

›De gallo et iaspide‹ Ein Fabelmotiv bei Frans Snyders*

von Karl Arndt

Zu den literarischen Stoffen, die unserem Jahrhundert gänzlich oder doch weitgehend verlorengegangen sind, gehören die antiken Fabeln und die reiche abendländische Überlieferung, die sich daran angeschlossen hat. Was ›gestern‹ noch – im Falle der Fabel hauptsächlich aus dem Lehrstoff der Schulen – geläufig war, ist es heute nicht mehr. Ein Bild im Aachener Suermondt-Museum erinnert an diese Situation: Frans Snyders, *Hahn und Edelstein* (Abb. 1)¹. Beispielhaft läßt sich an diesem Gemälde zeigen, was die Rückgewinnung des Inhalts für das Kunstverständnis bedeutet – beispielhaft werden aber auch die Grenzen sichtbar, vor denen man bei diesem Bemühen nur zu oft verharren muß.

Die Darstellung: Eine in der Tiefe von Bergen gesäumte Landschaft, darüber ein hoher, bewölkter Himmel. Zwischen Bäumen, rechts im Hintergrund, ein Gehöft. Nirgends Motive, die von dem eigentlichen Thema des Bildes ablenken könnten. Dieses eigentliche Thema nun: Im Vordergrund, auf einem Dunghaufen, ein Hahn, und vor ihm, kostbar gefaßt, ein pyramidenförmig geschliffener Stein – ein Smaragd vermutlich. Was ist gemeint? Das Tier, stolz aufgerichtet, hat den Schnabel geöffnet – es scheint zu ›reden‹.

Das Gemälde hat im 19. Jahrhundert, d. h. seit man es nachzuweisen vermag, den großen Namen des Rubens getragen und wurde ganz unmittelbar mit dessen Lebensgeschichte verknüpft. Der aus Bamberg gebürtige Arzt Johann Faber berichtet, daß Rubens von ihm in Rom während einer schweren Krankheit mit Erfolg behandelt worden sei. Zum Dank habe der Künstler ihn porträtiert und darüber hinaus einen Hahn gemalt, um ihn dem Arzt – seinem Askulap, wie die Beischrift sagte – zu opfern². Man versteht die Verlockung, diese Nachricht auf das Aachener Bild zu beziehen und es damit zu einer biographischen Urkunde zu machen. Bis in den Beginn unseres Jahrhunderts wurde an dieser Identifizierung festgehalten. WILHELM VON BODES Urteil, es handle sich tatsächlich um ein Werk von Frans Snyders, brachte 1905 die Wende³. Von Rubens war fortan nicht mehr die Rede.

Autoren wie ADOLF ROSENBERG und GUSTAV GLÜCK sprachen beiläufig von der ›bekannt‹ Fabel, die hier dargestellt sei, ohne näher auf ihren Inhalt und ihre Bedeutung einzugehen. Heute scheint das Motiv – wie manches andere noch (Abb. 5–7) – vergessen⁴.

Tatsächlich schildert Snyders eine aus dem antiken ›Fundus‹ stammende Fabel. Zwei deutsche Textfassungen des 16. Jahrhunderts mögen den Stoff anschaulich machen.

Zunächst die Verse Hartmann Schoppers:

Vom Hanen vnd Perlen.

Ein Han der scharret in dem Mist / Wie dann der
Hüner gwonheit ist / Bald on alles gefehr zuhandt /
Ein Edlenstein in dem Kot fand / Er sprach: Ein
Kauffmann hett dich holt / Vnd ließ dich fassen
auch in Golt / Ein Gerstenkorn ist nit so fein / Noch
dannocht solt mirs lieber seyn. /

Worauf das *fabula docet* folgt, von dem später gesprochen werden muß⁵.

