

Innovation dank misslicher Umstände – Künstlerklagen aus Rembrandts Amsterdam

Nils Büttner

1. Ein explosives Präludium

Es war ein gespenstisches Bild. Unaufhaltsam trieben sie auf die Schiffsbrücke zu, die der Herzog von Parma, Alessandro Farnese, durch die italienischen Ingenieure Prospero Barozzi und Giovanni Piatto hatte errichten lassen.¹ Seit Juli 1584 belagerte Farnese die Stadt Antwerpen. Anfangs hatte er versucht, die strategisch wichtigen, vor den Toren der Stadt gelegenen Forts Lillo und Liefkenshoek zu erobern, doch konnte er nur letzteres für kurze Zeit besetzen. Um die Stadt von diesen Verteidigungsanlagen abzuschneiden, ließ er zwei Gegen-Forts errichten, die St. Maria und St. Philipp genannt wurden. Außerdem machte man sich daran, die Schelde vollständig zu sperren. Die zu diesem Zweck errichtete Schiffsbrücke, die aus aneinandergeketteten Booten bestand, war mit ihren 730 Metern Länge ein Meisterwerk der Ingenieurskunst. Erst nach neun Monaten Bauzeit war die Brücke am 25. Februar 1585 fertig geworden. Alle Versuche der Antwerpener und ihrer Verbündeten, dieses Hindernis zu durchbrechen, waren gescheitert. Am Abend des 4. April, mit der einsetzenden Ebbe, hatten dann die in vier Reihen aneinandergeketteten Flachbodenschiffe die Antwerpener Werft verlassen. Die brennenden Schiffe, die langsam, aber stetig den Scheldelauf hinuntertrieben, erregten zwar den Argwohn der habsburgischen Truppen. Doch waren bislang alle Versuche der Verteidiger vergeblich gewesen, sich mittels brennender Boote der Schiffsbrücke zu entledigen. Die Reihen der brennenden Boote wurde deshalb eher belächelt, bis in der Dunkelheit die schemenhaften Umrisse zweier besonders großer Boote sichtbar wurden. Irgendetwas war an diesem Abend anders. Die Antwerpener hatten die ebenfalls unbemannten Boote auf die für passend erachteten Namen *Fortuin* („Vermögen“) und *Hoop* („Hoffnung“) getauft. Im Unterschied zum Rest des Konvois waren sie allerdings nicht mit Stroh gefüllt, sondern mit jeweils sechs bis sieben Tausend Pfund Sprengstoff beladen. Die explosive Mischung bestand aus Schießpulver, Phosphor und Terpentin. Während die *Fortuin* in weitem Abstand von der Brücke strandete, trieb die noch immer brennende

Hoop bis an Farneses Schiffsbrücke. Der von einem Ingenieur gewarnte Feldherr zog sich zurück, während zahlreiche Militärs sich an Bord des umgehend gelöschten Schiffes begaben. In diesem Moment gab es eine gewaltige Explosion. Die *Fortuin* war in der Ferne explodiert. Nur wenig später wurde der Himmel noch einmal gespenstisch erleuchtet. Ein heftiger Knall zerriss die nach der ersten Explosion eingetretene Stille (Abb. 1).

Der gewaltige Luftdruck tötete einen Pagen Parmas, der einen Bogenschuss weit entfernt gestanden hatte. Der Herzog und sein Gefolge wurden zu Boden geworfen, einer der Männer flog gar dreißig Schritt weit durch die Luft. Wie durch ein Wunder kam er mit einem Beinbruch davon, während von denen, die sich zum Zeitpunkt der Detonation auf der Brücke befunden hatten, nurmehr Fleischbrocken gefunden wurden. Mehr als 300 Menschen hatten den Tod gefunden und in der Schiffsbrücke klaffte ein zweihundert Fuß breites Loch. Nun hätte ein Angriff von der Seeseite erfolgen sollen, aber die Kriegsschiffe der Republik blieben aus.² Antwerpen ergab sich am 17. August. Zehn Tage später hielt Farnese seinen festlichen Einzug. Will man Karel van Mander glauben, wurde der Einmarsch Farneses für den Maler Gillis van Coninxloo fast unmittelbar zum Anlass, seine Heimatstadt zu verlassen. Wo und wie er dort gelebt hat, lässt sich für die Zeit des Einmarsches recht genau bestimmen, da zum Beispiel die Aufzeichnungen der Antwerpener St. Lukas-Gilde für die Jahre 1585 und 1586 in seltener Vollständigkeit erhalten sind. „In diesem Jahr Anno 1585, den 27. August, kam der Prinz von Parma in die Stadt Antwerpen, in Übereinkunft, denn er hatte mehr als ein Jahr vor der Stadt gelegen, auf den Deichen bei Calloo und Ordam, um die Stadt einzukesseln; und man feierte diesen großen Triumph, so auch die Gilde der Maler.“ In den mit diesen Sätzen eingeleiteten „Liggeren“ sind nicht nur die Namen jener überliefert, die als neue Mitglieder aufgenommen wurden, sondern die vollständigen Jahresrechnungen der Dekane Frans Francken und Philipp Galle. Ergänzend dazu lassen sich vermittels der während der Belagerungen durchgeführten statistischen Erhebungen einige interessante Rückschlüsse auf die soziale Situation

1 | Romeyn de Hooghe,
Deroute du Pont Farnese,
ca. 1670, Kupferstich,
26,5 x 33,5 cm.



einzelner Berufsgruppen ziehen. Es wurde nämlich nicht nur eine Volkszählung durchgeführt, sondern auch eine sogenannte Getreidezählung, eine *graantelling*, bei der gedörrte und haltbare Vorräte an Buchweizen, Gerste, Hafer, Mischgetreide, Malz, Roggen und Weizen ermittelt wurden. Außerdem wurden die monatlichen Abgaben des sogenannten ‚Hundertsten‘ und des *5e. Penning* für alle zahlungspflichtigen erwachsenen Einwohner schriftlich fixiert. In der eingeschlossenen Stadt lebten mehr als 80.000 Menschen, vor allem Frauen und Kinder. Zwischen 40 und 45% der Einwohnerschaft waren Protestanten, darunter etwa 21.000 Calvinisten, 12.000 Lutheraner, 1.200 Anabaptisten, und auch hierunter nur ein kleiner Anteil wehrfähiger Männer. Das aufschlussreiche Aktenmaterial wird durch die Dokumente ergänzt, die 1585 nach der Eroberung der Stadt angelegt wurden. In den ersten drei Wochen nach dem Einmarsch Farneses war das gesamte Stadtreghiment mit glaubenstreuen Katholiken besetzt worden, die die vordem protestantische Ratsmehrheit ablösten. Sogleich machten sich die neuen Herren aus naheliegenden Gründen noch im August 1585 daran, die Bürgerwehren und die sechs bewaffneten Kriegsgilden von religiös zwielichtigen Personen zu säubern und die Glaubenszugehörigkeit aller wehrfähigen Männer zu dokumentieren.

