

# Voor een geschiedenis van de Nederlandse emblemataliteratuur \*

door

DR. K. PORTEMAN

De literatuurhistoricus die zich in de netten van de emblematiek laat vangen verzeilt in een dubbelzinnige situatie die wel eens aan het bekende embleem van de rond het kaarslicht dansende mug doet denken : *damnosa voluptas* <sup>1</sup> ! Als lezer ervaart hij het onvervangbaar genoeg dat zijn lezen tot een kijken maakt en zijn kijken dwingt tot een vaak verrassende lektuur. Als ordenend wetenschapsman is hij tegelijk geboeid en geïrriteerd door de vrijpostigheid waarmee het genre voortdurend aan zichzelf lijkt te ontsnappen : zoals de bovengenoemde mug loopt hij het gevaar zijn vleugels aan de onweerstaanbare kaarsevlam te verbranden.

Daar het in de literatuurstudie passend en billijk is de lektuurgenogens te wisselen voor de lektuurproblemen, wil ik thans, meer met het oog op een omschrijving van deze problemen dan op een oplossing ervan, een dergelijke muggendans voor u opvoeren, u daarbij verzoekend de kaarsepan tijdig uit het bereik van mijn broze vleugels weg te trekken.

Zijn de genoegen hiermee van de baan, ook van de bedoelingen waarmee de wetenschap de emblematiek meestal benadert willen wij in deze kontekst afstand nemen. De tijd dat de emblemliteratuur alleen zaak was voor welgestelde bibliofielen is definitief voorbij. Is zij niet langer onbekend en onbemind, in de kunstwetenschappen, waartoe ik in dit geval ook de literatuur reken, speelt zij veelal de rol van de bekende *ancilla*, term waarmee men de ondergeschiktheid van een discipline aan een andere pleegt duidelijk te maken. Deze behandeling heeft de emblematiek hoofdzakelijk aan zichzelf te danken. De beeldende en zingevende epigrammen van Andrea Alciato, – de *emblematum pater et princeps* beschouwde zich aanvankelijk slechts als schepper van een bepaald soort epigrammen –, werden vlug aangezien als een *ancilla*

\* De term *embleem* betekent in deze tekst het gesloten geheel van opschrift, prent en onderschrift.

1. Zie bvb. *Hadriani Iunii Medici Emblemata...*, Antwerpen, 1585, nr. 49 (*Amoris ingenui tormentum*); Heinsius Daniël, *Het Ambacht van Cupido*, Leiden, 1615, nr. 32 (*Cosi de ben amar porto tormento*); Vaenius Otto, *Amorum Emblemata...*, Antwerpen, 1608, blz. 102-103 (*Brevis et damnosa voluptas*).

*artium*, en wanneer meer dan twee eeuwen later in de Nederlanden, die met Duitsland zowat het beloofde land voor het genre zijn geweest, Daniël de la Feuille met zijn *Science hiéroglyphique* (Den Haag, 1736) als een nabloeier van hetzelfde genre mag doorgaan, luidt het daar dat zijn *explication des figures symboliques* bedoeld is als een *ouvrage utile aux Peintres, aux Statuaires, aux Graveurs et amateurs des Arts qui ont rapport au Dessin*<sup>2</sup>. De primordiale rol van het embleem kan inderdaad niet meer uit een zinontdekkende en zingevende kunstinterpretatie worden weggecijferd. Is zulks nogal vanzelfsprekend voor de beeldende en decoratieve kunsten en de voor de geschiedenis zeer informatieve teken-systemen als de numismatiek, de heraldiek, de mode e.d., voor andere kunstuitingen is dat niet zo evident, zoals voor de muziek en niet in het minst de literatuur. Wat deze laatste betreft strekt de invloed van het embleem zich niet alleen uit tot de meest verscheiden genres, maar zij dringt tevens door tot de gebieden die voor de literatuurstudie belangrijker zijn dan het onderkennen en registreren van motieven. Bedoeld zijn o.m. de frekwente aanwending van het emblematisch compositiepatroon en de emblematische hermeneutiek. Bij ons kennen wij allen het voorbeeld van Revius' pseudo-sonnetten en de drama's van Vondel. Het kan derhalve geen verbazing wekken dat het onderzoek van het emblema voor het grootste gedeelte gericht was en is op dienstbaarheid: de bovengenoemde *ancilla* weet de geheimen van het huis vaak met flair te ontraadselen. De even schitterende als monumentale studie, *Emblemata*, van Henkel en Schöne (Stuttgart, 1967) is dan ook opgevat als een *Handbuch zur Sinnbildkunst*: het hoort thuis in de bibliotheek van elk vorser die zich met de 16e-, 17e- en 18e-eeuwse kunst, in de meest algemene zin van het woord, wenst in te laten.

Onze aandacht gaat echter uit naar het emblema op zichzelf, als autonome kunstvorm, met zijn eigen wetten en geschiedenis. Sluit een titel als die van de la Feuille zich weer nauw aan bij de oorspronkelijke bedoelingen, binnen deze kringloop voltrok zich een evolutie die in haar Nederlands moment zeker het onderzoeken waard is. In dat opzicht zou men nog steeds de wens van Johann Gottfrid Herder op onze landen kunnen toepassen: „Ich wollte, dass wir eine Geschichte dieser... Bildersprüchen... hätten”<sup>3</sup>. Voor

2. J. Landwehr, *Emblem Books in the Low Countries 1554-1949. A Bibliography*, Utrecht, (1970), nr. 315. Over de opvattingen van Alciato: Hessel Miedema, *The Term 'Emblemata' in Alciati in Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 31, (1968), blz. 234-250. Enkel het gebruik van de namen Alciato (It.) en Alciatus (Lt.) is korrekt.

3. *Suphan*, XVI, blz. 161 e.v.; geciteerd naar A. Henkel en A. Schöne, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart, (1967), blz. X.

een gedeelte is deze geschiedenis reeds geschreven, vooral wat betreft het ontstaan en de antecedenten van het genre. Het uitvoerig opstel dat William Heckscher en Karl-August Wirth over het *Emblem* en het *Emblembuch* in het *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* hebben gepleegd is op dit punt baanbrekend, alsmede het bekende boek van Mario Praz<sup>4</sup>. Tot voor kort is men intussen niet veel verder gegaan. Beweert dezelfde Praz immers niet dat een geschiedenis van de emblematiek in een loutere bibliografie moet onttaarden<sup>5</sup>? Men kan inderdaad niet ontkennen dat de onoverzichtelijkheid van de produktie – Albrecht Schöne denkt hierbij aan een „siebenstellige Zahl”<sup>6</sup> – en het feit dat de embleemboeken zich meer door hun kwantiteit en hun repetitief karakter onderscheiden dan door hun kwaliteit, een mogelijke geschiedschrijving ernstig bemoeilijken<sup>7</sup>. In zijn *Prolegomena zu einer Geschichte der Emblematis* is Holger Homann inmiddels komen aantonen dat die mogelijkheid wel bestaat<sup>8</sup>: een bewering die hij nadien in zijn *Studien zur Emblematis* (Utrecht, 1971), met betrekking tot enkele Duitse emblematici, overtuigend heeft gestaafd. De emblemata-literatuur kent een duidelijk begin, een onmiskenbare bloeitijd en een onloochenbare vervalperiode<sup>9</sup>.