Nun die Prosafassung, wie sie sich in ›Hundert Fabeln aus Esopo / etliche von D. Martin Luther vnd herren Mathesio / etliche von anderen verdeutschet‹ findet:

›Vom Han vnd Perlen. Ein Han scharret auff der misten / vnd fand ein köstliche Perlen / als er dieselbige im kot ligen sahe / sprach er / sihe / du feines dinglein / ligstu hie so jemerlich? wenn dich ein kauffmann fünde der würde dein fro / vnd du würdest zu grossen ehren kommen. Aber du bist mir / vnd ich dir / kein nütze / ich neme ein körnlein oder wörmlein / vnd lies eim alle perlen / magst bleiben wie du ligst⁶.‹

Woran sich auch hier die lehrhafte Folgerung schließt. Kein Zweifel, daß damit das Thema des Aachener Bildes gegeben ist. Einzelne Widersprüche, die in den zitierten Fassungen – wie in der textlichen Überlieferung überhaupt – auffallen,

* Der Aufsatz ist zuerst in ARGO (Festschrift für Kurt Badt), Köln 1970, S. 290 ff., erschienen. Wir bringen ihn mit Genehmigung des Verfassers, nur wenig verändert und um einige Abbildungen erweitert, den Lesern unserer Zeitschrift zur Kenntnis.



Abb.1
Frans Snyders, Hahn und Edelstein. Aachen, Suermondt-Museum

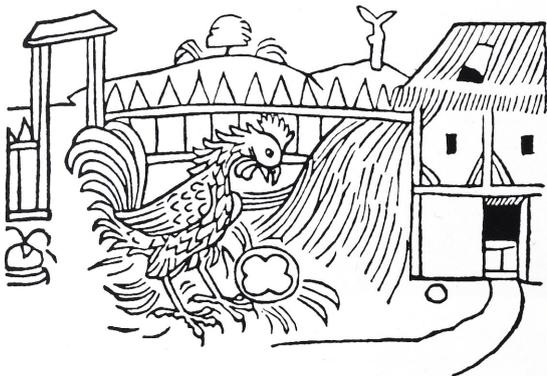
spielen für Handlung und Bedeutung der Fabel keine Rolle. Ob Edelstein, ob Perle – wesentlich ist allein, daß der Hahn (oder, wie in manchen Lesarten: das Huhn) einen Fund von höchstem Wert als ihm nicht gemäß beiseite läßt. Aus diesem Motiv wurde – ohne Ausnahme – die Lehre entwickelt.

Als Frans Snyders, in den Jahren um 1620, sein Werk schuf, gab es bereits eine Vielzahl von Darstellungen des Stoffes – soweit ich sehe, freilich ausnahmslos im Bereich der Buchillustration. Es kann in diesem Augenblick nicht darum gehen, die weit zurückreichende Geschichte der Fabel-Illustration zu behandeln oder auch nur zu skizzieren⁷. Es kommt darauf an, sich zu vergegenwärtigen, was Snyders kannte oder gekannt haben könnte – die Bilder in den Fabelbüchern des 16. und frühen 17. Jahrhunderts⁸. Denn nur durch den Vergleich mit diesen Leistungen wird es uns ermöglicht, das Aachener Gemälde in historisch angemessener Weise nach Originalität und Überlieferungsgehalt zu würdigen.

Stellt man sich diese Aufgabe, so heißt es allerdings, bis in die Zeit der Frühdrucke zurückzugehen. Denn dort war, mit den Holzschnitten zu Heinrich Steinhöwels Äsop – erschienen 1476 bei Johann Zainer in Ulm – ein entscheidender Markstein gesetzt worden⁹. Die Darstellungen, in der Mehrzahl von hohem Rang, hatten eine außerordentliche Wirkung. Nicht nur in Deutschland, sondern auch in Frankreich und Spanien, in den Niederlanden und in England haben die Drucker und Illustratoren sich ihrer als Vorlage bedient¹⁰.

›Hahn und Perle‹ – mit diesem Motiv waren besondere bildnerische Probleme gewiß nicht ge-

Abb. 2
Hahn und Edelstein, Holzschnitt aus Steinhöwels Äsop, Ulm 1476.



GALLVS REPERTOR VNIONIS. 146

SAepe vel indignis Fortuna volubilis offert
Diuitias, nunquam queis meruere frui.



Vom Hanen vnd Perlen.

In Han der scharret in dem Mist/
Wie dann der Hünere gwonheit ist/
Bald on alles gefehr zuhande
Ein Edlenstein in dem Rot sand/
Er sprach: Ein Rauffmann het dich holt/
Vnd ließ dich fassen auch in Golt/
Ein Gerstentorn ist nit so fein/
Noch dannocht solt mirs lieber seyn.
Der Edelstein die Kunst bedeut/
Die wirt veracht von tollsen Leut.

