lairesse, Groot Schilderboek, Amsterdam 1712 (Nachdruck der Erstausgabe aus Amsterdam 1707).

**Landwehr 1962**

John Landwehr, Dutch Emblem Books. A Bibliography, Utrecht 1962.

**Lawson 2006**

Susan Lawson, Rubens, London 2006.

**Lee 1940**

Rensselaer Lee, Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting, in: The Art Bulletin, 22, 1940, S. 197-269.

**Lingo 2007**

Estelle Lingo, François Duquesnoy and the Greek Ideal, New Haven 2007.



**Luijten 1984**

Ger Luijten, „De vellheid en de eelheid“: een Rijksmuseum Schmidt-Degener, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, Band 35, Amsterdam 1984, S. 351-429.

**Maier-Preusker 2009**

Wolfgang Meier-Preusker, Van der Werff Maria auf einer Wolke. Dokumentation zu einem wieder gefundenen Ölgemälde, Wien 2009.

**Mandowsky 1934**

Erna Mandowsky, Untersuchungen zur Iconologie des Cesare Ripa, phil. Diss., Hamburg 1934.

**Mandowsky 1970**

Erna Mandowsky, Cesare Ripa Iconologia (Nachdruck der Ausgabe von 1603), Hildesheim 1970.

**Marijnissen 2003**

Roger Marijnissen, Bruegel. Das vollständige Werk, Antwerpen 2003.

**Melion 1991**

Walter Melion, Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's Schilder-Boeck, Chicago/London 1991.

**Miedema 1993/1994**

Hessel Miedema, Karel van Mander: did he write art literature?, in: Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art, 22, 1993-1994, S. 58-64.

**Muller 1882**

Frederik Muller, De Nederlandsche geschiedenis in platen, Band IV, Amsterdam 1882.

**Müller 1993**

Jürgen Müller, Karel van Mander's Schilder-Boeck, in: Theoretische geschiedenis, 20/2, 1993, S. 160-170.

**Neumeister 2002**

Mirjam Neumeister, Das Nachtstück mit Kunstlicht in der niederländischen Malerei und Graphik des 16. und 17. Jahrhunderts, Petersberg 2002.

**North 2006**

Michael North, Niederländische Gemälde und Sammlungen in europäischen Residenzen und städtischen Zentren. 18. Jahrhundert, in: Ekkehard Mai (Hg.), Holland nach Rembrandt. Zur niederländischen Kunst zwischen 1670 und 1750, Köln 2006, S. 1-18.

**Orenstein 1996**

Nadine Orenstein, Hendrick Hondius and the Business of Prints in Seventeenth-century Holland, Rotterdam 1996.

**Oy-Marra 2011**

Elisabeth Oy-Marra, Medialität des Sinns und die Materialität der Bilder, in: Cornelia Logemann (Hg.), Cesare Ripa und die Begriffsbilder der frühen Neuzeit, Zürich 2011, S. 199-220.

**Pedrocco 2000**

Filippo Pedrocco, Tizian, München 2000.

**Peres 1990**

Constanze Peres, Nachahmung der Natur. Herkunft und Implikationen eines Topos, in: Hans Körner u.a. (Hg.), Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung, Hildesheim 1990, S. 1-39.

**Peter-Raupp 1980**

Hanna Peter-Raupp, Die Ikonographie des Oranjezaal, Hildesheim/New York 1980.

**Philippot 1966**

Paul Philippot, Les grisailles et les „degrés de réalité“ de l’image dans la peinture flamande des XVe et XVIe siècles, in: Bulletin des Musées Royaux de Beaux Arts Belgique, 15, 1966, S. 225-242.

**Pietersz 1644**

Dirck Pietersz, Cesare Ripa's Iconologia of Uytbeeldinghen des Verstants, Amsterdam 1644.

**Plietzsch 1959**

Eduard Plietzsch, Randbemerkungen zur holländischen Malerei vom Ende des 17. Jahrhunderts, in: Hans Möhle (Hg.), Festschrift Friedrich Winkler, Berlin 1959, S. 313-325.