\* \* \*

Is de geschiedschrijving van de Nederlandse emblematiek zinvol, mogelijk en op welke problemen zal zij desgevallend stoten? Eigenlijk is deze vraag gedeeltelijk overbodig: wat nog zeer onlangs op een deelgebied als de liefdesemblematiek, een typisch Nederlandse variante van het genre, is gepresteerd, geeft hierop een concreet en bijzonder illustratief antwoord<sup>10</sup>. In zijn niet altijd volledige en akkurate bibliografie, *Emblem Books in the Low Countries* (Utrecht, 1970), noteert Landwehr bovendien niet min-

4. W. Heckscher en K.-A. Wirth, *Emblem, Emblembuch* in *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. V., Stuttgart, 1959, 85-228; M. Praz, *Studies in Seventeenth Century Imagery*, Rome, 1964<sup>2</sup>. Belangrijk in dit opzicht is ook D. Sulzer, *Zu einer Geschichte der Emblemtheorien*, in *Euphorion*, 64, (1970), blz. 23-50.

5. „The greater part of the history of emblems would result in a mere bibliography”, *o.c.*, blz. 39.

6. A. Schöne, *Emblematis und Drama im Zeitalter des Barock*, München, 1968<sup>2</sup>, blz. 18.

7. H. Stegemeier, *Problems in Emblem Literature* in *Journal of English and German Philology*, 45, (1946), blz. 26-37; cit.: blz. 26.

8. In *Colloquia Germanica*, 1968, blz. 244-257.

9. Zie ook D. Sulzer, *o.c.*, waar op grond van de embleemtheorieën deze curve bevestigd lijkt.

10. H. de la Fontaine Verwey, *Notes on the Début of Daniel Heinsius as a Dutch Poet*, in *Quaerendo*, III, (1973), blz. 291-308.

der dan 752 nummers, waarmee de aspirant-historicus van de in de Nederlanden gedrukte emblemliteratuur niet alleen over een onmisbaar werkinstrument beschikt, maar tevens een argument geleverd is voor de geldigheid van diens onderneming. Bovendien is meer dan een groot deel van de Europese emblematiek in de Nederlanden ontstaan en zowat alle befaamde en minder befaamde literatoren uit onze laat 16e-eeuwse en 17e-eeuwse literatuur hebben het genre beoefend, zoals o.m. Coornhert, Spiegel, Visscher, Heinsius, Hooft, Bredero, Zevécote, de Harduwijn (als vertaler van Herman Hugo), de Brune, Vondel, Cats, Rodenburgh, Poirters en Luyken. Het bezwaar dat bij zulk een humanistisch en dus internationaal georiënteerd genre, – het emblematisch taalgebruik is niet alleen om commerciële redenen polyglot –, nauwelijks een nationaal gerichte geschiedschrijving zou passen, wordt door de feiten tegengesproken. Homann heeft in het genre duidelijk nationale tendensen onderscheiden, die meestal door politieke en sociale omstandigheden geconditioneerd lijken. In het absolutistische Spanje propageren de emblemdoeken het katholicisme van de staatsraison; het contrareformatorisch jezuïetenembleem kent in de Spaanse Nederlanden een ongekende bloei; het Italiaanse sluit zeer nauw aan bij de *impresa* van de talrijke principi, humanisten en hovelingen. In Frankrijk draagt het, althans op een zeker ogenblik, bij tot de koningskultus en in Holland wordt de markt overspoeld door het liefdesembleem en het zgn. burgerlijk 'realistisch' emblemdoek. Enkel in Duitsland, waar men sterk vasthoudt aan het Latijn, blijven de bundels langer hun renaissancistisch en universeel uitzicht behouden. Schöne's bewering dat de emblematiek voor alles een *gemeineuropäische Erscheinung* zou zijn, is juist, maar zij lijkt de zinvolheid van een nationale benadering, *die uiteraard steeds in een komparatistisch kader dient te geschieden*, niet te kunnen ontzenuwen<sup>11</sup>.

Veel belangrijker nog is de constatering dat ook een ontwikkeling valt vast te stellen in de technieken en de bedoelingen die het genre eigen zijn. Ook hier heeft Homann, precies op het terrein van de op het eerste gezicht weinig beweeglijke renaissancistische 16e-eeuwse emblematiek, reeds enige weg afgelegd. Was het embleem voor Alciato, zoals gezegd is, bedoeld voor maatschappelijk en artistiek gebruik, bij een Achille Bochi bv. gaat de aandacht voorgoed uit naar de emblematische esoteriek. In de voorrede op diens *Symbolicarum Quaestionum* (Bologna, 1555) wordt de relatie *pictura/subscriptio* als een soort sleutel op een geheimleer beschouwd, mede onder de invloed van de toenmalige benadering

11. *Prolegomena...*, blz. 253-255.

van de hiëroglief. Het embleem moet echter verhullend onthullen : de wijsheden van Bocchi zijn niet bestemd voor het *vulgum*, het is zaak voor ingewijden. De Hongaar Sambucus, die zijn *Emblemata* in 1564 bij Plantin publiceerde, ziet het minder aristokratisch. Ook hij pleit voor een subtiel samenspel tussen beeld en tekst in een verduisterende opheldering ; het doel is evenwel niet de bevestiging van de maatschappelijke verhevenheid der 'wetenden', maar het *erudire et docere* ; het embleem dient tot de aanscherping der geesten : het wordt een pedagogisch medium. Nicolaus Taurellus opent voor de techniek van de emblematische verklaring nieuwe horizonten. Zocht de emblematiek vóór hem bij voorkeur haar stof in de mythologie, de literatuur en de hiërogliefen, zoals ze o.m. in de Alexandrijnse *Hiërographica* van Horapollo werden verklaard<sup>12</sup>, uit de titel van Taurellus' *Emblemata Physico-Ethica* (Nürnberg, 1595) blijkt reeds duidelijk een nieuwe oriëntering. In de stof wordt nu ook de natuurwetenschap betrokken (*materia fysica*), de emblematische opzet is uitgesproken ethisch-didactisch (*formaque moralis*) ; de *ornatus exterior* wordt aan de inhoud ondergeschikt gemaakt : de gezochte duisterheid van vroeger wordt spitse zeggingswijze die de onderwijzing van de lezer op genoeglijke en aangename wegen moet leiden : *rhetoribus philosophos anteposimus*<sup>13</sup>. Dit zijn slechts enkele voorbeelden. Van groot belang in deze materie is uiteraard de studie van de embleemtheorieën. Doordringender dan in de opstellen van Homann worden deze theorieën bestudeerd in het reeds vermelde artikel van Dieter Sulzer (noot 4). Deze bijdrage mag met het oog op diens aangekondigde dissertatie over *Das Emblem als barocke Form* een werkelijke belofte heten.