X MFS

Abb. 3

Virgil Solis, Hahn und Edelstein, Holzschnitt, 1566.

geben. Lapidar im Sinne der Fabel zu ›erzählen‹, das konnte hier nicht schwer sein. Der Holzschnitt in Steinhöwels Äsop (Abb. 2) zeigt im Vordergrund den Hahn und vor ihm, groß, in einen Vierpaß gefaßt, den Edelstein. Ein Fachwerkhaus rechts, daran angrenzend ein Zaun und links ein Tor; dahinter aufragend ein Hügel. Die Geschichte wurde also, wie es wohl nahelag, in der Kulisse eines Bauernhofes angesiedelt – und so sollte es ganz allgemein, nicht nur bei den Kopisten und Nachahmern der Ulmer Äsop-Illustrationen, bleiben. Dazu zwei Beispiele: Ein Holzschnitt von Virgil Solis (Abb. 3), durch dessen Monogramm gekennzeichnet¹¹, und eine Radierung von Marcus Gheeraerts (Abb. 4), die diesen Niederländer in der Schilderung des dörflichen Milieus auf den Spuren Pieter Bruegels d. Ä. zeigt¹².

Frans Snyders hat von dieser Bildtradition zweifellos Kenntnis gehabt, sollten doch die Fabelbücher nicht anders als die ›Metamorphosen‹ Ovids dem Künstler als Stoffsammlung dienen (s. Anm. 5).



Abb. 4
 Marcus Gheeraerts,
 Hahn und Edelstein,
 Radierung, 1567.

Vor allem wird man vermuten dürfen, daß dem Antwerpener Meister die Radierungen von Marcus Gheeraerts geläufig gewesen sind. Diese Illustrationsfolge war wegen ihrer besonderen erzählerischen und graphischen Qualitäten berühmt und hatte eine dementsprechende Wirkung¹³.

Abb. 5
 Jäger und Schlange, Holzschnitt-Illustration von Jörg Breu zu
 Alciat's Emblemen, Augsburg 1531 (ed. princ.)



Kehren wir nun zum Aachener Gemälde zurück, so wird eines deutlich: Snyders hat sich von der Überlieferung nicht fesseln lassen. Er entwickelte das Thema neu und konzentrierter als seine Vorgänger – der Typus des »großfigurigen« Tierbildes, wie wir es (wenn auch als eine »Randerscheinung«) in Antwerpen bei Maerten de Vos kennen, mag ihm dabei vor Augen gestanden haben¹⁴.

Der Maler vermied jede Ablenkung, wie sie mit eingänglicher Schilderung eines aus der Nähe gesehenen Bauernhofes verbunden gewesen wäre. Die Landschaft reizt den Blick und zieht ihn in die Ferne, sie beschäftigt den Betrachter jedoch nicht übermäßig, da ausgeprägte Einzelmotive fehlen. Der Horizont liegt tief. Der Hahn ragt deshalb statuenhaft empor, er erhebt sich frei vor dem weiten Himmel¹⁵. So zeigt sich seine Gestalt denkbar eindringlich. Snyders stilisierte die naturgegebenen Formen zu großen Schwüngen und Gegenschwüngen. Kraft und Stolz finden darin Ausdruck.

Schließlich ist es bedeutsam zu sehen, in welcher Folgerichtigkeit das konzentriert dargebotene Thema entfaltet wird¹⁶. Wir nehmen das Juwel und den Hahn in einem sehr bestimmten, zwingenden Zusammenhang wahr¹⁷. Mag auch das Tier den Blick rasch auf sich lenken, die eingehende Be-



Abb. 6

Johann I Sadeler nach Hans Bol, Jäger und Schlange, Illustration eines Emblems von Andreas Alciatus.

trachtung führt zu dem folgenden Ergebnis: Aufsteigend von links unten, sehen wir immer wieder zunächst das Kleinod und dann den Hahn – wobei die diagonale ›Linienführung‹ in den Strohhalmen links vorn (aber auch in dem schräg gewachsenen Baum links hinten) von Wichtigkeit ist. Das Auge wird dadurch geleitet. Das heißt: Wir erblicken den wertvollen Schmuck auf dem Dunghaufen und danach, in sehr nachdrücklichem Kontrast, das Tier, das sich – redend im Sinne der Fabel – voller Stolz darüber erhebt und in dem zurückgebogenen Hals die unmittelbare Reaktion auf den überraschenden Fund zu verraten scheint.

