

Nils Büttner

18 Künstler und Gesellschaft im Barock

Abstract: Wherever authors wrote about art and artists in the age of the Baroque, they used a terminology which they borrowed from classical rhetoric. At the same time, the terms and topoi that were passed down were not only used to describe the processes of the production and reception of works of art. They were also used to determine the specific qualities and peculiarities of art and artists. Additionally, this terminology formed the conceptual framework of the relationship between artist and society. The history of artists' lives in particular, a genre, cultivated since Antiquity, offered this specific discourse a broad pool of exemplary phrases and literary topoi. During the 16th century, artists' biographies were established as a distinct literary genre and then flourished in the age of the Baroque. Together with the increasing numbers of artists' portraits and depictions of studio interiors in the visual arts, the biographies characterise a discourse about artists that, historically speaking, correlates with the material and documentary evidence of the artists' social history. To this extent, considering the rhetorical assumptions of the discursive formations in both word and image is a worthwhile object of investigation. The plurality and diversity of the sources, some of them unpublished, preclude any claim to completeness, but as an overview this attempt might give an impetus for further study.

Schlagwörter: Künstler, Lebensführung, Künstlerhaus, Kleidung, Status, Rhetoriker-Kammern, Ausbildung, Werkstatt, Kunsturteil, Wettstreit

Keywords: Artist, lifestyle, residence, vesture, prestige, chamber of rhetoric, education, workshop, judgment, emulation

Gliederung: 1 Positionsbestimmung – 2 Ideal der Lebensführung – 3 Status, Prestige und Lebenswirklichkeit – 4 Künstlerbildung und Ausbildung – 5 Kunstwerke, Kunden, Kenner – 6 Literatur

1 Positionsbestimmung

Die hier zur Rede stehende Periode der Frühen Neuzeit wird landläufig als „Barock“ bezeichnet. Als Epochenbegriff ist dieser problematisch, schon weil z. B. die Musik des 17. Jh. zu weiten Teilen der Renaissance zugerechnet wird. Anders als der Begriff „Renaissance“ ist der des „Barock“ erst nach deren Ende zur Charakterisierung der entsprechenden Epoche verwendet worden. Das französische Attribut „baroque“ wurde seit Ende des 17. als Synonym für „exzentrisch“ und „bizarr“ verwendet.¹ Erst

¹ Erben 2008; Csáky 2007; Hoppe 2003; Bal 1999.

mit der Entstehung einer als kontinuierlicher Prozess verstandenen Geschichte der Kunst wurde am Ende des 19. Jh. der „Barock“ in Abgrenzung von einem Renaissancestil erstmals als „Stil“ definiert.² Ausgehend von der Bestimmung dessen, was diesen Stil ausmache, wurde die noch heute wirksame Vorstellung einer verschiedenen Stilepochen durchlaufenden Kunstgeschichte ausgearbeitet. Damit einhergehend entwickelte sich aus der anfangs fast durchgängig negativ konnotierten Stilkenzeichnung der noch heute gebräuchliche wertneutrale Epochenbegriff.³

Bevor im Folgenden die rhetorisch fundierten diskursiven Prämissen des Verhältnisses von Künstler und Gesellschaft⁴ in den Blick genommen werden können, gilt es zu fragen, was man in der zur Rede stehenden Epoche unter Kunst verstand und wen man als Künstler bezeichnete. Wie schon in der Renaissance orientierte man sich bei der theoriegeleiteten Definition dessen, was ein Künstler sei, weitgehend an der antiken Begriffstradition.⁵ Einen guten Eindruck vom Stand der internationalen Diskussion vermag ein Werk des Humanisten und Bibliothekars Franciscus Junius zu vermitteln, das 1694 postum publiziert wurde. Mit dem *Catalogus artificum* hatte Junius ein vollständiges Verzeichnis aller in der antiken Literatur bezeugten τεχνίται und *artifices* angelegt. Die umfangreiche Quellensammlung war im Zuge der Vorbereitungen seines 1637 edierten Hauptwerkes *De pictura veterum* entstanden, einer systematischen Rekonstruktion der antiken Kunsttheorie.⁶ Grundlage für diese Darstellung der künstlerischen Phänomene waren seine unzähligen Exzerpte zur Kunsttheorie und Kunsttechnik aus der antiken Literatur, die er in seinem „Künstlerkatalog“ biographisch arrangiert hatte. Der *Catalogus artificum* führte dabei nicht nur alle antiken Maler und Bildhauer auf, sondern auch – dem klassischen *techné*-Begriff entsprechend – Ziseleure, Kupferschmiede, Töpfer, Mechaniker, Gold-, Silber- und Schwertschmiede, Steinmetze und Mathematiker.⁷ Eine Trennung nach Kunstgattungen vollzog der leidenschaftliche Philologe nicht, da die antiken Autoren, auf die er sich berief, eine solche nicht kannten.⁸ So hatte Platon, in dessen Dialogen das Problem der *Kunst* ausführlich diskutiert wird, all das τεχνίη genannt, was Lehrbarkeit für sich beanspruchen konnte, die Heilkunst genauso wie Landwirtschaft und Pferdezucht, die Kriegskunst oder die Sophistik.⁹ In der Abwägung ihrer Nützlichkeit

2 Wölfflin 1888.

3 Erben 2008, 8–11.

4 Zu diesem im Barock siehe Haskell 1980.

5 TLG, Bd. 7, 2109–2114; TLL, Bd. 2, 656–706.

6 Junius 1694; Fehl 1998, 35–70.

7 Junius 1694, 10: „Alcon, Caelator“, 11: „Alexander, Aërius Faber“, 12: „Ampelius, Figulus“, 14: „Anthemius, Mechanicus“, 16: „Antigonus, Argentarius“, 26: „Architeles, Lapidica“, 32: „Asius, Mathematicus“.

8 Zum Begriff der τεχνίη vgl. TLG, Bd. 7, 2109–2114; vgl. auch Junius 1637 [III, 2, 2], 155.

9 Vgl. etwa Plat. Rep. 341e–c, 346a–e; Plat. Ion 532c; Plat. Prot. 319c–e. Vgl. Fuhrmann 1960, 122.

und ihrer spezifischen Leistungen nahm die Malerei als γραφική τέχνη keineswegs die Sonderstellung ein, die ihr in späteren Zeiten zugebilligt wurde.¹⁰

Wenn hier im Weiteren von Künstlern die Rede ist, so sind dementsprechend Menschen gemeint, die über bestimmte technische Fertigkeiten und die zu ihrer Ausübung notwendigen theoretischen Kenntnisse verfügten. Für die folgenden Überlegungen ist diese Tatsache vor allem deshalb von Belang, weil man auch zur Zeit des Barock mit dem Begriff des „Künstlers“ noch kein bestimmtes Rollenbild verband.¹¹ Da der Begriff des Künstlers – anders als heute – nicht sozial determiniert war, ist er mithin wenig hilfreich, um die gesellschaftliche Position eines Malers, Bildhauers oder Architekten des 17. Jh. zu beschreiben.¹²