Auf diese Weise ist schriftlich belegt, dass der Maler Gillis van Coninxloo im zweiten *Wijk* im Haus *Zabulon* in der *Israëlitstraet* wohnte und seinen Bürgerwehrdienst unter

Kapitän Marten Solmans geleistet hatte. Der zum Zeitpunkt der Belagerung vierzigjährige Coninxloo zahlte 1584 eine monatliche Abgabe von 30 Stuiver und zählte damit unter den Antwerpener Malern durchaus schon zu den Besserverdienern. Im Alter von 26 Jahren war er als Freimeister in die Antwerpener Lukasgilde eingetreten, wo er als Sohn eines Meisters eingeschrieben wurde. Seine Ausbildung hat Coninxloo vermutlich in den Ateliers von Pieter Coecke van Aelst und Lenaert Kroes erhalten. Später wohnte und arbeitete er auf eigene Kosten mit Gillis Mostaert in einer Ateliergemeinschaft. Coninxloo verließ seine Heimatstadt unmittelbar nach der Belagerung von 1585. Dass er sich aus dem Staub machte, hatte vermutlich nicht nur mit seinen Glaubensüberzeugungen zu tun. Vielmehr mag er die Idee zu den beiden „Höllenschiffen“ gehabt haben, die, von dem italienischen Ingenieur Federigo Giannibelli realisiert, das Schicksal der Stadt beinahe noch gewendet hätten. Am 17. Januar 1585 wurden Coninxloo nämlich durch den Senat der Stadt Antwerpen 100 Carolusgulden ausgezahlt, weil er Philips van Marnix diese Idee „vercleerende gewesen“ habe, wie man sich der Belagerer mittels Sprengstoff entledigen könne. Nicht zuletzt dieses Engagement dürfte ihn nach dem Sieg Farneses veranlasst haben, fluchtartig die Stadt zu verlassen. Auf Ersuchen von Adam Testaert, dem als Notar tätigen Vermieter des Malers, wurden am 21. Januar verschiedene Zeugen einbestellt, um vor Vertretern des Magistrates zu erklären, wo

und wann sie den Verschwundenen zuletzt gesehen hätten. Diesem Protokoll zufolge ließ Coninxloo seine Habe einpacken und verschicken, ging noch ein letztes Mal zur Börse und verschwand aus Antwerpen. Von Karel van Mander, der verschiedentlich die Staffagefiguren in dessen Landschaften malte, weiß man, dass Coninxloo anfangs Richtung Zeeland aufbrach, um von dort nach Deutschland weiterzureisen, wo er sich in Frankenthal in der Rheinpfalz niederließ. 1595 gelangte er von dort schließlich nach Amsterdam, wo er nach einigen Jahren erfolgreicher Tätigkeit am 4. Januar 1607 begraben wurde.

Coninxloo war nach seiner Übersiedlung in die holländische Hauptstadt ungeheuer produktiv. Dies wird eindrucksvoll durch das Inventar seines Nachlasses bezeugt, in dem annähernd hundert Gemälde verzeichnet sind, die sich teils unfertig in einem Atelierraum fanden. Dabei werden manchmal neben den eigenhändigen Stücken zugleich auch deren Kopien erwähnt, was auf eine manufakturmäßig organisierte Massenproduktion schließen lässt. Dafür sprechen auch diverse auf Vorrat produzierte Blumen- und Landschaftsbilder, deren Zahl so groß war, dass sie vom Nachlassverwalter nur summarisch erfasst wurden.

2. Migration in Makroperspektive

Ausländer, die im 17. Jahrhundert die Niederlande bereisten, waren von dem dortigen Bilderreichtum zutiefst beeindruckt. So schrieb beispielsweise der französische Reisende Jean de Parival, dass zweifellos kein Land auf der Welt existiere, „wo es so viele und so ausgezeichnete Gemälde gibt“³. Und auch der englische Diplomat und Gelehrte John Evelyn, der 1641 durch die Niederlande reiste, zeigte sich beeindruckt. „Gemälde sind hier sehr verbreitet, und es gibt kaum einen einfachen Handwerker, dessen Haus nicht damit geschmückt ist“, notierte er nicht ohne Verwunderung in sein Tagebuch.⁴ Der oft zitierte Bericht ließ den Verdacht der Übertreibung aufkommen, weil die Aussage angesichts heutiger Preise für niederländische Gemälde wenig glaubwürdig scheint. Doch gerade die große Zahl heute noch auf dem Kunstmarkt verfügbarer Bilder bestätigt die historischen Berichte. Auch gemalte Interieurs und erhaltene Nachlassinventare belegen den außergewöhnlichen Bilderreichtum.

Es gab in den Niederlanden aber nicht nur mehr Bilder als in jedem anderen Land Europas, es gab auch bei weitem mehr Maler. Es ist immer wieder zu Recht konstatiert worden, dass diese Entwicklung mit dem enormen wirtschaftlichen Aufschwung zusammenfiel, den die junge Republik seit Beginn des 17. Jahrhunderts erlebt hatte. Sie stand unmittelbar mit den politischen Ereignissen der Zeit in Zusammenhang, die zwischen 1580 und 1620 unzählige Emig-

ranten aus dem Süden der Niederlande in den Norden gebracht hatten. Den Zeitgenossen erschien das, was sich damals politisch und wirtschaftlich in Holland ereignete, als kaum vorstellbar. So beschrieb Antoine de Montchrestien den niederländischen Erfolg in seiner 1615 erschienenen *Abhandlung über politische Ökonomie* als „Wunder menschlicher Arbeit in einem kaum zum Leben geeigneten Land“.⁵ Ähnlich dachte auch William Temple, der 1673 die Taten holländischer Kaufleute pries.⁶ Obwohl die nördlichen Niederlande mit zwei Millionen Einwohnern kaum ein Drittel der Größe Englands und gerade ein Zehntel der Größe Frankreichs hatten, stiegen sie im 17. Jahrhundert zur bedeutendsten See- und Handelsmacht auf. Der Aufschwung Amsterdams hatte seinen Anfang genommen, nachdem die sieben nördlichen Provinzen der Niederlande sich von der habsburgischen Herrschaft losgesagt hatten. Protestantische Glaubensflüchtlinge aus den südlichen Provinzen der Niederlande hatten in Amsterdam Zuflucht gesucht, aber auch Juden, anfangs aus Portugal, später aus Polen und Deutschland. Darüber hinaus kamen Skandinavier nach Amsterdam, Deutsche, Griechen und Italiener. Amsterdams Einwohnerzahl hatte sich in viereinhalb Jahrzehnten fast vervierfacht. In kaum zwei Generationen war sie seit 1585 von 30.000 bis zum Jahr 1632 auf 120.000 gestiegen.⁷

Unter den Migranten, die damals vor allem in die Provinz Holland strömten, waren auch etliche Maler, auch wenn diese Berufsgruppe zum Beispiel in Antwerpen weniger Migranten zu verzeichnen hatte, als dies nach dem Anteil an der Gesamtbevölkerung zu erwarten gewesen wäre. Nicht zuletzt in Folge dieses Zustroms kam es nach der Jahrhundertmitte zu einer Übersättigung des nordniederländischen Kunstmarktes. Manche Maler mussten angesichts fallender Preise einem zweiten Erwerb nachgehen oder malten nur noch im Nebenberuf. Unter ihnen gab es Brauer und Bäcker, Zolleinnehmer und Schiffer, Kunst- und Strumpfhändler, Schulmeister, Ziegelbäcker und manch anderes mehr.⁸ Der Landschaftsmaler Aert van der Neer arbeitete beispielsweise als *wyntapper* und betrieb in Amsterdam eine Kneipe.⁹ Vielen Malern gelang es überhaupt nur durch die massenhafte Produktion eng umgrenzter und damit leicht zu reproduzierender Themen, sich ein ausreichendes Einkommen zu erwirtschaften. Rembrandt, der Historienbilder und Porträts, Allegorien, Landschaften und anderes mehr malte, gehört zu den Ausnahmen in Holland. Die Regel waren sogenannte „Fachmaler“, das heißt Spezialisten für Porträts wie Frans Hals, für Genre wie Jan Steen, für Landschaft wie Salomon van Ruysdael und Jan van Goyen oder für Stillleben wie Pieter Claesz. Gillis van Coninxloo war gänzlich auf Landschaften spezialisiert, war allerdings – wie gezeigt – auch als Kunsthändler tätig.

