



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Kolonialismus in der Porträtkunst des Goldenen Zeitalters
der Niederlande“

verfasst von / submitted by

Martina Maria Burget, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2020 / Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Ao.Univ.-Prof. Dr. Martina Pippal

Inhaltsverzeichnis

1. Vorwort.....	I
2. Einleitung	1
3. Forschungsstand.....	6
4. Das Porträt Wollebrand de Jonghs	8
4.1. Die Vita des Porträtierten	8
4.2. Der Porträtierte und seine Begleiter	12
4.3. Wollebrands Attribute im Kontext von Adelsdarstellungen	13
4.4. Hintergrund	15
5. Das Bildnis eines holländischen Bürgers im Kontext seiner Zeit.....	17
5.1. Verortung des Bildnisses Wollebrand de Jonghs	17
5.2. Historischer Kontext.....	18
5.3. Ordnung der Gesellschaft	23
6. Porträtkunst im Goldenen Zeitalter der Niederlande	25
6.1. Kunst und Gesellschaft	25
6.2. Das Porträt und die Rolle der Künstler	29
7. Zum Reichtum der Republik und ihrer Bürger.....	34
7.1. Der Wirtschaftsboom	34
7.2. Kolonialreich und VOC.....	37
7.3. Verbildlichung der Kolonialherren mit fernöstlichen Begleitern	39
7.4. Die WIC, Graf Johan Maurits und die Sklaverei	43
7.5. Frans Post, Albert Eckhout und Niederländisch-Brasilien in Bildern.....	47
8. Schwarze in der europäischen Maltradition	52
8.1. Schwarze in verschiedenen Bildgattungen im 17. Jahrhundert	52
8.2. Schwarze in der Realität Amsterdams im Goldenen Zeitalter.....	57
8.3. Tradition Schwarzer als Begleitfiguren von Weißen in der Porträtmalerei ..	59
9. Schwarze in der niederländischen Porträtkunst des 17. Jahrhunderts.....	62
9.1. Die Kostümporträts der Statthalterfamilie	62
9.2. Porträts weißer Damen mit schwarzen Begleitern.....	65
9.3. Porträts weißer Männer in Begleitung Schwarzer	70
9.4. Familienporträts mit schwarzen Begleitern.....	72
10. Vergleiche mit der Literatur des 17. Jahrhunderts	79

10.1. Emblemliteratur.....	79
10.2. Das Traktat zur Malkunst von Samuel van Hoogstraten.....	85
10.3. Reiseberichte von Johan Nieuhof	88
11. Resümee.....	94
11.1. People of Colour und die Porträtmalerei im Goldenen Zeitalter der Niederlande	94
11.2. Schwarze in Bild- und Textquellen im Goldenen Zeitalter der Niederlande	95
11.3. Darstellung anderer ethnischer Gruppen in Bild- und Textquellen im Goldenen Zeitalter der Niederlande	101
12. Schlussbemerkung.....	104
13. Literatur- und Quellenverzeichnis	105
13. 1. Sekundärliteratur	105
13. 2. Quellen	112
14. Abbildungsnachweis.....	114
15. Abbildungen	119
16. Abstract.....	193

1. Vorwort

Die Grundlage der hier vorliegenden Arbeit bildet die intensive Auseinandersetzung mit der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts, des sogenannten Goldenen Zeitalters der Niederlande, aus kunsthistorischer Perspektive. Das diesbezügliche Angebot des Kunsthistorischen Instituts der Universität Wien habe ich stets mit Begeisterung und großem Interesse angenommen. Den konkreten Ausgangspunkt dieser Arbeit bildete ein Seminar mit dem Titel „Blind Date mit einem Bild“ unter der Leitung von aProf. Dr. Martina Pippal. Ihr gilt mein ganz besonderer Dank für die in höchstem Maße kompetente Betreuung dieser Arbeit. Sie wusste mich im Rahmen von Präsentationen und Diskussionen zu fordern und zu fördern. Eine zweite wichtige Säule dieser Arbeit stellt die Beschäftigung mit der niederländischen Sprache, Kultur und Geschichte am Institut für Nederlandistik der Universität Wien dar. Entsprechende Sprachkenntnisse ermöglichten mir das Studium wichtiger Literatur in niederländischer Sprache. Ich hatte außerdem Gelegenheit mich im Rahmen von Seminaren mit dem kulturellen und historischen Umfeld der Niederlande im 17. Jahrhundert zu beschäftigen. Dr. Emmeline Besamusca-Douwes war die höchst professionelle Leiterin dieser Seminare, die in vielen Diskussionen meinen kritischen Blick für eben diese Periode der niederländischen Geschichte schärfte und mir mit entsprechenden Literaturhinweisen hilfreich zur Seite stand. Ihr verdanke ich auch den Kontakt zu Arjan van Dalen, BA, BSc an der Universität Utrecht, der in dankenswerter Weise niederländische Originaltexte aus dem 17. Jahrhundert in modernes Niederländisch transkribierte und so wesentlich zur Abhandlung meiner Forschungsfragen beitrug.

Mein besonderer Dank gilt auch Dr. Christi M. Klinkert vom Museum in Alkmaar sowie den engagierten und hilfsbereiten Mitarbeitern des Rijksmuseum in Amsterdam, die mich beim Auffinden von für meine Arbeit wichtiger Literatur sowie durch die Bereitstellung von Bildmaterial in hoher Qualität unterstützten.

Ein weiteres großes Dankeschön für das Lektorat gilt Mag. Herbert Först. Danke an meine Freunde Mag. Claudia Brendinger, Frater Ephraim Russ OCist und Dr. Benita Ferrero-Waldner, die mich in der Beantwortung spezifischer Detailfragen zu

ihren jeweiligen Fachgebieten unterstützten sowie in unermüdlichen Diskussionen für meine Arbeit wichtige Hinweise gaben.

In meinem familiären Umfeld danke ich ganz besonders meinem Gatten Thomas und meiner Tochter Theresa, die stets an mich glaubten, mich ermutigten und nach Kräften unterstützen. Ihnen sei diese Arbeit gewidmet.

Baden, im Juli 2019

2. Einleitung

Im Zentrum des Seminars „Blind Date mit einem Bild“ am Kunsthistorischen Institut der Universität Wien unter der Leitung von Martina Pippal stand eine am Wiener Kunstmarkt in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts erworbene, weder signierte noch datierte, 50,5 x 39,5 cm große, beidseitig in Öl bemalte Holztafel (Abb. 1 a und Abb. 1 b).¹ Die Aufgabenstellung im Rahmen des Seminars bestand darin, basierend auf entsprechenden Begründungen beziehungsweise Vergleichsbildern, einen Entstehungszeitraum des vorgestellten Gemäldes einzugrenzen und nach Möglichkeit eine Zuschreibung des beidseitigen Herrscherbildes vorzunehmen.

Als Vergleichsbild für die Vorderseite (Abb. 1 a) brachte ich ein großformatiges Gemälde von Caesar van Everdingen aus dem Jahr 1674, das Wollebrand Geleynz de Jongh zeigt, ein (Abb. 2). Der direkte Vergleich der Vorderseite des beidseitigen Herrscherbildes mit dem Bildnis de Jonghs ergibt auffällige Ähnlichkeiten. Die Übereinstimmungen des Gemäldes auf der Vorderseite der Holztafel mit dem Porträt des Wollebrand Geleynsz de Jongh betreffen die Aufteilung der Malfläche insgesamt, jedoch vor allem die aus jeweils drei Personen bestehende Personengruppe in der rechten Bildhälfte. Wollebrand ist mit zwei schwarzen Begleitern dargestellt, wobei die schräg hinter ihm stehende erwachsene Person einen Sonnenschirm über sein mit einem Hut bedecktes Haupt hält. Das direkt auf den Betrachter blickende schwarze Kind trägt den Umhang Wollebrands und dessen Degen sowie einen weiteren Hut. Auch die Hauptfigur des beidseitigen Herrscherbildes, deren chinesisch anmutende Gesichtszüge bei näherer Betrachtung maskenhaft wirken, hat einen erwachsenen Begleiter und ein Kind bei sich, die in diesem Fall beide Weiße sind. Über das Haupt der zentralen Figur hält der erwachsene Begleiter einen Baldachin. Das Kind blickt ebenso auf den Betrachter und hält den Umhang der Hauptfigur wie

¹ Es soll an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass in der vorliegenden Masterarbeit die Sprachform des generischen Maskulinums benutzt wird, um die Lesbarkeit zu erleichtern. Die ausschließliche Verwendung der männlichen Form ist im Sinne der sprachlichen Vereinfachung als geschlechtsunabhängig zu verstehen.

das schwarze Kind auf dem Porträt Wollebrands. Große Übereinstimmungen sind nicht allein in der Anordnung der Personengruppen und der Pose der beiden Hauptfiguren, sondern auch in kleinen Details ihrer Körperhaltung zu finden. So ist bei beiden die Haltung der in der Seite abgestützten rechten Hand sowie die Stellung der einzelnen Finger beinahe ident. In der linken Hand hält Wollebrand einen Kommandostab, die zentrale Figur des beidseitigen Herrscherbildes ein Zepter. Auf der Bedeutungsebene können die Attribute, nämlich der Kommandostab beziehungsweise das Zepter sowie der Sonnenschirm, ein sogenannter *Pajong*, und der Baldachin, mit denen die beiden Hauptfiguren, Wollebrand de Jongh und die auf dem beidseitigen Herrscherbild dargestellte Hauptperson ausgestattet sind, als gleichwertig, die betreffende Person auszeichnend beziehungsweise erhöhend eingestuft werden. Die Armhaltung des linken Armes beider Hauptfiguren ist auffallend ähnlich. Besonders bemerkenswert ist, dass bei beiden der linke Arm im Vergleich zu den restlichen Proportionen des Körpers etwas zu kurz erscheint. Möglicherweise ist diese nicht ganz geglückte Darstellung des linken Armes der Tatsache zuzuschreiben, dass Caesar van Everdingen das Porträt Wollebrands wenn nicht zur Gänze, so doch zumindest teilweise posthum fertigte.² Insgesamt sind die Übereinstimmungen zwischen der Vorderseite des beidseitigen Herrscherbildes (Abb. 1 a) und dem von Caesar van Everdingen gefertigten Porträt Wollebrand de Jonhgs (Abb. 2) sowohl in der Anordnung und Ausstattung der Personengruppen, der Körperhaltung der Dargestellten als auch in der Wiedergabe auffälliger anatomischer Details unübersehbar.

Das Gemälde Caesar van Everdingens kann durchaus als terminus post quem für die auf der Vorderseite des beidseitigen Herrscherbildes befindliche Darstellung angesehen werden. Es kann angenommen werden, dass der Künstler, der das kleinformatige Gemälde auf der Holztafel schuf, das großformatige Porträt Wollebrands von Caesar van Everdingen direkt oder indirekt vielleicht in Form einer Zeichnung, einer detaillierten Skizze oder eines Stiches kannte. Eventuell

² Kat. Ausst. Caesar van Everdingen schilder met vleiend penseel (1616/1617-1678), 2016, S. 197. Übersetzung der Verfasserin: Caesar van Everdingen Maler mit schmeichlerischem Pinsel (1616/1617-1678), 2016.

kann die Darstellung auf der Vorderseite des beidseitigen Herrscherbildes als eine Art Interpretation des Porträts Wollebrand de Jonghs gesehen werden.

Das Gemälde auf der Rückseite des beidseitigen Herrscherbildes zeigt zwei Personen, die als Mitglieder der indigenen Bevölkerung Amerikas bezeichnet werden können (Abb. 1 b). Wie bereits auf der Vorderseite ist auch hier durch die Körperhaltung der beiden Männer die Verteilung der sozialen Rollen definiert. In der Kunst des Goldenen Zeitalters der Niederlande findet sich auch für diese Darstellung ein passendes Vergleichsbild im Oeuvre von Albert Eckhout (Abb. 3), der einen Gemäldezyklus, der die indigene Bevölkerung Südamerikas porträtiert, schuf. Die beiden Vergleichsbilder von Caesar van Everdingen und Albert Eckhout waren ein maßgeblicher Impuls zur Beschäftigung mit Personendarstellungen von People of Colour³ im Goldenen Zeitalter der Niederlande.

Abschließend ist hinsichtlich des im Seminar vorgestellten beidseitigen Herrscherbildes festzuhalten, dass eine dendrochronologische Untersuchung eine Datierung in das Jahr 1733 ergab, und sich somit der postulierte terminus post quem als richtig erwies. Basierend auf Stichvorlagen ist den beiden Kollegen Gisa Fellerer und Johannes Kemetter eine exaktere Datierung in das Jahr 1729 gelungen. Es konnte jedoch keine definitive Zuordnung in das Oeuvre eines bestimmten Künstlers im Zuge des Seminars vorgenommen werden.

Im Zentrum meiner Masterarbeit steht das im Rahmen des Seminars als Vergleichsbild herangezogene Bildnis des Wollebrand de Jongh. Von diesem ausgehend ergeben sich wichtige Einblicke in die Lebenswirklichkeit der Niederlande im 17. Jahrhundert. Die zur See fahrende Nation, deren Bürger die wichtigste Säule der Gesellschaft darstellten, hatte ein weltumspannendes Handels- beziehungsweise Kolonialimperium aufgebaut. Eine genaue Erforschung des Porträts Wollebrand de Jonghs stellt den Ausgangspunkt der Überlegungen

³ „Person of color (Plural: *people of color*) ist ein Begriff aus dem anglo-amerikanischen Raum für Menschen, die gegenüber der amerikanischen Mehrheitsgesellschaft als nicht-weiß gelten und wegen ethnischer Zuschreibungen („Sichtbarkeit“) alltäglichen, institutionellen und anderen Formen des Rassismus ausgesetzt sind. Der Begriff wird von Aktivisten und wissenschaftlich auch in Deutschland verwendet.“ WIKIPEDIA https://de.wikipedia.org/wiki/Person_of_color (10.1.2020) Eine diesbezüglich klare Sprachregelung ist laut E-Mail vom 11.11.2019 von Mag. Barbara Schaffer (Arbeitskreis für Gleichbehandlungsfragen, Universität Wien) seitens der Universität Wien (noch) nicht existent.

dieser Arbeit dar, können doch anhand seiner Person und seines Lebensweges einige Facetten und Besonderheiten der Niederlande im Goldenen Zeitalter des 17. Jahrhunderts erörtert und deutlich gemacht werden. Die herausragende Stellung der Bürger sowie eine im Vergleich mit dem übrigen Kontinentaleuropa neue und andere politische Ausrichtung brachten auch beträchtliche Auswirkungen auf die gesamte Kunstproduktion und die Porträtmalerei im Speziellen mit sich. Diese theoretischen Überlegungen und Denkansätze lassen sich ebenfalls anhand des Porträts Wollebrand de Jonghs sichtbar machen. Besonderes Augenmerk wird nicht ausschließlich dem Auftraggeber des Gemäldes, nämlich Wollebrand de Jongh selbst, sondern vor allen Dingen auch der Darstellung seiner beiden schwarzen Begleiter sowie generell der Darstellung von People of Colour als Ausdruck des Kolonialismus in der Porträtkunst der Niederlande im 17. Jahrhundert gewidmet.

In methodischer Hinsicht erfolgt die Analyse des Porträts Wollebrand de Jonghs und aller weiteren in meiner Masterarbeit herangezogenen Porträts primär nach ikonographischen sowie ikonologischen Aspekten, um die dargestellten Personen in ihrem sozialen und kulturellen Umfeld zu verorten.

Die Auseinandersetzung mit eben jenen Darstellungen, die People of Colour wiedergeben, stellt einen wichtigen Aspekt und bedeutenden Schwerpunkt dieser Arbeit dar. Der Focus soll also nicht ausschließlich bei weißen porträtierten Personen, wie Wollebrand de Jongh, liegen, sondern auch Schwarze, Asiaten oder etwa die indigene Bevölkerung Südamerikas, wie sie auf Gemälden im Goldenen Zeitalter dargestellt wurden, mit in den Blick nehmen. Es werden die verschiedenen Optionen der Darstellung in Form von Bildquellen herangezogen und im Einzelnen erörtert und analysiert. In der vorliegenden Arbeit sollen erstmals nach Möglichkeit sämtliche Porträtdarstellungen aus den Niederlanden des 17. Jahrhunderts, auf denen auch People of Colour dargestellt sind, eingehend betrachtet werden, um so Gemeinsamkeiten, vor allem aber auch Unterschiede in der Darstellungsweise herauszuarbeiten. In einem weiteren Schritt, der bis dato noch nicht gemacht wurde, werden eben diese Bildquellen mit Textquellen aus dem 17. Jahrhundert abgeglichen und diesbezügliche Forschungslücken geschlossen. Besprechungen und Abhandlungen von Gemälden aus dem Goldenen Zeitalter der Niederlande, die aus dem 20. oder 21.

Jahrhundert datieren, bringen einen gegenwärtigen, postkolonialen Standpunkt zum Ausdruck. Beispielhaft sei an dieser Stelle auf Denise Daum als Autorin verwiesen. Sie legt in ihrer Arbeit über die Gemälde von Albert Eckhout ihre methodische Selbstpositionierung als von postkolonialen und gendertheoretischen Fragestellungen ausgezeichnet dar.⁴ Zeitgenössische Betrachtungen, wie sie beispielsweise von Denise Daum angestellt wurden und werden, können den Blick der Zeitgenossen zur Entstehungszeit der Gemälde, der das Weltbild und die Ansichten des 17. Jahrhunderts widerspiegelt, nicht ersetzen. Es soll daher in der vorliegenden Arbeit auch der Blickpunkt des 17. Jahrhunderts erörtert werden. Im Hinblick darauf sollen die Zeugen- beziehungsweise Zeitgenossenschaft der Schriftsteller und Maler betrachtet und deren Weltsicht unter die Lupe genommen werden. Um diesen Aspekt genauer beleuchten zu können, werden Originaltextquellen aus den Niederlanden im 17. Jahrhundert herangezogen.

Das eingehende Studium sowie der Vergleich der Bild- und Textquellen aus dem 17. Jahrhundert sollen die Frage klären, ob übereinstimmende Informationen über die jeweils Dargestellten in Form von Bild und Text vorliegen beziehungsweise etwaige Ambivalenzen offenlegen und die bis dato in diesem Bereich bestehende Forschungslücke schließen. Besonders intensiv wird das Oeuvre jener Künstler herangezogen, in deren Werk sich jedenfalls mehr als einmal Darstellungen von People of Colour identifizieren lassen. Diese Betrachtungen sollen eine Aussage zur Frage, ob es sich um individuelle Porträtdarstellungen oder um Darstellungen nach stereotypen Vorstellungen und Vorbildern handelt, ermöglichen. Etwaige Unterschiede des Blickpunktes zur Entstehungszeit der Gemälde im 17. Jahrhundert zu einer gegenwärtigen, postkolonialen Betrachtung und Meinung sollen erkannt und diskutiert werden.

⁴ Daum 2009, S. 31.

3. Forschungsstand

Der Forschungsstand bezieht sich zunächst auf das als Ausgangspunkt der Analyse herangezogene Bildnis des Wollebrand Geleynsz de Jongh von Caesar van Everdingen beziehungsweise auf relevante Zusammenhänge und Verbindungen zur niederländischen Kunst des Goldenen Zeitalters (Abb. 2). Anlässlich des 300. Geburtstages von Caesar van Everdingen widmete das *Stedelijk Museum Alkmaar*⁵ dem großen Sohn der Stadt eine Ausstellung, die das Goldene Zeitalter in Alkmaar und selbstverständlich Caesar van Everdingen ins Zentrum rückte, und in der das Porträt Wollebrand de Jonghs eine wichtige Rolle spielte.⁶ Dieses Gemälde war auch Bestandteil der Ausstellung „Asia in Amsterdam“ im Jahr davor gewesen.⁷ Wollebrand de Jongh wurde von Caesar van Everdingen mit zwei schwarzen Begleitern dargestellt (Abb. 2). Die Funktion und Rolle dieser beiden Begleitfiguren ist höchst bedeutsam für das Gemälde und dessen Interpretation, weshalb es wichtig erscheint, der Rolle schwarzer Begleitfiguren in der Porträtkunst des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden sowie möglichen Zusammenhängen mit der damals üblichen Sklaverei nachzugehen. 2015 war die Geschichte der Sklaverei im asiatischen Raum Untersuchungsgegenstand von Matthias van Rossum.⁸ Im Jahr 2013, dem Jahr des 150-jährigen Gedenkens an die Abschaffung der Sklaverei in den niederländischen Kolonien 1863, erschien ein Text von Leo Balai, in dem er die Bedeutung Amsterdams und seiner Bürger in diesem Zusammenhang erörtert.⁹ Die Rolle von Schwarzen in der niederländischen Kunst vom 14. Jahrhundert bis ins 21. Jahrhundert wurde 2008 in Amsterdam in der Ausstellung „Black is Beautiful. Rubens tot Dumas“ behandelt.¹⁰ Als letztes von Caesar van Everdingen ausgeführtes Werk beschrieb Paul Huys Janssen in seiner 2002 dem Künstler gewidmeten Monographie das Porträt Wollebrand de Jonghs.¹¹ Ein Jahr zuvor war die von Hans Walther van Santen verfasste Biographie Geleynssen de Jonghs

⁵ Übersetzung der Verfasserin: Städtisches Museum Alkmaar.

⁶ Kat. Ausst. Caesar van Everdingen schilder met vleien penseel (1616/1617-1678), 2016.

⁷ Kat. Ausst. Asia in Amsterdam. The culture of luxury in the Golden Age 2015.

⁸ Van Rossum 2015.

⁹ Balai 2013.

¹⁰ Kat. Ausst. Black is beautiful. Rubens tot Dumas 2008. Übersetzung der Verfasserin: Rubens bis Dumas.

¹¹ Janssen 2002.

erschienen, die sein Leben im Dienst der VOC, der Vereinigten Ostindischen Kompanie, dank seines umfangreichen schriftlichen Nachlasses detailliert nachzeichnet.¹² Als wichtiges Werk der permanenten Kollektion des *Stedelijk Museum* in Alkmaar war de Jonghs Porträt von Janssen bereits 1997 im Katalog zu den Werken des 16. und 17. Jahrhunderts mit entsprechend vielen Details abgehandelt worden.¹³

Von großem Interesse hinsichtlich der Darstellung von People of Colour sind die Schriften beziehungsweise die Standpunkte der beiden Kunsthistorikerinnen Denise Daum und Viktoria Schmidt-Linsenhoff. Denise Daum behandelt vor allen Dingen das künstlerische Werk Albert Eckhouts, wobei der besondere Schwerpunkt auf seinen Darstellungen der Bevölkerung Brasiliens zu jener Zeit, als Brasilien Kolonie der Niederlande war, liegt.¹⁴ Viktoria Schmidt-Linsenhoff geht auf Gemälde mit „Mohrenpagen“ verschiedener Künstler aus verschiedenen Ländern ein¹⁵ und spricht unter anderem von deren „Verdinglichung“. ¹⁶ Der kritische Blick beider Kunsthistorikerinnen ist ihrem postkolonialen, gendertheoretischen Zugang geschuldet.¹⁷

Im Vergleich mit dem zeitgenössischen Standpunkt des 21. Jahrhunderts ist das Studium von Originalliteratur aus dem Goldenen Zeitalter der Niederlande in Form von Reiseberichten, Kunstliteratur und EmblemLiteratur äußerst wichtig und lohnend. Aus diesen Textgattungen werden Beschreibungen beziehungsweise Kommentare zu People of Colour herangezogen und besprochen. Aus kunsttheoretischer Sicht ist das Malereitraktat des Malers und Theoretikers Samuel von Hoogstraten besonders bedeutsam, das in der Nationalbibliothek in Wien zugänglich ist.¹⁸ In Van Hoogstratens Traktat kommt explizit ein „moor“¹⁹ vor, dessen Relevanz für ein Gemälde erklärt wird. Eine in Folge zu analysierende Textstelle, in der ebenfalls ein „moor“ erwähnt wird, findet sich auch bei Jacob Cats, dessen Literatur in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts durchaus

¹² Van Santen 2001.

¹³ Kat. Ausst. De zestiende- en zeventiende-eeuwse schilderijen van het Stedelijk Museum Alkmaar 1997. Übersetzung der Verfasserin: Die Gemälde aus dem 16. und 17. Jahrhundert des städtischen Museums Alkmaar, 1997.

¹⁴ Daum 2009.

¹⁵ Schmidt-Linsenhoff 2014, Bd. 1; Schmidt-Linsenhoff 2014, Bd. 2.

¹⁶ Schmidt-Linsenhoff 2014, Bd. 1, S. 254.

¹⁷ Viktoria Schmidt-Linsenhoff widmete sich explizit dieser interdisziplinären Forschung.

¹⁸ Van Hoogstraten 1678.

¹⁹ Van Hoogstraten 1678, S. 141. Übersetzung der Verfasserin: Mohr

bekannt und populär war.²⁰ Spannend und lohnend ist auch die Auseinandersetzung mit der „Iconologia“ des Cesare Ripa, die 1644 ins Niederländische übersetzt worden war.²¹ Innerhalb der Reiseliteratur des 17. Jahrhunderts sind vor allem die an der Universitätsbibliothek in Wien zur Verfügung stehenden Reiseberichte Johan Nieuhofs in höchstem Maße aufschlussreich, enthalten sie neben dem Text, der die Reisen Nieuhofs sowohl in den asiatischen Raum als auch nach Südamerika ausführlich beschreibt, auch eine Vielzahl an Abbildungen.²² Nieuhof widmet den Bewohnern der fernen Länder sowohl im Text als auch in Form von Abbildungen viel Raum. Der direkte Vergleich der textualisierten Betrachtungen von People of Colour mit Darstellungen auf Gemälden aus den Niederlanden des 17. Jahrhunderts schließt die diesbezüglich bestehende Forschungslücke.

4. Das Porträt Wollebrand de Jonghs

4.1. Die Vita des Porträtierten

Das angesprochene Porträt zeigt Wollebrand de Jongh in der Blüte seiner Jahre, und nicht als alter, achtzigjähriger Mann, der er 1674 bereits war.²³ Der Porträtierte ist am Höhepunkt seiner Karriere 1648, dem historisch bedeutenden Jahr des Westfälischen Friedensschlusses, mit der Retourflotte aus Batavia²⁴ dargestellt (Abb. 2). Batavia ist die heutige indonesische Hauptstadt Jakarta, und war der größte Handelsstützpunkt der Vereinigten Ostindischen Kompanie, der VOC, in Asien.²⁵ Als Vorlage für das Bildnis Wollebrands diente Caesar van

²⁰ Cats 1627; Cats 1627, S. 3.

²¹ Ripa 1644.

²² Nieuhof 1682/1; Nieuhof 1682/2.

²³ Kat. Ausst. Caesar van Everdingen schilder met vleierend penseel (1616/1617-1678), 2016, S. 194; Van Santen 2001, S. 15.

²⁴ Kat. Ausst. Caesar van Everdingen schilder met vleierend penseel (1616/1617-1678), 2016, S. 194.

²⁵ Prak 2002, S. 134.

Everdingen wahrscheinlich ein 1664 gefertigtes Porträt (Abb. 4).²⁶ Beide Darstellungen Wollebrands befinden sich heute im Stedelijk Museum Alkmaar. Im Vergleich zu dem Bildnis Wollebrands, dessen Künstler nicht bekannt ist (Abb. 4), lässt ihn Caesar van Everdingen noch einmal um einige Jahre jünger erscheinen (Abb. 2). Nach 35 Jahren im Dienst der VOC war die Position als Kommandeur der Retourflotte der Handelsschiffe aus Batavia der krönende Abschluss seiner Karriere.²⁷ Passend zu dieser in höchstem Maße bedeutenden Position hält Wollebrand den Kommandostab, mit dem er auf die Handelsflotte weist, in seiner Rechten (Abb. 2). 1648 galt es für Wollebrand de Jongh, die zwölf mit kostbaren Produkten aus dem Osten schwer beladenen Segelschiffe²⁸ sicher in die Niederlande zurück zu steuern (Abb. 5). Die Tatsache, dass Wollebrands Handelsflotte in Südafrika nicht allein um Wasser und Lebensmittel aufzunehmen hielt, sondern auch um die Schiffbrüchigen sowie die Fracht des im Jahr zuvor gestrandeten Schiffes *Haerlem*²⁹ aufzunehmen, macht die Herausforderungen, die ein Flottenkommandant zu bewältigen hatte, etwas deutlicher. Wollebrand gelang es jedenfalls, nachdem er im Jänner 1648 in Batavia abgelegt hatte, im März desselben Jahres am Kap der Guten Hoffnung einzulaufen und im August³⁰ mit der gesamten Flotte sicher die Niederlanden zu erreichen. Als Auszeichnung für dieses Verdienst und seine hervorragenden Leistungen im Dienst der VOC erhielt Wollebrand eine goldene Kette mit Orden, der in seinem Testament vom 18. Dezember 1673 detailliert mit Inschrift und den Namen aller zwölf Schiffe beschrieben ist³¹ und auf dem Gemälde Caesar van Everdingens unübersehbar auf Wollebrands Brust prangt (Abb. 2). Janssen meint in seiner Monographie zu Caesar van Everdingen, die Insel Qeschm im Persischen Golf bilde den geografischen Hintergrund auf dem Porträt Wollebrands (Abb. 2).³² Der Vergleich des Hintergrunds mit Schiffen in der Ferne auf dem Porträt mit der Ansicht Batavias von Hendrick Jacobsz. Dubbels (Abb. 6) unterstützt hingegen die

²⁶ Kat. Ausst. Caesar van Everdingen schilder met vleiend penseel (1616/1617-1678), 2016, S. 72.

²⁷ Van Santen 2001, S. 27.

²⁸ Kat. Ausst. De zestiende- en zeventiende-eeuwse schilderijen van het Stedelijk Museum Alkmaar 1997, S. 252.

²⁹ Kat. Ausst. Goede Hoop 2017, S. 41.

³⁰ Kat. Ausst. De zestiende- en zeventiende-eeuwse schilderijen van het Stedelijk Museum Alkmaar 1997, S. 252.

³¹ Kat. Ausst. De zestiende- en zeventiende-eeuwse schilderijen van het Stedelijk Museum Alkmaar 1997, S. 137.

³² Janssen 2002, S. 75.

Aussage, dass es sich tatsächlich um Batavia handelt, zumal Janssen keinen bildlichen Vergleich zur Erhärtung seiner Annahme anführt.

Links von Wollebrand ist ein Tisch mit Attributen, passend zum Leben des Dargestellten, wiedergegeben. Wollebrand wuchs ab 1611 gemeinsam mit seinen beiden Brüdern Jan und Jochem im Waisenhaus in Alkmaar auf.³³ Die Armenfürsorge wurde in den Niederlanden im 17. Jahrhundert ernst genommen und war auch in finanzieller Hinsicht gut organisiert. Damit wurde nicht nur den christlichen Geboten Folge geleistet, sondern auch für Ruhe und Sicherheit in den Städten und damit auch für den Schutz der reichen Oberschicht gesorgt.³⁴ Den Großteil der Jahre zwischen 1613 und 1648 verbrachte Wollebrand de Jongh im Osten im Dienst der Vereinigten Ostindischen Kompanie. Er begann seine steile Karriere als neunzehnjähriger Kaufmannlehrling auf Fort Nassau auf der Insel Banda Neira.³⁵ Unter anderem bekleidete er den Posten eines Handelsdirektors in Persien und als Rat von Indien eines der höchsten Ämter in Asien.³⁶ Als passend zu seiner beruflichen Funktion in Persien können der auf dem Tisch liegende Wollteppich wie auch der kostbare, glänzende Seidendamast, aus dem seine Bekleidung gefertigt ist, betrachtet werden. Sowohl der wertvolle Teppich als auch Seidenstoffe beziehungsweise rohe Seide wurden mit Persien gehandelt.³⁷ Beides galt im 17. Jahrhundert als Luxusartikel. Auf dem Tisch, der prominent in der linken Bildhälfte des Porträts wiedergegeben ist, befinden sich auf dem persischen Teppich weitere Gegenstände: ein Globus auf einem Ständer, Schreibutensilien und eine Taschenuhr passend zum Lebensweg des Dargestellten als Kaufmann und Flottenkommandant (Abb. 2). Utensilien wie Globen dienen zudem der Demonstration gesellschaftlichen Fortschritts und der Sichtbarmachung der Erschließung der Welt.³⁸ Die Inschrift auf dem Brief lässt ersehen, dass sich Wollebrand als Vierundfünfzigjähriger im Jahr 1648³⁹, dem Jahr seines großen

³³ Kat. Ausst. De zestiende- en zeventiende-eeuwse schilderijen van het Stedelijk Museum Alkmaar 1997, S. 136.

³⁴ Kat. Ausst. De Gouden Eeuw 2012, S. 166.

³⁵ Van Santen 2001, S. 16. Die Gruppe der Banda-Inseln gehört als Teil der Molukken zum Staatsgebiet des heutigen Indonesien.

³⁶ Kat. Ausst. De zestiende- en zeventiende-eeuwse schilderijen van het Stedelijk Museum Alkmaar 1997, S. 137.

³⁷ Kat. Ausst. Asia in Amsterdam. The culture of luxury in the Golden Age 2015, S. 56.

³⁸ Schneider 1992, S. 25.

³⁹ Kat. Ausst. Caesar van Everdingen schilder met vlelend penseel (1616/1617-1678), 2016, S. 194.