**Praz 1964**

Mario Praz, Studies in seventeenth-century imagery, Rom 1964.

**Preimesberger 2011**

Rudolf Preimesberger, Paragons and Paragone. Van Eyck, Raphael, Michelangelo, Caravaggio, Bernini, Los Angeles 2011.

**Price 1974**

John Price, Culture and Society in the Dutch Republic During the 17<sup>th</sup> Century, London 1974.

**Raupp 1978**

Hans-Joachim Raupp, Musik im Atelier. Darstellungen musizierender Künstler in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, in: Oud Holland, 92, 1978, S. 106-129.

**Raupp 1992**

Hans-Joachim Raupp, Kunstgeschichte und Rhetorik, in: Carl Joachim Classen/Heinz-Joachim Müllenbrock (Hg.), Die Macht des Wortes. Aspekte gegenwärtiger Rhetorikforschung, Marburg 1992, S. 149-163.

**Raupp 2010**

Hans-Joachim Raupp (Hg.), Historien und Allegorien. Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts der SØR Rusche-Sammlung, Band 4, Münster 2010.

**Ripa 1603**

Cesare Ripa, Iconologia, Rom 1603.

**Ripa 1625**

Cesare Ripa, Iconologia di Cesare Ripa Perugino, Padua 1625 (Nachdruck der ersten bebilderten Ausgabe von 1603).

**Roy 1992**

Alain Roy, Gérard de Lairesse. 1640-1711, Paris 1992.

**Russell 2002**

Lynn Russell, Samuel van Hoogstraten. Trompe l'Oeil Letter Rack, in: Sybille Ebert-Schifferer (Hg.), Deceptions and illusions. Five centuries of trompe l'oeil painting (Kat. Ausst., National Gallery of Art, Washington D.C. 2002/2003), Washington 2002, S. 192.

**Sauerländer 2011**

Willibald Sauerländer, Der katholische Rubens. Heilige und Märtyrer, München 2011.

**Saur Allgemeines Künstlerlexikon**

Saur. Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Andreas Beyer/Bénédicte Savoy/Wolf Tegethoff (Hg.), Berlin 2012.

**Schama 1988**

Simon Schama, Überfluß und schöner Schein. Zur Kultur der Niederlande im Goldenen Zeitalter, München 1988.

**Schwartz 1987**

Gary Schwartz, Rembrandt. Sämtliche Gemälde in Farbe, Stuttgart/Zürich 1987.

**Seelig 1997**

Gero Seelig, Abraham Bloemaert (1566-1651). Studien zur Utrechter Malerei um 1620, Berlin 1997.

**Silver 2011**

Larry Silver, Pieter Bruegel, New York/London 2011.

**Slive 1995**

Seymour Slive, Dutch Painting 1600-1800, New Haven/London 1995.

**Sommerstein 1996**

Alan Sommerstein, Aeschylean Tragedy, Bari 1996.

**Spencer 1957**

John Spencer, Ut Rhetorica Pictura: A Study in Quattrocento Theory of Painting, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 20, 1957, S. 26-44.

**Stechow 1968**

Wolfgang Stechow, Rubens and the Classical Tradition, Cambridge 1968.

**Steiner 1990**

Reinhard Steiner, Paradoxien der Nachahmung bei Giotto: die Grisailen der Arenakapelle zu Padua, in: Hans Körner u.a. (Hg.), Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung, Hildesheim 1990, S. 61-86.

**Thieme-Becker**

Thieme-Becker Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart, Hans Vollmer (Hg.), Leipzig 1990.

**Tico Seifert 2010**

Christian Tico Seifert, Von Amateuren und Virtuosen. Überlegungen zu Zeichnungen nach druckgraphischen Vorlagen, in: Markus Castor (Hg.), Druckgraphik zwischen Reproduktion und Invention, München 2010, S. 11-24.

**Thürlemann 2002**

Felix Thürlemann, Robert Campin. Eine Monographie mit Werkkatalog, München 2002.

