



Universiteit Gent  
Academiejaar 2013-2014

# HET ZEVENTIENDE-EEUWSE ZUID- NEDERLANDSE VOGELCONCERT

---

*Een genre vol betekenis*

Masterproef voorgelegd aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte,  
Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen,  
voor het verkrijgen van de graad van Master,  
door Baukis De Decker (01007939)  
Promotor: prof. dr. Koenraad Jonckheere



## Inhoud

Dankwoord .....	3
I. Inleiding .....	4
a. Apologie.....	4
b. Voorstelling en afbakening van het onderwerp.....	5
c. Status quaestionis en methodologie.....	9
d. Vraagstelling en doelstelling .....	11
II. Een genre vol betekenis: het vogelconcert .....	12
a. Beschrijvende betekenis.....	12
i. Realismedebat tussen Svetlana Alpers en Eddy de Jongh .....	12
ii. Svetlana Alpers en de visuele cultuur .....	13
iii. Het vogelconcert: een visuele encyclopedie.....	16
iv. Exotica voor de rijken .....	20
v. Het vogelconcert: ‘naar het leven’ en ‘uit den geest’ .....	23
b. Verborgene inhoudelijke betekenis van het vogelconcert .....	25
i. Polyinterpretabiliteit van zeventiende-eeuwse genrevoorstellingen.....	25
ii. Eddy de Jongh en de verborgen betekenis in de zeventiende-eeuwse genreschilderkunst .....	27
iii. Een interpretatie met het oog op Gods creatie: de schepping .....	29
iv. Allegorische betekenis van het vogelconcert.....	33
v. Morele betekenis van het vogelconcert: contemporaine emblemata en klassieke Aesopische fabels .....	35
vi. Sociaal-politieke betekenis.....	43
c. Svetlana Alpers en Eddy de Jongh: een schijndebat .....	49
III. Besluit .....	58
IV. Bronnen en Bibliografie.....	62
V. Bijlagen.....	71
VI. Afbeeldingen .....	83

## **Dankwoord**

Allereerst wil ik Professor Dr. Koenraad Jonckheere bedanken voor zijn hulpvolle feedbackmomenten tijdens de ontwikkeling van deze verhandeling. Hij gaf me tips omtrent literatuur en onderzoeksmethodes. Daarnaast wil ik ook Matthias Depoorter bedanken voor de relevante informatie en artikels die hij meegaf, evenals voor de hulp omtrent de determinatie van bepaalde vogels. Een gesprek met Marlise Rijks bezorgde me interessante informatie en bronnen over onder andere de kunstmarkt, exotica in de Nederlanden en de wetenschappelijke revolutie. Ook haar wil ik dus bedanken. Eveneens stel ik de vriendelijke hulp van de mensen van het Rubenianum in Antwerpen bij mijn opzoekwerk zeer op prijs. Professor Dr. Steven Vanden Broecke wil ik eveneens bedanken voor zijn tips omtrent literatuur over de zeventiende-eeuwse Hollandse cultuur.

# I. Inleiding

## a. Apologie

De keuze van het onderwerp van deze thesis is er gekomen door mijn steeds groeiende interesse in vogels. Niet alleen ben ik gefascineerd door de biologische vogel in de vrije natuur maar ik ben eveneens geïnteresseerd in de manier waarop vogels voorkomen in voorstellingen en verbeeldingen. Ik stel belang in hun rol in mythen, legenden, in religie en volksgeloof, in muziek, kunst en poëzie. Mijn interesse in vogels leeft dus zowel in ornithologische als in etno-ornithologische zin. De natuur bestaat onafhankelijk van mensen, maar de beleefde, geïnterpreteerde en betekenisvolle natuur maakt deel uit van onze cultuur en geschiedenis.<sup>1</sup> Culturele voorstellingen omtrent vogels die ik door de jaren heen tegenkwam, gingen op de een of andere manier terug op observaties van werkelijke vogels, dus hun biologische werkelijkheid, maar ze werden nooit tot deze laatste herleid.

Tijdens mijn opleiding Kunstwetenschappen aan de Universiteit Gent kwam ik eveneens in verschillende cursussen, van *Archeologie van de klassieke oudheid* tot *Muziekgeschiedenis I*, vogels in de kunst tegen. Het werd me duidelijk dat de betekenissen van vogels geografisch, temporeel en cultureel werden bepaald. Ik constateerde bij bepaalde voorstellingen verschuivingen en transformaties, maar vaak ook een opmerkelijke continuïteit. De uil kreeg bijvoorbeeld door de eeuwen heen verschillende negatieve en positieve connotaties. De in zichzelf gekeerde, mediterende houding die een uil overdag lijkt uit te stralen, droeg bij tot het beeld van de uil als een vogel vol geleerdheid en wijsheid. Een andere keer werd de uil geïnterpreteerd als boodschapper van onheil. Later werd de interpretatie van de wijze uil dan weer opnieuw gangbaar.<sup>2</sup> Schommelingen in betekenissen hadden te maken met de cultuurhistorische achtergrond van de afbeeldingen.

---

<sup>1</sup> Ton Lemaire, *Op vleugels van de ziel* (Amsterdam: Ambo, 2007), 9.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 311.

Bij het genre van het zeventiende-eeuwse vogelconcert, waarmee Professor Dr. Koenraad Jonckheere mij liet kennis maken, werd ik gewaar dat ook één specifiek beeld in één specifieke context op verschillende manieren kon worden geïnterpreteerd. Ik begon me te verdiepen in het genre, maar bij verder onderzoek merkte ik dat een overzichtswerk voor de zeventiende-eeuwse vogelconcerten niet voorhanden was. Wel vond ik afzonderlijke artikels, catalogusteksten en passages in boeken die vaak elk een andere interpretatie aan het vogelconcert gaven. Dit zette mij aan tot het onderzoek van het vogelconcert als genre in al zijn aspecten en betekenislagen.

## **b. Voorstelling en afbakening van het onderwerp**

In de glorie tijd van de zeventiende eeuw was de concurrentie onder schilders groot. Velen kozen ervoor zich te specialiseren in één bepaald genre. In de zestiende eeuw ontstonden reeds de genres van het zelfstandig landschap, het stilleven en vele andere, die bijzondere vaardigheden vereisten.<sup>3</sup> Tegen het eind van de zestiende eeuw waren er reeds schilders die zich hoofdzakelijk concentreerden op de schildering van dieren. Deze specialisten werden soms ingeschakeld door grote meesters.<sup>4</sup> Een vroeg voorbeeld van zo'n samenwerking vinden we bij de tapijtenreeks *De jachten van Maximiliaan*, waarin Bernaert van Orley (ca. 1492-1541/42) samenwerkte met een anonieme kunstenaar die gespecialiseerd was in het schilderen van dieren. Pieter Paul Rubens (1577-1640) werkte meermaals samen met Jan Brueghel de Oude (1568-1625). Een mooi voorbeeld van deze samenwerking is *Het aardse paradijs met de zondeval van Adam en Eva* (afb. 12). Jacob Jordaens (1593-1678) deed een beroep op de diensten van Frans Snijders (1579-1657), Jan Fijt (1611-1661), Paul de Vos (ca. 1591-1678) en Adriaen van Utrecht (1599-1652) voor de schildering van vogels.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Marringje Rikken, *Melchior d'Hondecoeter – Vogelschilder* (Amsterdam: Nieuw Amsterdam Uitgevers, 2008), 5-6.

<sup>4</sup> Matthias Depoorter, "Vogels in de verf," *Openbaar Kunstbezit Vlaanderen*, nr. 3 (2012): 2

<sup>5</sup> *Ibid.*, 4.

In de zeventiende eeuw ontstond het genre van het vogelstuk. Door de concurrentie tussen schilders was een nichemarkt zoals deze aangrijpen een slimme strategie.<sup>6</sup> Met het oeuvre van de Hollandse schilder Melchior d'Hondecoeter (1636-1695) beleefde het genre zijn hoogtepunt.<sup>7</sup> Hij oogstte veel roem met zijn prachtig gedetailleerde weergave van vogels, die hij een grote mate van levendigheid kon meegeven.<sup>8</sup> D'Hondecoeter inspireerde zich voor zijn werk in belangrijke mate op de vogelschilderijen van de Zuid-Nederlandse schilder Frans Snijders, die op zijn beurt werd beïnvloed door Jan Brueghel de Oude. Decoratieve interieurstukken zoals de vogelstukken waren in de zeventiende eeuw erg in trek bij de kapitaalkrachtigen. Ze leenden zich uitstekend als wanddecoratie in de interieurs van de grote stads- en landhuizen.<sup>9</sup> In dezelfde periode van het vogelstuk ontstonden ook de vis- en apenstukken. Deze laatste waren schilderijen waarin apen, vaak in een huiselijk tafereel, in een menselijke rol geduwd werden en zo de toeschouwer op een ludieke wijze lieten reflecteren over de dwaasheid van hun soort.<sup>10</sup>

Het vogelconcert, een variant van het vogelstuk, was een andere populaire thematische categorie in de zeventiende-eeuwse schilderkunst. Het vogelconcert ontwikkelde zich als genre in de Zuidelijke Nederlanden in de jaren twintig van de zeventiende eeuw. De vogelconcerten van Frans Snijders waren belangrijk voor de populariteit die het genre in de zeventiende eeuw zou kennen. Zijn leerlingen maakten verschillende kopieën en variaties van zijn werk. Onder vogelconcert versta ik een genretafereel en/of landschap waarbij de kunstenaar verschillende levende vogelsoorten, inheemse en/of exotische, in één voorstelling weergeeft in een parkachtige setting of op een dode boom, die de impressie wekken samen een koor te vormen. Voor de rol van de dirigent van het orkest werd dikwijls een uil gekozen. De vogels staan verspreid over de compositie en zijn vaak met open bek afgebeeld.

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, 14.

<sup>7</sup> *Ibid.*, 4.

<sup>8</sup> Rikken, *Melchior d'Hondecoeter*, 4.

<sup>9</sup> *Ibid.*, 6.

<sup>10</sup> "Rubenshuis," laatst geraadpleegd op 23 juli 2014, [http://www.rubenshuis.be/Museum\\_Rubenshuis\\_NL/RubenshuisNL/RubenshuisNL-Collectie/Collectie-Aanwinsten/Collectie-Aanwinsten-2012/Apenfeest.html?vergroten=1](http://www.rubenshuis.be/Museum_Rubenshuis_NL/RubenshuisNL/RubenshuisNL-Collectie/Collectie-Aanwinsten/Collectie-Aanwinsten-2012/Apenfeest.html?vergroten=1)

Een ander genre gelijkaardig aan dat van het vogelconcert was het kattenconcert. Het betrof een werk waarbij katten, allen rond een partituurboek vergaderd, de rol van de koorleden kregen. Een uil, net zoals bij de vogelconcerten, of een aapje lijken het koor te dirigeren. Voorbeelden zijn *Kattenconcert* (afb. 1) toegeschreven aan Quirin Boel (1620-1668) en David Teniers II (1610-1690), *Kattenconcert met een uil, een ekster en een aap* (afb. 2) en *Interieur met kattenconcert* (afb. 3) van Cornelis Saftleven (1607-1681).

In de meeste vogelconcerten worden exotische vogels afgebeeld. Een belangrijk doel voor de schilders van vogelconcerten was het creëren van een aantrekkelijke, gevarieerde voorstelling van vogels. Naast dit visuele aspect waren diepere inhoudelijke betekenissen niet weg te denken bij de zeventiende-eeuwse schilderkunst. In deze verhandeling zal blijken dat het genre van het vogelconcert nu net ruimte biedt voor meerdere interpretaties omtrent de betekenis. De vogels, zowel inheemse als exotische, worden vrijwel altijd verspreid over de gehele oppervlakte van het draagvlak afgebeeld. De vogels kunnen zich zowel op de grond, op het water, in de lucht of op de takken van een kale boom bevinden. Er zijn vogelconcerten waar deze vier posities door de kunstenaar door elkaar gebruikt zijn zoals bijvoorbeeld in *Vogelconcert* (afb. 16) van een navolger van Jan Brueghel de Jonge (1601-1678) of het *Vogelconcert* (afb. 17) van Jan van Kessel de Oude (1626-1679). Maar ook zijn er werken waarbij alle vogels, op enkele na, zich bevinden op de takken van een kale boom. Voorbeelden zijn *Vogelconcert* (afb. 19) en *Vogelconcert* (afb. 23) van Frans Snijders, *De spot van de uil* (afb. 21) van Jan van Kessel de Oude naar een voorbeeld van Snijders en *Vogelconcert* (afb. 33) van Peter Casteels III (1684-1708). Op nog andere vogelconcerten zijn alle vogels op de grond verzameld zoals bijvoorbeeld in het *Vogelconcert* (afb. 32) van Casteels III. Voor de correcte weergave van de vogels baseerden de schilders zich onder andere op levende vogels, die ze zowel in de natuur als in volières en menagerieën konden aanschouwen. Daarnaast waren ook opgezette exemplaren en voorbeelden uit eerdere illustraties van zowel kunstenaars als natuurwetenschappers, voorbeelden voor de kunstenaars.



Snijders introduceerde de uil, meestal een velduil, kerkuil of steenuil, als dirigent van het koor. Zijn leerlingen en volgers hanteerden eveneens dit motief. Maar ook vogelconcerten zonder dirigent of concerten waarbij een exotische vogel het concert leidde kwamen voor. Jan van Kessel schilderde rond ca. 1660-1670 het *Vogelconcert* (afb. 30) waarin voornamelijk inheemse vogels te zien waren zoals een goudvink, een blauwe reiger, een ekster, enzovoort en waarbij de velduil het concert leidde. In de zelfde periode maakte hij een tweede, gelijkaardig vogelconcert: *Vogelconcert met exotische vogels* (afb. 31). De compositie van dit werk lijkt sterk op die van het eerstgenoemde vogelconcert maar enkele inheemse vogels, inclusief de dirigent, werden vervangen door exotische vogels zoals ara's en een toekan. In deze samenschooling neemt een geelkopamazone de rol van dirigent waar in plaats van de uil.<sup>11</sup> Cornelis Saftleven maakte twee vogelconcerten, *Interieur met vogelconcert* (afb. 10) en *Satire op de Synode van Dordrecht* (afb. 11), waarbij de koorleden enkel uilen waren en de dirigent een haan.

De behandelde periode in deze verhandeling wordt aan het begin begrensd door de popularisering van het genre door Frans Snijders (1579-1657) omstreeks 1620 en het einde omstreeks 1730. Toch worden er in deze verhandeling om het genre van het vogelconcert beter te begrijpen ook werken van eerdere invloedrijke kunstenaars zoals Jan Brueghel de Oude aangehaald. Geografisch beperk ik mij tot de ontwikkelingsplaats van het genre: de Zuidelijke Nederlanden. Kunstenaars uit de Republiek zoals Melchior d'Hondecoeter kunnen bij wijze van analogie ook vermeld worden. Het genre van de vogelconcerten ontwikkelde zich in de Zuidelijke Nederlanden maar zou in de Republiek ook navolging kennen.

Gezien de populariteit van het genre in de te behandelen periode en omdat het voor het bereiken van de doelstelling van deze scriptie volstaat, heb ik gekozen voor een eerder exemplarische behandeling. Het genre van het vogelconcert is vaak moeilijk te onderscheiden van andere vogelstukken met grote vogelbijekomsten. Daarom is in deze verhandeling gekozen voor duidelijke voorbeelden van het vogelconcert. Wat

---

<sup>11</sup> Met dank aan Matthias Depoorter voor de determinatie van de geelkopamazone.

de kunstenaars betreft heb ik gezocht naar kernfiguren die in hun tijd een zeker aanzien hadden en wiens werk daardoor representatief genoeg is om als uitgangspunt te dienen voor deze verhandeling.<sup>12</sup> De belangrijkste kunstenaars van vogelconcerten in de Zuidelijke Nederlanden zijn: Frans Snijders (1579-1657), Jan Fijt (1611-1661), Paul de Vos (ca. 1591-1678), Nicasius Bernaerts (1608-1678), Jan van Kessel de Oude (1626-1679) en Peter Casteels III (1684-1749).

### **c. Status quaestionis en methodologie**

Doorheen de onderzoeksfase heb ik gezocht in musea, fototheken, catalogi, databases en andere literatuur naar zeventiende-eeuwse schilderijen met een vogelconcert als onderwerp. In deze verhandeling worden een 20-tal representatieve werken aangehaald. De gevonden werken werden naast elkaar geplaatst om mogelijke visuele verbanden en verschillen te ontdekken. Ik vergeleek de composities, het kleurgebruik, de verschillende soorten vogels, het aantal vogels, eventuele hiërarchische relaties tussen de vogels, plaatsing van de vogels in de compositie (op de grond, in een boom of in de lucht), de onderlinge communicatie tussen de vogels, enzovoort.

Vervolgens zocht ik naar literatuur over zeventiende-eeuwse schilderijen met vogelconcerten. Ik vond enkele artikels in kunsttijdschriften, enkele alinea's in boeken, korte notities in catalogi of vermeldingen van enkele zinnen in een overzichtswerk van een specifieke kunstenaar. Het literatuuronderzoek maakte echter al snel duidelijk dat een overzichtswerk over het genre nog niet bestond. Evenmin waren er zeventiende-eeuwse theorieën over vogelconcerten te vinden.

In de biografie *Frans Snijders: The Noble Estate: Seventeenth Century Still-Life and Animal Painting in the Southern Netherlands* (1995) van Susan Koslow, zette het

---

<sup>12</sup> Boudewijn Bakker, *Landschap en Wereldbeeld van Van Eyck tot Rembrandt* (Bussum: THOTH, 2004), 17-20.

hoofdstuk *The Poultry Yard and Bird Concerts* mij op weg naar verdere literatuurstudie.<sup>13</sup>

Opmerkelijk was dat in de gevonden passages over vogelconcerten vaak verschillende betekenissen werden gegeven aan het genre. De ene keer kreeg het een sociaal-politieke lading en was het concert eigenlijk een politiek debat. De andere keer kreeg het vogelconcert een metaforische, allegorische of een morele duiding. Andere bronnen benadrukten dan weer de puur decoratieve functie van het schilderij met zijn kleurrijke samensholling. Het vogelconcert is dus een genre dat openstaat voor meerdere interpretaties omtrent functie en betekenis.

Na deze conclusie begon ik met het doornemen van literatuur over betekenissen in de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst. Ik las hiervoor allereerst het werk *Landschap en Wereldbeeld - Van van Eyck tot Rembrandt* (2004) van Boudewijn Bakker. In dit werk behandelt Bakker het landschap in Nederlandse schilderkunst als een iconografische categorie in de schilderkunst.<sup>14</sup> Het landschap had voor hem veel meer inhoud dan gewoonlijk werd aangenomen. Hij beschreef in dit werk de verschillende betekenislagen ervan.

Mede door het lezen van dit boek nam ik vervolgens de literatuur door van de twee antagonisten van het bekendste realismedebat over inhoudelijke functie van zeventiende-eeuwse Nederlandse genreschilderkunst: Eddy de Jongh (geb. 1931) en Svetlana Alpers (geb.1936). Eddy de Jongh, wiens *Zinne- en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw* (1967) en latere werk *Kwesties van betekenis, thema en motief in de Nederlandse schilderkunst* (1999) ik doornam, werd beroemd om zijn toepassing van Erwin Panofsky's (1892-1968) iconologische methode op de Nederlandsche zeventiende-eeuwse genreschilderkunst.<sup>15</sup> De kritiek van Svetlana

---

<sup>13</sup> Susan Koslow, *Frans Snyders: The Noble Estate: Seventeenth Century Still-Life and Animal Painting in the Southern Netherlands* (Antwerpen: Fonds Mercator Paribas, 1995) 285-301.

<sup>14</sup> Bakker, *Landschap en Wereldbeeld*, 392.

<sup>15</sup> Matthijs Jonker, "A philosophical analysis of the iconological debate and the Rembrandt Research Project," *De zeventiende eeuw* 24 (2008): 151, Laatst geraadpleegd op 26 juli 2014, [http://www.dbnl.org/tekst/\\_zev001200801\\_01/\\_zev001200801\\_01\\_0014.php](http://www.dbnl.org/tekst/_zev001200801_01/_zev001200801_01_0014.php).

Alpers op de Jonghs iconologische methode werd uiteen gezet in haar *The Art of Describing, Dutch Art in the Seventeenth Century* (1983).<sup>16</sup> Dit boek heb ik eveneens voor deze verhandeling doorgenomen.

Nadat ik de afzonderlijke standpunten van deze twee tegenstanders vatte, las ik bijkomende literatuur over het debat zelf. Matthijs Jonker toonde in zijn artikel *A philosophical analysis of the iconological debate and the Rembrandt Research Project* (2008) aan dat het woord 'betekenis' een problematisch, meerduldig begrip is en dat beide antagonisten op hun manier betekenis zochten in de zeventiende-eeuwse schilderkunst. Ook onder andere Heidi de Mare toonde aan in haar essay *De verbeelding onder vuur, het realisme-debat der Nederlandse kunsthistorici* (1997) dat er een aantal opmerkelijke overeenkomsten tussen de strijdende partijen van het debat bestonden.

Voor de ornithologische kennis was het boek *De wijsheid van vogels* (2008) van Tim Birkhead een grote hulp. De Tirion natuurgids over vogels hielp me bij de determinatie van de vogels. Hierover overlegde ik ook met vrienden amateur-ornithologen.

#### **d. Vraagstelling en doelstelling**

De algemene onderzoeksvraag voor deze scriptie luidt: hoe kan het zeventiende-eeuwse Zuid-Nederlandse genre van het vogelconcert geïnterpreteerd en begrepen worden? Wat is het functie en de betekenis van het genre?

De doelstelling van deze thesis is om aan de hand van de ontleding van het genre van de vogelconcerten aan te tonen dat zeventiende-eeuwse Nederlandse kunst meerdere betekenislagen kon bevatten. Deze verhandeling wil hierbij ook aan het licht brengen dat zowel de visie van Alpers als die van de Jongh in zeventiende-eeuwse genrekunst als het vogelconcert, te verdedigen zijn.

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, 152.

## II. Een genre vol betekenis: het vogelconcert

### a. Beschrijvende betekenis

#### i. Realismedebat tussen Svetlana Alpers en Eddy de Jongh

Sinds het begin van de discipline van de kunstgeschiedenis in de negentiende eeuw hebben kunsthistorici gewerkt met een zeker idee van betekenis. Die betekenis van een werk wordt gezien als een soort aura die er aan toegeschreven wordt, als een essentiële of intrinsieke eigenschap van het kunstwerk. Om de zeventiende-eeuwse vogelconcerten beter te begrijpen moeten we allereerst het iconologische realismedebat over de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst aanhalen. De twee grootste antagonisten hierin waren Eddy de Jongh en Svetlana Alpers.<sup>17</sup>

Eddy de Jongh onderzocht de morele inhoud van ogenschijnlijk realistische schilderijen uit de Hollandse zeventiende eeuw. Enkele generatiegenoten, met name Josua Bruyn (1923-2011) en Hessel Miedema (geb. 1929), steunden zijn iconologische methode. Twee zaken waren voor de Jongh belangrijk: de nadruk op de inhoud van het kunstwerk en de nadruk op de historische context. Hij onderzocht de contemporaine literatuur om zo de thema's en motieven in de zeventiende-eeuwse genreschilderkunst te begrijpen.<sup>18</sup>

De denkwijze van Svetlana Alpers wordt beschouwd als een verzet tegen de visie en werkwijze van de Jongh. Zij bood in haar boek *The Art of Describing* (1983) een alternatief voor de door haar verfoeide iconologie door het visuele aspect, de uiterlijke vorm, van de zeventiende-eeuwse schilderkunst als de essentie ervan te zien. Het kernbegrip voor Alpers is de beschrijving. Ze adopteert het begrip *descriptio* uit de antieke retorica, dat allereerst zoveel betekende als de zuiver feitelijke weergave in woorden van een bepaald gegeven uit de zichtbare werkelijkheid, om

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, 146-147

<sup>18</sup> Heidi de Mare, "De verbeelding onder vuur. Het realisme-debat der Nederlandse kunsthistorici," *Theoretische geschiedenis* 24, nr. 2 (1997): 2, Laatst geraadpleegd op 26 juli 2014, [http://dare.ubvu.vu.nl/bitstream/handle/1871/9039/Realisme-debat\\_hdm\\_1997.pdf?sequence=1](http://dare.ubvu.vu.nl/bitstream/handle/1871/9039/Realisme-debat_hdm_1997.pdf?sequence=1).

daarmee het karakter aan te geven van de traditionele West-Europese kunst. Volgens Alpers schilderden Hollandse kunstenaars geen aan de literatuur ontleende histories maar de werkelijkheid zoals ze die zagen.<sup>19</sup> Het debat die zich tussen beide polen ontspoon, spitste zich toe op de vraag naar de hiërarchische verhouding tussen vorm en inhoud van kunstwerken.<sup>20</sup>

In deze scriptie wordt het genre van het vogelconcert besproken vanuit beide standpunten. Allereerst wordt de voorstelling gelinkt aan de Hollandse visuele cultuur die Alpers beschrijft in haar werk. Daarna worden mogelijke inhoudelijke betekenislagen van het genre naar voren geschoven. Hiervoor wordt de werkmethode van Eddy de Jongh toegepast. Er wordt gezocht in eigentijdse literaire en andere bronnen naar mogelijke linken met het genre. Deze verhandeling poogt aan te tonen aan de hand van het genre van het vogelconcert dat het hele debat tussen de visuele strekking van Alpers en de iconologische strekking van o.a. de Jongh in feite een schijndebat is en dat beide zienswijzen elkaar niet noodzakelijkerwijs moeten uitsluiten. Het vogelconcert is een genre dat meerdere interpretaties omtrent de betekenis toelaat. Een te enge benadering door uitsluitend voor één van deze twee zienswijzen te kiezen, zou het onderzoek naar het genre alleen maar belemmeren. De zeventiende-eeuwse kunst werd net gekenmerkt door de veelheid aan interpretatiemogelijkheden.