Nimmt man die Gehälter zum Gradmesser, die den in städtischen oder höfischen Diensten stehenden Künstlern gezahlt wurden, genoss die Architektur die bei weitem höchste Wertschätzung. Ihren besonderen Rang als „Königin vnd Regiererin [...] aller mechanischen Künste“, den zu betonen die Autoren von Traktaten nicht müde wurden, konnte die Architektur auch unter Verweis auf Vitruvs *De architectura libri decem* beanspruchen, dem einzigen vollständig aus dem Altertum überlieferten kunsttheoretischen Traktat.¹³ Gleich im ersten Buch seiner Abhandlung hatte sich Vitruv der notwendigen Ausbildung des idealen Architekten gewidmet, der über diverse Kenntnisse verfügen müsse, da alle von anderen Künsten hervorgebrachten Werke seiner Prüfung und Beurteilung unterlägen. Das dafür notwendige Wissen erwachse aus Handwerk und geistiger Arbeit, „ex fabrica et ratiocinatione“.¹⁴ Diese von Vitruv geforderte Durchdringung von *ars* und *ratio*, lehrbarem Wissen und Methode, galt Cicero zufolge auch als allgemeines Charakteristikum der griechischen Malerei.¹⁵ Dabei verstand es sich für Cicero und Vitruv, dass alle *artes* untereinander in Verbindung standen und miteinander verwandt waren.¹⁶

Bereits im 16. Jh. war es üblich geworden, bedeutende Architekten, Maler und Bildhauer als „viri illustres“ zu begreifen und sie beispielsweise in entsprechende Bildnis-Serien aufzunehmen.¹⁷ Auch die damals in großer Zahl verfassten Stadtbeschreibungen, die ebenfalls antiken Vorbildern verpflichtet waren, rühmten den Beitrag der Maler, Architekten und Bildhauer zur kulturellen Blüte der jeweils gepriesenen Städte oder Länder.¹⁸ Diese literarischen Traditionen fanden ihre Fortsetzung in der Inanspruchnahme des rhetorischen Ideals für die Aufwertung der künstlerischen

¹⁰ Koch 2000, 4 f.

¹¹ Pauw-de Veen 1969, 8 f.; vgl. auch Miedema 1980 und Miedema 1987.

¹² Büttner 2006, 17.

¹³ Zeising 1607–1613, 1. Teil, Vorrede, n.p.; Schütte 1984.

¹⁴ Vitruv, I, 1–11.

¹⁵ Cic. Or. III, 7.

¹⁶ Vitruv, I, 7; Cicero: Pro Archia poeta, 2.

¹⁷ Raupp 1984, 17–90; Cartwright 2007, 32–111.

¹⁸ Quint. III 7, 26 f.; Curtius, 166; Neuber 1994, 253–278.

schen Tätigkeit, die seit Alberti die Kunstliteratur prägte.¹⁹ Als dem idealen Rhetor ebenbürtig sollte auch der ideale Maler sich der gesellschaftlich orientierten humanistischen Aufgabenstellung des Erfreuens, Belehrens und Bewegens des Publikums widmen und dabei stets die Gesetze des Dekorums wahren.²⁰ Dabei orientierte sich die Kunstliteratur nicht nur in der Zweckbestimmung künstlerischer Hervorbringungen an der Rhetorik, sondern auch bei der Charakterisierung der gesellschaftlichen Bedingungen der Kunstproduktion. So haben zum Beispiel die aus der Antike überlieferten literarischen Konzepte einer dem künstlerischen Tun angemessenen Lebensführung und die Äußerungen zur sinnvollen Gestaltung seiner unmittelbaren Umgebung durch den schöpferischen Menschen in Theorie und Praxis zahlreiche Spuren hinterlassen.

2 Ideal der Lebensführung

Die Kunsttheoretiker und schreibenden Künstler des 17. Jh. insistierten durchweg auf den traditionellen Forderungen nach einem der künstlerischen Tätigkeit angemessenen sozialen Milieu. Exemplarisch mag hier Franciscus Junius angeführt werden, der sich 1637 diesem Thema in seiner Abhandlung *De pictura veterum* ausführlich widmete. Sein von den Theoretikern der Zeit allgemein geteiltes Ideal war der nach rhetorischem Vorbild umfassend qualifizierte *doctus artifex*, dessen Aufgabenbereich er in enger Anlehnung an Quintilian²¹ charakterisierte:

Die Malkunst besteht aus reichlich Arbeit, beständigem Studium, vielfältiger Übung, zahlreichen Versuchen, höchster Umsicht und stets gegenwärtiger Überlegung. (Multo labore, assiduo studio, variâ exercitatione, plurimis experimentis, altissimâ prudentiâ, præsentissimo consilio constat ars pingendi ...) ²²

Es war dieser intellektuelle Aspekt der künstlerischen Tätigkeit, der in den Augen der Zeitgenossen den Adel der Künste begründete, Künstler und Kenner einte und schon in der Antike Könige und Städte motiviert hatte, geniale Künstler fördern.²³

Der aus den Werten und Normen der höfischen Gesellschaft erwachsene Anspruch der bildenden Künstler auf einen höheren gesellschaftlichen Status fand vor allem in den Postulaten der zeitgenössischen Künstlertheorie ihren Niederschlag. Im Unterschied zu dem Buchgelehrten Franciscus Junius waren die bei weitem meisten Autoren, die sich seit Beginn des 17. Jh. um die Aufwertung der bildenden

¹⁹ Pfisterer 1996, 109–118.

²⁰ Lee; Schöne 1993, 205 f.; Warncke, 17–28; Brassat Hist.; Brassat 2005.

²¹ Quint. II 13, 15.

²² Junius 1637 [III, 1, 13], 144 f.

²³ Junius 1637 [II, 9, 4], 107; Raupp 1984, 140 f.

Künste bemühten, selbst als Maler aktiv. Auch sie tradierten die Idee, dass die Qualität künstlerischer Werke in einem unmittelbaren Verhältnis zur Tugendhaftigkeit ihres Schöpfers stehe. Um die Langlebigkeit dieses schon in der Renaissance gerne verwandten Topos zu illustrieren, mag an dieser Stelle der Verweis auf Jonathan Richardsons *Essay on the Theory of Painting* genügen, in dem es 1715 heißt, „The way to be an Excellent Painter is to be an Excellent Man.“²⁴

Auffällig ist dabei, dass die Verfasser von Künstlerviten stets geneigt waren, die Stileigenschaften der Werke mit den Biographien der Maler, ja sogar mit ihrer Erscheinung in Zusammenhang zu bringen, hatte doch schon Cicero im *Brutus* die Defizite zahlreicher Redner beschrieben und teilweise auf ihre Lebensführung bezogen und charakterologisch gedeutet.²⁵ Ebenso setzte beispielsweise Bellori den Lebenswandel Caravaggios und dessen Äußeres mit der Dunkelheit und dem plebejischen Personal seiner Gemälde in Verbindung.²⁶ Der Niederländer Gerard de Lairese klassifizierte mit Blick auf die Sujets der Maler den sozialen Rang derselben sowie ihrer Kunden, der von ‚Unterschichtmalern‘ wie Adriaen Brouwer, einem Vertreter des niederen Genres, über den ‚Mittelschichtmaler‘ Rembrandt bis zu dem gleichsam fürstlichen Rubens reiche.²⁷ Dieser galt nicht nur Gerard de Lairese als Exponent des künstlerischen Ideals seiner Zeit. Für die zeitgenössischen Kunstschriftsteller, von Giovanni Baglione und Giovanni Pietro Bellori über Roger de Piles, Joachim von Sandrart bis zu Arnold Houbraken, verkörperte Rubens das Ideal des mit geschliffenem Auftreten glänzenden *pictor doctus*.²⁸ Cornelis de Bie erklärte 1662 sogar, Rubens sei von Geburt adelig gewesen und reimte: „Er ist von edlem Stamm, noch edler durch die Kunst, wodurch er auch erhält ein’s jeden tiefste Gunst“.²⁹ Gerade der besondere Nachdruck, mit dem seine frühen Biographen Rubens’ besondere gesellschaftliche Stellung betonten, darf allerdings als Hinweis darauf gelesen werden, dass dieser eher die ideale Ausnahme als den zeitgenössischen Regelfall repräsentierte. Nach Bellori bewegte sich Rubens schon zu Beginn seiner Karriere, während seines Italienaufenthalts „wie die anderen Adelligen“ („come gli altri Cauallieri“) zu Pferd durch Rom.³⁰ Der Biograph lobte Bildung und standesbewusstes Auftreten des Antwerpener Malers, vor allem aber auch dessen über die Maßen prächtiges Haus, das mit kostbaren Antiquitäten und den Werken der besten Maler geschmückt sei.³¹