Erfolges als Flottenkommandant, verewigt wissen wollte. Das Porträt Wollebrands spiegelt einen Lebenslauf wider, der dem Kolonialreich der Niederlande geschuldet ist und in dem Gemälde in Form von dargestellten Personen und Gegenständen verdeutlicht wird. Insgesamt zeigt das Porträt Wollebrand als mächtigen Befehlshaber und dient der Memoria des Dargestellten. Der Porträtierte erlebte dessen Vollendung nicht und hinterließ es wie große Teile seines restlichen Vermögens dem Bürgerwaisenhaus in Alkmaar, das er auch nach der Rückkehr aus Asien in seine Heimatstadt in den Jahren 1665, 1666 und 1667 leitete.⁴⁰ In seinem Testament bedachte er weiters die Kirche, die Diakonie und die Kinder seines Bruders Jochem, wobei das Testament höchst komplex ist und die komplette Aufteilung der Erbmasse erst nach 150 Jahren vorsah. Dieser Tatsache ist es zu verdanken, dass das gesamte Archiv de Jonhgs, das bis 1824 nicht angetastet werden durfte, schließlich in ein Kloster verbracht wurde und dort beinahe unberührt erhalten geblieben und somit das Leben des Wollebrand de Jongh in Dokumenten bis hin zu Gästelisten für Einladungen überaus detailliert rekonstruierbar ist.⁴¹ Im Waisenhaus in Alkmaar war das Porträt des berühmten Schützlings auch als Ansporn für die nachkommenden Generationen die nächsten 130 Jahre lang zu bewundern (Abb. 2).⁴² Ursprünglich war es dort gemeinsam mit dem Gemälde, das die Retourflotte von 1648 zeigt, deren Kommandant Wollebrand war, zu bestaunen (Abb. 5).⁴³ Auf diese Weise waren das Porträt eines mehr als erfolgreichen Waisen sowie der Höhepunkt von dessen Karriere prominent sichtbar für Generationen in Szene gesetzt. Auch in der Literatur fand das Leben Wollebrands eine Reflexion in der 1854 erschienenen Novelle „De Alkmaarder Wees“ der Schriftstellerin Anna Louise Geertruida Bosboom-Toussaint.⁴⁴ Als Titelbild für die genannte Novelle wurde das Gemälde von Caesar van Everdingen 1854 in Form eines Druckes kopiert (Abb. 7).

⁴⁰ Kat. Ausst. De zestiende- en zeventiende-eeuwse schilderijen van het Stedelijk Museum Alkmaar 1997, S. 137.

⁴¹ Van Santen 2001, S. 29, 31.

⁴² Kat. Ausst. Caesar van Everdingen schilder met vlelend penseel (1616/1617-1678), 2016, S. 197.

⁴³ Kat. Ausst. De zestiende- en zeventiende-eeuwse schilderijen van het Stedelijk Museum Alkmaar 1997, S. 253.

⁴⁴ Übersetzung der Verfasserin: „Der Alkmaarer Waise“. Kat. Ausst. De zestiende- en zeventiende-eeuwse schilderijen van het Stedelijk Museum Alkmaar 1997, S. 137; Janssen 2002, S. 75.

Die Biographie Wollebrand de Jonghs muss vor dem Hintergrund der bürgerlichen Gesellschaft der Niederlande im 17. Jahrhundert gesehen werden. Ein Lebensweg, der ausgehend von einer sozial benachteiligten Position über persönliche Fähigkeiten und Geschick in einer sozial privilegierten Position und großem Reichtum endet, war eben ausschließlich in einer bürgerlichen Gesellschaft möglich. Das Individuum wurde anders als in feudalen Gesellschaften, in denen die Rolle des Einzelnen durch die Geburt festgelegt war, wahrgenommen. Der einzelne Mensch hatte damit auch unabhängig von seiner Herkunft Entwicklungsmöglichkeiten, wie am Beispiel Wollebrand de Jonghs ersichtlich ist.

4.2. Der Porträtierte und seine Begleiter

Wollebrand de Jongh ist von einer erwachsenen Person, die einen *Pajong* über sein Haupt hält, und einem Kind mit weiteren Versatzstücken umgeben (Abb. 2). Beide Begleiter Wollebrands sind Schwarze. Als hochrangiger VOC-Beamte hatte Wollebrand in Indonesien sicherlich Sklaven zu seiner Verfügung. Offensichtlich sind die beiden schwarzen Begleitfiguren zur Unterstreichung des sozialen Status des Porträtierten als Kolonialherr ins Bild gesetzt. Die in der Literatur aufgestellte These, dass Caesar van Everdingen als Vorbild für das schwarze Kind auf dem Bildnis Wollebrands (Abb. 2) jenes auf einem Gemälde von Albert Eckhout diene (Abb. 8)⁴⁵, ist bei genauerer Betrachtung beider Kinder schwer nachvollziehbar. Wahrscheinlich kannten Van Everdingen und Eckhout einander persönlich. Eckhout war in Amersfoort tätig, wie auch Jacob van Campen, der auch für das Palais Huis ten Bosch arbeitete, wobei er nicht nur als Maler tätig war, sondern gemeinsam mit der Gattin Frederik Hendriks, Amalia van Solms, das Bildprogramm für den Oranjezaal entwarf. Auch Van Everdingen malte für den Oranjezaal, und es ist anzunehmen, dass der Künstler über Van Campen mit Albert Eckhout bekannt war, sowie mit dessen Oeuvre vertraut war.⁴⁶ Es ist somit

⁴⁵ Kat. Ausst. Caesar van Everdingen schilder met vlelend penseel (1616/1617-1678), 2016, S. 194.

⁴⁶ Kat. Ausst. Caesar van Everdingen schilder met vlelend penseel (1616/1617-1678), 2016, S. 194.

möglich, dass Van Everdingen das angesprochene Gemälde von Eckhout kannte, jedoch keinesfalls sicher, war es doch Teil eines diplomatischen Geschenkes an den König von Dänemark.⁴⁷ Noch wichtiger ist jedoch, dass die Gesichtszüge der Kinder auf dem Porträt de Jonghs und der Darstellung der Afrikanerin von Eckhout unterschiedlich sind. Ein Blick auf die Kopfform, die Mund-Kinn-Partie und die Augenbrauen verdeutlicht, dass es sich um zwei unterschiedliche Kinder handelt.

Das Porträt Wollebrands stellt im Oeuvre von Caesar van Everdingens insofern eine Besonderheit dar, als der Künstler vornehmlich für adelige Kreise tätig war.⁴⁸ Sicherlich nur wenige Zeitgenossen Wollebrands befanden sich in einer finanziell derart privilegierten Lage wie er, die es erlaubte, ein großformatiges Porträt, das eng mit der Realität der Kolonien verbundene Leben in vielen Facetten reflektiert, bei einem bedeutenden Künstler wie Caesar van Everdingen in Auftrag zu geben.

4.3. Wollebrands Attribute im Kontext von Adelsdarstellungen

Wie erwähnt hält Wollebrand de Jongh einen Kommandostab in seiner Rechten (Abb. 2). Dieses Attribut gehört ebenso wie ein Schwert oder Zepter in der Rechten zu den Insignien der Macht der jeweils Porträtierten. Für Personendarstellungen mit einem Kommandostab finden sich Vorbilder in der Porträtkunst des Anthonis van Dyck, wobei es sich in dessen Oeuvre durchgehend um Darstellungen von Adeligen handelt. Er stellte beispielsweise Charles I. (Abb. 9) oder auch Frederik Hendrik van Oranje-Nassau (Abb. 10), den Statthalter der Niederlande, mit einem derartigen Stab als Zeichen der Macht und Ausdruck der Befehlsgewalt dar. Besondere Wichtigkeit hatte die Befehlsgewalt über die Armee, wobei Frederik Hendrik militärisch höchst erfolgreich war und das Gebiet der damaligen Niederlande erheblich ausweitete und dadurch das Amt des Statthalters deutlich aufwerten konnte.⁴⁹ Niederländische Bürger machten sich die

⁴⁷ Zandvliet 2006, S. 29.

⁴⁸ Kat. Ausst. Caesar van Everdingen schilder met vlelend penseel (1616/1617-1678), 2016, S. 197.

⁴⁹ Kat. Ausst. Freiheit Macht Pracht 2009, S. 34, 35.

Art der Darstellung des Hochadels mit Kommandostab zu eigen, wie das auch für das von Gerard ter Borch gefertigte Bildnis des Cornelis de Graeff zutrifft (Abb. 11). Die Familie de Graeff gehörte zu den einflussreichsten Amsterdamer Familien.⁵⁰ Cornelis de Graeffs namensgleicher Verwandter, der mit Catharina Hooft verheiratete Amsterdamer Bürgermeister Cornelis de Graeff, ließ sich zwei Jahre, nachdem er Bürgermeister geworden war, mit seiner Gattin und den beiden Söhnen Pieter und Jacob als Isaak und Rebecca mit ihren Söhnen Jacob und Esau porträtieren (Abb. 12).⁵¹ Der Porträtierte Cornelis de Graeff wollte offensichtlich die Wichtigkeit der eigenen Person unterstreichen, indem er sich als Isaak und damit als einer der Erzväter und zentrale Figur eines Volkes darstellen ließ. In Hofkreisen erfreuten sich derartige Kostümporträts⁵² im 16. und 17. Jahrhundert sowohl in Italien als auch in Frankreich großer Beliebtheit. Auch diese Tradition des Adels wurde von den niederländischen Bürgerhäusern übernommen, wobei man sich hauptsächlich für biblische Rollen entschied.⁵³ In der Hand hält Cornelis de Graeff keinen Kommandostab, sondern ein Zepter, das aber hinsichtlich der Bedeutungsebene mit der des Kommandostabes vergleichbar ist. Auf dem Kostümporträt der Familie de Graeff (Abb. 12) ist ein Detail, das sich auch auf dem Porträt Wollebrand de Jonghs findet (Abb. 2), nämlich der Sonnenschirm. Dieser sogenannte *Pajong* stellte ein in Asien altbekanntes Zeichen für Pomp und Macht dar. Van Everdingen war auch im Huis ten Bosch als Maler von Amalia van Solms beschäftigt und fertigte für eben dieses Landschloss unter anderem die Darstellung der Geburt Frederik Hendriks an (Abb. 13).⁵⁴ Auf diesem Gemälde ist ein Baldachin, der im Hinblick auf die Bedeutung mit dem *Pajong* auf de Jonghs Porträt gleichbedeutend ist, stehen doch beide für die Würde und Stellung der Dargestellten und zeichnen diese besonders aus.

⁵⁰ Kat. Ausst. Kopstukken. Amsterdammers geportretteerd 1600-1800, 2002, S. 110.

⁵¹ Kat. Ausst. Kopstukken. Amsterdammers geportretteerd 1600-1800, 2002, S. 111; Zandvliet 2006, S. 424, 425.

⁵² Der Begriff „Kostüm“ wird in dieser Arbeit im Sinne eines Phantasiekostüms, einer Maskerade gebraucht, im Unterschied zu jener Kleidung, die der niederländischen Mode des 17. Jahrhunderts entspricht.

⁵³ Kat. Ausst. Kopstukken. Amsterdammers geportretteerd 1600-1800, 2002, S. 96.

⁵⁴ Janssen 2002, S. 95; Kat. Ausst. Caesar van Everdingen schildert met vlelend penseel (1616/1617-1678), 2016, S. 58, 60.

Abschließend ist festzuhalten, dass der Kommandostab wie auch der *Pajong* Attribute darstellen, die Wollebrand de Jongh auf der Bedeutungsebene auszeichnen und seine soziale Stellung unterstreichen. Klarheit herrscht auch darüber, dass die soziale Position beziehungsweise der gigantische Reichtum Wollebrand de Jonghs wesentlich mit seiner Tätigkeit für die VOC verknüpft ist, weshalb ein genauerer Blick auf die beiden Handelsorganisationen der Niederlande im 17. Jahrhundert lohnend erscheint. Auch ein Blick auf den Hintergrund Wollebrands ist, nicht nur als Teil des Gemäldes, sondern auch in Bezug auf seine Laufbahn in mancher Hinsicht erhellend.

4.4. Hintergrund

Der Hintergrund im Porträt Wollebrand de Jonghs kann zweifelsfrei mit Batavia, der wichtigsten Handelsstadt der Niederländer im Osten in Einklang gebracht werden. Die im Gemälde hinzukomponierte, räumliche Umgebung des Porträtierten trägt wesentlich zur Definition der Person bei.⁵⁵ Die Stadt Batavia war einer der wichtigsten Stützpunkte im Kolonialreich der Niederlande des 17. Jahrhundert. Wollebrand de Jongh beschloss seine VOC-Karriere als Kommandeur der Retourflotte von Batavia 1648. Den Beginn dieser außergewöhnlichen Laufbahn eines Waisenkindes legte er als Kaufmannlehrling auf den Banda-Inseln, wo er 1613 im Fort Nassau auf der Insel Banda Neira seine Tätigkeit begonnen hatte.⁵⁶ Wie die Ansicht Johannes Vinckboons zeigt, gab es neben Fort Nassau auf der Insel eine weitere Befestigungsanlage (Abb. 14). Die Banda-Inseln, die sogenannten Gewürzinseln, waren nicht allein als Hintergrund beziehungsweise Ausgangspunkt für die Vita von Einzelpersonen wie Wollebrand de Jongh, sondern auch für die Niederlande als Handelsmacht insgesamt wegen ihrer Gewürze äußerst wichtig. Es ging wirtschaftlich vor allem darum, das Monopol im Handel mit Muskatnüssen zu erobern, weshalb 1609 als erste Festung Fort Nassau und zwei Jahre später Fort Belgica errichtet wurde.⁵⁷ Die Insel Neira war die weltweit einzige Produzentin des Luxusgewürzes Muskatnuss,

⁵⁵ Schneider 1992, S. 22.

⁵⁶ Van Santen 2001, S. 16.

⁵⁷ Patri 1994, S. 168, 169; Blussé 1983, S. 119.

und die Niederländer liquidierten beziehungsweise deportierten die Bevölkerung 1621, um den Anbau der Muskatnuss plantagemäßig betreiben zu können und das Handelsmonopol in ihre Hände zu bekommen.⁵⁸ Die seit dem 10. oder 11. Jahrhundert in Europa bekannte Muskatnuss kam zunächst in kleinen Mengen ebenso wie Pfeffer über Venedig nach Europa und war dem Adel und insbesondere den Fürstenhäusern vorbehalten. Auch im Goldenen Zeitalter konnten sich nur reiche Bürger die Verwendung dieser Luxusgüter leisten.⁵⁹ Die Niederländer landeten erstmals 1599 auf den Banda-Inseln und versuchten zunächst mit den lokalen Fürsten Verträge abzuschließen, die ihnen die exklusiven Handelsrechte für Muskatnüsse und Muskatblüten einräumen sollten.⁶⁰ Die Bandanesen waren selbstständige, aber auch listige Kaufleute, die weiterhin Handel mit den Engländern betrieben, zumal die Niederländer nicht über für die Inselbewohner wichtige Waren in ausreichendem Maß verfügten.⁶¹ Die Inseln waren vom Import von Nahrungsmitteln, aber auch Textilien abhängig.⁶² Für die Niederländer war es jedoch weniger wichtig, eigene Waren zu verkaufen, als tropische Waren einzukaufen, die in Europa viel Geld einbrachten.⁶³ Da die Niederländer das Handelsmonopol auf friedlichem Weg nicht erringen konnten, läutete der Bau der beiden Forts die Periode kriegerischer, in höchstem Maße drastischer und unmenschlicher Maßnahmen der Niederländer ein.⁶⁴ Ab 1622 hatte die VOC tatsächlich die Kontrolle über die Inseln und den Handel mit Muskatnuss inne. Nachdem die ursprüngliche Bevölkerung besiegt, vertrieben und ermordet worden war, sorgte die VOC für die Wiederbevölkerung, wobei die neuen Bewohner ihre Muskatnüsse zu festen Preisen mit der Kompanie verhandeln mussten. Dieser Zustand blieb bis 1864 aufrecht.⁶⁵ Erwähnenswert ist, dass die gigantischen Kosten für die militärische Bewachung der Inseln immer eine insgesamt negative Handelsbilanz der Gewürzinseln verursachten.⁶⁶

⁵⁸ Emmer 1988, S. 159, 160.

⁵⁹ Blussé 1983, S. 115.

⁶⁰ Blussé 1983, S. 108, 110.

⁶¹ Blussé 1983, S. 115.

⁶² Blussé 1983, S. 113.

⁶³ Blussé 1983, S. 118.

⁶⁴ Blussé 1983, S. 119, 122, 123.

⁶⁵ Blussé 1983, S. 123.

⁶⁶ Emmer 1988, S. 216.

Das Vorgehen der Niederländer gegen die lokale Bevölkerung der Banda-Inseln lässt Rückschlüsse auf ihre Meinung und Einstellung gegenüber der einheimischen Bevölkerung zu, die offenbar nicht hoch war, wurde deren Leben doch skrupellos den eigenen wirtschaftlichen Interessen als Kolonialherren geopfert. Die Gewürzinseln sind somit einerseits Hintergrund des Reichtums von Einzelpersonen wie Wollebrand de Jongh, lassen andererseits aber auch tiefgründige Einblicke in die Hintergründe der kolonialen Macht der Niederlande zu.

5. Das Bildnis eines holländischen Bürgers im Kontext seiner Zeit

5.1. Verortung des Bildnisses Wollebrand de Jonghs

Caesar van Everdingens Gemälde aus dem Jahr 1674, das Wollebrand Geleynz de Jongh zeigt, imponiert bereits bei einer ersten Betrachtung durch seine schiere Größe (Abb. 2). Die Abmessungen von 214,5 x 182,5 cm gewährleisten eine lebensgroße, wenn nicht sogar etwas überlebensgroße Darstellung der Personen, hier in erster Linie des Auftraggebers Wollebrand de Jongh, eines niederländischen Bürgers. Rudi Fuchs bezeichnet diese Art des Porträts als Musterbeispiel von Bürgerstolz.⁶⁷ Wollebrand de Jongh ist auf seinem auch für die Nachwelt präsenten Porträt in einer absolut selbstbewussten Pose dargestellt. Die Beine in leicht angedeuteter Schrittstellung, einen Arm abgewinkelt und in der Seite abgestützt, mit dem anderen Arm beziehungsweise dem Kommandostab auf die mächtige Retourflotte im Hintergrund weisend, blickt er entschlossen aus dem Porträt herab (Abb. 2). Dieses Herabblicken kommt durch die Untersicht und die daraus resultierende Position des Betrachters zu Stande und wird durch das große Bildformat und die zumindest lebensgroße Darstellung des Porträtierten zusätzlich unterstrichen. Die Untersicht ist auch als Demonstration der Macht des

⁶⁷ Fuchs 2003, S. 109.

Porträtierten zu verstehen. Die Art der Darstellung Wollebrands hat ihren Ursprung in der Herrscherikonographie. Der Typus des selbstbewussten Herrschers wurde durch Anthonis van Dycks Darstellungen Charles I. nachhaltig geprägt; das Bildnis des Königs bei der Jagd kann als ein Beispiel dieser Art der Darstellung gesehen werden (Abb. 15). Ebenso wie der König ist Wollebrand mit zwei offensichtlich Untergebenen wiedergegeben, die im Falle Charles I. ein Pferd und im Falle Wollebrands einen *Pajong* halten. Ebenso wie der König mit Insignien der Macht dargestellt ist, hält Wollebrand einen Kommandostab in seiner rechten Hand. Van Dycks Konzept des Repräsentationsporträts wurde in Europa bis zum Ende des 18. Jahrhunderts rezipiert.⁶⁸ Charakteristisch ist die Körperhaltung insgesamt: der in der Seite abgestützte Arm und der überaus selbstbewusste Blick des Porträtierten auf den Betrachter und dessen Blick von unten auf den Dargestellten. Insgesamt wirkt die Pose mit dem aufgestützten Arm bei Charles I. durch die Profilansicht weniger präpotent als bei Wollebrand de Jongh. Der König wurde von Van Dyck, der seit 1633 „principalle Paynter in Ordinary to their Majesties at St. James“ war, in einer beinahe privaten Art und Weise dargestellt, die erst bei genauer Betrachtung Zeichen königlicher Macht wie den Glacéhandschuh, die Pagen oder das Jagdmotiv per se deutlich werden lässt, jedoch nicht an Würde oder Etikette entbehrt.⁶⁹

Nach dem Vorbild dieser Herrscherporträts wurden auch Porträts von Bürgern der Niederlande im Goldenen Zeitalter angefertigt. An dieser Stelle ist ein genauer Blick auf die Geschichte der Niederlande mehr als lohnend, um die deutlichen Unterschiede hinsichtlich der Kunstproduktion zu jener der übrigen europäischen Länder nachvollziehbar zu machen.

5.2. Historischer Kontext

Auch spanische Herrscherporträts können an dieser Stelle als Vergleichsbeispiele herangezogen werden. So ließ sich auch Philipp IV. von seinem Hofmaler Diego

⁶⁸ Barnes 2004, S. 466-468; Kieft 2007, S. 81.

⁶⁹ Schneider 1992, S. 128, 130.

Velázquez wiederholt höchst repräsentativ in Szene setzten (Abb. 16). Das Gewand in Braun und Silber, in dem der König auf dem ganzfigürlichen, lebensgroßen Porträt dargestellt ist, trug er während der Corpus Domini-Prozession in Madrid.⁷⁰ Für die niederländische Geschichte war Philipp IV. eine Persönlichkeit mit nachhaltiger Bedeutung, war er es doch, der den Friedensvertrag von Münster unterzeichnete und somit die Unabhängigkeit der Niederlande als Republik der Sieben Vereinigten Provinzen besiegelte. Der am 15. Mai 1648 im Rathaus von Münster von den Vertretern der Generalstaaten und dem spanischen König abgeschlossene Vertrag brachte vor allem für den König weitreichende Zugeständnisse mit sich, war er doch somit nicht mehr der gesetzliche Fürst von sieben der ursprünglich siebzehn nördlichen Provinzen im einstigen Weltreich Karl V., und bedeutete die Vertragsunterzeichnung außerdem die offizielle Anerkennung der Unabhängigkeit der Republik⁷¹, die de facto bereits seit Jahrzehnten unabhängig agierte.⁷²

Die Niederlande waren vor Beginn des 80-jährigen Krieges Teil des spanischen Weltreiches gewesen. Der 80-jährige Krieg, dessen Ende der Friedensvertrag von Münster markierte, begann 1568 als Aufstand unter Willem van Oranje (Abb. 17) gegen den damaligen König Philipp II. von Spanien, dem Großvater Philipp IV.. In diesem Krieg, der auch ein schrecklicher Bürgerkrieg war, war es um Werte wie Freiheit, Toleranz und Autonomie gegangen.⁷³ Willem van Oranje wird bis heute *Vader des Vaderlands*⁷⁴ genannt. Als Philipp II. 1556 nach dem Rücktritt seines Vaters Karl V. die Herrschaft über das spanische Weltreich übernahm, waren unter anderem auch insgesamt siebzehn Provinzen aus dem Gebiet der Herzöge von Burgund Teil dieses Reiches.⁷⁵ Diese Provinzen umfassten weitgehend die heutigen Niederlande und das heutige Belgien. Dem streng katholischen König Philipp II. war die Ausbreitung des Protestantismus in den Niederlanden ein Dorn im Auge.⁷⁶ Willem van Oranje, dessen philosophische Ausrichtung der Lehre des

⁷⁰ Kat. Ausst. Velázquez, 2014, S. 170.

⁷¹ Republik der Sieben Vereinigten Provinzen zur besseren Lesbarkeit im Folgenden auch referiert als Republik der Niederlande oder als Republik.

⁷² Kat. Ausst. 80 jaar oorlog 2018, S. 249, 252.

⁷³ Kat. Ausst. 80 jaar oorlog 2018, S. 4.

⁷⁴ Übersetzung der Verfasserin: Vater des Vaterlandes.

⁷⁵ Kat. Ausst. Freiheit Macht Pracht 2009, S. 77.

⁷⁶ Driessen 2009, S. 19, 20.

Erasmus von Rotterdam⁷⁷ folgte, setzte sich jedoch für die Freiheit des Gewissens ein, die Inquisition war ihm ein Gräuel.⁷⁸ 1573 entschied sich Wilhelm persönlich für den Calvinismus, für das ganze Land plädierte er jedoch für Gewissensfreiheit.⁷⁹ Der Krieg wurde also auch aus religiösen Motiven geführt. In der Folge breitete sich vor allem der Calvinismus in den niederländischen Provinzen immer weiter aus, wobei auch geflohene Calvinisten ins Land kamen, sodass die Bewegung immer größer und bedeutender wurde.⁸⁰ Die religiöse Kontroverse spitzte sich immer weiter zu und gipfelte in einem für die Geschichte der Kunst folgenschweren Ereignis: dem Bildersturm. Diese Eskalation brachte eine weitreichende Zerstörung der sakralen Kunstwerke mit sich. Der Bildersturm begann 1566 in den südlichen Provinzen und vernichtete die Ausstattung von rund 400 Kirchen. Alleine in Antwerpen waren es alle 41 Kirchen und die Kathedrale mit sämtlichen Kostbarkeiten, die zerstört wurden. Die Spur der Vernichtung von Altären, Heiligenbildern, Kanzeln sowie sakralen Gegenständen wie Monstranzen und Messgewändern zog sich über Brabant weiter in die nördlichen Provinzen.⁸¹ Reformierte Kirchen waren kahl und weiß ausgemalt.⁸² Die Protestanten akzeptierten keine Altarbilder oder Heiligenstatuen in ihren Kirchen, da diese ihrer Ansicht nach dem Götzendienst dienten.⁸³ Erreicht wurde dadurch eine Fokussierung der Gläubigen auf das im Protestantismus zentral stehende Wort Gottes. Diese Einstellung hatte natürlich beträchtliche Konsequenzen für die Künstler beziehungsweise Maler, konnten sie somit mit keinen Aufträgen für große Altarbilder oder Kirchengestaltungen insgesamt rechnen. Die ursprünglich sieben nördlichen Provinzen im ehemaligen Weltreich Karls V. zerfielen allmählich politisch wie auch religiös in zwei Teile.

⁷⁷ Erasmus von Rotterdam war als großer Gelehrter seiner Zeit in ganz Europa angesehen; wichtige niederländische Tugenden wie Toleranz, Friedensliebe und Individualismus finden in seiner Philosophie ihren Ursprung. In Glaubensfragen war er davon überzeugt, dass für den wahren Glauben die persönliche Beschäftigung mit der Heiligen Schrift ausschlaggebend sei. Sein Humanismus war in gewisser Weise auch Wegbereiter des protestantischen Glaubens, zumal er die Missstände in der katholischen Kirche anprangerte. Driessen 2009, S. 27, 28.

⁷⁸ Driessen 2009, S. 22.

⁷⁹ Kat. Ausst. De Gouden Eeuw 2012, S. 22.

⁸⁰ Driessen 2009, S. 22, 23, 25.

⁸¹ Jansma 1991, S. 147, 148; Driessen 2009, S. 25.

⁸² Kieft 2007, S. 138.

⁸³ Gombrich 1997, S. 374.

Die *Staten-Generaal* ⁸⁴, die provinzübergreifende Ständeversammlung der nördlichen Provinzen, trat 1581 in Den Haag und nicht mehr in Brüssel zusammen und unterzeichnete das *Placcaet der Verlatinghe*. Dieser Vertrag kann als bis dahin beispielloser Akt betrachtet werden, sagte man sich doch damit vom spanischen König, der, wie alle Könige in dieser Zeit als von Gott selbst eingesetzt galt, los.⁸⁵ Das Jahr 1581 markiert somit den Beginn der Eigenständigkeit der nördlichen Provinzen. Gleichzeitig wurde in dem Vertrag auch die Freiheit des Gewissens jedes Einzelnen in religiösen Fragen festgehalten.⁸⁶ Der Norden, also die Republik der Sieben Vereinigten Provinzen, hielt am calvinistischen Glauben als offizieller Glaubensgemeinschaft fest, während in den südlichen Provinzen, also im heutigen Belgien, unter spanischer Herrschaft der Katholizismus wieder durchgesetzt wurde.⁸⁷ Ergänzend muss gesagt werden, dass vor allem die Führungsschicht der Regenten am Calvinismus festhielt und die Ausübung des katholischen Glaubens geduldet wurde, wenngleich katholische Kirchen nicht mehr öffentlich sichtbar sein durften und das Ausmaß der Toleranz in den verschiedenen Provinzen nicht gleich war.⁸⁸ Die unterschiedliche Religionsausübung brachte weitreichende Konsequenzen für die Kunstproduktion und deren andersartige Entwicklung im Vergleich zum Rest Europas mit sich. Maler im Süden, allen voran Peter Paul Rubens, erhielten große und wichtige Aufträge von Fürstenhäusern und der katholischen Kirche, nicht zuletzt vom Jesuitenorden, während sich die Maler im Norden anders orientieren mussten, spielte doch neben der katholischen Kirche hier auch der Adel insgesamt eine untergeordnete Rolle.⁸⁹ Die protestantische und hier vor allem die calvinistische Kirche kam als Auftraggeber nicht in Frage, bestand doch, wie gesagt, für protestantische Kirchen keinerlei Bedarf an Ausstattungselementen wie Altarbildern oder Fresken.

Ein wichtiges Ereignis für die Entwicklung der Republik im Norden markierte der Fall von Antwerpen 1585. Damit war die faktische Trennung des Nordens Süden

⁸⁴ Übersetzung der Verfaaserin: Generalstaaten

⁸⁵ Driessen 2009, S. 50.

⁸⁶ Kat. Ausst. De Gouden Eeuw 2012, S. 22.

⁸⁷ Gombrich 1997, S. 413.

⁸⁸ Kat. Ausst. De Gouden Eeuw 2012, S. 22, 25.

⁸⁹ North 2001, S. 42.

vollzogen und Antwerpen fiel wieder der spanischen Krone zu.⁹⁰ In Folge wurde der Süden unter spanischer Herrschaft auch wieder katholisiert. Zu Beginn des Konfliktes mit Spanien hatte Antwerpen als größte Stadt der Niederlande bereits 100.000 Einwohner und war eine reiche, prosperierende Handelsstadt und weltoffene Metropole, in der Kultur und Wissenschaft einen wichtigen Platz einnahmen.⁹¹ Mit dem Fall von Antwerpen war also die größte, wichtigste Stadt für den Norden verloren. In der Folge begann ein wahrer Exodus von Zehntausenden, Calvinisten und Kaufleuten, die natürlich auch ihr Wissen, ihr Können und ihr Kapital aus dem Süden in die nördlichen Provinzen mitnahmen.⁹² Dort trugen die Emigranten nicht unwesentlich zum wirtschaftlichen Aufschwung bei. Als Philipp II. 1598 starb, bildeten die Provinzen Holland, Zeeland, Utrecht, Friesland, Groningen, Overijssel und Gelderland die neu entstandene Republik.⁹³ Die nördlichen Provinzen stellten sich in der Folge als bürgerliche, calvinistische Gesellschaft dar, für die die Bibel eine zentrale Rolle spielte.⁹⁴ Nur dem Eingreifen Gottes hielten die Calvinisten ihren Erfolg gegen Spanien zugute, weshalb sie sich für von Gott auserwählt hielten und eine bestimmte moralische Überlegenheit daraus ableiteten.⁹⁵

In der Folge sollte die Republik zu einer internationalen Großmacht und wirtschaftlichen Weltmacht aufsteigen, wodurch der wirtschaftliche und ökonomische Brennpunkt Europas vom Mittelmeer in den Norden wanderte. Amsterdam wurde zur wichtigsten Wirtschaftsmetropole der Welt. Die Republik der Sieben Vereinigten Provinzen kann als erstes Land in der Geschichte, in dem eine Globalisierung im heutigen Sinn stattfand, betrachtet werden.

⁹⁰ Beheydt 2002, S. 15; Driessen 2009, S. 56, 57.

⁹¹ Kat. Ausst. 80 jaar oorlog 2018, S. 184.

⁹² Kat. Ausst. 80 jaar oorlog 2018, S. 185.

⁹³ Driessen 2009, S. 56.

⁹⁴ Beheydt 2002, S. 15.

⁹⁵ Driessen 2009, S. 56.

5.3. Ordnung der Gesellschaft

Die Niederlande waren im 17. Jahrhundert als Republik politisch diametral anders strukturiert als das übrige Kontinentaleuropa, wo die herrschenden Monarchen absolutistisch regierten. Auch die Position des Adels als privilegierte Gesellschaftsschicht war in den Niederlanden kaum gegeben. Infolge verschiedener Fehden hatte es im 16. Jahrhundert nur noch zwölf adelige Familien gegeben, und Ende des 17. Jahrhunderts hatte sich die wirtschaftliche Lage des Adels soweit verschlechtert, dass immer mehr Land des Adels von Großbauern und Stadtbewohnern übernommen wurde.⁹⁶ Als Geburtsstunde des neuen Staates gilt der Vertrag über die Union von Utrecht 1579, der vom Statthalter von Gelderland sowie den Delegierten einiger Provinzen, unter denen Holland, Zeeland und Utrecht waren, unterzeichnet worden war.⁹⁷ Große Bedeutung kam den niederländischen Generalstaaten als provinzübergreifende Ständeversammlung zu, die in föderalen Angelegenheiten wie Krieg und Frieden, Außen-, Finanz- und Verteidigungspolitik gemeinsame Beschlüsse fassten (Abb. 18). Die Generalstaaten waren in späterer Zeit auch oberstes Entscheidungsorgan über die Handelskompanien. Jede der sieben Provinzen hatte jeweils einen Delegierten in den Generalstaaten, wobei die einzelnen Abgeordneten den Entscheidungen ihrer Provinzen verpflichtet waren und von einer geschlossenen Führungsschicht, den sogenannten *Regenten*, die die Ämter unter sich verteilten, gewählt wurden (Abb. 18).⁹⁸ Diese etwa 2000 Personen umfassende, städtische Eliteschicht⁹⁹ der Regenten war somit wesentlich für die Geschicke des Staates verantwortlich¹⁰⁰ und die im Goldenen Zeitalter tonangebende, privilegierte Gesellschaftsschicht. Manche Ämter wurden innerhalb der Familien vererbt, es gab jedoch auch immer wieder neue Familien, denen es gelang in den Kreis der Regenten aufzusteigen.¹⁰¹ Wichtig ist es festzuhalten, dass die Macht und Entscheidungsgewalt nicht von Einzelpersonen, sondern von Personengruppen, eben den Generalstaaten oder den Regenten, ausgeübt wurde. Innerhalb des

⁹⁶ North 2001, S. 42, 43.

⁹⁷ Holzhauser 2011, S. 43, 44.

⁹⁸ Holzhauser 2011, S. 46, 47, 48.

⁹⁹ North 2001, S. 48.

¹⁰⁰ Holzhauser 2011, S. 48.

¹⁰¹ North 2001, S. 48.