## ii. Svetlana Alpers en de visuele cultuur

Iconologen gaan er principieel van uit dat de realistisch afbeelding in de schilderkunst altijd méér verbergt onder het beschrijvende oppervlak dan er op het eerste zicht wordt vastgesteld. Zij zien het realisme als een schijnrealisme ver weg van het afbeelden van de echte wereld. Sinds de institutionalisering van de kunstgeschiedenis als academische discipline zijn de grote analytische strategieën ontwikkeld waardoor we geleerd hebben om te kijken en te interpreteren volgens de

---

<sup>19</sup> Bakker, *Landschap en Wereldbeeld*, 286.

<sup>20</sup> De Mare, "Het realisme-debat," 1.

methode van figuren als Heinrich Wölfflin (1864-1945) en Erwin Panofsky (1892-1968). Alpers schrijft in haar boek *The Art of Describing* dat het voor ons door deze ingebedde iconologische kijk moeilijk is de Hollandse kunst te waarderen om redenen die door een negentiende-eeuwse figuur als Eugène Fromentin (1820-1876) gegeven zijn.<sup>21</sup> Alpers citeert hem enkele malen in de inleiding van haar boek:

*“Dutch painting was not and could not be anything but the portrait of Holland, its external image, faithful, exact, complete, life-like, without any adornment.”*<sup>22</sup> en *“What motive had a Dutch painter in painting a picture? None.”*<sup>23</sup>

Met deze citaten maakt Alpers reeds in haar inleiding haar anti-iconologisch standpunt duidelijk. Figuren als Fromentin en Sir Joshua Reynolds (1723-1792), die ze hier eveneens aanhaalt, waren het er over eens dat de Hollandse kunstenaars een portret van henzelf en hun land hebben geproduceerd. De koeien, het landschap, de wolken, de dorpjes, kerkjes, rijke en arme huishoudens, hun eten en drinken, hun bezittingen,... werden ettelijke keren afgebeeld.<sup>24</sup> Alpers stelde belang in het wetenschappelijke-documenterend gehalte van de voorstellingen.<sup>25</sup> Het enige kwaliteitscriterium voor haar was de feitelijke weergave van de zichtbare werkelijkheid, gerealiseerd met een zo groot mogelijk illusionistisch effect.

Voor Alpers waren morele en metafysische duidingen van voorstellingen overbodig. Ze zag uitsluitend concrete en materiële zaken als inhoudelijke lading.<sup>26</sup> De samenscholing van de vogels op het vogelconcert betekent volgens deze denkwijze dan ook niets meer dan wat er te zien is. Het enige doel dat deze kunst had, was de grote verscheidenheid van de gekende vogelsoorten weergeven in een zo realistisch mogelijk aantrekkelijke voorstelling. Ze schrijft:

---

<sup>21</sup> Svetlana Alpers, *The Art of Describing, Dutch Art in the Seventeenth Century*, (Chicago: Pinguin Boos, 1983) p. xviii

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.*, xvii

<sup>25</sup> Bakker, *Landschap en wereldbeeld*, 296-297.

<sup>26</sup> *Ibid.*, 286.

*“The Dutch present their pictures as describing the world seen rather than as imitations of significant human actions. Already established pictorial and craft traditions, broadly reinforced by the new experimental science and technology, confirmed pictures as the way to new and certain knowledge of the world.”<sup>27</sup>*

Wat Alpers in haar boek *The Art of Describing* bestudeert is niet de geschiedenis van de Hollandse kunst maar de Hollandse visuele cultuur, een term die ze ontleende aan Michael Baxandall (1933-2008).<sup>28</sup> Die visuele cultuur stond centraal in de zeventiende-eeuwse Hollandse maatschappij. Beelden waren overal aanwezig: in boeken, tapijten, tafellakens, tegels, schilderijen,... Alles werd afgebeeld: van insecten en bloemen tot grote panoramagezichten. De Hollanders representeerden de wereld als een wereld vol plezier: plezier van familiale banden, plezier in bezittingen, plezier in de esthetiek van kerkjes en landschapjes, ... . De schilderkunst diende een streling voor het oog te zijn die niet veel concentratie eiste.<sup>29</sup>

Door de nieuwe experimentele wetenschap en technologie konden nieuwe beelden gezien worden die ons zekere kennis over de wereld verschaften. Constantijn Huygens' (1596-1687) autobiografie, waarover Alpers een hoofdstuk wijdde in haar boek, helpt ons te kijken naar de status, de rol en de bedoeling van kunst in de maatschappij. Op die manier probeerde Alpers de speciale aard van de cultuur te bepalen waarin beelden een zo belangrijke rol spelen. Voor Huygens waren beelden belangrijk om kennis te vergaren. De nieuwe visuele technologische ontwikkelingen van Francis Bacon (1561-1626) en Cornelis Drebbel (1572-1633) zoals de microscoop en de *camera obscura* waren voor Huygens belangrijk in deze context. Ze hadden beiden een buitengewoon vertrouwen in het oplettende oog. De zeventiende eeuw was dus volgens Alpers een eeuw waarin het visuele primeerde.<sup>30</sup> De nieuwe academische focus op het oog in de technologie en wetenschap heeft de kijk van de

---

<sup>27</sup> Alpers, *The Art of Describing*, xxv.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> *Ibid.*, xxiii.

<sup>30</sup> *Ibid.*, 8-77.



westerse mens op de wereld drastisch veranderd.<sup>31</sup> Ook volgens enkele andere cultuurhistorici zoals Marshall McLuhan (1911-1980) en Walter Ong (1912-2003), had de vroege moderne westerse cultuur een visuele strekking ontwikkeld in de zestiende en zeventiende eeuw. Walter Ong beweerde dat er in die tijd een verandering van een orale naar een visuele cultuur plaatsvond waarin de mens meer modern en wetenschappelijk werd.<sup>32</sup>

Beelden zijn volgens Alpers deel van een specifiek visuele cultuur, in contrast met een tekstuele. Ze maakte in haar boek *The Art of Describing* het verschil duidelijk tussen de zeventiende-eeuwse nadruk op het kijken en de representatie in de Nederlanden en de nadruk in de renaissance op lezen en interpreteren.<sup>33</sup> Alpers zag beelden als een soort van universele taal waarmee de wereld beschreven kon worden. Ze veronderstelde dat niet het schrift maar de schilderkunst destijds beschouwd werd als het aangewezen medium om de met het oog verworven kennis van de wereld over te dragen op een breder publiek van geïnteresseerde kijkers.<sup>34</sup>

### iii. Het vogelconcert: een visuele encyclopedie

In dit hoofdstuk zal worden aangetoond dat het wetenschappelijk-documenterende karakter van de zeventiende-eeuwse kunst, zoals door Alpers beschreven, kan toegepast worden op het genre van het vogelconcert.

Vanaf het begin van de zestiende eeuw, het begin van de ontdekkingsreizen, deed de vogel zijn intrede als onderwerp van natuurstudie. Pas ontdekte landen herbergden exotische fauna die werd meegenomen naar het eigen continent. Zo werd bijvoorbeeld de kalkoen sinds 1511 vanuit het Amerikaanse continent ingevoerd. In 1522 introduceerden de onderzoekers van de Magellaanexpeditie de eerste

---

<sup>31</sup> Penelope Gouk, "Music and the emerge of experimental science in early modern Europe," in *Sound Effects* 2, nr.1 (2012): 5-21, laatst geraadpleegd op 2 augustus 2014, <http://www.soundeffects.dk/issue/view/751>.

<sup>32</sup> Walter J. Ong, *Ramus, method, and the decay of dialogue* (Chicago: The University of Chicago Press, 1958), xii.

<sup>33</sup> Alpers, *The Art of Describing*, xxiv.

<sup>34</sup> *Ibid.*, 96.

geconserveerde paradijsvogel in Europa.<sup>35</sup> De natuurwetenschappers voelden de druk de grote hoeveelheid nieuwe kennis omtrent het dierenrijk te classificeren en de eerste geïllustreerde natuurwetenschappelijke encyclopedieën zoals die van Pierre Belon (1517-1564), Ulisse Aldrovandi (1522-1605) en Conrad Gesner (1516-1565) werden samengesteld.<sup>36</sup> De voorstellingen van de dieren in deze werken zagen er nog hopeloos naïef uit. Hun grote voorbeeld was Plinius de Oudere (ca. 23-79 n.C.) zijn *Historia Naturalis* uit de eerste eeuw na Christus. Zijn werk werd in 1469 voor het eerst gedrukt, en tegen 1550 waren in Europa al 46 edities verschenen.<sup>37</sup> Naast de *Historia Naturalis* van Plinius, putten de auteurs voor de encyclopedieën voornamelijk uit nog twee andere geschreven bronnen. De ene was Aristoteles (384-322 v.C.), de aartsvader van onze kennis die niemand eigenlijk durfde tegen te spreken. Hij vond vogels een enorm boeiend onderwerp en schreef gedreven over de voortplanting, trekgedrag, anatomie, ontwikkeling, territorium en taxonomie ervan. Anderzijds waren er de populaire emblemataboeken die teruggrepen op middeleeuwse bestiaria (dierenencyclopedieën). De invloed van de emblemata nam met de tijd af en de encyclopedieën werden steeds meer wetenschappelijk.<sup>38</sup> De boeken van Gesner en Aldrovandi staan er vol van, bij Belon is dat al minder. Jan Jonston (1603-1675) vatte het werk van de vorigen samen maar liet bijna alle folklore en verhalen weg. Hoe meer vogels vanuit de verschillende continenten werden meegenomen, hoe moeilijker het werd om ze te categoriseren. Qua symboliek en folklore was er voor deze nooit eerder geziene soorten niets voorhanden dus bleef er weinig anders over dan ze te beschrijven.<sup>39</sup> Feiten werden stilaan belangrijker dan de symboliek van de vogels.

Aldrovandi was een van de meest befaamde zestiende-eeuwse natuurwetenschappers. Zijn *Ornithologiae* (1599) kreeg zelfs een plaatsje in de

---

<sup>35</sup> J.R. Marcaida, "Rubens and the bird of paradise. Painting natural knowledge in the early seventeenth century," *Renaissance Studies* 28, nr.1 (2013): 4.

<sup>36</sup> Depoorter, "Vogels in de verf," 4.

<sup>37</sup> *Ibid.*, 10.

<sup>38</sup> Tim Birkhead, *De wijsheid van vogels Een geïllustreerde geschiedenis van de ornithologie* (Amsterdam: De bezige bij, 2008), 21.

<sup>39</sup> *Ibid.*, 22-23.

bibliotheek van Rubens.<sup>40</sup> Ook Frans Snijders kreeg in 1613 toegang tot deze driedelige studie via zijn vriend Rubens die, aangezien Snijders geen latinist was, uitleg of vertalingen verstrekke.<sup>41</sup> Vanaf 1568 tot aan zijn dood was Aldrovandi directeur van de botanische tuin van de Universiteit van Bologna, die hij zelf had mee opgericht. Hij was in zijn tijd gekend bij Europese dokters, natuuronderzoekers, clerici, apothekers en geleerden als een fervent verzamelaar van een groot aantal natuurlijke soorten, die hij bijeenbracht in een soort van microkosmosmuseum. Vele daarvan werden geïllustreerd voor zijn werken over insecten, vogels, bomen, metalen, en andere soorten *naturalia*. Zijn faam bleef zelf na zijn dood bestaan: Denis Diderot (1713-1784) noemde hem later de meest universele en complete moderne natuuronderzoeker.<sup>42</sup>

Er ontstond vanaf de zestiende eeuw een wisselwerking tussen kunst en wetenschap. Enerzijds waren de nieuwe encyclopedieën met inheemse en exotische vogels een grote inspiratiebron voor de vogelschilders in de Nederlanden. Jan Brueghel de Oude inspireerde zich voor zijn allegorieën op vogels in menagerieën, op opgezette vogels in de collecties van de rijken en op motieven op eerdere illustraties van vogels maar ook op de nieuwe natuurencyclopedieën. Zo kopieerde hij bijvoorbeeld verschillende vogels uit Gesners *Icones Avium Omnium* (1560) die speciaal uitgegeven was als een handleiding voor schilders. Het was een bundeling van de illustraties uit Gesners meest belezen standaard werk: *Historiae animalium liber III, qui est de avium natura* (1555).<sup>43</sup> Op het *Vogelconcert* (afb. 20) van Frans Snijders zien we tussen de verschillende vogels ook een vleermuis. In de *Icones Avium Omnium* van Gesner werd

---

<sup>40</sup> Depoorter, "Vogels in de verf," 10.

<sup>41</sup> Koslow, *Frans Snyder*, 285-287.

<sup>42</sup> Claudia Swan, "From Blowfish to Flower Still Life Painting. Classification and its images ca. 1600," *Merchants and Marvels, Commerce, Art and the Representation of Nature in Early Modern Europe*, red. P. Smith en P. Findlen (New York: Routledge, 2002) 109-111.

<sup>43</sup> Marringje Rikken en Paul Smith, "Jan Brueghel's Allegory of air (1621) from a natural historical perspective," In *Art and science in the early modern Netherlands*, onder redactie van Eric Jorink en Bart Ramakers, (Zwolle: s.n., 2011), 92.

de vleermuis tot de klasse der vogels gerekend (bijlage 10).<sup>44</sup> Snijders baseerde zich dus eveneens op de toenmalige natuurkennis uit de encyclopedieën.

Anderzijds hadden ook de nieuwe naturalistische voorstellingen invloed op de nieuwe beeldcultuur in de Nederlanden. Kunst en kunstenaars waren fundamentele, maar geen exclusieve motoren voor de wetenschappelijke revolutie.<sup>45</sup> Parallel met het ontstaan van de encyclopedieën vervaardigden enkele kunstenaars natuurgetrouwe dierenportretten. De *Icones animalium avium* van Hans Bol (1534-1593), *De vier elementen* van Joris Hoefnagel (1542-1601) en *Avium vivae icones* van Adriaen Collaerts (ca.1560-1618) zijn bijvoorbeeld echt pionierswerk op vlak van een meer exacte voorstelling van vogels.<sup>46</sup>

Jan Brueghel de Oude bracht reeds een grote hoeveelheid verschillende planten en dieren samen in religieuze en allegorische taferelen zoals in het schilderij *Het aardse paradijs met de zondeval van Adam en Eva* uit circa 1617 dat hij in samenwerking met Rubens maakte (afb. 12). Gebaseerd op de toenmalige manier van classificeren bekwam Brueghel op die manier een visuele encyclopedie.<sup>47</sup> Frans Snijders baseerde zich voor zijn vogelconcerten ongetwijfeld ook op deze schilderijen van Brueghel. Snijders' vogelconcerten en die van zijn volgelingen geven op die manier een duidelijk beeld van de zowel inheemse als uitheemse meest gekende vogelsoorten in de zeventiende eeuw in de Nederlanden. De decoratieve vogelconcerten waren een plezier voor het oog, maar verschaften de zeventiende-eeuwse mens daarnaast ook kennis over het rijk der vogels.

---

<sup>44</sup> Conrad Gesner, *Icones Avium Omnium, quae in Historia Avium* (typographeio Iohannis Lancelloti, 1560) 17. Laatst geraadpleegd op 26 juli 2014, <http://adore.ugent.be/OpenURL/app?id=archive.ugent.be:DFDF11AA-5F79-11E1-A650-EC973B7C8C91&type=carousel>.

<sup>45</sup> Pamela Smith, "Art, Science, and the visual Culture in Early Modern Europe," *Isis* 97, nr. 1 (2006): 83.

<sup>46</sup> Depoorter, "Vogels in de verf," 11.

<sup>47</sup> *Ibid.*, 11

#### iv. Exotica voor de rijken

Exotische vogels, vogels die hun origine hebben in niet-Europese landen, werden door rijken gehouden in volières en menagerieën. In de Nederlanden kwamen al vanaf de veertiende eeuw verzamelingen met exotische dieren voor. Deze waren oorspronkelijk nog voorbehouden voor vorsten en adel, die vaak als dank voor hun protectie exotische dieren kregen van zeevaarders en handelscompagnieën. Vorsten deden ook elkaar geregeld uitheemse exemplaren cadeau om vriendschappelijke banden aan te halen.

De verscheidenheid en zeldzaamheid van de diersoorten droeg bij aan de status van hun eigenaren.<sup>48</sup> Het is dan ook niet verwonderlijk dat de decoratieve parklandschappen met exotische vogels zoals de vogelconcerten in de zeventiende eeuw, ook bij de rijke burgerij zeer populair werden. Ze spiegelde zich op deze manier aan de dierenverzamelingen van de adel.<sup>49</sup> Daarnaast konden ook meer en meer regenten en rijke kooplieden zelf zich een buitenhuis met daarbij een menagerie of volière veroorloven. De oprichting van de Verenigde Oost-Indische Compagnie (VOC) in 1602 en de West-Indische Compagnie (WIC) in 1621 heeft zeker bijgedragen aan deze trend.<sup>50</sup> De exotische vogels kwamen hier in de zeventiende eeuw door de handelsnetwerken. Ze werden verhandeld en uitgewisseld door handelaars, kopers, geleerden, edelen en kunstenaars. Eigentijdse afbeeldingen, gedichten en verschillende publicaties tonen het bewijs van de wijdverspreide interesse in deze exotica in de zeventiende eeuw.<sup>51</sup>

In de *Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw* van Erik Duverger (1932-2004) worden verschillende 'schilderye voor de schouwe wesende eenen vogelsanck'

---

<sup>48</sup> Rikken, *Melchior d'Hondecoeter*, 46-47.

<sup>49</sup> Depoorter, "Vogels in de verf," 14.

<sup>50</sup> Marringje Rikken, *Melchior d'Hondecoeter*, 47.

<sup>51</sup> Claudia Swan, "Lost in Translation – Exoticism in Early Modern Holland," in *The fascination of Persia: the Persian-European Dialogue in seventeenth-Century art & contemporary art from Tehran*, red. Axel Langer (Zürich: Scheidegger & Spiess, 2013) 100-110.

vermeld.<sup>52</sup> Schouwstukken waren meestal vrij grote doeken. Door hun formaat en thematiek hadden deze schilderijen een zeer decoratief karakter.<sup>53</sup> De zeventiende eeuw was een periode waarin zo'n decoratieve interieurstukken erg in trek waren bij kapitaalkrachtigen. Hun smaak sloot dus heel goed aan bij het genre van het vogelstuk.<sup>54</sup> Decoratieve stukken als vogelconcerten waren volgens Alpers zoals eerder vermeld een plezier voor het oog van de tijdgenoot. Het creëren van aantrekkelijke en levendige voorstellingen met uiteenlopende bontgekleurde vogels was het primaire doel van een vogelstukschilder. Exotische vogels leenden zich hier dan ook prima toe. In deze visie primeert dus het visuele aspect. Wat een harmonisch vogelconcert moet zijn, is in feite een helse discussie tussen de verschillende partijen (bijlage 11). In vrijwel alle zeventiende-eeuwse vogelconcerten zijn het niet onze beste zangvogels die afgebeeld zijn zoals de merel, de nachtegaal of de leeuwerik, maar wordt er door de schilder geopteerd voor enkele fameuze krassers en brompotten zoals de pauw, de zeearend, de zwaan, de roerdomp, de papegaai en noem maar op.<sup>55</sup> Zangvogels zijn namelijk relatief klein en hebben een eerder sober bruin of zwart verenkleed. Visueel dus geen opvallende vogels. Ook de dirigent, de uil, die overdag ziende blind is, kan het gezelschap niet harmonieus laten samen zingen.<sup>56</sup> Op de toegevoegde cd (bijlage 11) is de zang van de verschillende vogels die met open bek afgebeeld zijn op het *Vogelconcert* (afb. 20) van Snijders samengebracht in één compositie. Het geeft ons een idee van hoe zo'n vogelconcert zou kunnen geklonken hebben. In zijn vogelstukken toonde de kunstenaar wat hij waard was. Historische schilderkunst draaide om technische bagage want de liefhebbers van kunst waren verrukt door realistische hoogstandjes.<sup>57</sup> In het *vogelconcert* van Frans Snijders (afb. 20) bijvoorbeeld, heeft de schilder de compositie volgestouwd met verschillende vogels van diverse pluimage. Naast enkele goede zangers zoals de lijster maar ook de gaai, wordt de compositie overwegend ingenomen door piepers, krijsers, kwakers en andere minder begaafde zangers. De

---

<sup>52</sup> Erik Duverger, *Antwerpse Kunstinventarissen uit de zeventiende Eeuw*, Vol. 1-14. (Brussel: Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten, 1984-2009).

<sup>53</sup> Rikken, *Melchior d'Hondecoeter*, 28-29.

<sup>54</sup> *Ibid.*, 5-6.

<sup>55</sup> Depoorter, "vogels in de verf," 22.

<sup>56</sup> Rikken, *Melchior d'Hondecoeter*, 27

<sup>57</sup> Depoorter, "Vogels in de verf," 22.

zeearend, de blauwe reiger, de zwaan, de pauw, de ekster en de ara zijn allen voorbeelden van onbeholpen muzikanten. Deze grote vogels compenseren hun gebrek aan zangtalent door het hanteren van intensieve lichaamstaal zoals bijvoorbeeld het strekken van hun nek.<sup>58</sup> Snyders pronkt hier met zijn kunde als vogelschilder. Ook Jan Fijt, een leerling van Snyders, maakte een gelijkaardig *Vogelconcert* (afb. 29) waarin alle afgebeelde vogels, op één na, niet de gave van de zang bezitten: een kip, een papegaai, een blauwe reiger, een haan, een duif en een pauw. De gaai die op een verfrommelde, onleesbare partituur kijkt, is dan wel een zangvogel.<sup>59</sup> Fijt pronkt hier net zoals Snyders met de visuele aantrekkelijkheid van de verschillende vogelsoorten. In nog een ander *Vogelconcert* (afb. 24) van Snyders pakte de schilder uit met de opengesperde staart van de pauw die nagenoeg de helft van de oppervlakte van het schilderij vult. Hij wou de veren van de pauwenstaart zo levensecht schilderen dat de aanschouwer verwonderd werd door zijn meesterschap.

Dieren- en mensenstemmen waren het onderwerp van wetenschappelijk onderzoek sinds het begin van de zeventiende eeuw.<sup>60</sup> Rond 1600 berichtte Aldrovandi dat een vogel waarvan de kop verwijderd was nog steeds in staat was zanggeluiden te produceren. Toch geloofde hij en enkele anderen dat de tong een cruciale rol speelde. Later zou blijken dat alle vogels weliswaar een tong hadden, maar bij de meeste speelde die bij het voortbrengen van geluid geen enkele rol.<sup>61</sup> In 1650 bracht de jezuïet en wetenschapper Athanasius Kircher (ca. 1601-1680) een muziekencyclopedie uit (*Musurgia Universalis*) waarin ook de muzieknotatie van de zang en de roep van vogels was opgenomen. Zowel met noten als met onomatopeeën probeerde hij zo goed mogelijk de zang en de roep van de vogels te beschrijven.<sup>62</sup> In zijn boek (bijlage 1) zie je zijn poging om de zang van de nachtegaal in kaart te brengen en ook de wat eenvoudiger roep van haan, kip, kwartel, koekoek en ara. Aan de zangvogel, de nachtegaal, worden maar liefst zes notenbalken en

---

<sup>58</sup> X., "Snyders, Frans: documentatiemap." *Documentatiemappen Rubenianum*, Antwerpen.

<sup>59</sup> Depoorter, "Vogels in de verf," 22.

<sup>60</sup> Susan Koslow, *Frans Snyders*, 299.

<sup>61</sup> Birkhead, *De wijsheid van vogels*, 256-259.

<sup>62</sup> *Ibid.*, 268.

ongeveer 260 muzieknoten besteed, terwijl de haan ca. 15 noten krijgt, de kip ca. 30 en de kwartel telt er nog geen 10.<sup>63</sup>

#### v. **Het vogelconcert: 'naar het leven' en 'uit den geest'**

Een belangrijk punt dat we hier in het kader van het beschrijvende documenterende karakter van het schilderij door de feitelijke weergave van de werkelijkheid toch moeten aanhalen is dat de compositie zelf volledig 'uit den geest' gecreëerd is. De vogels zijn zo natuurgetrouw mogelijk 'naar het leven' geschilderd, maar de voorstelling kent een uit de fantasie ontsproten compositie. Het is allereerst onrealistisch dat zoveel verschillende soorten vogels op eenzelfde plaats in open natuur voorkomen en dat zij elkaars aanwezigheid tolereren. In de visie van Alpers zou de keuze van deze samenschooling dus een puur compositorisch doel gehad hebben met als doel zoveel mogelijk verschillende soorten vogels op één draagvlak bijeen te brengen.