²⁴ Richardson 1715, 34.

²⁵ Cic. *Brut.*, passim, bes. 108. Siehe auch Cic. *De or.* III, 24, 37.

²⁶ Bellori 1672, 201–216; von Schlosser, 449; von Rosen 2011, 1–10.

²⁷ Lairese 1740, Bd. 1, 185; Vries 2011, 40 f.

²⁸ Büttner 2006, 150.

²⁹ Bie 1662, 58; Büttner 2006, 59.

³⁰ Bellori 1672, S. 246.

³¹ Bellori 1672, S. 245; Plachta 2014, 45–53; Büttner 2006, 86–108.

2.1 Wohnung

Was die architektonische Ausgestaltung angeht, so waren auch im 17. Jh. die Wohn- und Arbeitsstätten der Künstler in der Regel weniger auf eine berufsständische Repräsentation als auf die handwerkliche Praxis ausgerichtet. Noch Joachim von Sandrart beschäftigte sich 1675 bei der Beschreibung der für einen Maler idealen Arbeitsumgebung mehr mit praktischen Erfordernissen wie der notwendigen Beleuchtung als mit der ästhetischen Gestaltung des Hauses. Dabei insistierte er auf einen erheblichen Raumbedarf, den frühere Künstler zumeist verkannt hätten:

Es haben viel unserer Vorfahren/ auch meist die allerberühmteste Teutsche Kunst-Mahlere/ gefehlet/ indem sie/ all zu kleiner auch überall mit Liecht und Sonnenschein erfüllter Mahl-Stüblein/ zu ihrer Arbeit sich bedienet: wordurch ihnen/ der Platz und die nötige Distanz, um von ihrem Modell oder Tafel weit genug ab und zuruck zu treten/ auch ihre Arbeit von weitem zu besichtigen und darüber zu urtheilen/ so wol auch des gerechten hohen einfalligen Liechts Stärke zum rundiren/ folgar die natürliche Kräften aller Farben/ verkürzt und benommen worden: Und wurden sie/ wann sie in einem anständigen Mahlzimmer gewesen wären/ ihren trefflichen Werken viel mehr Leben/ Kraft und Warheit gegeben haben.³²

In der Künstlerbiographik finden sich zahlreiche Hinweise darauf, wie der ideale Ort der sozialen und künstlerischen Praxis eines Malers gestaltet sein sollte. Zumeist rekurrierte sie unmittelbar auf die den antiken Vorbildern verpflichteten humanistischen Konzepte, zu deren Topoi die für humanistische Studien notwendige Einsamkeit gehörte.³³ Den tradierten Konzepten architektonischen Dekorums und dem Anspruch der Maler gemäß, den Dichtern gleichgestellt zu sein, sollte die Behausung ein angemessener Ausdruck ihrer sozialen Stellung sein.³⁴ Der Anspruch, dass Künstler ihren Lebensmittelpunkt nicht in einer Werk- sondern in einer Bildungsstätte haben sollten, blieb allerdings in weiten Teilen Utopie. Repräsentative Künstlerhäuser wie die von Federico Zuccari, Peter Paul Rubens, Gian Lorenzo Bernini, Charles Le Brun oder Johann Melchior Dinglinger waren auch im 17. Jh. die Ausnahme. Die wenigen herausragenden Beispiele bekunden einen gehobenen gesellschaftlichen Anspruch, nur in den seltensten Fällen artikulieren sie architektonisch und durch ihre Ausstattung Programmatisches in Hinblick auf den Berufsstand.

³² Von Sandrart 1675, Teil 1, Buch 3 (Malerei), 80; Heck 2007, 23–33.

³³ Schwarz 1989, 12f.

³⁴ Vitruv, V, 1, 2.

2.2 Kleidung

Auch die Kleidung war ein wichtiges Statussymbol, dessen Verwendung Angemessenheitsvorstellungen unterlag.³⁵ Entsprechend sensibel reagierte die höfische Gesellschaft auf die Formen der vestimentären Repräsentation. Schon Cicero hatte in seinem *Orator* die Konventionen dargelegt, nach denen jedes öffentliche Auftreten einer Person dem familiären Status, Beruf, Geschlecht und Alter angemessen sein müsse.³⁶ Das betraf die Körpersprache, aber auch die Kleidung, durch die soziale Zugehörigkeiten deutlich markiert wurden. Auch die in großer Zahl überlieferten „Policy-“ und Kleiderordnungen der frühen Neuzeit bezeugen, wie sensibel die Zeitgenossen mit den Medien der sozialen Distinktion umgingen und wie differenziert das soziale Verständnis von Angemessenheit war. Andererseits waren in bildlichen Darstellungen gewisse Lizenzen gegeben,³⁷ und dass Kleider Leute machen, war ein uralter Leitsatz, der sich u. a. bei Seneca findet.³⁸ Daher waren Künstlerbildnisse mit ihrer oft auffälligen Kleidung zumeist höchst aussagefähige Statements.

Ein großer Teil der Künstlerselbstbildnisse des Barock war von dem Interesse geleitet, durch Kleidung und Accessoires einen gehobenen sozialen Status zu reklamieren. Doch wenn sich beispielsweise Rembrandt auf einem 1658 entstandenen Gemälde in einem goldglänzenden Gewand zeigte (New York, Frick Coll.), war dies weniger Ausdruck seiner sozialen Realität als ein für die Zeitgenossen leicht lesbarer visueller Topos. Denn so wie Plinius von Zeuxis berichtet, dass dieser mit einem goldbestickten Obergewand in Olympia seinen Reichtum zur Schau trug, erzählte Karel van Mander 1604 von den goldglänzenden Gewändern, die Lucas van Leiden und Jan Gossaert trugen.³⁹ Dem entsprechend zeigte sich Rembrandt auch auf seinem *Selbstbildnis als Zeuxis* im goldenen Gewand (um 1663, Köln, Wallraf-Richartz-Museum). Die Selbstinszenierung in wechselnden Rollen ist für Rembrandt bezeichnend,⁴⁰ der sich z. B. in seinem bekannten, mit der Signatur „Rembrandt f. 1640“ versehenen Selbstbildnis in der National Gallery in London nach dem Vorbild von Raffaels kurz zuvor in Amsterdam versteigerten Porträt des feinsinnigen Hofmanns Baldassare Castiglione (um 1516, Paris, Louvre) verewigte. Hinter solchen verschiedenen soziale Kompetenzen demonstrierenden Selbstinszenierungen stand vielfach auch die Vorstellung, dass ein Redner oder Künstler die emotionalen Dimensionen behandelte Stoffe nur dann authentisch darstellen könne, wenn er sich selbst zuvor in sie eingefühlt habe,⁴¹ und das Ideal einer proteushaften Wandelbarkeit und Selbstvervollkommnung durch das

³⁵ Zitzlsperger 2008, 118–155.