Staatenbundes der Provinzen war Holland als bevölkerungsstärkste und reichste Provinz sowohl personell als auch finanziell dominierend.¹⁰² Hervorzuheben ist das Faktum, dass die Bevölkerung etwa zur Hälfte in Städten konzentriert war, wohingegen in anderen europäischen Ländern die Landbevölkerung überwog. In den Niederlanden arbeitete nur noch etwa ein Drittel der Bevölkerung in der Landwirtschaft.¹⁰³

Die Oranier bekleideten im Goldenen Zeitalter der Republik das Amt der Statthalter der Provinz Holland und zeitweilig auch anderer Provinzen, waren jedoch keine Könige und sahen sich als Volksverbündete, die dem demokratischen Gedanken verpflichtet waren.¹⁰⁴ Zumeist hatten die Provinzen Holland, Utrecht, Zeeland, Overijssel und Gelderland einen Statthalter, der das Amt in Personalunion ausübte. Gleiches galt auch für die beiden Provinzen Groningen und Friesland.¹⁰⁵ Zentrale Führungspersönlichkeit in der Entstehungsphase des neuen Staates war Willem van Oranje, der als Statthalter eine wichtige Basis für die Macht der Oranier legte.¹⁰⁶ Dem 1584 von einem katholischen Fanatiker ermordeten Willem folgte sein Sohn Maurits van Oranje in das Amt des Statthalters nach.¹⁰⁷ Der von den Provinzen gewählte Statthalter war die militärische Führungsfigur des Landes¹⁰⁸ und hatte eine wesentliche Machtposition im Kampf gegen Spanien inne. Das Statthalteramt wies somit monarchische Elemente auf, war jedoch auch für den Zusammenhalt der Provinzen wichtig. Die Oranier waren als Integrationsfiguren von Bedeutung, hatten aber nicht die Stellung eines souveränen Monarchen, gab es doch auch statthalterlose Perioden. Der Einfluss des Statthalters war nicht unmaßgeblich von der Persönlichkeit des jeweiligen Amtsinhabers und dem politischen Umfeld abhängig.¹⁰⁹ Hinsichtlich der Kunst muss festgehalten werden, dass der Hof der Oranier in Den Haag für die Kunstproduktion insgesamt eine nur untergeordnete

¹⁰² Holzhauser 2011, S. 47, 49, 63.

¹⁰³ North 2001, S. 42.

¹⁰⁴ Kat. Ausst. Freiheit Macht Pracht 2009, S. 33, 34; Holzhauser 2011, S. 62.

¹⁰⁵ Holzhauser 2011, S. 65.

¹⁰⁶ Holzhauser 2011, S. 51.

¹⁰⁷ Driessen 2009, S. 52; Holzhauser 2011, S. 51.

¹⁰⁸ Holzhauser 2011, S. 51.

¹⁰⁹ Holzhauser 2011, S. 61, 62, 63.

Rolle spielte, die keineswegs mit der anderer europäischer Fürsten- oder Königshäuser zu vergleichen ist.

6. Porträtkunst im Goldenen Zeitalter der Niederlande

6.1. Kunst und Gesellschaft

Die Kunstproduktion nahm im Goldenen Zeitalter in der Republik der Niederlande eine gänzlich andere Entwicklung als im Rest Europas. Mit dem im politischen Umfeld der Republik aufstrebenden Bürgertum gab es eine neue, wichtige Käuferschicht für Kunst, vor allem von Gemälden. Das Tafelbild trat einen Triumphzug an und wurde zum wichtigsten Medium in der Kunst, da es, wie gesagt, keine sakrale Kunst, keine Fresken oder Altarbilder in den calvinistischen Kirchen mehr gab. Neu waren auch bürgerliche Wohnhäuser als Rezeptionsort der Kunst. Man bemühte sich sowohl Wohn- als auch Geschäftsräume mit Bildern auszustatten.¹¹⁰ Bilder in einem privaten Umfeld werden natürlich komplett anders wahrgenommen als in der sakralen Umgebung einer Kirche. Die katholische Kirche wurde in der Republik zwar geduldet, spielte jedoch nur noch eine marginale Rolle. Wichtig für die Kunstentwicklung ist das Selbstverständnis der Bürger, die Bedeutung des Individuums und das damit einhergehende Bestreben nach Selbstrepräsentation. Gewiss war es ein Bedürfnis der Bürger, sich im wahrsten Sinne des Wortes „Ansehen“ zu verschaffen.¹¹¹ Anders als in den katholischen Ländern Europas, in denen reiche Bürger Altarbilder stifteten und sich selbst als Stifterfiguren höchstens mit abbilden ließen, gab die niederländische bürgerliche Elite persönliche Porträts in unterschiedlichen Formaten in Auftrag. Ab den 1630er Jahren entwickelte sich der Markt für Porträts äußerst rasch, da die Bürger Amsterdams und anderer Städte im Auftrag für ein Porträt, das ihre Stellung als Patrizier zeigen oder evozieren sollte, ein

¹¹⁰ Driessen 2009, S. 103.

¹¹¹ Schneider 1992, S. 6.

elementares Bedürfnis sahen.¹¹² Die Größe der Gemälde sowie Ansehen und Bekanntheitsgrad der beauftragten Künstler waren wesentliche Kostenfaktoren für die Auftraggeber. Die Bandbreite der Ausschnitte der Porträtierten reichte von Büstenporträts über Halbfiguren, Hüft- und Kniestücke bis hin zu ganzfigürlichen Darstellungen. Es wurden Einzelporträts ebenso wie Doppelporträts oder auch ganze Familienporträts beauftragt. Porträtdarstellungen folgten auch bestimmten Konventionen und Normen, ging es doch vor allem darum, das Aussehen der Porträtierten wiederzugeben und auch für die Nachwelt in einer zumeist offiziellen Pose, also stehend und mit ernstem Blick, zu erhalten. Für die Porträtdarstellungen des Goldenen Zeitalters waren nicht nur die möglichst große Ähnlichkeit zur realen Person, sondern auch die Wiedergabe des sozialen Status und die würdige, Distanz ausdrückende Haltung und die ernste Miene bedeutend.¹¹³ Im Bürgertum entstand der Bedarf nach einer Familien-Ikonographie; Porträts hatten somit im 17. Jahrhundert jene Funktion, die mit der Verbreitung der Fotografie im 20. Jahrhundert von Familienfotoalben erfüllt wurde.¹¹⁴ In den Patrizierfamilien, die sich bezüglich ihres Reichtums durchaus mit den Fürstenhäusern messen konnten oder diese sogar übertrafen, wurde es üblich, von den bekannten, angesehenen Malern der Zeit Porträts anfertigen zu lassen und diese in repräsentativen Räumlichkeiten des Familiensitzes zur Schau zu stellen.¹¹⁵ Damit konnten wohlhabende Bürgerhäuser ähnlich wie Adelsdynastien auf eine Ahnengalerie verweisen. Exemplarisch sei an dieser Stelle eine derartige, bis in die Gegenwart existente Ahnengalerie, erwähnt. Im Patrizierhaus der Familie van Loon an der Keizersgracht 672 in Amsterdam, das sich nach wie vor in deren Privatbesitz befindet, können unter anderem Porträts aus 400 Jahren Familiengeschichte betrachtet werden. Beginnend mit einem Porträt aus dem Jahr 1602, das ein Gründungsmitglied der VOC darstellt, ist gleichsam eine Genealogie der Van Loons an den Wänden heute der Allgemeinheit zugänglich. Eine der einflussreichsten Amsterdamer Familien im 17. Jahrhundert war die Familie de Graeff, deren Mitglieder die großen Porträtmaler der Zeit engagierten. So schuf Rembrandt van Rijn 1639 ein Porträt des Andries

¹¹² Kat. Ausst. Kopstukken. Amsterdammers geportretteerd 1600-1800, 2002, S. 32.

¹¹³ Kat. Ausst. Frans Hals und Haarlems Meister der Goldenen Zeit 2008, S. 88.

¹¹⁴ Kieft 2007, S. 151, 152.

¹¹⁵ Kat. Ausst. Kopstukken. Amsterdammers geportretteerd 1600-1800, 2002, S. 110, 111.

de Graeff (Abb. 19), das diesen vermutlich als Brautwerber, gekennzeichnet durch den auf dem Boden liegenden Handschuh, in Lebensgröße und ganzfigürlich zeigt.¹¹⁶ In späterer Zeit wurde auch Gerard ter Borch von der Familie als Porträtmaler beschäftigt (Abb. 11). Die Porträtmalkunst nahm in der ersten Hälfte des Jahrhunderts in den Niederlanden einen großen Aufschwung und wurde einerseits zu einer wichtigen Gattung innerhalb der niederländischen Malerei, andererseits zu einer wichtigen Einnahmequelle für die Künstler, obwohl die Porträtmalkunst in der Traktatliteratur zur Malerei gering geschätzt wurde.¹¹⁷ Die nach wie vor am höchsten geschätzte Gattung war die Historienmalerei. Die Ursache ist darin zu suchen, dass Porträts nach einem Vorbild gemalt wurden, während ein Historiengemälde nicht allein eine kompositorische Aufgabe war, sondern auch die Ausarbeitung der Figuren dem Maler eine geistige Leistung abverlangte.¹¹⁸ Die einem Porträt zugrunde liegende Komposition wurde von Maler und Auftraggeber bestimmt.¹¹⁹ Es war durchaus möglich, dank der Porträtmalkunst zu ansehnlichem Reichtum zu gelangen. Michiel van Mierevelt (1576-1641) war Hofmaler am Hof in Den Haag, der als solcher Porträts beinahe aller lebender Oranier anfertigte und dessen Porträtproduktion auf mehrere Tausend Stück geschätzt wird. Er ließ von seiner Werkstätte die gefragtesten Porträts mehrfach kopieren, sodass diese immer vorrätig waren; abgesehen davon wurden die gefragten Porträts auch druckgrafisch verbreitet, waren doch damals derartige Darstellungen die einzige Möglichkeit, Kenntnis über das Aussehen berühmter Persönlichkeiten zu erlangen.¹²⁰ Es kam zu einer Spezialisierung der Künstler. Der Haarlemer Maler Frans Hals, Zeitgenosse von Van Mierevelt, wurde zu einem mehr als gefragten Porträtmaler, da ihm bereits seine Zeitgenossen eine außergewöhnliche Art zu malen attestierten, die durch eine besondere Lebendigkeit der Figuren gekennzeichnet ist.¹²¹ Hals war kein Maler des Adels, sondern der Bürger.¹²² Die Lebendigkeit der von Hals gemalten Personen zeigt sich in unkonventionellen Posen oder auch einem Lächeln der

¹¹⁶ Kat. Ausst. Kopstukken. Amsterdammers geportretteerd 1600-1800, 2002, S. 54, 111.

¹¹⁷ Kieft 2007, S. 147; North 2001, S. 102.

¹¹⁸ Kieft 2007, S. 147.

¹¹⁹ Schneider 1992, S. 20.

¹²⁰ Kieft 2007, S. 147.

¹²¹ Grimm 1989, S. 66; Fuchs 2003, S. 110.

¹²² Kieft 2007, S. 148.

Porträtierten, wie in der Darstellung von Isaac Massa mit seiner Gattin ersichtlich ist (Abb. 20). Besonders hervorzuheben ist auch Frans Hals' Malweise, die aus einer Kombination aus feinmalerisch gestalteten Anteilen und solchen, die mit grobem, deutlich sichtbarem Pinselduktus ausgeführt sind und so die Lebendigkeit zusätzlich unterstreichen, besteht. Frans Hals setzt verschiedene Teile des Gemäldes in ganz unterschiedlicher Malweise um (Abb. 20). Während die dunklen Kleidungsstoffe mit breiten Pinselstrichen effektiv das kostbare Material wiedergeben, sind andere Teile des Bildnisses, insbesondere die Köpfe der beiden Porträtierten feinmalerisch, mit allen Details wiedergegeben. Auf diese Weise erreichte der Künstler, dass seine Porträts lebendig – wie Momentaufnahmen – wirken. Frans Hals malte anders als Van Mierevelt keine Adeligen, sondern Bürger, die jedoch ebenso wie der Adel in teurer, als Statussymbol zu verstehender Kleidung dargestellt sind. Wenngleich die schwarze Kleidung auf den heutigen Betrachter den Eindruck von Bescheidenheit erweckt, ist tatsächlich das Gegenteil der Fall.¹²³ Die in den angesprochenen Hochzeitsbildern fast ausnahmslos schwarzen Stoffe waren kostbar und wurden zudem mit teurer Indigofarbe gefärbt. Auch die weißen Spitzenkrägen beziehungsweise insbesondere die Halskrausen der Damen sind als Ausdruck des Wohlstands zu verstehen, da es aufwändig und teuer war, sie zu pflegen und immer blütenweiß zu halten. Die Porträtkunst brachte Hals zwar Geld ein, da seine Porträts jedoch im Wesentlichen nicht öffentlich sichtbar waren, sondern für private Haushalte gemalt worden waren, trugen sie nicht in dem Ausmaß wie für den Kunsthandel und Kunstsammlungen gemalte Werke, die zirkulierten, zu Bekanntheit und Ruhm des Künstlers bei.¹²⁴ Unter anderem malte Hals den im Textilhandel reich gewordenen Kaufmann Willem van Heythuyzen (Abb. 21)¹²⁵ in einer mit der Darstellung Charles I. bei der Jagd vergleichbaren Pose mit Attributen (Abb. 15), die deutlich auf die Erhöhung des Dargestellten abzielen, wie beispielsweise dem Degen, der nicht als typisches Attribut für einen Tuchhändler gelten kann. Die in die Hüfte gestützte Hand kann als Herrschaftsgebärde, als Imponiergehabe gesehen werden.¹²⁶ Auch Wollebrand de Jongh ist etwa fünfzig

¹²³ North 2001, S. 54.

¹²⁴ Kieft 2007, S. 151.

¹²⁵ Kat. Ausst. *Hollanders in beeld* 2008, S. 114.

¹²⁶ Schneider 1992, S. 130.

Jahre später in dieser Pose wiedergegeben. Das Porträt Van Heythuizens ist insgesamt dem Repräsentationsbedürfnis und der Tradition des Porträts eines Adligen verpflichtet. Es stellt das einzige ganzfigürliche Porträt einer Einzelperson dar, das Frans Hals jemals malte, und findet sich nach dem Tod des Porträtierten in dessen Inventarliste.¹²⁷ Passend zu Van Heythuizens Profession als Tuchhändler gab ihn Frans Hals in einem Gewand aus einem kostbaren schwarzen Stoff mit teuren, weißen Spitzen wieder. Auch Wollebrand de Jonghs Kleidung ist aus wertvollem Seidenstoff gefertigt (Abb. 2). Der blaugrüne Seidendamast könnte persischen Ursprungs sein oder aber ist ein in Europa gewobener Stoff aus persischer Seide, passend zum Lebensweg Wollebrands, der ihn auch nach Persien führte. Der Stil seiner Kleidung ist jedenfalls eher zur Mitte des Jahrhunderts, zu Wollebrand auf dem Höhepunkt seiner Karriere als zu den 1670er Jahren passend.¹²⁸

Um es nochmals zu betonen: Porträts hatten eine soziale Funktion zu erfüllen, ging es doch nicht ausschließlich darum, das Aussehen eines Menschen für die Nachwelt festzuhalten, sondern vor allem um die Wiedergabe der gesellschaftlichen Position des Porträtierten.¹²⁹ Insgesamt ist zu konstatieren, dass sich die Porträts höchst wohlhabender Bürger bezüglich des Formates und der Körperhaltung der Porträtierten an den Darstellungen der gekrönten Häupter durch Hofmaler wie Van Dyck orientierten und dem Repräsentationsbedürfnis der reichen Upper Class Folge leisteten.

6.2. Das Porträt und die Rolle der Künstler

Die Entwicklung des Porträts setzt verschiedene Gegebenheiten voraus. Porträts waren anders als die übrige Kunstproduktion der Republik der Niederlande im Goldenen Zeitalter zumeist Auftragswerke und damit eine wichtige Einnahmequelle für die Künstler. Von Porträts abgesehen wurde die Kunstproduktion für den freien Markt gefertigt, und die erzielten Preise folgten den

¹²⁷ Slive 2014, S. 63; Larsson 2008, S. 83; Kieft 2007, S. 156.

¹²⁸ Kat. Ausst. Asia in Amsterdam. The culture of luxury in the Golden Age 2015, S. 56.

¹²⁹ Fuchs 2003, S. 110.

Gesetzen von Angebot und Nachfrage. Es kam zu einer Kommerzialisierung der Kunst; der freie Markt drängte Mäzenatentum und persönliche Aufträge zurück.¹³⁰ Die Ausnahme bildeten Porträts. Personen, die auf sich hielten, ließen Porträts von sich selbst und nach Möglichkeit auch ihrer Gattinnen beziehungsweise der Familie anfertigen. Als außerordentliches Beispiel können an dieser Stelle die lebensgroßen, ganzfigürlichen Porträts von Marten Solmans (Abb. 22) und seiner Gattin Oopjen Coppit (Abb. 23), ausgeführt von Rembrandt van Rijn aus dem Jahr 1634, dem Jahr nach der Eheschließung der Porträtierten,¹³¹ genannt werden. Es sind dies die einzigen lebensgroßen, ganzfigürlichen Pendantporträts, also Porträtpaare, die Rembrandt anfertigte.¹³² In den 1610er Jahren wurden großformatige, ganzfigürliche Porträtdarstellungen bei den Bürgern der Oberschicht Amsterdams äußerst beliebt, da man sich bewusst nicht nur mit den Adelsfamilien des eigenen Landes, sondern mit dem Adel ganz Europas messen wollte.¹³³ Rembrandt, der 1631 seine ersten Porträts in Amsterdam gemalt hatte, galt als *der* aufstrebende Stern am Kunsthimmel der Stadt.¹³⁴ Die Eheleute Oopjen Coppit und Marten Solman kamen beide aus extrem reichen Familien, wobei Oopjens Familie seit Generationen zur Oberschicht Amsterdams gehörte und Martens Vater, der es als Flüchtling aus Antwerpen in Amsterdam als Besitzer einer Zuckerraffinerie zu legendärem Reichtum gebracht hatte, als Beispiel für den durchaus möglichen, steilen sozialen Aufstieg in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts gesehen werden kann.¹³⁵ Der Bräutigam wohnte als Jusstudent in Leiden in der Nähe Rembrandts, und man kann annehmen, dass er den Künstler persönlich kannte, zumal das Ehepaar auch in Amsterdam in dessen unmittelbarer Nähe wohnte.¹³⁶ Oopjen war zudem Liebhaberin der Kunst und des Kunsthandwerks.¹³⁷ Die Hängung derartiger Pendantporträts war üblicherweise so, dass das Bildnis des Mannes links und das der Frau rechts hing. Unter

¹³⁰ North 2001, S. 79.

¹³¹ Kat. Ausst. Rembrandt x Rijksmuseum 2019, S. 792.

¹³² Kat. Ausst. Rembrandt x Rijksmuseum 2019, S. 790.

¹³³ Bikker 2016, S. 30.

¹³⁴ Bikker 2016, S. 37.

¹³⁵ Kat. Ausst. High Society 2018, S. 97; Bikker 2016, S. 37.

¹³⁶ Kat. Ausst. High Society 2018, S. 97.

¹³⁷ Zandvliet 2006, S. 370. Oopjen besaß eine ansehnliche Sammlung mit Zeichnungen von Rembrandt, Goltzius und Seghers. Sie ließ sich noch einmal von Pieter Codde porträtieren. Dieses Gemälde befindet sich heute im Mauritshuis in Den Haag. Zu ihrer Sammlung zählten weiters Bildhauerarbeiten, Porzellan und Raritäten wie ein Puppenhaus. Zandvliet 2006, S. 370.

Berücksichtigung dieser Hängung macht Oopjen einen Schritt auf ihren Mann zu, der einen Handschuh in seiner Linken in Richtung seiner Frau hält, Ausdruck dafür, dass er das Sagen über sie innehat.¹³⁸ Eine ähnliche Hintergrundgestaltung in beiden Porträts, beispielsweise die der Fußbodenfliesen, macht deutlich, dass beide Gemälde zusammengehören. Auch sind die beide Personen in luxuriöser Kleidung der neuesten Mode wiedergegeben.¹³⁹ Die großformatigen Porträts der beiden jungen Eheleute Oopjen und Maren waren nicht allein Andenken an die Eheschließung, sondern galten auch als Ausdruck der Verbundenheit zwischen den Familien der Brautleute.¹⁴⁰ Jedenfalls wollten die beiden Familien auch durch die großformatigen Porträts von Oopjen und Marten deutlich machen, dass sie zur Oberschicht Amsterdams gehörten; gegebenenfalls sollten die äußerst repräsentativen Gemälde auch soziale und politische Ambitionen unterstützen.¹⁴¹ Die beiden Porträts stellen jedenfalls einen Höhepunkt in der Laufbahn Rembrandts als Porträtmaler dar, der in dieser Periode der gefragteste und teuerste Maler in der wichtigsten Stadt der Republik der Niederlande, Amsterdam, war.¹⁴² Einen wesentlichen Teil von Rembrandts Einkommen machten die in kunsttheoretischer Sicht nicht besonders hoch geschätzten Porträts aus. Die zahlreichen Selbstporträts mit eingerechnet besteht etwa ein Drittel des Oeuvres Rembrandts aus Porträts.¹⁴³ Die Preise für Porträts richteten sich einerseits nach dem ausgewählten Künstler und seiner Reputation und nach dem Format. Rembrandt galt als einer der gefragtesten Porträtisten Amsterdams, der es nicht nur verstand, die moderne Kleidung und Details wie Spitzen auf virtuose Weise wiederzugeben, sondern auch seinen Figuren große Lebendigkeit zu verleihen und ihre Psyche greifbar zu machen.¹⁴⁴ Er erhielt für die Gemälde von Oopjen und Marten ein Honorar von zirka 1000 Gulden, mehr als das dreifache Jahresgehaltes eines geschulten Facharbeiters.¹⁴⁵ Ganzfigürliche, lebensgroße

¹³⁸ Bikker 2016, S. 39.

¹³⁹ Bikker 2016, S. 14.

¹⁴⁰ Kat. Ausst. High Society 2018, S 40.

¹⁴¹ Bikker 2016, S. 32.

¹⁴² Bikker 2016, S. 46.

¹⁴³ Kieft 2007, S. 162.

¹⁴⁴ Bikker 2019, S. 61, 62, 68.

¹⁴⁵ Bikker 2019 S. 67; Bikker 2016, S. 39. Im Vergleich dazu lag der Durchschnittspreis eines Gemäldes bei etwa sechzehn Gulden, wobei zu beachten ist, dass es sich zumeist um Massenware handelte, die teilweise auch schon wesentlich günstiger für etwa zwei Gulden zu erwerben war. Driessen 2009, S. 104, 105.

Porträts sind weitaus seltener als Brust- oder Kniestücke. Beispielhaft seien hier die Porträts des Ehepaares Feyntje van Steenkiste (Abb. 24) und Lucas de Clercq (Abb. 25) aus dem Jahr 1635, die Frans Hals fertigte, angeführt. Auch diese beiden Gemälde sind als Pendantporträts verstehen; unter Berücksichtigung der üblichen Hängung sind die beiden Eheleute einander zugewandt. Porträts stellen einen Konsens zwischen Auftraggeber und Maler, zumeist innerhalb vorgegebener gesellschaftlicher Konventionen, dar.¹⁴⁶ Porträtdarstellungen beinhalten natürlich auch die Vorstellungen und Wünsche der abgebildeten Personen, in einer bestimmten Art und Weise inszeniert zu werden. Abgesehen von Porträts spielte die Auftragskunst im Goldenen Zeitalter der Niederlande keine bedeutende Rolle. Die Organisation der Maler in der St. Lukasgilde brachte nicht automatisch ein bestimmtes Einkommen mit sich, und viele Künstler fertigten ihre Werke für den freien Kunstmarkt an und spezialisierten sich.¹⁴⁷ Um 1650 gab es etwa 700 Maler, die sich durchaus als Handwerker verstanden und etwa 70000 Gemälde pro Jahr fertigstellten, sodass insgesamt mehrere Millionen Gemälde in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts entstanden.¹⁴⁸ Gemälde waren in gewisser Weise auch Massenprodukte, und man versuchte die Entstehungskosten gering zu halten, sodass möglichst weite Teile der rasch wachsenden städtischen Bevölkerung, wie etwa kleine Beamte, ihr Heim mit Bildern ausstatten konnten.¹⁴⁹ Aber auch einfachere, bäuerliche Haushalte waren üblicherweise mit einigen Bildern geschmückt, wie dies aus der Reiseliteratur und Nachlassinventarlisten ersichtlich ist.¹⁵⁰ Wichtige Kostenfaktoren waren die auf ein Bild verwendete Arbeitszeit und damit das Bildformat und die Detailtreue der Abbildungen, aber auch die Materialkosten, wie die Größe der Leinwand und die verwendete Farbe, spielten eine Rolle, weshalb man sich auch gerne für monochromere Darstellungen mit eingeschränkter Farbpalette entschied und so Kosten sparte.¹⁵¹ Letztlich war ein Großteil der Gemäldeproduktion Serienarbeit, aus der der Kunde

¹⁴⁶ Schneider 1992, S. 20.

¹⁴⁷ Die Bezeichnung St. Lukasgilde leitet sich vom Patron der Maler, dem Heiligen Lukas, ab, der als malender Arzt das erste Marienbild gemalt haben soll. North 2001, S. 66. Jede Stadt hatte ihre eigene Lukasgilde, die auf den Ausgleich der Einkommen der Maler und die Monopolisierung des Kunstmarktes abzielte, wobei eine Zwangsmitgliedschaft ab dem Beginn des 17. Jahrhunderts in Amsterdam nicht mehr durchzusetzen war. North 2001, S. 67, 68.

¹⁴⁸ Driessen 2009, S. 103.

¹⁴⁹ Prak 2002, S. 246.

¹⁵⁰ Prak 2002, S. 250; North 2001, S. 45.

¹⁵¹ Prak 2002, S. 247, 248, 252.

wählen konnte; die Spezialisierung der Maler erhöhte zusätzlich das Produktionstempo.¹⁵² Maler wie Rembrandt hatten in ihrer Werkstatt zusätzlich Lehrlinge und Gesellen zur Verfügung und konnten so die Produktion steigern.¹⁵³ Maler war ein Lehrberuf, der in der Regel in sechs Jahren erlernt wurde, wobei der Lehrherr bezahlt werden musste und die Ausbildung zum Maler somit Geld kostete.¹⁵⁴ Diese Kosten waren erheblich, sodass beispielsweise das Delfter Waisenhaus keinem einzigen Zögling die Malerlehre ermöglichte. Die Ausbildungskosten variierten zum Teil erheblich, auch in Abhängigkeit vom Renommée des Lehrherren.¹⁵⁵ Die Statuten der Lukasgilde legten auch die Rahmenbedingungen der Ausbildung fest, wobei der praktische Unterricht den größten und wichtigsten Bestandteil der Ausbildung ausmachte, wiewohl Carel van Mander auch eine theoretische Ausbildung forderte¹⁵⁶, die jedoch den wirtschaftlichen Notwendigkeiten wie der einer großen Schülerzahl untergeordnet blieb.¹⁵⁷ Gemessen an der Gesamtbevölkerung gab es eine hohe Dichte an Malern.¹⁵⁸ Hatte der Lehrling nach Vorstellung des Meisters ausreichendes Können erlangt, war die Lehrzeit beendet, der Lehrling erreichte Gesellenstatus und durfte seine Bilder nun auch signieren und verkaufen und konnte in weiterer Folge die Meisterschaft in der Lukasgilde erwerben.¹⁵⁹ Dadurch sowie durch die Ausrichtung auf den Geschmack eines finanziell potenten Publikums konnten Maler durchaus in die städtische Oberschicht aufsteigen, wobei sie zumeist wohl dem Mittelstand zuzuordnen waren.¹⁶⁰ Auch Armut gehörte zum Lebensalltag durchaus gefeierter Malern wie Rembrandt und Hals. Rembrandt hatte im Laufe seines Lebens seinen Malstil von feinmalerisch hin zu einem pastosen Stil mit groben Pinselstrichen entwickelt, wie am Porträt des Jan Six ersichtlich (Abb. 26), der offenbar beim zahlungskräftigen Publikum insgesamt nicht so gefragt war,

¹⁵² Prak 2002, S. 247.

¹⁵³ Prak 2002, S. 247.

¹⁵⁴ North 2001, S. 62.

¹⁵⁵ North 2001, S. 63.

¹⁵⁶ 1604 erschien *Het Schilder-Boeck* (Übersetzung der Autorin: Das Maler-Buch) von Carel van Mander. Diese Enzyklopädie der Kunst umfasst eine Übersicht der Malkunst vom Altertum bis zur Gegenwart, Erklärungen zu den Metamorphosen des Ovid als Grundlage für mythologische Darstellungen sowie eine Art Anleitung zur Malerei für junge Künstler. Beheydt 2002, S. 114.

¹⁵⁷ North 2001, S. 64.

¹⁵⁸ Prak 2002, S. 250.

¹⁵⁹ North 2001, S. 65.

¹⁶⁰ North 2001, S. 73, 77.

weshalb die Zahl der Aufträge abnahm.¹⁶¹ Rembrandt war jedoch nicht wie Frans Hals Mitglied der Lukasgilde und hatte daher nicht wie sein Kollege Hals Anspruch auf die soziale Fürsorge der Malergilde.¹⁶²

Es gab also eine große Diversität in der Qualität der Kunstproduktion. Auch die Preise der Werke variierten von ganz billig bis enorm teuer. Der Status der Künstler reichte von renommierten und wohlhabenden Malern bis hin zu Künstlern in bitterer Armut. Die Kunstproduktion der Republik der Sieben Vereinigten Provinzen folgte im Goldenen Zeitalter ganz besonderen Gesetzmäßigkeiten, die wesentlich durch die Gesellschaftsstruktur einer bürgerlichen Gesellschaft und den hohen Urbanisierungsgrad bestimmt waren. Die besondere, eigenständige Entwicklung der Republik der Niederlande war wesentlich durch die ökonomischen Voraussetzungen bedingt und den großen Reichtum, der daraus generiert werden konnte.

7. Zum Reichtum der Republik und ihrer Bürger

7.1. Der Wirtschaftsboom

Die bürgerliche, städtisch organisierte Republik der Niederlande verfügte über großen Reichtum, der durch eine florierende Wirtschaft entstand. Alle Wirtschaftsbereiche erlebten einen Boom. Dem flächenmäßig kleinen Land im Norden Europas gelang es sich im Goldenen Zeitalter zum Zentrum des Welthandels zu entwickeln. Die niederländische Wirtschaft wuchs zwischen 1580 und 1650 so stark, dass das nationale Pro-Kopf-Einkommen in diesem Zeitraum um etwa fünfzig Prozent anstieg.¹⁶³ Dieser Umstand ist umso bemerkenswerter,

¹⁶¹ Dieses Gemälde ist Teil der heutigen Six-Kollektion und nach wie vor in Familienbesitz im Haus an der Herengracht in Amsterdam. Zandvliet 2006, S. 292.

¹⁶² North 2001, S. 68.

¹⁶³ Prak 2010, S. 97.

als diese Zeit allgemein als europäische Krisenzeit gilt.¹⁶⁴ Wie gesagt, waren nur gut dreißig Prozent der Bevölkerung der Republik in der Landwirtschaft tätig, wobei Brotgetreide aus dem Ostseeraum importiert wurde und die landwirtschaftlichen Nutzflächen für gewinnbringendere Zweige, wie Viehzucht und Milchwirtschaft und den Anbau von Futter- und Gewerbepflanzen, wie Raps, Flachs oder auch Tabak, genutzt werden konnten.¹⁶⁵ Die größte Gruppe der Bevölkerung war im Gewerbe tätig, und hier vor allem im Textilgewerbe, das dank fortschrittlicher Techniken lange Zeit den Weltmarkt beherrschte.¹⁶⁶ Leiden und Haarlem waren die Zentren der Textilproduktion, die mit Migranten aus den südlichen Provinzen in die Republik gekommen war. Einer dieser Einwanderer war der Großvater des Jan Six (Abb. 26), der von Rembrandt ein persönliches Porträt malen ließ und zu den 250 Reichsten des Goldenen Zeitalters gehörte. Jener Großvater war wahrscheinlich aus religiösen Gründen aus den südlichen Niederlanden nach Amsterdam gekommen, wo er eine Leinen- und Seidenfärberei gegründet hatte und so den Grundstein zu einem enormen Vermögen gelegt hatte.¹⁶⁷ Die insgesamt etwa 80.000 Migranten aus den spanischen Niederlanden können als wichtiger Faktor für die Modernisierung gesehen werden.¹⁶⁸ Das neben der Textilproduktion wichtigste Gewerbe war der Schiffbau, der sich ebenfalls durch ein hohes Innovationsniveau auszeichnete und sich dadurch von anderen zur See fahrenden Nationen abhob. Die niederländischen Ingenieure entwickelten einige neuartige Schiffstypen, die aus leichtem Holz gefertigt wurden, unter ihnen ein Typus, der es erlaubte in die verschiedensten Handelsgebiete der Welt zu fahren und dank einheitlicher Konstruktion seriell und damit kostengünstig gefertigt zu werden.¹⁶⁹ Der Technologievorsprung der Niederländer auf dem Gebiet des Schiffbaus blieb bis Ende des 17. Jahrhunderts erhalten.¹⁷⁰ Wichtig für die niederländische Wirtschaft war auch die Heringfischerei, deren wichtigster Markt der Ostseeraum war, wo die Niederländer quasi ein Handelsmonopol hatten. Auch

¹⁶⁴ North 2001, S. 19.

¹⁶⁵ Kat. Ausst. Freiheit Macht Pracht 2009, S. 49, 50.

¹⁶⁶ Kat. Ausst. Freiheit Macht Pracht 2009, S. 51.

¹⁶⁷ Zandvliet 2006, S. 290.

¹⁶⁸ North 2001, S. 19. Amsterdam war das beliebteste Ziel der Migration, sodass die Bevölkerungszahl explosionsartig stieg. Die Stadt zählte in den 1580er Jahren etwa 30.000 Einwohner, 1622 waren es bereits 105.000 und 1732 dann stolze 240.000 Einwohner. Prak 2010, S. 101.

¹⁶⁹ Kat. Ausst. Freiheit Macht Pracht 2009, S. 51.