De zang van de mannetjesvogels heeft twee functies: de expressie van paringsdrang én van de mannelijke rivaliteit.<sup>64</sup> Mannetjesvogels verdragen tijdens het broedseizoen elkaars nabijheid in de natuur niet maar op de zeventiende-eeuwse vogelconcerten is daar weinig van te merken. In de meeste gevallen is er weinig onderlinge interactie tussen de verschillende zangers. In plaats daarvan zijn ze allen naar de dirigent of de partituur gekeerd. Toch is er in het *Vogelconcert* (afb. 26) van Frans Snijders en in de kopie van zijn leerling Paul de Vos (afb. 27) enige blijk van rivaliteit op te merken. We zien hoe een mannetjeshavik met wijd opengesperde vleugels en bek een andere mannetjeshavik probeert weg te jagen. Het andere mannetje lijkt niet te reageren op de aanval maar interageert met een jonge vrouwtjeshavik.<sup>65</sup> De twee functies van de

---

<sup>63</sup> Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis Sive Ars Magna Consoni Et Dissoni: in X. Libros Digesta: Quà Vniuersa Sonorum doctrina, & Philosophia, Musicaeque tam Theoricae, quam practicae scienta, Summa varietate traditur* (Corbelletti, 1650), 31, Laatst geraadpleegd op 24 juli 2014, <http://books.google.be/books?id=Fr1CAAAAcAAJ&printsec=frontcover&dq=kircher+musurgia+universalis&hl=en&sa=X&ei=EgrRU8yrB4HmywP6jIKICw&ved=0CCiQ6AEwAQ#v=onepage&q=kircher%20musurgia%20universalis&f=false>.

<sup>64</sup> Birkhead, *Wijsheid van Vogels*, 276.

<sup>65</sup> Volker Dierschke, *De nieuwe Tirion natuurgids Vogels* (Baarn: De Fontein Tirion Uitgevers BV, 2007), 148.



vogelzang zijn hier dus afgebeeld: expressie van rivaliteit tussen de twee mannelijke haviken, geuit door het linkse mannetje en de uiting van paringsdrang voor de vrouwtjeshavik door het rechtse mannetje. De twee juveniele zeearenden die links op het werk van Snijders zijn afgebeeld, zijn vijanden van vele kleinere vogels. Toch worden ze hier naast twee kleine kruisbekken afgebeeld.<sup>66</sup>

De samenscholing van de kleurrijke menigte op een vogelconcert werd gebruikt als dekmantel om de grote variatie aan vogels te demonstreren.<sup>67</sup> Vogels van over de hele wereld waren te zien op de vogelconcerten: de Indische blauwe pauw, de Zuid-Amerikaanse toekan en ara, de paradijsvogel uit Oceanië, maar ook veel vogels uit West-Europa. De vogelconcerten moesten de toeschouwer een wereldbeschrijvend beeld bieden van enkele van de toen gekende en meest voorkomende vogelsoorten, zowel in de volières van de rijken, als in de vrije natuur. Sinds het begin van de zestiende eeuw was een encyclopedische belangstelling voor de natuur ontstaan en men geloofde dat de gehele natuur kon gevat worden, een soort embryonaal positivisme.<sup>68</sup> Collectioneers stelden hun verzamelde *naturalia*, als fossielen, schelpen, stenen, skeletten, opgezette vogels, en dergelijke, tentoon in de zogenaamde *Wunderkammer*. Het was een soort microkosmos die representatief was voor het wereldbeeld.<sup>69</sup> Ook vogelconcertschilders in de zeventiende eeuw gaven in hun werk uiting aan deze gedachte. Alpers zag de zeventiende-eeuwse kunst als een feitelijke beschrijving van de wereld. Het genre van de vogelconcerten sluit dus aan bij haar visie.

---

<sup>66</sup> Met dank aan Matthias Depoorter voor de determinatie van de zeearend.

<sup>67</sup> X, "Snyders, Frans: documentatiemap"

<sup>68</sup> Depoorter, "Vogels in de verf," 10.

<sup>69</sup> *Ibid.*, 4.

## **b. Verborgen inhoudelijke betekenis van het vogelconcert**

### **i. Polyinterpretabiliteit van zeventiende-eeuwse genrevoorstellingen**

In dit hoofdstuk wordt aangetoond dat de artistieke kwaliteit en het wetenschappelijk-documenterende karakter niet de enige bestaansredenen van een vogelconcert waren. Dit genre had eveneens inhoudelijk betekenisvolle behoeften. Het zal duidelijk worden dat het vogelconcert een genre is die ruimte biedt voor meerdere interpretaties omtrent de inhoud van een werk, hetzij afzonderlijk, hetzij tegelijkertijd en naast elkaar. Naast de beschrijvende betekenislaag die we hierboven hebben aangehaald, worden in dit hoofdstuk enkele verschillende maar ook grensoverschrijdende inhoudelijke betekenislagen of interpretatieniveaus van het vogelconcert naar voren geschoven. Een strikte scheiding tussen deze categorieën is bijgevolg moeilijk te maken.

Een belangrijk figuur voor wat betreft de iconologische benadering is de tegenpool van de reeds aangehaalde Svetlana Alpers: Eddy de Jongh. Hij zal later in dit hoofdstuk over de betekenis van vogelconcerten nog uitvoeriger aan bod komen. De Nederlandse kunst uit de zeventiende eeuw had volgens de Jongh de bedoeling zowel lering als vermaak te bieden, waarbij het vermaak dat de voorstelling bood, diende als opmaat tot die lering van de daarachter verborgen boodschap. Hij schrijft op gezag van met name Jacob Cats (1577-1660) dat een heleboel teksten en beelden gekenmerkt werden door polyinterpretabiliteit, een begrip die zoals we zullen zien dus ook in de context van de vogelconcerten zeer belangrijk is. Dwingend van inhoud mogen we die meerduidigheid echter niet interpreteren. Ze was zelfs niet noodzakelijkerwijs aanwezig.<sup>70</sup> De kunstenaars zelf legden in de werken meerdere betekenislagen uit marktoverwegingen. De koper kon zo zijn eigen inhoud kiezen en de kunstenaar vergrootte op die manier zijn koperspubliek.<sup>71</sup> De Jongh zelf bleek in zijn onderzoek gewoonlijk echter uit te gaan van een bewuste verhulling van

---

<sup>70</sup> Bakker, *Landschap en Wereldbeeld*, 277.

<sup>71</sup> *Ibid.* 297.

bepaalde morele boodschappen. Toch wil hij ruimte laten voor schilderijen zonder diepere betekenis en neemt hij aan dat tijdgenoten zelf ook betekenissen in de schilderijen legden die waarschijnlijk niet bedoeld waren door de kunstenaar. Voor de Jongh maakten dus zowel de kunstenaar als diens publiek deel uit van een samenleving waarin de dingen meerdere lagen van betekenis hadden. Deze betekenislagen konden naar believen gepousseerd, geneutraliseerd of verhuld worden.<sup>72</sup>

Een zeer invloedrijk persoon voor de zeventiende-eeuwse schilderkunst dient hier in het kader van de polyinterpretabiliteit eerst vermeld te worden: Pieter Bruegel (ca. 1520-1569). Vooral via zijn zonen en leerlingen is zijn invloed groot geweest voor kunstenaars uit de zeventiende eeuw. Uit Karel van Manders (1548-1606) biografie is op te maken dat Bruegel reeds werkte met dubbele betekenissen in zijn voorstellingen. Voor hem bood het landschap rijke mogelijkheden als drager van inhoudelijke boodschappen.<sup>73</sup> Bruegels werken bieden dus ruimte voor meerdere interpretaties.

Een documenterend karakter kunnen we vinden in de feitelijke, historische betekenislaag in enkele werken van Bruegel. De afgebeelde fysieke werkelijkheid was echter voor hem niet minder dan voor zijn voorgangers de draagster van geestelijke boodschappen.<sup>74</sup> Een tweede betekenislaag was de allegorische. Allegorieën waren volgens zijn vriend Abraham Ortelius (1527-1598) niet direct herkenbaar in Bruegels voorstellingen.<sup>75</sup> Toch waren allegorische betekenissen in de zin van verwijzing naar puur geestelijke geloofswaarden minder opmerkelijk bij Bruegel in vergelijking met de morele betekenissen, die een derde betekenislaag vormen. Er zaten in zijn werken levenslessen voor de christen die een deugdzaam leven wou leiden. De morele betekenislaag had betrekking op het individueel handelen van de mens. Dit moest zowel zijn geestelijke als maatschappelijke houding

---

<sup>72</sup> Bakker, *Landschap en Wereldbeeld*, 277.

<sup>73</sup> *Ibid.*, 200-201.

<sup>74</sup> *Ibid.*, 226.

<sup>75</sup> *Ibid.*, 204-205

beïnvloeden. Het maatschappelijke handelen bij Bruegel had betrekking op het sociale maar ook op het politieke handelen, zelfs in concrete politieke situaties. Politieke connotaties zitten dus evengoed verscholen in de werken van Bruegel. De bijzondere betekenis van Bruegel houdt in dat hij alle vernieuwingen en veranderingen in de landschapschilderkunst heeft samengebracht tot één samenvattende nieuwe visie die meerdere interpretaties toeliet.<sup>76</sup>

Hieronder worden enkele mogelijke interpretatieniveaus van het genre van het vogelconcert gegeven. We mogen die verschillende betekenislagen echter niet als absolute waarheden aanzien. Het zijn slechts mogelijke uitingen van kunstenaars en interpretaties van aanschouwers. Een figuur die we hierbij zeker moeten aanhalen is Eddy de Jongh.

## ii. Eddy de Jongh en de verborgen betekenis in de zeventiende-eeuwse genreschilderkunst

Eddy de Jongh heeft de zeventiende-eeuwse Hollandse schilderkunst in de meest uitgebreide zin bestudeerd op zijn indirect aanwezige betekenisaspecten is. Zijn benadering wordt iconologisch genoemd, naar de term *iconology* die Erwin Panofsky gebruikte voor een vergelijkbare en door hem ontwikkelde methode voor de kunst van de renaissance.<sup>77</sup> Toch merkte de Jongh op dat Panofsky's methode niet direct bruikbaar was voor de Hollandse genreschilderkunst, landschappen en stillevenen. Panofsky meende namelijk dat het zogenaamde conventionele onderwerp bij zulke voorstellingen geheel was uitgeschakeld, omdat ze niet te relateren zouden zijn aan vaste thema's en geen literaire connecties bezaten.<sup>78</sup> De Jongh trachtte dit probleem te verhelpen door een ander type verklarend literair materiaal te introduceren. De Jongh maakte vooral gebruik van Panofsky's opvatting over de verholde symboliek in de vijftiende-eeuwse Vlaamse schilderkunst, het verschijnsel dat in alledaagse voorwerpen een symbolische betekenis verscholen was. De combinatie van het

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, 226-227.

<sup>77</sup> *Ibid.*, 276.

<sup>78</sup> Eddy de Jongh, *Kwesties van betekenis – Thema en motief in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw* (Leiden: Primavera pers, 1999), 19.

nieuwe literaire materiaal en de symbolische duiding zorgde ervoor dat alledaagse motieven van de Hollandse kunst begrepen konden worden als verholde moralisaties.<sup>79</sup>

In tegenstelling tot Alpers, verholde de kunst van de zeventiende eeuw voor de Jongh dus wel diepere betekenissen. Hij schrijft in *Kwesties van betekenis* (1999):

*“Waar het mij vijftwintig jaar geleden om ging en waar het mij heden ten dage nog steeds om gaat, is de erkenning van het feit dat voorwerpen of bepaalde motieven op zeventiende-eeuwse schilderijen vaak een dubbele functie vervullen. Ze fungeren als in concreto waarneembare dingen, terwijl ze tegelijk iets geheel anders doen, namelijk uitdrukking geven aan een idee, een moraal, een intentie, een geestigheid of een toestand.”<sup>80</sup>*

De Jongh probeerde de voorstelling te interpreteren met behulp van contemporaine literaire en andere teksten. Hij gaf hierbij de voorkeur aan de destijds populaire combinaties van tekst en beeld, zoals embleemboeken of prenten met onderschriften. Hij streefde, net zoals alle iconologen, naar het begrijpen van het historische verschijnsel (in het geval van de Jongh het Hollandse realisme), door middel van historische bronnen. De Jongh wou via de zeventiende-eeuwse ideeënwereld achter de oorspronkelijke bedoelingen van de kunstenaar komen.<sup>81</sup>

De Hollandse schilderkunst was sinds de Opstand niet meer afhankelijk van kerkelijke en politieke functies maar bestemd voor een open markt. De rechtstreekse band tussen tekst en beeld was hiermee ook verdwenen.<sup>82</sup> Ook in de Zuidelijke Nederlanden kwamen schilderijen in deze context voor. Motieven en onderwerpen in kunst die voor de markt bedoeld was, konden verschillende betekenissen hebben. Ook een schilderij als geheel kon verschillend worden geïnterpreteerd. Elke kunstenaar formuleerde zijn werken ruim en open en bouwde zoveel mogelijk

---

<sup>79</sup> De Mare, “Het realisme-debat,” 3-4.

<sup>80</sup> de Jongh, *Kwesties van betekenis* 16.

<sup>81</sup> Bakker, *Landschap en Wereldbeeld*, 276.

<sup>82</sup> *Ibid.*, 287.

suggesties in opdat iedere koper er naar gelieven zijn eigen inhoud aan kon geven.<sup>83</sup> De Jongh wees op de meerduidigheid van teksten en beelden.<sup>84</sup> De welingelichte aanschouwer uit die tijd kon de combinatie van opvattingen, ideeën en fantasieën die de kunstenaar in de vorm van een bewuste boodschap heeft uitgedrukt, al associërend makkelijk verstaan. De moderne onderzoeker kan tot deze ideeën alleen toegang krijgen via goed gedocumenteerde contemporaine bronnen. Dat was ook wat de Jongh deed.<sup>85</sup> Hij onderzocht de historische context waarin de schilderijen gemaakt waren om op die manier tot de achterliggende betekenis van het schilderij door te dringen. In deze scriptie werd voor de behandeling van het genre van het vogelstuk de werkmethode van de Jongh toegepast in die zin dat er gezocht is in eigentijdse literaire of andere bronnen naar inhoudelijke of compositorische relaties met het genre.

### iii. Een interpretatie met het oog op Gods creatie: de schepping

Kunstenaars vonden in het genre van het vogelconcert een manier om vogelzang in een schilderij te evoceren. Vogelzang gaat gepaard met koppelvorming en voortplanting. In veel zeventiende-eeuwse vogelconcerten zijn paren van verschillende vogelsoorten zien. Op *Variëteit aan vogels* (afb. 28) van Paul de Vos zien we bijvoorbeeld links op een tak twee koppels ara's en een papegaaikoppel. Aan de rechterkant zien we een koppel arenden en een reigerkoppel. Hij lijkt het doek onderverdeeld te hebben in enerzijds aan de linkerkant een groep exotische vogels en anderzijds aan de rechterkant enkele inheemse vogels. Deze zijn gescheiden door een kleine samenschooling van kleine vogeltjes in het midden van de compositie. Ook de land- en luchtvogels zijn gescheiden door hun positionering in het tafereel. De Vos houdt hier rekening met de natuurlijke biotoop van de vogels. Hij lijkt zijn compositie gebaseerd te hebben op de toenmalige manier van classificeren. De Vos bood ons zo een kijk op de toenmalige *status quaestionis* van de wetenschap, maar

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, 297.

<sup>84</sup> *Ibid.*, 277-297.

<sup>85</sup> De Mare, "Het realisme debat," 3-4.

fauna en flora bleven evenwel een spiegel van Gods creatie.<sup>86</sup> Ook op het *Vogelconcert* (afb. 18) van Frans Snyders zijn vogelparen afgebeeld. We zien een koppel pauwen, een blauwe reigerpaar, een koppeltje eksters, een koppel wilde eenden, een haan en een kip, enzovoort. Een mogelijke associatie die we met de paarvorming op de vogelconcerten in verband kunnen brengen is de liefde.<sup>87</sup> Geoffrey Chaucer (1342-1400) beschreef in zijn valentijnsgedicht *The parliament of birds*, hoe vogels samenkomen om een partner te vinden in het bijzijn van de godin Natura. De godin legt uit dat liefde essentieel is voor echtelijke harmonie.<sup>88</sup>

De koppelvorming en de grote verzameling aan verschillende soorten vogels op de vogelconcerten, kunnen ook verwijzen naar een Bijbelverhaal uit Genesis, De Ark van Noach, over het schip waarmee Noach en zijn gezin en een heleboel dierenparen met hen de zondvloed overleefden.<sup>89</sup> De Vos maakte verschillende schilderijen met dit onderwerp. Een voorbeeld is *De dieren gaan naar de Ark van Noach* (afb. 8). Op het schilderij zijn verschillende dierenkoppels afgebeeld: koeien, leeuwen, paarden, vossen, olifanten, honden, katten, enzovoort. Maar ook de verschillende soorten vogels waren van de partij. We zien in de linker bovenhoek een koppel groenvleugel ara's en een koppel blauwgele ara's die exact op dezelfde manier zijn afgebeeld als op het bovengenoemde *Variëteit aan vogels* (afb. 28). Dit vogelconcert van de Vos lijkt dus als het ware een close-up uit het bredere tafereel met de Ark van Noach. Niet alle dieren zijn afgebeeld, er is enkel ingezoomd op het rijk der vogels. Het blauwgele arapaar is eveneens te zien in dezelfde positie op nog een ander *Vogelconcert* (afb. 22) van de Vos. De Vos kopieerde vaak poses, composities of delen van composities uit eerdere werken.

De Ark van Noach was een populair onderwerp in de Nederlandse schilderkunst. Onder andere Roelant Savery (1576-1639) en Cornelis Saftleven schilderden dit

---

<sup>86</sup> Depoorter, "Vogels in de verf," 11.

<sup>87</sup> Koslow, *Frans Snyders*, 298.

<sup>88</sup> Geoffrey Chaucer, "Poetry translation," laatst geraadpleegd op 3 augustus 2014, <http://www.poetryintranslation.com/PITBR/English/Fowls.htm>.

<sup>89</sup> Arianne Faber Kolb, *Jan Brueghel the Elder: The Entry of the Animals Into Noah's Ark* (Los Angeles: Getty Publications, 2005) 4, Laatst geraadpleegd op 3 augustus 2014, [http://books.google.be/books?id=qFBVXPsxTxAC&dq=avium+vivae+icones&source=gbs\\_navlinks\\_s](http://books.google.be/books?id=qFBVXPsxTxAC&dq=avium+vivae+icones&source=gbs_navlinks_s).

tafereel.<sup>90</sup> De *Intocht in de Ark van Noach* (afb. 9) van Jan Brueghel de Oude is een van de befaamdste voorbeelden met het onderwerp van de Ark. Brueghel schilderde vaak Bijbelse tafereelen zoals deze waarin hij zijn kennis van het dierenrijk kon toepassen. Veel latere dierenschilders, zoals ook de vogelconcertschilders, werden beïnvloed door deze werken. We zien op het schilderij hoe Noach het bonte gezelschap naar de ark probeert te drijven, die in de verte zichtbaar is. Van elke diersoort, van olifant tot vleermuis, zijn een vrouwtje en een mannetje afgebeeld. In 1609 werd Brueghel hofschilder van Aartshertogen Albrecht en Isabella, die fervent verzamelaars waren van exotische en ongewone dieren van over de hele wereld. Brueghel bestudeerde en schetste er heel wat van.<sup>91</sup> Links in de dode boom zitten vogels van diverse pluimage. Als we opnieuw kijken naar het groenvleugel arakoppel en de twee blauwgele ara's, merken we dat deze dezelfde positie hebben als de ara's op het *Variëteit aan vogels* (afb. 28) van Paul de Vos. Het is waarschijnlijk dat de Vos zich voor de schildering van deze dieren baseerde op de *Intocht in de Ark van Noach* van Brueghel. Een ander Bijbels tafereel dat Brueghel vaak schilderde en waarin eveneens een heleboel verschillende soorten dieren samen kwamen, was het aardse paradijs. Een voorbeeld is *Het aardse paradijs met de zondeval van Adam en Eva* (afb. 12) uit ca. 1617, waarvoor Brueghel samenwerkte met Rubens die de figuren van Adam en Eva voor zijn rekening nam. Over de gehele compositie van het werk zijn vogels, vissen, zoogdieren, reptielen, insecten maar ook verschillende soorten planten en bomen afgebeeld.

De variëteit aan vogels op de vogelconcerten, zoals ook de variëteit van het dierenrijk in de voorstelling van de *Intocht in de Ark van Noach* of van *Het aardse paradijs met de zondeval van Adam en Eva*, werd gezien als een voorbeeld van de speelsheid van de natuur maar ook als een manifestatie van goddelijke verhevenheid. De vogelconcerten konden dus geïnterpreteerd worden als een duiding op de veelheid

---

<sup>90</sup> "RKD images," laatst geraadpleegd op 28 juli 2014, <https://rkd.nl/nl/explore/images#search=simple&query=ark%20van%20noach>

<sup>91</sup> "Paul Getty Museum," laatst geraadpleegd op 28 juli 2014, <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=1034>



van de schepping.<sup>92</sup> De Heilige Sint Franciscus zag de vogelzang als een lofprijzing op de schepping.<sup>93</sup> Hij predikte niet enkel tot de vogels, maar hij preees hen ook om hun simpele natuurlijke aanbedding: “Onze zussen de vogels verheerlijken hun schepper, laten we ons bij hen begeven en zingen om de heer te prijzen”.<sup>94</sup> Snijders had een speciale relatie met Franciscaanse orde. Hij wou zelfs begraven worden in hun kerk in Antwerpen. Het is dus mogelijk dat sommige van zijn vogelconcerten geassocieerd werden met deze aanbedding.<sup>95</sup>

Naast de interpretatie als historische weergave van het verhaal uit de Bijbel, dus wat er volgens het Bijbelverhaal echt is gebeurd, kunnen we de natuur in de vogelconcerten bekijken in anagogische zin, als een directe ontmoeting met God. Met de nieuwe belangstelling voor empirische wetenschap in de zestiende eeuw groeide de behoefte aan een natuurlijke theologie waarin bewondering voor en onderzoek van de natuur samengingen met godsvrucht.<sup>96</sup> Reformator Johannes Calvijn (1509-1564) besteedde in zijn vierdelig *Institutio christianae religionis* (1536) of *Leerboek voor de christelijke godsdienst* uitzonderlijk veel aandacht aan de *theologia naturalis*.<sup>97</sup> Hij wijdde de eerste twee delen van zijn leerboek aan de manier waarop God zich aan de mensen openbaart, namelijk in de zichtbare schepping. Calvijn betoogde dat God zelf rechtstreeks in de natuur aanwezig is. Door het beschouwen van de geschapen wereld moest de gelovige geleid worden naar de Schepper zelf. De middeleeuws mystieke natuurfilosofie was nog volop aanwezig in de zestiende eeuw maar werd gecombineerd met de moderne wetenschappelijke belangstelling voor de natuur. De brede visie van Calvijn op de wereld als een door God geschapen kunstwerk en als

---

<sup>92</sup> Koslow, *Frans Snyders*, 291-292.

<sup>93</sup> X, “Snyders, Frans: documentatiemap”

<sup>94</sup> Edith van den Goorbergh, *Was getekend, Franciscus van Assisi: aspecten van zijn schrijverschap en brandpunten van zijn spiritualiteit* (Assen: Uitgeverij van Gorcum, 2002), 5. Laatst geraadpleegd op 3 augustus 2014, [http://books.google.be/books?id=rNMbAtUNMuUC&printsec=frontcover&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.be/books?id=rNMbAtUNMuUC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false).

<sup>95</sup> Koslow, *Frans Snyders*, 287-290.

<sup>96</sup> Bakker, *Landschap en Wereldbeeld*, 216-224.

<sup>97</sup> Johannes Calvijn. *Institutie of onderwijzing in de christelijke religie Boek I*. vert. Dr. A. Sizoo (Middelburg: Stichting De Gihonbron, 2006) Laatst geraadpleegd op 29 juli 2014. <http://www.theologienet.nl/documenten/Calvijn1%20INSTITUTIE.pdf>.

zelfopenbaring van God ging gepaard met de interesse in de levende, feitelijke werkelijkheid. Natuurwetenschapper Conrad Gesner vertolkte dezelfde gedachten als Calvijn. Het ging Gesner in de eerste plaats om inzicht te krijgen in het wonderbaarlijke kunstwerk van God en op de tweede plaats om via de schepping een onmiddellijke ontmoeting met God te ervaren. Calvijn hield van de schoonheid van de dieren, bomen en bloemen. De schoonheid en de harmonie in de wereld moest een aansporing zijn voor de mens om zijn eigen leven naar deze orde in te richten.<sup>98</sup>

#### iv. Allegorische betekenis van het vogelconcert

Vogelconcerten kunnen we mogelijks ook interpreteren als allegorieën van de lucht of van het gehoor. Zintuigen waren een geliefd thema in de zeventiende eeuw. Allegorieën van het gehoor maakten meestal deel uit van een vijfdelige reeks van de allegorieën van de zintuigen (gezicht, reuk, smaak, gevoel en gehoor). Op *Allegorie op het Gehoor, een der vijf zintuigen* (afb. 14) van Jan van Kessel de Oude worden naast muziekinstrumenten, een naakte vrouw (meestal Venus) die muziek speelt en een hert, omwille van zijn goed gehoor, ook vogels afgebeeld omwille van hun zang.<sup>99</sup> Op *Allegorie van het gehoor: het vogelconcert* (afb. 15) van Jan Brueghel de Jonge wordt al in de titel een rechtstreeks verband gelegd tussen de allegorie en het vogelconcert. Tal van vogels zijn vergaderd voor een partituurboek. De naakte vrouw, de muziekinstrumenten, het hert en andere traditionele attributen voor een allegorie van het gehoor zijn hier weggelaten.

Naast de allegorieën van het gehoor van Jan Brueghel de Oude, zijn ook zijn allegorieën van de lucht, waarin hij een heleboel verschillende soorten vogels bijeenbracht, een grote inspiratiebron voor de zeventiende-eeuwse vogelconcertschilders.<sup>100</sup> Een voorbeeld is zijn werk *Allegorie van de lucht* (afb. 13) uit

---

<sup>98</sup> Bakker, *Landschap en Wereldbeeld*, 216-224.