³⁶ Cic. Or., 74.

³⁷ Zitzlsperger 2008.

³⁸ Sen. epist. 47, 16.

³⁹ Plin. nat. XXXV, 61; Van Mander 1604, fol. 214v.

⁴⁰ Büttner 2014, 80 f.; Alpers 1989, 85.

⁴¹ Arist. Poet., 1455a; Cic. De or. II 185–191; Hor. Ars, 99–103; Quint. VI 2, 26–36.

stete Einüben verschiedenster Stimmungswerte. In seinem Lehrbuch der Redekunst hatte Quintilian dazu geschrieben: „[...] das Geheimnis der Kunst, Gefühlswirkungen zu erregen, liegt nämlich, wenigstens nach meinem Empfinden darin, sich selbst der Erregung hinzugeben.“⁴² Dass diese antiken Vorstellungen noch in Rembrandts Zeit praktisch umgesetzt wurden, bezeugt Constantijn Huygens, der sich in der lateinischen Sprache übte, indem er

immer wieder eine andere Rolle annahm, wann immer ich mich im Sinne Quintilians wie Proteus verstellte, um meinen jungen Geist auf allen erdenklichen Bühnen zu schulen.⁴³

Diese Praxis ist auch für Peter Paul Rubens bezeugt, der sich in seinen wenigen Selbstbildnissen gleichwohl stets in so schlichter wie kostbarer Kleidung zeigte.⁴⁴ Der außerordentliche Kleiderluxus, den Rubens tatsächlich betrieb, wird weniger durch die erhaltenen Bildnisse des Künstlers und seiner Familie dokumentiert, als durch Urkunden und Dokumente.⁴⁵

3 Status, Prestige und Lebenswirklichkeit

Nur für wenige Künstler war das von Rubens vorbildlich verkörperte Ideal von Stand, Bildung und ökonomischer Unabhängigkeit erreichbar. Für die meisten Maler und Kunsthandwerker sah der zumeist stadtbürgerliche Alltag anders aus. Innerhalb der ständischen Gesellschaft der europäischen Vormoderne galten Architekten, Bildhauer und Maler allgemein als ‚Handwerker‘ und sie waren in den Städten wie alle anderen Gewerke auch zünftig organisiert. Nur die unmittelbar in fürstlichen Diensten stehenden Hof- und hofbefreiten Künstler und Handwerker waren von den engmaschigen Vorschriften und gesetzlichen Regelungen ausgenommen.⁴⁶ Die Zunftordnungen regelten neben den zentralen religiösen Pflichten der Mitglieder auch die Ausbildung und die Kontakte zu den Auftraggebern. Die Zunft wirkte in allen Lebensbereichen, nahm polizeiliche Aufgaben wahr und übte eine enge soziale und politische Kontrolle aus. Dabei hatte der mit der Analogisierung von Rede- und Malkunst begründete Anspruch der Künstler, im Unterschied zu gewöhnlichen Handwerkern eine geistige Tätigkeit auszuüben, bereits im Verlauf des 16. Jh. zur Gründung erster Akademien geführt. Wo es nicht zu solchen kam, begehrten die Maler im Verlauf des 17. Jh. in allen Teilen Europas zunehmend eigene Zünfte oder Ordnungen.⁴⁷ Es sollte

⁴² Quint. VI 2, 26.

⁴³ Zitiert n. Schwartz 2006, 373. Zum Originaltext siehe Huygens/Blom 2003, 70.

⁴⁴ Heinen 2013, 327–375.

⁴⁵ Watteuw 2015.

⁴⁶ Haupt 2007, bes. 13–16; Tacke 1999, 319–334.

⁴⁷ Tacke 2012, 106.

allerdings lange dauern, bis auch in deren Rahmen eine nicht allein auf handwerkliche Schulung, sondern auch auf Bildung zielenden Ausbildung europaweit praktiziert wurden. Noch länger dauerte es, bis im Verlauf des 18. Jh. die Autorität der Zünfte schwand und der Einfluss der in den Residenzstädten errichteten Kunstakademien wuchs.

Allgemein blieb es im Zeitalter des Barock die Regel, dass die bildenden Künste nicht frei waren, sondern ein Beruf wie Metzger, Schmied oder Schreiner.⁴⁸ Dieser sozialen Realität entsprechend gab es für bildende Künstler kein kollektives Rollenbild, wie es für Künstler der Moderne gemeinhin angenommen wird.⁴⁹ Dabei hat gerade die barocke Künstlerbiographik einen entscheidenden Beitrag dazu geleistet, dass große Künstlerpersönlichkeiten auch dank des stetig wiederholten Repertoires topischer Formulierungen mehr und mehr als Repräsentanten kultureller Errungenschaften anerkannt wurden. Damit einhergehend verfestigte sich gewissermaßen als Kehrseite des schon von Alberti postulierten Künstlerideals auch die ‚Legende vom Künstler‘ als einem Außenseiter der Gesellschaft.⁵⁰ Doch von Einzelfällen abgesehen, waren und blieben bildende Künstler als gesellschaftliche Gruppe integriert und akzeptiert.

Schon im Verlauf des Mittelalters waren literarische Bildungsbestrebungen zu einem festen Bestandteil der städtischen Kultur geworden. Gerade in den Niederlanden nahmen traditionell auch die Maler daran Anteil, so dass in vielen Städten die Maler-Gilden auch Rhetoriker-Kammern unterhielten.⁵¹ Sie hatten um die Mitte des 16. Jh. eine erste Blütezeit erlebt und wurden zu Beginn des 17. Jh. wiederbelebt. So fassten zum Beispiel in Antwerpen die Dekane der Lukas-Gilde 1618 den Beschluss, die einstmals berühmte *Rederijkerkamer* neu zu begründen.⁵² Damit wollte man auch die alte Tradition festlicher Theateraufführungen und Dichterwettbewerbe erneuern und an die ruhmreiche Vergangenheit anknüpfen.⁵³

Während die niederländischen Maler in ihrer Heimat als Kulturträger wahrgenommen werden wollten, unterstellten schon die Zeitgenossen ihren Kollegen in Rom einen gewissen Hang zum Nonkonformismus und zum Alkohol, dessen Auswirkungen auch in römischen Gerichtsakten Niederschlag fanden. 1623 hatten die aus den Niederlanden, aus Frankreich und Deutschland stammenden Maler in Rom eine Künstlervereinigung gegründet, die sogenannte *Schildersbent*. Die Mitglieder dieser bis zum Ende des 17. Jh. lebendigen Vereinigung nannten sich *Bentvueghels* (Zugvögel) und gaben einander Spottnamen.⁵⁴ Ihre Feierfreudigkeit war legendär und wurde

48 Tacke 2012, 106.

49 Ruppert 1998, 66–84.

50 Kris/Kurz; Wittkower 1989.

51 Bruaene 2008, 16–18; Mak 1944.

52 Van den Branden 1883, 628.

53 Cockx-Indestege 1994; Mak 1944, 90–97.

54 Tacke 2009, 9 f.

in den Niederlanden mit der Redewendung „hoe schilder hoe wilder“ („je Maler desto wilder“) sprichwörtlich. Das zu seinen Ehren ausgerichtete Begrüßungsfest ließ den deutschen Maler Sandrart noch Jahre später schwärmen, während den italienischen Malern die exzessiven Entgleisungen ihrer Kollegen Anlass zur Kritik gaben. Insgesamt dokumentieren alle literarischen Quellen, wie weit die Lebenswirklichkeit der um gesellschaftliche Anerkennung ringenden bildenden Künstler von den immer wieder beschworenen Idealen entfernt war.