Die Gestalten der Fabel verkörpern menschliche Eigenschaften und Verhaltensweisen. Das ist ihr Sinn¹⁸. So haben wir zu fragen, was der Hahn und der Edelstein ›bedeuten‹. Nicht die Handlung, sondern erst die Lehre der Fabel gibt darauf unmißverständlich Antwort. Wir müssen erneut zur literarischen Überlieferung zurückkehren, wobei es sich versteht, daß in dem hier abgesteckten

Rahmen die eigentlich literarhistorischen und philologischen Probleme dieser Überlieferung nicht dargelegt werden können.

Unsere ›Geschichte‹ begegnet – unter dem Titel ›pullus ad margaritam‹ – zuerst bei Phädrus (III, 12), d. h. in lateinischen Senaren¹⁹. Der Autor, der etwa von 15 v. Chr. bis 50 n. Chr. lebte, war nicht so sehr ein Erfinder als vielmehr ein Bearbeiter von Fabelstoffen. Das Motiv vom Huhn und der Perle läßt sich allerdings nicht über ihn hinaus zurückverfolgen. Man ist auf die Vermutung angewiesen, daß Phädrus in diesem Falle aus verschollenen Fabelsammlungen hellenistischer Rhetorenschulen schöpfte²⁰. Knapp, in sieben Versen, wird der Vorgang geschildert. Darauf folgt in einer abschließenden Zeile die Lehre: »Hoc illis narro qui me non intellegunt«. »Ich habe diese Fabel dem erzählt, der mich und meine Dichtung nicht versteht«²¹. Eine prägnante Wendung! Das Tier verkörpert die Torheit oder Uneinsichtigkeit, die Perle steht als Kostbarkeit für die Fabeln und ihren Sinn. Der Autor

verteidigt sich gegen den unwissenden Kritiker oder Verächter seiner Kunst²².

Mit diesem *fabula docet* hatte Phädrus ein für allemal das Stichwort gegeben. Unwissenheit und geistiger Reichtum – so lautet das entscheidende Kontrastmotiv. Nur kam es innerhalb der Überlieferung zu einer Ausweitung der ›Lehre‹. Ulrich Boners ›Edelstein‹, gegen 1349 abgeschlossen, trägt seinen Titel nach unserer Fabel (›von einem hanen und einem edelen steine‹), die hier an erster Stelle steht.

Am Schluß der Vorrede liest man: »Diez büechlin mag der edelstein / wol heizen ... wer niht erkennt wol den stein / und sine kraft, des nutz ist klein. / wer oben hin die bischaft (= belehrende Geschichte, Fabel) sicht / und inwendig erkennt nicht / vil kleinen nutz er dâ von hât ...« Das ist die Auslegung, wie wir sie, in weit knapperer Form, von Phädrus kennen. In der Erklärung der Fabel selbst bezieht der Berner Dominikaner das Verhalten des Hahnes auf den Narren, dem sein »kolben« lieber ist »denn ein rich«. Dort heißt es weiter: Diesem Toren gleichen alle, die »wisheit, kunst, êr unde guot / versmähent durch ir tumben muot« – alle, deren Gier sich auf »üppekeit der erde« richtet²³. Damit hat das *fabula docet* eine wesentliche Erweiterung erfahren. Es geht nicht nur um ein Buch und seinen Sinn, es geht um die allein wichtigen Lebensziele des Menschen.