<sup>99</sup> X, "Snyders, Frans: Documentatiemap."

<sup>100</sup> Albert De Mirimonde, "Les Concert parodiques chez les maîtres du nord," *Gazette des Beaux Arts* 64 (1964), 263.

1621. Het betreft een schilderij uit een vierdelige reeks van allegorieën van de vier natuurelementen (water, aarde, lucht en vuur) die hij in opdracht van kardinaal Frederico Borromeo (1564-1631) maakte. Brueghel ontmoette Borromeo in Rome tijdens zijn Italiëreis en de kardinaal was zo gecharmeerd door de kunstenaar dat hij tot aan Brueghels dood opdrachten van hem kreeg. Alhoewel Brueghel in 1596 terugkeerde naar Antwerpen, bleven de twee met elkaar in contact. In een brief uit 1608 schreef Brueghel dat hij wou starten met het schilderen van een allegorie van het vuur. Tegen 1616 had de kardinaal reeds drie van de vier allegorieën in zijn bezit: allegorie van het vuur, het water en de aarde. Borromeo moest echter tot in 1622 wachten op zijn *Allegorie van de lucht* (afb.13). Brueghel slaagde erin de dieren, die in het echte leven nooit samen voorkwamen, te verenigen in een geloofwaardige visuele representatie. Borromeo bewonderde Brueghels talent om dieren en de natuur met een hoge mate van realisme weer te geven. De kardinaal had eveneens grote bewondering voor de overweldigende variëteit aan diersoorten waarmee Brueghel zijn schilderijen volstouwde. De allegorische figuur op de wolk in deze allegorie van Brueghel is Aurora, de godin van de dageraad. Verschillende putti zweven door de lucht. Ook de zonnegod Apollo in zijn door paarden voortgetrokken koets en de godin van de maan Diana in haar koets, getrokken door reeën, zijn te zien op het schilderij. Toch is het meest frappante kenmerk van het schilderij zonder twijfel de enorme verscheidenheid aan zowel inheemse als exotische vogels die zich rond Aurora hebben verzameld. Dit doet ons sterk denken aan de zeventiende-eeuwse vogelconcerten. Wel zijn de goden, de putti en ook de verscheidene optische instrumenten zoals het kompas en de telescoop bij de vogelconcerten weggelaten. De vogels in Brueghels allegorieën van de lucht zijn in verschillende natuurlijke posities afgebeeld. Sommigen zijn te zien in de lucht, andere zitten op een tak en nog andere lopen of staan op de grond. Door de verschillende posities en de gedetailleerde weergave van de vogels op zijn verschillende allegorieën is het bijna ondenkbaar dat de schilder een groot aantal van die vogels niet met eigen ogen gezien zou hebben. De meeste exotische vogels heeft hij naar alle waarschijnlijkheid geobserveerd in de menagerieën van de rijken, zoals die van aartshertog Albrecht van Oostenrijk (1559-1621) en Isabella van Spanje (1566-1633), regenten van de Zuidelijke Nederlanden

voor wie Brueghel sinds 1606 werkte als hofschilder. Ook de indrukwekkende menagerie en de collectie opgezette vogels van Rudolf II, gaven Brueghel toegang tot het bestuderen van vogels. Daarnaast leende Brueghel ook motieven uit eerdere vogelillustraties door anderen, zoals bijvoorbeeld de *Icones* (1560), de verzameling van illustraties uit Conrad Gesners encyclopedie die speciaal was samengesteld voor praktisch gebruik zoals een modelboek voor schilders.<sup>101</sup> Veel van de vogels in Brueghels allegorieën komen later terug in de zeventiende-eeuwse vogelconcerten.

#### **v. Morele betekenis van het vogelconcert: contemporaine emblemata en klassieke Aesopische fabels**

Nadat hierboven onder andere de historische/feitelijke en allegorische betekenis beschreven is, wordt in dit onderdeel dieper ingegaan op de morele betekenis van het vogelconcert. Er bestaan over de mogelijke betekeniswaarde van de vogelconcerten nauwelijks directe bronnen in de vorm van bijgeleverde teksten. Het enige wat we kunnen doen is vergelijkingen met werken van contemporaine schrijvers en kunstenaars zoeken, van wie we een vermoeden hebben dat de desbetreffende vogelconcertschilders met hen of met hun werken en gedachten enigszins vertrouwd waren. Voor de morele betekenis bekijken we allereerst de eigentijdse dichtkunst en emblemataliteratuur van Jacob Cats. Hierna gaan we dieper in op de link van de vogelconcerten met de Griekse dichter Aesopus waarmee de zeventiende-eeuwse mens kon kennismaken in de populaire fabelboeken.

#### **Jacob Cats**

Eddy de Jongh probeerde de zeventiende-eeuwse voorstellingen te interpreteren met behulp van contemporaine literaire en andere bronnen. Hij had een voorkeur voor de destijds populaire combinaties van tekst en beeld zoals de embleemboeken van Jacob Cats. Zijn gedichten en emblemata droegen een moraliserende en didactische

---

<sup>101</sup> Rikken en Smith, "Jan brueghel's allegory of air (1621) from a natural historical perspective," 87-93.

betekenis in zich.<sup>102</sup> Een embleem of zinnebeeld bestond normalerwijs uit drie onderdelen: een kort motto, een afbeelding en daaronder of daarnaast een vers of commentaar. Enkel de combinatie van de drie leidde tot de juiste interpretatie van de moraal van het embleem.<sup>103</sup>

De Jongh concludeerde dat de zeventiende-eeuwse ideeënwereld werd gekenmerkt door een grote voorkeur voor vermomming, allegoriseren en dubbelzinnigheid.<sup>104</sup> Het realistische voorkomen van de voorstellingen was bedoeld als een bewuste verhulling van een achterliggende boodschap en zo functioneerde het ook bij het publiek.<sup>105</sup> Bepaalde raadselachtige schilderijen konden volgens de Jongh verrassende overeenkomsten vertonen met een bepaald embleem. Bij zo'n associaties kan de moraliserende betekenis van het embleem de oplossing leveren voor de interpretatie van het schilderij.<sup>106</sup> Eddy de Jongh schrijft in *Zinne- en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw*:

*“De zeventiende-eeuwse schrijvers, en onder hen bij uitstek de meest gelezene, Jacob Cats, waren vaak verkondigers van moralistische boodschappen. Hun schilderende tijdgenoten waren dat, op hun manier eveneens. Wat wij bijvoorbeeld met de term ‘genre-schilderkunst’ plegen aan te duiden: taferelen van etende, drinkende, feestvierende gezelschappen, en interieurs met ietwat meer ingetogen personages, deze voorstellingen dienden niet zozeer als afspiegelingen van het dagelijks leven te worden begrepen doch meer als in verfmgezette aansporingen en waarschuwingen.”*<sup>107</sup>

De verschillende soorten vogels op de zeventiende-eeuwse vogelconcerten zullen samen weinig harmonieus geklonken hebben. In de embleemliteratuur kan een vergelijking gemaakt worden met het gedicht *Elck vogelke singt soo 't gebeckt is* van

---

<sup>102</sup> Bakker, *Landschap en Wereldbeeld*, 276.

<sup>103</sup> Eddy de Jongh, *Zinne- en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw* (Amsterdam: Nederlandse Stichting Openbaar Kunstbezit en Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen, 1967), 8-10, laatst geraadpleegd op 27 juli 2014. [http://www.dbnl.org/tekst/jong076zinn01\\_01/colofon.php](http://www.dbnl.org/tekst/jong076zinn01_01/colofon.php)

<sup>104</sup> Bakker, *Landschap en Wereldbeeld*, 276.

<sup>105</sup> *Ibid.*, 277.

<sup>106</sup> de Jongh, *Zinne- en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw*, 9.

<sup>107</sup> *Ibid.*, 5-6.

Jacob Cats (bijlagen 2-5) die in zijn *Spiegel van den ouden ende nieuwen tijdt, bestaende uyt spreek-woorden ende sinspreucken* (1632) was opgenomen. Het vers van het embleem gaat als volgt (vert. uit 1843):

*De vogels zingen in het veld, naardat hun bekken zijn gesteld:*

*Dat is van overlang gezeid, en vrij niet zonder goed bescheid;*

*Want zoo gij wandelt door het woud en daar uw zinnen bezig houdt,*

*Gij zult bevinden metter daad, dat onze spreuke zeker gaat.*

*Meest al wat kromme bekken heeft, bevindt men dat van rooven leeft;*

*En mits het daar alleen op ziet, zoo past het op het zingen niet.*

*Vindt gij een vogel platgebekt, weet dat hij naar het water trekt:*

*En mits hij in den modder wroet, zoo is zijn stemme nimmer zoet.*

*Een lange bek die heeft een schijn een herdersfluit te mogen zijn:*

*Maar daar en komt niet anders uit dan ik en weet niet wat geluid:*

*Ik zegge daarom voor het lest: de kleine bekken zingen best.*

*“God geeft den kleinen nu en dan, wat nooit en had de grootste man.”*

*Beziet den zoeten nachtegaal, beziet de vogels altemaal,*

*“Hoe grooter bek, hoe kwader klang, hoe kleiner dier, hoe zoeter zang.”*

*’t Is anders met den mensch gesteld dan met de vogels van het veld;*

*De menschen hebben éénen mond, maar die en heeft niet éénen grond:*

*Want spreekt er een uit zachten geest, een ander brult gelijk een beest.*

*Dus al wat onder ons geschiedt en komt ons van de monden niet,*

*De mond is maar een buitenlid, ’t is ’t harte daar de roeder zit;*

*De mond die bidt, de mond die scheldt, al naar het binnen is gesteld.*

*Des gij die vuile dingen spreekt, of vinnig met uw tonge steekt,*

*Houd vast dat gij in uw gemoed een vuil en gruwzaam monster voedt.*

*“Het oor dat wijst den ezel uit, den olifant zijn lange snuit,*

*Het water kent men aan den grond, de menschen aan hun eigen mond.”<sup>108</sup>*

---

<sup>108</sup> M. de Vries en Arie de Jager, *Dichtwerken van Jacob Cats: naar de behoeften van den tegenwoordigen tijd ingerigt. Twee-en-tachtig-jarig leven. Spiegel van den ouden en nieuwen tijdt* 1<sup>e</sup> dl. (Deventer: Ter Gunne, 1843) 292. Laatst geraadpleegd op 29 juli 2014.

<http://books.google.be/books?id=jwxVAAAACAAJ&pg=PA292&dq=elk+vogeltje+zingt+zoals++jacob+cats&hl=en&sa=X&ei=rGSpU8u1MLPB7Ab2iYCIDg&ved=0CCAQ6AEwAA#v=onepage&q=elk%20vogeltje%20zingt%20zoals%20%20jacob%20cats&f=false>

Een belangrijk doel van de makers van emblemataboeken was hun landgenoten op te voeden in kennis, deugd en geloof.<sup>109</sup> De verscheidenheid aan vogels op het vogelconcert en dus ook hun verschillende stemmen, alluderen waarschijnlijk op dit gedicht. Iedereen uit zich op de manier die bij zijn persoonlijkheid past. Dit was de moraal van het verhaal. Het weinig harmonieuze koor van goede en slechte zangers verwijst naar de zin 'Hoe grooter bek, hoe kwader klang, hoe kleiner dier, hoe zoeter zang.' Ook de compositie van een vogelconcert waarbij allerlei verschillende vogels in een open landschap afgebeeld zijn, kunnen we liëren aan de afbeelding van het embleem van Cats. Kunstenaars zochten motieven in populaire didactische literatuur als de emblemataboeken, schoolboeken en preken om op die manier een zo groot mogelijk publiek te bereiken. De zeventiende-eeuwse mens zal de associatie van het vogelconcert met dit embleem dus direct herkend hebben.<sup>110</sup>

## Aesopus

We zien een opmerkelijke vernieuwing in de afbeeldingen van vogelconcerten in het begin van de zeventiende eeuw in het werk van Frans Snijders. Hij was de eerste schilder die een dirigent aan het hoofd van de groep vogels plaatste en koos voor die rol een uil (meestal een velduil). Op het *Vogelconcert* (afb. 16) van een volgeling van Jan Brueghel de Jonge zien we een grote congregatie van vogels die samen zingen voor een open boek, maar geen enkele vogel lijkt er de leiding over het koor te nemen. Ook bij enkele vogelconcerten van Jan van Kessel zoals *Vogelconcert* (afb. 17), zien we geen dirigent. In het *Vogelconcert* (afb. 25) van Snijders wordt de uil, die boven de partituur is gepositioneerd, als dirigent van het koor aangesteld. Zonder de interventie van de uil zou er chaos ontstaan. Hij slaat met zijn poot de maat en probeert zo een orde te verkrijgen die in de natuur niet voorkomt. Op deze manier gaf Snijders vorm aan de idee dat de artificiële kunst wonderbaarlijker is dan de kunst van de natuur.<sup>111</sup> Inspiratie voor deze compositorische vernieuwing vond

---

<sup>109</sup> Bakker, *Landschap en Wereldbeeld*, 303.

<sup>110</sup> *Ibid.*, 279.

<sup>111</sup> Koslow, *Frans Snyder*, 298-299.

Snijders mogelijks bij de fabel van de Griekse dichter Aesopus (ca. 620-560 v.Chr.):  
*De uil en de vogels*.<sup>112</sup>

De tweede helft van de zestiende eeuw kende een gestaag groeiende productie van fabelboeken. Edwaerd de Dene (1505-1578) wijdde de trend in met zijn *De warachtige fabulen der dieren* (1567) waarin hij de fabels van Aesopus, een Griekse dichter, een nieuw leven inblies.<sup>113</sup> Elke fabel in het boek was voorzien van een ets van de hand van Marcus Gheeraerts (1520-1590). De etsen waren grotendeels verantwoordelijk voor de populariteit van het genre en makers van fabelboeken bleven zijn etsen gebruiken tot in de achttiende eeuw.<sup>114</sup> Vanaf 1620 begon Snijders met het afbeelden van Aesopische fabels. Deze werden oorspronkelijk geassocieerd met marginale decoratie en boekillustratie. Snijders was de eerste die zich specialiseerde in de fabelschilderkunst maar Pieter Paul Rubens had reeds vóór Snijders het onderwerp naar schilderformaat gebracht. Rubens herkende dus het potentieel die de fabels van Aesopus voor de schilderkunst hadden, terwijl Snijders het onderwerp specificieerde en populariseerde en daardoor een grotere impact had op zijn tijdgenoten.<sup>115</sup>

Al sinds de eerste eeuw voor Christus spelen fabels een belangrijke pedagogische rol. In het oude Rome moesten kinderen fabels kopiëren van voorbeelden die hun leraren hadden uitgeschreven. Later moesten deze kinderen ook leren hoe ze fabels moesten vertellen in geschreven en gesproken vorm waarbij ze uitspraken moesten uitvinden voor de personages. In de renaissance werd het fabelboek opgenomen in de curricula. Erasmus zag de eigenschap van de Aesopische fabels als educatie als verklaring voor hun wijdverspreid gebruik. Maar ook volwassenen konden de fabels appreciëren. Fabels kwamen voor in de emblemen van de zestiende en zeventiende eeuw. Het waren moraliserende afbeeldingen die rond actuele sociale problemen

---

<sup>112</sup> X, "Snyders, Frans: Documentatiemap."

<sup>113</sup> Edouard De Dene en Marcus Gheeraerts, *De warachtige fabulen der dieren*. (s.l.: Pieter de Clerck, 1567), Laatst geraadpleegd op 21 juli 2014.

<http://books.google.be/books?id=e9NNAAAACAAJ&printsec=frontcover&dq=marcus+gheeraerts&hl=en&sa=X&ei=zdipU93wFOFR4QTntIDoCw&ved=0CDMQ6AEwAg#v=onepage&q=marcus%20gheeraerts&f=false>.

<sup>114</sup> Lianne Wepler, "Stories in pictures from the world of birds: the courageous magpie," *Simiolus: kunsthistorisch tijdschrift* 35, nr. 1 (2011) 100.

<sup>115</sup> Koslow, *Frans Snyders*, 259.



draaiden. Doordat de moraliserende betekenis van deze fabels al vroeg aangeleerd en zelden vergeten werd, had de zeventiende-eeuwse lezer weinig moeilijkheden om het epimythium, de moraal van de fabel, te herkennen. In zijn werk *De warachtige fabulen der dieren* voorzag de Dene Bijbelse citaten voor Gheeraerts' fabelillustraties en gaf daarmee religieus belang aan de fabels. Later, in 1617, trok Joost van den Vondel (1587-1679) politieke lessen uit die zelfde afbeeldingen. We kunnen hieruit concluderen dat afbeeldingen van deze fabels, zoals die van Snijders, toegang gaven tot meerdere interpretaties. Het belang zat in het oog van de zeventiende-eeuwse aanschouwer, meer dan in de bedoeling van de kunstenaar.<sup>116</sup>

Snijders bezat twee kopieën van *De warachtige fabulen der dieren* van Edwaerd de Dene, die hij vaak raadpleegde voor sjablonen waarop hij zijn fabelafbeeldingen baseerde.<sup>117</sup> Tenminste een ervan liet hij na aan zijn medewerker en schoonbroer Paul de Vos. Snijders behield meestal de algemene compositie van de etsen van Gheeraerts maar gebruikte de technieken van de barokstijl voor een grotere dynamiek.<sup>118</sup> Verschillende documenten tonen aan dat Snijders de meeste Aesopische fabelafbeeldingen schilderde in de jaren twintig en dertig, en waarschijnlijk in de jaren veertig van de zeventiende eeuw, de periode waarin hij tevens de meeste vogelconcerten maakte. Snijders' werk uit deze periode was zeer omvangrijk maar slechts enkele werken zijn overgebleven en velen zijn verward met die van zijn schoonbroer Paul de Vos, die Snijders assisteerde rond 1627. Fabelboeken en illustraties waren in Snijders' tijd enorm populair in de Zuidelijke Nederlanden.<sup>119</sup> Antwerpse inventarissen verwijzen vaak naar fabelillustraties. De etsen van Marcus Gheeraerts worden bijvoorbeeld regelmatig vermeld in de Antwerpse kunstinventaris van Erik Duverger.<sup>120</sup>

Alhoewel de fabel *De uil en de vogels* niet in *De warachtige fabulen der dieren* van Edwaerd de Dene was opgenomen, geven verschillende bronnen wel aan dat

---

<sup>116</sup> *Ibid.*, 264-267.

<sup>117</sup> Wepler, "Stories in pictures from the world of birds," 100.

<sup>118</sup> Koslow, *Frans Snyder*, 264.

<sup>119</sup> *Ibid.*, 259-265.

<sup>120</sup> Duverger. *Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende Eeuw*, Vol. 1-14.

Snijders de Aesopische fabel gekend moet hebben.<sup>121</sup> In de fabel waarschuwt de wijze uil de andere vogels van het bos voor allerlei gevaren. Maar de vogels negeerden de woorden van de uil en lachten met wat hij zei. Toen alles uitkwam wat de uil had voorspeld, kregen de vogels groot respect voor zijn wijsheid. Elke keer dat de uil sindsdien tevoorschijn kwam, vlogen alle vogels op haar af in de hoop iets te horen dat voor hen van belang was. De uil gaf de vogels echter niet langer advies en zat steeds te mopperen over de dwaasheid van zijn soort.<sup>122</sup> Aan het einde van de zestiende eeuw leefde de associatie van de uil met wijsheid, mede door de populariteit van de Aesopusfabels, weer op. In de middeleeuwen werd de uil gezien als een representatie van zonde, ondeugd en onzedelijkheid. In de schilderijen van Jheronimus Bosch (ca. 1450-1516) bijvoorbeeld wordt de uil gezien als teken van hekserij. Deze hernieuwde positieve associatie van de uil liet Snijders toe om nieuwe betekenissen aan zijn vogelconcerten te geven.<sup>123</sup>

Een andere inspiratie voor de compositie van het werk met de uil als dirigent werd mogelijks ook gehaald uit een onderwerp dat sinds de late vijftiende eeuw populair was waarin een uil aangevallen en bespot wordt door een groep vijandige vogels. Enerzijds symboliseerde het vijftiende-eeuws onderwerp Christus in de rol van de uil die aangevallen wordt door ongelovigen, afgebeeld als de vogels. Anderzijds was de uil een teken voor de duivel of het kwaad in het algemeen. Het compositieschema van Snijders' *Vogelconcert* (afb. 20) volgt mogelijks dit onderwerp maar het tafereel droeg bij hem een minder religieuze maar een eerder morele betekenis.<sup>124</sup> *De spot van de uil* (afb. 21) van Jan van Kessel de Oude was een lichtelijk aangepaste kopie van dit vogelconcert van zijn leermeester Snijders, maar draagt niet dezelfde titel. De uil werd hier bespot voor zijn domheid. Een voorbeeld van de associatie van de uil met domheid illustreert de gravure *Uil met bril en boeken* (afb. 4) van Cornelis Bloemaert II (1603-1692) uit ca. 1625 die verwijst naar het gezegde: 'Wat baet keers of bril, als den uijl niet sien en wil'. Deze gravure benadrukt dus de domheid van de vogel die

---

<sup>121</sup> De Dene en Gheeraerts, *De warachtige fabulen der dieren*.

<sup>122</sup> Vernon Jones, *Aesop's fables – a new translation* (New York: Avenel books, 1912) n.p., laatst geraadpleegd op 2 augustus 2014, <http://www.gutenberg.org/ebooks/11339>

<sup>123</sup> X, "Snyders: Frans, documentatiemap."

<sup>124</sup> Koslow, *Frans Snyders*, 291-292.

ondanks de hulpmiddelen niets kon zien.<sup>125</sup> Ook naast de uil op *Het Vogelconcert* (afb. 34) van de Hollandse schilder Melchior d'Hondecoeter ligt een bril, die waarschijnlijk ook refereerde naar het gezegde.<sup>126</sup>

De keuze voor een uil als het centrum waarrond de koorleden zich verzamelden kan ook evengoed uit het dagelijkse leven genomen zijn. De uil diende vaak als lokaas voor vogels die overdag op hem afkwamen om hem te verjagen, zodat hij 's nachts hun jongen niet roofde. De aangevlogen vogels konden gemakkelijk worden gevangen door valkuilen te plaatsen of door takken van de omringende bomen en struiken met lijm in te smeren.<sup>127</sup> Bijvoorbeeld op de ets *Landschap met kerkuil tussen andere vogels* (afb. 5) van Albert Flamen (ca. 1620-1669) zien we hoe allerlei vogels de uil aanvallen. Drie vogels hangen omgekeerd aan de gelijkde takken van de boom vast en proberen tevergeefs los te komen door met hun vleugels te slaan.

Het *Vogelconcert* (afb. 24) van Snijders is nog een ander voorbeeld van een link met de Aesopische fabels. De inspiratie voor de afbeelding kwam van de afbeelding van de fabel *De Pauw en de Ekster* van Marcus Gheeraerts (bijlagen 8-9). Snijders heeft zich op deze fabel geïnspireerd maar hij kiest ervoor om een ander moment uit de fabel af te beelden dan Gheeraerts. In het volgende hoofdstuk over de sociaal-politieke betekenis van het vogelconcert zal ik de link met de fabel en het *Vogelconcert* van Snijders uitvoeriger bespreken.

Ook Pieter Casteels III baseerde zich voor zijn vogelconcerten op de fabels van Aesopus. In zijn *Vogelconcert* (afb. 32) staat centraal een raaf afgebeeld die belaagd wordt door andere vogels. Dit tafereel baseerde hij op de fabel *Zeus en de trotse raaf* naar Aesopus. In die fabel, zoals we eveneens later nog zullen zien in het hoofdstuk over de politieke betekenis van de vogelconcerten, verkleedt de raaf zich met de allermooiste veren die hij gestolen had van de andere kleurrijke vogels zodat hij de

---

<sup>125</sup> "Rijksmuseum," laatst geraadpleegd op 2 augustus 2014, <https://www.rijksmuseum.nl/nl/ontdek-de-collectie/onderwerpen/uilen>

<sup>126</sup> Rikken, *Melchior d'Hondecoeter*, 27.

<sup>127</sup> *Ibid.*, 34.

verkiezingen voor de nieuwe koning zou winnen. De raaf valt echter door de mand en de vogels onthullen de ware aard van de raaf door hem te ontdoen van zijn gestolen veren.

#### vi. Sociaal-politieke betekenis

In de middeleeuwen kende het thema van de musicerende dieren een buitengewone verspreiding, zowel in manuscripten als in kerksculpturen. Musicerende dieren presenteerden een satirisch beeld op hedendaagse gebeurtenissen.<sup>128</sup> Ook de zeventiende-eeuwse vogelconcerten konden een maatschappijkritische lading bevatten. In de zeventiende-eeuwse literatuur treffen we voorbeelden aan waarin vogels figureerden in politieke satire en commentaar. In het gedicht *Uil* bijvoorbeeld van Michael Drayton (1563-1631) uit 1603 bekritiseerden vogels de economische sociale en politieke toestanden van die tijd.<sup>129</sup> Alhoewel vogelconcerten meestal niet naar specifieke politieke gebeurtenissen verwezen, konden de patronen wel gelinkt worden aan de politieke en sociale orde. Ze toonden het belang van politieke macht aan.