Dergelijke vaststellingen gelden a fortiori voor de Nederlandse 17e eeuw. De talrijke gedaanten waarin het embleem zich ook daar heeft ontwikkeld stellen de onderzoeker voor moeilijke o.m. taxonomische problemen. Ook voor een theoretische benadering is er meer stof dan sommigen zich voorstellen. Opvattingen over het embleem en de emblematische wereldbeschouwing vindt men niet alleen in expliciet theoretische geschriften, maar ook in preliminaire verzen, lofdichten op embleemdichters of teksten als Vondels *Op den Edipus... van... Athanasius Kircher*. Wie ten slotte de emblemen van Roemer Visscher, waarvan het zwaartepunt vooral valt op de vaak onverwachte wending van het onderschrift, van Otto

12. Meer hierover bij L. Volkmann, *Bilderschriften der Renaissance. Hieroglyphik und Emblemik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen*, Leipzig, 1923. Reprint : Nieuwkoop, 1962 en 1969.

13. *Prolegomena...*, blz. 249-252. Breder uitgewerkt in H. Homann, *Studien zur Emblemik des 16. Jahrhunderts*, Utrecht, (1971), inz. blz. 43-78, 105-122. Zie ook D. Sulzer, *o.c.*, blz. 45-47.

Vaenius' liefdesemblemen, waarin de verklarende verhouding tussen tekst en beeld, althans volgens Dmitrij Tschizewskij, moet wijken voor een metaforische emblematiek<sup>14</sup>, van Jacob Cats, waar het wezenlijk verband tussen *pictura* en tekst wel eens helemaal moet wijken voor een al te gewrongen toepassing, van Jan van der Veen, waar de prent wordt gedegradeerd tot louter aanleiding voor satirische moralisatie, van Adriaan Poirters, waar de afbeelding nog alleen als tekstillustratie lijkt te fungeren, van Jan Luyken, waar, ten minste in de mystieke bundels, prent en beeld, haast los van elkaar, dezelfde religieuze *experientie* vertolken, wie al deze en andere bundels naast elkaar legt, kan voor de zinvolheid van een geschiedenis van de Nederlandse emblemataliteratuur nog bezwaarlijk enige twijfel opbrengen.

Dat daartoe de concrete mogelijkheid bestaat werd in de wetenschappelijke literatuur al meer dan eens bewezen. Wij vernoemden daareven enkele recente publikaties over het ontstaan en de evolutie van de liefdesemblematiek. Maar reeds vanaf het begin, nl. in De Vries' *De Nederlandsche Emblemata* (Amsterdam, 1899), – een studie die in haar soort een Europese primeur was en die ons in het buitenland zeer lang werd benijd –, is een poging tot historische synthese merkbaar. Is de bibliografie van De Vries, zij het dan op een niet altijd bevredigende wijze, door Landwehr achterhaald, de inleidende hoofdstukken bevatten nog zeer behartenswaardige dingen, die evenwel door een ondoordachte taxinomie en een gebrek aan theoretische kennis worden ontsierd. Ook daarover straks meer. Een andere historische aanpak, vooral op de *pictura* gericht omdat hij kunsthistorisch is opgezet, biedt de helaas onvoltooid gebleven dissertatie van Ernst Friedrich von Monroy (overleden 1941) : *Emblembücher in den Niederlanden 1560-1630. Eine Geschichte der Wandlungen ihres Illustrationsstils*<sup>15</sup>. Beslist te onthouden vallen daaruit o.m. de beschouwingen over de banden die onze emblemliteratuur van de beginperiode met de rederijkerij vertoont. Naast de activiteiten van de Plantijnse drukkerij, die de buitenlandse en humanistische produktie op het oog had<sup>16</sup>, blijkt de rederijderskunst het genre in onze gewesten te hebben bevoor-

14. Otto van Veen (Vaenius), *Amorum Emblemata Figuris Aeneis Incisa*. Mit einem Vorwort von Dmitrij Tschizewskij, Hildesheim, New-York, 1970.

15. Pas in 1964 te Utrecht uitgegeven door Hans Martin von Erfa, die het onvoltooid gebleven manuscript van aanvullende annotaties heeft voorzien (blz. 67-99); dezelfde biedt ook een overzicht van een ontwerp voor het tweede deel van de dissertatie (blz. 103-110).

16. Het huis Plantijn bezorgde uitgaven van de bundels van Alciato, Furmer, Coornhert, Freitag, Becanus, Junius, Montano, Paradin, Perret, Sambucus en een vrij hoog aantal jezuïetische embleembundels. Door J. A. van Dorsten werd de publikatie van de bundels van Junius, Sambucus en Montano in verband gebracht met het irenisme van de familisten (*The Radical Arts*, Leiden-Londen, 1970, 55-56).

derd. Bij Jan Moerman bvb. wordt de *Cleyn Werelt*, d.i. de mikrokosmos (Antwerpen, 1584), „rhetoryckelijck... wtghestelt... ende met overschone Constplaten... verciert”. Wie bij dit „rhetoryckelijck” alleen aan de literaire vormgeving zou denken, herinnere zich de retorikale traditie van het rebusblazoën, het sinnen spel, de moralizerende allegorizeringsdrang, de neiging tot geleerde versiering én popularisering. Een suggestie die voor het onderzoek mag meetellen. Werd bovendien niet de eerste emblematabundel in het Nederlands bezorgd door de Antwerpse hervormingsgezinde rederijker Frans Fraet<sup>17</sup>? Spijtig genoeg begaat von Monroy ook vergissingen, die o.m. bij de interpretatie van Roemer Visschers *Sinnepoppen* nogal van bedenkelijke aard zijn<sup>18</sup>. Ik zou nog andere overzichten kunnen vermelden, zoals de reeds genoemde studie van Mario Praz, die voor de beginjaren zeer belangrijk is en de minder diepgaande, maar niet onverdienstelijke bloemlezing van Knipping en Meertens, waarvan de inleiding hoogstnodig aan een bewerking toe is<sup>19</sup>. Ook aan de encyclopedische bijdrage van Heckscher en Wirth mag in dit verband nog eens worden herinnerd.