4 Künstlerbildung und Ausbildung

Die Wirksamkeit rhetorischer Konzepte wird besonders da greifbar, wo es um die Lehr- und Vermittelbarkeit der Künste und die Ausbildung der Künstler geht. Auch hier bieten die Künstlerviten reichhaltiges Material, wobei die literarischen Stilisierungen künstlerischer Biographien und die aus der Rhetorik abgeleiteten theoretischen Forderungen oft in krassem Gegensatz zur dokumentarisch bezeugten Lebenswirklichkeit der Künstler stehen. So blieb in der Biographik das ganze Spektrum schon in der Antike verbreiteter literarischer Topoi lebendig, von Künstlern zum Beispiel, die aufgrund ihres überragenden Talents ohne einen Lehrer zur Meisterschaft gelangten. Diese gerne angeführten Beispiele hinderten die Kunsttheoretiker nicht, eine regelgeleitete und theoretisch fundierte Ausbildung zu fordern. Ausdrücklich verlangte zum Beispiel Joachim von Sandrart nach einer solchen:

Hierzu ist allerdings nötig/ die Besuchung der Academien/ da man/ in Gesellschaft anderer/ von einem wolgestellten Subject, und lebendigen Modell, unterschiedliche Stellungen abseheth: und ist dieses der allerbäste Weg/ zur Wissenschaft der äuserlichen Anatomie, Maß und proportion des Menschen gründlich zu gelangen.⁵⁵

Auch in seiner Sammlung von Künstlerviten wurde Sandrart nicht müde, den Nutzen der akademischen Künstlerausbildung herauszustellen und zu betonen, wer alles an Akademien theoretische und praktische Unterweisungen erhalten oder erteilt habe.⁵⁶ Doch zumindest für den nordeuropäischen Kulturraum blieb die von ihm geforderte Ausbildung auch im 17. und 18. Jh. ein überwiegend nicht eingelöstes Ideal. Zumal im Deutschen Reich blieb die Ausbildung der Maler an die von den Gilden streng kontrollierten Werkstätten der Meister gebunden. Die Reglementierungen bezüglich Ausbildungsdauer, Gesellen- und Meisterprüfung differierten von Land zu Land und Stadt zu Stadt. Zünftisch geregelt war dabei nicht nur die Dauer der Ausbildung, sondern auch die Zahl der Gesellen und Lehrlinge, die einer Werkstatt angehörten.

⁵⁵ Von Sandrart 1675 [I, 3], 61.

⁵⁶ Tacke 2009, S. 9.

Hofkünstler waren von diesen Bestimmungen ausgenommen, so dass z. B. Rubens in seine Werkstatt eine große Zahl von Mitarbeitern aufnehmen konnte. Deren Einbindung in den Herstellungsprozess der Kunstwerke machte es möglich, die dem Werk zugrunde liegende Erfindung als die eigentliche Leistung des Künstlers zu stilisieren und die handwerkliche Ausführung der Werkstatt zuzuschreiben, wie es z. B. auch für den Bildhauer Gian Lorenzo Bernini bezeugt ist.⁵⁷ Zum Musterbeispiel einer kollektiven Kunstproduktion wurden die streng hierarchisierten Hofbetriebe unter Ludwig XIV., in denen sein *Premier Peintre* Charles Lebrun, der zugleich Generalaufseher der königlichen Sammlungen, Kanzler der *Académie Royale de peinture et de sculpture* und Direktor der *Manufacture Royale des tapisseries et meuble de la couronne* war, über ein Herr von Untergebenen verfügen konnte.

4.1 Bücher und Bibliotheken

Seit den italienischen Akademiegründungen des 16. Jh. war der umfassend gebildete Künstler zum allgemeinen Ideal geworden, zu dessen Voraussetzung die zumindest rudimentäre Kenntnis der klassischen Literatur zählte. Durch archivalische Quellen sind die Bibliotheken etlicher Künstler der Vormoderne mehr oder weniger vollständig dokumentiert, so etwa diejenigen von Carlo Maderno, Nicolas Poussin, Diego Velázquez, Francesco Borromini, Alessandro Algardi und vielen weiteren.⁵⁸ Auch zu den Bibliotheken von Pietro da Cortona und Gianlorenzo Bernini liegen Untersuchungen vor, genauso zu denen von Rembrandt und Rubens, dessen Bibliothek mit ihren circa fünfhundert Titeln zu den größten Antwerpens zählte. Auch Borromini verfügte mit 459 Titeln über eine umfangreiche Bibliothek, Velázquez besaß 154 Bücher, Bernini 169 und der holländische Architekturmalers Jan Saenredam 424.⁵⁹ Dagegen gab es im Haushalt von Nicolas Poussin, der fraglos intellektuell ambitioniert war und seinen Zeitgenossen als Philosoph galt, nur 19 Bücher und der Delfter Maler Jan Vermeer besaß ausweislich seines Nachlassinventars fünf Bücher in Folio und noch 25 weitere von unterschiedlicher Art, „van alderhande slach“.⁶⁰

Schon im Mittelalter hatte sich ein Kanon jener Autoren herausgebildet, die in den Schulen gelesen wurden. Neben Cicero, Vergil, Ovid und Horaz gehörten Cato und Terenz dazu. Hinzu kamen griechische Werke, die zumeist in lateinischen Übersetzungen gelesen wurden, darunter Homer, Herodot, Hesiod, Aesop und Euripides. Diesen Bildungskanon des Kunstpublikums reflektieren auch die während des 17. Jh. weitgehend unverändert tradierten Leseempfehlungen für Maler, wie sie beispiels-

⁵⁷ Büttner 2008, 62–65; Tratz 1988, 395–483.

⁵⁸ Damm 2013, 7 f.

⁵⁹ Damm 2013, 25 f.; Golahny 2003, 215.

⁶⁰ Montias 1993, 183 f.

weise 1673 Roger de Piles vorlegte.⁶¹ Sie entsprechen weitgehend dem, was Gerard de Lairese 1713 in seiner *Grondlegginge der Teekenkonst* empfahl: „Herodoot, Tacitus, Justinus, Titus Livius, Flavius Josephus, Plutarchus, en booven al de Heylige Schrift (...) Homerus, Vergilius, Ovidius, en Horatius.“⁶² In seinem *Groot Schilderboek* riet Lairese den Malern darüber hinaus, zuerst die jeweiligen Texte zu lesen, dann aber auch die Kommentare der besten Autoren, um nicht gegen den wahren Sinn der Historien zu verstoßen.⁶³ Einige Maler scheinen dieses Vorgehen tatsächlich praktiziert zu haben und verfügten auch über die dafür notwendigen Bücher.