Zo kan het samen harmonieus zingen van de vogels in een vogelconcert geïnterpreteerd worden als een hels debat waarbij de verschillende opinies van de vogels zijn afgebeeld. Reeds in de narratieve poëzie van de middeleeuwen zijn, vooral in de twaalfde en dertiende eeuw, debatten tussen vogels erg in zwang geweest. Die disputen hadden toen telkens de liefde als hoofdthema, een onderwerp dat toen actueel was als gevolg van de opkomst van het nieuwe ideaal van de hoofse liefde.<sup>130</sup> Bij de zeventiende-eeuwse vogelconcerten kan het tafereel eerder als een politiek debat opgevat worden. Nemen we als voorbeeld het *Vogelconcert* (afb. 24) van Frans Snijders. Aan de rechterkant is een pauw te zien die zijn staartveren wijd heeft opengesperd. Eén vogel durft de pauw te contesteren: de ekster. De ekster staat

---

<sup>128</sup> Mirimonde, "Les concerts parodiques chez les maîtres du nord," 259.

<sup>129</sup> "English poetry 1579-1830", laatst geraadpleegd op 2 augustus 2014, <http://spenserians.cath.vt.edu/TextRecord.php?action=GET&textsid=33021>.

<sup>130</sup> Lemaire, *Op vleugels van de ziel*, 360.

bekend als de kletskous onder de vogels. Hij keert zich vastberaden en met zijn voeten stevig op een boomstronk tegen de *show-off* van de pauw.<sup>131</sup>

Op het eerste zicht zien we een samenkomst van verschillende soorten vogels in een vlak landschap met een kale boom. Wanneer je het schilderij aanschouwt, kan je bijna de ongecoördineerde en chaotische herrie van het tafereel horen. Elke vogel neemt met zijn eigen specifieke onharmonische noten deel aan het vogelconcert. Toch doet deze voorstelling ons meer denken aan een hevig debat waarbij twee vogels duidelijk de leiding nemen: de ekster en de pauw. De ekster zit op een boomstronkje midden in het schilderij. Door de kleuren en de positie van deze vogel wordt het contrast met de pauw duidelijk. De ekster heeft één poot voorgezet in de richting van de pauw naar wie hij zich richt. Zijn bek is open. Zijn antagonist, die op een aardeheuveltje staat, kraait op zijn beurt naar de ekster terwijl hij zijn prachtige veren toont. Hij spreidt zijn staart en trekt onze aandacht met zijn enorme omvang. Mannelijke pauwen spreiden enkel hun staartveren tijdens het broedseizoen om de vrouwtjespauwen te imponeren, maar ook wanneer ze zich bedreigd voelen en antagonist willen intimideren. De pauw met zijn opengesperde staart brengt op die manier onrust in het tafereel. Een haan, die aan dezelfde kant van de pauw staat, lijkt ofwel hem te versterken ofwel tegen hem in te gaan. De drie vogels zijn omgeven door andere vogels die eveneens in het debat zijn verwickeld. Velen keren zich naar elkaar met open bek zoals bijvoorbeeld de roerdomp en de groene specht. Andere vogels gaan op in het debat tussen de pauw en de ekster. Sommigen maken hun enthousiasme duidelijk door met hun vleugels te slaan.<sup>132</sup>

De ekster en de pauw krijgen prominente plaatsen in het schilderij. Zij zijn de leidende figuren van het debat. We kunnen het paar omschrijven als het narratieve element van de compositie. Dit narratief kunnen we linken aan de Aesopusfabel *De Pauw en de Ekster* (*Paew ende Acxtere*) (bijlage 8-9). In Aesopus' fabels is de antagonist van de pauw een torenkraai. Edwaerd de Dene en Joost van den Vondel veranderden

---

<sup>131</sup> Lisanne Wepler, "Stories in pictures from the world of birds: the courageous magpie," 91-99.

<sup>132</sup> Wepler, "stories in pictures from the world of birds," 99.

de torenkraai in een ekster. Snijders had maar liefst twee exemplaren van het fabelboek *De warachtige fabulen der dieren* (1567) van Edwaerd de Dene in zijn bezit.<sup>133</sup> De fabel gaat als volgt. De vogels waren allen samengekomen om een nieuwe koning te kiezen. Onder andere de pauw was kandidaat. Hij spreidde zijn prachtige staart en stapte met trots op de grond. De menigte, onder de indruk van zijn schitterende uitstraling, stond op het punt de pauw aan te stellen tot koning tot opeens de ekster uit de groep naar voor stapte en aan de nieuwe koning vroeg: 'Wat als jij onze nieuwe koning wordt, welke hulp kunnen we van jou verwachten wanneer de adelaar op ons komt jagen? Hoe ga je ons dan beschermen?'. Het opende de ogen van de andere vogels en ze zagen de zwakte van hun keuze in. Ze annuleerden de verkiezingen.<sup>134</sup>

Het is dus waarschijnlijk dat het tafereel van Snijders gebaseerd is op de fabel van de pauw en de ekster, die we kunnen herkennen in de narratieve structuur van het schilderij. Ook omdat we weten dat Snijders wel vaker Aesopische fabels in zijn schilderijen weergeeft.<sup>135</sup> De morele les die deze fabel wil meegeven is dat men zich niet mag laten verblinden door uiterlijke schoonheid of pracht en praal en dat het niet het overwegend element mag zijn om een heerser aan te duiden. De pauw stond in de fabel symbool voor trots, zelfvertrouwen, schoonheid en arrogantie. De ekster was een symbool voor intelligentie, kennis, bescherming en geluk.<sup>136</sup>

Er is een belangrijk verschil op te merken tussen de ets van Marcus Gheeraerts (afb. 6) en het schilderij van Snijders. In het schilderij van Snijders is de dialoog tussen de pauw en de ekster de hoofdgebeurtenis. Hierdoor kunnen we dit tafereel aan de fabel linken. In de ets van Gheeraerts communiceren enkel de haan en de ekster. De andere vogels, ook de pauw, lijken te luisteren naar hun dialoog. De pauw lijkt op de ets de positie van de koning reeds te hebben ingenomen. Zijn veren op zijn hoofd

---

<sup>133</sup> *Ibid.*, 99-100

<sup>134</sup> "Litscape," laatst geraadpleegd op 2 augustus 2014, [http://www.litscape.com/author/Aesop/The\\_Peacock\\_and\\_the\\_Magpie.html](http://www.litscape.com/author/Aesop/The_Peacock_and_the_Magpie.html)

<sup>135</sup> Koslow, *Frans Snyder*, 259.

<sup>136</sup> Tom Westeneng, "symbolische betekenis van vogels," laatst geraadpleegd op 3 augustus 2014, <http://tomwesteneng.nl/vogels.html>.

hebben de vorm van een kroon en zijn staartveren zijn wijd opengesperd. Hij heeft zichzelf boven de groep vogels verheven door op een heuveltje te gaan staan. Het verschil tussen de twee representaties heeft ook gevolgen voor het narratief van het tafereel. In de Denes versie van de fabel zijn het de vogels, hij zegt niet welke, die de ekster uitdagen om zijn mening te geven over de keuze. Gheeraerts' ets toont dit moment in het verhaal. De vogel die de ekster uitdaagt is in deze voorstelling dan de haan. Snijders toont in zijn schilderij dan weer het antwoord van de ekster, die zich nu naar de pauw heeft gekeerd. Toch krijgt de haan in het schilderij van Snijders een belangrijke plaats. Hij staat tussen de ekster en de pauw. De haan keert zijn lichaam naar de ekster maar zijn hoofd is gedraaid naar de pauw. Of de haan zijn ongenoegen uit over de pauw zijn poging om tot koning benoemd te worden, of deze net steunt, is onduidelijk.<sup>137</sup> Sommige andere vogels lijken verstrikt geraakt in hun eigen onderlinge meningsverschillen, waardoor ze het debat tussen de pauw en de ekster niet meer volgen.

Het werk *Vogelconcert* (afb. 32) van Peter Casteels III kunnen we ook linken aan een fabel van Aesopus met een politieke connotatie: *Zeus en de trotse raaf*.<sup>138</sup> Ook Paul de Vos, bijvoorbeeld in *Een kraai in pauwenveren* (afb. 7) en Melchior d'Hondecoeter gebruikten deze Aesopusfabel als onderwerp voor hun werk.<sup>139</sup> Op het schilderij van Casteels III zien we een grote raaf die aangevallen wordt door enkele andere vogels. De fabel gaat als volgt. Op een goede dag vatte Zeus het voornemen op om een koning onder de vogels te benoemen. Als alle soorten zich aan hem gepresenteerd hadden, zou hij de fraaiste tot vorst kronen. Alle vogels verzamelden zich bij de waterkant om daar hun gevederte te poetsen en zich op te doffen. De raaf wist dat hij met zijn schrale verentooi geen kans maakte. Dus wachtte hij tot de anderen klaar waren en raapte toen de mooiste veren op die zij hadden achtergelaten. Daarmee tooide hij zichzelf tot de prachtigste vogel van het rijk. Op de dag van de verkiezing paradeerde hij met zijn indrukwekkende pluimage. Zeus wou hem net tot koning

---

<sup>137</sup> Wepler, "stories in pictures from the world of birds: the courageous magpie," 94.

<sup>138</sup> Ook wel Zeus, de raaf en de andere vogels genoemd of de vogel in geleende veren.

<sup>139</sup> "Koninklijke Nederlandse Academie van Wetenschappen," laatst geraadpleegd op 2 augustus 2014, [https://www.knaw.nl/shared/resources/actueel/publicaties/pdf/140402\\_pronken\\_met\\_andersmans\\_veren\\_br\\_iefadvies\\_citeren\\_highres.pdf](https://www.knaw.nl/shared/resources/actueel/publicaties/pdf/140402_pronken_met_andersmans_veren_br_iefadvies_citeren_highres.pdf)

kronen toen de andere vogels in opstand kwamen. Zij pikten boos de gestolen veren van de raaf. Uiteindelijk was de raaf weer even saai als voorheen.<sup>140</sup>

Een schilderij uit de Republiek moeten we in dit hoofdstuk over de sociale en politieke functie van het vogelconcert toch even aanhalen. Het betreft het *Vogelconcert* (afb. 35) uit 1682 van vogelschilder Melchior d'Hondecoeter. Alhoewel d'Hondecoeter meestal geen diepere politieke of moralistische betekenis in zijn werken verpakte daar zijn primaire doel het creëren van een aantrekkelijke en levendige voorstelling met uiteenlopende bontgekleurde vogels was, is er toch in dit schilderij een politieke toespeling te vinden. Het schilderij is een combinatie van een vogelconcert en een balustradestuk. Balustradestukken vormden binnen d'Hondecoeters decoratieve vogelstukken een aparte categorie. Het waren schilderijen met op de voorgrond een doorgaans marmeren balustrade waarop verschillende vogels te zien zijn.<sup>141</sup> Op het schilderij slaat de uil opnieuw de maat, een kenmerk dat hij overnam van Snijders en dat in alle vogelconcerten van d'Hondecoeter terugkomt. Marringje Rikken beschrijft de verborgen politieke betekenis van het werk in haar uitgave *Melchior d'Hondecoeter – Vogelschilder*. In het schilderij zijn verschillende vogelsoorten afgebeeld, zowel inheemse zoals de boerenzwaluwen, ijsvogel, ekster, enzovoort, als exotische, zoals de flamingo, helmkasuaris en saruskraanvogel. De kerkuil trekt de aandacht naar het papier waarop hij staat. Daarop staat te lezen: 'Langh leeft den Koningh'. De betekenis van het schilderij ligt in deze boodschap. Een belangrijk gegeven om een duidelijkere betekenis te vinden is de datering. Het jaartal op het schilderij wordt gelezen als 1682, maar het laatste cijfer is weggevallen. We kunnen dus enkel met zekerheid zeggen dat het in de jaren tachtig van de zeventiende eeuw is geschilderd. Het zou kunnen dat de zinsnede een gedeelte is van het gezegde 'De koning is dood, lang leeft de koning'. In dat geval zou het schilderij een antimonarchaal karakter hebben. De krijgende vogels die allen door elkaar zingen, zouden dan staan voor de hofhouding en de machtigen in het rijk van de koning. Er heerst weinig harmonie in

---

<sup>140</sup> "KNAW," laatst geraadpleegd op 2 augustus 2014, [http://static1.volkskrant.nl/static/asset/2014/140402\\_knaw\\_briefadvies\\_citeren\\_4641.pdf](http://static1.volkskrant.nl/static/asset/2014/140402_knaw_briefadvies_citeren_4641.pdf)

<sup>141</sup> Rikken, *Melchior d'Hondecoeter*, 33.



het samenspel van de vogels en ook de koning kan er geen orde in brengen.<sup>142</sup> Vanuit deze visie zouden we het schilderij dus kunnen interpreteren als een allegorie van het belang van politiek gezag.<sup>143</sup> De identificatie van de koning als Willem III valt sterk te betwifelen aangezien deze koning een belangrijke opdrachtgever van d'Hondecoeter was. Het is dus onwaarschijnlijk dat d'Hondecoeter een negatieve boodschap over zijn opdrachtgever met het schilderij zou verbinden.<sup>144</sup> Willem III bezat in ook bij zijn buitenverblijven verschillende volières die d'Hondecoeter zal hebben bezocht voor de schildering van de exotische vogels op zijn schilderijen. Het is dus veel aannemelijker dat de zinsnede letterlijk moet opgevat worden als een eerbetoon aan de koning. Of het nu om stadhouder-koning Willem III gaat of slechts een verwijzing is naar de uil als koning onder de vogels en dirigent bij het concert is door het ontbreken van gegevens over de herkomst moeilijk te zeggen.<sup>145</sup>

Naast deze specifieke casussen kunnen we het gekwetter van de samenschooling in het vogelconcert in zijn geheel opvatten als een oorverdovende discussie tussen de verschillende vogels. Met een blik op de dirigent als heerser kunnen we het vogelconcert interpreteren als een allegorie van het belang van politiek gezag waarbij de dirigent, meestal een uil, instaat voor de harmonisering van de wereld door zijn poging om (politieke) orde te brengen in samenzang van de verschillende vogels. Ook het gedicht *Birds of one feather flock together* (bijlagen 6-7), die opgenomen was in de contemporaine emblemataliteratuur van Jacob Cats, verwijst naar het feit dat mensen die verschillende standpunten hebben niet geneigd zijn elkaar op te zoeken. Vogels van dezelfde soorten worden hier vergeleken met mensen met hetzelfde standpunt. De taak van de dirigent als heerser is de verschillende sociale afdelingen, voorgesteld als vogels van diverse pluimage, te verenigen in harmonie.<sup>146</sup>

---

<sup>142</sup> *Ibid.*, 35-37

<sup>143</sup> X, "Snyders, Frans: documentatiemap."

<sup>144</sup> Riken, *Melchior d'Hondecoeter*, 35-37

<sup>145</sup> *Ibid.*, 48.

<sup>146</sup> X, "Snyders, Frans: Documap."

### **c. Svetlana Alpers en Eddy de Jongh: een schijn debat**

Eddy de Jongh onderzoekt al geruime tijd de morele inhouden van de genreschilderkunst uit de Hollandse zeventiende eeuw. Svetlana Alpers wordt gezien als zijn tegenpool omdat zij zich net concentreert op het visuele aspect van de schilderkunst en daarin de essentie van het werk ziet. Deze verhandeling wil duidelijk maken aan de hand van het genre van het vogelconcert dat deze twee tegenpolen in feite meer raakvlakken hebben dan wordt aangenomen en dat er eigenlijk geen sprake moet zijn van een debat maar net van een samengaan van de verschillende standpunten. De zeventiende-eeuwse kunst wordt gekenmerkt door verschillende verklaringsniveaus. De kunst kon vanuit verschillende dimensies geïnterpreteerd worden.

Sinds de zestiende eeuw had de moderne wetenschap aangetoond dat de Bijbel allerlei tegenstrijdigheden en fysieke onmogelijkheden bevatte. De theologische discussie die hierdoor ontstond, spitste zich toe op de vraag hoe de Heilige Schrift moest geïnterpreteerd worden. Sommigen zoals Maarten Luther (1483-1546) hielden vast aan de letterlijke interpretatie van de verhalen, anderen zoals Desiderius Erasmus (ca. 1466-1536) legden dan weer een sterk accent op de morele interpretatie.<sup>147</sup> De waarheid van de Bijbel kwam onder druk te staan en maakte plaats voor de waarheid van de wetenschap. Beelden stonden niet langer enkel in dienst van de Kerk, maar nu ook van de wetenschap. Het is dus belangrijk bij het bestuderen van zeventiende-eeuwse kunst zoals bijvoorbeeld het genre van het vogelconcert, deze verandering in het gedachtengoed van de Nederlandse cultuur in het achterhoofd te houden. Het denken in de of/of-dimensies van het realismedebat tussen de Jongh en Alpers zorgt ervoor dat het onderzoek naar deze kunst niet in zijn volledigheid en juistheid kan ontwikkelen. Grensoverschrijdend onderzoek en aandacht voor de polyïnterpretabiliteit helpt ons naar een meer exacte en minder benepen visie op deze zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst. Via de

---

<sup>147</sup> Bakker, *Landschap en Wereldbeeld*, 207-209.

analyse van het vogelconcert werd hierboven gepoogd deze stelling te argumenteren.

De Jongh analyseerde de mentaliteit van de Hollandse zeventiende eeuw om zo tot inhoudelijke betekenissen van de schilderijen te komen. Hiervoor hanteerde hij de eigentijdse literatuur van Joost van den Vondel (1587-1679) en Jan Krul (1602-1646), emblemataboeken zoals die van Jacob Cats en Roemer Visscher (1547-1620), en kunsthistorische teksten zoals die van Karel van Mander, Samuel van Hoogstraten (1627-1678) en Gerard de Lairese (1641-1711).<sup>148</sup> De Jongh schreef in *Zinne- en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw* over de emblemataliteratuur van Cats:

*“In de hierna volgende bladzijden zal worden aangetoond dat er nauwe relaties hebben bestaan tussen schilderkunst enerzijds en de zogenaamde emblemataliteratuur anderzijds, een tak van de letterkunde die destijds bijzonder populair was, niet in 't minst doordat Jacob Cats er zo'n aanzienlijke bijdrage aan heeft geleverd. De emblemata-literatuur (...) kan ons (...) een sleutel verschaffen tot nadere interpretatie van bepaalde schilderijen.”*<sup>149</sup>

Volgens de Jongh kunnen we aan de hand van bovengenoemde bronnen de mentaliteit van de Hollandse zeventiende eeuw aan het licht brengen. Voor hem bestond deze mentaliteit uit zowel de neiging tot moralisering als de voorkeur voor ambiguïteit en polyinterpretabiliteit. De Jongh linkte deze mentaliteit aan de contemporaine genretaferelen. In deze taferelen kwam de voorkeur voor moralisering tot uitdrukking in specifieke objecten en scènes, dus zowel motieven als thema's, die voor het oog perfecte representaties van de realiteit zijn. Voor de Jongh droegen zeventiende-eeuwse genretaferelen diepere symbolische betekenissen in zich die onder het zichtbare oppervlak verscholen lagen. In tegenstelling tot Alpers is het centrale kenmerk van Hollandse schilderkunst volgens hem dus niet het realisme in de negentiende-eeuwse zin van het woord, maar het schijnrealisme. We mogen

---

<sup>148</sup> Jonker, “A philosophical analysis of the iconological debate,” 152.

<sup>149</sup> de Jongh, *Zinne- en minnebeelden van de schilderkunst in de zeventiende eeuw*, 8.

volgens hem de objecten en de situaties die ze representeren niet zien als reflecties van de realiteit.<sup>150</sup>

De Jongh kreeg kritiek op zijn iconologische methode van Svetlana Alpers. In haar *The Art of Describing* bestrijdt ze de veronderstelling dat werkelijk bestaande dingen, zoals ze op papier, doek of paneel staan afgebeeld, nog een tweede, metaforische betekenislaag kunnen hebben en al helemaal dat die een theologische of morele lering zouden bevatten. Haar denkwijze richtte de aandacht dus opnieuw op wat iconologen de eerste betekenislaag noemen (en wat voor Alpers de enige was): de dingen zelf. Voor Alpers spraken die dingen voor zichzelf en wie achter de zichtbare werkelijkheid probeerde te kijken, liep het gevaar de echte dingen niet meer te zien.<sup>151</sup> Toch ontkent Alpers een theologische context niet. Ze schrijft in *The Art of Describing*:

*“On the subject of religion this book does not, directly, have much to say. Yet, nothing I say about Dutch visual culture is inconsistent with Dutch religious views and, indeed, I think it can be used to help turn the current attention away from dogma to social practice. So far the art has been related to dogma or to rules governing behavior. On the other hand, I relate it to views of knowledge and the world, which are implicitly imbedded in a religious sense of order.”<sup>152</sup>*

Volgens Alpers had de Jongh verkeerdelijk de iconologische studie die was ontwikkeld voor de renaissancekunst, toegepast op de Hollandse zeventiende-eeuwse genreschilderkunst. Elke cultuur heeft een andere mentaliteit. Ze beschrijft in haar boek *The Art of Describing* de mentaliteit van de Hollandse cultuur als een visuele cultuur en haalt daarbij de eigentijdse wetenschap aan: Johannes Keplers (1571-1630) model van het oog, Francis Bacons (1561-1626) experimentele onderzoeken en Robert Hookes (1635-1703) gebruik van de microscoop. Kennis werd

---

<sup>150</sup> Jonker, “A philosophical analysis of the iconological debate,” 152.

<sup>151</sup> Bakker, *Landschap en Wereldbeeld*, 287.

<sup>152</sup> Alpers, *The Art of Describing*, xxvi.

door hen bekomen door het beschrijven van wat ze zagen.<sup>153</sup> Ze wouden de wereld begrijpen in haar grootste en kleinste vorm. Beelden werden even belangrijk of zelfs belangrijker dan woorden om de wereld te beschrijven. Ze schrijft hierover in *The Art of Describing*:

*"We are back to the image on Kepler's retina, or Comenius's words, which like Dutch paintings themselves are located at that place where the world and human crafting of it meet. This conjunction defines representation, which is credited with giving us the capacity to comprehend the world. Bacon's definition of art among the human arts gives an account of making consonant with the nature of the picture that we have been exploring. It is less valuable as a definition of art than as a program for art as the production of basic knowledge of the world. (...) The world is stilled, as in Dutch paintings, to be subjected to observation."*<sup>154</sup>

Ook de nieuw in kaart gebrachte landschappen in de zeventiende eeuw waren een vorm van historische kennis verschaft door beelden. De Hollandse schilderkunst had voor Alpers deze zelfde documenterende functie. Dat was voor haar ook de enige functie van deze kunst. Ze haalt in *The Art of Describing* over de Hollandse schilderkunst een citaat aan van Fromentin dat zegt dat de *"relationship of this art to the world is like that of the eye itself"*.<sup>155</sup> Hollandse cultuur was, in tegenstelling tot de Italiaanse renaissancecultuur, zoals Alpers schrijft: *"a country notable for its lack of powerful texts"*.<sup>156</sup> Holland was gedomineerd door beelden. Zeventiende-eeuwse schilderijen waren producten van een cultuur voor wie visuele representatie de ideale manier was om de wereld te leren kennen.<sup>157</sup>

Wat deze verhandeling dus probeert aan te tonen aan de hand van het genre van het vogelconcert, is dat deze twee standpunten verzoend kunnen worden tot een ruimer omvattende, grensoverschrijdende en niet zo eenzijdige visie op de zeventiende-

---

<sup>153</sup> Jonker, "A philosophical analysis of the iconological debate," 152-153.

<sup>154</sup> Alpers, *The Art of Describing*, 109.

<sup>155</sup> *Ibid.*, xix

<sup>156</sup> *Ibid.*, 100.

<sup>157</sup> Jonker, "A philosophical analysis of the iconological debate," 153.

eeuwse schilderkunst. Het hele iconologische debat tussen de Jongh en Alpers belemmert het wetenschappelijke onderzoek naar de zeventiende-eeuwse Hollandse schilderkunst omdat het wetenschappers dwingt een kant te kiezen.<sup>158</sup> Maar aantonen dat de visuele aspecten van het vogelconcert kennis over de wereld geeft, mag de vergaring van kennis door diepere inhoudelijke betekenis niet uitsluiten. En dit geldt evengoed andersom.

Iconologen uitten vaak felle kritiek op de ‘absurde’ methode van Alpers. Zij zien de iconologie als de enige manier om betrouwbare en controleerbare kennis over de zeventiende eeuw te bekomen omdat die streeft naar een interpretatie van een kunstwerk in zijn historische context door er contemporaine teksten aan te linken. Heidi de Mare schrijft in haar essay *De verbeelding onder vuur, het realisme-debat der Nederlandse kunsthistorici* dat het, naast literatuurhistorici, vooral cultuurhistorici zijn geweest die de iconologie beschouwden als een stap voorwaarts omdat enerzijds het schilderij op die manier een leesbare bron werd in plaats van louter een illustratie en anderzijds leerde men dat een realistisch kunstwerk geen afspiegeling was van de maatschappelijke werkelijkheid, maar inzicht gaf in de voorstellingsystemen van de sociale groepen. Toch hebben de Jongh en Alpers enkele opmerkelijke overeenkomsten. Een voorbeeld is hun gedeelde streven naar een kunsthistorische wetenschap. Ze zijn beiden geïnteresseerd in de betekenis van beelden maar onderzoeken die vanuit een verschillende invalshoek.<sup>159</sup> Beide auteurs vallen terug op eerder bestaande principes uit onderzoek van andere eigentijdse culturele producten. Zo valt Alpers terug op de eigentijdse natuurwetenschap van onder andere Bacon, Kepler en Hooke, terwijl de Jongh terugvalt op de eigentijdse literatuur. De sleutel tot de juiste interpretatie van schilderijen vond de Jongh hierdoor in moralisering en polyinterpretabiliteit, terwijl Alpers de functie van de Hollandse kunst, door de overheersende invloed van de natuurwetenschap, beschreef als de vergaring van kennis door beschrijving.<sup>160</sup>

---

<sup>158</sup> De Mare, “Het realisme-debat,” 1.