3. Künstlerklagen

Eine Antwort des Marktes auf die offensichtliche Überproduktion bestand in deren nochmaliger Steigerung. Die dahinter stehende Logik ist einfach: Wenn das einzelne Stück keinen auskömmlichen Ertrag mehr bringt, muss die Vielzahl der Stücke das Defizit kompensieren. Der Preisverfall war damit allerdings nicht aufzuhalten, vielmehr war eine Abwärtsspirale in Gang gesetzt, an die Jan van Gool um die Mitte des 18. Jahrhunderts voll Entsetzen zurückerinnerte: „Ich habe Matheus Terwesten oft sagen hören, dass Willem Doudyns (1630–1697), in seiner Lehrzeit Bauernbilder von Adriaen van Ostade (1610–1684) in halber Größe gemalt habe, die zu kopieren er seinen Lehrlingen auftrag; sobald diese Kopien fertig waren, lief er mit ihnen in die Markthalle, zu einem namens Simons, der da einen Buchladen hatte und der diese Bildchen für Stück sechs Gulden begierig kaufte; diejenigen, die schnell mit dem Pinsel waren, schmierten davon wohl zwei pro Woche ab und wussten sie sogleich zu verkaufen. Aber kommt! Welcher junge Maler oder Lehrling sollte denn sechs Stuiver für solch ein Kunstwerk erhalten, an Stelle so vieler Gulden?“¹⁰

Willem Doudyns mag sein Verfahren der Bilder-Massenproduktion in Italien kennengelernt haben, wo er sich zwischen 1649 und 1661 aufhielt.¹¹ In den Jahren 1656/57 war er in Rom Mitglied der sogenannten *Schildersbent*, eines Zusammenschlusses niederländischer Maler, die in jenen Jahren viel von sich Reden machte. Auch Jan van Gool berichtete später ausführlich über das niederländische Künstlerleben im Rom zu dieser Zeit, wobei er seinen Bericht zum Anlass nahm, auch an eine in seinen Augen fürchterliche Institution zu erinnern, die *Schildergaley*, die „Malergalerie“. ¹² „Ich denke, niemand ist so plump“, führt er dazu aus, „darunter jenes Fahrzeug zu verstehen, auf dem man gemeinhin die türkischen Sklaven gebeugt sieht, und wo die Maler fleißig beim Malen saßen. Es war ein bekannter Bilderladen in Rom, dessen Geschäftsführer ein Kunsthändler war, wovon in früheren Zeiten recht viele diese berühmte Stadt bewohnten, um die jungen Maler, die dorthin kamen und anders kein Auskommen hatten, ans Arbeiten zu bringen: Es sei gegen Tagelohn oder Stückpreis, je nach Belieben und so fett oder mager wie jedermans Kunstfertigkeit, die je nach Großzügigkeit oder Enge von des Geschäftsführers Gemüt eingeschätzt wurde, so dass, wie es bei allen Dingen geht, die einen die anderen übertrafen. Denjenigen, die die größten Seelenpeiniger waren, gaben die *Bentvogels* den Namen *Halsabschneider*; und so dankt dieser Ehrentitel von gewinnsüchtigen Kunsthändlern seinen Ursprung Rom und von dort ist er hierher verweht. Deshalb müssen alle, die sich hierzulande dergleichen zuziehen und sich zu jener Sorte Kunstkäufer gezählt sehen, wenn sie gegen diesen Hohn ihr Recht fordern, vor das römische Strafgericht zie-

hen, wo seine Beleidiger dann Berufung einlegen. Unterdessen merke ich an, dass diese Gemälde handlungen als rechtschaffene Kunstschulen für die malende Jugend gar nicht nützlich waren, sondern, im Gegenteil, viele ins Verderben führten.“¹³

Nach ähnlichen Prinzipien funktionierten auch niederländische Bilderfabriken, wie etwa die Werkstatt des Delfter Porträtmalers Michiel van Mierevelt.¹⁴ Die Zahl der mit seinem Namen verbundenen Bildnisse ist beeindruckend, doch der kaum zu übersehende serielle Charakter tat der Qualität dieser Porträts nicht selten Abbruch. An den Bildern, die aus seiner Werkstatt hervorgingen, arbeiteten seine Söhne, Enkel, Gesellen und etliche andere Mitarbeiter. Die besonders häufig nachgefragten Porträts der Oranier wurden von den Angestellten in großer Zahl auf Vorrat gemalt. Mierevelt setzte in der Regel nur seine Signatur darunter oder überarbeitete das fertige Bild mit wenigen schnellen Pinselstrichen. Nur ausnahmsweise ist die Signatur mit dem Zusatz *door mij zelve geschildert* versehen. Die Formulierung „durch mich selbst gemalt“ mag als Indiz dafür gesehen werden, dass Mierevelt – wie andere Künstler auch – in Bezug auf die Preise zwischen eigenen Werken und Gemälden aus seiner Werkstatt unterschied. In Anbetracht dieser beinahe manufakturmäßigen Art der Herstellung ist es sicher kein Zufall, dass sich Karel van Mander 1604 gerade in der Vita Michiel van Mierevelts deutlich negativ über die Kunst der Porträtmalerei äußerte, die ihm als ein „Nebenpfad der Kunst“ erschien. Eigentliches Ziel jeden Künstlers war in van Manders Augen die Historienmalerei, die jedoch kaum ein Maler praktizierte, auch Mierevelt nicht: „Denn in unseren Niederlanden gibt es, besonders in gegenwärtiger Zeit, diesen Mangel oder Mißstand, daß wenig Arbeit anfällt, die eine Komposition erfordert, um der Jugend oder den Malern Veranlassung zu geben, durch solche Übung in der Historienmalerei und Aktdarstellung hervorragend zu werden. Was sie zu tun bekommen, sind nämlich meist Porträts, so daß ein Großteil, durch die Verlockung des Gewinns oder um sich seinen Unterhalt damit zu verdienen, üblicherweise diesen Nebenpfad der Kunst (gemeint ist das Porträtieren) einschlägt, und dass sie dahingehen, ohne Zeit oder Lust zu haben, den zur höchsten Vollkommenheit der Historienmalerei führenden Weg zu suchen oder ihm nachzustreben. Dadurch bleiben etliche schlaue, edle Geister, fruchtlos und leer, zum Schaden der Kunst unentwickelt.“¹⁵ Einige Seiten später schränkt er selbst diese schroffe Bewertung ein und stellt fest, dass der Begriff „Nebenpfad“ vielleicht etwas hart gewesen sei und der Glättung bedürfe, schließlich sei das Gesicht des Menschen edelster Teil. Es ist nicht leicht, die Gültigkeit einer derartigen Formulierung für andere niederländische Maler des 17. Jahrhunderts, ihre Kunden und Auftraggeber einzuschätzen. Die