**Van Gelder/Jost 1985**

Jan Gerrit van Gelder/Ingrid Jost, Jan de Bisschop and his Icones & Paradigmata. Classical antiquities and Italian drawings for artistic instruction in seventeenth century Holland, Doornspijk 1985.

**Van Gool 1750/51**

Johan van Gool, De Nieuwe Schouburg der Nederlantsche kunstschilders en schilderessen, 2 Bände, Den Haag 1750-1751.

**Van Mander 1969**

Karel van Mander, Het Schilder-boeck (Nachdruck der ersten Ausgabe Haarlem 1604), Utrecht 1969.

**Von Rosen 2003**

Valeska von Rosen, „Der stumme Diskurs der Bilder“. Einleitende Überlegungen, in: Rudolf Preimesberger (Hg.), Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der frühen Neuzeit, München/Berlin 2003, S. 9-16.

**Waagen 1845**

Gustav Friedrich Waagen, Verzeichniß der Gemählde-Sammlung des Königlichen Museum zu Berlin, Berlin 1845.

**Warncke 1987**

Carsten-Peter Warncke, Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit, Wiesbaden 1987.

**Weber 2006**

Gregor J.M. Weber, Adriaen van der Werff im Wettstreit mit de Lairese. Die Gemäldedekoration in seinem Gartenzimmer von 1696, in: Ekkehard Mai (Hg.), Holland nach Rembrandt. Zur niederländischen Kunst zwischen 1670 und 1750, Köln 2006, S. 175-203.

**Werner 1977**

Gerlind Werner, Ripa's Iconologia. Quellen-Methoden-Ziele, Utrecht 1977.

**Weststeijn 2005**

Thijs Weststeijn, Imitatie in Samuel van Hoogstratens Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkunst, in: De zeventiende eeuw, 21, Hilversum 2005, S. 243-264.

**Weyerman 1769**

Jacob Campo Weyerman, De Levens-Beschrijvingen der Nederlandsche kunstschilders en kunstschilderessen, Teil IV, Dordrecht 1769.

**White 1976**

John White, Paragone: Aspects of the relationship between sculpture and painting, in: Charles Singleton (Hg.), Art, science, and history in the Renaissance, Baltimore 1967, S. 43-108.

**Wieseman 2002**

Marjorie Wieseman, Caspar Netscher and Late Seventeenth-century Dutch Painting, Doornspijk 2002.



**Wittkower 1965**

Rudolf Wittkower, Imitation, Eclecticism, and Genius, in: ASPECTS of the Eighteenth Century, Baltimore 1965, S. 143-161.

**Wurzbach 1880**

Alfred von Wurzbach, Arnold Houbraken's Grosse Schouburgh der Niederländischen Maler und Malerinnen, Wien 1880.

**Wurzbach 1906**

Alfred von Wurzbach, Niederländisches Künstler-Lexikon, Band 1, Wien/Leipzig 1906.

## Abstract

Der niederländische Künstler und Autor Arnold Houbraken (1660-1719) ist ein perfektes Beispiel für die Beeinflussung, welche die spätere Kunstgeschichte rückblickend auf die Rezeption eines Künstlers ausüben kann. Einerseits war er Teil der Generation nach Rembrandt, die in erster Linie noch überaus wenig Erforschung erfuhr, andererseits stand in seinem Œuvre immer nur sein großes Vitenwerk „*Groote Schouburgh der Nederlandsche Konstschilders en schilderessen*“ aus den Jahren 1718-1721 im Zentrum des Interesses. Sein vielfältiges künstlerisches Werk hingegen stand völlig im Schatten dieser Biographiesammlung.