Wat bij al deze en andere specialisten opvalt zijn de verschillende wijzen waarop zij het genre definiëren en de bonte verschijningswijzen van het embleem pogen te ordenen. Heckscher en Wirth onderscheiden niet minder dan een 53-tal vrij strak gehouden categorieën van embleemboeken, terwijl Knipping en Meertens zich beperken tot de suggestie dat een grote vrijheid precies het genre eigen geworden is<sup>20</sup>. Zulks belet hen intussen ook niet ‘ruigere’ onderscheiden aan te brengen, waar ze bvb. spreken over het ‘realistisch’ emblema. Wie zich uit of in dit labyrint wil werken, ziet zich derhalve voor de opgave gesteld de problemen rond de bepaling en de taxonomie van het emblematisch ‘genre’ aan een ernstig onderzoek te onderwerpen. De mug nadert roekeloos dicht het helle maar gevaarlijke kaarslicht...

Het probleem van de definitie van het embleem heeft in de laatste jaren een interessante ontwikkeling gekend. De innoverende

17. L. Roose, *De Antwerpse hervormingsgezinde rederijker Frans Fraet*, in *Jaarboek... „De Fonteyne”*, XIX-XX, (1969-1970), blz. 95-114. De auteur kondigt de uitgave aan van Fraets werken. Sambucus' vertaler en tevens auteur van de eerste in het Nederlands gestelde theoretische notitie over het genre, M. A. Gillis, schrijft voor het stellen van de onderschriften enkele regels voor die „wy ... daghelijcs by onse Rhetorisiens vinden” (p. 8; voor deze uitgave zie Landwehr, *o.c.*, nr. 596).

18. Zo wordt het tekstgedeelte er als overbodig van de hand gewezen (blz. 59-60); H. M. von Erfa kan het daarmee terecht niet eens zijn (blz. 96).

19. J. B. Knipping en P. J. Meertens, *Van De Dene tot Luiken*. Bloemlezing uit de Noord- en Zuidnederlandse emblemata-literatuur der 16de en 17de eeuw (*Klassieken uit de Nederlandse Letterkunde*, nr. 7), Zwolle, 1956.

20. „In onze bloemlezing treft men allerlei variaties aan, die getuigen van de grote vrijheid die de auteurs van emblematabundels zich gaandeweg hebben veroorloofd”, *o.c.*, blz. 8.

studie van Heckscher en Wirth betrok bij de definitievorming terecht de wijze waarop het embleem bij de lektuur fungeert. Dit modern standpunt zou weldra van grote betekenis blijken: het bleef de *Emblemforschung* tot op heden oriënteren. Bestaat het emblema uit een prent (*imago, ikon, symbolen*), een opschrift (*motto, lemma, inscriptio*) en een onderschrift (*subscriptio*), de som van de onderdelen maakt volgens Heckscher en Wirth nog geen embleem uit: het genre begint pas te functioneren wanneer elk van deze drie bestanddelen op een bepaalde wijze op mekaar inspelen. Volgens deze auteurs leidt het *motto* uit de *pictura* een spreuk of gezegde af, die een levenswijsheid of -regel bevat en het onderschrift maakt de lezer duidelijk hoe deze twee zich tot elkaar verhouden. Het lezen van de *subscriptio* komt derhalve neer op de oplossing van een raadsel, waarbij de geheimzinnige samenhang tussen plaat en opschrift wordt verhelderd; het epigram, dichtvorm die meestal in het onderschrift wordt aangewend, komt deze „Rätsellösung“ verrassend aanscherpen<sup>21</sup>.

Toetst men deze omschrijving aan de werkelijkheid, dan blijkt vlug dat een veel opener en minder strakke definiëring van de emblematische functie gewenst is. Historisch houdt de zopas beschreven theorie bezwaarlijk stand: reeds bij de latere Alciato komen emblemata voor waarin van een raadselsituatie nauwelijks spraak is en waar het *motto* gewoon het afgebeelde beschrijft. Anderzijds is er vaak een herkenbaarheidsgraad tussen *pictura* en *motto*, die niet tot een eigenlijke raadselsituatie hoeft te leiden. Wanneer bij dezelfde Alciato onder het opschrift *impossibile* en neger wordt afgebeeld die men probeert blank te wassen, weet elke lezer dat hij het onmogelijke niet moet willen<sup>22</sup>. Terecht zijn Henkel, Schöne en later ook Homann de bewuste functie dan ook veel elastischer gaan beschouwen<sup>23</sup>. De driedigheids van het embleem beantwoordt aan een dubbele functie: afbeelden en uitleggen; wat in de *pictura* wordt voorgesteld wordt in de *subscriptio* uitgelegd. De *inscriptio* kan zowel deelnemen aan de afbeeldende functie (beeldbeschrijving) als aan de uitleg (als sententie). Dit geldt in zekere mate ook voor de *pictura* en de *subscriptio*: de eerste kan tot de duiding bijdragen (bvb. door de zgn. achtergrondwerking<sup>24</sup>), de

21. *o.c.*, 88-96.

22. A. Henkel und A. Schöne, *Emblemata. Handbuch...*, 1807. Aangehaald door A. Schöne, *Emblematik und Drama...*, blz. 21.

23. *o.c.*, XII-XIII.

24. A. Schöne, *Emblematik und Drama...* citeert een voorbeeld uit Camerarius, *Symbolorum et emblematum ex volatilibus et insectis desumtorum centuria tertia collecta...*, Nürnberg, 1596 (nr. 56). Op de voorgrond ziet men een duikvogel uit het water omhoog schieten; op de achtergrond staat een afgeknotte boomstronk, waaruit een jonge twijg schiet. Het *tertium comparationis* tussen voor- en achtergrond duidt de zin van de *pictura* aan: *Mersus ut emergam*.



tweede kan voor een groot gedeelte beeldbeschrijvend zijn<sup>25</sup>. Het gaat dus niet op aan elk der bestanddelen een eigen functie toe te schrijven, alsof geen speling mogelijk zou zijn. Wel noodzakelijk is het verwijzend element in de *pictura*: de *res picta* is de *res significans*; wat in de prent van het emblema wordt voorgesteld overstijgt zichzelf, is betekenend, verkrijgt in het onderschrift een nieuwe hogere of algemenere betekenis; de verwijzingskracht van de afbeelding zet in de leesakt de realisatie van de *significatio* op gang. Het beeld is derhalve prioritair, iets wat natuurlijk niets met de genetische ontwikkeling van een bundel te maken heeft (*Ideelle Priorität des Bildes*). Deze prioriteit houdt ook in dat het afgebeelde als een mogelijk 'eigen-zinnig' onderdeel van de werkelijkheid kan worden opgevat: het moet gaan om een interpreteerbaar vertrekpunt, iets wat op zichzelf betekenis heeft en daarenboven voor een hogere of andere zingeving vatbaar is (*Potentielle Faktizität*). Tot deze werkelijkheid behoren ook de fictieve wereld van de literatuur, de mythologie, etc. Het eigene van het emblema is nu dat het in de *pictura* voorgestelde niet slechts als iets wat *is* wordt afgebeeld, maar ook als iets wat *betekent*; de *pictura* is derhalve niet de 'beeldvertaling' van een tekst: de tekst vertrekt van de *pictura* waarvan hij de verborgene betekenis blootlegt<sup>26</sup>.