negative Einschätzung durch die Kunsttheorie war für einen Künstler sicher allemal unwichtiger als „die Verlockung des Gewinns“. Dieser Gewinn war jedoch in der Regel nicht übermäßig hoch, und gerade mit Porträts reich zu werden, war ausgesprochen schwierig: Ein gemaltes Bildnis der gehobeneren Kategorie kostete in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zwischen sechs und zehn Gulden. Für ein „besseres“ Landschaftsbild musste man hingegen zwanzig bis dreißig Gulden bezahlen, soviel wie für ein Stillleben, und ein Historienbild kostete sogar dreißig bis fünfzig Gulden.¹⁶ Kein Wunder also, dass in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts unzählige Porträts gemalt wurden. In Amsterdam gelangte auf diesem Gebiet die Firma von Hendrick Uylenburgh zu größter Bedeutung. Er hatte sich in der Sint Anthonisbreestraat in einem Haus niedergelassen, das vordem der gefragte Porträtist Cornelis van der Voort genutzt hatte und das nach dem Jahr 1637 der Bildnismaler Nicolaes Eliaszn Picquenoy nutzte.¹⁷ Vermutlich hatte Uylenburgh zugleich mit dem günstig nach Norden gelegenen Atelierraum nicht nur das Inventar, sondern auch den Kundenstamm übernommen, ohne selbst als Maler sonderlich erfahren oder begabt zu sein. Zumal es an Aufträgen nicht mangelte, hatte er seit dem Herbst des Jahres 1631 Rembrandt in Dienst genommen und mit lukrativen Porträtaufträgen versorgt.¹⁸ Soweit man weiß, hatte Rembrandt zuvor weder auf Leinwand gemalt, noch Porträtaufträge ausgeführt. Doch nun reiste er regelmäßig mit der von Pferden gezogenen Treidelfähre, der *Trekschuit*, von Leiden nach Amsterdam, teils begleitet von seinem ehemaligen Schüler Jouderville, der ihm assistierte und die Ausführung der Details übernahm.¹⁹ Es mag aber noch weitere Mitarbeiter in Uylenburghs Werkstatt gegeben haben, denn an den erhaltenen Porträts jener Zeit haben unterschiedlichste Maler mitgewirkt, wobei sich bei den ganz verschieden ausgeführten Spitzenkragen mindestens vier Hände unterscheiden lassen.²⁰ Als besonders begabter Maler nahm Rembrandt unter den diversen Mitarbeitern vermutlich eine Sonderstellung ein, doch es war Uylenburgh, der den Betrieb führte und als Meister die Gemäldeproduktion verantwortete. Er warb auch andere begabte Maler an, wie beispielsweise Govaert Flinck, der sich in der engen Zusammenarbeit mit Rembrandt dessen Stil aneignete.²¹ In der gut organisierten Bildermanufaktur wurden Porträtaufträge ausgeführt, aber auch Bilder für den freien Markt gefertigt und vervielfältigt. Darüber hinaus konnte man in „Uylenburghs berühmter Akademie“, wie der Italiener Filippo Baldinucci 1686 bezeugt, auch Malunterricht erhalten.²² Dabei verstand es sich, dass auch die im Rahmen dieses Unterrichts gefertigten Kopien nach Werken aus dem weitgespannten Angebot der Kunsthandlung gewinnbringend verkauft wurden.²³

4. Innovationen

Die Menge der in den Niederlanden produzierten und gehandelten Bilder nahm mit Beginn des 17. Jahrhunderts in beinahe bedrohlicher Weise zu. Dieses Phänomen beobachtete und beschrieb rückblickend auch der Maler und Kunstschriftsteller Samuel van Hoogstraeten, der 1678 konstatierte, dass „am Beginn dieses Jahrhunderts die Wände in Holland noch nicht so dicht mit Bildern behängt waren, wie sie inzwischen sind. Eher schlich sich dieser Brauch täglich mehr ein, der zahlreiche Maler dazu anspornte, sich auf das Schnellmalen zu verlegen, um alltäglich ein Stück zu verfertigen, sei es groß oder klein. Und während sie darin Gewinn und Ruhm noch suchten, kam es eines Tages gar zu einer Wette, zwischen Sonnenauf- und -untergang ein Stück anzufertigen, das in Qualität und Wert die anderen übertreffen sollte.“ Der im Folgenden geschilderte Wettkampf dreier Maler wurde zu einer auch später gerne referierten Legende.

Wohl wegen des anekdotischen Charakters dieser Erzählung, in der van Hoogstraeten die Vielzahl der Maler mit einem erhöhten Produktionstempo in Verbindung brachte, fiel es über lange Zeit nicht auf, dass sich dieser Bericht an den aus den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts überlieferten Landschaftsgemälden tatsächlich bestätigen lässt. So ist zum Beispiel ein 1614 datiertes Gemälde mit Reitern in einer Landschaft von Esaias van de Velde mit dünnen, lasierenden Farben auf einer Tafel ausgeführt, die zuvor nur mit einer zarten Imprimitur überzogen wurde. Durch die dünnen Farbschichten hindurch, die deutlich eine Verarbeitung Nass in Nass verraten, erkennt man die horizontal verlaufende Maserung des Holzes, die zum Stimmungs- und Ausdrucksträger wird. Es ist immer wieder beschrieben worden, dass Esaias van de Velde mit diesem gestalterischen Kunstgriff zum Vorläufer zahlreicher anderer Haarlemer Maler wurde, die diese dünne Malweise schon bald aufgriffen. Selbstverständlich produzierte auch das wieder neue Konkurrenz, die zu Klagen Anlass gab.

5. Mehr Innovationen – mehr Grund zur Klage

Die Konkurrenz war aber nicht das Einzige, was stets zu neuen Klagen Anlass gab. Jan van Gool zum Beispiel klagte um die Mitte des 18. Jahrhunderts nachdrücklich über einen steten Kulturverfall. Es mache sich allgemein ein Mangel an Kunstkenntnis breit, der sich in nichts deutlicher bezeige als des aktuellen Einrichtungsgeschmacks. „Weil Tapisserien stark im Schwange sind und italienische Klebetapeten, ist die Kunst dermaßen verarmt, dass man die Gemälde neuerdings zu den Möbeln rechne. So sieht man das Behängen der Zimmer mit allerhand Schund, selbst

2 | oben: Rembrandt Harmensz. van Rijn, Satire auf die Kunstkritiker, 1644, Feder in Braun, 15,5 x 20,1 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, The Robert Lehman Collection.



