

27. Gerard de Lairese: Die Farben der Natur (1707)

[E]n hoewel de Natuur in alle andere deelen, ten opzicht der konst, gebrekkelyk is, zy is zulks niet omtrend de Coloriet, hierom is het, dat in dit deel der konst, geen beeter modél gevonden word, dan het leeven zelve; dat ook in dit deel haar niet volkomen gelykt, al waare het noch zo veel het oog vlyende en vermaakende, blyft in zyn zelfs vals en van geen waardy.

En gelyk dit voorverhaalde een dwaasheid in die schilders is, geen minder kwaad is het volgende in anderen: Zy waanen de natuur, door haar konst te verbeeteren, daar zy in zich zelfs in dat deel onverbeterlyk is; ongelooflyk zwaar is hun vergeefze moeyten in alles overhoop te haalen, om hun herssenspookzel na te speuren, en niet gewaar werden, dat zy het rechte, waare, en wezentlyke middel by hen hebben, maar het zelve verwaarloozen te gebruyken.

[...]

Dewyl een stuk, dat suyver en schoon gekoloreerd is, onvermydelijk alle menssen moet behaagen, zo wel kenners der konst als onkundige, en die het tegendeel zyn, aan iders ooge walgen; zo zullen wy iets daar van aanmerken, als een zaak van zo veel aangelegentheid, welke men niet behoord voorby te laten sluypen: want veele verzinnen zich hier in, zommige met, andere tegens hun wille en zin; Ik zegge met moedwil, om dat zy hun gedachten stellen om deze of geene na te volgen, het zy zulk een voorbeeld deugd of niet; tegens hun wil misdoen zy, wanneer het te laat is, en hun gewoonte in een natuur is veranderd geworden: het gebeurd ook wel door achteloosheid en schroom, vreezende dat in plaats van beeter te doen, zy het slimmer zullen maaken; deze luysteren wel daar na, maar achten het niet.

Gelyk het helder licht de oorzaak is, waar door al de koleurige voorwerpen, zich suiver en schoon voor onze oogen opdoen; zo is ook onwederspreekelyk, dat hoe meêr het zelve door duisterheid besmet en verbrooken zy, hoe gezegde voorwerpen zich ook duysterder en minder schoon zullen vertoonen.

Veele doorluchtige meesters, hebben zich jammerlyk hier in vergreepen; onder de Brabanders, Rubbens; in Holland, Rembrant, Lievens en veele anderen, die hun trant hebben nagevolgd: de eene willende het leeven al te schoon hebben, is tot een raauwe bontigheid, een ander om de murwheid te bekomen, tot de ryp en rottigheid vervallen; twee buytenspoorigheden, als twee gevaarlyke klippen by ons aangemerkt, om dezelve als een baak tot waarschouwing aan andere voor te stellen.

Gerard de Lairese, *Groot Schilderboek*, 2 Bde., Amsterdam 1712 (zuerst: 1707), Bd. 1, S. 37, 41 f.

Wie sehr auch die Natur in anderen Teilen hinsichtlich der Kunst unvollkommen ist, sie ist es nicht in der Farbigkeit (*coloriet*). Darum wird in diesem Teil der Kunst kein besseres Modell als das Leben selbst gefunden. Was [der Natur] in diesem Teil nicht vollkommen gleicht, und wenn es das Auge noch so einnimmt und erfreut, bleibt an sich falsch und ohne Wert.

Und gleichwie das Geschilderte [ausschließlich die Farbigkeit anderer Maler zu imitieren] eine Dummheit jener Maler ist, nicht weniger schlecht ist das Folgende an anderen: Sie bilden sich ein, sie könnten die Natur durch ihre Kunst verbessern, wo sie in sich selbst in diesem Teil nicht verbessert werden kann. Unglaublich verworren sind ihre vergeblichen Mühen, die alles durcheinander bringen, um ihren Hirngespinsten nachzuspüren, und dabei merken sie nicht, dass sie das rechte, wahre und wesentliche Mittel bei sich haben, aber dies zu gebrauchen außer Acht lassen.