¹⁷⁰ North 2001, S. 29.

hier konnten sie dank innovativer Technologien und der Verarbeitung des Fanges direkt auf dem Schiff zu günstigeren Preisen als die Mitbewerber verkaufen.¹⁷¹

Im Lauf des 17. Jahrhunderts wurde der Dienstleistungssektor zunehmend wichtiger und war gegen Ende des Jahrhunderts der Wirtschaftszweig mit den meisten Beschäftigten.¹⁷² Schon früher waren die Bereiche Schifffahrt, Handel und Finanz jene mit den höchsten Einkommen.¹⁷³ Oopjen Coppits Vater war beispielsweise als Händler von Schießpulver und Getreide tätig und schaffte es damit auf die Liste der 250 Reichsten des Goldenen Zeitalters der Republik.¹⁷⁴

Es entwickelten sich jedoch auch völlig neue Wirtschaftszweige, wie Diamantschleifereien, Zuckerverarbeitung und die Herstellung von Zigarren.¹⁷⁵ Durch seine Zuckerraffinerie zu Reichtum gekommen war, wie gesagt, der von Antwerpen nach Amsterdam emigrierte Vater von Marten Solman. Auch der Beginn der Produktion der berühmten Delfter Porzellanwaren fiel in diese Zeit.¹⁷⁶ Die Entwicklung der Wirtschaft brachte auch eine verstärkte Konsumentennachfrage nach neuen Produkten wie beispielsweise Tulpen mit sich; Artikel wie Bilder, Uhren und Bücher wurden zu Allgemeingütern auch in armen Bauernfamilien.¹⁷⁷

Der große wirtschaftliche Erfolg ist ganz wesentlich auf den Innovationsgeist und die Technologieführerschaft in mehreren Bereichen zurückzuführen. Ein weiterer äußerst wichtiger Bestandteil des Erfolges war das Kolonialreich mit einem über den gesamten Globus verzweigten Handelssystem und verschiedensten Kolonialwaren, was allerdings einen kritischen Blick verlangt und sicherlich nicht ausschließlich als Ruhmesblatt zu bezeichnen ist, wenngleich hier eine enorme Wertschöpfung stattfand.

¹⁷¹ North 2001, S. 25, 26.

¹⁷² North 2001, S. 31.

¹⁷³ North 2001, S. 31.

¹⁷⁴ Zandvliet 2006, S. 371.

¹⁷⁵ Prak 2010, S. 98.

¹⁷⁶ Prak 2010, S. 98.

¹⁷⁷ Prak 2010, S. 99.

7.2. Kolonialreich und VOC

Das Kolonialreich der damaligen Niederlande erstreckte sich über die gesamte Welt (Abb. 27). Beeindruckend ist der Größenvergleich zwischen Mutterland und der Kolonie *Nederlandsch Oost-Indië* (Abb. 28)¹⁷⁸, deren Fläche ein Vielfaches der Fläche der Republik ausmachte, wodurch der enorme positive wirtschaftliche Effekt der Kolonie auf das Mutterland verständlich wird. So kann der niederländische Gulden zu Recht als der Dollar des 17. Jahrhunderts bezeichnet werden.¹⁷⁹

Wichtige Motoren für die globale Ausbreitung des Handels und den wirtschaftlichen Aufschwung in der Republik der Sieben Vereinigten Provinzen waren die beiden nach einem völlig neuartigen Konzept errichteten Handelsorganisationen, die *Vereenigde Oost-Indische Comapgnie* VOC und *West-Indische Compagnie* WIC.¹⁸⁰ Die 1602 gegründete VOC kann als erste Aktiengesellschaft überhaupt bezeichnet werden. Wirtschaftliches Zentrum der VOC in Asien bildete das von den Niederländern gegründete Batavia; weitere Handelsstützpunkte befanden sich in Japan, Taiwan, an der indischen Küste, auf verschiedenen Inseln und in Südafrika, dem heutigen Kapstadt.¹⁸¹ Batavia war nach dem Vorbild einer niederländischen Stadt mit Kanälen angelegt, da der Untergrund morastig war. Jedoch nicht nur die Grachten, sondern auch die Befestigungsanlage, die Kirche oder das Krankenhaus ließen an eine Stadt in Holland denken.¹⁸² Der wirtschaftliche Erfolg der VOC basierte wesentlich auf der völlig neuartigen Organisation als Aktiengesellschaft, da auf diese Art und Weise ausreichend Kapital für kostspielige Überseeunternehmungen generiert werden konnte und nicht nur der Gewinn, sondern auch das finanzielle Risiko auf eine größere Anzahl von Aktionären verteilt wurde und dadurch das Scheitern einzelner Unternehmungen nicht gleichzeitig das Scheitern der gesamten Organisation bedeutete, zumal die Gefahren der Schifffahrt im 17. Jahrhundert ungleich höher

¹⁷⁸ Die damalige Kolonie *Nederlands-Indië* kommt geografisch überein mit der heutigen, seit 1949 von den Niederlanden unabhängigen Republik Indonesien. Übersetzung der Verfasserin: Niederländisch Ostindien.

¹⁷⁹ Prak 2010, S. 97.

¹⁸⁰ Übersetzung der Verfasserin: Vereinigte Ostindische Kompanie, Westindische Kompanie.

¹⁸¹ Prak 2010, S. 98.

¹⁸² Blussé 1983, S. 164, 165.

waren, als das in der Gegenwart des 21. Jahrhunderts mit modernster Technik der Fall ist. Die Aktionäre kamen aus allen Gesellschaftsschichten, von reichen Emigranten aus dem Süden bis hin zu Handwerkern und Dienstboten¹⁸³, die allesamt den fortschrittlichen Charakter der VOC als weltweit erster Aktiengesellschaft erkannten und auf satte Gewinne hofften. Die Generalstaaten erteilten der VOC und damit ihren Mitgliedern, den Kaufleuten aus den Handelsstädten der Provinzen, das Handelsmonopol für den gesamten asiatischen Raum.¹⁸⁴ In den einzelnen von Beginn an teilnehmenden Handelsstädten Amsterdam, Middelburg, Rotterdam, Delft, Hoorn und Enkhuizen gab es Kammern, die Bau und Ausrüstung der Schiffe und den Verkauf der Waren regelten sowie die Kosten der Expeditionen aufteilten.¹⁸⁵ Die niederländischen Handelsstädte hatten einen weltoffenen Charakter und zogen neben politischen und religiösen Flüchtlingen auch Arbeitssuchende aus den Nachbarländern, vor allem auch Deutsche, an, die als Soldaten oder Matrosen bei der VOC anheuerteten oder auch bei der Admiralität Arbeit fanden, wobei die höheren Ränge den Niederländern vorbehalten blieben.¹⁸⁶ Auch die Religion, der Calvinismus, war der Expansion förderlich, gab es doch mit ihm die Forderung, Geld weder zu verschwenden noch zu horten, sondern in gottgefällige Projekte zu investieren.¹⁸⁷ Beinahe zwei Jahrhunderte sollte der profitable Handel der VOC mit Asien bestehen bleiben.¹⁸⁸ Zu den wichtigsten Gütern, die aus diesem Raum gehandelt wurden, zählten Gewürze wie Pfeffer, Gewürznelken, Muskatnüsse und Muskatblüten. Bald schon kamen andere „Kolonialwaren“ wie Seide, Baumwolle, Bodenschätze wie Edelsteine, Gold, Silber und Kupfer und später Porzellan aus China hinzu, wobei die Güter nicht ausschließlich zwischen Europa und Asien, sondern auch innerhalb Asiens gehandelt wurden.¹⁸⁹ Von Europa aus waren die Schiffe meist fast leer nach Asien unterwegs, da europäische Produkte zu teuer oder nicht gefragt waren¹⁹⁰, wohingegen die Retourflotten wie jene unter dem Kommando Wollebrand de Jonghs (Abb. 5) voll beladen mit kostbarer Fracht nach

¹⁸³ Blussé 1983, S. 41, 42.

¹⁸⁴ Blussé 1983, S. 40.

¹⁸⁵ Gaastra 1982, S. 18, 19.

¹⁸⁶ Gelder 1997, S. 53, 54, 56.

¹⁸⁷ Driessen 2009, S. 117.

¹⁸⁸ Gaastra 1982, S. 153.

¹⁸⁹ Kat. Ausst. Asia in Amsterdam. The culture of luxury in the Golden Age 2015, S. 21, 22.

¹⁹⁰ Gaastra 1982, S. 128.

Amsterdam zurücksegelten. Abgesehen vom Handel sollte die VOC gleichzeitig auch im Namen der Generalstaaten gegen Spanier und Portugiesen in Übersee Krieg führen, Forts bauen und mit den lokalen Fürsten Verträge aushandeln.¹⁹¹ Diese Anforderungen waren für eine private Handelsorganisation einmalig, wurden doch damit auch Aufgaben erfüllt, die in den übrigen europäischen Ländern souveräne Herrscher innehatten. Im Unterschied zu Spaniern und Portugiesen verfolgten die Niederländer niemals missionarische Zwecke, ihre Unternehmungen richteten sich ausschließlich auf den Handel und den wirtschaftlichen Erfolg und nicht auf die Religion. Die VOC entwickelte sich zu einem großen Arbeitgeber, der um 1625 etwa 8000 Personen beschäftigte und um 1700 bereits 25000 Mitarbeiter zählte, der größte Teil von ihnen in Asien.¹⁹² Zu Spitzenzeiten fungierten bis zu 40000 Menschen als Angestellte der VOC zwischen dem Kap der Guten Hoffnung und Japan.¹⁹³ Neben dem offiziellen Handel florierten auch die Korruption und der eigentlich illegale private Handel, an dem praktisch jeder, der im Dienst der VOC stand, teilnahm¹⁹⁴, um auf diese Art das eigene Einkommen aufzubessern. Auch dunkle Kapitel wie Gewalt und Ausbeutung gehörten, wie bereits am Beispiel der Banda-Inseln gezeigt wurde, zum Alltag der ersten multinationalen Handelsorganisation. Im Gegensatz dazu wurde der Reichtum im Mutterland auch für soziale Einrichtungen wie Armen- oder Waisenhäuser genutzt. Wie erwähnt, war auch Wollebrand de Jongh in einem dieser Waisenhäuser aufgewachsen.

7.3. Verbildlichung der Kolonialherren mit fernöstlichen Begleitern

Der Fürsorge und Mildtätigkeit im Mutterland stand eine teilweise große Brutalität im Vorgehen gegen Einwohner in den Kolonien der Republik bis hin zum in großem Maßstab durchgeführten Sklavenhandel gegenüber. An diesem waren auch die VOC und ihre Beamte auf asiatischem Gebiet höchst aktiv beteiligt.¹⁹⁵ Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass nicht nur Europäer, sondern durchaus auch Chinesen und andere Asiaten Sklaven hielten,

¹⁹¹ Blussé 1983, S. 40.

¹⁹² Blussé 1983, S. 42; Prak 2010, S. 98.

¹⁹³ Kat. Ausst. Asia in Amsterdam. The culture of luxury in the Golden Age 2015, S. 21.

¹⁹⁴ Kat. Ausst. Asia in Amsterdam. The culture of luxury in the Golden Age 2015, S. 26.

¹⁹⁵ Van Rossum 2015, S. 12.

die auf diversen Sklavenmärkten in und um Batavia erworben werden konnten.¹⁹⁶ Sklaven und Sklavenmärkte gab es in allen asiatischen VOC Niederlassungen. In Batavia wäre es unmöglich gewesen, einen Haushalt ohne Sklaven zu führen.¹⁹⁷ Einfachere Bürger hatten in Asien sechs bis zehn Sklaven, während es auch vornehme Haushalte, zu denen auch jene hochrangiger VOC-Funktionäre zählten, mit bis zu dreihundert Sklaven in deren Besitz gab.¹⁹⁸ Der größte Teil der Sklaven stammte aus dem afrikanischen Sklavenhandel, nur ein kleiner Teil kam aus der lokalen Bevölkerung.¹⁹⁹ Als Beispiel für ein Porträt eines Kolonialherren mit Schwarzen kann jenes Wollebrand de Jonghs gesehen werden. Eine Darstellung mit einem indonesischen Knaben zeigt einen hochrangigen VOC-Kaufmann, vermutlich Jacob Mathieusen mit seiner Gattin (Abb. 29). Der von Janssen fälschlicherweise als Schwarzer bezeichnete Indonesier²⁰⁰ hält einen sogenannten *Pajong* über den Kaufmann und seine Frau. Sowohl der Knabe in personam als auch der Sonnenschirm, mit dem er das Kaufmannehepaar beschattet, sind als Ausdruck der Macht und des sozialen Status der Kolonialherren zu interpretieren. Auch auf der Ansicht Batavias von Andries Beeckman (Abb. 30) ist innerhalb des im Vordergrund wiedergegebenen bunten, marktähnlichen Treibens unter Palmen mit Menschen aus aller Herren Länder eine vergleichbare Personengruppe mit *Pajong* zu erkennen. Das Kaufmannehepaar wurde von Cuyp vor dem Hintergrund Batavias mit einer Retourflotte dargestellt (Abb. 29).²⁰¹ Die Flotte und die Geste des Kaufmannes mit dem Stock in Richtung der Schiffe sind als Zeichen der Verbundenheit wie auch als Symbol der Macht zu verstehen. Retourflotte, *Pajong* sowie Bedienstete oder Sklaven finden sich ebenfalls auf dem mehr als ein Jahrzehnt später entstandenen Porträt Wollebrand de Jonghs (Abb. 2). Eine zweite erhaltene Darstellung von Kolonialherren mit asiatischen Begleitern ist ein Familienporträt aus dem Oeuvre Jacob Coemans (Abb. 31). Der mit seiner Ehefrau Cornelia van Nijenrode porträtierte reiche VOC-Funktionär Pieter Cnoll ist mit zwei Töchtern und zwei ihrer etwa fünfzig Sklaven dargestellt.²⁰² Die beiden

¹⁹⁶ Van Rossum 2015, S. 27.

¹⁹⁷ Van Rossum 2015, S. 21.

¹⁹⁸ Van Rossum 2015, S. 21.

¹⁹⁹ Van Rossum 2015, S. 24.

²⁰⁰ Janssen 2002, S. 75.

²⁰¹ Van Rossum 2015, S. 13.

²⁰² Van Rossum 2015, S. 71.

Indonesier, die sich am verschatteten, etwas düster anmutenden, rechten Bildrand befinden, tragen wesentlich zur Verortung der Szenerie in den Tropen bei. Bei dem jungen indonesischen Mann, der eine Orange aus dem von einem indonesischen Mädchen getragenen Obstkorb nimmt, handelt es sich vermutlich um Oentoeng, den Lieblingsbegleiter und *Pajong*träger Pieter Cnolls. Später stand der Indonesier im Dienst von Cnolls Sohn, der ihn jedoch so schlecht behandelte, dass Oentoeng floh und als Räuberhauptmann eine Plage für die VOC wurde.²⁰³ Die Art der Darstellung einer niederländischen, wenngleich reichen bürgerlichen Familie folgt auch hier dem Vorbild von Familienporträts aus Adelskreisen. Gerard van Honthorst hatte bereits einige Jahre vor dem Gemälde von Jacob Coeman die Familie des Statthalters Frederik Hendriks mit seiner Gattin Amalia van Solms und drei ihrer Kinder gemalt (Abb. 32). Die Mitglieder beider Familien sind teuer und aufwändig gekleidet, mit wertvollem Perlenschmuck vor Architekturversatzstücken, einem dahinterliegenden Garten und einem bewölkten Himmel dargestellt. Die mit 267 x 353 cm mehr als imposante Darstellung der Oranier in Lebensgröße misst in der Höhe wie auch in der Breite beinahe das Doppelte vom Porträt der Familie Cnoll und wurde von Amalia van Solms für das Huis ten Bosch in Auftrag gegeben. Die Erfolge ihres Gatten Frederik Hendrik und die damit verbundene Aufwertung des Statthalteramtes ließen eine derartige, quasi königliche Prunkentfaltung am Hof in Den Haag zu.²⁰⁴ Diese Art der pompösen Darstellung wurde von Coeman teilweise übernommen. Beide Familienporträts dienten ganz offensichtlich der Repräsentation, wobei nur auf dem bürgerlichen Porträt zwei indonesische Sklavenbedienstete mit im Bild sind; aufgrund des wesentlich kleineren Formates fällt die Wirkung auf den Betrachter nicht ganz so pompös und überwältigend aus. Am Höhepunkt seiner Karriere als einer der reichsten Einwohner Batavias beauftragte Cnoll bei dem nach Indonesien gereisten Coeman sein Familienporträt. Pieter Cnoll hatte eine ansprechende Karriere innerhalb der VOC gemacht und zuletzt einen der meist begehrten Posten in Batavia bekleidet, der es erlaubte zu großem Reichtum zu gelangen.²⁰⁵ Seine Gattin Cornelia van Nijenrode war die Tochter eines VOC-Funktionärs der ersten

²⁰³ Blussé 1986, S. 195.

²⁰⁴ Kat. Ausst. Freiheit Macht Pracht. Niederländische Kunst im 17. Jahrhundert, 2009, S. 34.

²⁰⁵ Blussé 1986, S. 179, 181.

Generation, Cornelis van Nijenrode aus Delft, und einer japanischen Kurtisane.²⁰⁶ Cornelias Vater war einer jener VOC-Funktionäre, die außerhalb der rechtlichen Normen der VOC zu Vermögen gekommen waren, weshalb seine Hinterlassenschaft von der VOC einbehalten wurde.²⁰⁷

An dieser Stelle ist besonders zu betonen, dass es für Niederländer in Asien für lange Zeit durchaus üblich war, mit einheimischen Frauen Verbindungen einzugehen und Kinder in die Welt zu setzen, da niederländische Frauen aufgrund der ungesunden Lebensumstände wie Klima und Tropenkrankheiten und der langen, gefährlichen Anreise²⁰⁸ in den Kolonien des 17. Jahrhunderts selten waren. Cornelis van Nijenrode hatte seine beiden später beide mit Europäern verheirateten Töchter, die er mit zwei japanischen Kurtisanen hatte, prinzipiell als Erbinen berücksichtigt.²⁰⁹ Kinder aus Beziehungen zwischen Niederländern und asiatischen Frauen waren gesetzlich anerkannt, sobald die Eltern heirateten.²¹⁰ Derartige Verbindungen waren auch deshalb lange Zeit gewünscht, weil man auf diese Weise erreichte, dass die Neuankömmlinge auch in den Kolonien bleiben wollten, weil sie dort ihre neuen Familien hatten. Bis ins 19. Jahrhundert waren derartige Verbindungen nicht nur bei Angehörigen der unteren Ränge der VOC, sondern auch bei Niederländern mit hohen Funktionen durchaus üblich. Hohe Funktionäre heirateten indonesische Frauen aus der indonesischen

²⁰⁶ Die Biografie der Cornelia van Nijenrode wurde von Leonard Blussé 1997 im detailliert recherchierten Roman *Bitters bruid. Een koloniaal huwelijksdrama in de Gouden Eeuw* (Übersetzung der Verfasserin: Bitters Braut. Ein koloniales Ehedrama im Goldenen Zeitalter) verarbeitet. Nach dem Tod Pieter Cnolls hatte Cornelia in zweiter Ehe den Witwer Joan Bitter geheiratet. Nach dem Scheitern der Ehe wollte Cornelia die Scheidung von ihrem zweiten Ehemann, der inzwischen die Kontrolle über das seitens seiner Gattin in die Ehe eingebrachte enorme Vermögen übernommen hatte. Auf getrennten Schiffen reiste das Ehepaar in die Niederlande. Als tragischer Höhepunkt dieser Reise verstarb der einzige Sohn Cornelias, der als einziger von insgesamt zehn Kindern das Erwachsenenalter erreicht hatte, an Bord. Vor einem Gericht in der Republik wurde die Scheidung abgelehnt, Cornelia musste weiter mit ihrem Mann zusammenleben und Bitter behielt die Kontrolle über die Hälfte des Vermögens. Den Ausgang der Anfechtung dieses Urteils erlebt Cornelia nicht mehr.

²⁰⁷ Blussé 1986, S. 184.

²⁰⁸ Erst mit der Eröffnung des Suez-Kanals 1869 wurde der Seeweg nach Asien deutlich kürzer und die Gefahren am Kap der Guten Hoffnung waren nicht mehr relevant, sodass in der Folge deutlich mehr niederländische Frauen in die asiatischen Handelsniederlassungen kamen. Mischehen zwischen Niederländern und einheimischen Frauen wurden dadurch seltener, zumal sie in der Folge auch als gesellschaftlich nicht mehr opportun betrachtet wurden. Pollmann 1987, S. 126, 127.

²⁰⁹ Blussé 1986, S. 183, 187.

²¹⁰ Pollmann 1987, S. 124.

Oberschicht.²¹¹ Das koloniale Zusammenleben zwischen Europäern und der lokalen Bevölkerung war also durchaus facettenreich. Das Familienporträt der Familie Cnoll ist auch deshalb ein einmaliges Zeitdokument, weil es das obere und das untere Ende der sozialen Hierarchie abbildet: Einerseits sehen wir die Halbasiatin Cornelia van Nijenrode, die der gesellschaftlichen Elite Batavias angehörte, andererseits die beiden indonesischen Sklaven, die das untere Ende der Skala repräsentieren.

Die beiden Gemälde, das der Kaufmannsfamilie von Aelbert Cuyp und jenes der Cornelia van Nijenrode mit ihrer Familie, sind die nach ausführlicher Recherche einzigen auffindbaren Porträtdarstellungen aus der Republik im 17. Jahrhundert mit asiatischen Begleitern, wobei zu unterstreichen ist, dass der junge Indonesier, sollte er tatsächlich besagter Oentoeng sein, insofern Seltenheitswert hat, als bei außereuropäischen Begleitern fast nie deren Namen oder Identitäten festzustellen sind.

7.4. Die WIC, Graf Johan Maurits und die Sklaverei

Die WIC wurde 1621 nach dem Vorbild der wirtschaftlich äußerst erfolgreichen VOC gegründet. In den ersten Jahren ihres Bestehens war der Schwerpunkt der Organisation auf militärische Aktivitäten gegen Spanien und Portugal in Übersee gerichtet; bald erstreckte sich das Imperium der WIC von der westafrikanischen Küste nach Brasilien und den Karibischen Inseln sowie bis zum Kap der Guten Hoffnung.²¹² Wichtiger Handelsraum der WIC war auch Nordamerika, wobei die niederländische Gründung *Nieuw Amsterdam*, das heutige New York, 1667 an die Engländer übergeben wurde.²¹³ Für knapp ein Vierteljahrhundert, nämlich von 1630 bis 1654,²¹⁴ war die Kolonie „Nederlands-Brazilië“, auch „Nieuw Holland“²¹⁵ genannt, Teil des niederländischen Kolonialimperiums. Von 1636 bis 1644 war

²¹¹ Pollmann 1897, S. 126. Anders war das für Engländer, die sobald sie eine derartige Ehe eingingen, gesellschaftlich isoliert waren. Pollmann 1897, S. 126.

²¹² Den Heijer 1994, S. 9.

²¹³ Prak 2010, S. 98. Übersetzung der Verfasserin: Neu Amsterdam.

²¹⁴ Daum 2009, S. 17.

²¹⁵ Van der Vinde 2019, S. 7. Übersetzung der Verfasserin: Niederländisch-Brasilien, Neu Holland.

Johan Maurits van Nassau-Siegen, ein Großneffe des Statthalters Frederik Hendrik, Generalgouverneur und Oberbefehlshaber über das Heer und die Flotte in Niederländisch-Brasilien.²¹⁶ Johan Maurits erhielt diese mit besonderer Macht ausgestattete Position in Übersee, nachdem er bereits Ruhm auf militärischer Ebene für die Republik erworben hatte und aus diesem Grund als Idealbesetzung für das 1630 von den Portugiesen eroberte, jedoch noch nicht vollständig unterworfenen Brasilien galt.²¹⁷ Er war als Mitglied der Statthalterfamilie, vom persönlichen Wunsch seinen Reichtum zu vergrößern und militärischen Ruhm in der Neuen Welt zu erwerben motiviert, nach Brasilien gegangen.²¹⁸ Die beiden Handelsorganisationen VOC und WIC und deren Mitglieder gelangten nicht ausschließlich mit dem Handel von diversen Gütern zu teilweise sagenhaftem Reichtum. Sowohl die VOC als auch die WIC sind, wie bereits erwähnt, auch in einem Atemzug mit Sklaverei und Menschenhandel zu nennen. Nach der Eroberung Brasiliens, damals der größte Zuckerproduzent weltweit, von den Spaniern und Portugiesen, übernahm die WIC deren System der Sklavenarbeit auf den Zuckerrohrplantagen.²¹⁹ Zunächst herrschte bei den Niederländern die Meinung vor, dass es sich bei der Sklaverei um eine unchristliche Handlungsweise ihrer katholischen Feinde handle;²²⁰ diese Überlegung ist durchaus in Einklang mit dem Streben nach Autonomie von Spanien und der republikanischen Gesellschaftsordnung der Niederlande zu bringen. Erstaunlich ist jedoch, wie rasch die Niederländer ihre ursprüngliche Einstellung angesichts der gigantischen Gewinne, die aus der Zuckerindustrie mit Hilfe von Sklavenarbeit zu lukrieren waren, änderten, und die Sklaverei in Brasilien²²¹ fortsetzten. Im Auftrag von Johan Maurits waren die portugiesischen Gebiete in Westafrika, die Goldküste mit Fort Elmina²²² und auch das heutige Angola erobert worden mit dem Zweck, den Sklavenhandel auszubauen.²²³ Wie zuvor die Portugiesen brachten die Niederländer die Sklaven von der westafrikanischen Küste, vor allem von Angola,

²¹⁶ Daum 2009, S. 16, 17; Den Heijer 1994, S. 44.

²¹⁷ Zandvliet 2006, S. 28; Den Heijer 1994, S. 44.

²¹⁸ Kat. Ausst. Caesar van Everdingen schildert met vlelend penseel (1616/1617-1678), 2016, S. 194; Boos 2011, S. 32.

²¹⁹ Balai 2013, S. 60, 63.

²²⁰ Van der Vinde 2019, S. 7.

²²¹ Van der Vinde 2019, S. 7, 8.

²²² Die damalige Goldküste deckt sich weitgehend mit dem Küstenstreifen der heutigen Republik Ghana.

²²³ Van der Vinde 2019, S. 9.

auf die Sklavenmärkte und die Plantagen Südamerikas, deren Erzeugnisse dann in Europa gehandelt wurden.²²⁴ Die Sklaven wurden in Afrika mit in Europa praktisch wertlosen Dingen wie Glasperlen²²⁵ von den Stammesfürsten gekauft. Die niederländischen Schiffe fuhren somit zunächst mit Tauschgütern für den Erwerb von Sklaven nach Westafrika, von dort aus mit Sklaven beladen in die südamerikanischen Besitzungen und letztlich mit den Erzeugnissen der Kolonie wie etwa jenen der Zuckerrohrplantagen wieder zurück nach Amsterdam. Der Zuckerelexport aus Brasilien leistete in Amsterdam, Rotterdam und Middelburg mit ihren Zuckerraffinerien einen großen Beitrag zum Wohlstand.²²⁶ In Afrika hatte es Sklaverei allerdings schon gegeben bevor die Europäer kamen, weil die Afrikaner selbst Kriegsgefangene oder Menschen, die ein Verbrechen begangen hatten, zu Sklaven machten.²²⁷ Im Vergleich zum Beitrag der WIC an der Geschichte der Sklaverei rückt jene der VOC in den Hintergrund. Ein Grund dafür könnte die Tatsache sein, dass es sich im Osten um sogenannte Haushaltssklaven handelte und diese Form der Sklaverei als milder angesehen wurde als die Plantagenarbeit der Sklaven in Südamerika.²²⁸ Zahlenmäßig freilich befanden sich in Asien Mitte des 17. Jahrhunderts mehr Sklaven in den bezüglich der Fläche wesentlich größeren asiatischen Besitzungen der Niederländer als in Südamerika. Im Jahr 1650 gab es 31.000 Sklaven in Asien und 12.500 im atlantischen Raum.²²⁹

Johan Maurits konnte seine persönlichen Vorhaben, militärische Erfolge zu erzielen und zu Reichtum zu gelangen, in die Tat umsetzen und sicherte sich so einen Platz unter den zehn Reichsten²³⁰ des Goldenen Zeitalters, wobei große Teile seines Vermögens aus Kunstschatzen und Palästen bestand. So ließ er unter anderem das Mauritshuis in Den Haag, das bereits errichtet wurde, als der Bauherr noch in Brasilien weilte, und das schon im 17. Jahrhundert auch

²²⁴ Balai 2013, S. 63; Daum 2009, S. 16, 17.

²²⁵ Venetianische Glasbläser wurden in die Republik geholt, und in Amsterdam gab es eine Glasfabrik um der afrikanischen Nachfrage nach Glasperlen gerecht zu werden. Kat. Ausst. De Gouden Eeuw 2012, S. 136.

²²⁶ Den Heijer 1994, S. 52.

²²⁷ Boos 2011, S. 17.

²²⁸ Van Rossum 2015, S. 21.

²²⁹ Van Rossum 2015, S. 23.

²³⁰ Zandvliet 2006, S. 30.

„Suikerpaleis“ genannt wurde, erbauen.²³¹ Johan Maurits war 1641 aus Brasilien zurückbeordert worden und 1644 letztlich auch zurückgekehrt, weil die WIC die Kosten für seinen aufwändigen Lebensstil nicht mehr tragen konnte oder wollte.²³² Zurück in der Republik gab Johan Maurits den Auftrag, seine Heldentaten in Form eines mit prächtigen Stichen illustrierten Buches²³³ festzuhalten, wobei er selbst den Text redigierte und so wesentlich zu seinem positiven Image beitrug.²³⁴ Auch eine Stadtgründung, nämlich „Mauritsstad“, ein Teil des heutigen Recife, geht auf Johan Maurits zurück.²³⁵ In Brasilien selbst wurde Johan Maurits ambivalent gesehen: Einerseits war er natürlich als Besetzer des Landes und Kolonialherr als Feind einzustufen, andererseits aber auch als jemand geachtet, der die Infrastruktur der Hauptstadt Pernambucos mit gepflasterten Straßen, Brücken und Abwasserkanälen verbesserte und ein Krankenhaus bauen ließ.²³⁶ Er war es auch, der im Gegensatz zu den katholischen Kolonisatoren in seinem Minikönigreich freie Religionsausübung gestattete. Zudem nahm er nicht nur Soldaten mit nach Südamerika, sondern auch Wissenschaftler wie Georg Markgraf und den Arzt Willem Piso. In seinem Schloss in „Mauritsstad“ ließ er auch einen botanischen und zoologischen Garten errichten, der es Naturwissenschaftlern ermöglichte, die einheimischen Pflanzen und Tiere zu studieren und den Künstlern als Anschauungsmaterial zu dienen.²³⁷ Aus kunsthistorischer Perspektive von ganz besonderem Interesse ist, dass Johan Maurits auch die Maler Frans Post und Albert Eckhout in die Kolonie mitnahm, um Niederländisch-Brasilien, Flora und Fauna sowie die Bevölkerung, von beiden Künstlern in Bildern festhalten zu lassen.

²³¹ Übersetzung der Verfasserin: Zuckerpalais. Ab 2020 soll in einem wissenschaftlichen Projekt die Baufinanzierung des Mauritshuis und Johan Maurits Rolle im Sklavenhandel aufgearbeitet werden. Van der Vinde 2019, S. 12.

²³² Den Heijer 1994, S. 49.

²³³ *Rerum per octennium in Brasilia* von Caspar Barlaeus 1647.

²³⁴ Van der Vinde 2019, S. 8, 9.

²³⁵ Daum 2009, S. 17.

²³⁶ Boos 2011, S. 33. Bis in die Gegenwart wird Johan Maurits in Brasilien teilweise als Held gesehen und die Periode der Niederländer im 17. Jahrhundert in Brasilien als identitätsstiftend betrachtet. Van der Vinde 2019, S. 9. Daum 2009, S. 7.

²³⁷ Daum 2009, S. 18.

7.5. Frans Post, Albert Eckhout und Niederländisch-Brasilien in Bildern

Die Ansicht der Insel Itamaracá (Abb. 33), die einen Teil der Kolonie „Niederlands-Brazilië“ darstellt, ist das erste bekannte Ölgemälde von Frans Post.²³⁸ Möglicherweise kam dieser über seinen Bruder Pieter Post, der Schüler von Jacob van Campen, dem Architekten des Mauritshuis, war, mit Johan Maurits in Verbindung.²³⁹ Frans Post fertigte die Ansicht der Insel Itamaracá (Abb. 33) knapp nach seiner Ankunft mit Johan Maurits in der Kolonie an, und sie ist somit zugleich auch die erste Darstellung, die zwei schwarze Sklaven in Brasilien zeigt.²⁴⁰ Die ruhig anmutende detailreich wiedergegebene Szenerie, die die schwüle, tropische Witterung fühlen lässt, gibt im Vordergrund zwei Europäer mit ihren Pferden in Begleitung von zwei schwarzen Sklaven wieder. Sie oder vielleicht schon ihre Vorfahren waren von Europäern aus Afrika nach Brasilien verschleppt und versklavt worden. Im Mittelgrund befindet sich ein Mangrovenwald; die Wiedergabe der Landschaft scheint insgesamt in hohem Maße naturtreu zu sein. Durch die Personendarstellungen, die das koloniale Zusammenleben visualisieren, geht die Bedeutung dieses Werkes sicherlich über die einer reinen Landschaftsdarstellung hinaus. Post hielt den Ort fest, an dem Johan Maurits später seine Hauptstadt errichten sollte. Der Plan Johan Maurits war es offenbar, die niederländischen Besitzungen in Form von Ölgemälden festhalten zu lassen.²⁴¹ Insgesamt malte Post in seinem sieben Jahre dauernden Aufenthalt in Brasilien eine Serie, bestehend aus achtzehn Landschaftsbildern, die in ihrer Gesamtheit 1679 als diplomatisches Geschenk für Ludwig XIV. nach Frankreich gegangen war.²⁴² Sieben dieser Gemälde sind heute noch erhalten.²⁴³ Das Oeuvre Frans Posts umfasst insgesamt etwa 150 größtenteils in Privatbesitz

²³⁸ Corrêa do Lago 2007, S. 88.

²³⁹ Kat. Ausst. Frans Post. Animals in Brazil 2016, S. 8.

²⁴⁰ Van der Vinde 2019, S. 10.

²⁴¹ Corrêa do Lago 2007, S. 88.

²⁴² Kat. Ausst. Frans Post. Animals in Brazil 2016, S. 8.