<sup>159</sup> *Ibid.*, 1-2.

<sup>160</sup> Jonker, “A Philosophical analysis of the iconological debate,” 154.

Het enorme succes van de iconologische analyse van o.a. de Jongh maakte een verdere methodologische reflectie overbodig. De beperkte theorievorming van de Nederlandse iconologie sloot een verbinding uit met andere internationale onderzoeken naar de betekenisgeving in de beeldende kunst, zoals die van Alpers. Het hele debat rond de hiërarchische verhouding tussen de inhoud en de vorm van kunstwerken, draait feitelijk om de vraag hoe over de betekenis van beeldmateriaal moet gedacht worden. Maar verschillende opvattingen over de betekenis zijn mogelijk. Iconologen als de Jongh zoeken naar complexe historische betekenissen terwijl Alpers en anderen willen onderzoeken hoe processen van betekenisvorming in beeldmateriaal te werk gaan.<sup>161</sup> Alpers stelt wel degelijk de kwestie van betekenis aan de orde, maar de betekenis ligt voor haar in het documenterende karakter van de schilderkunst. Het waren visuele representaties in mimetische zin van het woord van de Hollandse cultuur. De Jongh zocht daarentegen de betekenis in de historische context die niet op het eerste zicht duidelijk was in de schilderijen. De vorm van een schilderij wordt door de Jongh opgevat als enerzijds een resultaat van het streven naar het versluieren van symbolische betekenissen en anderzijds van het streven naar een tegemoetkoming aan het verlangen van de toeschouwer om deze te ontraadselen.<sup>162</sup>

Die versluisde symboliek in de zeventiende-eeuwse schilderkunst was een intelligente methode om spanning te overbruggen tussen de symbolische traditie waaruit deze schilders kwamen en de naturalistische toekomst waarin zij stapten. Het naturalisme zal uiteindelijk culmineren in de negentiende eeuw waarin de dingen niets méér zouden betekenen dan zichzelf. In de zeventiende eeuw zou de kunstenaar zich nog door de twee kanten aangetrokken voelen: nog met één voet in de symbolische traditie en met het andere in het naturalisme.<sup>163</sup> De kunstenaar was als het ware zelf op zoek naar een evenwicht hiertussen. Deze tweespalt kent zijn ontstaan bij de schilderkunst van de Vlaamse Primitieven. Het verworven realisme van de Vlaamse Primitieven kwam er enerzijds door de perfectionering van de

---

<sup>161</sup> De Mare, "Het realisme-debat," 14.

<sup>162</sup> *Ibid.*, 3.

<sup>163</sup> Bakker, *Landschap en Wereldbeeld*, 91.

olieverftechniek door Jan van Eyck (ca. 1390-1441), waardoor men de werkelijkheid meer realiteitsgetrouw kon weergeven en anderzijds werd de afstand tussen de gelovigen, de wereld en de Schepper kleiner onder invloed van de Moderne Devotie.<sup>164</sup> De Moderne Devotie was een spirituele beweging in de veertiende eeuw die streefde naar een soort van individuele aanraking met het goddelijke niet via rationele maar via spirituele kennisverwerving.<sup>165</sup> De menswording van Jezus werd benadrukt en om de gelovigen dieper te raken verwerkten de schilders allerlei herkenbare zaken uit het dagelijkse leven in hun werken.<sup>166</sup> Het fysische, stoffelijk aanwezige kreeg een eigen zelfstandige plaats naast het onstoffelijke. Men ging dus de zichtbare wereld ook als werkelijkheid gaan aanvaarden. Elk individueel ding werd gewaardeerd. Dit nieuwe verworven naturalisme moest volgens Panofsky verzoend worden met de oude christelijke traditie. De zichtbare afgebeelde werkelijkheid in de schilderkunst diende dus nog steeds enkel om de geestelijke betekenis van de voorstelling te ondersteunen of zelf te verdiepen. De wereld om hen heen gingen ze dus wel beschouwen als een bezielde, spiritueel geladen materiële werkelijkheid maar deze bleef vanzelfsprekend verwijzen naar de goddelijke werkelijkheid waarvan ze afgeleid was.<sup>167</sup>

Het naturalisme zou steeds meer onafhankelijk worden van de symbolische traditie. Abraham Ortelius (1527-1598) prees reeds in de zestiende eeuw de schilderkunst van Pieter Bruegel omdat hij zich aan de ene kant strikt hield aan de zichtbare werkelijkheid en schilderde met een ongehoorde en principiële natuurgetrouwheid en anderzijds omdat Bruegel die realistische schilderkunst altijd een extra betekenis wist mee te geven. Het is die combinatie die Ortelius zo waardeerde bij Bruegel.<sup>168</sup> In tegenstelling tot de Vlaamse Primitieven, waar de natuurlijke weergave van de werkelijkheid enkel diende om de symbolische betekenis te dragen, was er in de zeventiende-eeuwse schilderkunst een evenwicht tussen het naturalisme en de symboliek. Dit evenwicht is bijvoorbeeld op te merken in de zeventiende-eeuwse

---

<sup>164</sup> Depoorter, "Vogels in de verf," 2-3.

<sup>165</sup> Bakker, *Landschap en Wereldbeeld*, 74.

<sup>166</sup> Depoorter, "Vogels in de verf," 2.

<sup>167</sup> Bakker, *Landschap en Wereldbeeld*, 76-92.

<sup>168</sup> *Ibid.*, 203-204.



vogelconcerten. De kracht van de zeventiende-eeuwse schilderkunst was dat deze net betekenis meegaf in zowel zijn vorm als zijn inhoud. Het zeventiende-eeuwse publiek verwachtte van de kunstenaar aan de ene kant een overtuigende weergave van de werkelijkheid, terwijl ze aan de andere kant meer iconologische inhoud zochten in de thema's en motieven. De notie betekenis die door zowel Alpers als de Jongh op een verschillende manier geïnterpreteerd werd, moeten we zowel zoeken in het zichtbare oppervlak als in de dieperliggende symbolische inhouden.<sup>169</sup>

Boudewijn Bakker haalt in zijn boek *Landschap en Wereldbeeld* in de context van de vraag naar functie en context van de genretaferelen, Willem Martin (1876-1954) aan. In 1907 stelde Martin zich reeds de vraag in welke mate de kunst van de zeventiende-eeuwse schilders door hun tijdgenoten zijn begrepen. Het ging hem vooral om de spanning tussen schoonheid en inhoudelijke mededeling. Hij onderzocht de toenmalige maatschappelijke functie en esthetische receptie van de schilderkunst. Uit allerlei tekstuele bronnen maakte Martin op dat het publiek destijds gewend was aan allegorie en beeldspraak. Men vond in de genrestukken een morele of een andere boodschap. Naast het decorum moesten alle voorstellingen, dat wil zeggen ook de allegorieën en historiestukken, voldoen aan de eis van de natuurlijkheid, dit wil zeggen de net-echtheid. Het was net dit samengaan van natuurlijkheid en morele betekenis van het schilderij dat volgens Martin in de smaak viel bij het Hollandse publiek in de zeventiende eeuw. Toch zegt hij dat er ook iets moet geweest zijn van een zuiver picturaal zien, het beseft dat ook die schilderijen, waarbij men niet kon filosoferen, grote kunstwerken konden zijn. Martin probeerde dus als historicus te begrijpen hoe de kunstvoorwerpen in hun tijd en hun maatschappelijke omgeving hebben gefunctioneerd.<sup>170</sup>

Ook Johan Huizinga (1872-1945) wijdde enkele passages aan het onderwerp van de picturale en inhoudelijke samenkomst in de zeventiende eeuw. Hij benadrukte de gunstige invloed die het wegvallen van kerkelijke opdrachten had op het schilderen

---

<sup>169</sup> Jonker, "A philosophical analysis of the iconological debate," 154-155.

<sup>170</sup> Bakker, *Landschap en wereldbeeld*, 274.

naar het leven. Voor hem was een beeld, net zoals voor Alpers, een bron van genot en welbehagen. Beelden vormden voor hem representaties van het verleden.<sup>171</sup> Hij geloofde in de uiterlijke gedaante van de dingen en de belangrijkheid van het aardse. De burgerij verlangde van de kunstenaar een overtuigende en kunstvaardige weergave van de zichtbare wereld waarbij hij toch moest voldoen aan stilistische en iconografische conventies en dus niet volledig vrij en onbekommerd alles kon nabootsen. Het publiek van de zeventiende-eeuwse kunst wou echter niet alleen oogvermaak, maar ook een zinvolle weergave. Naast de picturale beperking veronderstelde Huizinga dus ook een inhoudelijke eis. Een schilderij was volgens hem dus altijd meer dan enkel een weergave, het was een uitdrukking van een wezen met zijn betekenis, die achter het zichtbare oppervlak lag.<sup>172</sup>

Het boek *The Art of Describing* van Alpers en de werken van de Jongh tonen beiden tekortkomingen in hun onderzoek naar directe linken tussen de context en de schilderijen. De Jongh geeft geen direct bewijs dat de schilderijen gebaseerd zijn op de eigentijdse literaire werken. Hij gaat er enkel van uit dat de kunstenaars en publiek de teksten kenden die hij als directe bron zag voor de verklaring van de schilderijen. We mogen er niet vanuit gaan dat de hele Hollandse cultuur, in de gehele zeventiende-eeuw, gekenmerkt werd door de neiging tot moralisatie en de voorkeur voor polyinterpretabiliteit. Maar ook Alpers kan bekritiseerd worden voor haar gebrek aan directe linken tussen de zeventiende-eeuws Hollandse kunst en de eigentijdse, meestal buitenlandse, wetenschappelijke ontwikkelingen die ze opnoemt in haar boek.<sup>173</sup>

---

<sup>171</sup> Johan Huizinga, *Nederland's beschaving in de zeventiende eeuw* (Haarlem: Tjeenk Willink, 1956).

<sup>172</sup> Bakker, *Landschap en Wereldbeeld*, 275.

<sup>173</sup> Jonker, "A philosophical analysis of the iconological debate," 154.

### III. Besluit

Het vogelconcert, een variant van het vogelstuk, was een populair thematische categorie in de Vlaamse schilderkunst van de zeventiende eeuw. Het betrof een schilderij waarin verschillende levende, inheemse en/of exotische vogels in een open landschap waren afgebeeld die de impressie wekken samen een koor te vormen. De uil nam in deze artificiële samenschooling vaak de taak van dirigent waar. Frans Snijders en zijn opvolgers zoals Paul de Vos, Jan van Kessel de Oude en Jan Fijt maakten veel varianten van het onderwerp. Door de grote concurrentie tussen schilders in de zeventiende eeuw was het een goede oplossing zich op een nichemarkt als deze te richten. Door hun hoog decoratief gehalte waren de vogelconcerten populair bij kapitaalkrachtigen. Rijken hielden in de zeventiende eeuw volières en menagerieën met inheemse en exotische vogels. De verscheidenheid en zeldzaamheid van de vogels droeg bij aan de hun status en het is dan ook niet verwonderlijk dat het genre van het vogelconcert bij hen in de smaak viel. Maar de vogelconcerten waren meer dan enkel een plezier voor het oog. De kracht van de zeventiende-eeuwse vogelconcerten zat enerzijds in de overtuigende weergave van de werkelijkheid en anderzijds in de iconologische inhoud die het publiek zocht in het thema en de motieven. Om een zo groot mogelijk publiek te bereiken verwerkten schilders allerlei betekenissen in hun schilderijen. Ze zochten thema's en motieven in populaire literaire en andere bronnen die bij het brede publiek gekend waren. Elke koper kon zo de werken op zijn eigen manier interpreteren. Zowel de waarde van de vorm als van de inhoud van een schilderwerk waren voor de zeventiende-eeuwse Hollandse mens van belang.

Toch worden de uiterlijke vorm en de verborgen inhoud van een schilderij vaak door kunsthistorici als onderling onverzoenbaar voorgesteld. Sinds het ontstaan van de discipline hebben kunsthistorici gewerkt met een bepaald concept van betekenis. Het realismedebat tussen Eddy de Jongh en Svetlana Alpers sinds de jaren tachtig van vorige eeuw draaide rond twee verschillende visies omtrent de betekenis van een werk in de zeventiende eeuw. Voor iconologen als Eddy de Jongh herbergde de

schilderkunst altijd meer onder zijn beschrijvende oppervlak. Het zogenaamde schijnrealisme stond ver weg van het afbeelden van de echte wereld. De betekenis van de schilderkunst zat volgens hem in de onderliggende inhouden. Svetlana Alpers, de antagonist van de Jongh, zag in het wetenschappelijk-documenterende karakter van de Hollandse schilderkunst de betekenis van het werk. Ze veronderstelde dat schilderkunst als doel had de met het oog verworven kennis van de wereld over te dragen op de toeschouwer. In deze verhandeling wordt het genre van het vogelconcert besproken vanuit beide standpunten. Door grond te zoeken in zowel de visie van Alpers als van de Jongh wordt aangetoond dat deze standpunten verzoend kunnen worden in één meer complete benadering van de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst.

Alpers zag een zeventiende-eeuws schilderij als een zuiver feitelijke weergave van de zichtbare werkelijkheid. Beelden waren deel van een specifiek visuele cultuur. Door de moderne wetenschap en technologie konden nieuwe beelden gezien worden die ons zekere kennis over de wereld verschafte. De schilderkunst had voor Alpers als doel de nieuw verworven kennis over te brengen op het publiek. Dit wetenschappelijk-documenterend karakter vinden we ook terug in de vogelconcerten. Sinds het begin van de zestiende eeuw deed de vogel zijn intrede als onderwerp van natuurstudie. Dankzij de ontdekkingsreizen werd exotische fauna meegenomen naar het eigen continent. De nieuwe kennis omtrent het dierenrijk werd geïllustreerd in de eerste geïllustreerde natuurwetenschappelijke encyclopedieën zoals die van Belon, Gesner en Aldrovandi. Er ontstond in die periode een wisselwerking tussen kunst en wetenschap. Enerzijds baseerden vogelschilders zich op deze nieuwe encyclopedieën en anderzijds vormden de natuurgetrouwe dierenportretten zoals die van Bol, Hoefnagel en Collaerts pionierswerk op vlak van meer exacte voorstelling van dieren. De grote hoeveelheid verschillende vogels op de vogelconcerten kunnen we interpreteren als een visuele encyclopedie. Het gaf de toeschouwer een beeld van de meest gekende inheemse en uitheemse vogelsoorten in de zeventiende eeuw. De geëvoceerde vogelzang op de vogelconcerten kunnen we linken aan het prille wetenschappelijke onderzoek naar

dierengeluiden in de zeventiende eeuw. Het creëren van een aantrekkelijke en levendige voorstelling, die ons tevens kennis verschafte, was voor Alpers het primaire doel van de kunst. Ze zag schilderijen als puur wereldbeschrijvend en niet als dragers van dieperliggende betekenissen.

In tegenstelling tot Alpers heeft de Jongh de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst bestudeerd op zijn indirect aanwezige betekenisaspecten. Hij zocht naar de dieperliggende betekenis in de thema's en motieven van de schilderkunst en keek hiervoor naar de historische context. De Jongh probeerde de voorstellingen op de schilderijen te begrijpen door er contemporaine literaire en andere bronnen aan te liëren. Hij gaf daarbij de voorkeur aan de populaire embleemboeken zoals die van Jacob Cats. De zeventiende-eeuwse aanschouwer kon de boodschap van de kunstenaar al associërend gemakkelijk begrijpen. De Jongh wees ook terecht op de polyinterpretabiliteit van teksten en beelden. De zeventiende-eeuwse schilderijen waren niet eenduidig op te vatten. De gehele zeventiende-eeuwse ideeënwereld werd in feite gekenmerkt door een voorkeur aan vermomming, suggestie en dubbelzinnigheid.<sup>174</sup> Ook het genre van het vogelconcert kent meerdere lagen van betekenis. Zo kan de het genre opgevat worden als een allegorie op het gehoor of de lucht. Het kan daarnaast ook refereren naar het aards paradijs, de Ark van Noach of de lofprijzing van de schepping door de Heilige Franciscus. De morele lering was voor de Jongh vooral belangrijk. Het vogelconcert kan geassocieerd worden met de moraliserende betekenis van het contemporaine gedicht *Elck vogelke singt soo 't gebeckt is* die opgenomen was in Jacob Cats' emblemataboek. We kunnen de morele betekenis ook iets verder terug in de tijd zoeken bij de Griekse fabeldichter Aesopus. Zijn fabel *De uil en de vogels* doet ons sterk denken aan de compositie van het vogelconcert waarbij een uil de rol van dirigent heeft gekregen. Fabelboeken hadden een belangrijke pedagogische rol in de zeventiende eeuw. We vinden in de vogelconcerten ook sociaal-politieke betekenissen. Deze werden meestal niet geassocieerd met specifieke politieke gebeurtenissen maar we kunnen ze beter opvatten als allegorieën van het belang van politieke en sociale orde. De dirigent, de

---

<sup>174</sup> Bakker, *Landschap en Wereldbeeld*, 276.

uil, staat hier dan in voor de politieke en sociale orde en harmonisering van de wereld. Het vogelconcert was dus een genre dat gekenmerkt werd door polyinterpretabiliteit. Dwingend van inhoud mogen we die meerduidigheid echter niet interpreteren. Het liet de koper eerder toe zijn eigen inhoud te kiezen en duidde dus op een zekere onverschilligheid van de kunstenaar omtrent een betekenis. De voorstellingen in de schilderkunst waren niet voorzien van een verklarende tekst omtrent de betekenis ervan, maar ze moeten dezelfde gedachten hebben opgeroepen als die welke uitgedrukt waren in de verwante literaire en andere bronnen.<sup>175</sup>

Wat deze verhandeling poogt aan te tonen aan de hand van het genre van het vogelconcert, is dat beide denkwijzen, zowel van Alpers als van de Jongh, een meerwaarde bieden bij de interpretatie van een zeventiende-eeuws schilderij. De genrekunst in de zeventiende eeuw geeft ons zowel zeer open en direct betekenis mee in een onverbloemde realistische beeldtaal, als betekenis in een bewuste perceptie van verhulling. Een verzoening tussen de denkwijzen van zowel de Jongh als Alpers zou dus de weg vrij maken naar een correcter onderzoek over de zeventiende-eeuwse schilderkunst. We moeten de Nederlandse schilderijen zien als een zuiver feitelijke weergave van de werkelijkheid in de zeventiende eeuw, maar we moeten ons daarnaast tevens realiseren dat ze ook iets te vertellen hebben dat méér inhoudt dan wat hun voorstellingen louter visueel bieden. Een louter interpretatieve benadering van het beeld zal evenveel tekortschieten als een louter iconologische benadering.

---

<sup>175</sup> Bakker, *Landschap en Wereldbeeld*, 17.

## **IV. Bronnen en Bibliografie**

## Artikels

De Mare, Heidi. "De verbeelding onder vuur. Het realisme-debat der Nederlandse kunsthistorici." *Theoretische geschiedenis* 24, nr. 2 (1997): 113-137. Laatst geraadpleegd op 26 juli 2014, [http://dare.ubvu.vu.nl/bitstream/handle/1871/9039/Realisme-debat\\_hdm\\_1997.pdf?sequence=1](http://dare.ubvu.vu.nl/bitstream/handle/1871/9039/Realisme-debat_hdm_1997.pdf?sequence=1).

De Mirimonde, Albert. "Les cabinets de musique." *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* 1966, (1966): 141-180.

De Mirimonde, Albert. "Les concerts parodiques chez les maîtres du nord." *Gazette des Beaux-Arts* 106, (1964): 253-284.

Depoorter, Matthias. "Vogels in de verf." *Openbaar Kunstbezit Vlaanderen*, nr. 3 (2012): 1-40.

Gibson, Walter. "Painting and the Market in Early Modern Antwerp by Elizabeth Alice Honig." *Speculum* 76, nr.1 (2001) 172-174. Laatst geraadpleegd op 23 juli 2014, <http://www.jstor.org/discover/10.2307/2903737?uid=3737592&uid=2134&uid=2482961703&uid=2&uid=70&uid=3&uid=2482961693&uid=60&sid=21104523099013>.

Jonker, Matthijs. "A philosophical analysis of the iconological debate and the Rembrandt Research Project." *De zeventiende eeuw* 24 (2008): 146-161. Laatst geraadpleegd op 26 juli 2014, [http://www.dbnl.org/tekst/\\_zev001200801\\_01/\\_zev001200801\\_01\\_0014.php](http://www.dbnl.org/tekst/_zev001200801_01/_zev001200801_01_0014.php).

Marcaida, José Ramón. "Rubens and the bird of paradise. Painting natural knowledge in the early seventeenth century." *Renaissance Studies* 28, nr. 1 (2013): 112-127.

Swan, Claudia. "Birds of Paradise for the sultan - Early seventeenth-Century Dutch-Turkish encounters and the uses of wonder." *De Zeventiende Eeuw* 29, nr. 1 (2013): 49-63.



Smith, Pamela. "Art, Science, and Visual Culture in Early Modern Europe." *Isis* 97, nr 1 (Maart 2006): 83-100.

Wepler, Lisanne. "Stories in pictures from the world of birds: the courageous magpie." *Simiolus: kunsthistorisch tijdschrift* 35, nr. 1 (2011): 91-100.

Wepler, Lisanne. "Verhalen: Bild-Erzählung in der Fabelmalerei bei Melchior d'Hondecoeter und Frans Snijders." *Ad Fontes! Niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts in Quellen* (2013): 349-365.

X. "Various landscapes, birds, beast, flowers&c by P. Casteels." *Tentoonstellingscatalogus Arcade Gallery*. (1951)

### **Hoofdstukken uit boeken**

Bleichmar, Daniela. "Seeing the World in a Room: Looking at Exotica in Early Modern Collections." in *Collecting across cultures – Material Exchanges in the Early Modern Atlantic World*, onder redactie van Daniela Bleichmar en Peter C. Mancall, 15-30. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011.

Göttler, Christine. "The Place of the 'Exotic' in Early-Seventeenth-Century Antwerp." in *Looking East – Rubens's Encounter with Asia*, onder redactie van Stephanie Schrader, 89-109. Los Angeles: Paul Getty Trust, 2013.

Rikken, Marringje en Smith, Paul. "Jan Brueghel's Allegory of air (1621) from a natural historical perspective." in *Art and science in the early modern Netherlands*, onder redactie van Eric Jorink en Bart Ramakers, 86-115. Zwolle: s.n., 2011.

Swan, Claudia. "Collecting Naturalia in the Shadow of Early Modern Dutch Trade." in *Colonial Botany – Science, Commerce and politics in the Early Modern World*, onder

redactie van Londa Schiebinger en Claudia Swan, 223-236. Pennsylvania: Pennsylvania Press, 2005.

Swan, Claudia. "Eyes wide shut – Early modern imagination, demonology, and the visual arts." in *Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit*, onder redactie van Klaus Reichert, 156-181. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2003.

Swan, Claudia. "From Blowfish to Flower Still Life Painting. Classification and its images ca. 1600." in *Merchants and Marvels, Commerce, Art and the Representation of Nature in Early Modern Europe*, onder redactie van P. Smith en P. Findlen, 109-136. New York: Routledge, 2002.

Swan, Claudia. "Illustrated Natural History." in *Prints and the Pursuit of Knowledge*, onder redactie van S. Dackerman. Cambridge: Harvard University Press, 2011.

Swan, Claudia. "Lost in Translation – Exoticism in Early Modern Holland." in *The fascination of Persia: the Persian-European Dialogue in seventeenth-Century art & contemporary art from Tehran*, onder redactie van Axel Langer, 100-117. Zürich: Scheidegger & Spiess, 2013.

## **Boeken**

Alpers, Svetlana. *The Art of Describing – Dutch Art in the Seventeenth-Century*. Michigan: Penguin books, 1983.

Bakker, Boudewijn. *Landschap en Wereldbeeld van Van Eyck tot Rembrandt*. Bussum: THOTH, 2004.

Balis, Jan. *Van diverse pluimage: Tien eeuwen vogelboeken*. Ledeberg: Drukkerij Erasmus, 1968.

Birkhead, Tim. *De Wijsheid van Vogels Een geïllustreerde geschiedenis van de ornithologie*. Amsterdam: De bezige bij, 2008.

Calvijn, Johannes. *Institutie of onderwijzing in de christelijke religie Boek I*. vert. Dr. A. Sizoo. Middelburg: Stichting De Gihonbron, 2006. Laatst geraadpleegd op 29 juli 2014. <http://www.theologienet.nl/documenten/Calvijn1%20INSTITUTIE.pdf>.

Carr-Gomm, Sarah. *Symboliek in de westerse kunst*. Kerkdriel: Librero b.v., 2001.

Cats, Jacob. *Spiegel van den ouden ende nieuwen tijdt, bestaende uyt spreek-woorden ende sinspreucken*. S.l. Facsimile Uitg. Nederland, 1632. Laatst geraadpleegd op 23 juli 2014, <https://archive.org/details/spiegelvandenoud00cats>.

De Dene, Edouard en Gheeraerts, Marcus. *De warachtige fabulen der dieren*. S.l.: Pieter de Clerck, 1567. Laatst geraadpleegd op 21 juli 2014. <http://books.google.be/books?id=e9NNAAAACAAJ&printsec=frontcover&dq=marcus+gheeraerts&hl=en&sa=X&ei=zdipU93wFOfR4QTNtIDoCw&ved=0CDMQ6AEwAg#v=onepage&q=marcus%20gheeraerts&f=false>.

De Jongh, Eddy. *Kwesties van betekenis – Thema en motief in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw*. Leiden: Primavera pers, 1999.