[...]

Während ein Stück von sauberer und schöner Farbigkeit unvermeidlich allen Menschen, sowohl Kunstkennern als auch Unkundigen, gefallen muss, ist es abstoßend in aller Augen, wenn es das Gegenteil ist. So sollen wir an einen Gegenstand, an dem viel gelegen ist, etwas anmerken, an dem man nicht unkommentiert vorbeigehen sollte, denn viele täuschen sich hierin, einige mutwillig, andere gegen ihren Willen und ihre Absicht. Ich sage mit Mutwillen, weil sie sich entschließen, diese oder jene nachzuzahnen, unabhängig davon, ob sie zum Vorbild taugen oder nicht. Und wider ihren Willen, wenn es zu spät ist und ihre Gewohnheit schon zu ihrer Natur geworden ist; das geschieht durchaus auch durch Nachlässigkeit und die Angst, es schlimmer statt besser zu machen. Diese möchten wohl, aber haben eines nicht beachtet.

Ebenso wie das helle Licht die Ursache ist, wodurch sich alle farbigen Gegenstände unseren Augen als sauber und schön darbieten, zeigen sie sich unwidersprechlich düsterer und weniger schön, je mehr [die Farben] durch Dunkelheit verschmutzt und gebrochen sind.

Viele angesehene Meister haben sich kläglich darin vergriffen, unter den Brabantern Rubens, in Holland Rembrandt, Lievens und viele andere, die ihrem Stil gefolgt sind. Die einen wollen das Leben allzu schön haben und sind einer rohen Buntheit verfallen, die anderen, um Weichheit zu erzielen, der Überreife und Fäulnis; zwei Unmäßigkeiten, die wir als zwei gefährliche Klippen vermerken, um eine Bake zur Warnung an andere vorzustellen.

Übersetzung: Ulrike Kern

Kommentar

Das zweibändige Malerkompendium *Groot Schilderboek* des Malers, Stechers und Kunstschriftstellers Gerard de Lairese (1640–1711) behandelt in 13 Kapiteln Elemente, Gattungen und Anwendungsgebiete der Malerei. Lairesses kunsthypothetische Äußerungen stellen eine wichtige zeitgenössische Dokumentation der künstlerischen Entwicklung in Holland im ausgehenden 17. Jahrhundert weg von einer naturalistischen Bildsprache und hin zu klassizistischen Einflüssen aus Frankreich dar.¹ Die ersten fünf Kapitel des *Groot Schilderboek*, in denen Schönheit, Komposition, Angemessenheit, Farbe und Licht thematisiert werden, setzen sich mit Aspekten der Historienmalerei auseinander, in denen die menschliche Figur und ihre Darstellung im Bild eine zentrale Rolle einnehmen. Schönheit wird direkt nach einführenden Angaben zur Vorbereitung des Malgrundes und dem Einsetzen von Farbverläufen zur Wiedergabe von Volumen behandelt.

Im *Groot Schilderboek* werden drei Kategorien der Schönheit unterschieden: zum einen *gemeene* (gemeine) Schönheit, die den Wechseln der Mode unterworfen ist, *ongemeene* (ungemeine) Schönheit, die mithilfe des Verstandes ausgewählt und zusammengestellt ist, und zuletzt *volmaakte* (perfekte) Schönheit, die in der Einbildungsgabe nach antikem Vorbild besteht.² Die Schönheit des Menschen wird mit drei Attributen der menschlichen Figur beschrieben: erstens gleichmäßig im Verhältnis stehende Gliedmaßen, zweitens diese in schwingvollen, leichten Bewegungen und drittens eine gesunde Hautfarbe, nicht zu bleich und auch nicht zu stark gerötet.³ Lairesses Ausführungen zum ersten Aspekt, den Proportionen der menschlichen Figur, orientieren sich stark an Willem Goerees *Natuurlyck en schilderkonstig ontwerp der menschkunde*, erstmals 1682 publiziert. Die Proportionslehre wird darin im Zusammenhang der Schönheit des gesamten Körpers und einzelner seiner Glieder vermittelt, was Lairese in seiner Abhandlung des Themas aufgreift.⁴ Seine Besprechung einer schönen Farbigekeit enthält originellere Gedanken und neue theoretische Ansätze. Lairese bezieht sich hierin noch immer hauptsächlich auf den Menschen und seine Haut- und Gesichtsfarbe, aber spricht darüber hinaus auch von einer Farbharmonie des ganzen Bildes, in dem das menschliche Inkarnat eine zentrale Rolle spielt.