Bei Steinhöwel begegnen wir der grundsätzlich gleichen Anschauung. Auch bei ihm steht unsere Fabel an erster Stelle (wie schon in dem um 400 n. Chr. zu datierenden ›corpus fabularum‹ des Romulus, das Steinhöwels Quelle war). Die zunächst wiedergegebene lateinische Prosafassung (*de gallo et margarita*) endet prägnant mit dem Satz: »*Hec esopus illis narrat, qui ipsum legunt et non intelligunt*«. Der deutsche Text (von dem Han vnd dem bernlin) ergänzt: »Dise fabel sagt esopus denen / die in lesent vnd nit verstant / die nit erkennen die kraft des edeln bernlins / vnd das honig vß den bluomen nit sugn kunent ...« Die darauf folgenden lateinischen Distichen (*De Gallo et iaspide*) geben die gedankliche Ausweitung: »*Tu gallo stolidum | tu iaspide dona sophye || Pulcra notes | stolido nil placet illa seges*«²⁴.

Während des 16. und frühen 17. Jahrhunderts ist diese Auslegung wohl variiert, kaum einmal aber entschieden bereichert worden. Dazu einige Beispiele. In den in Anm. 6 zitierten ›Hundert Fabeln aus Esopo‹ liest man: »Diese Fabel leret / das dis Buchlein bei Bawren vnd groben leuten vnwerd ist / wie denn alle kunst vnd weisheit bey denselbigen veracht ist ...«; im Register heißt es: »Vom Han vnd Perlen. Kunst wird veracht / reichertumb allein ist gros geacht«. Ganz ähnlich die beiden Schlußzeilen bei Hartmann Schopper (s. Anm. 5): »Der Edelstein die Kunst bedeut / Die wirt veracht

Abb. 7

Kerstiaen de Keuninck, Landschaft mit Jäger und Schlange. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum



von tollen Leut« – wobei wohl zu bedenken ist, daß »Kunst« hier vermutlich geistiges Vermögen in weitestem Sinne bezeichnet. Eine in Löwen 1513 erschiene Fabelsammlung bietet die folgende Erklärung: Der Edelstein (*gemma*) verkörpert *ars et sapientia*, der Hahn ist der *homo stolidus et voluptarius*. »*Nec stolidi artes liberales amant*« wird schließlich gesagt²⁵. Nicht anders lautet die Deutung, die Pierre Heyns im »*Esbatement moral des animaux*« (Antwerpen 1578) gibt²⁶. Hier ist überdies ein Zitat aus den Sprüchen Salomonis (17:16) beigefügt: »Was soll dem Narren Geld in der Hand, Weisheit zu kaufen, so er doch ein Narr ist?« – ein Satz, der sich ein Jahr später in der von Plantin verlegten »*Mythologia ethica*« des ARNOLD FREYTAG wiederfindet²⁷.

Von diesem traditionellen Textverständnis hebt sich Edewaerd de Dene ab²⁸. Eine Beischrift über der Radierung von Marcus Gheeraerts (Abb. 4) bietet das Überlieferte: »D'owetende dach en nacht / Alle wijsheit veracht«. Danach aber zeigen drei Übersetzungen aus den Sprüchen Salomonis (bes. 2:5) an, daß hier eine vertiefte Auslegung erstrebt wurde. In der abschließenden Deutung der Fabel wird diese Absicht dann ganz offensichtlich. Der Hahn steht – ähnlich wie bei Ulrich Boner – für den irdisch gesonnenen Menschen. Von diesem aber wird nun nicht nur gesagt, daß er Wissen und Weisheit mit Füßen trete, es heißt auch, daß er Gott nicht achte!

In welchem Sinne das Aachener Gemälde von Frans Snyders zu verstehen sei, ist damit jedenfalls in den Umrissen klar geworden. In den Umrissen – diese Formulierung bedeutet eine Einschränkung. Die literarische Überlieferung bietet uns Nuancen

der Exegese, die wir aus dem Bild nicht abzulesen vermögen. Welche »Pointe« Snyders gegeben hat – das könnten wir vermutlich genauer sagen, wenn uns die Entstehungsgeschichte des Gemäldes, der Auftraggeber, der Bestimmungsort bekannt wären. Da das nicht der Fall ist (und wohl auch niemals mehr der Fall sein wird), müssen wir uns in den skizzierten Grenzen bescheiden. Verführerisch bleibt in dieser Unsicherheit vor allem die Frage, ob der Maler hier – an Phädrus anknüpfend – seine eigene Kunst und geistige Würde hat verteidigen wollen. »*Ars nullum habet inimicum nisi ignorantem*«, dieser Satz von CORNELIS DE BIE²⁹ stellt sich in der Erinnerung ein – ebenso wie der Gedanke an die Bildmotive, in denen man die Feinde der Kunst (oder: der Künste) dargestellt hat: an König Midas etwa oder an die eselsköpfigen Vandalen, die in Kunstkammern hausen³⁰.