²⁴³ Es sind dies folgende in der Reihenfolge ihrer Entstehung geordnete Gemälde:

„View of Itamaracá“, 1637, Mauritshuis, Den Haag. Corrêa do Lago 2007, S. 86.

„The oxen cart“, 1638, Musée du Louvre, Paris. Corrêa do Lago 2007, S. 90.

„Fort Ceulen“, 1638, Musée du Louvre, Paris. Corrêa do Lago 2007, S. 94.

„Frederikstad in Paríba“, 1638, Patricia Phelps de Cisneros collection, Caracas. Corrêa do Lago 2007, S. 98.

„Sao Francisco river“, 1639, Musée du Louvre, Paris. Corrêa do Lago 2007, S. 102.

„Porto Calvo“, 1639, Musée du Louvre, Paris. Corrêa do Lago 2007, S. 106.

„Fort Frederik Hendrik“, 1640, Instituto Ricardo Brennand, Recife. Corrêa do Lago 2007, S. 110.

befindliche Gemälde.²⁴⁴ 1644 kehrte Frans Post zurück nach Haarlem, wo er Mitglied der Lukasgilde wurde. Wieder zu Hause, schuf Post weiterhin Ansichten der Kolonie für den Kunstmarkt, die farbenfroher und exotischer anmuten als sein erstes in Brasilien angefertigtes Werk. In den Niederlanden hatte er unter Umständen auch mehr Farbpigmente zur Verfügung als für jene Werke, die er vor Ort in Brasilien im Auftrag Johan Maurits geschaffen hatte.²⁴⁵ Als Beispiel für ein solches in der Republik entstandenes Werk kann die brasilianische Landschaftsdarstellung mit einem in Bau befindlichen Haus betrachtet werden (Abb. 34). Im Mittelgrund des Gemäldes befindet sich eine Personengruppe, die die Bevölkerung in der Kolonie darstellt. Auch hier zeigt Frans Post verschiedene ethnische Gruppen. Die Bevölkerungsgruppe besteht aus Schwarzen und indigener Bevölkerung. Bezeichnender Weise sind weiter von dieser Gruppe entfernt zwei Weiße erkennbar. Die alltäglich anmutende Szene der beschwingt und fröhlich erscheinenden Personen in einer panoramaartigen Landschaft wirkt bei genauerer Betrachtung doch konstruiert. Da Post für den freien Kunstmarkt tätig war, ist anzunehmen, dass Werke dieser Art gefragt waren und jene Sicht Brasiliens wiedergeben, die im Mutterland Mitte des 17. Jahrhunderts gewollt war und auch den Vorstellungen der Zeitgenossen Posts entsprach. Die Schrecken und das Grauen der Sklaverei sind jedenfalls nicht Thema in Posts Oeuvre. Post war 1644 in seine Heimat zurückgekehrt, und die Entstehungszeit des Gemäldes, etwa 1655-1660, fällt bereits in die Zeit, als Brasilien wieder von den Portugiesen²⁴⁶ zurückerobert worden war. Die in den Niederlanden entstandenen Ansichten Brasiliens schuf Frans Post offenbar nach detaillierten Skizzen, die er vor Ort angefertigt hatte, wie beispielsweise das in Bau befindliche Haus am linken Bildrand vermuten lässt. Im Oeuvre Frans Posts finden sich überdies detaillierte Tierdarstellungen, die nach Studien im zoologischen Garten Johan Maurits entstanden sein könnten. Jedenfalls zeichnet der Künstler in seinen in den Niederlanden entstandenen Gemälden ein farbenfrohes, nostalgisches, beinahe

²⁴⁴ Boos 2011, S. 40.

²⁴⁵ Corrêa do Lago 2007, S. 73, 74.

²⁴⁶ Nach der Rückkehr von Johan Maurits in die Niederlande war die weitere Geschichte Brasiliens gekennzeichnet durch Aufstände und Kämpfe, an deren Ende am 26. Jänner 1654 die WIC alle brasilianischen Besitzungen an die Portugiesen abtrat. Van der Vinde 2019, S. 12.

²⁴⁶ Den Heijer 1994, S. 50-53.

romantisches Bild der Kolonie, das in dieser Art sicherlich am Kunstmarkt gefragt und daher gut verkäuflich war.

Im Gefolge von Johan Maurits van Nassau-Siegen war Albert Eckhout als weiterer Künstler von 1637 bis 1644 in Brasilien, wo er sowohl Flora und Fauna als auch die Bevölkerung in vielen Skizzen festhielt, um sie später, zurück in der Heimat, in Form teilweise großformatiger Gemälde umzusetzen (Abb. 3, 8).²⁴⁷ Albert Eckhout inszenierte die Einwohner Brasiliens wie niederländische Bürger, sowohl im Hinblick auf die Pose als auch auf das lebensgroße Format (Abb. 3, 8, 19, 21-23). Eckhout schuf einen Gemäldezyklus, der die heterogene Bevölkerung Brasiliens, bestehend aus indigener Bevölkerung, Schwarzafrikanern und Mischlingsbevölkerung, zeigt (Abb. 3, 8, 35-38).²⁴⁸ Albert Eckhout gibt die Personen in Form von lebensgroßen Ganzfigurenporträts wieder, die, vergleichbar mit reichen Bürgern, der Elite der Republik, als Pendantbilder ausgeführt sind (Abb. 22, 23). Wie auch Post zeigt Eckhout seine Figuren aus einem europäischen Blickwinkel in der freien Natur vor dem Hintergrund brasilianischer Landschaften, teilweise mit wilden Tieren oder zivilisatorischen Elementen. Auch hier soll der Eindruck einer möglichst authentischen Wiedergabe der Realität geweckt werden. Im Gemälde des schwarzafrikanischen Mannes gibt es allerdings ein Detail, das sicherlich nicht korrekt wiedergegeben ist, nämlich den Stamm der Palme, auf dem die einzelnen Blätter nicht nach oben, sondern fälschlicherweise nach unten zu wachsen scheinen (Abb. 35). Die Natur wirkt mit den Muscheln und dem großen Stoßzahn eines Tieres im Vordergrund, die eigenartig zufällig an dieser Stelle liegen, etwas arrangiert. Den Hintergrund bilden Meer und Himmel. Der mit Speeren und einem Säbel in einer Scheide, nur mit einem sein Geschlecht verdeckendes Stück Stoff bekleidete Schwarzafrikaner nimmt, geradewegs aus dem Bild blickend, mit dem in der Hüfte abgestütztem linken Arm, in seiner Rechten einen Speer haltend, die herrschaftliche Pose eines reichen Niederländers auf einem repräsentativen Porträt ein (Abb. 2, 21). Die Körperhaltung sowie die Ausstattung mit passenden Attributen lassen durchaus einen Vergleich mit dem bereits 1624 von Frans Hals porträtierten reichen

²⁴⁷ Kat. Ausst. Caesar van Everdingen schilder met vlelend penseel (1616/1617-1678), 2016, S. 194.

²⁴⁸ Daum 2009, S. 7.

Tuchhändler Willem van Heythuyzen zu (Abb. 21). Auch die Afrikanerin mit dem Kind an ihrer Seite ist mit verschiedenen Attributen, wie etwa einem Korb mit exotischen Früchten, den sie in ihrer erhobenen Rechten balanciert, ausgestattet (Abb. 8). Behutsam legt sie ihre linke Hand auf den Kopf des kleinen schwarzen Knaben, der mit einem Maiskolben in einer Hand und einem zahmen, exotischen Vogel, der auf seiner erhobenen anderen Hand sitzt, dargestellt ist. Erwähnenswert sind die aus Perlen und Korallen bestehenden Arm- und Halsketten und Ohrgehänge und der gegen eine allzu starke Sonneneinstrahlung schützende, mit Pfauenfedern verzierte Strohhut der dargestellten Schwarzen. Diese kostbaren Accessoires können durchaus als Attribute verstanden werden, wie die kostbaren Schmuckstücke oder der Fächer aus Straußenfedern, mit denen Oopjen Coppit (Abb. 23) dargestellt ist, die als Statussymbole verstanden werden wollen. Die Afrikanerin und der Afrikaner sind also durchaus nach europäischem Vorbild ausgestattet und nehmen auch entsprechende Posen ein (Abb. 8, 35). Insgesamt geben sich die auf diesen Pendantporträts dargestellten schwarzen Afrikaner selbstbewusst und wirken so, als könnten sie völlig frei und selbstständig über ihr Leben entscheiden.

Eines der Gemälde aus diesem Zyklus zeigt einen Tapuya-Indianer (Abb. 3), der durch seine Attribute – archaische Waffen und Kopfschmuck – für die Kolonisatoren als fremd und wild galt.²⁴⁹ Die wilde Natur Brasiliens ist durch eine Boa zu seinen Füßen repräsentiert. Sein weibliches Pendant ist als Kannibalin mit abgetrennten menschlichen Gliedmaßen, die sie mit sich trägt, dargestellt, bekleidet allein durch die Scham bedeckende Büschel aus Blättern und simple Sandalen aus Schnüren. In ihrer Rechten hält sie einen menschlichen Unterarm mit Hand, aus ihrem Korb am Rücken ragt ein menschlicher Unterschenkel mit Fuß, zwischen ihren Beinen befindet sich ein hunde- oder hyänenähnliches Tier. Gewiss soll das Bildpaar der beiden Tapuya-Indianer (Abb. 3, 36) die Wildheit, Verrohung und völlige Abwesenheit jeglicher Zivilisation zum Ausdruck bringen. Fraglich bleibt natürlich die Authentizität derartiger Darstellungen. Im Vergleich zu dem Tapuya-Paar entschieden europäischer und zivilisierter sind die beiden Mestizen dargestellt (Abb. 37, 38). Alleine aufgrund ihrer den Körper zu großen

²⁴⁹ Daum 2009, S. 13.

Teilen verhüllenden Bekleidung sind sie wesentlich in die Nähe europäischer Kultur, Tradition und Zivilisation gerückt.²⁵⁰

Insgesamt wurde von Albert Eckhout ein Bild der brasilianischen Bevölkerung gezeichnet, das den Bogen von der Wildheit und dem Kannibalismus der indigenen Bevölkerung bis hin zu der unter europäischem Einfluss stehenden human und zivilisiert dargestellten Mestizobevölkerung spannt. Besonders interessant wäre zu wissen, welche Rolle Johan Maurits bei der Entstehung der Gemälde der beiden Künstler Albert Eckhout und Frans Post einnahm, ob und inwieweit er hier der Kunst durch seine eigenen Ideen und Vorstellungen einen Stempel aufdrückte, mit dem Ziel das, eigene Image als toleranter Gouverneur und das von ihm intendierte Image der Kolonie zu kreieren und zu transportieren. Wie auch die Gemälde von Frans Post setzte Johan Maurits den Gemäldezyklus von Albert Eckhout als Geschenk in der Diplomatie, in diesem Fall für den dänischen König²⁵¹, ein.

Frans Post zeichnet besonders in seinen in der Republik entstandenen Bildern der Kolonie ein wahrscheinlich übertrieben fröhliches und ausgelassenes Bild der verschiedenen ethnischen Gruppen in einer Landschaft, die einer Postkartenidylle gleicht (Abb. 34). Die Weißen sind, wie beschrieben, etwas abseits dargestellt und mischen sich entsprechend ihrer sozial übergeordneten Position nicht unter das Volk. Auch in dem ersten in Brasilien entstandenen Gemälde Posts (Abb. 33) kommt die Verteilung der sozialen Rollen zwischen Schwarz und Weiß zum Ausdruck. Während die beiden Europäer zu Pferd unterwegs sind, kommt die dienende Rolle der beiden Schwarzen durch ihre Bekleidung, ihre nackten Oberkörper und die Tatsache, dass einer von ihnen einen Korb auf dem Kopf trägt und nicht wie die Weißen einen Hut und der andere Schwarze das Pferd des Weißen am Zügel hält, während dieser offenbar nach etwas Ausschau hält, ganz klar zum Ausdruck. Durch die etwas zurückgenommene Farbpalette und die mehr

²⁵⁰ Bis auf das Bild der Tapuya-Indianerin sind die Gemälde von Albert Eckhout im Jahr 2004 anlässlich des 400. Geburtstages von Johan Maurits in Form einer Briefmarkenserie erschienen, woraus ersichtlich ist, dass die Taten Johan Maurits gewürdigt werden und die Periode der Niederländer in Brasilien wichtig für die brasilianische Identität bis in die Gegenwart ist. Daum 2009, S. 7, 8, 9.

²⁵¹ Zandvliet 2006, S. 29.

der Natur entsprechende Landschaftswiedergabe scheint hier doch die Realität mehr getroffen zu sein. Die Darstellungen der beiden Schwarzen von Albert Eckhout bilden dazu beinahe einen Gegensatz, stellte er sie doch, niederländischen Bürgern gleich, in lebensgroßen Ganzfigurenporträts dar. Eine genaue Analyse, wie Schwarze in der europäischen Malerei dargestellt, beziehungsweise wie diese Darstellungen tradiert wurden, ist in diesem Zusammenhang unerlässlich.

Wie schon ausgeführt gehörten Kolonien und deren Bevölkerung zur Realität der Niederlande im 17. Jahrhundert, und Darstellungen wie die von Frans Post und Albert Eckhout prägten im Mutterland die Vorstellung von der Bevölkerung in den außereuropäischen Kolonien, reiste doch nur ein vergleichsweise kleiner Teil der Bevölkerung, beispielsweise im Dienst der Handelsorganisationen, selbst in die Kolonien. Eine noch wesentlich kleinere Gruppe befand sich in einer privilegierten Lage wie Wollebrand de Jongh, die es erlaubte, ein großformatiges Porträt, das eigene, eng mit der Realität der Kolonien verbundene Leben reflektierend, bei einem bedeutenden Künstler in Auftrag zu geben.

8. Schwarze in der europäischen Maltradition

8.1. Schwarze in verschiedenen Bildgattungen im 17. Jahrhundert

Die überwiegende Mehrheit der Begleitfiguren von Kolonialherren sind nicht, wie die Gemälde Aelbert Cuyps und Jacob Coemans zeigen, asiatischer beziehungsweise indonesischer Herkunft, sondern Schwarze, wie eben auch die beiden Begleiter Wollebrand de Jonghs (Abb. 2). Eine im Rahmen dieser Arbeit realisierbare Auswahl an Gemälden aus unterschiedlichen Bildgattungen soll die Präsenz von Schwarzen im 17. Jahrhundert illustrieren. An dieser Stelle wird beispielhaft auf eine Darstellung mit dem biblischen Bildthema der Epiphanie eingegangen, weil es dazu ein Gemälde gibt, das im Kontext dieser Arbeit von

Relevanz ist. Im Matthäusevangelium wird lediglich von Weisen gesprochen, deren Geschenke sehrwohl, sie selbst jedoch nicht namentlich genannt werden. Ein unbekannter Autor beschrieb im 8. Jahrhundert die drei Weisen als unterschiedlich alt und ermöglichte so deren Verbildlichung als Jugend, Erwachsenen- und Greisenalter. Er war es auch, der den dritten Weisen, den er Balthasar nannte, als Schwarzen mit Vollbart definierte.²⁵² Dieser Tradition folgend zeigt auch die Darstellung der Anbetung der Weisen von Peter Paul Rubens 1618-20 einen schwarzen König mit Turban (Abb. 39). Diese Darstellung eines schwarzen Königs ist von besonderem Interesse, weil sein Kopf auffällige Ähnlichkeit mit Rubens' Kopfstudien eines Mauren aufweist (Abb. 39, 40). Allerdings gab es Schwarze auch schon früher und außerhalb der Tradition der Epiphaniendarstellungen. Beispielhaft sei hier ein Gemälde aus dem 16. Jahrhundert, das eine Bauernhochzeit (Abb. 41) zeigt, erwähnt.

Rubens fertigte bekannter Weise zahlreiche Studien von Köpfen oder auch nur Gesichtern an, die er in seinen oft aus vielen Figuren bestehenden Kompositionen, wie am Beispiel der Anbetung der Weisen ersichtlich, als Vorlagen verwendete. In den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts war es jedoch bereits möglich, Schwarze nicht allein nach eigenen Vorstellungen, dem Vorbild anderer Künstler, Beschreibungen oder stereotypen Vorstellungen, sondern nach einem lebenden Modell zu malen,²⁵³ wofür die Kopfstudien von Rubens, die als Studien für Assistenzfiguren in Historien entstanden, als Beispiel gelten können. Nicht ausschließlich bei Werken, die die Epiphanie zeigen, waren Schwarze Teil des Bildpersonals. Auch bei der Darstellung anderer biblischer Themen, wie beispielsweise dem Gastmahl des Herodes (Abb. 42) aus der Werkstatt Rubens, ist ein schwarzer Page mit abgebildet. Allerdings mutet der kleine, schwarze Knabe, der rechts im Bildvordergrund mit einem exotischen Tier, einem Äffchen, wiedergegeben ist, nicht unbedingt porträthaft an, sondern wirkt eher wie ein schwarz eingefärbter Weißer. Tatsächlich gibt es im Oeuvre Rubens mehrere Versionen dieses Themas, einmal auch mit einem weißen Pagen im Vordergrund (Abb. 43). Die schaurige Szene der Salome, die das Haupt Johannes des Täufers auf einem Tablett trägt, ist in beiden Fällen in eine vielfigurige, belebte

²⁵² Bindman 2011, Bd. III/1, S. 10-11.

²⁵³ Kat. Ausst. Black is beautiful. Rubens tot Dumas 2008, S. 75, 83.

Komposition eingebettet. Die schelmische Ausgelassenheit sowohl des schwarzen als auch des weißen Knaben hinter Salome kontrastiert in beiden Fällen mit dem vor Entsetzen zurückschreckenden Herodes. Beiden Knaben kommt somit ungeachtet ihrer Hautfarbe eine ähnliche Rolle zu. Eine weitere, im Kontext dieser Arbeit interessante Spielart mit der Darstellung einmal eines weißen und einmal eines schwarzen Pagen stellt ein Bildpaar aus der Hand Abraham Breughels dar (Abb. 44, 45). Die ebenfalls ins Goldene Zeitalter zu datierenden Gemälde sind jedoch Stillleben mit Blumen, die beiden Kinder im Vordergrund verleihen dem Sujet eine verstärkte Lebendigkeit. In gewisser Weise changieren die beiden Gemälde durch die individuellen Gesichtszüge der beiden Kinder zwischen den Gattungen Porträt und Stillleben.

Im Oeuvre Rubens sind Schwarze auch als Teil von Sujets aus der klassischen Mythologie zu finden. Im Bildnis der Venus vor dem Spiegel (Abb. 46), das besonders durch die vollendete Wiedergabe des Inkarnats der Venus besticht, ist am rechten Bildrand eine schwarze Dienerin, die das goldglänzende, samtweiche, lange Haar der Venus durch ihre Hände gleiten lässt und von hinten oben auf die Frisur der sitzenden Venus blickt. Das dunkle Inkarnat der Dienerin mit ihrem schwarzen, krausen Haar, auf dem zur Akzentuierung eine kleine, weiße Kopfbedeckung sitzt, bringt das goldene Haar und die makellose weiße Haut der Hauptfigur zusätzlich zum Strahlen.

Ähnlich wie die Beispiele mit weißen und schwarzen Pagen sind aus dem Bereich der Genredarstellungen zwei Gemälde von Eglon van der Neer von Interesse (Abb. 47, 48). Bei beiden Werken handelt es sich um Interieurszenen, also spezielle Formen von Genreszenen in Innenräumen, die kostbar gekleidete Damen mit ihrer Entourage zeigen. Erwähnenswert ist, dass der Begriff „Genre“ erst von der französischen Akademie der Künste im 18. Jahrhundert für Werke, für die die Begrifflichkeiten „Historie“, „Porträt“, „Stillleben“ oder „Landschaft“ unpassend waren, geprägt wurde und in den Niederlanden im 17. Jahrhundert noch nicht bekannt war. Ungeachtet dieser Tatsache waren derartige, scheinbar alltägliche Szenen erstmals in der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts Themen für Gemälde.²⁵⁴ Auch die Bildtitel stammen in den meisten Fällen nicht vom Künstler selbst, sondern wurden von Besitzern, Kunsthistorikern oder

²⁵⁴ Kieft 2007, S. 195.

Museen vergeben. Die beiden angeführten Werke sind zwei Beispiele aus einer größeren Anzahl von Genre- und Porträtdarstellungen aus dem Oeuvre Van der Neers mit ähnlichem kompositorischem Aufbau. Bei beiden Gemälden handelt es sich um Darstellungen eines eleganten Interieurs, in dem in einem Fall eine Dame in einem meisterhaft wiedergegebenen, kostbaren Satinkleid in einer von einem weißen Bediensteten gehaltenen, edlen Waschschüssel aus Silber ihre Hände wäscht. Im anderen Fall steht ein schwarzer Bediensteter in einer lässigen Pose etwas im Hintergrund, während die etwas ältere, weiße Dienstmagd interessiert zu ihrer einen Brief lesenden Herrin aufblickt. Vielleicht hat der schwarze Page den Brief überbracht. Im ersten Fall handelt es sich, wie aus der Handlung, die im Hintergrund stattfindet, ersichtlich wird, wahrscheinlich um eine Bordellszene. In beiden Fällen geht es um Sujets von Genreszenen, die in der niederländischen Kunst im 17. Jahrhundert durchaus bekannt und tradiert waren. Das Motiv des Liebesbriefes gehörte besonders in den 70er Jahren des Goldenen Zeitalters zu den besonders beliebten Bildmotiven.²⁵⁵ Auch in der Lebenswirklichkeit waren Briefe wichtig, um sich beispielsweise mit zur See fahrenden oder in den Kolonien arbeitenden Männern auszutauschen. Der Künstler Eglon van der Neer hat seinen kostbar gekleideten, weiblichen Hauptfiguren einmal einen weißen und einmal einen schwarzen Knaben als Bediensteten zur Seite gestellt. Beide sind in ähnlicher Weise gekleidet und erfüllen ungeachtet der Hautfarbe dieselbe Rolle als Diener.

Insgesamt nahm die Anzahl der Schwarzen im Verlauf des 17. Jahrhunderts in Amsterdam zu, sodass es für Rembrandt in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts keine Schwierigkeit darstellte, seine beiden Afrikaner nach lebenden Modellen zu schaffen (Abb. 49).²⁵⁶ Die beiden in römischen Kostümen als Soldaten dargestellten Schwarzen sind nicht als Porträts im eigentlichen Sinn, sondern als Charakterköpfe, die ein bestimmtes Rollenbild darstellen, als

²⁵⁵ Hammer-Tugenhat 2009, S. 119.

²⁵⁶ Es sind dies bei weitem nicht die einzigen Schwarzen im Oeuvre Rembrandts, vielmehr waren sie beispielsweise auch auf einigen gemalten wie auch gestochenen Historien aus der Hand des Meisters vertreten. Vor allen Dingen in Zusammenhang mit biblischen Sujets finden sie sich immer wieder.

sogenannte Tronien²⁵⁷, zu bezeichnen.²⁵⁸ Die aus Historien auch Rembrandt bekannten Rollenbilder von Schwarzen waren in erster Linie die Rolle des Dieners, gefolgt von der des Soldaten.²⁵⁹ Aus Inventaren von Nachlässen ist bekannt, dass Tronien von Schwarzen ursprünglich sowohl in den nördlichen als auch in den südlichen Niederlanden durchaus populär und zahlreich vorhanden waren.²⁶⁰ Üblicherweise war auf Tronien nur eine Person dargestellt, während Rembrandt sich in für ihn typischer Weise für eine ungewöhnliche Komposition mit zwei Personen entschied; er gibt zwei Männer mit unterschiedlichem Temperament wieder. Während einer der beiden – entschlossen aus dem Bild in die Ferne blickend und sich energisch gebend – spricht, ist sein Begleiter eher passiv mit seinem Kinn auf der Schulter des Sprechenden abgestützt und versonnen nach unten blickend dargestellt. Rembrandt porträtiert die beiden Männer und thematisiert ihre unterschiedliche Persönlichkeit. Im Inventar der Konkursmasse zur Versteigerung von Rembrandts Hab und Gut aus dem Jahr 1656 ist ein Werk, das als „Twee mooren, in een stuck van Rembrandt“ bezeichnet wird, erwähnt.²⁶¹ Unter Umständen hatte Rembrandt ein ähnliches Sujet schon einmal gemalt. Der frühere Titel des hier besprochenen Gemäldes lautete „Zwei Mohren“ und wurde nach 2004²⁶² in „Zwei afrikanische Männer“ abgeändert. Das von Rembrandt teils enorm detailliert, teils auch nur skizzenhaft ausgearbeitete Werk ist jedenfalls signiert und mit 1661 datiert; es kann daher angenommen werden, dass es von Rembrandt als eigenständiges Kunstwerk betrachtet und für den Verkauf bestimmt war.

Im 17. Jahrhundert waren Schwarze also bereits in unterschiedlichen Bildgattungen präsent. Sie finden sich in Historien biblischen wie mythologischen

²⁵⁷ Unabhängig von der Porträtmalerei wurde in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts das menschliche Gesicht Thema der Malerei. In Form dieser sogenannten Tronien wurde der Versuch unternommen, neben der Physiognomie auch den Charakter des Menschen auszudrücken. Hirschfelder 2008, S. 9. Anmerkung der Verfasserin: Der in der niederländischen Sprache verwendete Begriff „tronies“ wird in deutschsprachigen Texten als „Tronien“ übernommen.

²⁵⁸ Kat. Ausst. Black is beautiful. Rubens tot Dumas 2008, S. 81.

²⁵⁹ Bindman 2011, Bd. III/1, S. 295.

²⁶⁰ Kat. Ausst. Black is beautiful. Rubens tot Dumas 2008, S. 81.

²⁶¹ Kat. Ausst. Rembrandt en het Mauritshuis 2019, S. 48; Bikker 2019, S. 170. Übersetzung der Verfasserin: Zwei Mohren, in einem Stück (Werk) von Rembrandt.

²⁶² Bis zu diesem Zeitpunkt findet sich in der Literatur dieser Bildtitel. Broos 2004, S. 308.

Inhalts, als Bildpersonal in Stillleben und auch in Genreszenen wieder.²⁶³ Bedeutsam im Rahmen dieser Arbeit sind Gemälde aus der Hand eines Künstlers, die in ganz ähnlichen Sujets und Darstellungen einmal einen Schwarzen und einmal einen Weißen in identen sozialen Rollen in Form eines Pagen oder Dieners wiedergeben. Auch in der besonderen Form der Tronien sind zwei Schwarze aus der Hand Rembrandts erhalten.

8.2. Schwarze in der Realität Amsterdams im Goldenen Zeitalter

Aus dem bisher Gesagten geht hervor, dass im kolonialen Zusammenleben verschiedenste Ethnien natürlich Teil der Realität in Übersee waren, und zwar sowohl im asiatischen Einflussbereich der VOC als auch in den südamerikanischen Besitzungen im Einflussbereich der WIC mit allen negativen Auswüchsen, vor allem auch der Sklaverei. Folgerichtig leitet sich daraus die Frage ab, wie und warum Schwarze nach Europa beziehungsweise in die Republik der Niederlande gebracht wurden. Bereits im Jahr 1596 brachte ein Kapitän, der ein portugiesisches Schiff gekapert hatte, 130 Schwarze nach Middelburg in der Provinz Zeeland. Die Frauen, Kinder und Männer mussten laut eines Beschlusses der lokalen Behörden frei gelassen werden, da es sich um getaufte Christen handelte und es überdies in Zeeland gesetzlich keine Sklaverei gab.²⁶⁴ Kapitän Van der Hagen legte gegen dieses Urteil mehrmals bei den Generalstaaten in Den Haag Berufung ein und erhielt letztlich die Erlaubnis die gesamte Personengruppe nach Übersee mitzunehmen.²⁶⁵ Insgesamt nur neun Personen blieben in Middelburg und sind auch dort begraben; zum Verbleib der restlichen Gruppe fehlen stichhaltige Informationen, wobei festzuhalten ist, dass die ursprüngliche Entscheidung gegen die Sklaverei im Jahr 1596 in eine Erlaubnis der Sklaverei außerhalb der Republik in Übersee umgewandelt worden war.²⁶⁶ In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts verließen viele portugiesische Juden mit ihren schwarzen Sklaven wegen der Inquisition Portugal in Richtung

²⁶³ Besonders sei darauf hingewiesen, dass in der vorliegenden Arbeit aus einer größeren Anzahl von Werken lediglich exemplarisch einige wenige Gemälde herausgegriffen werden konnten.

²⁶⁴ Bindman 2011, Bd. III/2, S. 235, 236; Hondius 2008, S. 88.

²⁶⁵ Hondius 2008, S. 89.

²⁶⁶ Hondius 2008, S. 89.

Norden: nach Hamburg, Antwerpen und Amsterdam.²⁶⁷ Auch die Provinzen Holland und Zeeland waren für die portugiesischen Juden besonders attraktive Ziele, wobei die Amsterdamer Regierung kein Problem damit hatte, dass die Juden ihre Sklaven mitbrachten.²⁶⁸ Ursprünglich war der Status, den die schwarzen Bediensteten der spanischen und portugiesischen Kaufleute in Amsterdam hatten, nicht ganz eindeutig. Im weiteren Verlauf der Geschichte wurde jedoch klar, dass sich am Status der Schwarzen, die als Besitz der Kaufleute galten und ab 1617 als Sklaven bezeichnet wurden, auch in Amsterdam nichts änderte.²⁶⁹ Obwohl es in der Republik offiziell keine Sklaverei gab, lebten somit doch schwarze Sklaven in Amsterdam.²⁷⁰ Im Verlauf des 17. Jahrhunderts nahmen immer mehr Plantagenbesitzer Sklaven nach Amsterdam mit, die dann teilweise unter bestimmten Voraussetzungen zu freien Menschen wurden.²⁷¹ Aus der jüngsten Forschung ist bekannt, dass es in Amsterdam eine kleine Gemeinschaft freier schwarzer Frauen und Männer, bestehend aus sieben Personen, gab, die nicht der Gruppe der Sklaven portugiesischer Juden angehörte.²⁷² Möglicherweise waren die beiden von Rembrandt Dargestellten Mitglieder dieser Gemeinschaft. Das Haus, das Rembrandt 1631-1634 in der Jodenbreestraat Nr. 2 bewohnte, lag jedenfalls inmitten einer jüdischen Nachbarschaft, in der portugiesisch-jüdische Händler wohnten und ihre Lagerhäuser hatten.²⁷³ Es kann angenommen werden, dass Rembrandt seine schwarzen Modelle in nächster Nähe in Amsterdam fand. Unter Umständen führt ihr Hintergrund auch nach Brasilien, kamen nach dem Ende der niederländischen Kolonie doch vermehrt Schwarze als Sklaven oder Matrosen im Dienst der WIC nach Amsterdam.²⁷⁴ In Europa angekommen arbeiteten einige von ihnen als Bedienstete der weißen Gesellschaftselite. Die Gemeinschaft freier Schwarzer in Amsterdam wuchs stetig, und in der Umgebung Rembrandts lebten Dutzende Schwarze, die als Modell in Frage kommen (Abb. 49).²⁷⁵

²⁶⁷ Balai 2013, S. 39.

²⁶⁸ Balai 2013, S. 39; Hell 2011, S. 57, 67.

²⁶⁹ Honduis 2008, S. 90, 91, 100.

²⁷⁰ Balai 2013, S. 39.

²⁷¹ Balai 2013, S. 31.

²⁷² Van der Vinde 2019, S. 11; Bindman 2011, Bd. III/1, S. 293; Honduis 2008, S. 97.

²⁷³ Honduis 2008, S. 92.

²⁷⁴ Van der Vinde 2019, S. 11.

²⁷⁵ Kat. Ausst. Rembrandt en het Mauritshuis 2019, S. 46.

Kurz: Der Status der Schwarzen in den Niederlanden des Goldenen Zeitalters ist schwer fassbar und in der Literatur nicht einheitlich beschrieben. Konstatiert kann lediglich werden, dass die Geschichte der Schwarzen vor allem in Amsterdam im 17. Jahrhundert durchaus als ambivalent und teilweise widersprüchlich zu verstehen ist, und es vor allem auch verschiedene Gruppen von unterschiedlichem sozialem Status gab.

8.3. Tradition Schwarzer als Begleitfiguren von Weißen in der Porträtmalerei

Im Kontext dieser Arbeit ist es wichtig, dem Ursprung der Tradition von schwarzen Begleitfiguren in der Art, wie sie auf Wollebrandt de Jonghs Porträt (Abb. 2) dargestellt sind, nachzugehen. Die vielleicht früheste Darstellung einer weißen Person mit einer schwarzen Begleitfigur stammt von Tizian. Das Porträt der Laura de' Dianti (Abb. 50) aus den 1520er Jahren stellt eine weiße Dame der gehobenen Gesellschaft mit einem kleinen schwarzen Knaben als Begleiter dar. Dieses Porträt Tizians fand auch als Kupferstich (Abb. 51) Verbreitung und kann als Vorbild weiterer Darstellungen weißer Damen mit schwarzem Begleiter gesehen werden. Tizian war somit Begründer des Bildnistyp „mit *Mohrenpage*“, wobei er dem Knaben, der bewundernd zu seiner schönen Herrin aufblickt, durchaus porträthafte Züge verlieh.²⁷⁶ Laura de' Dianti war die Mätresse von Alfonso I. d'Este von Ferrara und selbst von niedriger Herkunft.²⁷⁷ Aus Quellen wissen wir, dass am Hof von Ferrara auch mehrere weibliche Familienmitglieder schwarze Knaben als Begleiter hatten.²⁷⁸ Somit wurde Laura de' Dianti durch die Anwesenheit eines schwarzen Knaben gleichsam auf eine aristokratische Ebene gehoben.²⁷⁹ Letztlich gebar sie dem Fürsten nach dem Tod seiner zweiten Ehefrau zwei Söhne.²⁸⁰ Laura de' Dianti wirkt in Tizians Porträt auf eine natürliche Art vornehm und hat höchste Präsenz auch dadurch, dass sie die gesamte Bildfläche dominiert. Durch die Anwesenheit des schwarzen Knaben erreichte Tizian eine zusätzliche Verlebendigung der Porträtierten. Lauras Hand auf der

²⁷⁶ Schmidt-Linsenhoff 2014, Bd. 1, S. 249.

²⁷⁷ Bindman 2011, Bd. III/1, S. 109.

²⁷⁸ Bindman 2011, Bd. III/1, S. 110.