In der Behandlung der Schönheit der Farbe lässt Lairese eine eigenwillige Position erkennen, die weniger den damals maßgeblichen Idealen der französischen *Académie Royale* verpflichtet ist (denen er sowohl als Maler wie auch als Schriftsteller großen Wert beimaß) als einer holländischen Tradition. Im zehnten Kapitel des ersten Buches, „Von der Farbe der Nackten“ (*Van de Koeur*

der *Naakten*), versieht Lairese die im Naturvorbild der menschlichen Haut zu findende Farbe mit einem Wahrheits- und Vollkommenheitsanspruch, der durch den Künstler nicht perfektioniert, sondern lediglich imitiert werden könne.⁵ In Kapitel 12 desselben Buches, „Von der anmutigen und schönen Farbigkeit“ (*Van het bevallig en schoon koloreeren*), geht er über den menschlichen Körper hinaus und äußert sich kritisch über das Kolorit von Rubens als Vertreter der flämischen Malerei sowie Rembrandt und Lievens als Protagonisten der holländischen. Das Problem, wie naturgetreue Farbigkeit in der Malerei zu erzielen sei, spricht er allerdings nur mit der äußerst knappen Erklärung an, dass helles Licht schöne Farben hervorbringe.

Schönheit der Farbe ist für Lairese untrennbar mit Naturwahrheit verbunden und erfährt durch diese Assoziation eine bedeutsame Aufwertung. In den Debatten um *disegno* und *coloris* wurde den Befürwortern des *coloris* vorgeworfen, dass Farbwirkungen nur optische Erscheinungen des Sichtbaren wiedergäben, während das *disegno* intellektuell zu rezipieren sei. Die Akzidenz der Farbe, ihre Eigenschaft, sich den äußeren Einflüssen gemäß zu verändern, war ein oft wiederholter Kritikpunkt, wie z. B. durch Charles Le Brun vertreten: „Die Zeichnung ahmt alle wirklichen Dinge nach, wohingegen Farbe nichts darstellt als das Zufällige.“⁶ Lairese bietet zu diesem seit der Antike überlieferten akzidentellen Attribut eine neue Interpretation an. Er versucht, der Farbe eine substantielle Komponente zu verleihen, indem er der Farbigkeit, die „das Auge [...] einnimmt und erfreut“ (*al waare het noch zo veel het oog vlyende en vermaakende*), also lediglich die Sinne anspricht, eine entgegengesetzt, die er als vollkommen bezeichnet und die als solche unverändert aus der Natur übernommen werden soll. Damit geht er in seinem Natürlichkeitsanspruch noch weiter als der prominenteste französische Verfechter des *coloris*, Roger de Piles, dessen frühe Publikationen der 1690 erblindete Maler noch selbst gelesen haben kann.⁷ De Piles beschreibt das *coloris* als einen Teil der Malerei, in dem die Farben aller natürlichen Gegenstände durch den Maler nachempfunden, doch im Bild möglichst vorteilhaft verteilt werden.⁸ Der Aspekt der Anordnung von Farben durch den Maler fehlt in Lairesses Ausführungen zur Schönheit der Farbe, womöglich ist es sogar eine Malpraxis, die er kritisiert, wenn er von der „Dummheit“ der Maler schreibt, die verbessern wollten, was schon perfekt sei, und damit alles durcheinander brächten. Dabei ist allerdings anzumerken, dass Lairese an anderen Stellen durchaus Hinweise zum Anordnen von Farben sowie Licht und Schatten gibt, er also dann in seiner Kritik eher eine willkürliche Verteilung oder seiner Meinung nach falsch angelegte Ordnungskriterien meinen muss.⁹ Obwohl er verschiedene Ausführungen und Vergleiche bemüht, um zu erklären,