De Jongh, Eddy. *Zinne- en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw*. Amsterdam: Nederlandse Stichting Openbaar Kunstbezit en Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen, 1967. Laatst geraadpleegd op 27 juli 2014. [http://www.dbnl.org/tekst/jong076zinn01\\_01/colofon.php](http://www.dbnl.org/tekst/jong076zinn01_01/colofon.php).

Desmet, Jan. *Vogels in de kop – over de menselijke kijk op vogels deel 2*. Antwerpen: Uitgeverij Atlas, 2009.

de Vries, M. en de Jager, Arie. *Dichtwerken van Jacob Cats: naar de behoeften van den tegenwoordigen tijd ingerigt. Twee-en-tachtig-jarig leven. Spiegel van den ouden en nieuwen tijd 1<sup>e</sup> dl.* Deventer: Ter Gunne, 1843. Laatst geraadpleegd op 29 juli 2014.

<http://books.google.be/books?id=jwxVAAAACAAJ&pg=PA292&dq=elk+vogeltje+zingt+zoals++jacob+cats&hl=en&sa=X&ei=rGSpU8u1MLPB7Ab2iYCIDg&ved=0CCAQ6AEwAA#v=onepage&q=elk%20vogeltje%20zingt%20zoals%20%20jacob%20cats&f=false>.

Dierschke, Volker. *De nieuwe Tirion natuurgids Vogels.* Baarn: De Fontein Tirion Uitgevers BV, 2007.

Duverger, Erik. *Antwerpse Kunstinventarissen uit de zeventiende Eeuw. Vol. 1-14.* Brussel: Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten, 1984-2009.

Faber Kolb, Arianne. *Jan Brueghel the Elder: The Entry of the Animals Into Noah's Ark.* Los Angeles: Getty Publications, 2005. Laatst geraadpleegd op 3 augustus 2014.  
[http://books.google.be/books?id=qFBVXPsxTxAC&dq=avium+vivae+icones&source=gbs\\_navlinks\\_s](http://books.google.be/books?id=qFBVXPsxTxAC&dq=avium+vivae+icones&source=gbs_navlinks_s)

Gesner, Conrad. *Icones Avium Omnium.* Typographeio Iohannis Lancelloti, 1560. Laatst geraadpleegd op 26 juli 2014.  
<http://adore.ugent.be/OpenURL/app?id=archive.ugent.be:DFDF11AA-5F79-11E1-A650-EC973B7C8C91&type=carousel>.

Greindl, Edith et al. *De zeventiende eeuw: de gouden eeuw van de Vlaamse schilderkunst.* Antwerpen: Standaard, 1990.

Huizinga, Johan. *Nederland's beschaving in de zeventiende eeuw.* Haarlem: Tjeenk Willink, 1956.

Jackson, Christine. *Great Bird Paintings of the World: Volume I: The Old Masters*. Woodbridge: Antique Collector's Club, 1993.

Jorink, Eric. *Het 'Boeck der Natuere' – Nederlandse geleerden en wonderen van Gods schepping 1575-1715*. Leiden: Primavera Pers, 2006.

Kircher, Athanasius. *Musurgia Universalis Sive Ars Magna Consoni Et Dissoni: in X. Libros Digesta: Quà Vniuersa Sonorum doctrina, & Philosophia, Musicaeque tam Theoricae, quam practicae scienta, Summa varietate traditur*. S.l.: Corbelletti, 1650. Laatst geraadpleegd op 24 juli 2014.

<http://books.google.be/books?id=Fr1CAAAAcAAJ&printsec=frontcover&dq=kircher+musurgia+universalis&hl=en&sa=X&ei=EgrRU8yrB4HmywP6jIKICw&ved=0CCIQ6AEwAQ#v=onepage&q=kircher%20musurgia%20universalis&f=false>.

Koslow, Susan. *Frans Snyders: The noble Estate: Seventeenth-Century Still-Life and Animal Painting in the Southern Netherlands*. Antwerpen: Fonds Mercator Paribas, 1995.

Lemaire, Ton. *Op vleugels van de ziel*. Amsterdam: AMBO, 2007.

Ong, Walter J. *Ramus, method, and the decay of dialogue*. Chicago: The University of Chicago Press, 1958.

Ouwendorp, C.. *Jeruzalem en Athene – Een blijvende worsteling in de theologie*. Delft: Uitgeverij Eburon, 2012. Laatst geraadpleegd op 26 juli 2014.

[http://books.google.be/books?id=tJWeY-bj\\_DkC&printsec=frontcover&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.be/books?id=tJWeY-bj_DkC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false).

Plinius de Oude. *Historia Naturalis*. vert. Philemon Holland. Londen: Wernerian club, 1847-48. Laatst geraadpleegd op 2 augustus 2014,  
<https://archive.org/stream/plinysnaturalhis00plinrich#page/n7/mode/2up>

Rikken, Marrigje. *Melchior d'Hondecoeter - Vogelschilder*. Amsterdam: Nieuw Amsterdam Uitgevers, 2008.

Robels, Hella. *Frans Snyders: stilleben- und Tiermaler: 1579-1657*. München: Deutscher Kunstverlag, 1989.

van den Goorbergh, Edith. *Was getekend, Franciscus van Assisi: aspecten van zijn schrijverschap en brandpunten van zijn spiritualiteit*. Assen: Uitgeverij van Gorcum, 2002. Laatst geraadpleegd op 3 augustus 2014, [http://books.google.be/books?id=rNMbAtUNMuUC&printsec=frontcover&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.be/books?id=rNMbAtUNMuUC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false).

Vernon Jones, *Aesop's fables – a new translation*. New York: Avenel books, 1912. Laatst geraadpleegd op 2 augustus 2014, <http://www.gutenberg.org/ebooks/11339>.

X., "Snyders, Frans: documentatiemap." *Documentatiemappen Rubenianum*. Antwerpen.

## **Thesissen**

Depoorter, Matthias. "Aspecten van de voorstelling van vogels op schilderijen van de vijftiende en zestiende eeuw uit de Zuidelijke Nederlanden." Master Thesis, Universiteit Gent, 2006.

## **Websites**

Chaucer, Geoffrey. "Poetry translation." laatst geraadpleegd op 3 augustus 2014. <http://www.poetryintranslation.com/PITBR/English/Fowls.htm>.

"English poetry 1579-1830." laatst geraadpleegd op 2 augustus 2014. <http://spenserians.cath.vt.edu/TextRecord.php?action=GET&textsid=33021>.

Gouk, Penelope. "Music and the emerge of experimental science in early modern Europe." *Sound Effects* 2, nr.1 (2012): 5-21. Laatst geraadpleegd op 2 augustus 2014, <http://www.soundeffects.dk/issue/view/751>.

"KNAW." Laatst geraadpleegd op 2 augustus 2014, [https://www.knaw.nl/shared/resources/actueel/publicaties/pdf/140402\\_pronken\\_met\\_andersmans\\_veren\\_briefadvies\\_citeren\\_highres.pdf](https://www.knaw.nl/shared/resources/actueel/publicaties/pdf/140402_pronken_met_andersmans_veren_briefadvies_citeren_highres.pdf)

"Litscape," laatst geraadpleegd op 2 augustus 2014, [http://www.litscape.com/author/Aesop/The\\_Peacock\\_and\\_the\\_Magpie.html](http://www.litscape.com/author/Aesop/The_Peacock_and_the_Magpie.html)

"Paul Getty Museum." laatst geraadpleegd op 28 juli 2014. <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=1034>.

"Rubenshuis." laatst geraadpleegd op 23 juli 2014. [http://www.rubenshuis.be/Museum\\_Rubenshuis\\_NL/RubenshuisNL/RubenshuisNL-Collectie/Collectie-Aanwinsten/Collectie-Aanwinsten-2012/Apenfeest.html?vergroten=1](http://www.rubenshuis.be/Museum_Rubenshuis_NL/RubenshuisNL/RubenshuisNL-Collectie/Collectie-Aanwinsten/Collectie-Aanwinsten-2012/Apenfeest.html?vergroten=1)

"RKD images." laatst geraadpleegd op 28 juli 2014. <https://rkd.nl/nl/explore/images#search=simple&query=ark%20van%20noach>

"Rijksmuseum." laatst geraadpleegd op 2 augustus 2014. <https://www.rijksmuseum.nl/nl/ontdek-de-collectie/onderwerpen/uilen>.

Westeneng, Tom. "symbolische betekenis van vogels." laatst geraadpleegd op 3 augustus 2014. <http://tomwesteneng.nl/vogels.html>.

## V. Bijlagen





Elck vogelke fingt soo't gebeckt is.



**D**e vogels fingen in het velt  
 Naer dat haer becken zijn ghestelt,  
 Dat is van over langh gefeyt,  
 En vry niet sonder goet bescheyt,  
 Want soo ghy wandelt door het wout  
 En daer u sinnen besigh hout,  
 Ghy sult bevinden metter daet  
 Als dat de spreucke seker gaet.

Meeft

Bijlage 2

Jacob Cats

Spiegel van den ouden ende nieuwen tijdt, bestaende uyt spreek-woorden ende sinspreucken

1632

Pagina 82, Deel III

Laatst geraadpleegd op 23 juli 2014,

<https://archive.org/details/spiegelvandenoud00cats>.

Meest al dat kromme becken heeft  
Bevintmen dat van rooven leeft,  
En mits het daer alleen op fiet  
Soo past het op het singen niet;  
Vint ghy een vogel plat gebeckt,  
Weet dat hy naer het water treckt,  
En mits hy inden modder wroet  
Soo is sijn stemme nimmer soet;  
Een lange beck die heeft een schijn  
Een harders fleuyt te mogen zijn,  
Maer daer en kooft niet anders uyt  
Als ick en weet niet wat geluyt,  
Ick segge daerom voor het lest  
De kleyne becken singen best.

„ Godt geeft de kleyne nu en dan  
„ Dat noyt en had de grootte man.

Befiet den soeten nachtegael,  
Befiet de vogels al-te-mael,  
„ Hoe grooter beck, hoe quader klangh,  
„ Hoe kleynder dier, hoe soeter sangh.

'Tis anders met den mensch gestelt  
Als met de vogels van het velt;  
De menschen hebben eenen mont,  
Maer die en heeft niet eenen gront:  
Want spreekter een uyt sachten geeft,  
Een ander brult gelijk een beeft;  
Dus al wat onder ons geschiet  
En kooft ons van de monden niet,  
De mont is maer een buyten-lit,  
'Tis 'therte daer de roerder sit;  
De mont die bidt, de mont die schelt,  
Al naer het binnen is gestelt.

L I I 2

Dus

## Bijlage 3

Jacob Cats

Spiegel van den ouden ende nieuwen tijdt, bestaende uyt spreek-woorden ende  
sinspreucken

1632

Pagina 81, Deel III

Laatst geraadpleegd op 23 juli 2014,

<https://archive.org/details/spiegelvandenoud00cats>.

Dus ghy die vuyle dingen spreekt,  
 Of vinnigh met u tonge steeckt,  
 Houdt vast dat ghy in u gemoet  
 Een vuyl, een groufaem monster voet.  
 » Het oor dat wijft den esel uyt,  
 » Den oliphant sijn lange snuyt,  
 » Het water kentmen aen den gront,  
 » De menschen aen haer eygen mont.

Hoogd.	<b>D</b> en vogel kent man bey seinen gesang / Den hofen an seinem Klang / Den esel bey den ehren / Den narren bey wort und ion.	<i>Cbi ha siel in bocca, non può spu- tar miele.</i>	Ital.
Frang.	<i>Personne ne peut cacher son humeur si l'on prend garde à ses discours.</i>	<i>Temisch den agatfi bilemur. .i.</i>	Turcks. Nederl.
Spaens.	Ni ay quien encubra su humor si se mira en su lenguaje.  Ni se conoce el que es necio siendo sufrido y callado.	<i>Zet sehe an dem nest wol / was vogels darni wohnt.</i>	Hoogd.
Frang.	<i>L'on ne scauroit reconnoître si un homme est sot, quand il est patient &amp; parle peu.</i>	<i>Man siht an den sedem wol / was vo- gels er ist.</i>	
Lat.	Alia voce psittacus, alia cotur- nix loquitur.	<i>Die ved veruath das hertz.</i>	
Nederl.	Het wat geest uyt dat het in heeft.	<i>Au chant cognoit en l'oiseau, Et au parler le bon cerueau.</i>	Frang.
Lat.	Ex abundantia cordis os loqui- tur.	<i>Cada cuba huele al vino que tiene.</i>	Spaens.
Frang.	<i>Chacun oiseau gosouille comme il est enbecqué.</i>	<i>Chaque tonneau sent son vin.</i>	Frang.
		<i>Op en hant geen honigh spoutwen / die met als gale in den mont heeft.</i>	Nederl.

E cantu

## Bijlage 4

Jacob Cats

Spiegel van den ouden ende nieuwen tijdt, bestaendte uyt spreek-woorden ende  
sinspreucken

1632

Pagina 84, Deel III

Laatst geraadpleegd op 23 juli 2014,

<https://archive.org/details/spiegelvandenoud00cats>.

Lat.	E cantu dignoscitur avis.	Was der man ton / Zeiget sijn red an.	Hoogd.
Ital.	Ogni uccel canta il suo verso.	Men hoert an den roeten wel / was kauffmanschoff er treibt.	
Lat.	Sermo animi index. Qualis vir, talis oratio.	Onrepre bogheis kraepen selben goet weder.	Nedert.
Ital.	La botta getta del vino che ella ha: si tu vuoi conoscere uno, fallo parlare: quatro cose fanno nota la persona, il parlare, il mangiare, il bere & l'habito.	Een hoerhoech roept sijn eyghen natu uyt. De hoerhoech en de sijst / En singen niet op eene wijs.	
	Al suono si cognosce la saldetza del uaja.	El. c. 32. 6. Nabal nabala idaber. .i. Stultus stulta loquitur.	Turck. Lat.

Syrach. 37. 8.

Ken de reden kentmen den man.

Terent.

Mihi quale ingenium haberes, fuit indicio oratio.

Bijlage 5

Jacob Cats

Spiegel van den ouden ende nieuwen tijdt, bestaendte uyt spreek-woorden ende  
sinspreucken

1632

Pagina 85, Deel III

Laatst geraadpleegd op 23 juli 2014,

<https://archive.org/details/spiegelvandenoud00cats>.

*Birdes of one faether VVil flocke togeder.*



De  
Vrijster  
spreekt

**W**at koomt ghy, lieve vrient, aen my de vryer makē,  
 Ghy mocht van heden af u liefde beter staecken,  
 Ghy zijt een raeuwe gast, en ick een stille maegr,  
 Ten dient niet ( soo my dunckt ) met u te zijn gewaegr.  
 Ick ben van joncx gewent al staegh in huys te wesen,  
 Om met een sedich hert een heyligh boeck te lesen ;  
 Ick neme mijn vermaeck in eenigh naelde-werck ;  
 Ick ben schier noyt op straet, maer dickmael inde kerck.

K 2

Ghy

## Bijlage 6

Jacob Cats

Spiegel van den ouden ende nieuwen tijdt, bestaendte uyt spreek-woorden ende sinspreucken

1632

Pagina 75, Deel I

Laatst geraadpleegd op 23 juli 2014,

<https://archive.org/details/spiegelvandenoud00cats>.

Lat.	Sic fuit, est, & erit, similis simi- lem sibi quaerit :	Toma tu yqual y vete mendi- gar. .i.	Spaens.
	Eligat æqualem prudens sibi quisque sodalem.	<i>Prens ton pareil, &amp; va t en mendier.</i>	
	Similis gaudet simili.	Similitudo mater benevolētiæ. Lat.	
	Semper graculus affidet gra- culo.	Æqualitas amicitia mater.	
		<i>Pythagoræ dictum,</i>	
Griecx.	Ὅμοιον ὁμοίῳ φίλον. Balbū balbus rectius intelligit.	Τὴν Φιλίαν ἰσότητά ἐίναι.	Griecx.
Hoogd.	Gleich und gleich gesellt sich gern.	<i>Dooghelen ban eender veeren vliegghen geerut samen.</i>	Nederl.
Ciarr.	Pares cum paribus facillimè congregantur.	Cada qual Con su yqual.	Spaens.
Idem.	Nihil est quod tam attrahat & alliciat ad amicitiam quam similitudo.	<i>Chacun avec son pareil.</i>	Franç.
Franç.	<i>Chacun quiert son semblable.</i> Æqualem tibi uxorem ducito.	<i>Hirsis hirsiffe dolduse dur. .i.</i> <i>Il tristo co 'l tristo s'accorda.</i>	Turcks. Spaens.
Nederl.	<i>Twice gelijke te gaer Maecten een goet paer.</i> <i>Met by hups/en moys by dupl; Waldt met vales/en upl met upl.</i>	<i>Der freyen wil der nem seims gleichen.</i>	Hoogd.
Spaens.	Cada oveia, con su pareia. .i. <i>Chaque ovaille avec sa pareille.</i>	<i>Io molondron, tu molondrona. Ital.</i> <i>Cafate con migo Antona. .i.</i> <i>Je suis beste &amp; tu vne autre beste, Marie toy avec moy Ansonette.</i>	Ital.
Franç.	<i>Chacun se doit iouer à son pareil, Chacun se prene à son pareil.</i> <i>A un boiteux femme qui cloche.</i>	<i>Entre gens de mesme nature, l'Amitté se faict &amp; dure.</i> <i>Mais entre gens de contraire nature Ny amour ny amitté ne dure.</i>	Franç.
Spaens.	Cafar y compadrar, cada qual con su yqual. .i. <i>Se marier &amp; faire comperage chacun avec son pareil.</i>	<i>Con veder gebierte houdt hem by siins gelijcke/ also sal ook den mensche sijn by siins gelijcke borgen.</i>	Syr. 13. 13.

## Bijlage 7

Jacob Cats

Spiegel van den ouden ende nieuwen tijdt, bestaendte uyt spreek-woorden ende  
sinspreucken

1632

Pagina 77, Deel I

Laatst geraadpleegd op 23 juli 2014,

<https://archive.org/details/spiegelvandenoud00cats>.

Wijs voorzienich t'allen sijne  
Behoort een ouerhoofd te zijne.



Eccle. 10.

**E**n Coninck die onwijs es, gheopenbaert  
Alfulck een, zijn volck bederuen sal  
Ende die steden sullen werden bewaert  
Door t'verstant van een die voorsienich is al.

Eccle. 7.

**V**erzouct Rechter te zijne, te gheenen steden  
Ten zy dat ghy machtich zijt  
Omme metter macht, die boofheden  
t'Duerbrekene, end' v daer wel in quijt.

Bijlage 8

Edouard De Dene en Marcus Gheeraerts

De warachtige fabulen der dieren

1567

Pagina 96

Laatst geraadpleegd op 21 juli 2014.

<http://www.let.leidenuniv.nl/Dutch/Renaissance/Facsimiles/DeDeneFabulen1567/source/dene097.htm>.



**D**e Voghelen der lucht / ende oock inder eerden  
 Enen Conijuck begheerden  
 Den ghenen diet best zou te zijne betamen  
 Beghelick wasser gheropen / hoe cleen van weerden  
 Eter zin hoorende / zouden zy t'beste aenveerden  
 Dies op een wijdt velt was t'generael verzaemen  
 Wet allen houcken zy daer ghevloghen camen  
 Ende wesende by een (eert wiert gheaccordeert)  
 Den Paeu schoon op ghestreken / zey dat zy hem namen  
 Conijuck t'zijne / heeft hem seluen ghepresenteert /  
 Die hoogh staet begheert / dicwils zijn seifs val causeert.

**D**e Voghels dit aenhoorende int generale  
 Schauen last dat d'Acxtere zou voeren de tale  
 Andrwoorde den Paeu / clouckelick doe ter tijt  
 En sprack / wy zullen v' hommayge doen by speciale  
 Indien ghy v' vroom ghenouch kent (zoo wy hopen ghy zijt)  
 Ons voor den Arendt beschermen / die ons voert streijt  
 En voorzienich / wijs / discret zijt / alst noodt ghebidet  
 Op dat ghy en wy al tsamen moghen wesen bezijdet  
 Op dees conditie men hem t'officie liet /  
 Den man wert dicwils boozic / maer t'officie niet.

**B**ewijsende dat niet es ghenouch alleene  
 Een huerhoofft t' hebben schoon ghelaetich in zeden  
 Maer een wijs discret ouer al gemeene  
 Verhiet met gheschikte voorzienigheden  
 Om te houden zijn ondersaten in vreden :  
 Ighens die hemlieden souden moghen deeren  
 Die medelijdende is, ghebruuckende reden  
 Om de goe te beschermen, en de quaetdoenders te weeren,  
 Zommich Herder pacht de Schapen, om t'wille scheeren.



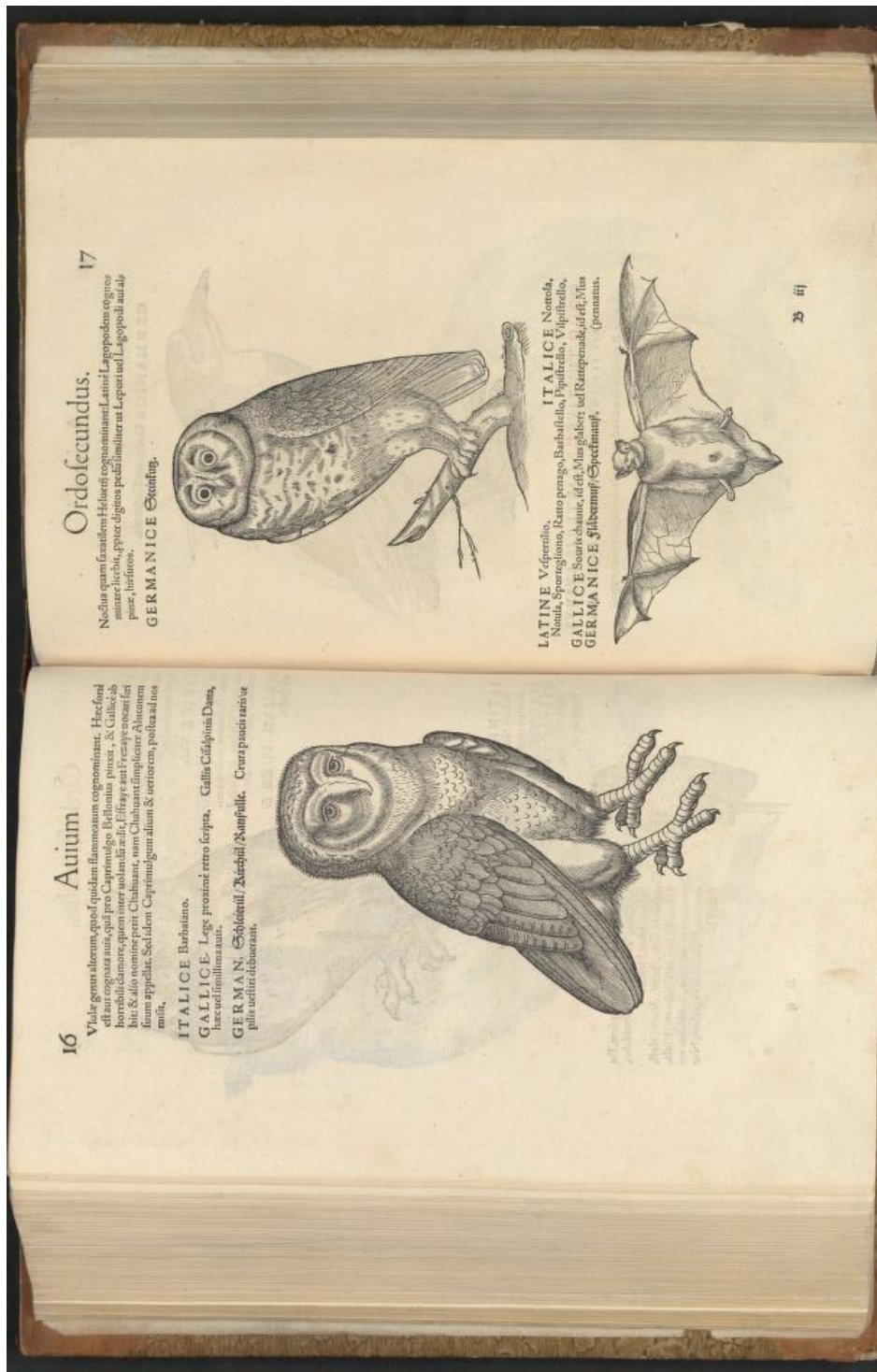
## Bijlage 9

Edouard De Dene en Marcus Gheeraerts  
 De warachtige fabulen der dieren  
 1567

Pagina 97

Laatst geraadpleegd op 21 juli 2014.

<http://www.let.leidenuniv.nl/Dutch/Renaissance/Facsimiles/DeDeneFabulen1567/source/dene097.htm>.



Bijlage 10

Conrad Gesner  
 Icones Avium Omnium  
 1560

Pagina 16-17

Laatst geraadpleegd op 26 juli 2014.

<http://adore.ugent.be/OpenURL/app?id=archive.ugent.be:DFDF11AA-5F79-11E1-A650-EC973B7C8C91&type=carousel>.

## Bijlage 11

Cfr. cd aan de achterkant van deze paper.

Compositie van de geluiden van de afgebeelde vogels op het *Vogelconcert* (afb. 20)  
van Frans Sniijders

## **VI. Afbeeldingen**



Afbeelding 1

Quirin Boel en David Teniers II

Kattenconcert

1635 - 1668

Ets

238 x 315 mm.

Rijksmuseum, Amsterdam

Laatst geraadpleegd op 1 augustus 2014,

<https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-BI-1947/beestachtig>.