Was die von der zeitgenössischen Kunstliteratur stetig wiederholten Bildungsforderungen für Künstler angeht, sind sie allerdings eher Ausdruck eines Ideals. Denn die stete Mahnung, sich eine gehobene Bildung anzueignen, um sich im Gespräch mit Kunden und Auftraggebern nicht zu blamieren oder die Bemühungen, klassische Bildung in volkssprachlichen Zusammenfassungen zugänglich zu machen, sind durchaus als Hinweis darauf zu lesen, dass eine durch Lesen erworbene Bildung unter den Künstlern der Zeit keine Selbstverständlichkeit war.

5 Kunstwerke, Kunden, Kenner

Die allgemeine Forderung literarischer Bildung und standesgemäßen Auftretens näherten die bildenden Künstler ihrem Publikum an, das zur sachgerechten Beurteilung von Werken der Kunst über technisches Wissen und Kunstverstand verfügen musste. Mit dem Ziel der Vermittlung dieses Könnens und Wissens war schon früh ein eigener Literaturzweig entstanden, der auf die Weitergabe theoretischer Kenntnisse sowie technischer Fertigkeiten zielte. In direkter Interdependenz mit dieser Entwicklung steht auch der stete Zuwachs einer von Laien verfassten oder an sie adressierten Kunstliteratur.⁶⁴ Ihr Publikum waren nicht nur Maler, sondern die große Zahl jener Gebildeten, zu deren Bildungsideal Kompetenzen in den bildenden Künsten gehörten. Grundkenntnisse vor allem der Zeichenkunst galten dabei nicht nur mit Blick auf die militärische Nutzbarkeit als notwendiger Bestandteil guter Erziehung, sondern auch als Voraussetzung eines qualifizierten Kunsturteils. Franciscus Junius, dessen Überlegungen bei den klassizistischen Theoretikern im Umfeld der Pariser Akademie eine reiche Nachfolge fanden, erklärte die Naturnachahmung und Phantasie, *imitatio* und *phantasia*, zu notwendigen Voraussetzungen für die Kunstpraxis, aber auch für die Rezeption.⁶⁵ Zwar habe sich „ein Künstler gewissenhaft vorzusehen“, schrieb Junius 1637,

61 De Piles 1673, 127–129; Golahny 2003, 230–237.

62 Seifert 2011, 62, 119–127, 320–323.

63 De Lairese 1713, 122 f.

64 Vgl. Filipczak 1987, 56 f.; Frangenberg 1990; Heinen 1996, 204 f., Anm. 144.

65 Junius 1637. Zur Rezeption in Frankreich vgl. Kayling 2003, 106; Nativel 2009.

dass er nicht nur die zufrieden stelle, bei denen es unerlässlich ist, sondern auch die Bewunderung anderer erwerbe, die frei urteilen dürfen. Dein Gemälde sei nach dem Urteil der Kenner und nicht nach deinem eigenen gut. Wenn du ihnen nicht gut zu malen scheinst, so hast du, wie Scaliger sehr nachdrücklich erinnert, weder ein gutes Gemälde, noch irgendetwas daran gut gemacht.⁶⁶

Junius war nicht nur überzeugt, dass es das höchste Ziel jeder Kunst sei, allgemeine Zustimmung zu erringen, sondern auch davon, dass ein sachkundiges Urteil über Kunstwerke nur auf der Grundlage praktischen Wissens möglich sei. Unter Verweis auf Horaz wollte er deshalb die Beurteilung auf keinem Falle Ungebildeten überlassen:⁶⁷

Ein Werk, das man der Ewigkeit widmet, und zum Beispiel öffentlich macht, muss fein säuberlich ausgearbeitet werden und nach gewissen Gesetzen und Vorschriften komponiert sein, da es auch in die Hände der Sachverständigen gelangt und Künstler die Richter seiner Kunst abgeben.⁶⁸

In den Städten pflegten die Zünfte, Künstler als Experten zu berufen, um ihr Urteil über die Werke anderer einzuholen. Die vielfältig überlieferten Dokumente solcher Expertisen sind ein sprechendes Zeugnis des vormodernen Kunstdiskurses und seiner Bewertungskriterien. Auch sie bezeugen, dass die geläufige Terminologie weitgehend der klassischen Rhetorik entlehnt war. Dabei dienten die tradierten Begriffe und Topoi nicht nur zur Erörterung der Produktion und Rezeption von Kunstwerken, sondern auch zur Bestimmung der spezifischen Eigenheiten und Qualitäten der Kunstwerke und Künstler.

5.1 Aemulatio und Künstlerkonkurrenz

Auch der von Junius mit dem Begriff der „aemulatio“ bezeichnete Wettstreit der Künstler war von Bedeutung für ihre Lebenswirklichkeit und die Beurteilung ihrer Werke.⁶⁹ Dieser Wettstreit galt Junius als wichtigster Antrieb der Künste, wie er gleich in der Einleitung seines Buches betont. Es gelte, mit der Natur und den großen Meister der Antike zu wetteifern, denn nichts reize den Künstler mehr als das Bestreben, besser zu sein als andere: „nihil eum æquè atque Æmulatione & semper melior aliquis incitabat“.⁷⁰ Dass die Konkurrenz der Künstler ihren frühneuzeitlichen Alltag prägte, ist vielfältig belegt. Karel van Mander hat ihr sogar die Geburt des Barock zugeschrieben: Mit dem Pontifikat von Clemens VIII. habe zwischen 1592 und 1605 in

⁶⁶ Junius 1637 [II, 10, 3], 113

⁶⁷ Junius 1637 [II, 12, 4], 124.

⁶⁸ Junius 1637 [II, 10, 3], 113. Vgl. Hor. Ars, 249 f.

⁶⁹ Vgl. den Beitrag von Ulrich Pfisterer zum *paragone*.

⁷⁰ Junius 1637, 50 (II, Arg.).

Rom, angefacht von kirchlichen und weltlichen Würdenträgern, eine Art Wettbewerb begonnen,

alles zu tun, um Perfektion zu erreichen. Dann zeigt sich, dass ein mächtiger Wettstreit entbrennt, und ein Wettlauf zwischen ihnen. Hier wird ein flammender Eifer entfacht, dort beginnt die ausgezehnte Missgunst, im Verborgenen ihre schwarzen Schwingen zu regen, und alle tun ihr Bestes, um den ausgesetzten Siegespreis für sich einzustreichen.⁷¹

5.2 Die Bewertung von Kunst und Künstlern

Nach Junius bedarf es zu einem gerechten Urteil über Kunstwerke folgender Voraussetzungen: „Ein redliches und unverletztes Sinnesinstrument, eine der Sache angemessene Bewegung und Veränderung des Betrachterstandortes, der richtige Abstand sowie helles und reines Licht“, darüber hinaus die wiederholte intensive Betrachtung, „denn bei der ersten Betrachtung urteilt der Sinn gewöhnlich nicht richtig genug“.⁷² Als ideale Kunstrichter sah Junius gebildete Laien an, die über eine höhere Einsicht verfügen, denn

sie können ein gesundes und rechtschaffenes Urteil über die Werke der größten Künstler fällen und häufig – was nicht mißhellig ausgelegt werden darf – glücklicher als die Künstler selbst, da bei ihnen oft die Liebe zu den eignen Werken und die Schmälerung einer anderen Kunst, Wahrheitigkeit und Aufrichtigkeit schwächen.⁷³