wie sich die Schönheit der Farbe in der Malerei äußert und wie nicht, bleibt Lairese seinen Lesern eine genaue Vorstellung davon schuldig. Er führt zwar die seit Vasari mit dem *colorito* assoziierten Venezianer Tizian und Giorgione als Vorbilder auf, doch nicht ihre Farbigkeit regt er an, nachzuahmen, sondern ihre Vorgehensweise, die Farben direkt vom Naturvorbild zu übernehmen.¹⁰ Würde man seinem Rat folgen und weder die Farbgebung anderer Maler wie z. B. Tizian und Giorgione nachempfinden, noch versuchen, die der Natur zu verbessern, stünde man noch immer vor der Frage, welche äußeren Einflüsse, vor allem der Lichtverhältnisse, wirken müssten, damit man die Farben des realen Vorbildes unverändert in ihrer Schönheit übernehmen könne.

Lairese weist zwar darauf hin, dass helles Licht „schöne“ und „saubere“ Farben hervorbringe, doch diese Information ist sehr allgemein, bedenkt man, wie unterschiedlich die Wirkung je nach Lichtquelle oder anderen Faktoren sein kann. Dieses Problem wird im *Groot Schilderboek* allein mit Bezug auf die Intensität des Lichtes besprochen, wenn der Leser gewarnt wird, dass in zu schwachem Licht die Figuren *ongracelyk*, ohne Anmut, wirken können, in zu starkem dagegen starr und unbeweglich.¹¹ An anderer Stelle wird deutlich, dass Lairese mit „hellem“ Licht, *algemeen* oder *gemeen licht*, eine generelle Qualität des Lichts meint, also durch die Wortwahl versucht, eine Allgemeingültigkeit herzustellen, die in den akzidentellen Eigenschaften von Licht und Farbe nicht gegeben ist. Er bezieht sich damit auf Leonardo da Vincis Kategorie des *lume universale*.¹² Ein Fixieren der Flüchtigkeit der Farbwirkung ist eine Voraussetzung dafür, dass Lairese sie in seinen Schönheitsdiskurs aufnehmen kann, denn auf diese Weise kann er den Topos der Schönheit des Naturvorbildes mit dem der Auswahl der schönsten Elemente verbinden und auf die abstrakte Bildkomponente der Farbe übertragen.

Lairese versucht, das Akzidentelle der Farbe im Erscheinen ihrer Schönheit festzuhalten, doch kann er dieses Argument in seiner Auseinandersetzung mit Farben, die nicht in den Bereich des Schönen fallen, schwerlich konsequent weiterführen. Ihm ist klar, dass es dieselben Farben sind, die „durch Dunkelheit verschmutzt und gebrochen“ (*door duisterheid besmet en verbroomen*) werden können. Der schönheitsmindernde Aspekt hierbei muss die Verdunklung der Farbe sein, denn der *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst* von 1678 seines Vorgängers Samuel van Hoogstraten ist zu entnehmen, dass dieser Farbberechnungen als schön wertete. Hoogstraten berichtet, dass der antike Maler Apollodorus, „der in allen Dingen die Schönheit suchte, das Brechen der Farben und ihre Verringerung herausgefunden“ habe.¹³ Hoogstraten bezog sich auf eine Passage aus Franciscus Junius' *Schilderconst der Oude* (1641), wo von *corruptie* (Verfall) und