Alvorens deze omschrijving te evalueren wil ik onmiddellijk verduidelijken dat het hier gaat om een definitievorming vanuit een modern standpunt. De veelzijdigheid en de anomalieën die wij zowel in de theorieën van de *ars emblematica* als in de *emblematische praxis* zelf vaststellen, maken een adekwate definitievorming tot een hachelijke onderneming. Wil men alle facetten en variëteiten van het genre in een opgaande omschrijving inschakelen, dan komt men voor een bepaling te staan, waarvan het begrenzingsvermogen en de scherpte tot vrijwel nihil zijn herleid. Een voorbeeld: het emblema is een praatje bij een plaatje. Het onderzoek van Schöne en zijn volgelingen concentreert zich derhalve op een structurele analyse, die moet leiden tot de omschrijving van de ideale emblematische grondvorm, een theoretisch model van waaruit de talrijke varianten kunnen begrepen en gesitueerd worden. Dit model moet de materie *systemfähig* maken zonder daarom het contact met de historische werkelijkheid te verliezen. Het mag m.a.w. niet zó strak zijn dat het zijn 'ideale' centrumpositie in de vloed van de geboden stof verliest, of zoals het luidt bij Schöne: „Sinvoll erscheint deshalb... die Beschreibung einer *idealtypischen*

25. Het epigram was oorspronkelijk een opschrift op een grafmonument, een gedenkteken of een wijgeschenk: het was beeldverwijzend.

26. A. Schöne, *Emblematik...*, blz. 18-26; H. Homann, *Studien...*, blz. 13-14.

emblematischen Grundform, von der aus die Fülle der Sonderformen erfassbar und systemfähig wird" <sup>27</sup>.

De gevolgen van een dergelijke benadering zijn uiteraard belangrijk: zij laat een zekere schifting toe van het materiaal en biedt de mogelijkheid scherpere grenzen te trekken met aanverwante genres, zowel uit de middeleeuwse als uit de toenmalige literatuur. Een bekend voorbeeld is Brants *Narrenschiff*, dat zoals Homann in een methodisch erg belangrijk opstel heeft aangetoond, o.m. op grond van Schöne's opvattingen bezwaarlijk als een embleemboek kan worden beschouwd <sup>28</sup>. In de tweede versie van zijn bibliografie heeft Landwehr wijselijk enkele nummers weggelaten. De confusie die Stegemeier rond de beschrijving van de emblematische kunstvorm heeft vastgesteld <sup>29</sup> is door het onderzoek van Henkel en Schöne alleszins niet groter geworden.

Hoe vruchtbaar deze approach van het embleem ook is, – de hoogconjunctuur van het embleemonderzoek is er trouwens een rechtstreeks gevolg van –, dogmatiseren mogen wij deze theorie beslist niet. Geen enkele methode in het kunst- en literatuuronderzoek is alleenzaligmakend. Klinkt deze bedenking even banaal en vanzelfsprekend als sommige emblematische motto's, het lijkt niet zo overbodig haar even met betrekking tot de Emblemforschung te illustreren.

Trekt men, zoals Homann trouwens heeft gedaan, de theorie van de *ideelle Priorität* logisch door, dan moet het luiden dat de *pictura* als *significans*, zichzelf niet mag interpreteren <sup>30</sup>. Verwijdert men op deze wijze sommige bundels niet al te ver van het centrumbegrip? Ik denk hierbij o.m. aan de *Idea vitae Teresianae*, een bundel die ik elders heb besproken <sup>31</sup>. De *pictura* is er uitgebouwd op een herkenbaar ikonologisch systeem (i.c. Ripa) dat in de verbinding met de afbeelding van een kloosterling(e) a.h.w. zelfgenoegzaam wordt. Wie zal echter, bovendien tegen de titel van het werk in, durven beweren dat *Idea* geen embleemboek is? Heb ik het verkeerd voor als ik meen dat de inbreng van de emblematis

27. A. Schöne, *Emblematik...*, blz. 30. Wij kursiveren.

28. H. Homann, *Studien...*, blz. 13-23.

29. „It is, actually, difficult to make a definition of the term complete and inclusive; emblem has meant such a variety of things to so many different men, that this at first is confusing (...) In formulating a clear definition of an emblem, one will find the term associated with many others, for example: allegory, apologue, cipher, conceit, device, enigma, epigram, fable, figure, imago, impresa, legend, maxim, metaphor, motto, parable, personification, proverb, pun, reverse, rebus, riddle, sentence, symbole...”, *o.c.*, blz. 27-28.

30. „Und schliesslich darf sich die *pictura* nicht selbst, etwa mit den Mitteln der Allegorese, interpretieren; ihr höheren Sinn muss vielmehr verborgen sein und darf erst in der subscriptio aufgedeckt werden”, *Studien...*, blz. 14-15.

31. *Ons Geestelijk Erf*, XLVIII, (1974), blz. 46-60.

himsel door Schöne onvoldoende wordt gehonoreerd? Is het zo achterhaald in het gulden tijdperk van de receptie-estetiek het standpunt van de lezer, die i.c. nog een moderne lezer is van een niet meer bestaand genre, als definitiebeginsel voor het embleem te relativieren? Het is duidelijk dat in de leesakt (*Aufnahme-prozess*) de *pictura* een zekere voorrang (*Priorität*) krijgt, al mag men daarbij de richtinggevende rol van de *inscriptio* niet uit het oog verliezen<sup>32</sup>. Met Dieter Sulzer, die er bovendien op heeft gewezen dat de methode van Schöne er nog niet in geslaagd is het embleem tegenover en tussen de begrippen allegorie en symbool een eigen statuut te verlenen<sup>33</sup>, mag worden beweerd dat de zoektocht naar de emblematische functie geschiedde op de rug van de emblematicus en met miskennis van de *ut pictura poesis*-theorie, die, zoals ook een vluchtig onderzoek van de contemporaine theorieën aantoont, het debat gedurende het hele bestaan van het 'genre' heeft overheerst<sup>34</sup>. Wij verduidelijken.