Wie die erhaltenen Werke, die Kunstliteratur und weitere Quellen bezeugen, orientierte sich auch die Beurteilung von Kunstwerken an den Begriffen der Rhetorik. Neben der Angemessenheit und Naturwahrheit galt die emotionale Wirkung auf den Betrachter als zentrales Kriterium. Für ein umfassendes Urteil galt es, die Zeichnung, das Kolorit, die Komposition und die Gesamtwirkung in Betracht zu ziehen. Damit sind auch jene Aspekte benannt, mit denen Roger de Piles in seiner „Maler-Waage“ versuchte, das kennerschaftliche Kunsturteil zu systematisieren.⁷⁴ Mit seiner *Balance des Peintres* erfand er ein Punktesystem zur Benotung der verschiedenen Qualitäten berühmter Maler, die auf diese Weise einfach miteinander verglichen werden konnten. Es blieb den Lesern überlassen, die einzelnen Punkte zu addieren – eine Rechnung, die de Piles nicht vornahm – und so eine Reihenfolge seiner Bewertung zu ermitteln, an deren Spitze Rubens gleichauf mit Raffael vor allen anderen berühmten Malern steht. Das vielfach nachgedruckte Büchlein ist ein typisches Zeugnis seiner Zeit und

⁷¹ Van Mander 1604, fol. 190v.

⁷² Junius 1637 [III, 7, 4], 209; [III, 7, 5], 211.

⁷³ Junius 1637 [I, 5, 3], 41; Frangenberg 1990, 47–48.

⁷⁴ De Piles 1708, 489.

dokumentiert die Bemühungen der französischen Kunsttheorie um eine Kodifizierung des Kunsturteils. Nicht erst seit 1661, als Ludwig XIV. die Regierungsgeschäfte übernahm, war Frankreich in Europa zum Vorbild in Fragen des guten Geschmacks geworden. Umso stärker wirkte der Einschnitt, nachdem Richelieu und der Sonnenkönig von der politischen Bühne abgetreten waren. In der offiziellen Politik zeichnete sich nach dem Jahr 1715 ein radikaler Wandel ab, der für die kulturellen Verhältnisse nicht ohne Folgen blieb. Die Niederlage im Spanischen Erbfolgekrieg schadete dem Ansehen der Monarchie genauso wie der totale Staatsbankrott. Während der sogenannten Régence, der anschließenden Regentschaft von Philippe d'Orléans, wurden viele der restriktiven Maßnahmen des Sonnenkönigs rückgängig gemacht. Es kam zu einer politischen und gesellschaftlichen Erneuerung, die eine tiefgreifende Veränderung der Geschmackskultur mit sich brachte: „Le grand goût“, die verabsolutierte Norm des guten Geschmacks, verlor ihre allgemeine Gültigkeit. Die gewandelte Kunstauffassung fand auch in den 1719 erschienenen *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* des Abbé Du Bos ihren Ausdruck. Nach ihnen ist die Kunst ein Mittel, mit Hilfe der Naturnachahmung Gefühle auszudrücken und den Betrachter emotional zu bewegen. Angeregt von der sensualistischen Erkenntnistheorie John Lockes räumte Du Bos den Sinnen und Gefühlen ein höheres Recht ein als der *raison*, dem Verstand oder der Vernunft. Die daraus erwachsene Forderung nach naturwahrer Unmittelbarkeit ist symptomatisch für die Gegenbewegung zur klassizistischen Doktrin und dem durch die Académie Royale postulierten ästhetischen Regelwerk. Mit den damals aufkeimenden Diskursen endete zugleich die hier betrachtete Epoche.

6 Literatur

- Alpers, Svetlana (1989): Rembrandt als Unternehmer: Sein Atelier und der Markt. Köln.
- Bal, Mieke (1999): Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History, Chicago.
- Bellori, Giovanni Pietro (1672): Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni, parte prima. Rom.
- Blom, Frans R. E. (Hg.) (2003): Constantijn Huygens: Mijn leven verteld aan mijn kinderen in twee boeken, 2 Bde. (Text und Kommentar). Amsterdam.
- Brassat, Wolfgang (Hg.) (2005): Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch, 24 (Bild-Rhetorik). Tübingen.
- Braeaene, Anne-Laure (2008): Om beters wille: Rederijkerskamers en de stedelijke cultuur in de Zuidelijke Nederlanden (1400–1650). Amsterdam.
- Büttner, Nils (2006): Herr P. P. Rubens. Von der Kunst, berühmt zu werden. Göttingen.
- Büttner, Nils (2008): Die Firma Rubens. In: Bettina Baumgärtel (Hg.): Himmlisch – Herrlich – Höfisch: Peter Paul Rubens, Jan Wellem und Anna Maria de' Medici. Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast. Leipzig, 62–65.
- Büttner, Nils (2014): Rembrandt: Licht und Schatten. Eine Biographie. Stuttgart.
- Cartwright, Ingrid A. (2007): Hoe schilder hoe wilder: Dissolute self-portraits in seventeenth century Dutch and Flemish art. College Park, Maryland.
- Cockx-Indestege, Elly u. a. (Hg.) (1994): Uyt lonsten versaemt: Het Landjuweel van 1561 te Antwerpen, Ausst.-Kat. Brüssel, Koninklijke Bibliotheek Albert I. Brüssel.