²⁷⁹ Bindman 2011, Bd. III/1, S. 111.

²⁸⁰ Wethey 1971, S. 93.

Schulter des Knaben, direkt neben seinem Gesicht, akzentuiert die Hautfarben der beiden Dargestellten. Zusätzlich wird der Kontrast durch den schneeweißen Teil des Ärmels von Lauras Kleid unmittelbar neben dem schwarzen Gesicht des Knaben intensiviert. Bereits ab dem Mittelalter hatte helle, zarte Haut als Schönheitsideal gegolten und diente zur Abgrenzung des Adels beziehungsweise der gesellschaftlichen Elite von den auch im Freien körperliche Arbeit verrichtenden, unteren Gesellschaftsschichten.²⁸¹

Van Dyck, der sich – wie zwanzig Jahre zuvor sein Lehrer Rubens – von 1621 bis 1632 in Italien aufhielt,²⁸² griff Tizians Bildtypus der Dame mit *Mohrenpagen* auf, mit der Einschränkung, dass Van Dyck im Unterschied zu Tizian, der Laura de' Dianti im Dreiviertelporträt malte, die Damen ganzfigürlich darstellte (Abb. 52, 53). Den Winter des Jahres 1622 verbrachte Van Dyck in Venedig, wo er unter anderem Tizians Werke studierte und in vielen Skizzen kopierte.²⁸³ Er schuf zudem Porträts von Damen aus dem Hochadel, wie jenes der Marquise Elena Grimaldi (Abb. 52) oder der Prinzessin Henriette von Lothringen (Abb. 53), beide in Begleitung eines schwarzen Knaben. Das überlebensgroße Format entsprach der Prunksucht des Adels; die gelangten Darstellungen sollten die Damen noch größer und imposanter erscheinen lassen.²⁸⁴ Durch die vom Künstler gewählte Untersicht des Betrachters auf die Damen wird deren Monumentalisierung zusätzlich verstärkt. Diese besonders eindrucksvollen Darstellungen erzeugten beim Betrachter gewiss Respekt für die Würde und Hoheit der Porträtierten. Die Lebendigkeit im Ausdruck der Dargestellten sollte durch Diener, Kinder oder Tiere im Bild noch verstärkt werden.²⁸⁵ Ein Beispiel dafür ist die mit einem Knaben und einem exotischen Tier dargestellte Gattin Charles I., Königin Henrietta Maria (Abb. 54). Sie ist in Gesellschaft des kleinwüchsigen Sir Jeffrey Hudson, der ein Äffchen auf dem Arm trägt, und zur Entstehungszeit des Bildnisses etwa vierzehn Jahre alt war, porträtiert.²⁸⁶ Ein ebenfalls erwähnenswertes Vergleichsbeispiel stellt das Porträt einer Dame mit ihrer Tochter dar (Abb. 55). Die Identität der Dame, die bis

²⁸¹ Dieses Schönheitsideal blieb bis ins 20. Jahrhundert bestehen und wurde erst durch einen geänderten gesellschaftlichen Lebensstil mit Urlaubsreisen und Sportausübung verändert. Thiel 1968, S. 170.

²⁸² Kieft 2007, S. 77.

²⁸³ Kat. Ausst. Van Dyck 1599-1641, 1999, S. 22, 23.

²⁸⁴ Kieft 2007, S. 79; Kat. Ausst. Van Dyck 1599-1641, 1999, S. 17, 19.

²⁸⁵ Kieft 2007, S. 79.

²⁸⁶ Kat. Ausst. Van Dyck 1599-1641, 1999, S. 67.

ins 19. Jahrhundert als Marquesa Spinola bezeichnet worden war, weil das Gemälde aus der Spinola-Sammlung kam, ist nicht eindeutig festzustellen.²⁸⁷

Lohnend ist der Vergleich der Blickachsen auf den Porträts adeliger Damen. Während Laura de' Dianti versonnen am Betrachter vorbeiblickt, ist der Blick der Marquise Elena Grimaldi und der Prinzessin Henriette von Lothringen direkt und von oben herab auf den Betrachter gerichtet; die etwa zehn bis zwölf Jahre alten schwarzen Knaben sowie auch Sir Jeffrey Hudson richten ihre bewundernden Blicke auf die exquisit gekleideten, noblen Damen und machen diese damit zum uneingeschränkten, thematischen Bildmittelpunkt. Der bewundernde Blick des Knaben könnte auch dazu dienen, das Begehren der klar an weiße Betrachter gerichteten Darstellungen zu wecken; insofern kann dem schwarzen Knaben als Begleiter – Katja Wolf zufolge – auch in sexueller Hinsicht Bedeutung zukommen.²⁸⁸ Dieser Überlegung entgegengestellt sei allerdings die Beobachtung, dass auch die kleine Tochter zu ihrer schönen, vornehm gekleideten, imposant dargestellten und auf den Betrachter herabblickenden Mutter hochblickt (Abb. 55). Das heißt, dass die kindlichen beziehungsweise jugendlichen Begleiter, die in jedem Fall deutlich kleiner als die jeweiligen porträtierten Damen sind, immer zu diesen hochblicken. Diese Beobachtung gilt für alle vorgestellten Gemälde ungeachtet des Geschlechts oder der Hautfarbe der Begleiter (Abb. 52-55).

Im Licht dieser Beobachtungen ist die Behauptung, dass „Mohrenpagen in der Porträtkomposition in erster Linie zur Inszenierung weißer Nobilität dienen“²⁸⁹, schwierig nachzuvollziehen, da schwarze und weiße Begleitfiguren in gleicher Weise inszeniert werden. Auch die Aussage, dass „der Mohr als Luxusartikel integriert wird“ und „hierbei auf eine Ebene mit Tieren oder anderen Exotika gestellt“ wird, kann durch die zuvor besprochenen Beobachtungen nicht unterstützt werden.²⁹⁰ Wie an den verschiedenen zum Vergleich herangezogenen Porträtdarstellungen Van Dycks ersichtlich ist, sind die Begleiter ungeachtet ihrer Hautfarbe, der Beziehung zwischen den jeweils Dargestellten oder ihrer sozialen

²⁸⁷ Barnes 2004, S. 213.

²⁸⁸ Wolf 2004, S. 29-31.

²⁸⁹ Wolf 2004, S. 26.

²⁹⁰ Wolf 2004, S. 26.

Rolle immer in vergleichbarer Art und Weise in die Komposition integriert. Die wesentlich naheliegendere Überlegung ist, dass Van Dyck sie ins Bild setzte, um die, sowohl thematisch als auch auf die Malfläche bezogen, im Zentrum der Darstellungen stehenden Hauptpersonen schöner, größer und lebendiger wirken zu lassen.

9. Schwarze in der niederländischen Porträtkunst des 17. Jahrhunderts

9.1. Die Kostümporträts der Statthalterfamilie

Wie aus dem Gesagten deutlich wurde, waren in der Republik der Sieben Vereinigten Provinzen schwarze Begleiter auf Porträts von 1650 bis etwa 1750 durchaus üblich.²⁹¹ Die Vorbilder von Van Dyck wurden von verschiedenen Künstlern rezipiert.²⁹² Reiche Europäer wurden gemeinsam mit jungen, oft exotisch gekleideten *Mohrenpagen*, die Früchte reichen, Sonnenschirme halten oder sich anders als dienstbar erweisen, dargestellt.²⁹³ Der Den Haager Porträtmaler Adriaen Hanneman porträtierte Maria I. Stuart (Abb. 56), die Tochter Charles I. und Henrietta Marias, die 1641 als Neunjährige Prinz Willem II. von Oranien, den Sohn von Statthalter Frederik Hendrik und Amalia von Solms, heiratete.²⁹⁴ Möglicherweise war Maria das von Van Dyck geschaffene Porträt ihrer Mutter mit Sir Jeffrey Hudson bekannt. Sicher ist, dass der Porträtist Marias, Adriaen Hanneman, mit dem Oeuvre Van Dycks vertraut war. Der Porträtstil des Künstlers, der einige Jahre, wahrscheinlich von 1626 bis 1638, in London verbracht hatte, lässt durchaus Verweise auf Van Dyck erkennen.²⁹⁵ Hanneman konnte sich nach seiner Rückkehr in die Republik als in Den Haag führender

²⁹¹ Otte 1987, S. 6.

²⁹² Kat. Ausst. Black is beautiful. Rubens tot Dumas 2008, S. 263.

²⁹³ Otte 1987, S. 6.

²⁹⁴ Broos 2004, S. 282.

²⁹⁵ Ter Kuile 1976, S. 127.

Porträtist etablieren, der ab der Mitte der 1650er Jahre auch zahlreiche Aufträge aus der Statthalterfamilie erhielt. Ein beträchtlicher Teil des Oeuvre Hannemans besteht aus Einzelporträts in Dreiviertelfigur.²⁹⁶ So porträtierte er auch mehrmals Maria I. Stuart. Sie starb mit 29 Jahren als Witwe des Statthalters Willem II. Das Dreiviertelporträt mit dem schwarzen Knaben an ihrer Seite (Abb. 56) entstand nach ihrem Tod. Maria ist mit einem schwarzen Knaben als Begleiter dargestellt, der zu ihr aufblickend ein Perlenarmband um ihren Arm legt, während sie, dem Vorbild Tizians folgend als Dreiviertelfigur wiedergegeben, aus dem Bild auf den Betrachter blickt. Aufgrund des farblichen Kontrasts zur schwarzen Hautfarbe des Knaben (Abb. 56 a) erscheint das Inkarnat der Porträtierten noch heller und entsprach so noch besser dem geltenden Schönheitsideal makelloser weißer Haut. Neben Kostbarkeiten wie Perlen und anderen wertvollen Schmuckstücken sind exotisch anmutende, auffällige Attribute, wie die turbanartige, mit Perlen, Edelsteinen und Federn geschmückte Kopfbedeckung, der aus hauptsächlich roten Federn gefertigte Umhang oder die große Nautilusmuschel, aus der Perlen herausströmen, zu nennen, die Maria I. Stuart als englische Prinzessin in einer Republik ganz besonders exotisch erscheinen lassen. Maria trug dieses Kostüm auch auf einem Kostümfest in Den Haag im Jahr 1655.²⁹⁷ Im Vordergrund steht nicht die exakte Wiedergabe exotischer, fremdländischer Kleidungsstücke, wie die eines südamerikanischen Umhangs oder eines orientalischen Turbans, sondern die Maskerade und ein daraus resultierender, eklektischer Kleidungsstil.²⁹⁸ Im Einklang mit dieser Exotisierung Marias ist auch der schwarze Knabe zu verstehen, der durch seine Anwesenheit noch zusätzlich den Rang und Reichtum sowie die makellose weiße Haut der Prinzessin unterstreicht. Er trägt Perlenohrringe, und seine Kleidung ist aus kostbarem Stoff gefertigt (Abb. 56 a). Selbstverständlich können diese wertvollen, exotischen Kleidungs- und Schmuckstücke auch als Verweis auf die Kolonien der Republik gelesen werden, ebenso wie die Anwesenheit des schwarzen Knaben, der im Bildtitel als Bediensteter bezeichnet wird. Es ist dieses das letzte aus einer Reihe von Porträts, die Hanneman von Maria schuf (Abb. 57, 58). Besonderes Augenmerk verdient das Porträt, das Maria einige Jahre früher, wahrscheinlich 1655, im Jahr

²⁹⁶ Bauer 2006, S. 102.

²⁹⁷ Bindman 2011, Bd. III/2, S. 211.

²⁹⁸ Daum 2009, S. 147.

des Kostümfestes in Den Haag zeigt (Abb. 57). Zu diesem Anlass hatte sie tatsächlich das Kostüm – möglicherweise ein Reitkostüm, da sie eine Reitgerte in Händen hält – in dem sie porträtiert ist, getragen. Allerdings ist sie hier ohne ihren schwarzen Begleiter dargestellt. Der direkte Vergleich der Gesichtszüge der Porträtierten auf beiden Bildnissen zeigt keine wesentlichen Veränderungen, abgesehen von der fast unmerklich geänderten Kopfhaltung im posthumen Porträt (Abb. 56) und der sich daraus ergebenden geringeren Verschattung in der rechten Gesichtshälfte. In dem nach Marias Tod entstandenen Porträt werden noch mehr Kostbarkeiten zur Schau gestellt; die wesentlichste Abweichung zur früheren Darstellung stellt jedoch die Anwesenheit des schwarzen Knaben dar, woraus sich die zwar interessante, jedoch nicht zu beantwortende Frage ableitet, in wessen Auftrag und zu welchem Zweck diese auffällige Änderung im posthumen Porträt (Abb. 56) im Vergleich zu dem früher entstandenen (Abb. 57) vorgenommen wurde. Obwohl es auch ein weiteres Porträt Hannemans gibt, das Maria zeigt und mit ihrem Todesjahr 1660 datiert ist (Abb. 58), wurde die Wiedergabe der Prinzessin in ihrem eklektischen Kostüm der Darstellung von 1660 für ein posthumes Gemälde vorgezogen. Das Wiederaufgreifen des früheren Porträts scheint in dessen besonderer Bedeutung oder der besonderen Art der Darstellung begründet zu sein.

Ebenfalls nicht nach der zeitgenössischen Mode des 17. Jahrhunderts, sondern im Reitkostüm eines englischen Mannes wurde Maria van Oranje (Abb. 59), die jüngste Tochter Frederik Hendriks und Amalia von Solms, in Begleitung von Hendrik van Nassau-Zuylestein, dem Sohn ihres Halbbruders²⁹⁹, und eines schwarzen Knaben porträtiert.³⁰⁰ Das Bildnis von Gerard van Honthorst zeigt sie als Fünfjährige im Kreise ihrer Familie (Abb. 32); der Hofmaler des Den Haager Hofes Jan Mijtens gibt Maria als junge Prinzessin in ihren Zwanzigern wieder (Abb. 59). Das in der Aussteuer 1666 ausführlich beschriebene extravagante Kostüm war einerseits nicht dem Wandel der Mode unterworfen, andererseits bedeutete es vielleicht eine Loslösung von einer bestimmten Etikette: Maria

²⁹⁹ Hendrik van Nassau-Zuylestein war der zweite Sohn von Frederik van Nassau, dem unehelichen Sohn von Statthalter Frederik Hendrik und der Bürgermeisterstochter Margaretha Catharina Bruyns. Die Familie Nassau-Zuylestein gehörte zu den 250 Reichsten des Goldenen Zeitalters. Zandvliet 2006, S. 392.

³⁰⁰ Broos 2004, S. 295; Kat. Ausst. *Hollanders in beeld* 2008, S. 73.

heiratete 1666 Ludwig Heinrich von Simmern, Count Palatine.³⁰¹ Möglicherweise posierte die Porträtierte deshalb nicht in zeitgenössischer Mode, weil ein Kostüm die Möglichkeit einer gewissen Zeitlosigkeit bot, während modische Kleidung immer einer bestimmten Epoche und einem bestimmten sich rasch wandelnden Zeitgeschmack zuzuordnen ist, wodurch ein Porträt bald altmodisch wirkt. Ein weiterer Grund, ein Porträt in einem Kostüm in Auftrag zu geben, könnte dem Wunsch entsprungen sein, Assoziationen zum Kostüm auf die Porträtierte zu projizieren. Im frühen 18. Jahrhundert sprach der Kunsttheoretiker Gérard de Lairesse eine Empfehlung für eine Mischung aus Mode und fantastischen Elementen aus.³⁰² Es gab eine gewisse Tradition der Maskerade, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auf niederländischen Porträts immer wieder zu finden ist. Neben Hendrik van Nassau-Zuylestein zur Rechten Marias steht zu ihrer Linken, passend zum Reitkostüm, ein Schimmel mit kostbarer Decke. Er wird von einem schwarzen Knaben am Zügel geführt, dessen Gesicht einen Kontrast zu dem direkt daneben befindlichen Hals des Schimmels bildet (Abb. 59 a). Sowohl der schwarze Knabe, der mit Maria I Stuart porträtiert ist (Abb. 56), als auch jener auf dem Porträt von Maria van Oranje (Abb. 59), ist kostbar und farbenprächtig gekleidet und trägt Perlenohrringe. Beide Knaben sind mit individuellen Gesichtszügen, als Porträts, wiedergegeben (Abb. 56 a, 59 a).

9.2. Porträts weißer Damen mit schwarzen Begleitern

In der Literatur wird kritisch angemerkt, dass die Künstler teilweise nicht die Mühe auf sich nahmen, schwarze Begleiter nach lebenden Vorbildern zu malen.³⁰³ Auch eine weitere Behauptung, dass Schwarze gerne mit Halsring, der sie als Besitzobjekte kennzeichnet, auf Gemälden wiedergegeben werden³⁰⁴, soll anhand von Bildmaterial erörtert werden. Das Oeuvre Jan Mijtens eignet sich besonders dazu, die Stichhaltigkeit dieser Behauptungen zu hinterfragen, da er als Hofmaler und wichtiger Den Haager Porträtist für die bildliche Wiedergabe einiger Damen

³⁰¹ Broos 2004, S. 295.

³⁰² Kat. Ausst. Kopstukken. Amsterdammers geportretteerd 1600-1800, 2002, S. 96.

³⁰³ Kat. Ausst. Black is beautiful. Rubens tot Dumas 2008, S. 83.

³⁰⁴ Wolf 2004, S. 20.

aus dem Hochadel, aber auch aus dem wohlhabenden Bürgertum ein immer wiederkehrendes, kompositorisches Prinzip anwandte, das auch schwarze Kinder inkludierte (Abb. 60, 62-65). Von einer der von ihm porträtierten Damen, Margaretha van Raephorst (Abb. 60), ist neben der Darstellung von Mijntens ein ganz ähnlich gestaltetes Miniaturporträt von David van der Plas (Abb. 61) erhalten. Das Oeuvre Adriaen Hannemans diene dem etwa zehn Jahre jüngeren Jan Mijntens gewiss als Inspirationsquelle; möglicherweise war sogar eine Kopie nach einem Porträt, das Hanneman von Maria I. Stuart angefertigt hatte, in Mijntens' Besitz.³⁰⁵ Die Bildkomposition bei Mijntens ist immer dieselbe: Die weiße, porträtierte Dame ist als Dreiviertelfigur wiedergegeben, ihr zur Seite links oder rechts ein schwarzes Kind mit jeweils individuellen, porträthaften Gesichtszügen. Hinter dem Kind findet sich ein für die niederländische Malerei der Zeit typischer Durchblick auf eine Landschaft mit oder ohne Architektur. Die Hauptpersonen sind im Mittelgrund durch einen Baum oder einen Felsen hinterfangen. Die Kleidung der Kinder ist aus kostbaren Stoffen gefertigt, jedoch, was Schnitte und Details betrifft, individuell gestaltet. Allen gemeinsam sind – als eine Art Markenzeichen – Perlenohrringe. Solche tragen auch alle weißen Hauptfiguren. Sie sind in kostbaren Satinkleidern wiedergegeben, deren Schnitt mit großem Dekolleté, enger Korsage, die in einer Spitze nach vorne über dem Bauch zusammenläuft und eine schmale Taille betont, sowie einem weiten, sich darunter bauschenden Rockteil und den Arm bis über den Ellbogen bedeckenden Puffärmeln in groben Zügen gleich ist. Unterschiedlich sind lediglich Details wie zusätzliche Schärpen oder Bordüren am Dekolleté. Die Frisuren aller Dargestellten sind ähnlich und wohl nach der neuesten Mode gestaltet. Drei der Porträtierten greifen mit der rechten Hand nach dem Stoff ihres Rockes, ein offenbar beliebtes Motiv des Künstlers (Abb. 62-64). Insgesamt ist die Kleidung der schwarzen Begleiter deutlich individueller gestaltet als die der weißen, porträtierten Damen.

Dem Porträt von Maria I. Stuart aus den Kreisen des Hochadels folgend (Abb. 56), porträtierte Jan Mijntens Margaretha van Raephorst (Abb. 60), die Gattin eines Admirals, in einer ähnlichen Pose mit schwarzem Begleiter, der der Dargestellten in ein Perlenarmband um den Arm legt, jedoch mit dem Unterschied, dass sie

³⁰⁵ Bauer 2006, S. 102, 103.

elegant und durchaus europäisch gekleidet ist. In der Literatur konstatiert Elmer Kolfin, dass auf dem Porträt der Margaretha van Raephorst von David van der Plas (Abb. 61) aus dem Jahr 1680 derselbe Knabe wiedergegeben sei. Die Porträtierte selbst erscheine darauf im Vergleich zu dem zwölf Jahre zuvor von Mijtens angefertigten Bildnis deutlich gealtert. Dieser Umstand sei Beweis dafür, dass es sich bei dem Knaben um kein reales Porträt eines Bediensteten der Familie handle.³⁰⁶ Weiters wird behauptet, dass das schwarze Kind ein exotisches Statussymbol sei, das auch aus stilistischen Gründen wegen des Kontrastes der Hautfarben der Hauptperson zur Seite gestellt wurde.³⁰⁷ Meines Erachtens nach handelt es sich jedoch auf den beiden Porträtdarstellungen von Margaretha van Raephorst um zwei unterschiedliche schwarze Kinder (Abb. 60 a, 61), womit die Behauptung, dass hier nicht nach einem lebenden Modell gemalt wurde unhaltbar erscheint und es sich sehr wohl um eine porträtartige Wiedergabe der Knaben handelt. Insgesamt ist das Oeuvre des Jan Mijtens besonders lohnend in Bezug auf Bildkompositionen mit schwarzen Begleitern. Da er mehrere Porträts weißer Damen aus der Hocharistokratie mit schwarzen Kindern als Begleiter schuf, erscheint es in Folge wichtig, die Gesichtszüge der – leider allesamt nicht namentlich bekannten – Kinder miteinander zu vergleichen. Das Motiv des schwarzen Kindes, das ein Perlenarmband um den Arm der Hauptperson legt, greift Mijtens noch zweimal bei den Bildnissen der Elisabeth Maria von Portugal (Abb. 62) und einem weiteren Porträt der Maria van Oranje-Nassau auf (Abb. 65).

Jan Mijtens fertigte weitere Porträts mit demselben kompositorischen Prinzip mit schwarzen Kindern wie jenes der Margaretha van Raephorst an (Abb. 60); nämlich von Elisabeth Maria von Portugal (Abb. 62), Maria Euphrosine von der Pfalz-Zweibrücken (Abb. 63), Geertruyt Goris (Abb. 64) sowie ein weiteres Porträt von Maria van Oranje-Nassau nach ihrer Verheiratung als Herzogin von Simmern (Abb. 65). Mijtens verlieh den schwarzen Kindern individuelle Gesichtszüge, sodass die Aussage, dass Schwarze stereotype Darstellungen seien und man sich somit nicht die Mühe machte, ein reales Porträt anzufertigen, innerhalb dieser fünf besprochenen und vergleichbaren Porträts desselben

³⁰⁶ Kat. Ausst. *Black is beautiful*. Rubens tot Dumas 2008, S. 264.

³⁰⁷ Kat. Ausst. *Black is beautiful*. Rubens tot Dumas 2008, S. 263.

Künstlers nicht zutreffend ist. Am ehesten lassen sich Ähnlichkeiten der beiden schwarzen Kinder auf den beiden von Jan Mijntens geschaffenen Porträts von Maria van Oranje-Nassau feststellen (Abb. 59, 65), sodass es sich hier eventuell tatsächlich um dasselbe schwarze Kind handeln könnte. Wesentlich ist in diesem Zusammenhang die Datierung beider Gemälde, einerseits die Darstellung Marias mit Hendrik van Nassau-Zuylestein und einem Diener aus zirka 1665 (Abb. 59) und andererseits jene Marias als verheiratete Herzogin von Simmern (Abb. 65), die mit 1660-1668 datiert ist. Die Datierungen erlauben die Annahme einer zeitnahen Fertigung beider Porträts, und rücken somit die Feststellung, dass es sich auf beiden Porträts um dasselbe schwarze Kind handelt, in den Bereich des Möglichen. Die Qualität der Abbildung des verloren gegangenen Porträts Marias van Oranje-Nassau, Herzogin von Simmern, erlaubt keine exaktere Aussage. Ansonsten sind die auf den fünf erörterten Porträts Jan Mijntens dargestellten Kinder hinsichtlich mannigfaltiger Details, wie Kopfform, Nase, Mund, Augenbrauen oder Stirnform und Haaransatz, alle unterschiedlich. Es kann daher davon ausgegangen werden, dass es sich um Porträts damals real lebender Kinder handelt. Im Oeuvre Mijntens finden sich weitere in diesem Zusammenhang genauer zu betrachtende Porträts, die weiße Damen der Gesellschaft mit der eigenen Tochter, wie das Porträt der Susanna Calendrini (Abb. 66), oder einem Tier, wie jenes kleinformatige Porträt der Henriette Catharina van Oranje-Nassau (Abb. 67), die ihrem Hündchen aus einer Muschelschale zu trinken gibt, zeigen. Auch hier ist die Bildkomposition praktisch ident mit den Werken Mijntens mit weißen Damen und schwarzen Kindern. Dies verleiht der Aussage Nachdruck, dass Kinder ungeachtet ihrer Hautfarbe oder eben auch Tiere ins Bild gesetzt wurden, um den lebendigen Eindruck einer später sogenannten Momentaufnahme, wie sie tatsächlich erst durch die Erfindung der Fotografie im 19. Jahrhundert möglich wurde, zu suggerieren. In der Literatur wird diese Meinung von Ghislain Kieft vertreten, der meint, dass der Effekt einer ungezwungenen Pose durch Kinder, Diener und Tiere erreicht beziehungsweise verstärkt werden sollte.³⁰⁸ Während die weißen Modelle in einer eher statisch wirkenden Pose kühl auf den Betrachter herabblickend porträtiert sind, bringen die Kinder, hier vor allem jene, die den weißen Damen Perlenarmbänder um den Arm

³⁰⁸ Kieft 2007, S. 79

legen (Abb. 60, 62, 65), ein Moment der Handlung ins Bild. Nicht allein dadurch, sondern auch indem die mit abgebildeten Kinder der jeweils Porträtierten eine Schatulle mit Schmuck (Abb. 61) beziehungsweise Schalen mit Blumen (Abb. 63, 64) oder Früchten (Abb. 66) reichen, erweisen sie sich dienstbar. Diese Feststellung ist ungeachtet der Hautfarbe oder sozialen Rolle als Diener oder eben leibliche Kinder der jeweils Porträtierten gültig. Diese Beobachtungen unterstützen die Meinung Kiefts und machen seine Aussage absolut schlüssig und nachvollziehbar. Zusammenfassend ist festzuhalten, dass bei Porträts dieser Art durch das Hinzufügen von Kindern oder Tieren in gewisser Weise eine Verlebendigung erreicht wird, um den Eindruck einer Momentaufnahme zu simulieren.

Zum zweiten Diskussionspunkt, der Feststellung, dass Schwarze mit Halsring auf Gemälden dargestellt werden³⁰⁹, ist Folgendes zu konstatieren: Jan Mijntens gab kein einziges der schwarzen Kinder mit einem Halsring wieder, um es so zu einem Besitzobjekt im Sinne eines Sklaven zu stempeln. Der Bezug zur Sklaverei ist ohnedies dadurch gegeben, dass Schwarze nach Europa kamen, weil in den allermeisten Fällen entweder sie selbst oder schon ihre Vorfahren aus ihrer afrikanischen Heimat als Sklaven verschleppt worden waren.

Abschließend ist festzustellen, dass auch die Behauptung von Viktoria Schmidt-Linsenhoff, es handle sich bei Porträts mit „Mohrenpagen“ bei diesen um „verdinglichte Menschen“,³¹⁰ im Lichte dieser Überlegungen und der porträthaften Wiedergabe aller Kinder schwer nachzuvollziehen ist. Auch die Beobachtung, dass Porträts mit weißen Kindern immer wieder denselben Kompositionsprinzipien wie jene mit schwarzen Kindern folgen, unterstützt diese Aussage nicht. Jan Mijntens behielt immer denselben Bildaufbau bei, indem er schwarze wie weiße Kinder den Hauptpersonen dienstbar vor einem Landschaftshintergrund zur Seite stellte.

Mijntens malte nicht nur weiße Damen der Gesellschaft mit schwarzen Begleitern. In seinem Oeuvre finden sich auch andere Porträts in Verbindung mit schwarzen

³⁰⁹ Wolf 2004, S. 20.

³¹⁰ Schmidt-Linsenhoff 2014, Bd. 1, S. 249, 265.

Kindern. Ein ganz besonderes, da in seiner Ikonographie einmaliges Werk Mijntens, das lediglich in Kopie von Poul van der Stock erhalten ist (Abb. 68), ist jenes der kleinen Elisabeth Albertine von Anhalt-Dessau in Begleitung eines etwa gleichaltrigen schwarzen Kindes vor einem Landschaftshintergrund mit einem spielenden Hündchen. Zur sozialen Rollenverteilung der beiden Spielgefährten muss allerdings schon festgehalten werden, dass das schwarze Kind, dessen Name nicht überliefert ist³¹¹, eine dienende Rolle einnimmt, indem es dem weißen Mädchen adeliger Abstammung schützend einen Sonnenschirm über den Kopf hält.

9.3. Porträts weißer Männer in Begleitung Schwarzer

Während eine Reihe weißer Damen in Begleitung eines schwarzen Kindes porträtiert wurden, gibt es kaum Beispiele weißer, männlicher Auftraggeber, die sich in solcher Weise darstellen ließen. Eines der wenigen Beispiele ist Jan Valckenburgh, der sich von Daniel Vertangen malen ließ (Abb. 69). Aus der Hand desselben Künstlers stammt die Porträtdarstellung seiner Gattin Diana Lems (Abb. 70). Der Bildaufbau zeigt, wie für Pendantbilder üblich, diverse Gemeinsamkeiten wie einen Durchblick auf einen Landschaftshintergrund oder eine Draperie. Die Porträtierten sind jeweils in Form von Kniestücken, sich einander beziehungsweise dem Betrachter zuwendend, dargestellt. Ein wesentlicher Unterschied zwischen den Porträts der Eheleute besteht darin, dass Jan in Begleitung eines Schwarzen ist, der auf dem Bildnis Dianas fehlt. Der Durchblick auf eine ferne, tropische Landschaft hinter einer Balustrade ermöglicht die Verortung Dianas in einer kolonialen Umgebung (Abb. 70). Die Porträtierte ist in einem kostbaren Kleid und wertvollen Schmuckstücken und einer sie auszeichnenden dunkelgrünen Draperie im rechten oberen Bildbereich wiedergegeben. Deutlich mehr Verweise auf den kolonialen Hintergrund, beziehungsweise seinen Status als Kolonialherr, sind im Porträt Jan Valckenburghs zu finden (Abb. 69). Sein Haupt hebt sich deutlich von der roten, auffälligen Draperie dahinter ab. Am rechten Bildrand des Porträts gibt die

³¹¹ Bauer 2006, S. 347.

Architektur im Hintergrund den Blick auf das Meer und in der Ferne auf Fort Elmina frei, das als strategisch wichtiger Stützpunkt an der Goldküste auch für den Sklavenhandel große Bedeutung hatte.³¹² Sowohl das Fort als auch der am linken Bildrand neben Jan Valckenburgh wiedergegebene schwarze Knabe, der demonstrativ einen goldenen Orden ins Bild hält (Abb. 69 a), sind mit der Vita des Porträtierten in Verbindung zu bringen. Jan Valckenburgh war Generalgouverneur der afrikanischen Goldküste³¹³ und hält als solcher einen Kommandostab in seiner Rechten. Der Orden, auf dem ebenfalls Fort Elmina dargestellt ist, findet sich im Nachlassinventar des eben dort verstorbenen Valckenburgh ebenso wie die Pendantporträts der Eheleute. Später sind der Orden und die Gemälde im Nachlassinventar seiner Gattin zu finden.³¹⁴ Die Darstellung des schwarzen Knaben auf dem Bildnis Valckenburghs ist anders als die Darstellungen Schwarzer auf den Porträts weißer Damen. So ist er weder kostbar noch bunt gekleidet und scheint hier tatsächlich einen Halsring zu tragen, der ihn als Sklaven ausweist. Auch vor der Biografie des Generalgouverneurs der Goldküste erscheint es wahrscheinlicher, dass hier nicht einfach schwarzer Bediensteter, sondern tatsächlich ein Sklave dargestellt ist, wenngleich zu betonen ist, dass auch er mit individuellen Gesichtszügen wiedergegeben ist. Der Sklave mit dem goldenen Orden kann als Verweis auf die wichtigsten Handelsgüter der Region, die neben Gold und Elfenbein eben Sklaven waren, gelesen werden.³¹⁵

Ein weiteres Beispiel für einen männlichen Porträtierten mit schwarzen Begleitern ist das schon eingangs besprochene und den Ausgangspunkt der Arbeit bildende Werk von Caesar van Everdingen, das Wollebrand de Jongh zeigt (Abb. 2). Dieses Gemälde stellt in vielerlei Hinsicht eine Ausnahme dar: Im Gegensatz zu den anderen Bildbeispielen sind darauf gleich zwei schwarze Bedienstete dargestellt. Einerseits greift Van Everdingen das beliebte Motiv des Dieners, der einen *Pajong* über das Haupt seines Herren hält, auf, andererseits ist auch ein schwarzes Kind in dienender Rolle dargestellt. Dieses Kind wie auch der Knabe, der Jan Valckenburgh begleitet, unterscheidet sich jedoch maßgeblich von den

³¹² Johan Maurits war 1637 der Befehlshaber der Flotte, die Fort Elmina an der Goldküste, der heutigen Republik Ghana, eroberte. Van der Vinde 2019, S. 9.

³¹³ Noordervliet 2003, S. 142.

³¹⁴ Bindman 2011, Bd. III/2, S. 119.

³¹⁵ Balai 2013, S. 68-70.

Darstellungen schwarzer Kinder als Begleiter weißer Damen. Das Kind auf dem Porträt De Jonghs ist nicht kostbar gekleidet, sondern trägt ein einfaches Röckchen und auch keine Perlenohrringe. Es hält Hut, Mantel und Schwert für seinen Herren bereit.