Ons lijkt het niet onvoorstelbaar dat een verkeerde toepassing van Schöne's omschrijving van de ideale emblematische 'Grundform' tot normeringen kan leiden die voor de geschiedschrijving van het embleem nadelige gevolgen zou hebben. Wie zich blindstaart op een begrip als *ideelle Priorität*, dat ten slotte en in eerste instantie – wij herhalen het nog eens – vooral het 'Aufnahme-prozess' door de lezer op het oog heeft, zal bvb. geneigd zijn de bundels van de mystieke Luyken en Poirters als zuivere emblematiek af te schrijven, omdat daar de *pictura* nog maar louter als illustratie van een tekst zou worden ervaren<sup>35</sup>. Onze vraag is dan :

32. B. Tiemann, *Fabel und Emblem*. Gilles Corrozet und die französische Renaissance-Fabel, München, 1974, blz. 86 (n. 216).

33. *o.c.*, blz. 39.

34. Meer hierover bij R. J. Clements, *Picta Poesis*. Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books, Rome, 1960.

35. Men verliest hierbij al te vaak uit het oog dat de auteurs van dergelijke verzamelingen zich richten tot een eenvoudig publiek, waarvoor de zingevende stap van beeld naar tekst het liefst zonder enige verwickeling wordt gezet (cfr. het perspicuitas-ideaal van de didaktiek). Ook de grootte van het tekstgedeelte is o.i. minder wezenlijk, voor zover de bewuste stap nog ergens duidelijk is. Waar P. J. H. Vermeeren met het oog op Cats' ellenlange tekstuitbreidingen meende dat „op deze wijze het zuivere karakter der emblematiek verloren moest gaan” doelt hij wellicht op een evolutie die de *pictura* heeft gedegradeerd tot de versierde aanvangsletter van een sermoen. Anderzijds verliest hij uit het oog dat er eigenlijk geen zuivere emblematiek bestaat (P. H. J. Vermeeren, *De emblemata van Cats in Aandacht voor Cats bij zijn 300-ste sterfdag*. Studies naar aanleiding van de herdenking op 12 september 1960, op verzoek van het desbetreffende comité bijeengebracht door Prof. Dr. P. Minderaa, Zwolle, 1962, blz. 155-176, inz. 166). Het relatieschema van Schöne gaat in dergelijke bundels minder goed functioneren. Daar het i.c. werken betreft die het „genre” in de Nederlanden hebben overheerst, rijst de vraag of de historicus van de Nederlandse emblemliteratuur de ideale emblematische 'Grundform' niet anders moet formuleren, wat de bruikbaarheid van Schöne's benadering evenwel niet aantast. Voor de literair-historische opheldering van het genre is het

welk is *historisch* het ideale embleem ? Blijkt niet uit een historische benadering dat het embleem voor zijn tijdgenoten in de eerste plaats een soort *Gesamtkunstwerk* is geweest, waarvan de componenten als uitingen van dezelfde idee op grond van de *pictura ut poesis*-theorie komplementair en evenwaardig zijn ? Hiertegen kan worden ingebracht dat in veel bundels voor alles de tekst in het licht wordt gesteld en de meeste verzamelingen niet aan de tekenaars maar aan de tekstschrijvers worden toegeschreven. Het is een moeilijke kwestie, niet in het minst omdat haast elk emblematicus zijn theorie heeft en veel theoretici in het verzet staan tegen de aan de gang zijnde ontwikkelingen, vaak zonder die te kunnen beïnvloeden<sup>36</sup>. Het is een feit dat men bvb. bij het typisch Nederlandse genre van de liefdesemblematic met de theorie van Schöne bezwaarlijk overweg kan. Als een alternatief hypotetisch model van de onderlinge samenhang der embleemcomponenten geeft Sulzer een vergelijking met de oplossing van het probleem der universalien door een gematigd realist als Albertus de Grote (overleden 1280), een auteur die trouwens in de alchemistische emblematic wordt aangehaald. Toegepast op de emblematische kunstvorm luidt de formule *Universalis sunt ante rem, in re et post rem* dan als volgt : 'Universalis sunt ante rem (in de goddelijke Ideeën – het *lemma* als de meest algemene formulering), in re (in de stoffelijke afstraling of verenkeling van deze Ideeën – de *pictura*) et post rem (in onze begrippen – de *subscriptio* als het begrijpen van de ante rem en in re aanwezige Idee)<sup>37</sup>. Vinden wij dit model naar ons weten nergens in de embleemtheorie uitgedrukt, het biedt de mogelijkheid om de variabele relaties tussen *pictura* en tekst op een andere en misschien minder exclusieve wijze te evalueren : het embleem is een vorm van kunstsynthese waarin een bepaalde gedachte als in een soort neo-platonische mikrokosmos tot leven wordt gebracht.

Besluit : de drie besproken theorieën (Heckscher-Wirth, Henkel-Schöne en Sulzer) belichten elk een belangrijk aspect van de embleemkunst. Het raadselkarakter gaat slechts op voor een gedeelte van de produktie. Dat het emblema een erfgoed is van de *ut pictura-poesis*-theorie kan niet genoeg worden onderstreept. Het illustrare (= verklaren) geschiedt er wederzijds. Daarvan valt de weg te onderscheiden die de lezer-kijker van een embleemboek

daarom belangrijk de 'Sitz im Leben' en de ontstaansgeschiedenis van de onderscheiden bundels te achterhalen. Hierop heeft o.m. de Duitse emblematicoloog W. Harms uitdrukkelijk gewezen (*Mundus Imago Dei est. Zum Entstehungsprozess zweier Emblembücher Jean Jacques Boissards*, in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 47, (1973), H. 2, 223-244, inz. 224.

36. W. Heckscher en K. A. Wirth, *o.c.*, 90-91.

37. *o.c.*, blz. 39.

aflagt. In het leesproces treedt een zekere prioriteit van de *pictura* op, die in de tekst wordt toegelicht of in de hogere orde van de algemene waarheid wordt opgenomen.

Belangrijk in de theorie van de *ars emblematica* – en zij is het toch die de geschiedschrijving van deze kunstvorm moet leiden – zijn de stof en de wegen van de emblematische hermeneutiek.

Over de *stof* kunnen wij kort zijn. Sommige auteurs, zoals Taurellus en de liefdesemblematicisten, hebben ze uitgebreid of ge-uniformiseerd, maar met Bohuslaus Balbinus mogen wij beweren: *Nulla res sub sole, quae materiam emblemati dare non possit*<sup>38</sup>.