3 | unten: Aert van Waes, Maler im Atelier, 1645, Radierung, 16,4 x 21,5 cm.



mit Papier allgemein durchgehen.“²⁴ „So kann kein Meister mehr seine Kunst loswerden, wie es sich gehört, sondern muss als ein nutzloser Esser darauf sitzen bleiben.“²⁵ „Darüber hinaus ist die Zahl der Kunstfreunde heutzutage klein, und unter ihnen gibt es wenige, die mit eigenen Augen sehen können und dürfen, sondern meistens eine eingebildete Kunstbrille an dem einen oder andern Kunsthändler bei sich haben, der dann, wenn er die Kunst des Malers in dessen Beisein nicht herabsetzen darf, dies zum mindesten mit Gebärden und Zeichen der Geringschät-

zung tut, wenn der Maler aber abwesend ist, den Liebhaber durch allerlei Kniffe dagegen einzunehmen weiß. Namentlich wenn dieser bereits eine schöne Sammlung verstorbener Meister besitzt, ist die Kunst der Lebenden viel zu gering, um in seinem Kabinett einen Platz zu verdienen, weil der Herr Kunsthändler nämlich keinen Vorteil davon hat. Denn die eigennützige Grundregel dieser Leute (denen man mit mehr Recht den Namen Kunstläufer geben sollte) zielt darauf ab, die lebenden Meister und mit ihnen die lebende Kunst vom Kunsthandel fern zu halten, damit sie

ihrem eigenen Kunstkram desto mehr Anziehungskraft verleihen; und so verstehen sie unkundige Sammler um den Finger ihres Eigennutzes und ihrer eingebildeten Kunstkennerschaft zu wickeln.“²⁶

Auch was die Kunsthändler angeht, fand van Gool deutliche Worte. Seine Klage über diesen Berufsstand ist unmissverständlich, „denn etliche waren Weinhändler, die, durch die Verwahrlosung ihres Berufs, den Roten durch den Hahn weglaufen ließen; andere Seifensieder, die, durch das Versäumen ihres Handwerks ihr eigenes Wohlergehen verseiften; und die dritte Sorte bestand aus Handwerkern, die, schlecht auf die Bedürfnisse von Frau und Kindern achtend, gezwungen waren, sich anderwärts nach einem guten Auskommen umzusehen, darüber hinaus eine Vielzahl noch weit schlechtergestellter, die sich, sobald sie als Kunsthändler neu erschaffen waren, als Orakel aufführten, deren Urteil unwiderruflich sei. (...) Es sollte aber aus dem bisher Gesagten zumindest sicher sein, dass es diesen Schnorrern an den notwendigen Grundlagen hapert; (...) denn ihre große Kenntnis besteht durchweg in dem Gemäldekatalog, nach dem sie sich richten.“²⁷

Dass diese von van Gool im Rückblick auf das Goldene Zeitalter formulierte Klage tatsächlich nicht neu war, lässt sich mit einer Zeichnung illustrieren, die fraglos in Rembrandts Umkreis gehört und die mit guten Gründen ihm selbst zugeschrieben wird.

6. „Drauf geschissen!“

In einer so drastischen wie eindringlichen Zeichnung hat Rembrandt die Klage über die Intoleranz des modischen Kunsturteils sinnbildlich zum Ausdruck gebracht (Abb. 2). Das Blatt zeigt, auf einem Fass thronend, das zugleich seine eigene Hohlheit versinnbildlicht, einen so eitlen wie törichten Kunstrichter mit Midasohren, dem emblematischen Sinnbild falschen Kunsturteils. Andächtig lauschen die Altmeister der Gilde, während deren Dekan in serviler Observanz das Knie beugt. Die Gegenseite verkörpert der junge Künstler, der durch sein Tun zugleich seiner Meinung über das Ereignis Ausdruck verleiht. Ähnlich reagiert auf einer 1645 in Gouda publizierten Radierung der von Aert van Waes gezeigte Maler auf die Tatsache, dass er, wie die Bildunterschrift mitteilt, durch seine Kunst kein Auskommen fand (Abb. 3): „Weil ich durch die Kunst nicht kam zu meiner Mieten, so hab ich, wie ihr seht, in den Pinsel geschieten.“ Das drastische Bild erscheint als prägnante Visualisierung einer seit dem 16. Jahrhundert belegten sprichwörtlichen Redensart, die 1777 auch Gottfried August Bürger in einem später von Joseph Haydn vertonten Spottgedicht zitierte: *cacatum non est pictum*. Die Wahrheit dieses vielzitierten Diktums steht dabei genauso außer Frage wie die Tatsache, dass Dinge, die den Künstlern Grund zu Klagen gaben, nicht selten bemerkenswerte Innovationen nach sich zogen.

ANMERKUNGEN

- 1 COOLS: Jaren, 43–74.
- 2 VANDENBERGHE: Oorlogsvloot.
- 3 MANDER: Schilder-Boeck, fol. 267v–268. Vgl. MANDER/MIEDEMA: *Lives*, Bd. 5, 74–84.
- 4 *Als men screef 1584 in octobre geduerende, tot ten jaer 1585 in octobre, soo heeft ghehadt alle de administratie van den gheheelen ontfanck ende utgeven van Sinte Lucas gulde, de Violiere, die men noempt de Schilders, als Opperdecken Gielis Coignet, (de oude,) schilder, by ordinantie, ende by hem wert ghevoecht als Mededeken Filips Galle, ende Oudermans, Jaques van den Wyere ende Merten van Valckenborch.* ROMBOUTS/VAN LERIUS: *Liggenen*, Bd. 1, 295–319.
- 5 *In dit jaer a.no 1585, den 27 augusto quam den prince van Parma binnen de stad van Antwerpen, met accoort, ende hadder meer dan een jaer voir gelegen op de dyckente Calloo ende Ordam, om de stat te benouwen, ende men ded er grote triomphe van vieren, dies gelyck oock de Violiere. Quinten van op de Gracht hebben wy beloofd te bevryen van alle officien, te weten: Dekenschap, Ouderman ende alle officien de ambacht of te guide aenclevende, met consent van mynen Mededeken ende Oudermans.* ROMBOUTS/VAN LERIUS: *Liggenen*, Bd. 1, 294.
- 6 VAN ROEY: *Schilders*, 108f.
- 7 VAN ROEY: *Schilders*, 109; BOUMANS: *Getalsterkte*, 741–798, geht von ca. 82.000 Einwohnern aus.
- 8 Für die prozentuale Angabe vgl. BOUMANS: *Getalsterkte*, 741–798. Für absolute Zahlen vgl. MARNEF: *Conversions*, 38.
- 9 *Prims: Geschiedenis*, Bd. 8/1, 213–216.
- 10 Antwerpen, Stadsarchief, GA#4830 (Wijken, Borgerlijke Wacht, 1585) und GA#4617 (Gilden, Leden, IV: Oude en JongeHandboog, Oude en Jonge Voetboog, Schermers en Kolveniers), ausgewertet durch BOUMANS: *Getalsterkte*, 741–798.
- 11 Antwerpen, Stadsarchief, GA#4833 (Register inhoudende de huysen ende woonnyngen bevonden in den I. II. III. IIII. V. VI. en VII. wijken deserstadt van Antwerpen, 1584), fol. 87r. VAN ROEY: *Schilders*, 116.
- 12 Antwerpen, Stadsarchief, R#2427 (Cohieren van de tweede quotisatie, 1584, 2e wijk), fol. 7r. VAN ROEY: *Schilders*, 116.
- 13 ROMBOUTS/VAN LERIUS: *Liggenen*, Bd. 1, 241.
- 14 Zu Pieter Coecke vgl. MARLIER: *Renaissance*, 6; JUDSON: *Pieter Coecke van Aelst*, 114–119. Zu Lenaert Kroes vgl. THIEME/BECKER: *Lexikon*, Bd. 21, 557; RING: *Meister*, 196–201.
- 15 MANDER: *Lives*, fol. 267v–268. Vgl. MANDER/MIEDEMA: *Schilder-Boeck*, Bd. 5, 74–84.