In die Reihe schwarzer Kinder auf den Porträtdarstellungen weißer Damen, die wie diese allesamt Kleider aus kostbarem Stoff und Perlenohrringe tragen, lassen sich die beiden Kinder auf den Porträts der beiden männlichen Hauptpersonen, Jan Valckenburgh und Wollebrand de Jongh, jedenfalls nicht einordnen. Der Eindruck, den diese beiden schwarzen Kinder erwecken, ist ein komplett anderer. Sie tragen weder kostbare, farbenfrohe Kleidung noch Perlenohrringe. Beide Knaben sind im Gegensatz dazu mit nacktem Oberkörper dargestellt. Sie halten, wie besprochen, Gegenstände, die offensichtlich in den Besitz des jeweiligen Porträtierten gehören. Die Biografien beider Männer, Jan Valckenburgh und Wollebrand de Jongh, weisen eindeutige Verbindungen zur Sklaverei auf. Valkenburgh war, wie bereits erwähnt, Generalgouverneur der Goldküste, wo Sklavenhandel im großen Stil stattfand. Und auch De Jongh hatte als hochrangiger VOC-Funktionär in Asien sicherlich Sklaven zu seiner Verfügung. Die Schlussfolgerung liegt also nahe, dass beide auf den Porträts der männlichen Auftraggeber dargestellten schwarzen Kinder tatsächlich Sklaven sind.

9.4. Familienporträts mit schwarzen Begleitern

In der niederländischen Porträtmalerei des 17. Jahrhunderts finden sich neben Porträts von Einzelpersonen auch Familienporträts mit schwarzen Begleitern. Ein großformatiges Werk von 1637 zeigt ein Hochzeitsfest im Hause der bereits genannten Amsterdamer Patrizierfamilie Van Loon (Abb. 71). Für den Künstler Jan Miense Molenaer war der Auftrag zu diesem Familienporträt wichtig, einerseits in finanzieller Hinsicht, andererseits für seine Reputation und mögliche Folgeaufträge. In zentraler Position sitzt das Hochzeitspaar, das am 6. Oktober 1637 seine Vermählung feierte, umgeben von mehr als vierzig Personen, größtenteils Familienmitgliedern der Familie Van Loon. Der leere Sessel im Vordergrund

verweist auf einen einige Jahre zuvor in einer Schlacht gefallenen Bruder des Bräutigams.³¹⁶ Am rechten Bildrand ist ein schwarzer Bediensteter abgebildet. Das großformatige Werk hat eine ganz besondere Wirkung: Es changiert in gewisser Weise zwischen einer Genreszene und einem Gruppenporträt. Die Art und Weise, wie das Interieur wiedergegeben ist, lässt an eine Genredarstellung denken, der Porträtcharakter ist aber eindeutig im Vordergrund, sind doch die Mitglieder der Hochzeitsgesellschaft porträtmäßig dargestellt. Auch der Schwarze ist präzise wiedergegeben. Er blickt wie viele andere der dargestellten Personen aus dem Bild auf den Betrachter (Abb. 71 a). Offen bleibt, welche Rolle ihm nicht nur auf diesem Bild, sondern innerhalb der Familie zukam. Da er ähnlich gekleidet ist wie der erwachsene, schwarze Begleiter auf dem Porträt Wollebrand de Jonghs (Abb. 2, 71), ist anzunehmen, dass der Schwarze im Hochzeitsporträt der Familie Van Loon ein Bediensteter war. Dies würde auch zum weiteren Schicksal schwarzer Kinder innerhalb weißer Familien der Gesellschaftselite passen. Später, als Erwachsene, war ihre permanente Nähe zur Familie nicht mehr erwünscht, und man übertrug ihnen Aufgaben in der Wirtschaft oder Verwaltung, wo sie den übrigen Bediensteten gleichgestellt waren.³¹⁷

Im Oeuvre Jan Mijntens gibt es zwei Familiendarstellungen mit Schwarzen – hier sind es allerdings wieder Kinder (Abb. 72, 73): Es handelt sich um das Familienporträt einer unbekannten Familie (Abb. 72) sowie jenes der Familie Willem van den Kerckhoven (Abb. 73). Beide Gemälde entstanden um die Mitte des 17. Jahrhunderts.

Die namentlich nicht bekannte Familie (Abb. 72) im Vordergrund des Gemäldes, die in der freien Natur vor einer sich bis in die Ferne erstreckenden Landschaft porträtiert ist, teilt sich in zwei Gruppen. In der rechten Bildhälfte ist der in kostbares, rotes Gewand gekleidete Familienvater in Gesellschaft dreier weiblicher Personen unterschiedlichen Alters vor einem großen Baum dargestellt. Er verweist mit seiner Rechten auf die Gruppe am linken Bildrand. Hier ist der Sohn der Familie, der aus dem Bild blickt und mit zwei Jagdhunden auf die Gruppe rechts zustrebt wiedergegeben. Der von der Jagd wiederkehrende Sohn ist ein

³¹⁶ Kat. Ausst. Jan Miense Molenaer. Painter of the Dutch Golden Age 2002, S. 17, 18.

³¹⁷ Wolf 2004, S. 20.

wiederkehrendes Motiv im Oeuvre Mijdens.³¹⁸ Ergänzt wird die Gruppe des Sohnes durch ein am linken Bildrand angeschnittenes Pferd und einen schwarzen Knaben rechts neben diesem. Aufgrund der kostbaren Kleidung der Familienmitglieder, der Anwesenheit eines durch seine Kleidung als Bediensteten ausgewiesenen Schwarzen mit Pferd und der Tatsache, dass mit der Fertigung des Familienporträts der renommierte Maler Jan Mijdens beauftragt worden war, ist anzunehmen, dass die Familie wohlhabend war.

Als gesichert gilt, dass es sich bei der Familie Willem van den Kerckhoven (Abb. 73) um eine höchst wohlhabende Den Haager Familie aus den ersten Gesellschaftskreisen handelt. Willem van Kerckhoven war in hohen Funktionen der Republik, unter anderem als Ratsherr im Dienst von Amalia van Solms und Maria I. Stuart tätig.³¹⁹ Auch hier war, wie zuvor bereits gesagt, der Künstler, der das Familienporträt malte, Jan Mijdens. Der Bildaufbau ähnelt jedenfalls dem ein paar Jahre früher entstandenen Porträt der unbekannten Familie (Abb. 72). Auch die Van Kerckhovens sind im Vordergrund des Gemäldes in Gruppen aufgeteilt, in einer arkadisch anmutenden hügeligen Landschaft, porträtiert. Der größte Teil der zwölköpfigen Familie dominiert vor einer Baumgruppe, teilweise rege miteinander interagierend, die linke Bildhälfte über die Mitte hinaus. Drei der allesamt kostbar gekleideten Familienmitglieder sind etwas abseits am rechten Bildrand wiedergegeben, wobei auch hier der Familienvater verbindend mit seiner Linken auf das Grüppchen verweist. Im Unterschied zu der unbekannten Familie sind nicht zwei Jagdhunde dargestellt, sondern zwei Hündchen inmitten der großen Personengruppe. Die fünf zum Zeitpunkt der Entstehung des Porträts bereits verstorbenen Kinder der Familie Van Kerckhoven sind durch im Himmel über den lebenden Familienmitgliedern schwebende Putten symbolisiert.³²⁰ Im Freiraum zwischen den im Vordergrund dominierenden Personengruppen wird im Mittelgrund des Gemäldes ein im Kontext dieser Arbeit bedeutsames Detail sichtbar: Gleichsam hinter dem Hügel auf dem sich die Familie befindet taucht ein schwarzer Knabe auf, der an seiner linken Seite ein Pferd am Zügel führt. Sichtbar sind der größte Teil des Oberkörpers des Knaben sowie Kopf und Rumpf des Pferdes. Besondere Bedeutung gewinnt dieses Detail durch den Vergleich mit

³¹⁸ Bauer 2006, S. 247.

³¹⁹ Bauer 2006, S. 252.,

³²⁰ Bauer 2006, S. 252.

dem ikonographisch vergleichbaren, kompositorisch zum Familienporträt der Familie Willem van den Kerckhoven beinahe identen Werk Jan Mijdens. Es handelt sich dabei um das Bildnis der Familie Jacques Martini, das fünf Jahre früher entstanden war (Abb. 74). Auch hier sind in den Wolken oberhalb der Familie schwebend verstorbene Familienmitglieder dargestellt. Ebenso ist die Familie aufgeteilt, sodass sich zwischen den Personen eine Lücke ergibt und ganz ähnlich wie im Porträt der Familie Van Kerckhoven aus dem Mittelgrund der Landschaft ein Pferd und ein Knabe auftauchen. Beide sind nur teilweise sichtbar. Wichtig ist jedoch, dass Mijdens im Fall der Familie Martini einen weißen Knaben malte. Der Vergleich der Porträts der Familien Willem van Kerckhoven (Abb. 73) und Jacques Martini (Abb. 74) zeigt einmal mehr, wie bereits zuvor im Zusammenhang mit den Porträts weißer Damen ausgeführt, dass schwarze wie weiße Kinder ungeachtet ihrer Hautfarbe in gleicher Weise dargestellt sind.

Das Motiv eines Kindes, das ein Pferd am Zügel führt, findet sich bereits vor Jan Mijdens in den 1630er Jahren in einem Werk seines Onkels, des Hofmalers Daniel Mijdens. Das Gemälde zeigt Charles I. und Henrietta Maria beim Aufbruch zur Jagd (Abb. 75). Vom rechten Bildrand her führt ein schwarzer Knabe einen Schimmel am Zügel in Richtung der königlichen Familie. Die Hautfarbe des Kindes und der Kopf des Schimmels dicht daneben kontrastieren miteinander (Abb. 75). Aufgrund der familiären Verflechtungen ist es durchaus denk möglich, dass entweder Maria van Oranje selbst oder der Maler ihres Porträts, Jan Mijdens (Abb. 59), sich etwa dreißig Jahre später in den 1660er Jahren durch das Motiv mit dem Schimmel und dem schwarzen Knaben inspirieren ließ und es neuerlich aufgriff.

Auch Frans Hals schuf Mitte des Jahrhunderts ein Familienporträt mit einem schwarzen Knaben, der an zentraler Stelle des Gemäldes positioniert ist (Abb. 76), dessen Bildkomposition jener des Bildnisses der Familie Massa (Abb. 20) ähnelt. Die unbekannten, porträtierten Personen befinden sich vor einer Baumgruppe, in der rechten Bildhälfte ist ein Durchblick auf eine Landschaft und in die weite Ferne möglich. Eine parkähnliche Landschaft, die bei der Familie Massa den Bildmittelgrund bildet, ist allerdings auf dem Gemälde der unbekannten Familie nicht vorhanden. Das Wäldchen, das die fünfköpfige Personengruppe

hinterfängt, wird nicht Frans Hals, sondern Pieter de Molijn zugeschrieben.³²¹ Das unbekannte Ehepaar hält sich an den Händen („dextrarum iunctio“), ein Zeichen ehelicher Treue, das vom Betrachter des 17. Jahrhunderts als solches gelesen werden konnte.³²² In tradierter Art und Weise ist die Frau rechts, der Mann links dargestellt. Die fünfköpfige Personengruppe besteht neben dem Ehepaar aus einer elegant gekleideten jungen Dame, die ein ganz ähnliches Kleid wie die weibliche Hauptfigur trägt, sowie einem schwarzen und einem weißen Knaben. Beide Knaben, der schwarze, der sich auf dem Porträt etwas zurückversetzt zwischen den beiden eleganten Damen befindet, wie auch der weiße am linken Bildrand, sind offenbar nach der Mode der Zeit gekleidet. Die Kleidung der beiden Knaben ist farblich unterschiedlich. Die Bekleidung des weißen Knaben gleicht außerdem in ihrer Gesamtwirkung deutlicher der des Ehemannes. Dem wird dadurch, dass beide männliche, weiße Porträtierte einen Hut tragen, zusätzlich Nachdruck verliehen. Die genaue Betrachtung der Bekleidung der einzelnen Personen legt die Mutmaßung nahe, dass es sich bei den porträtierten Personen um eine vierköpfige Familie mit ihrem schwarzen Bediensteten handelt.

Seymour Slive hebt explizit die Wertigkeit und die besonders einfühlsame Art und Weise hervor, in der der schwarze Knabe von Hals porträtiert wurde, wären doch schwarze Kinder bei vielen von Hals' Zeitgenossen nach „stereotypen Vorstellungen“ gemalt.³²³ Slive nennt jedoch keine konkreten Beispiele dafür. Nach den bisherigen Ergebnissen dieser Arbeit ist eine derartige Aussage nicht nachzuvollziehen.

Aus dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts stammt das Porträt des Kapitäns Jan van Amstel und seiner Gattin Anna Boxhoorn (Abb.77). Als junge Witwe gab sie vermutlich das Familienporträt etwa zwei Jahre nach dem Tod ihres Gatten bei Abraham van den Tempel in Auftrag.³²⁴ Der als einer der besten Porträtmaler seiner Zeit angesehene Künstler lässt, seinen Porträtstil betreffend, gewisse Verbindungen zu Jan Mijtens erkennen.³²⁵ Das Porträt des Kapitäns und seiner

³²¹ Nebenbei bemerkt, kann dies als Ausdruck einer immer stärker werdenden Spezialisierung niederländischer Maler im 17. Jahrhundert gesehen werden.

³²² Kat. Ausst. Frans Hals 1989, S. 317.

³²³ Kat. Ausst. Frans Hals 1989, S. 317.

³²⁴ Ekkart 1995, S. 189.

³²⁵ Ekkart 1995, S. 189.

Gattin ist in höchstem Maße repräsentativ. Es zeigt die Eheleute sitzend, in teurer, aufwändig mit kostbaren Spitzen verarbeiteter Kleidung. Hinterfangen und gleichzeitig besonders ausgezeichnet werden beide Porträtierte durch eine pompöse Architektur mit Säule und Treppenbalustrade sowie eine Draperie. Die Zwischenräume zwischen den Balustern ermöglichen den Durchblick auf das Meer und ein Schiff, das als Verweis auf den Beruf des Porträtierten als Kapitän zu verstehen ist, ebenso wie sein Kommandostab. Am rechten Bildrand findet sich ein schwarzer Knabe, der mit Blick auf Anna Boxhoorn, ihr einen Korb mit Früchten entgegenhält. Auch zu diesem schwarzen Kind gibt es Aussagen in der Literatur: Rudolf Ekkart vertritt die Meinung, es sei hinzugefügt, um – quasi als Gegenstück zur Architektur – die kompositorische Ausgewogenheit zu gewährleisten.³²⁶ Ursula Härting spricht davon, dass dem als „Negersklave“ bezeichneten Knaben die Rolle eines kostbaren „Versatzstückes“ zukomme. Er sowie die „Porzellanschale“ mit Orangen, die er hält, seien ins Bild gesetzt, um den Kapitän, der keine bedeutende Karriere gemacht habe, in seinem sozialen Status zu erhöhen.³²⁷ Nicht nachzuvollziehen ist, woher die Informationen zur beruflichen Laufbahn des Porträtierten kommen. Überdies ist anzumerken, dass es sich um eine Silberschale, nicht um ein Porzellanschale handelt. Wichtiger ist an dieser Stelle aber die Feststellung, dass bei genauer Betrachtung das schwarze Kind in gleicher Weise, also mit individuell porträtierten Gesichtszügen, kostbarer Kleidung und den üblichen Perlenohrringen, wiedergegeben ist, wie die schwarzen Kinder auf Jan Mijntens Einzelporträts wohlhabender Damen aus der gehobenen Gesellschaftsschicht. Es handelt sich also wohl auch im Fall des Familienporträts von Jan van Amstel und Anna Boxhoorn um das Porträt eines tatsächlich lebenden Kindes.

Sicherlich unterstützen schwarze Begleiter auch die Aussage, dass es sich bei den porträtierten Familien um ganz besonders wohlhabende Familien handelt. Sie sind jedoch, soweit das anhand der geringen Anzahl der erhaltenen Familienporträts mit Schwarzen beurteilbar ist, alle individuell gemalt.

³²⁶ Ekkart 1995, S. 189.

³²⁷ Kat. Ausst. Freiheit Macht Pracht. Niederländische Kunst im 17. Jahrhundert, 2009, S. 252.

Das Familienporträt von Thomas Hees mit seinen Neffen zeigt neben den Familienmitgliedern einen schwarzen Jugendlichen (Abb. 78). Michiel van Musscher gibt die Szene in einem mit vielen Luxusgegenständen, wie persischen Teppichen und einem auffallend großen goldgerahmten Spiegel, ausgestatteten Interieur wieder. Ein Globus und ein Atlas auf dem Tisch verweisen auf die Tätigkeit von Thomas Hees, der im Dienst der Generalstaaten in Nordafrika unterwegs war, um Christensklaven freizukaufen.³²⁸ In diesem seltenen Fall kennen wir nicht allein die Namen der Familienmitglieder, vielmehr sind auf der Rückseite des Gemäldes der Name des schwarzen Jugendlichen, der offenbar nach der Hauptperson des Porträts Thomas benannt wurde, und sein Alter, siebzehn Jahre, vermerkt.³²⁹ Er ist in kostbarer Kleidung mit – in den bereits besprochenen Gemälden vielfach vorkommenden – Perlenohrringen, zugleich aber mit Sklavenring, auf dem Familienbildnis dargestellt (Abb. 78 a). Dies könnte als Verweis auf die Tätigkeit Thomas Hees in Nordafrika in Zusammenhang mit dem Sklavenhandel gelesen werden.

An dieser Stelle sei erwähnt, dass das Thema der schwarzen Begleiter in den Niederlanden bis in die Gegenwart von Relevanz ist: Auch *Sinterklaas* wird traditionell vom *Zwarte Piet* oder sogar mehreren *Pieten* begleitet (Abb. 79).³³⁰ Die Kostümierung des *Zwarte Piet* kann durchaus Assoziationen zu den *Mohrenpagen* beziehungsweise schwarzen Bediensteten oder Sklaven in der niederländischen Geschichte hervorrufen, zumal auch *Piet* in der sozialen Hierarchie zweifelsfrei unterhalb des Status von *Sinterklaas* angesiedelt ist (Abb. 79). Jedes Jahr führt dieses brisante Thema zu Protestkundgebungen, die fordern, *Zwarte Piet* müsse als Relikt der Sklaverei abgeschafft werden (Abb. 80).

³²⁸ Broos 2004, S. 297; Kat. Ausst. Black is beautiful. Rubens tot Dumas 2008, S. 94.

³²⁹ Kat. Ausst. Black is beautiful. Rubens tot Dumas 2008, S. 92.

³³⁰ Übersetzung der Verfasserin: Heiliger Nikolaus, Schwarzer Peter.

10. Vergleiche mit der Literatur des 17. Jahrhunderts

Die Niederlande des 17. Jahrhunderts waren, verglichen mit den anderen Ländern Europas, auch eine Hochburg der Alphabetisierung. Auffallend viele Menschen konnten lesen und schreiben. Bildung wurde hoch geschätzt. Auch die Buchdruckerei und das Verlagswesen erlebten eine Blüte, unter anderem deswegen, weil in der Republik der Sieben Vereinigten Provinzen auch Werke gedruckt wurden, die in den Nachbarländern verboten waren. Zudem war das Druckgewerbe in der Republik der Niederlande technisch höher entwickelt als im Ausland.³³¹ So wurden in der Republik im 17. Jahrhundert mehr Bücher gedruckt als im übrigen Europa zusammen.³³² Zwischen 1600 und 1700 erschienen über 100.000 Buchtitel zu unterschiedlichsten Themen.³³³ 1617 wurde in Amsterdam die *Nederduytsche Academie* als erste niederländischsprachige Volksuniversität neben der berühmten lateinischsprachigen Universität in Leiden gegründet. 1637 wurde die Bibel ins Niederländische übersetzt, die als *statenbijbel* nun der Bevölkerung in ihrer Sprache leichter zugänglich war.³³⁴

Mit der abschließenden Beantwortung der eingangs gestellten Frage, wie *People of Colour* in der niederländischsprachigen Literatur des 17. Jahrhunderts dargestellt wurden und ob sich in den einzelnen Textsorten ein einheitliches Bild erschließt, das auch mit den abgehandelten bildlichen Darstellungen in Einklang zu bringen ist, soll die diesbezügliche Forschungslücke geschlossen werden. Besonderes Augenmerk wird dabei auf die Emblemliteratur und das Malereitraktat des Samuel van Hoogstraten sowie die Reiseberichte Johan Nieuwhofs gelegt.

10.1. Emblemliteratur

In chronologischer Reihenfolge sind in den Schriften von Jacob Cats aus 1627 und Casare Ripa aus 1644 sowohl in den Texten Aussagen zu *People of Colour* als auch bildliche Darstellungen derselben zu finden.

³³¹ Czech 2002, S. 1.

³³² Hammer-Tugenhaf 2009, S. 222.

³³³ Czech 2002, S. 1.

³³⁴ Beheydt 2002, S. 112.

Insbesondere Jacob Cats Werk „Proteus ofte Minne-beelden Verandert in Sinne-beelden“³³⁵ war unter den Zeitgenossen höchst populär.³³⁶ Das literarische Oeuvre Cats war fast ebenso verbreitet wie die Bibel. Von Jacob Cats waren vor 1655 bereits mehr als 300.000 Bücher gedruckt, das heißt, dass die Hälfte der Haushalte mindestens eines seiner Werke besaß.³³⁷ Die Texte von Jacob Cats gehören zur Emblemliteratur und sind generell stark moralisierend im Sinne der calvinistischen Religion. Die Bedeutung der Emblemliteratur für die Malerei des Goldenen Zeitalters der Niederlande ist evident. Sie wird in der aktuellen Forschung seit Eddy de Jongh in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts auch zur Interpretation der Kunstwerke aus dem Goldenen Zeitalter herangezogen. Für die Zeitgenossen des 17. Jahrhunderts waren Verweise in Kunstwerken auf bekannte Emblemata sicherlich verständlich und als solche lesbar. De Jongh bezieht sich auch immer wieder auf Cats Werk „Proteus ofte Minne-beelden Verandert in Sinne-beelden“.³³⁸ Dieses war über die Grenzen der Republik hinaus bekannt und – wie überhaupt sämtliche Werke Cats – sowohl literarisch als auch kulturhistorisch von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Vor allem das an dieser Stelle besprochene Werk trug wesentlich zur Entwicklung der niederländischen Emblemliteratur bei.³³⁹ Im Zusammenhang mit dem Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit lohnend sind die Betrachtung des Stichs (Abb. 81) auf der Titelseite und die unmittelbar nachfolgende Beschreibung in Gedichtform aus „Proteus ofte Minne-beelden Verandert in Sinne-beelden“ der Fassung 1627. Tiere und Menschen sind in Anbetung vor Cupidus, der sich in zentraler Position befindet, dargestellt. In seiner am Beginn des Werkes stehenden Ansprache an den Leser erklärt Cats, dass Cupidus auf der Titelseite und die nachfolgenden Cupidus-Emblemata junge Menschen, die auf der Suche nach amourösen Büchern sind, absichtlich irreführen und zu Lesern seines Werkes machen sollen.³⁴⁰ Nicht bekannt ist, ob für die Ideen und die endgültige Form des Stiches der Dichter oder der Stecher van de Venne verantwortlich war oder ob es eine enge Zusammenarbeit zwischen den beiden gab. Cats und van de Venne arbeiteten

³³⁵ Übersetzung der Verfasserin: Proteus oder Liebesbilder verändert in Sinnbilder [Emblemata].

³³⁶ Beheydt 2002, S. 130.

³³⁷ Hammer-Tugendhat 2009, S. 222.

³³⁸ Kat. Ausst. Portretten van echt en trouw 1986, S. 9.

³³⁹ Luijten 1996, S. 5.

³⁴⁰ Luijten 1996, S. 26.

jahrelang eng zusammen, sodass von ähnlichen Vorstellungen beider ausgegangen werden kann.³⁴¹ Auf dem Stich, dem Titelblatt für „Proteus ofte Minne-beelden Verandert in Sinne-beelden“, thront Cupidus mit Bogen und Zepter in seinen Händen in einer von Palmen flankierten Laube in einer weiten, exotisch anmutenden Landschaft, die von Menschen, die die verschiedenen Erdteile repräsentieren, und Tieren aller Art erfüllt ist. Im obersten Teil des Stiches ist im Zentrum eine Kartusche, die den Titel des Werkes wiedergibt. Zu beiden Seiten befinden sich allegorische Frauenfiguren: die Personifikationen von Glauben und Recht. Die Menschen, die sich Cupidus von links nähern, sind – von kostbar gekleidet bis nackt – verschiedener ethnischer Abstammung; so befinden sich unter ihnen auch Schwarze. Die rechte Seite des Werkes ist einer Vielzahl von Tieren verschiedenster Gattungen, die jeweils paarweise erscheinen, gewidmet. Im Bildvordergrund unten werden wir Zeuge einer Paarungsszene zwischen zwei Tieren, wobei nicht alle Tiere exakt zu benennen sind.³⁴² Im erklärenden Text werden zunächst zahme Tiere und in der Folge Menschen aus allen fernen Ländern, aus dem Norden, wo es friert, und aus der Wüste angesprochen:³⁴³

“[...]
 Siet hier de menschen selfs uyt alle verre landen,
 Uyt Noorden, daer het vriest, en uyt de dorre stranden,
 Siet hier den swarten moor, den geylen Indiaen,
 Een yeder bid om strijt een blinden lecker aen.
 Siet alderhande volck, siet vrouwen, knechten, heren,
 Siet boer en edelman haer malle tochten eeren:
 En of al dees of geen wat plomper gaet te werck,
 Sy hebben allegaer het eyghen ooggh-gemerck;
 Sy dienen al gelijck sy dienen haere lusten,
 [...]”³⁴⁴

“[...]
 Zie hier de mensen, zelfs die uit alle verre landen,
 Uit het Noorden, waar het vriest, en uit de dorre stranden,
 Zie hier de zwarte moor, de gele Aziaat,
 Allemaal vereren ze om het hardst een blinde genotzucht,

³⁴¹ Luijten 1996, S. 37.

³⁴² Luijten 1996, S. 26.

³⁴³ Die im folgenden Teil der Arbeit zu lesenden Textpassagen sind zunächst in sprachlicher Originalfassung aus dem 17. Jahrhundert, gefolgt von einer Transkription in modernes Niederländisch sowie einer Übersetzung ins Deutsche wiedergegeben.

³⁴⁴ Cats 1627, S. 3.

Zie allerlei soorten mensen, zie vrouwen, knechten, heren,
Zie boer en edelman haar vreemde gebuiken eren:
En hoewel de een wat grover te werk gaat dan de ander,
Zij leven allemaal voor zichzelf;
Allemaal zijn ze dienaars van hun eigen verlangens,
[...]"³⁴⁵

"[...]
Sieh hier die Menschen: selbst die aus allen fernen Ländern,
Aus dem Norden, wo es friert, und von dürren Stränden (Wüste),
Sieh hier der schwarze Mohr, der gelbe Asiat,
Sie alle verehren auf das Heftigste eine blinde Genusssucht,
Sieh allerlei Sorten Menschen, sieh Frauen, Knechte, Herren,
Sieh Bauer und Edelmann ihre verquerten Gebräuche verehren:
Sie leben alle für sich selbst;
Alle sind sie Diener ihres eigenen Begehrens,
[...]"³⁴⁶

Im Rahmen dieser Arbeit von Interesse ist die Erwähnung des „schwarzen Mohren“ und des „gelben Asiaten“. Sie werden als einer blinden Genusssucht frönende Menschen bezeichnet. Im weiteren Text wird klargestellt, dass alle Menschen, seien es nun Frauen, Knechte oder Herren, Bauern oder Edelmänner, nur für sich selbst und ihr Begehren oder Verlangen leben. Mohren wie Asiaten werden in aufzählender Art und Weise in einem Atemzug mit vielen anderen angesprochen und als genussüchtig verurteilt. Das den Stich der Titelseite beschreibende beziehungsweise kommentierende einleitende Gedicht endet wie folgt:

"[...]
Op op ghy Menschen-kint, klimt tot de wijze Reden
Op op ghy Christen-mensch klimt tot de reyne Seden:
Want die niet op en stijgt uyt krachte vanden Geest,
Leeft niet als voor het vlees gelijck een ander beest." ³⁴⁷

"[...]
Kom op, mensankind, verhef jezelf tot de wijze rede
Kom op, christenmens, verhef jezelf tot reine zeden:
Want wie niet opklimt, door de kracht van de Geest,
Leeft alleen voor het vlees net als de beesten." ³⁴⁸

³⁴⁵ Transkription von Arijan van Dalfsen. Cats 1627, S. 3.

³⁴⁶ Übersetzung der Verfasserin. Cats 1627, S. 3.

³⁴⁷ Cats 1627, S. 3.

“[...]

Auf, auf, Menschenkind, verhilf dir selbst zu weiser Vernunft

Auf, auf, Christenmensch, verhilf Dir selbst zu reinen Sitten:

Denn wer nicht aufsteigt durch die Kraft des Geistes,

Lebt allein für das Fleisch wie die Tiere.“³⁴⁹

Am Ende steht die Aufforderung zu Moral, Vernunft und einem sittlich korrekten Leben. Menschen, die das nicht vollbrächten, lebten nur für das fleischliche Verlangen und nicht für den Geist und somit wie Tiere, dazu passend auch die Darstellung der Tiere, besonders die der Paarungsszene auf dem Titelbild. Zu Beginn des Gedichtes werden mehr oder minder alle Menschen ungeachtet ihrer Herkunft, ihrer Hautfarbe und ihres sozialen Standes vorverurteilt. Das heißt jedoch auch, dass Menschen aller Hautfarben, konkret genannt sind, wie erwähnt, Schwarze und Asiaten, gleich gesehen werden, indem sie alle als sittlich gleich schlecht bezeichnet werden.

In Cesare Ripas „Iconologia“ findet sich sowohl im Text als auch in der den Text verdeutlichenden Darstellung ein „schwarzer junger Mann“ (Abb. 82).³⁵⁰ 1644 wurde das Werk ins Niederländische übersetzt³⁵¹ und mit dem Titel „Iconologia of uytbeeldingen des Verstands“³⁵² publiziert (Abb. 83). Auf der Titelseite der niederländischen Ausgabe ist als Übersetzer aus dem Italienischen der Amsterdamer Buchhändler und Übersetzer Dirck Piertsz. Pers genannt. Auf dieser Seite ist auch ein breites Zielpublikum definiert: Das Werk würde sich an Redner, Poeten, Maler, Bildhauer und Zeichner richten sowie generell an alle Kunstliebhaber und Wissenschaftler. Tatsächlich war das Werk eine reiche Inspirationsquelle für die Malerei.³⁵³ Unter der Vielzahl an aus Bild- und Textteilen, die Devisen und Gedichte enthalten, bestehenden Emblemata ist in der „Iconologia“ auch ein Emblem zur Sünde enthalten (Abb. 82). Deren Personifikation ist ein nackter, junger, schwarzer Mann, um dessen Hüfte sich Schlangen und Würmer winden. Vergleichbar mit dem Haupt der Medusa ist auch der junge Mann mit Schlangen anstelle von Haaren auf seinem Kopf dargestellt.

³⁴⁸ Transkription von Arijan van Dalfsen. Cats 1627, S. 3.

³⁴⁹ Übersetzung der Verfasserin. Cats 1627, S. 3.

³⁵⁰ Ripa 1644, S. 478.

³⁵¹ Beheydt 2002, S. 128.

³⁵² Übersetzung der Verfasserin: Iconologia oder Ausbildungen des Verstandes.

³⁵³ Beheydt 2002, S. 128.

Insgesamt handelt es sich bei dieser Darstellung in der „Iconologia“ um ein starkes, negativ konnotiertes Bild.

Im Text zur Sünde heißt es:

“[...]
De Sond' is al zijn will' en lust,
Die sonder maet noch reeden rust,
Maer stemt het toe met ziel en moed,
Wat snoode wercken hy oock doet.
[...]”³⁵⁴

“[...]
De zonde is alles wat hij wil en waar hij zijn zin in heeft,
Voor wie mateloos en zonder reden rust,
Maar stemt er in toe met ziel en gemoed,
Wat voor slechte werken hij ook doet.
[...]”³⁵⁵

“[...]
Die Sünde ist alles, was er will und wonach der Sinn ihm steht,
jemand, der maßlos und ohne Grund rastet,
aber er stimmt darin zu mit Seele und Gemüt,
welch schlechte Taten er auch tut.
[...]”³⁵⁶

In der Textstelle zu „Sonde. Peccato“³⁵⁷ – Sünde – ist der nackte, junge Mann als Schwarzer definiert.³⁵⁸ Er ist von Schlangen und Würmern umschlungen, von denen einer schon an seinem Herzen nage, nämlich die Verbildlichung der Sünde. Der junge Mann wird zusätzlich als blind beschrieben, da die Sünde auch blind mache. Nackt und schwarz wird er dargestellt, weil die Sünde den Menschen der Gnade und der Reinheit der Tugend beraube. Er laufe Gefahr, nach seinem Tod in die Hölle geworfen zu werden. Von Schlangen werde er umgeben, da die Schlange das Zimmermädchen des Teufels sei. Der Wurm beim Herzen verweise

³⁵⁴ Ripa 1644, S. 478.

³⁵⁵ Transkription von Arjan van Dalen. Ripa 1644, S. 478.

³⁵⁶ Übersetzung der Verfasserin. Ripa 1644, S. 478.

³⁵⁷ Kat. Ausst. Black is beautiful. Rubens tot Dumas 2008, S. 75, 83; Schmidt-Linsenhoff 2014, Bd. 1, S. 249.

³⁵⁸ Ripa 1644, S. 478.

auf das Gewissen, das, wie die Theologen sagten, an der sündigen Seele nage.³⁵⁹ Dies ist die durch und durch negative Beschreibung der Sünde und ihrer Personifikation als nackter, schwarzer, junger Mann. Damit kommt eine äußerst problematische Haltung schwarzen Menschen gegenüber zum Ausdruck, eine Haltung, die nicht zuletzt darin gipfelte, dass Schwarze zu Sklaven gemacht wurden. Das ursprüngliche Zögern der Niederländer in Brasilien gegenüber der Sklavenhaltung als unchristliche Handlungsweise währte, wie bereits ausgeführt, nur kurz, um den ökonomischen Interessen Platz zu machen. Die Rechtfertigung, schwarze Menschen zu Sklaven zu machen, wurde aus der Bibel, Genesis 9, 18-29, gezogen. Diese Bibelstelle galt im 17. Jahrhundert nicht allein den Niederländern als Erlaubnis dafür, Schwarze nach Belieben versklaven zu dürfen. In der Bibelstelle Genesis 9, 18-29 geht es um Noachs Fluch und Segen: Noach hat drei Söhne, Sem, Ham und Jafet, wobei in Zusammenhang mit der Sklaverei Ham und dessen Sohn Kanaan von Interesse sind. Ham erzählt seinen beiden Brüdern von der Blöße des betrunkenen, schlafenden Vaters, der, als er davon erfuhr, seinen Enkel Kanaan, Hams Sohn, zum Knecht seines Onkels Sem bestimmt.³⁶⁰ Von den drei Söhnen Noachs stammen – dem Tanach zufolge – alle Völker der Erde ab. Ham sei der für seine Sünde mit seiner Hautfarbe bestrafte Stammvater der Schwarzen, den die Christen – später – zum Sklaven machten. Die Sünde wird zumeist als Erbsünde gedeutet; daher übertrage sich die Strafe dafür, also die Hautfarbe und damit die Sklaverei, auf alle Nachkommen.³⁶¹ Im Licht dieser Interpretation ist die Personifikation der Sünde als Schwarzer bei Ripa nachvollziehbar.