Het embleem heeft gebloeid in een wereldbeschouwing waarvoor de wereld voor alles een spiegel was van hogere of diepere betekenissen. Vandaar dat een ordening van de embleemboeken die steunt op de behandelde materie vaak onoverzichtelijk wordt of in het beste geval boordevol overlappingsen steekt. Dat betekent evenwel niet dat van een specifieke emblematische *hermeneutiek*, d.w.z. een eigen gekodeerd interpretatiesysteem van de in de *pictura* geboden werkelijkheid geen spraak zou zijn. De emblematicus beschikte in dat opzicht over een amalgaam van hiërogliefenwetenschap, middeleeuwse exegese en typologie, de codex van de geprivatiseerde deviezenkunst, enz. Wel bevreedend is de wijze waarop hij soms van deze hermeneutica gebruik maakt<sup>39</sup>. De vraag of de hermeneutiek van de embleemmakers moet gezien worden als een voortzetting van de middeleeuwse spirituele wereldduiding is althans voor de barokperiode positief beantwoord geworden: de barokke emblematic legt graag het door God in de dingen neergelegde verwijzingskarakter bloot<sup>40</sup>. Ten minste mag worden beweerd dat de embleemkunst op deze wijze behoort tot de traditioneel christelijke interpretatie van de schepping. Neemt zij die formeel over, de middeleeuwse ordo-gedachte die deze interpretatie steunde is weggevallen<sup>41</sup>.

Een bijzonder zware opdracht van de geschiedschrijver is de ordening van de stof. De organisatie van het geschiedkundig feit is een uiterst delikate onderneming. Enerzijds laat zij de historicus toe een zingevingprincipe toe te passen, waardoor hij op de onoverzichtelijke oceaan van nauwkeurig geregistreerde feiten zijn vaarrichting kan kiezen. Anderzijds moet deze ordening steeds geschieden binnen de grenzen van de historische korrektie: de latente

38. *Verisimilia*, 1710, blz. 234; aangehaald door Henkel-Schöne, *o.c.*, blz. XII.

39. Cats' drieledige verklaring van dezelfde *pictura* doet denken aan de *sensus S. Scripturae* uit de middeleeuwse exegese.

40. D. W. Jöns, *Das Sinnenbild*. Studien zur allegorischen Bildlichkeit bei Andreas Gryphius, Stuttgart, 1966, 28 e.v.

41. A. Schöne, *o.c.*, 43 e.v.

imperatieve van het historiografisch model mogen de feiten nooit vertekenen<sup>42</sup>.

Onmiddelijk rijst hierbij de vraag of de beschrijving van de emblematische functie ook hulp kan bieden bij de taxinomie van het 'genre', te meer daar andere indelingsprincipes, zoals wij hebben gesuggereerd, schromelijke tekorten vertonen. Alhoewel de relatie *pictura/subscriptio* (resp. *inscriptio*) binnen één bundel haast altijd een verscheiden uitzicht biedt, niet in het minst in de wijze waarop de drie emblematische componenten aan de uitbeeldende en de uitleggende functie deelnemen, lijkt het ons niet onmogelijk op grond van deze relatie bepaalde typen van embleemboeken te onderscheiden. Een dergelijke typologie moet met inachtneming van het karakter van Schöne's benadering evenwel steeds *historisch* gefundeerd zijn<sup>43</sup>.

Zo lijkt ons de verhouding motto/prent/tekst binnen de tweeledigheid van afbeelden en uitleggen bvb. in de liefdesemblematiek anders te liggen dan in de *Sinnepoppen* van Roemer Visscher of het *Leerzaam Huisraad* van Jan Luyken. De wijze waarop in deze bundels een *significatio* vanuit een *significans* naarvoren wordt gebracht is van een verschillend type<sup>44</sup>. Vermoedelijk kunnen dergelijke types worden onderscheiden en geformaliseerd vanuit de wetenschap der semiotiek. Het emblema is een speciaal communicatieproces dat vanuit dit domein beslist de aandacht verdient.

Wij wezen er al op hoe andere benaderingswijzen slechts gedeeltelijk voldoening geven. Een appreciatie vanuit de stof blijft problematisch. Heckscher en Wirth hebben, zoals gezegd is, een zeer gedetailleerde ordening van het materiaal voorgesteld, die zij met talrijke voorbeelden hebben geïllustreerd. Hun overzicht wil precies de brede waaier van ontwikkelingsmogelijkheden van het genre aantonen. Hierbij konden zij bepaalde en af en toe zelfs

42. Cfr. K. Porteman, *Camphuysen en de expressionistische geschiedschrijving in Nederlands Archief voor Kerkgeschiedenis*, LV, (1974), inz. blz. 185-186.

43. Cfr. n. 35.

44. In de bewuste bundel van Luyken liggen afbeelden en verklaren duidelijk verdeeld over plaat en tekst. De *Ideelle Priorität* van het beeld, dat een *potentielle Faktizität* bezit, is voor de lezer gerealiseerd. In de *Sinnepoppen* van Visscher stellen we hetzelfde vast. Maar in de spitsvondigste poppen realiseert zich de *significatio* vaak op een bijzondere wijze: een bepaalde zingeving wordt gesuggereerd, maar wordt plots verlaten voor een nieuwe. Het onderschrift van het embleem *Elck wat Wils (Het tweede Schock, I)* wekt de indruk dat men aan de verlangens van de dorst tegemoet moet komen, maar het slot legt enigszins onverwacht de klemtoon op matigheid. De uiteindelijke *significatio* groeit dus uit een supplementair maneuver in de tekst, wat de rol van de *pictura* afzwakt. In de liefdesemblematiek ligt het weer anders. De prentjes zijn in de meeste gevallen op een andere wijze dan de erotische, gezien hun voorstellingswijze, niet interpreteerbaar. In deze bundels gaat het om een gelijktijdige uitbeelding in beeld en woord van een liefdesmetafoor, waarbij de stap van voorstelling naar tekst niet meer die is van *significans* naar *significatio*.