ontwordinghe (Verderbnis) der Farbe die Rede ist.¹⁴ Lairese kann diese Passage gekannt und wörtlich genommen haben, wobei er dann nicht bemerkt hätte, dass Junius das Brechen der Farbe als eine maltechnische Errungenschaft einführt. Er mag diese Aussage auch absichtlich missverständlich übernommen haben, denn er bezieht sich in der Folge auf Rembrandt und dessen Kollegen und Freund aus den Leidener Jahren, Jan Lievens, um ein Beispiel für *de ryp en rottigheid* (Überreife und Fäulnis) in der Farbigkeit zu geben. Hoogstraten dagegen betonte die Fähigkeiten seines Lehrmeisters Rembrandt im variationsreichen Brechen der Farben im Inkarnat.¹⁵ Lairesses negatives Gegenbeispiel zu den gebrochenen Farben Rembrandts ist Rubens, dessen Farben er zu bunt nebeneinandergesetzt findet, ein Vorbehalt, der schon vorher wiederholt gegen Malerei mit wenig Farbübergängen aufgrund ihrer geringen Volumenwirkung und Körperhaftigkeit der Figuren geäußert wurde.¹⁶ Wahrscheinlich bezieht Lairese sich hierbei auf frühe Werke von Rubens, in denen oft nicht nur Buntfarben, sondern auch beleuchtete Teile mit dunklen in starken Kontrast gesetzt sind, doch auch die häufig kontrastierend eingesetzten Variationen von Haut- und Haarfarben sind mögliche Ziele seiner Kritik.¹⁷ Sowohl in seiner Diskussion von Rembrandts und Lievens' Farbigkeit als auch der von Rubens wertet Lairese den stilistischen Einsatz der Farbe ab, da dieser nicht seinem Paradigma einer Farbigkeit entspricht, die er als natürlich und schön bezeichnet und die tatsächlich eine idealisierte ist.

Lairesses Ausführungen zur Farbe korrespondieren mit seinen drei Kategorien der Schönheit, *gemeene* (gemeine), *ongemeene* (ungemeine) und *volmaakte* (perfekte) Schönheit. Die erste Stufe der „gemeinen“ Schönheit ist durch ihren Aspekt der Zeitlichkeit am gewöhnlichsten im negativen Sinne.¹⁸ Lairese versucht die Schönheit der Farben höher zu werten, indem er sie mit Elementen der Beständigkeit belegt. Er betont die Auswahl der schönsten Elemente, durch die „ungemeine“ Schönheit erreicht werden kann, wenn er die Maler kritisiert, die die Schönheit der Farben in anderen Kunstwerken suchen, ohne zu realisieren, dass sie das „rechte, wahre und wesentliche Mittel bei sich haben“ (*het rechte, waare, en wezentlyke middel by hen hebben*), nämlich ihre Urteilskraft, die ihnen vom Schönsten der Natur zu wählen helfen sollte.¹⁹ In seinen Ausführungen zur höchsten Stufe, perfekter Schönheit, stellt Lairese keinen direkten Bezug zur Farbgebung her. Wenn es in diesem Kontext um die Wiedergabe menschlichen Inkarnats in der Malerei geht, verweist er eher auf das perfekte Naturvorbild, von dem selektiert und imitiert werden soll, als auf Inspirationen durch antike oder zeitgenössische Meister.

Neben dem Begriff *schoonheid* (Schönheit) verwendet Lairese häufig synonym das Wort *bevalligheid*, im heutigen Niederländisch seltener gebräuch-

lich, das als „Anmut“ oder „Lieblichkeit“ übersetzt werden kann.²⁰ Eine anmutige Erscheinung wird nicht nur an Proportion und Haltung, sondern auch an der Gesichtsfarbe gemessen.²¹ Die Wichtigkeit des Naturvorbildes für Lairesses Verständnis einer schönen Farbigeit ist hier gut nachvollziehbar, da eine gesunde Gesichtsfarbe nur im Vergleich – direkt oder indirekt – beurteilt werden kann. Dementsprechend gibt Lairese nicht mehr als die äußeren Extreme – bleich und gerötet – an, an denen die Gesichtsfarbe ungesund wirkt. Auch in praxisorientierteren Anleitungen der Zeit findet man selten mehr als eine Aufzählung der benötigten Pigmente und den Hinweis, dass sie je nach gewünschtem Teint zu mischen seien.²² Lairesses Wortkombinationen von *bevalligheid* und *natuurlijkheid* oder *bevalligheid* und *deftigheid* sind oft in diesem Sinne der Darstellung des Menschen zu verstehen.²³