- 16 VAN DEN BRANDEN: Geschiedenis, 309, unter Verweis auf Antwerpsch Archievenblad 6 (1869), 20.
- 17 Der Hinweis auf diese bislang unpublierte Quelle bei VAN DEN BRANDEN: Geschiedenis, 309.
- 18 MANDER/MIEDEMA: Lives, Bd. 5, 79.
- 19 DE ROEVER: Coninxloo, 40–44, bes. 40.
- 20 DE ROEVER: Coninxloo, 41f.
- 21 DE ROEVER: Coninxloo, 1885, 41: *Een Lantschap daer de boeren in vorsch en ver anderen./Een copie op doeck vant selvet welck noch nyet op gemaect is.*
- 22 DE ROEVER: Coninxloo, 1885, 42f.
- 23 ZUMTHOR: Alltagsleben, 218.
- 24 SCHAMA: Überfluss, 344.
- 25 MONTCHRESTIEN/FUNCK-BRENTANO: Traicté, 142f.
- 26 TEMPLE: Aenmerckingen, 1673.
- 27 DUDOK VAN HEEL: Rembrandt, 19 und 46, Anm. 33.
- 28 FLOERKE: Studien, 87.
- 29 SCHULZ: Aert van der Neer, 9–15.
- 30 *Ik heb Matheus Terwesten dik werf horen zegggen, dat Doudyns in zyn leertyt, Boertjes van Ostade halflyfs geschildert had, die hy zynen Leerlingen te copieeren gaf; zodra waeren deze copyen niet klaer, of met dezelve naer de Hofzael, by eenen Simons, die daer met een Boekwinkel stont, en deze Stukjes voor zes guldens het stuk gretig kocht; die wat vaerdig van penseel waeren, smeerden 'er welt weet er week af, en wisten dezelve aensonts te verkopen. Komt nu eens! wat jonge Schilder of Leerling zout ans zes stuivers, in plaets van zoveel guldens, voor dier gelyke Kunst waer krygen? GOOL: Schouburg, Bd. 1, 359f.*
- 31 THIEME/BECKER: Lexikon, Bd. 9, 510f.
- 32 Vgl. dazu auch ALPERS: Kunst, 132 und 200f.; FLOERKE: Studien, 96.
- 33 *Want niemant, denk ik, is zo plomp, dat hy 'er een vaertuig door verstaet, waerop men de Turksche Slaven gemeenlyk geboeit ziet, en waerop de Schilders geluistert zaten te schilderen; het was een bekende Schilderwinkel in Rome, wiens Opperbestierder een Kunsthandelaer was; waer van 'er in vorige tyden al veel die vermaerde Stat bewoonden, om de jonge Schilders, die over quamen en anders geen bestaend hadden, aen't werk te helpen: het zy by daggelt, of met het stuk, naer elks bequaemheit, en zo vet of mager, als ieders kunst verdiensten, volgens de ruim of naeubezetheit van des Opperbestierders gemoet, bevonden wierden, waerin, gelyk het met alle dingen gaet, de een boven den ander uit stak. Aen die geene, welke te groote Zielpynigers waeren, gaven de Bentvogels den naem van Keelbeulen; en dus is die Eertytel van baetzuchtige Kunsthandelaers aen Romenzyn oorsprong verschuldigt, en van daerher waerts over gewaeit; derhalven, al wie zich hier telant dezelve aentrekt, telt zich onder dat soort van Kunstkopers, en moet, zo hy recht vordert over dien hoon, naer de Roomsche Vierschaer toe; waervoor zyne belidigers alleen beropelyk zyn. Ondertusschen merk ik aen, dat deze Schilderwinkels ganschniet dienstig waeren tot rechtschapen Kunstscholen voor de Schilderjeugt, maer in tegendeel voor veele tot hun verderfs trekte. GOOL: Schouburg, Bd. 2, 472.*
- 34 Kat. DELFT 2011.
- 35 *Dan dit ghebreck/oft ongeval is in onse Nederlanden/bysonder in desen teghenwordighen tijt/datter weynigh werck valt te doen van ordinantie(n)/om de jeught of den Schilders oorsaeck te gheven door sulcke oeffeninge/in den Historien/beelden/en naeckten/uytnemende te worden: want dat hun voorcomt te doen/zijn meest al Conterfeytselen naet'leven: soodat den meestendeel/door het aenssoeten des ghewins/oft om hun medet'onderhouden/desen sijde-wegh der Consten (te weten/het conterfeyten naet'leven) veel al inslaen/en hene(n) reysen/sonder tijt/oft lust te hebbe(n)/den History en beelde-wegh/ter hooghster volcomenheyt leydende/te soecken/oft na te spooren: waerdoor menigen fraeyen edelen geest gelyck vruchtloos/en uytgeblust/tot een jammer der Consten/maet blijven. VAN MANDER: Lives, fol. 281r.*
- 36 Zum Kunstmarkt und den Bilderpreisen: BOK: Pricing, 103–111; BOK: Vraag; NORTH: Kunst, 85, 91f. u. 98; CHONG: Market, 116; MONTIAS: Artists, 37f., 137f., 178–186, 256–258; BREDIUS: Michieljansz van Mierevelt, bes. S. 10; FLOERKE: Studien, 141f.
- 37 DUDOK VAN HEEL: Rembrandt, 194.
- 38 DUDOK VAN HEEL: Rembrandt, 2006, 197.
- 39 WETERING: Jouderville, 59–69.
- 40 RRP-CORPUS, Bd. 2, 60–76.
- 41 DUDOK VAN HEEL: Rembrandt, 203f.
- 42 BALDINUCCI: Notizie, 1686, 511.
- 43 Kat.LONDON/AMSTERDAM 2006.
- 44 *In't begin deezer eeuw waeren de wanden in Holland noch zoo dicht niet met Schilderyen behangen, als ze tans wel zijn. Echter kroop dit gebruik dagelijx meer en meer in, 't welk zommige Schilders dapper aenporde om zich tot ras schilderen te gewennen, jae om alle dae geen stuk, 't zy kleyn of groot te vervaerdigen. Zy dan hier gewin en roem in zoekende, zoo viel'er eyndelijk een wedding, van binnen sonneschijn een stuk te maeken, dat in deugt en waer dy d'andere zou te boven gaen. HOOGSTRAETEN: Inleyding, 237.*
- 45 Mit beinahe identischem Wortlaut erzählt sie auch HOUBRAKEN: Schouburgh, Bd. 1, 166f.
- 46 Erstmals wurde auf diesen Zusammenhang hingewiesen durch MONTIAS: Cost, 455–466; MONTIAS: Influence, 49–57. Seither ist eine große Zahl von monographischen Studien und Einzeluntersuchungen erschienen. Für einen Überblick vgl. GIFFORD: Style, 140–147; SLUITER: Vodden, 113–143; LIETKE: Cottage industry, 21–31.
- 47 Esaias van de Velde: Reiter in einer Landschaft, 1614, Öl auf Holz, 25 x 22,5 cm, Enschede, Rijksmuseum Twenthe. Vgl. KEYES: Esaias van de Velde, Nr. 75; GIBSON: Places, S. 46f. HAAK: Golden Age, 141, bezeichnete das Bild als „theear liest known Holland landscape“. Vgl. auch KIM: Kunden, 11–15.
- 48 *Met opzicht tot de Schilderkunst; waer van de hooftzaeken zyn het sterk in zwang gaen van allerlei soort van beharigsels, en het Italiaensch plakwerk: waerdoor de Kunst zodanig is verarmt, dat men de Schilderyen naeulyk sonder de meubelen meertelt, vermits men tans het behangen van Kamers met allerlei vodden, zelfs met papier,algemeen ziet doorgaen. GOOL: Schouburg, Bd. 1, 358.*
- 49 *Ja dat verder gaet, geen braef Meester kan zyn Kunst tans na behoren quyt worden, maer moet 'er als een dootē eter meē blyven zitten. GOOL: Schouburg, Bd. 1, 360.*
- 50 Übersetzung in Anlehnung an FLOERKE: Studien, 102; GOOL: Schouburg, Bd. 1, 360f.: *bovendit alles is het getal der tegenwoordige Liefhebbers klein, en onder het zelve weinige, die uit hunne eigen oogen kunnen of durven zien; maerdoor gaens een gewaende kunstbril van den eene nof anderen Kunsthandelaer by zich hebben: die dan, zo hy in des Schilders tegenwoordigheit zyn Kunst*