Frans Snyders hat gelegentlich auf Fabelmotive zurückgegriffen – oder auf Wunsch seiner Auftraggeber zurückgreifen müssen. Die Frage nach der Bedeutung dieses Themenkreises für die Tiermalerei (nicht die Buchillustration) drängt sich auf. Die Vermutung liegt nahe, es könnte sich diese Gattung aus dem sinnerfüllten Stoffbereich der Fabel heraus zu »textloser« Selbständigkeit entwickelt haben. Das war jedoch allem Anschein nach nicht der Fall. Fabelmotive sind in der Tiermalerei anzutreffen (und mögen zum Teil noch unerkannt sein) – eine bedeutende Rolle haben sie offensichtlich nicht gespielt. Zu untersuchen bleibt allerdings, in welchem Maße der breite Strom der Fabel-Illustration der Malerei in formaler Hinsicht Muster oder Anregungen in allgemeinerem Sinne geliefert hat.

ANMERKUNGEN:

¹ Eichenholz, 100 x 67 cm. Bezeichnet unten, links der Mitte: R (spätere Monogrammierung, wohl auf Rubens zu deuten). Rückseitig das Antwerpener Kürzeichen. Aus den Sammlungen Kraetzer, Mainz (1882) und Suermontdt, Aachen (1883). Vgl.: E. G. *Grimme*, Das Suermontdt-Museum, eine Auswahl, in: Aachener Kunstblätter 28, 1963, S. 290f., Nr. 164 (mit farbiger Abb.).

² Nach *Grimme* (a.a.O.) galt das Gemälde schon in den Sammlungen Kraetzer und Suermontdt als der von Rubens geschenkte Hahn. Diese Ansicht dann auch bei folgenden Autoren: M. *Rooses*, L'œuvre de P. P. Rubens, Bd. 4, Anvers 1890, S. 356, Nr. 1167; *ders.*, Rubens' Leben und Werke, Stuttgart u. a. 1904, S. 95f.; A. *Rosenberg* in P. P. Rubens (= Klassiker der Kunst), Stuttgart–Leipzig 1905, S. XVIII. – Der Bericht *Johann Fabers* in dessen Werk »*Rerum medicarum Novae Hispaniae thesaurus*«, Romae 1651, S. 831; abgedruckt von *Rooses* 1890, S. 154, Anm. 1. Von einer eben überstandenen Krankheit des Rubens spricht der Bruder Philipp in einem Brief an Erycius Puteanus (22. Juli 1606): vgl. Cod. dipl. Rub. I, Anvers 1887, S. 338ff., Nr. 83.

³ W. *Bode*, Kritik und Chronologie der Gemälde von Peter Paul Rubens, in: Zeitschrift für bildende Kunst N.F. 16, 1905, S. 201: »... von F. Snyders«. – Ein wenig zögernd G. *Glück* (Kunstgeschichtliche Anzeigen 1905, auch in: *ders.*, Rubens, van Dyck und ihr Kreis, Wien 1933, S. 158). – *Ders.* dann 1910 bestimmt: von Snyders (a.a.O., S. 358). – Ebenso R. *Oldenbourg* (P. P. Rubens, Klassiker der Kunst, Stuttgart–Berlin o. J., S. 451). – Bei *Grimme* (a.a.O.) wird Jan Wildens als der Schöpfer der Landschaft genannt. Herr Dr. Wolfgang Adler, Kassel, der Jan Wildens speziell untersucht hat, teilte mir freundlicherweise mit, daß er auf Grund einer Photographie in gleichem Sinne urteilt. Dort auch weitere Literatur sowie die Mitteilung L. *Burchards*, daß ein Frans Snyders zugeschriebenes, auf Stein gemaltes Bild mit einem Hahn und einem Diamanten 1655 in einem spanischen Inventar genannt wird.