Lairesses Auffassung von *schoonheid* dagegen beinhaltet auch über den menschlichen Körper hinausgehende ästhetische und moralische Komponenten, angezeigt z. B. durch Kombinationen von *schoonheid* und *deught* (Tugend) oder *schoonheid* und *welstand* (Wohlstand), ein Begriff, den man wörtlich, im Sinne einer gut gestellten oder gut proportionierten Figur verstehen kann, dem jedoch darüber hinaus eine komplexe gesellschaftlich übergreifende Bedeutungsgeschichte innewohnt. Lairese assoziierte Aspekte einer Angemessenheit mit dem Begriff *welstand*, benutzte ihn aber oft auch mit bildkompositorischen Intentionen, um die Wirkung von Kontrasten zu benennen. Hinsichtlich der Farbigeit eines Bildes wurden damit bestimmte Farbkombinationen und deren Platzierungen im Bildraum gemäß ihrer Intensität und Ordnung bezeichnet.²⁴ Eine bildästhetische Komponente wird auch in der Verbindung von *schoonheid* und *kracht* (Kraft) betont, womit die Wirkkraft der Malerei gemeint ist, vor allem in der Unmittelbarkeit eines körperlichen und räumlichen Effekts, der durch den Hell-Dunkel-Kontrast und die Farbgebung erreicht wird.²⁵

Ulrike Kern

Anmerkungen

- 1 Jan Joseph Marie Timmers, *Gérard Lairesse*, Amsterdam/Paris 1942, S. 33 f.; Seymour Slive, *Rembrandt and his Critics, 1630–1730*, Den Haag 1953, S. 159–166; Jan Ameling Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, Utrecht 1964, S. 80–83; Alain Roy, *Gérard de Lairesse (1640–1711)*, Paris 1992, S. 101.
- 2 Gerard de Lairesse, *Groot Schilderboek*, 2 Bde., Amsterdam 1712 (zuerst: 1707), Bd. 1, S. 21.
- 3 Ebd.
- 4 Willem Goeree, *Natuurlyck en schilderkonstig ontwerp der menschkunde*, Amsterdam 1682, S. 41. Vgl. Roy (wie Anm. 1), S. 101; Lyckle de Vries, *Gerard de Lairesse. An Artist between Stage and Studio*, Amsterdam 1998, S. 89.
- 5 Für einen Vorschlag, das erste Buch, das im Gegensatz zu den fünf folgenden nicht betitelt ist, *On Beauty* zu benennen, siehe Lyckle de Vries, *How to Create Beauty. De Lairesse on the Theory and Practice of Making Art*, Leiden 2011, S. 67. Die Kapitelüberschrift soll als Quintessenz dienen statt des früheren, den Inhalt des ersten Buches zusammenfassenden Titels *Of Penciling, Second Tint, and Beauty* von John Frederick Fritsch, der die erste englische Übersetzung, *The Art of Painting*, London 1738, anfertigte.
- 6 „[...] le dessein imite toutes les choses réelles, au lieu que la couleur ne représente que ce qui est accidentel“ Charles le Brun, *Sentiments sur le discours du mérite de la couleur* [9. Januar 1672], in: Jacqueline Lichtenstein/Christian Michel (Hg.), *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Teil 1: *Les Conférences au temps d'Henry Testelin, 1648–1681*, 2 Bde., Paris 2006, Bd. 1, S. 449–456, hier S. 450. Siehe zum Ursprung dieses Konflikts auch den Beitrag zu Lodovico Dolce in diesem Band.
- 7 Zur Erblindung siehe auch Timmers (wie Anm. 1), S. 14 f.
- 8 „C'est, répondit Pamphile, une des parties de la Peinture, par laquelle le Peintre sçait imiter la couleur de tous les objets naturels, et distribuer aux artificiels celle qui leur est la plus avantageuse pour tromper la veüe.“ Roger de Piles, *Dialogue sur le coloris*, Paris 1699, S. 4.
- 9 Vgl. Paul Taylor, *The Concept of Houding in Dutch Art Theory*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 55, 1992, S. 210–232, hier S. 214–217.
- 10 Lairesse (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 37. Siehe auch Tijana Žakula, *Reforming Dutch Art: Gerard de Lairesse on Beauty, Morals and Class*, in: *Simiolus* 37, 2013–2014, Special Edition, S. 22–24.
- 11 Lairesse (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 27.
- 12 Leonardo da Vinci, *Treatise on Painting*, hg. v. A. Philip McMahon, Princeton 1956, § 598, fol. 195 r.
- 13 Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst, anders de zichtbaere werelt*, Rotterdam 1678, S. 223: „Apollodorus d'Athenienzer, die in alle dingen de schoonheyt zocht, heeft de breekingen der koleuren, en haere verminderingen uitgevonden [...]“
- 14 Franciscus Junius, *De schilder-konst der oude. Begrepen in drie boecken*, Middelburg 1641, S. 261. Zum Begriff der gebrochenen Farben bei Junius und Hoogstraten siehe Ulrike Kern, *The Origins of Broken Colours*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 79, 2016, S. 183–211, hier S. 189–194.
- 15 Hoogstraten (wie Anm. 13), S. 227 f.
- 16 Diesen Kritikpunkt äußerte schon Vasari in einem Vergleich mit (flächigen) Teppichen und Spielkarten, vgl. Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, 6 Bde., hg. v. Rosanna Bettarini/Paola Barocchi, 6 Bde., Florenz