storende overlappingsen niet vermijden, maar het schema dat zij ontwerpen stelt de onderzoeker beslist in staat de thematologische evolutie van de emblemliteratuur in haar historisch verloop te benaderen: nationale aksenten worden zichtbaar en de evolutie van de meer persoonlijk gerichte esoterische embleemkunst uit de 16e eeuw naar de didactisch-moraliserende bundels van de 17e en de nutsikonologieën van de 18e wordt er, zij het zeer globaal, bevestigd. Wie de Nederlandse produktie evenwel in dit raam wil passen, ondervindt meer dan eens moeilijkheden. De *Pia Desideria* van Herman Hugo en de *Amoris Divini Emblemata* van Otto Vaenius worden er bij het religieus embleem gerangschikt. Waar de auteurs binnen deze groep 13 soorten onderscheiden, katalogiseren zij deze beide bundels onder een nietszeggende 14e groep „Sonstige religiöse Emblembücher”, terwijl deze werkjes, met nog zoveel andere, bewust een geestelijke repliek willen zijn op de profane liefdesemblematiek. De categorie van de religieuze liefdesemblematiek had in een dergelijk overzicht beslist haar plaats verdiend<sup>45</sup>. Ook het samenbrengen van auteurs als Schoonhovius, Roemer Visscher en J. de Brune sr. in de rubriek didactisch-encyclopedische leerboeken roept enkele vraagtekens op. De veelzijdigheid van het genre neemt bovendien zulkdanige afmetingen aan, dat de reeds aangehaalde bewering van Mario Praz over de bibliografische ontarding van de embleemgeschiedenis in dergelijke overzichten wel enige rechtvaardiging vindt. Toch betekent deze bijdrage uit het *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* een vooruitgang. De criteria waarmee bvb. De Vries de stof heeft pogen te ordenen doen hierbij vergeleken erg willekeurig aan: ze missen eenheid. Een vluchtige blik op de overigens zeer leerzame inleidende hoofdstukken van zijn bibliografie biedt in dat opzicht verrassende resultaten. In het eerste hoofdstuk (p. 17 e.v.) deelt hij de bundels in „soorten naar de inhoud”, waarbij inhoud zowel de behandelde stof (stam- en wapenboeken, embleemboeken van algemene inhoud), de strekking (godsdienstige, politieke), het tekstgedeelte (emblemen waarvan de tekst aan de klassieken ontleend is) als het vormelijk uitzicht (!) (emblemata zonder prentjes) kan bedoelen. Het derde hoofdstuk (p. 54 e.v.) behandelt „de richting in de emblemata”, wat neerkomt op een nieuwe klassering: er zijn bundels geschreven in het licht van de renaissance en realistische bundels, welke laatste De Vries de echt-Nederlandse emblemata noemt<sup>46</sup>.

45. W. Heckscher en K. A. Wirth, *o.c.*, 153-192.

46. „In welk een geheel andere atmosfeer komen we, als we naderen tot de echt-Nederlandsche emblemata, de realistische bundels, waarin een Claas Jansz. Visscher niet schroomt een kerel af te beelden, die zijn hart uit het lichaam spuwt en waar Roemer Visscher doodleuk bovenzet: 'Daer hebby 't al'." (blz. 60).

Deze laatste kwalifikatie doet het nog altijd. Bij sommigen beoogt zij de *pictura*, het zgn. realisme in de voorstelling<sup>47</sup>. Anderen, zoals De Vries, gebruiken haar meer om de strekking van de bundels te omschrijven: de emblemen zijn ontleend aan en bestemd voor het leven van elke dag. Hierbij valt evenwel steeds de klemtoon op de voorstellingswijze. Tot de auteurs van dergelijke werken rekent men R. Visscher, Cats, Krul, van der Veen, Baardt, Schaep en sommige publikaties van Jan Luyken. Optredend naast categorieën als religieuze en liefdesemblematiek klinkt de groepsbenaming 'realistisch' minstens ambivalent. Historisch kan men zulke emblemen trouwens bezwaarlijk als een typisch Hollandse uitvinding beschouwen. Iemand als Sambucus, om over Taurellus en zelfs Alciato niet te spreken, neemt een groot gedeelte van zijn voorstellingen uit het dagelijkse leven: de ploegende boer, de handarbeider, de geneesheer, de hond voor een kar gespannen, de door zweepslagen voortgedreven ossen, enz.<sup>48</sup>. Bovendien kan men emblemen uit de religieuze of erotische sfeer evengoed als realistisch bestempelen. Zijn de afbeeldingen uit Vaenius' *Amorum Emblemata* nog overwegend antiquiserend in hun uitbeelding, met Heinsius' *Ambacht van Cupido* bevinden we ons volop in de Hollandse huiselijkheid van elke dag. Kortom: men mag formele en intentionele criteria niet mengen met inhoudelijke criteria. Liever zouden wij de bewuste bundels typeren als didactisch-moraliserend. Het nadeel van deze benaming is weer haar algemeenheid. In de Europese emblematiek stellen wij immers vrij vlug een algemeen waarneembare wending vast naar de didaktiek en de moralisatie. De emblemen verliezen meer en meer hun oorspronkelijke raadselachtigheid en vertonen in vele gevallen een grote verwantschap met kleinere genres als het exempel, het apoftegma, het aforisme en de sententie, die alle het onderricht van de lezer op het oog hebben en uitdrukking zijn van een bepaald etisch wereldbeeld (humanisme, calvinisme, katholicisme). Zij bleven echter emblemen omwille van de typische onderlinge betrokkenheid van prent en onderschrift. Toch is hiermee de onbetwistbare originele 'couleur locale' van de zgn. realistische Hollandse embleemboeken nog niet ten volle uitgetekend. Uiteindelijk zou men deze kunnen beschrijven als didactisch-moraliserende kijk- en leesboeken die zowel in hun stofkeuze als in hun bedoeling een grote maatschappelijke betrokkenheid vertonen; in tegenstelling tot de liefdesemblematiek zijn ze veel minder literair georiënteerd en inspireren ze zich op de wetenschap,

47. Von Monroy, *o.c.*, cap. III; E. de Jongh, *Zinne- en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw*, (Nederlandse Stichting Openbaar Kunstbezit en Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen), z.p., 1967, blz. 18.

48. H. Homann, *Studien...*, blz. 71.



de mechanica, de natuur, de menselijke bezigheden van elk dag, enz. Dit materiaal is minder aanleiding tot wereldverklaring dan tot zedelijk-exemplarische beschouwingen.

Daareven had ik het over 'maatschappelijke betrokkenheid'. De literatuursociologische benadering van de embleemletterkunde kan met nog zoveel andere wegen, als het motieven- en bronnen-onderzoek, leiden tot meer historische inzichtelijkheid. De ruimte die op de titelbladzijden in de liefdesembleembundels vaak voor dedikaties werd vrijgelaten, weze hier een suggestie... Bestrijken onze al te losse beschouwingen slechts een deel van de problematiek, zij willen enkel een aansporing zijn tot verdere intense studie van onze rijke en, Europees gezien, zo belangrijke embleemataliteratuur. De monumentale onoverzichtelijkheid en de Europese dimensies van de stof mogen daartoe geen beletsel vormen. De guitige emblematist Roemer Visscher wist het al lang: „Dus zeghent de goede God de zyne, met soo veel verstants als elck noodigh is tot zyne neeringhe. Soo dat de gheleerde wyse mannen de plumpe boeren ende Zeelieden soo wel behoeven, als de botte Hollanders de spitsinnighe Atheniensers ofte Italianen". De prent stelt een zeilschip voor dat een moeilijk toegankelijke haven poogt binnen te varen <sup>49</sup>.

49. *Sinnepoppen*, Amsterdam, 1614, *Het eerste schock*, XV.