Afbeelding 2

Cornelis Saftleven

Kattenconcert met een uil, een ekster en een aap

1632 - 1681 (werkzame periode)

Olieverf op paneel

48,6 x 48,6 cm.

Privécollectie Henry Charles Keith Petty-FitzMaurice, Bowood House/Meikleour House/Londen

Laatst geraadpleegd op 1 augustus 2014,

<http://www.rkd.nl/en/explore/images/record?query=kattenconcert%2C&start=0>.



Afbeelding 3

wellicht Cornelis Saftleven

Interieur met kattenconcert

1620-1715

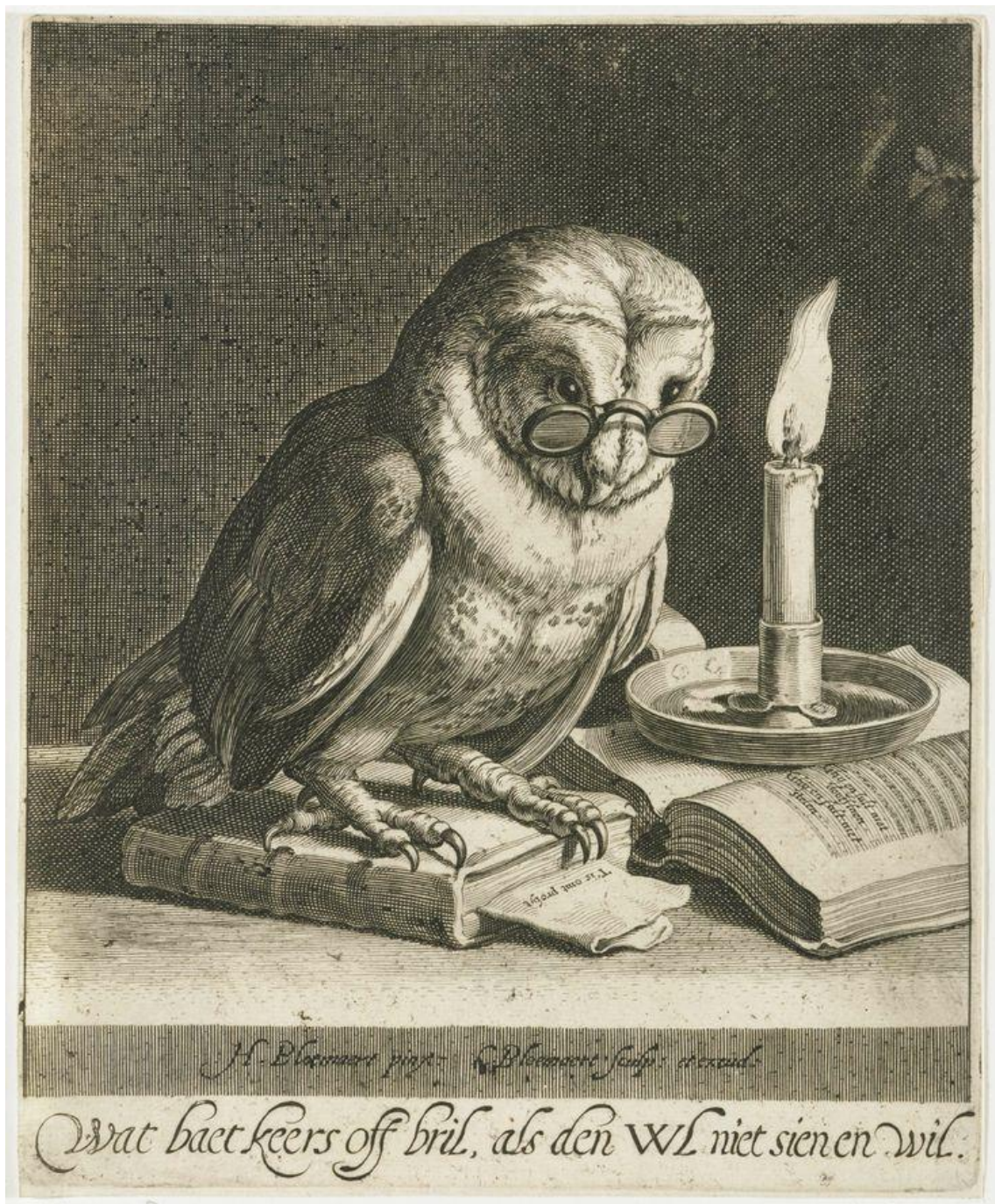
Penseel in grijs en waterverf in kleuren

261 x 228 mm.

Rijksmuseum, Amsterdam

Laatst geraadpleegd op 1 augustus 2014,

<https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-T-00-347>.



Afbeelding 4

Cornelis Bloemaert II  
Uil met bril en boeken

Ca. 1625.

Gravure

222 x 181 mm.

Rijksmuseum, Amsterdam

Laatst geraadpleegd op 1 augustus 2014,

<https://www.rijksmuseum.nl/nl/mijn/verzamelingen/83606--kristinmatte/weird/objecten#/RP-P-BI-1418,2>.





Afbeelding 5

Albert Flamen

Landschap met kerkuil tussen andere vogels

1648-1692

Ets

99 x 202 mm.

Rijksmuseum, Amsterdam

Laatst geraadpleegd op 1 augustus 2014,

<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-50.684/birds>.



Afbeelding 6

Marcus Gheeraerts

De pauw en de ekster

In De warachtige fabulen der dieren

1567

Pagina 96

Laatst geraadpleegd op 21 juli 2014.

<http://www.let.leidenuniv.nl/Dutch/Renaissance/Facsimiles/DeDeneFabulen1567/source/dene097.htm>.



Afbeelding 7

Paul de Vos

Een kraai in pauwenveren

1613 - 1678 (werkzame periode)

Olieverf op doek

227 x 157 cm

Pushkin Museum, Moskou

Laatst geraadpleegd op 31 juli 2014,

[http://www.scalararchives.com/web/ricerca\\_risultati.asp?nRisPag=12&SC\\_Luogo=Museo+Pushkin%2C+Mosca%2C+Russia&prmset=on&SC\\_PROV=RA&SC\\_Lang=ita&Sort=7](http://www.scalararchives.com/web/ricerca_risultati.asp?nRisPag=12&SC_Luogo=Museo+Pushkin%2C+Mosca%2C+Russia&prmset=on&SC_PROV=RA&SC_Lang=ita&Sort=7).



Afbeelding 8

Paul de Vos

De dieren gaan naar de Ark van Noach

1613 - 1678 (werkzame periode)

Olieverf op doek

230 x 360 cm

Musée du Louvre, Parijs

Laatst geraadpleegd op 31 juli 2014,

<https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=ark+van+noach&start=20>.



Afbeelding 9

Jan Brueghel de Oude  
Intocht in de Ark van Noach  
1613

Olieverf op doek

54,6 x 83,8 cm

Paul Getty Museum, Los Angeles

Laatst geraadpleegd op 1 augustus 2014,

<http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=1034>.



Afbeelding 10

Waarschijnlijk Cornelis Saftleven

Interieur met vogelconcert

1620 - 1715

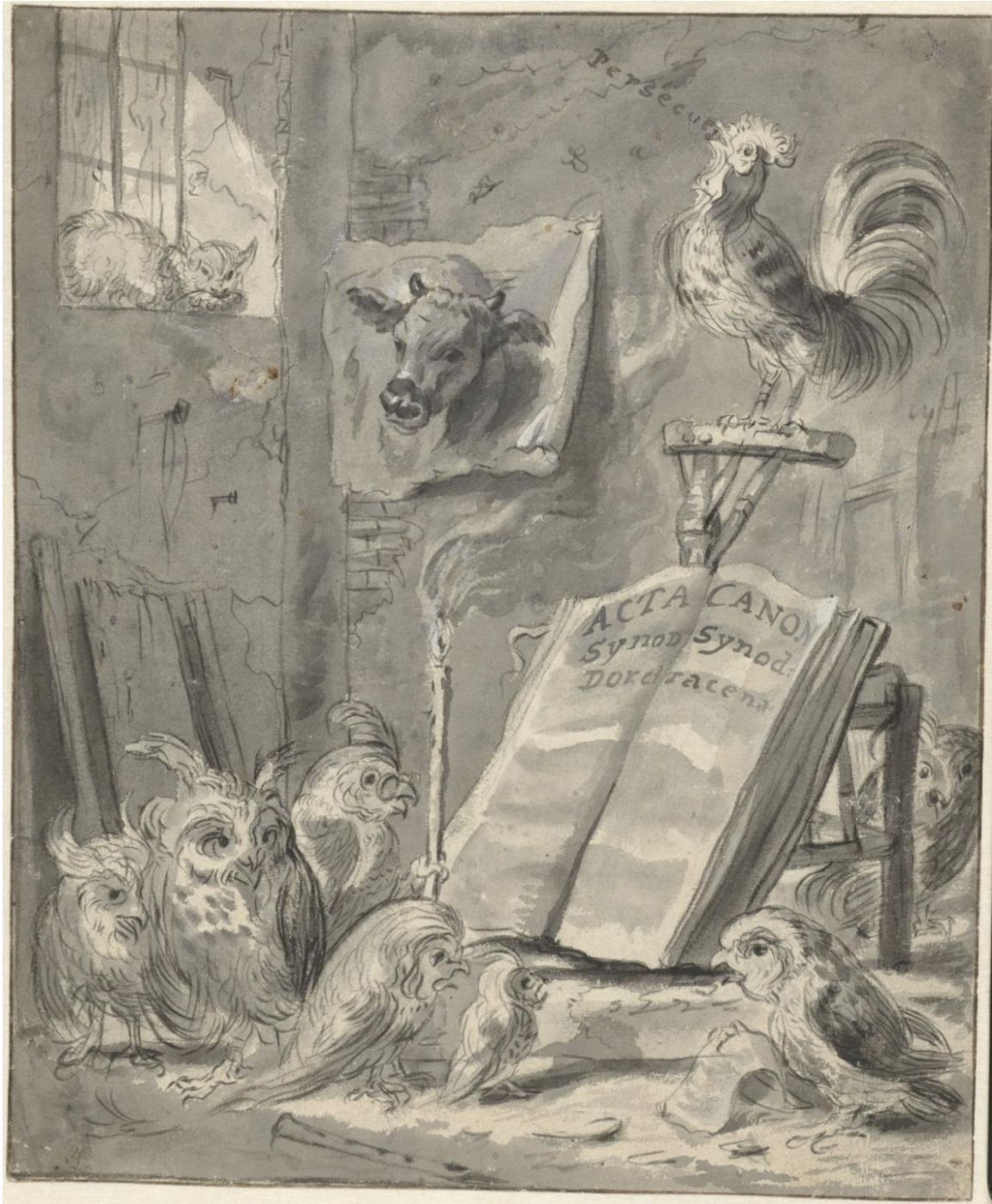
Penseel in grijs en waterverf in kleuren op papier

264 x 231 mm.

Rijksmuseum, Amsterdam

Laatst geraadpleegd op 31 juli 2014,

<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-T-00-348>.



Afbeelding 11

Cornelis Saftleven

Satire op de Synode van Dordrecht

1618 - 1621

Zwart krijt, penseel in grijs, gehoogd met witte dekverf

294 x 240 mm.

Rijksmuseum, Amsterdam

Laatst geraadpleegd op 1 augustus 2014,

[https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-T-00-232\(R\)](https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-T-00-232(R)).



Afbeelding 12

Jan Brueghel de Oude en Pieter Paul Rubens  
Het aardse paradijs met de zondeval van Adam en Eva  
Ca. 1615

Olieverf op paneel

74,3 x 114,7 cm.

Mauritshuis, Den Haag

Laatst geraadpleegd op 1 augustus 2014,

<http://www.mauritshuis.nl/nl-nl/ontdek/mauritshuis/hogtepunten-mauritshuis/het-aardse-paradijs-met-de-zondeval-van-adam-en-eva-253/>.





Afbeelding 13

Jan Brueghel de Oude  
Allegorie van de lucht  
1621

Olieverf op koper  
46 x 66 cm.

Musée du Louvre, Parijs

Laatst geraadpleegd op 1 augustus 2014,

[http://explore.rkd.nl/nl/explore/images/record?filters%5Bkunstenaar%5D%5B%5D=Brueghel%2C+Jan+%28I%29&query=allegorie+van+de+lucht&start=2.](http://explore.rkd.nl/nl/explore/images/record?filters%5Bkunstenaar%5D%5B%5D=Brueghel%2C+Jan+%28I%29&query=allegorie+van+de+lucht&start=2)



Afbeelding 14

Jan van Kessel de Oude

Allegorie op het Gehoor, een der vijf zintuigen

1641-1679

Olieverf op paneel

56 x 89 cm

Privécollectie

Laatst geraadpleegd op 2 augustus 2014,

<https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=allegorie+van+het+gehoor&start=>

5

## Vogelconcerten



Afbeelding 15

Jan Brueghel de Jonge

Allegorie van het gehoor: het vogelconcert

1601-1700

Olieverf op paneel

53 x 72 cm

Verzameling Coppée, Brussel

Laatst geraadpleegd op 1 augustus 2014,

<http://balat.kikirpa.be/photo.php?path=B67614&objnr=20058141>



Afbeelding 16

Omgeving van Jan Brueghel de Jonge

Vogelconcert

Midden 17<sup>e</sup> eeuw (1625 - 1675)

Olieverf op koper

13,5 x 17 cm

Galerij de Jonckheere, Brussel/Parijs

Laatst geraadpleegd op 31 juli 2014,

<https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=vogelconcert&start=23>.



Afbeelding 17

Jan van Kessel de Oude

Vogelconcert

1660 - 1679

Olieverf op paneel

22,5 x 30,5 cm.

Privécollectie Duitsland, geveild door Dorotheum op 14 oktober 1997

Laatst geraadpleegd op 1 augustus 2014,

[https://rkd.nl/nl/explore/images/record?filters%5Bkunstenaar\\_status%5D%5B%5D=Kessel%2C+Jan+van+%28I%29+%28huidig%29&query=vogelconcert&start=0](https://rkd.nl/nl/explore/images/record?filters%5Bkunstenaar_status%5D%5B%5D=Kessel%2C+Jan+van+%28I%29+%28huidig%29&query=vogelconcert&start=0).



Afbeelding 18

Frans Snijders

Vogelconcert

1620-1660

Olieverf op doek

164.5 x 234 cm.

National Trust collectie, Petworth

Laatst geraadpleegd op 31 juli 2014,

<http://www.bbc.co.uk/arts/yourpaintings/paintings/a-concert-of-birds-i-219706>



Afbeelding 19

Frans Snijders

Vogelconcert

1629 - 30

Olieverf op doek

98 x 137 cm.

Museo del Prado, Madrid

Laatst geraadpleegd op 31 juli 2014,

<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/s/snyders/2/index.html>





Afbeelding 20

Frans Snijders

Vogelconcert

Ca. 1630

Olieverf op doek

137 x 240 cm

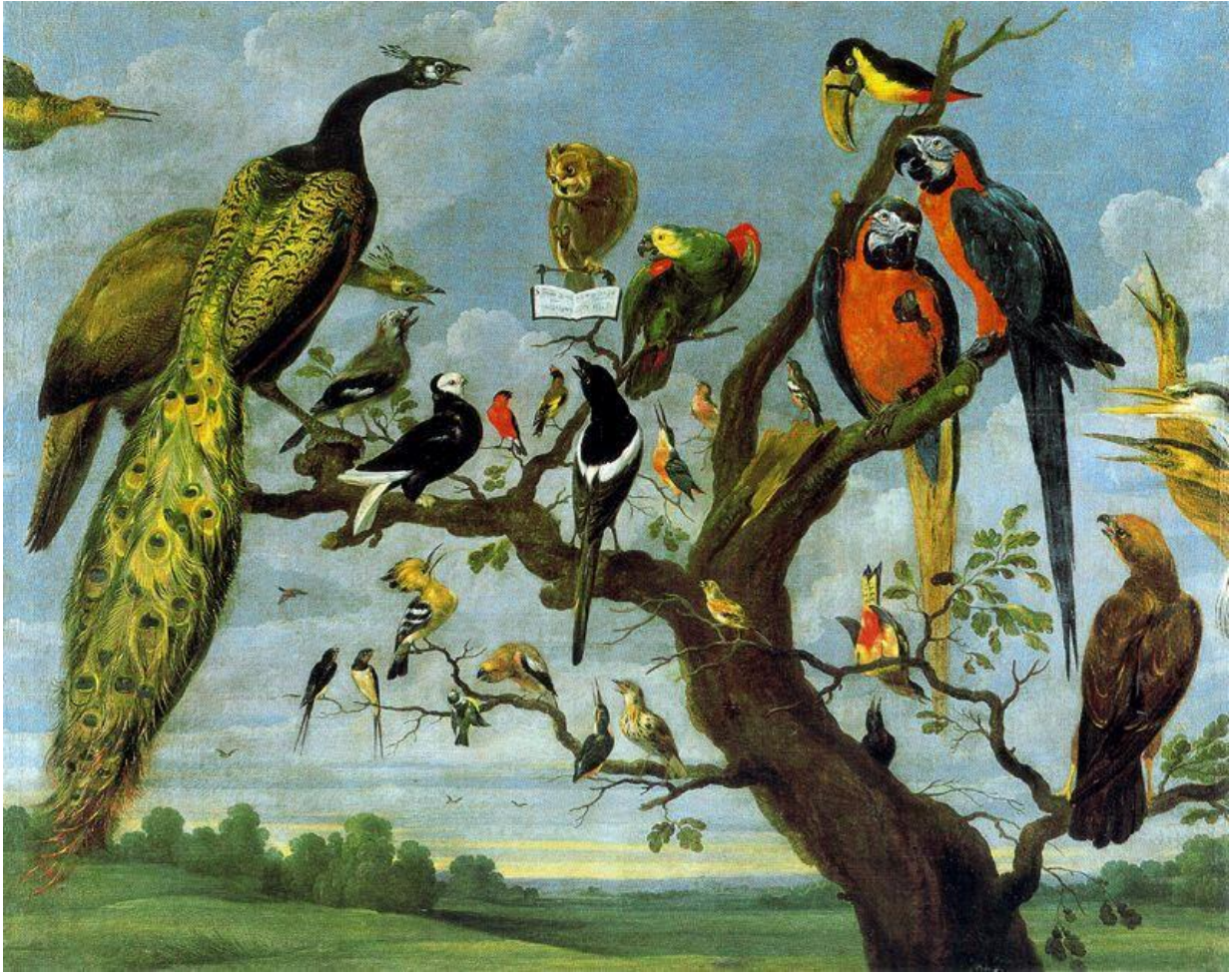
De Hermitage, Sint Petersburg

Laatst geraadpleegd op 31 juli 2014, <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/s/snyders/2/index.html>.



Afbeelding 21

Jan van Kessel de Oude (naar werk van Snijders)  
De spot van de Uil  
1626-1679  
Olieverf op doek  
230 x 170 cm  
KMSKA, Antwerpen  
Laatst geraadpleegd op 31 juli 2014,  
<http://www.lukasweb.be/nl/foto/vogelconcert>.



Afbeelding 22

Paul de Vos

Vogelconcert

1613-1678

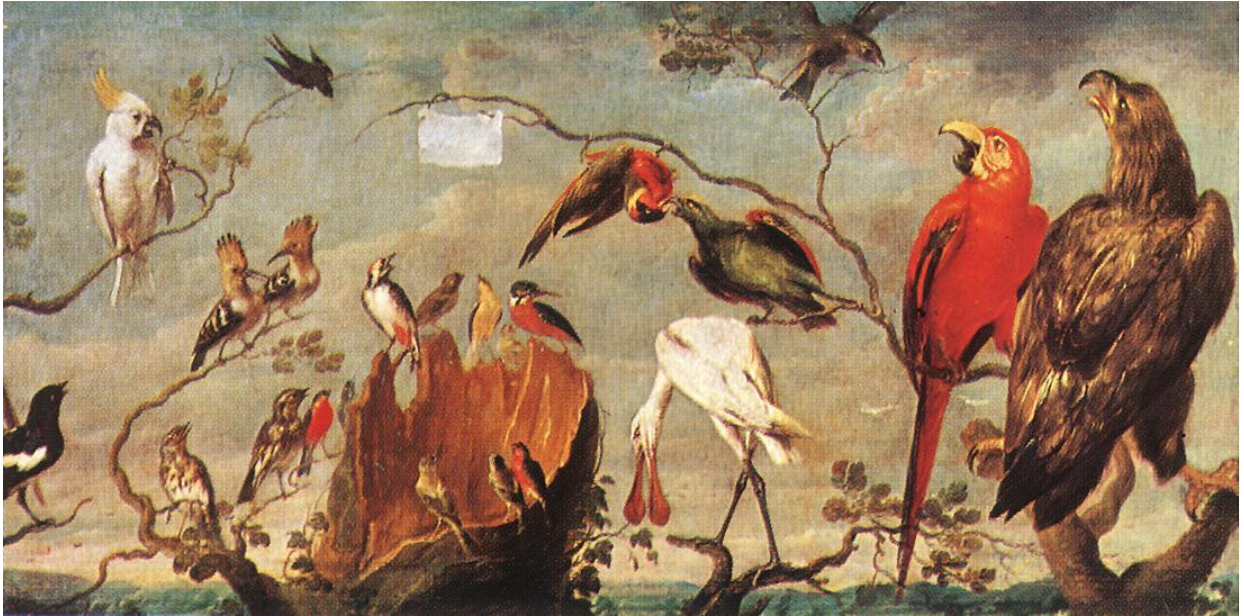
Olieverf op doek

155,8 x 191 cm.

Museo de Bellas Artes, Bilbao

Laatst geraadpleegd op 31 juli 2014,

<http://foroxerbar.com/viewtopic.php?p=144553>.



Afbeelding 23

Frans Snijders

Vogelconcert

1620-1650

Olieverf op doek

79 x 151 cm

Museo del Prado, Madrid

Laatst geraadpleegd op 31 juli 2014, <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/s/snyders/2/index.html>.



Afbeelding 24

Frans Snijders

Vogelconcert

1661

Olieverf op doek

203 x 334 cm

Museo del Prado, Madrid

Laatst geraadpleegd op 31 juli 2014,

<https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/concierto-de-aves-2/>



Afbeelding 25

Frans Snijders

Vogelconcert

1620-1630

Olieverf op doek

134,6 x 175,6 cm

Michaelis collectie, Kaapstad

Laatst geraadpleegd op 31 juli 2014,

<https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=vogelconcert&start=1>



Afbeelding 26

Frans Snijders

Vogelconcert

1620-1660

Olieverf op doek

102 x 244,6 cm

Galeria Caylus, Madrid

Laatst geraadpleegd op 31 juli 2014,

<http://www.galeriacaylus.com/desktopdefault.aspx?tabid=20>.



Afbeelding 27

Paul de Vos

Vogelconcert

1613-1678

Olieverf op doek

Geveild door Christie's, New York City, op 25 - 26 januari 2012

Laatst geraadpleegd op 31 juli 2014,

<http://www.christies.com/lotfinder/paintings/paul-de-vos-a-concert-of-birds-5529799-details.aspx>.





Afbeelding 28

Paul de Vos

Variëteit aan vogels

1613 - 1678

Olieverf op doek

172 x 243 cm

Museo Real Academia de Bellas Artes, Madrid

Laatst geraadpleegd op 31 juli 2014,

[http://www.europeana.eu/portal/record/2022703/oai\\_euromuseos\\_mcu\\_es\\_euro\\_museos\\_MRABASF\\_0644.html?start=16&query=paul+de+vos&startPage=1&rows=2](http://www.europeana.eu/portal/record/2022703/oai_euromuseos_mcu_es_euro_museos_MRABASF_0644.html?start=16&query=paul+de+vos&startPage=1&rows=2)

4



Afbeelding 29

Jan Fijt

Vogelconcert

1661

Olieverf op doek

114 x 163 cm

Geveild door Finarte, Rome op 23 mei 1989

Laatst geraadpleegd op 31 juli 2014,

<https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=vogelconcert&start=5>.



Afbeelding 30

Jan van Kessel de Oude

Vogelconcert

Ca. 1660 - 1670

Olieverf op koper

18,5 x 24,4 cm

Galerij De Jonckheere, Brussel/Parijs

Laatst geraadpleegd op 31 juli 2014,

<https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=vogelconcert&start=16>.



Afbeelding 31

Jan van Kessel de Oude

Vogelconcert met exotische vogels

Ca. 1660 - 1670

Olieverf op koper

18,5 x 24,4 cm

Galerij De Jonckheere, Brussel/Parijs

Laatst geraadpleegd op 31 juli 2014, <https://rkd.nl/nl/explore/images/107784>



Afbeelding 32

Peter Casteels III

Vogelconcert

1719

Olieverf op doek

111,8 x 172,7 cm

Geveild door Christie's, New York City op 29 januari 1998

Laatst geraadpleegd op 1 augustus 2014,

<https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=vogelconcert&start=2>.



Afbeelding 33

Peter Casteels III

Vogelconcert

1727

Olieverf op doek

50,5 x 114 cm

Privécollectie, Geveild door Bonhams Auctions op 3 december 2008

Laatst geraadpleegd op 3 augustus 2014

<http://www.bonhams.com/auctions/16220/lot/64/>



Afbeelding 34

Melchior d'Hondecoeter

Het vogelconcert

Ca. 1675 - 1680

Olieverf op doek

99 x 85 cm

Museum Smidt van Gelder, Antwerpen

Laatst geraadpleegd op 1 augustus 2014, <http://www.pubhist.com/w10656>.



Afbeelding 35

Melchior d'Hondecoeter

Vogelconcert

1682

Olieverf op doek

153 x 188 cm.

Particuliere collectie

Laatst geraadpleegd op 1 augustus 2014,

<http://www.pubhist.com/w5709>