- 1966–1987, Bd. 1, 1966, S. 126. Joachim von Sandrart, *L'Academia todesca della architectura, scultura & pittura: oder Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, 2 Bde., Nürnberg 1675, Bd. 1, III, S. 85, verwies auch auf die Malerei von „Kartenmählern und Färbem“; Hoogstraten (wie Anm. 13), S. 176, griff den Vergleich in einer Besprechung von Rembrandts sogenannter *Nachtwache* auf.
- 17 Vgl. Ulrike Kern, *Light and Shade in Dutch and Flemish Art*, Turnhout 2015, S. 183.
- 18 Siehe auch Claus Kemmer, In Search of Classical Form: Gerard de Lairese's ‚Groot Schilderboek‘ and Seventeenth-Century Dutch Genre Painting, in: *Simiolus* 26, 1998, S. 87–115, hier S. 93.
- 19 Siehe auch Žakula (wie Anm. 10), S. 11 f., sowie den Kommentar zu Cicero im vorliegenden Band.
- 20 *Woordenboek der nederlandsche Taal (WNT)*, 's-Gravenhage, 1882–1998 (Online-Version, letzter Zugriff am 18.05.18), *Bevalligheid*. Siehe dazu den Kommentar zu Benedetto Varchi im vorliegenden Band.
- 21 Lairese (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 21.
- 22 Vgl. z. B. Willem Goeree (Hg.), *Verlichterie-kunde, of recht gebruyck der water-verwe... eertijts uygegeven dor ... Geerard ter Brugge*, 2. Aufl., Middelburg 1670, 2. Teil, S. 10–12.
- 23 Siehe auch Lyckle de Vries, Gerard de Lairese: The Critical Vocabulary of an Art Theorist, in: *Oud Holland* 117, 2004, S. 79–98, hier S. 82.
- 24 Dazu Hans Joachim Dethlefs, *Der Wohlstand der Kunst. Ökonomische, soziolethische und eudämonistische Sinnperspektiven im frühneuzeitlichen Umgang mit dem Schönen*, Tokyo 2010, S. 199–211.
- 25 So z. B. Thijs Weststeijn, *The Visible World. Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*, Amsterdam 2008, S. 227.