niet durft verachten, tenminsten metgebaerden en tekenen van kleinachting zulks doet, en in zyn af zyn, door allerlei kunst-enaryen, den Liefhebbers dezelve weet tegen te maken; vooralso dees' reets een fraei Kabinet van dode Meesters bezit, dan is de Kunst van den levenden Meester veel te laeg, om in zyn Kabinet plaets vergunt te worden, om dat 'er voor hem geen voordeel op is: want de eigenbaetzuchtige stokregel van deze Kunst kopers, (die men met vry meer recht den naem van Kunstssopers zou mogen geven) is de levende Meesters, en met hen de levende Kunst, geheel buiten den Kunsthandel te houden, om hunne eigen Kunstkraem des te meer trek tedoen hebben; en dus weeten zy onkundige Liefhebbers op den duim van hunne eigenbaet en ingebeeelde Kunstkenni sront te draeien.

- 51 Want zommige waeren Wynkopers, die, door het verwaerlozen van hun beroep, de rotten met de kraen lieten weglopen; andere Zeepzieders, die, door het verzuimen van hunne neering, hunnen welvaart zelfs om zeep zonden; een derde soort bestont uit hantwerkers, die, doors lecht oppassen, het bederf van vrou en kinderen hebbende bevordert, verplicht wierden omelders naer een goet heenkomen te zien, en een groot getal

andere van noch slechter hoedanigheden, die, zodrazy in Kunsthandelaer szyn her schapen, zich aenstellen als Orakels, wiens Keurwetten onherroepelyk zyn. [...] Uit het reet sgezegt dies tenminsten zeker, dat het die snorkers aen nodige gronden hapert; [...] Want hunne groote kennisbestaetdoorgaens in de Catalogues van schilderyen, na dewelkezy zich richten. Gool: Schouburg, Bd. 2, 109f.

- 52 Rembrandt Harmensz. van Rijn, Satire auf die Kunstkritiker, 1644, Feder in Braun, 15,5 x 20,1 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, The Robert Lehman Collection, Inv.-Nr. 1975.1.799. Vgl. CRENSHAW: Catalyst; WETERING: Satire, 264–274.
53 KOCH: Kunstausstellung, 71f.
54 Aert van Waes, Maler im Atelier, Radierung, 16,4 x 21,5 cm. Unterschrift: *Omdat ick door de konst niet quam tot mij nvermeten, Soo heb ick als ghij siet In de pinseelghescheten*. Vgl. Kat. AMSTERDAM 1997, 251.
55 Zur Vertonung vgl. HOBOKEN: Werkverzeichnis, Bd. 2, Gruppe XXVIIb, Nr. 16: Kanon (4st.): *Cacatum non est pictum*. Die Wendung begegnet etwa zeitgleich auch bei Goethe, vgl. RÖLLEKE: Dictum, 147–155, später bei Heine. Vgl. BELLMANN: Zitat, 213–215.

BIBLIOGRAPHIE

- Alpers, Svetlana: Kunst als Beschreibung: Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln 1985.
Baldinucci, Filippo: Notizie de' professori del disegno [da Cimabue in qua, per le quali si dimostra come, e per chi le bell'arti di pittura, scultura, e architettura lasciata la rozzezza delle maniere greca, e gottica, si siano in questi secoli ridotte all' antica loro perfezione], Florenz 1681.
Bellmann, Werner: 'Cacatum non est pictum' – Ein Zitat in Heines Wintermärchen, in: Wirkendes Wort 33 (1983), 213–215.
Bok, Marten Jan: Vraag en aanbod op de Nederlandse kunstmarkt, 1580–1700 [Diss.], Utrecht 1994.
Bok, Marten Jan: Pricing the Unpriced. How Dutch 17th-Century Painters determine the Selling Price of their Work, in: Art Markets in Europe 1400–1800, hrsg. von Michael North und David Ormrod, Aldershot 1998, 103–111.
Boumans, René: De getalsterkte van katholieken en protestantente Antwerpen in 1585, in: Belgisch Tijdschrift voor Philologie en Geschiedenis 30 (1952), 741–798.
Bredius, Abraham: Michiel Jansz van Mierevelt. Eenenaalizing, in: Oud-Holland 26 (1908), 1–17.
Chong, Alan: The Market for Landscape Painting in Seventeenth-Century Holland, in: Katalog der Ausstellung: Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting, hrsg. v. Peter Sutton, Rijksmuseum, Amsterdam; Museum of Fine Arts, Boston; Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Boston u.a. 1987, 104–120.
Cools, Herman: „1584–1585 de meesttragischejarenuut de geschiedenis van het Land van Beveren“, Het Land van Beveren 2 (1985), 43–74.
Crenshaw, Paul: The Catalyst for Rembrandt's Satire on Art Criticism, in: Journal of Historians of Netherlandish Art 5:2(2013), URL: <http://www.jhna.org/index.php/past-issues/volume-5-issue-2-2013/198-the-catalyst-for-rembrandts-satire-on-art-criticism> (15.06.2014).
De Roever, Nicolas: De Coninxloo's, in: Oud Holland 3 (1885), 40–44.
Dudok van Heel, S[ebastian] A[braham] C[orneille]: De jonge Rembrandt onder tijdgenoten: Godsdienst en schilderkunst in Leiden en Amsterdam, Nijmegen 2006.
Floerke, Hanns: Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte: Die Formen des Kunsthandels, das Atelier und die Sammler in den Niederlanden vom 15.–18. Jahrhundert [Diss. Basel 1901], München 1905.
Gibson, Walter S.: Pleasant Places: The Rustic Landscape from Bruegel to Ruisdael, Berkeley u. a. 2000.
Gifford, E. Melanie: Style and Technique in Dutch Landscape Painting in the 1620s, in: Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice, hrsg. von Arie Wallert u. a., Los Angeles 1995, 140–147.
Gool, Johan van: NieuweSchouburg der Nederlantsche Kunstschilders en Schilderessen; waer in de Levens- en Kunstbedryven der tanslevende en reetsoverleedene Schilders, die van Houbraken, noch eenigander Schryver, zynaengeteckend, verhaelt worden, 2 Bde., 's-Gravenhage 1751/52.
Haak, Bob: The Golden Age. Dutch Painters of the Seventeenth Century, New York 1984.
Haverkamp Begemann, Egbert u.a.: Fifteenth- to Eighteenth-Century European Drawings: Central Europe, the Netherlands, France, England. The Robert Lehman Collection, Bd. 7, New York 1999.
Hoboken, Anthony van: Joseph Haydn: Thematisch-bibliographischesWerkverzeichnis, 3 Bde., Main 1957–1978.
Hoogstraeten, Samuel van: Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst: anders de zichtbaere werelt. Verdeelt in negen leerwinkels, yder bestiert door eene der zanggodinnen, Rotterdam 1678 (Neudruck: [Utrecht] 1969).
Houbraken, Arnold: De groote schouburgh der nederlantsche konstschilders en schilderessen, 3 Bde., Amsterdam 1718–1721.
Judson, Jay Richard: Pieter Coecke van Aelst, in: The Age of Bruegel: Netherlandish Drawings in the Sixteenth Century, Ausst.-kat.