- Csáky, Moritz u. a. (Hg.) (2007): Barock, ein Ort des Gedächtnisses. Interpretament der Moderne/ Postmoderne. Wien.
- Damm, Heiko u. a. (Hg.) (2013): The artist as reader: on education and non-education of early modern artists. Leiden.
- De Piles, Roger (Hg.) (1673): DuFresnoy, Charles Alphonse: L'Art De Peinture, seconde Edition, Enrichy de Remarques, & augmenté d'un Dialogue sur le coloris, Paris.
- De Piles, Roger (1708): Cours de Peinture par Principes. Paris.
- Erben, Dietrich (2008): Barock. München. *Die Kunst der Barock!*
- Fehl, Philipp P. (1998): Access to the Ancients: Junius, Rubens and Van Dyck. In: Rolf H. Bremmer Jr. (Hg.): Franciscus Junius F. F. and His Circle. Amsterdam, 35–70.
- Filipczak, Zirka Zaremba (1987): Picturing Art in Antwerp. 1550–1700, Princeton.
- Frangenberg, Thomas (1990): Der Betrachter. Studien zur florentinischen Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts. Berlin (Frankfurter Forschungen zur Kunst, 16).
- Fuhrmann, Manfred (1960): Das systematische Lehrbuch: Ein Beitrag zur Geschichte der Wissenschaften in der Antike. Göttingen.
- Golahny, Amy (2003): Rembrandt's reading: The artist's bookshelf of ancient poetry and history. Amsterdam.
- Haskell, Francis (1980): Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque. 2. erweit. Aufl. New Haven/London (dt.: Maler und Auftraggeber: Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock. Köln 1996).
- Haupt, Herbert (2007): Das Hof- und hofbefreite Handwerk im barocken Wien 1620 bis 1770: Ein Handbuch. Innsbruck.
- Heck, Michèle-Caroline (2007): Les transformations de la maison d'artiste au XVIIe siècle: l'atelier comme lieu d'expérience d'une nouvelle conception de la peinture. In: Jean Gribenski u. a. (Hg.): La Maison d'artiste. Construction d'un espace de représentation entre réalité et imaginaire (XVIIe–XXe siècles). Rennes, 23–33.
- Heinen, Ulrich (1996): Rubens zwischen Predigt und Kunst: Der Hochaltar für die Walburgenkirche in Antwerpen. Weimar.
- Heinen, Ulrich (2013): Rubens mit verschränkten Armen (William Sanderson, Graphice, 1658). Zur Begründung einer Kunstpädagogik der Phantasie im Barock. In: David Nelting u. a. (Hg.): Poiesis: Praktiken der Kreativität in den Künsten der Frühen Neuzeit. Zürich/Berlin, 327–375.
- Hoppe, Stephan (2003): Was ist Barock? Architektur und Städtebau Europas 1580–1770. Darmstadt.
- Junius, Franciscus (1637): De Pictura veterum libri tres. Amsterdam.
- Junius, Franciscus (1694): Catalogus, adhuc ineditus, architectorum, mechanicorum, sed praecipue pictorum, statuariorum, caelestorum, tornatorum aliorumque artificum et operum quae fecerunt, secundum seriem litteratum digestus. Rotterdam.
- Kayling, Annegret (2003): Poussins Kunstauffassung im Kontext der Philosophie: Eine Interpretation des Louvreselbstbildnisses unter Berücksichtigung seiner Briefe und seines Oeuvre. Marburg.
- Koch, Nadia J. (2000): Techne und Erfindung in der klassischen Malerei: Eine terminologische Untersuchung. München.
- Lairesse, Gérard de (1740): Groot Schilderboek, tweden druk. Haarlem.
- Mak, J. J. (1944): De Rederijkers. Amsterdam.
- Miedema, Hessel (1980): Over de waardering van architect en beeldende kunstenaar in de zestiende eeuw. In: Oud Holland 94, 71–85.
- Miedema, Hessel (1987): Kunstschilder, gilde en academie. Over het probleem van de emancipatie van de kunstschilders in de noordelijke Nederlanden van de 16de en 17de eeuw. In: Oud Holland 101, 1987, 1–30
- Montias, John Michael (1993): Vermeer en zijn milieu. Baarn.
- Nativel, Colette (2009): Ut pictura poesis: Junius et Roger de Piles. In: XVIIe siècle, 61, 593–608.

- Neuber, Wolfgang (1994): Topik und Intertextualität. Begriffshierarchie und ramistische Wissenschaft in Theodor Zwingers ‚Methodvs apodemica‘. In: Wilhelm Kühlmann/Wolfgang Neuber (Hg.): Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven. Frankfurt a.M., 253–278.
- Pauw-de Veen, Lydia de (1969): De begrippen ‚schilder‘, ‚schilderij‘ en ‚schilderen‘ in de zeventiende eeuw. Brüssel.
- Pfisterer, Ulrich (1996): Künstlerische *Potestas audendi* und *Licentia* im Quattrocento: Benozzo Gozzoli, Andrea Mantegna, Bertoldo di Giovanni. In: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, 31, 107–148.
- Plachta, Bodo (2014): Künstlerhäuser: Ateliers und Lebensräume berühmter Maler und Bildhauer. Stuttgart.
- Rapp, Hans-Joachim (1984): Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert. Hildesheim.
- Richardson, Jonathan (1715): An essay on the theory of painting. London.
- Ruppert, Wolfgang (1998): Der moderne Künstler: Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Frankfurt a.M.
- Schöne, Albrecht (1993): Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock. 3. Aufl. mit Anmerkungen. München.
- Schütte, Ulrich (1984): Architekt und Ingenieur. In: Ders./Hartwig Neumann/Andreas Beyer (Hg.): Architekt und Ingenieur. Baumeister in Krieg und Frieden. Ausst.-Kat. Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek. Wolfenbüttel, 17–31.
- Schwartz, Gary (2006): Das Rembrandt-Buch: Leben und Werk eines Genies. München.
- Schwarz, Hans-Peter (Hg.) (1989): Künstlerhäuser: Eine Architekturgeschichte des Privaten. Braunschweig.
- Seifert, Christian Tico (2011): Pieter Lastman: Studien zu Leben und Werk, mit einem kritischen Verzeichnis der Werke mit Themen aus der antiken Mythologie und Historie. Petersberg.
- Tacke, Andreas (1999): Vom Handwerker zum Künstler. Thesen zu den Anfängen der deutschen Akademien nach dem Westfälischen Frieden. In: Jacques Thuillier/Klaus Bußmann (Hg.): 1648. Paix de Westphalie, l'art entre la guerre et la paix (...) (Actes du colloque à Münster, à Osnabrück ... et à Paris 1998). Paris, 319–334.
- Tacke, Andreas (2009): „... auf Niederländische Manier“. Sandrarts römisches Willkommensfest im Lichte der Künstlersozialgeschichte. In: Sybille Ebert-Schifferer u. a. (Hg.): Joachim von Sandrart. Ein europäischer Künstler und Theoretiker zwischen Italien und Deutschland. München, 9–20.
- Tacke, Andreas (2012): „worzu die Akademien dienen“ – Sandrart lernt von Honthorst. In: Anna Schreurs u. a. (Hg.): Unter Minervas Schutz. Bildung durch Kunst in Joachim von Sandrarts „Teutscher Academie“. Wolfenbüttel, 101–111.
- TLG (1831–1865): Thesaurus tes hellenikes glosses – Thesaurus Graecae linguae. Hg. von Henricus Stephanus. Post ed. anglicam novis additamentis auctum, ordineque alphabetico digestum tertio. Hg. von Carolus Benedictus Hase u. a. Paris.
- TLL (1900–): Thesaurus Linguae Latinae. Editus auctoritate et consilio academiaram quinque Germanicarum Berlinensis Gotingensis Lipsiensis Monacensis Vindobonensis. Leipzig.
- Tratz, Helga (1988): Werkstatt und Arbeitsweise Berninis. In: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, 23/24, 395–483.
- Van den Branden, Frans J. (1883): Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool. Antwerpen.
- Van Mander, Karel (1604): Het Schilder-Boeck. Haarlem.
- Von Rosen, Valeska (2011): Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren: Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600. Berlin.
- Von Sandrart, Joachim (1675): L'Academia Todesca della Architectura, Scultura & Pittura: Oder Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste. Nürnberg.

- Vries, Lyckle de (2011): *How to create beauty: De Lairese on the theory and practice of making art*. Leiden.
- Watteeuw, Bert (2015): *The Painted Veil: Hélène Fourment Wearing a Hoyke*. In: Hannelore Magnus u. a. (Hg.): *(Un)dressing Rubens. Fashion and Painting in Seventeenth-century Antwerp*. Turnhout (im Druck).
- Wittkower, Margot/Rudolf (1989): *Künstler – Außenseiter der Gesellschaft*. Stuttgart.
- Wölfflin, Heinrich (1888): *Renaissance und Barock: Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*. München.
- Zeising, Heinrich (1607–1613): *Theatri machinarum*. 2 Bde. Leipzig.
- Zitzlspurger, Philipp (2008): *Dürers Pelz und das Recht im Bild: Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte*. Berlin.