Nach einer kurzen Beschreibung der politischen und künstlerischen Verhältnisse in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, liegt in der vorliegenden Arbeit der Fokus auf Houbrakens Publikation „*Toneel van Sinnebeelden*“ aus dem Jahr 1700. Dieses dreiteilige Buch ist neben seinen Aufträgen als Buchillustrator seine größte Serie an Druckgraphiken. Die Motive der 60 Radierungen sind vielfältiger Natur, aber der Großteil der Blätter stellt allegorische Standfiguren dar. Im zweiten und dritten Abschnitt kommen auch mythologische Szenen, Puttendarstellungen, Vasenstücke und Büsten hinzu. Die Abbildungen kombinierte Houbraken mit einem 10-seitigen Text, der Erläuterungen zu den einzelnen Figuren enthält. Mit diesen Zeilen verlieh er seiner Bildsammlung eine tiefere Dimension, die ihm als Schreiber und Theoretiker offensichtlich von großer Bedeutung war. Die Theoretisierung der Kunst gewann um 1700 an Bedeutung, wodurch die Hierarchisierung der Gattungen, das Studium antiker Kunst, die *imitatio* der großen Meister der Renaissance und die generelle Entwicklung eines Regelkanons immer mehr in den Vordergrund rückten. Im Bezug auf Houbrakens „*Toneel van Sinnebeelden*“ war vor allem die Vorbildnahme ein bedeutender Aspekt. Bei den Abbildungen ließ sich Houbraken von verschiedenen Künstlern inspirieren, wobei er die italienischen Vorbilder, aber auch Werke von François Duquesnoy studierte und kreativ verarbeitete. Eine Schlüsselrolle nahm allerdings Cesare Ripas „*Iconologia*“ ein, die 1644 in einer niederländischen Übersetzung auf den Markt kam. Neben bildlichen Anregungen haben im Allgemeinen einige *concetti* des Italieners in Houbrakens Buch Eingang gefunden. Dem Paragone-Thema wurde ebenfalls ein Abschnitt gewidmet, denn Houbraken band immer wieder Argumente dieser Diskussion in sein Werk mit ein. Affinität zur Dichtung, aber auch

die Darstellung von Skulptur, sind zwei Aspekte, die Beweise dafür liefern. Seine Motivation war jedenfalls vorrangig belehrender Natur, denn im Text erklärte er selbst, dass er ein Vorlagenwerk für Künstlerkollegen schaffen wollte. Der ökonomische Aspekt war bestimmt ebenso bedeutend, denn auch wenn er sein Werk an Bildhauer und Maler adressierte, ist es sehr wahrscheinlich, dass die Vielfalt der Abbildungen auch die Liebhaber ansprechen sollte, die eine bedeutende Käufergruppe geworden sind.

## Lebenslauf

### SARAH HAUN, BA

*Geburtsdatum* 15. September 1986  
*Geburtsort* Schwaz, Tirol

### Ausbildung

---

*Seit 2012* **Universität Wien, Österreich**  
Masterstudium der Kunstgeschichte

*2009-2012* **Universität Wien, Österreich**  
Bachelorstudium der Kunstgeschichte

*2007-2008* **Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, Tirol**  
Studium der Internationalen Wirtschaftswissenschaften, 1 Semester

*2001-2006* **Handelsakademie Schwaz, Tirol**  
5-jährige berufsbildende höhere Schule mit Schwerpunkt  
Entrepreneurship und Management

### Berufserfahrung - Praktika

---

*Sept 2012* **Galerie Elisabeth & Klaus Thoman**  
Organisation, Mitarbeit und Vorbereitung von Ausstellungen, Betreuung  
Messestand ViennaFair

*Feb 2008-Aug 08* **GE Jenbacher, 6 Monate**  
Support HR, Verwaltung inkl. Schriftverkehr, Bewerberverwaltung und  
-kommunikation, Erstellung von Verträgen und sonstigen Dokumenten,  
Betreuung und Organisation der Praktikumsstellen,  
Stellenausschreibungen

*Aug 2007* **GE Jenbacher, 4 Wochen**  
Kaufmännisches Praktikum, Organisation der Warentransporte, Versand  
von Ersatzteilen

*Jul 2006-Jul 07* **Aupair Boston, USA**  
Betreuung von 3 Kindern im Alter von 3-4 Jahren

### Sprachen

---

*Deutsch* Muttersprache  
*Englisch* Fließend in Wort und Schrift  
*Französisch* Sehr gut in Wort und Schrift

### Sonstiges

---

Absolvierung des Kurses „Communication in Business“ auf der Harvard Extension School während  
meines Boston-Aufenthaltes