- Washington (National Gallery of Art), 7. November 1986 – 18. Januar 1987; New York (Pierpont Morgan Library), 30. Januar – 5. April 1987, hg. v. John Oliver Hand u.a., Washington 1987, 114–119.
- Kat. Amsterdam 1997: *Mirror of everyday life: Genreprints in the Netherlands 1550–1700*, Ausstellungskatalog: Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, 8. Februar – 4. Mai 1997, hrsg. von Eddy de Jongh und Ger Luitjen, Gent 1997.
- Kat. Delft 2011: *De portretfabriek van Michiel van Mierevelt (1566–1641)*, Ausstellungskatalog: Delft, Museum Het Prinsenhof, 24. September 2011 – 8. Januar 2012, hrsg. von Anita Jansen, Zwolle 2011.
- Kat. London/Amsterdam 2006: *Uylenburgh & Son: Art and commerce from Rembrandt to De Laire 1625–1675*, Ausstellungskatalog: London, Dulwich Picture Gallery, 7. Juni – 3. September 2006; Amsterdam, The Rembrandt House Museum, 16. September – 10. Dezember 2006, hrsg. von Friso Lammertse, Zwolle 2006.
- Keyes, George S.: *Esaias van de Velde, 1587–1630*, Doornspijk 1984.
- Kim, Ho Geun: *Die Kunden der Landschaften: Das Sammeln der Werke von Esaias van de Velde (1587–1630) und Jan van Goyen (1596–1656) im Holland des 17. Jahrhunderts*, Stuttgart 2013.
- Koch, Georg Friedrich: *Die Kunstausstellung: Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1967.
- Liedtke, Walter: *Cottage industry: some Haarlem landscapes of the early seventeenth century*, in: *Apollo* 158 (2003), 21–31.
- Mander, Karel van: *Het Schilder-Boeck waer in Voor eerst de leerlustighe lueght den grondt der Edel Vry SCHILDERCONST in Verscheyden deelen Wort Voorghe draghen Daer nae in dry deelen t'Leuen der vermaerde doorluchtighe Schilders des ouden, en nieuwen tyds. Eyntlyck d'wtlegghinghe op den METAMORPHOSEON pub. Ouidij Nasonis. Oock daerbenneffens wtbeeldinghe der figueren, Alles dienstich en nut den schilders, constbeminers en dichters, oock allen Staten van menschen, Haarlem 1604*.
- Mander, Karel van: *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the first edition of the Schilder-boeck (1603–04)*, hrsg. und kommentiert von Hessel Miedema, 6 Bde., Doornspijk 1994–1998.
- Marlier, George: *La Renaissance flamande: Pierre Coecke d'Alost*, Brüssel 1966.
- Marnef, Guido: *Protestant Conversions in an Age of Catholic Reformation: The Case of Sixteenth-Century Antwerp*, in: *The Low Countries as a Crossroads of Religious Beliefs*, hrsg. von Arie-Jan Gelderblom u.a., Leiden 2004, 33–47.
- Montchrestien, Antoine de: *Traicté de l'oeconomie politique: dédié en 1615 au roy et à la reine mère du roy*, hg. von Théophile Funck-Brentano, Paris 1889.
- Montias, John Michael: *Artists and Artisans in Delft. A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century*, Princeton 1982.
- Montias, John Michael: *Cost and Value in Seventeenth-Century Dutch Art*, in: *Art History* 10 (1987), 455–466.
- Montias, John Michael: *The influence of economic factors on style*, in: *De Zeventiende Eeuw* 6 (1990), 49–57.
- North, Michael: *Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter: Zur Sozialgeschichte der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln/ Weimar/ Wien 1992.
- Prims, Floris: *Geschiedenis van Antwerpen*, 10 Bde., Antwerpen 1927–1949.
- Ring, Grete: *Der Meister des Verlorenen Sohnes: Jan Mandyn und Lenert Kroes*, in: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 1 (1923), 196–201.
- Rölleke, Heinz: *„... non est pictum“ – auch ein Goethesches Dictum?*, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 110 (1989), 147–155.
- Rombouts, Philippe-Felix/Van Lierus, Theodoor: *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde*, 2 Bde., Antwerpen 1864–1876.
- RRP-Corpus: *A Corpus of Rembrandt Paintings*: Bde. 1–3, hrsg. von Josua Bruyn, Bob Haak u.a., Den Haag/Boston/London 1982 (I: 1625–1631), 1986 (II: 1631–1634), 1989 (III: 1635–1642); Bde. 4–5, hrsg. von Ernst van de Wetering u.a., Dordrecht 2005 (IV: *Self-portraits*), 2011 (V: *Small-scale history paintings*).
- Schema, Simon: *Überfluß und schöner Schein: Zur Kultur der Niederlande im goldenen Zeitalter*, München 1988.
- Schulz, Wolfgang: *Aert van der Neer*, Doornspijk 2002.
- Sluiter, Eric Jan: *Over Brabantse voddens, economische concurrentie, artistiekewedijver en de groei van de markt voorschilderijen in de eersdecennia van de zeventiende eeuw*, in: *Kunst voor de Markt – Art for the Market 1500–1700*, hrsg. von Reindert Falkenburg u.a., Zwolle 1999 (= *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 50), 113–143.
- Temple, William: *Aenmerckingen over de Vereenighde Nederlandtsche Provintien: In't Engels beschreven, door de Ridder Willem Tempel van Shene, in't Graesschap van Surrey, Baronet, Ambassadeur in den Haag en tot Aken, in't jaer 1668. Over-geset naer den tweeden druck, door den autheur verbeteret en vermeerderet*, Amsterdam 1673.
- Thieme, Ulrich/Becker, Felix (Hg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, 37 Bde., Leipzig 1907–1950.
- Van den Branden, Frans J.: *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, Antwerpen 1883.
- Van Roey, Jacques: *De Antwerpse schilders in 1584–1585. Posing tot sociaal-religieus onderzoek*, in: *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1966, S. 107–131.
- Vandenbergh, Carl: *De Zeeuwse maritieme moorlogsvloot: vanaf de Val van Antwerpen (1585) tot aan de start van het Twaalfjarig Bestand. (1609), Licentiaatsverhandeling*, Gent 2006/07.
- Wetering, Ernst van de: *Isaac Jouderville, a Pupil of Rembrandt*, in: *The Impact of a Genius: Rembrandt, his Pupils and Followers in the Seventeenth Century*, hrsg. von Albert Blankert u.a., Amsterdam 1983, 59–69.
- Wetering, Ernst van de: *Rembrandt's 'Satire on Art Criticism' Reconsidered*, in: *Shop Talk: Studies in Honor of Seymour Slive, Presented on His Seventy-Fifth Birthday*, Cambridge, Mass. 1995, 264–274, 425.
- Zumthor, Paul: *Das Alltagsleben in Holland zur Zeit Rembrandts*, Leipzig 1992.

BILDNACHWEIS

Abb. 1–3: Archiv des Verfassers