⁴ Vgl. *Grimme* a.a.O. – Ich verweise in diesem Zusammenhang auf eine dramatische Landschaft von Kerstiaen de Keuninck (Abb. 7: Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Nr. 92: G. *Adriani*, Ver-

zeichnung der Gemälde, Braunschweig 1969, S. 83; dazu: J. A. Graf *Raczynski*, Die flämische Landschaft vor Rubens, Frankfurt a. M. 1937, S. 62f.). Klein in dieser Landschaft ein Jäger, der sein Gewehr auf einen Vogel anlegt und dabei von einer Schlange gebissen wird. Hinter diesem Motiv steht Alciat mit einem seiner Embleme, worin – unter dem Motto »Qui alta contemplatur cadere« – auf die leichtfertige Überheblichkeit angespielt wird (vgl. A. Henkel und A. Seböne, *Emblemata*, Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts, Stuttgart 1967, Sp. 1104f) (Abb. 5). Der Stoff begegnet in der griechischen Epigrammatik wie in der äsopischen Fabeltradition – wie es denn auch sonst Berührungen zwischen Emblemik und Fabel gibt (s. etwa die Geschichte vom Esel, der ein Götterbild tragen muß und die Verehrung der Menge, die seiner Last gilt, auf sich bezieht – Gleichnis für den »Übermut der Ämter«). Hier wie dort – das ist das grundlegend Verwandte – enthüllt sich in einer »Geschichte« verborgener Sinn. Die Illustrationen zu Alciat geben die Gestalt des Jägers mit der Schlange ausdrücklich als die Hauptsache, der Schauplatz spielt eine untergeordnete Rolle. Kerstiaen de Keuninck war aber nicht der erste, der in diesem Punkt anders verfahren ist. Ein Stich J. Sadelers nach Hans Bol (Abb. 6) zeigt das emblematische Motiv eingebettet in eine weiträumige Landschaft und gibt dazu die Verse Alciats. (Ich konnte nicht prüfen, ob das Blatt einer Folge von Illustrationen nach Alciatus entstammt. Mit Bol's sog. *Emblemata evangelica* – Hollstein 3, S. 51, Nr. 94ff.; M. Praz, *Studies in 17th century imagery*, Roma 1964, S. 279; E. F. von Monroy, *Embleme und Emblembücher in den Niederlanden 1560–1630*, Utrecht 1964, S. 48f. – hat es offensichtlich nichts zu tun).

⁵ Zitiert nach: Aesopi Phrygis Fabulae, Elegantissimis Iconibus ... Schöne und kunstreiche Figuren über alle Fabeln Aesopi / allen Studenten / Malern / Goldschmiden / und Bildthauern / zu nutz und gutem mit fleiß gerissen durch Vergilium Solis / so sein letzter Rissz gewesen ... , Frankfurt a. M. 1566 (vgl. Abb. 3).

⁶ Zitiert nach der Ausgabe Rostock 1571.

⁷ Vgl. dazu A. Goldschmidt, *An early Manuscript of the Aesop Fables of Avianus and related Manuscripts*, Princeton 1947.

⁸ Von besonderem Nutzen war für mich: J. Landwehr, *Fablebooks printed in the Low Countries, a concise bibliography until 1800*, Nieuwkoop 1963.

⁹ A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, Bd. 5, Leipzig 1923, Nr. 139 (Hahn und Perle).

¹⁰ Vgl. L. Fischel, *Bilderfolgen im frühen Buchdruck*, Studien zur Inkunabel-Illustration in Ulm und Straßburg, Konstanz – Stuttgart 1963, S. 40f. Vom »beispiellosen Erfolg« des Textes spricht W. Stammer in: *Deutsche Philologie im Aufriß*, Bd. II, Berlin 1954, Sp. 1580.

¹¹ Vgl. die Angaben in Anm. 5.

¹² Die Radierungen von Marcus Gheeraerts erschienen 1567 in: *Ede-waerd de Dene*, De warachtighe fabulen der dieren, Brügge (Landwehr Nr. 119).

¹³ Zur Wirkung der Radierungen von Marcus Gheeraerts: Landwehr (Register s. v. Gheeraerts).

¹⁴ Bei Maerten de Vos sieht man, ähnlich wie später in manchen Bildern R. Saverys, die Tiere vereinzelt, groß im Vordergrund, oft gegen den Himmel abgehoben. Snyders dürfte von Werken solcher Art Kenntnis gehabt haben. Ich darf in diesem Zusammenhang auf eine eben

abgeschlossene Göttinger Dissertation verweisen: *Armin Zweite*, Studien zu Maerten de Vos, Ein Beitrag zur Geschichte der Antwerpener Malerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts; darin ein Kapitel über die Tierbilder von Maerten de Vos und die damit verknüpften gattungsgeschichtlichen Probleme.

¹⁵ Snyders arbeitete im Bannkreis des Rubens. Sah er an dessen *Leukippidenraub*, welche Wirkung ein tiefliegender Horizont haben kann?

¹⁶ In diesem Zusammenhang s.: *Kurt Badt*, *Modell und Malef* von Jan Vermeer, Köln 1961, S. 31ff.

¹⁷ Hier wie sonst immer kann die mit Hilfe eines Spiegels herbeigeführte Seitenverkehrung durch die damit erzielte Kontrastwirkung desto eindringlicher über das Vorhandensein des genannten Zusammenhangs belehren.

¹⁸ Zur Fabeltheorie: J. F. Heijbroek, *De fabel, ontwikkeling van een literatuursoort in Nederland en in Vlaanderen*, Diss. phil. Utrecht 1941, Amsterdam 1941.

¹⁹ Ich benutzte: L. Havet (Hrsg.), *Phaedri Augusti liberti fabulae Aesopiae*, Paris 1895, S. 62f.

²⁰ Vgl. A. Hausrath in: *Pauly-Wissowa* 19,2 (1938), Sp. 1475ff. s. v. Phädrus.

²¹ Die Übersetzung nach: L. Mader, *Antike Fabeln*, Zürich 1951, S. 222.

²² Diesen konkreten Bezug auf den Verfasser findet man sehr ausgeprägt 1547 bei *Hans Sachs*, wo der Hahn dem großen Haufen gleichgesetzt ist, der nur Schwänke, Fabeln und Possen liebt und »guet künstlich gsang« nicht zu schätzen weiß. Gemeint ist hier doch wohl der Meistersang. Vgl.: E. Goetze und C. Drescher (Hrsg.), *Sämtliche Fabeln und Schwänke von Hans Sachs*, Bd. 4, Halle 1903 (= Neudrucke deutscher Literaturwerke, 193/99).

²³ Vgl. F. Pfeiffer (Hrsg.), *Der Edelstein von Ulrich Boner*, Leipzig 1844 (= *Dichtungen des deutschen Mittelalters*, 4).

²⁴ Ich benutzte die *editio princeps* (Wolfenbüttel 10. 2. Eth. fol.). Zur lateinischen Prosafassung vgl.: G. Thiele (Hrsg.), *Der lateinische Äsop des Romulus und die Prosafassungen des Phädrus*, Heidelberg 1910, S. 8f. – Die lateinischen Distichen entstammen der mittelalterlichen Überlieferung (Anonymus Neveleti): L. Hervieux, *Les fabulistes latins*, Bd. 2, Paris 1884, S. 384; dazu *Hausrath*, a.a.O., Sp. 1500.

²⁵ Vgl. *Landwehr*, a.a.O., Nr. 36, 37.

²⁶ Vgl. *Landwehr*, a.a.O., Nr. 143.

²⁷ Vgl. *Landwehr*, a.a.O., Nr. 172.

²⁸ Vgl. *Landwehr*, a.a.O., Nr. 119.

²⁹ *Cornelis de Bie*, *Het gulden Cabinet*, 1661, p. 13.

³⁰ Dazu: A. Pigler, *Neid und Unwissenheit als Widersacher der Kunst*, in: *Acta Historiae Artium* 1, 1954, S. 215ff. – M. Winner, *Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts zu Antwerpen*, Diss. phil., Köln 1957, S. 64ff. – *Ders.*, *Gemalte Kunsttheorie*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 4, 1962, S. 171f.