10.2. Das Traktat zur Malkunst von Samuel van Hoogstraten

Insbesondere im Kontext dieser Arbeit, deren Focus auf der Darstellung von People of Colour auf niederländischen Gemälden des Goldenen Zeitalters liegt, ist die Untersuchung der niederländischen Malereitraktatliteratur des 17.

³⁵⁹ Ripa 1644, S. 478.

³⁶⁰ Noach verflucht nicht Ham, sondern Kanaan, da es für israelitisches Empfinden unmöglich war, sein eigenes Kind zu verfluchen. Benno 2000, S. 264.

³⁶¹ Rohrmann 2011, S. 208.

Jahrhunderts von Interesse. Letztes und zugleich umfangreichstes Werk dieser Art ist das Traktat des Künstlers und Theoretikers Samuel van Hoogstraten³⁶² „Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst: Anders de Zichtbaere Werelt“³⁶³ (Abb. 84). Im Titel ist bereits die Ausrichtung auf die Malkunst festgelegt, was insgesamt zu einem Vergleich von „Malereiverständnis- und Ausübung“ mit den „überlieferten Gemälden“ anregt.³⁶⁴ Auch als Druckwerk durchaus repräsentativ – 1678, also zu einem Zeitpunkt erschienen, als die große Blüte des Genres bereits überschritten war – konzipierte van Hoogstraten sein Werk bereits mit Blick auf die immer schwieriger werdenden ökonomischen Umstände für Künstler.³⁶⁵ Letzten Endes war die „Inleyding“³⁶⁶ auch ein Plädoyer dafür, der Malerei höheres Ansehen zu verschaffen und den Malern – van Hoogstraten war ja selbst einer von ihnen – zu einem höheren gesellschaftlichen Status als dem des reinen Handwerkers zu verhelfen.³⁶⁷ Das Werk besteht insgesamt aus neun Büchern, von denen jedes einzelne eine Muse als Patronin oder Lehrmeisterin hat. Es werden Themengebiete wie Zeichenkunst, Proportionskunde des menschlichen Körpers, Motivwahl oder Bildpersonal wie auch Anwendungsgebiete der Malerei abgehandelt.³⁶⁸ Im vierten, der Muse Erato gewidmeten Buch findet sich eine Stelle, in der ein „Moor“³⁶⁹ genannt wird:

„[...]”
 Het Werk: zoo vind het oog ook een vergnoegen
 Somtijts een Moor by maegdekens te voegen:
 By d’ouderdom een dertel speeland’ kind:
 Gewapenden by naeckten: [...]”³⁷⁰

„[...]”
 Het werk: zo vindt het oog ook een plezier
 zo af en toe een moor bij jonge meisjes te voegen:
 bij bejaarden een dertel spelend kind:

³⁶² Czech 2002, S. 5.

³⁶³ Übersetzung der Verfasserin: Anleitung zur hohen Schule der Malkunst: Anders die sichtbare Welt.

³⁶⁴ Czech 2002, S. 2.

³⁶⁵ Czech 2002, S. 3, 4.

³⁶⁶ Zur besseren Lesbarkeit wird „Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst: Anders de Zichtbaere Werelt“ im Folgenden als „Inleyding“ referiert.

³⁶⁷ Czech 2002, S. 6.

³⁶⁸ Czech 2002, S. 163-167. S. 302.

³⁶⁹ Van Hoogstraten 1678, S. 141.

³⁷⁰ Van Hoogstraten 1678, S. 141.

gewapenden bij naakte mensen: [...]”³⁷¹
“[...]

Das Werk: so findet das Auge Freude daran,
so ab und zu einen Mohren zu jungen Mädchen hinzuzufügen:
zu Bejahrten ein spielendes Kind:
zu Bewaffneten nackte Menschen [...]”³⁷²

Dieser Teil der Abhandlung van Hoogstratens ist der Historienmalerei gewidmet, die auch in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts als höchste Gattung der Malerei betrachtet wurde. Van Hoogstraten ruft Erato als Lehrmeisterin an.³⁷³ Es gehe darum, Gemälde durch das Hinzufügen passender Bildmotive aufzuwerten, im speziellen Fall, wie im Gedicht zu lesen, um die Empfehlung bezüglich des Bildpersonals: einen „Mohren“ einem jungen Mädchen zur Seite zu stellen, einen Bejahrten mit einem spielenden Kind oder einen bewaffneten Menschen mit einem Nackten darzustellen. Derartiges Vorgehen und das Spiel mit Kontrasten werteten ein Werk, wie van Hoogstraten meint, zusätzlich auf, sodass das Auge Freude daran finde.³⁷⁴ Es ist also von keinerlei Wertung oder Bewertung schwarzer Menschen hier die Rede, geht es doch primär um Ideen zu einer gelungenen Bildkomposition. Einschränkend muss betont werden, dass hier immer die Rede von Historienstücken ist; zur Porträtmalerei, einer aus kunsttheoretischer Sicht untergeordneten Gattung der Malerei, finden sich in der „Inleyding“ keine Empfehlungen. Dennoch passen diese Empfehlungen van Hoogstratens zu den Bildnissen weißer Damen der Gesellschaft mit ihren schwarzen Begleitern, wenngleich zu betonen ist, dass das Erscheinungsjahr der „Inleyding“, 1678, zeitlich nach eben jenen Porträts einzuordnen ist.

Die Bandbreite der Einschätzung von Schwarzen in der besprochenen Emblemliteratur und der kunsttheoretischen Literatur reicht also von schlechten, weil nur den Fleischeslüssen frönenden Menschen bis hin zur Personifikation der Sünde. Im Malereitraktat Samuel van Hoogstratens hingegen findet sich in Verbindung mit der Erwähnung eines Schwarzen keinerlei Wertung. Hier geht es

³⁷¹ Transkription von Arjan van Dalfsen. Van Hoogstraten 1678, S. 141.

³⁷² Übersetzung der Verfasserin. Van Hoogstraten 1678, S. 141.

³⁷³ Van Hoogstraten 1678, S. 141.

³⁷⁴ Van Hoogstraten 1678, S. 141.

allein um einen Vorschlag zu einer ansprechenden Komposition eines Historienstückes.

10.3. Reiseberichte von Johan Nieuhof

Die Beschäftigung mit den Reiseberichten von Johan Nieuhof ist zur Beantwortung der Forschungsfrage besonders wichtig und lohnend. Bereits auf der Titelseite der beiden in dieser Arbeit herangezogenen Berichte wird festgehalten, dass sich neben Beschreibungen von Landschaften, Städten und Tieren vor allem auch Beschreibungen der Bewohner mit ihren Gewohnheiten darin fänden (Abb. 85, 86).³⁷⁵ Johan Nieuhof bereiste weite Teile des Kolonialreiches der Niederlande. Einzelne Berichte, wie jene über die Reisen nach Brasilien und Ostindien, die in dieser Reihenfolge erfolgten, wurden posthum im Jahr 1682 publiziert.

Ein Reisebericht widmet sich seiner Reise nach Niederländisch-Brasilien von 1640 bis 1649. Der Leser wird bereits auf der Titelseite darauf aufmerksam gemacht, dass die Werke „durchgehend mit verschiedenen Abbildungen verziert“ seien, die „nach dem Leben gezeichnet“ seien (Abb. 85).³⁷⁶ Ausführlich widmet sich Nieuhof der Beschreibung der Bevölkerung der Kolonie. Gleich zu Beginn hält er fest, dass die Bevölkerung aus freien Menschen und Sklaven bestehe, wobei die freien Menschen Niederländer und Portugiesen seien. Zu den freien Menschen zählten auch „Brasilianer“, also die „Eingeborenen“. Unter den freien Menschen befinde sich eine große Gruppe Juden, die von den Niederlanden nach Brasilien gekommen sei und vor allem Handel betreibe.³⁷⁷ Die Sklaven seien „Neger“ oder auch „Eingeborene des Landes“. Die Niederländer hätten, so Nieuhof, die indigene Bevölkerung teilweise aus der Sklaverei der Portugiesen befreit. Gegen Bezahlung sei es den Indigenen weiterhin möglich, in den Zuckermühlen der Portugiesen zu arbeiten, wenn sie das ausdrücklich wollten. Genannt werden viele „Neger“ oder „schwarze Sklaven“. Sie arbeiteten vor allem für die Portugiesen in

³⁷⁵ Nieuhof 1682/1 Titelseite; Nieuhof 1682/2, Titelseite. Beide Reiseberichte sind in einem Band enthalten.

³⁷⁶ Nieuhof 1682/1, Titelseite.

³⁷⁷ Nieuhof 1682/1, S. 214.

deren Zuckermühlen. Die Portugiesen handelten mit Sklaven wie mit Tieren und behandelten sie unbarmherzig. Zwischen dem Rio Grande und San Francisco gebe es sicher 40.000 Sklaven, die alle in Zuckermühlen arbeiteten. Die Schwarzen kämen aus dem Kongo, Angola oder Guinea. Die Preise, die für die Sklaven bezahlt würden, seien abhängig von deren Können. Die Schwarzen werden als abergläubisches Volk, das sich mit Zaubereien und Teufelskünsten beschäftige, beschrieben. Ihr Schönheitsideal: eine schwarz glänzende Haut, platte Nasen, dicke Lippen und kurzes, krauses Haar. Sie werden als gute Schwimmer und Taucher beschrieben. Nieuhof berichtet außerdem vom Selbstmord eines „Negers“, der sich aus Gram darüber, dass er dreimal verkauft worden sei, ertränkt habe, und von einem Fall, in dem ein Sklave seinen Herrn aus Hass ermordet habe.³⁷⁸

Zur Illustration der schwarzen Bevölkerung wird eine Gruppe von Schwarzen in einem fröhlichen Miteinander vor dem Hintergrund einer tropischen Vegetation gezeigt (Abb. 87). Der Mann und die Frau im Vordergrund der Szene machen Musik, die Frau tanzt beschwingt. Zur konkreten Tanzszene findet sich keine direkte Verbindung im Text. Die schwarze Bevölkerung bestand offenbar ausschließlich aus Sklaven, jedenfalls wird keine andere Option im Text genannt. Erwähnenswert ist, dass sich der Begriff „Neger“ für die schwarzen Sklaven sowohl im Text als auch in der Bildunterschrift findet (Abb. 87). Wie beschrieben, stellte auch Frans Post die Bevölkerung Brasiliens als fröhliche Gruppe dar (Abb. 34). Zu berücksichtigen ist, dass die Werke Posts, die er in der Republik schuf, wie bereits ausgeführt, für den freien Kunstmarkt bestimmt waren und somit den Gesetzen des Marktes und der Nachfrage folgten. Im Vergleich dazu wirken die beiden Schwarzen im Oeuvre Albert Eckhouts würdevoll (Abb. 8, 35) und folgen der Darstellungstradition niederländischer Bürger.

Nieuhof schreibt, dass es innerhalb der „Eingeborenen“ oder „einheimischen Bevölkerung“ mehrere Volksgruppen gebe, die teilweise dieselbe Sprache verwendeten. Zunächst widmet er sich deren Aussehen. Die „brasilianischen eingebornen Männer“ charakterisiert er als mittelmäßig groß mit gutgebauten Gliedmaßen, das Kopfhaar ohne Krause, mit kleinem oder keinem Bart (Abb. 88):

³⁷⁸ Nieuhof 1682/1, S. 215, 216.

Die Nasen seien platt, jedoch nicht von Geburt an, sondern weil man den Kindern die Nasen eindrücke, um so einem Schönheitsideal zu folgen. Sie bemalten ihre Körper, manche unter ihnen auch das Gesicht. Die Frauen seien ebenfalls mittelmäßig groß, mit gutgebauten Gliedmaßen und nicht hässlich. Sie seien eigentlich weiß, aber die konstante Sonnenhitze habe die Hautfarbe ins Gelbbraune verändert.³⁷⁹ Eine ganz ähnliche Theorie findet sich bereits bei Ovid. Im zweiten Buch der Metamorphosen ist zu lesen, dass man glaube, die Völker Äthiopiens seien schwarz geworden, weil die Hitze das Blut an die Oberfläche ihres Körpers gelockt habe.³⁸⁰ Nieuhof schreibt weiter, dass die Brasilianer infolge der guten Lufttemperatur, des Wassers und des Klimas langsam alterten und 100 bis 120 Jahre alt würden. Sie hassten die Portugiesen, weil sie sie versklavt hätten.³⁸¹ Aus einem gegenwärtigen, naturwissenschaftlichen Blickpunkt sind Nieuhofs Erklärung zur Hautfarbe der „Brasilianer“ und seine Meinung zum Höchstalter dieser Menschen absolut unhaltbar.

Nieuhof behandelt auch ihre Lebensweise. Die Frau folge immer dem Mann, wohin er auch gehe. Er trage die Waffen, während sie wie ein „Maulesel“ beladen sei. Auf dem Kopf und am Rücken trage sie Körbe, in einem Baumwolltuch am Körper das Kind. Diese Beschreibung entspricht gut der bildlichen Darstellung (Abb. 88). Teilweise seien die Menschen auch sesshaft, dann gehe der Mann auf die Jagd und die Frau kümmere sich um den Haushalt oder begleite ihren Mann auf der Jagd.³⁸²

Besonders lohnend im Hinblick auf die Ergebnisse dieser Arbeit ist der Vergleich der Darstellung bei Nieuhof (Abb. 88) mit jenen der Tupi-Indianer von Albert Eckhout (Abb. 89, 90). Die Bezeichnung Tupi-Indianer als Bildtitel stammt nicht aus der Entstehungszeit der Werke.³⁸³ Der Vergleich der Buchillustration Nieuhofs mit den Gemälden Eckhouts zeigt viele Übereinstimmungen in der Darstellung, vor allem den Körperbau und die Attribute betreffend.

Nieuhof beschreibt in seinem Reisebericht auch eine weitere Bevölkerungsgruppe: die im Landesinneren lebenden Tapuyas (Abb. 91). Diese seien groß, größer als

³⁷⁹ Nieuhof 1682/1, S. 216.

³⁸⁰ Ovid 2019, S. 81.

³⁸¹ Nieuhof 1682/1, S. 217.

³⁸² Nieuhof 1682/1, S. 218.

³⁸³ Daum 2009, S. 12.

die „Brasilianer“ und die Niederländer. Ihre Hautfarbe sei braun, ihr schwarzes, festes Haar ließen sie lang wachsen, manche hätten einen Bart; ihren übrigen Körper hielten sie kahl und haarlos, selbst die Augenbrauen entfernten sie. Ihre Könige unterschieden sich beispielsweise durch besonders lange Nägel an den Daumen.³⁸⁴ Wenn ihre Eltern stürben, rissen sie ihnen alle Kopfhare aus. Die Tapuyas bemalten ihre Körper auf hässliche Art und Weise mit brauner Farbe.³⁸⁵ In einem Stierkampf seien zwei Tapuyas in der Lage einen Stier niederzustrecken.³⁸⁶ Durch die eingehende Schilderung dieses Kampfes illustriert Nieuhof anschaulich ihre besondere Kraft. Außerdem könnten sie so schnell wie Pferde laufen.³⁸⁷ Ihr Lebensstil sei ausgesprochen faul. Wenn sie kein Essen beschaffen müssten, verbrächten sie ganze Tage schlafend in der Hängematte. Sie seien arbeitsscheu und könnten daher auch das Joch der Sklaverei nicht ertragen. Ihr Zusammenleben verlaufe äußerst friedlich. Sie frönten allen möglichen Lastern und stritten, wenn sie getrunken hätten. Betont wird, dass Frauen wie Männer tranken.³⁸⁸ Nieuhof behauptet, dass die Tapuyas auch Menschenfleisch äßen. Totgeborene Kinder würden sofort verzehrt, ebenso die Placenta.³⁸⁹ Auch in Reisebeschreibungen, die wesentlich früher, nämlich bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts datieren, werden die Einwohner Brasiliens als Kannibalen, die ihre Feinde töteten und verspeisten, beschrieben.³⁹⁰ Nieuhof bezeichnet die Tapuyas als die ruchloseste Bevölkerungsgruppe Brasiliens, die weder Gott noch Gebot kenne und auch kein Interesse an Religion habe. Die Tapuyas verehrten den Teufel, der sie vor Leid beschützen solle. Hochgeachtet seien Wahrsager und Zauberer, die sie um Rat für die Zukunft fragten.³⁹¹

Der direkte Vergleich der Illustration in Nieuhofs Reisebericht (Abb. 91) mit den Darstellungen der Tapuyas von Albert Eckhout (Abb. 3, 36) zeigt auffällige Übereinstimmungen, wenn nicht beinahe idente Bilder. Die Körperbemalung fehlt bei Eckhouts Darstellungen. Zu den Attributen der Tapuya-Frau bei Eckhout zählen abgetrennte, menschliche Gliedmaßen. Er zeichnet damit das Bild einer

³⁸⁴ Nieuhof 1682/1, S. 222.

³⁸⁵ Nieuhof 1682/1, S. 224.

³⁸⁶ Nieuhof 1682/1, S. 223.

³⁸⁷ Nieuhof 1682/1, S. 223.

³⁸⁸ Nieuhof 1682/1, S. 217.

³⁸⁹ Nieuhof 1682/1, S. 225.

³⁹⁰ De Bry 2019, S. 279, 280, 281.

³⁹¹ Nieuhof 1682/1, S. 226.

Kannibalin (Abb. 36). Hier kommt noch deutlicher als in den vorhergehenden Darstellungen der „Brasilianer“ beziehungsweise Tupi-Indianer zum Ausdruck, dass es eine Verbindung zwischen den einzelnen Darstellungen der Bevölkerungsgruppen gibt. Sowohl Nieuhof als auch Eckhout waren in den 40er Jahren des 17. Jahrhunderts in Brasilien. Die Skizzen zu den Gemälden Eckhouts wurden bereits während seines Aufenthaltes in Brasilien rezipiert. Zacharias Wagener, der am Hof Johan Maurits tätig war, führte eine Art Reisebericht, das sogenannte „Thierbuch“. Hier finden sich Kopien nach Eckhouts Gemäldeentwürfen mit Bildunterschriften, die die Tupi-Indianer als „Brasilianer“ bezeichnen.³⁹² Es ist also durchaus denk möglich, dass die Darstellungen zu Nieuhofs Texten, die erst 1682 publiziert wurden, auf eine Rezeption von Eckhouts Gemäldezyklus zurückgehen.

Nieuhof reiste auch nach Osten und zeichnete aus seiner Sicht als Zeitzeuge ein Bild Batavias, des wichtigsten Handelsstützpunktes der Niederlande, und seiner Bewohner (Abb. 86). Sie seien alle freie Menschen und gehörten verschiedenen Völkern an. Die angesehensten unter ihnen seien die „Holländer“. Sie hätten die höchsten Ämter inne und seien die Reichsten.³⁹³ Nieuhof beschreibt die verschiedenen Volksgruppen, allerdings wird in diesem Bericht hauptsächlich darüber gesprochen, in welchem Teil der Stadt sie lebten oder wie ihre Häuser aussähen; auch auf ihre Kleidung wird näher eingegangen. Nieuhof erklärt, womit die einzelnen Volksgruppen ihren Lebensunterhalt verdienten: Fischfang und Handel werden als bedeutend erwähnt. Viele Chinesen etwa betrieben gewinnbringend Handel. Nicht ganz so erfolgreiche Händler seien die Malaysier, sie bewohnten schlecht gebaute Häuser.³⁹⁴ In diesem Bericht werden die „Mooren“ mit „Mohammedanern“, also Muslimen, gleichgesetzt, wobei die angesehensten unter ihnen Handel mit Korallen betrieben, die sie mit eigenen Fahrzeugen von den verschiedenen Inseln holten. Es folgen Beschreibungen der verschiedenen Inselbewohner, wie jener der Insel Java oder Ambon.³⁹⁵ Im Zusammenhang mit den Javanesen werden ihr Lebensstil und womit sie ihren

³⁹² Daum 2009, S. 12.

³⁹³ Nieuhof 1682, S. 214, 215.

³⁹⁴ Nieuhof 1682, S. 215.

³⁹⁵ Die Insel Ambon ist Teil der Molukken. Ambon und Java und waren im 17. Jh. Teil von Niederländisch Ostindien und gehören heute zur Republik Indonesien.

Lebensunterhalt verdienten, erklärt.³⁹⁶ Auch bei den Ambonesen geht es darum, wo und wie sie in der Stadt lebten und begraben würden. Ein wichtiger Punkt scheint zu sein, dass sie gute Soldaten seien.³⁹⁷

Genau dieser Punkt hat Folgen bis in die niederländische Geschichte der Gegenwart. Die Kolonialmacht der Niederlande machte sich zunutze, dass die Inselbewohner mutige, gute Krieger waren. Das Koninklijk Nederlandsch-Indisch Leger (KNIL)³⁹⁸ wurde aus Soldaten der Inselbewohner der Molukken rekrutiert. Mit der indonesischen Unabhängigkeit und als Folge der Unruhen, die dazu geführt hatten, wurden diese Soldaten mit ihren Familien als Kollaborateure 1951 in die Niederlande gebracht, wo sie zunächst auf einen eigenen Staat in ihrer Heimat hofften. Sie gingen von einem zeitlich begrenzten Verbleib in den Niederlanden aus. Letztlich blieb die etwa 12.500 Personen zählende Gruppe in den Niederlanden und ein aus verschiedenen Gründen äußerst schwieriger Integrationsprozess begann, der in Terroranschlägen in den 1970er Jahren gipfelte.³⁹⁹ Gegenwärtig leben bereits die Enkelkinder der ehemaligen KNIL-Soldaten in den Niederlanden.

Es finden sich bei Nieuhof Stadtansichten von Batavia, auf denen wichtige Gebäude wie die Kirche (Abb. 92) oder das Rathaus (Abb. 93) prominent dargestellt sind. Im Vordergrund dieser Ansichten ist jeweils das bunte Treiben der unterschiedlichsten Volksgruppen zu verfolgen (Abb. 92, 93). Beide Darstellungen zeigen auch hier wieder *Pajong*träger, die als Bedienstete ihrer Herrschaft einen Sonnenschirm über deren Haupt halten, sowie noble, elegant gekleidete Weiße mit Pferd oder in einer Kutsche sitzend.

Somit wird in dem Bericht Nieuhofs über Niederländisch Ostindien in bildlicher Form, ebenso wie im zuvor besprochenen Text, eine ganz klare Gesellschaftshierarchie wiedergegeben. In diesem Bericht ist keine Rede von Sklaverei. Daraus kann eventuell gefolgert werden, dass unter den Zeitgenossen des 17. Jahrhunderts als Sklaven ausschließlich die auf den Plantagen Brasiliens arbeitenden Schwarzen betrachtet wurden.

³⁹⁶ Nieuhof 1682, S. 216, 217.

³⁹⁷ Nieuhof 1682, S. 216.

³⁹⁸ Übersetzung der Verfasserin Koninklijk Nederlandsch-Indisch Leger: Königlich Niederländische-Indonesische Armee.

³⁹⁹ Smeets 2006, S. 11, 18, 19, 20, 21.

11. Resümee

11.1. People of Colour und die Porträtmalerei im Goldenen Zeitalter der Niederlande

In der vorliegenden Arbeit ist der Versuch gemacht, ein umfassendes Bild der verschiedenen Arten der Darstellung von People of Colour in der Malkunst des Goldenen Zeitalters der Niederlande zu zeichnen. Ganz besonderes Augenmerk wird dabei auf die Porträtmalerei gelegt. Erstmals wird ein Überblick über sämtliche Porträtdarstellungen aus den Niederlanden des 17. Jahrhunderts, die auch People of Colour als Ausdruck des Kolonialismus zeigen, gegeben; jedes dieser Gemälde wurden im Einzelnen analysiert. Im Rahmen dieser Gesamtschau können auch Aussagen hinsichtlich der Personendarstellungen, die einem gegenwärtigen, postkolonialen Standpunkt entspringen, überprüft und bewertet werden. Gemeinsamkeiten, aber auch Unterschiede in der Darstellung von People of Colour werden anhand des Bildmaterials herausgearbeitet. Ein weiterer wichtiger Aspekt ist der Vergleich von Gemälden mit People of Colour mit jenen, die in ähnlicher beziehungsweise beinahe identerweise Weiße wiedergeben, um so weitere wichtige Schlussfolgerungen ziehen zu können. Komplettiert wird diese Arbeit durch einen Abgleich der Bildquellen mit Originalliteratur aus dem 17. Jahrhundert.

Der große Aufschwung der Porträtmalerei im Goldenen Zeitalter der Niederlande ist der dortigen Gesellschaftsstruktur zu verdanken. Im Vergleich zu anderen kontinentaleuropäischen Ländern, die von den jeweiligen Herrschern absolutistisch regiert wurden, spielte in der niederländischen Gesellschaft des 17. Jahrhunderts das Bürgertum eine überaus bedeutende Rolle. Das Individuum war anders als in feudalen Gesellschaften wichtig und auch für seinen Lebensweg verantwortlich, wie der gesellschaftliche Aufstieg Wollebrand de Jonhgs vom Waisenkind zum reichen, hochrangigen VOC-Funktionär exemplarisch zeigt. Aus der sozialen Stellung und der daraus entstehenden Selbstverständnisses reicher Bürger resultiert vermehrt das Bedürfnis, sich – dem Adel gleich – in Form von Porträtdarstellungen für sich selbst und die Nachwelt festhalten zu lassen.

Die Niederlande waren als bürgerliche, städtische Republik und damit politisch diametral anders als die übrigen Länder Kontinentaleuropas organisiert. Der Aufstieg des Bürgertums führte zu einem enormen Wirtschaftsboom. Die beiden Handelsorganisationen VOC und WIC und das den gesamten Globus umspannende Kolonialsystem trugen wesentlich zum Reichtum der Republik und ihrer Bürger bei. Amsterdam wurde zum Zentrum des Welthandels, und die beiden Handelsorganisationen können als erste global agierende Aktiengesellschaften im Sinne des 20. oder 21. Jahrhunderts gesehen werden. Das positive, erfolgreiche, weltoffene Bild der beiden Handelsorganisation wird konterkariert durch deren enge Verbindung zur Sklaverei und der daraus resultierenden ökonomischen Wertschöpfung. Die schwarze Bevölkerung der Kolonie Niederländisch-Brasilien bestand aus Sklaven, die von der WIC nach Südamerika verschleppt worden waren.

11.2. Schwarze in Bild- und Textquellen im Goldenen Zeitalter der Niederlande

Folgende People of Colour konnten im Rahmen dieser Arbeit in Bild- und Textquellen der Niederlande des 17. Jahrhunderts identifiziert werden: Schwarze, die ethnisch unterschiedlichen Einwohner der Kolonie Niederländisch-Brasiliens sowie Asiaten. Schwarze sind an dieser Stelle zuerst genannt, da sie am häufigsten in Bild- und Textquellen vertreten sind. Die Analyse der Bildquellen ergibt das im Folgenden ausgeführte Bild.

Zu den Porträtdarstellungen weißer Personen in Begleitung von People of Colour ist festzuhalten, dass es sich auch hier bei diesen in den meisten Fällen um Schwarze handelt. Sie finden sich auf Porträts sowohl gemeinsam mit weiblichen und männlichen Hauptpersonen als auch mit ganzen Familien. Mehrheitlich sind schwarze Kinder mit weißen Damen der Gesellschaftselite abgebildet. Der weitaus größte Teil dieser Porträts entstand um die Mitte des 17. Jahrhunderts und stammt von der Hand des renommierten Den Haager Porträtisten Jan Mijtens (Abb. 60, 62-65). Alle dieser Gemälde folgen demselben Kompositionsprinzip. Offenbar handelte es sich dabei um eine Modeerscheinung: Es ist jeweils eine weiße Dame

aus dem Hochadel oder dem reichen Bürgertum gemeinsam mit einem schwarzen Kind dargestellt. Ein weiteres wiederkehrendes Element der Bildkomposition ist – typisch für die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts – ein Durchblick auf eine Landschaft. Die schwarzen Kinder auf den Einzelporträts weißer Damen sind allesamt wie jene kostbar gekleidet, wobei die Kleidung der kleinen, schwarzen Begleiter mehr Individualität zeigt als die in allen Fällen ähnlichen, nach der niederländischen Mode der Zeit gefertigten Satinkleider der Damen. Eine Sonderstellung nehmen die Kostümporträts der beiden Mitglieder der Statthalterfamilie Maria I. Stuart von Adriaen Hanneman (Abb. 56) und Maria van Oranje von Jan Mijtns (Abb. 59) mit ihren schwarzen Begleitern ein, vor allem weil die beiden Hauptpersonen individuell gestaltete Kostüme tragen.

Auf allen besprochenen Porträts tragen die schwarzen Kinder ebenso wie die weißen Damen idente oder ähnliche Perlenohrgehänge. Ein überaus wichtiger Punkt ist die genaue, detaillierte Betrachtung der Gesichter der schwarzen Kinder. Diese führt zur Feststellung, dass alle dargestellten Kinder als Porträts mit individuellen Gesichtszügen gemalt sind (Abb. 56 a, 59 a, 60-65).

Ein bedeutender Aspekt erschließt sich im Vergleich mit einem weiteren Porträt aus dem Oeuvre Jan Mijtns, das dem zuvor besprochenen Kompositionsprinzip folgt, jedoch Mutter und Tochter wiedergibt (Abb. 66). Es kann konstatiert werden, dass alle Kinder sich der dargestellten Hauptperson dienstbar erweisen, und ungeachtet ihrer Hautfarbe oder sozialen Stellung in gleicher Art und Weise dargestellt sind.

Bereits früher, im Werk Anthonis van Dyks, sind Porträtdarstellungen zu finden, die zeigen, dass schwarze sowie weiße Begleiter weißer Damen der Gesellschaft in derselben Art dargestellt sind (Abb. 52-55). Gleiches gilt auch für weitere Gemälde aus anderen Bildgattungen. Exemplarisch sei an dieser Stelle auf die Historienstücke von Peter Paul Rubens (Abb. 43) und dessen Werkstatt (Abb. 42), die beiden Stillleben von Abraham Brueghel (Abb. 44, 45) und die beiden Genreszenen von Eglon van der Neer (Abb. 47, 48) verwiesen, die ebenso schwarze sowie weiße Kinder in derselben Weise wiedergeben.

Schwarze Kinder sind auf Porträts weißer Männer anders dargestellt als auf jenen weißer Damen, wie die Porträtdarstellungen des Wollebrand de Jongh (Abb. 2)

und jene Jan Valckenburghs (Abb. 69) illustrieren. Hier sind die Kinder nicht kostbar und farbenfroh gekleidet, sondern mit nacktem Oberkörper dargestellt und tragen auch keine wertvollen Ohrringe. Die Biografien beider Männer, Jan Valckenburgh und Wollebrand de Jongh, weisen als Kolonialherren eindeutige Verbindungen zur Sklaverei auf, weshalb die Vermutung naheliegt, dass es sich bei den mit ihnen gemeinsam dargestellten Schwarzen um Sklaven handelt.

Komplettiert wird das Bild schwarzer Begleiter auf Porträtdarstellungen durch deren Wiedergabe auf Familienporträts. Thomas Hees ist mit seinen beiden Neffen in Begleitung eines Schwarzen dargestellt (Abb. 78). Er ist insofern eine seltene Ausnahme, als uns nicht allein sein Aussehen, sondern auch sein Name, Thomas, überliefert ist. Er ist zwar kostbar gekleidet und mit Perlenohrringen ausgestattet, trägt jedoch einen Sklavenring, der ihn tatsächlich als Sklaven ausweist (Abb. 78 a). Auch in diesem Fall findet sich eine direkte Verbindung zur Sklaverei in der Vita der porträtierten Hauptperson Thomas Hees.

Schwarze Kinder sind auf weiteren Familienporträts folgender Künstler vertreten: Jan Miense Molenaer (Abb. 71), Jan Mijtens (Abb. 72, 73), Daniel Mijtens (Abb. 75), Frans Hals (Abb. 76) und Abraham van den Tempel (Abb. 77). Hier sind besonders zwei Familienporträts Jan Mijtens hervorzuheben, die insgesamt ähnlich komponiert sind (Abb. 73, 74). Auf beiden Gemälden sind einmal mehr ein schwarzes sowie ein weißes Kind in ähnlicher Weise, ein Pferd am Zügel führend, dargestellt. Es handelt sich im Fall beider Gemälde um die Darstellung wohlhabender Familien. Die Anwesenheit eines Bediensteten, eines schwarzen Bediensteten im Speziellen, war sicherlich ein Verweis auf Wohlstand. Die Anzahl Schwarzer wuchs in der Republik im Lauf des 17. Jahrhunderts; damit blieb ihre Verfügbarkeit offensichtlich nicht allein dem Hof vorbehalten.

Der Vergleich der Analyse der Porträtdarstellung in dieser Arbeit mit Aussagen zu diesen Gemälden aus dem 20. Und 21. Jahrhundert, die einem gegenwärtigen, postkolonialen Standpunkt entspringen, ergibt Widersprüchlichkeiten.

Alle schwarzen sind ebenso wie weiße Kinder auf den Porträtdarstellungen der Niederlande des 17. Jahrhunderts individuell porträtiert. Diese Beobachtung macht die Behauptung in der sich dem postkolonialen Diskurs verpflichtet fühlenden

Literatur fragwürdig, dass es sich bei Bildnissen mit Mohrenpagen um verdinglichte Menschen handle. Zu beachten ist, dass lediglich einzelne isolierte Bildbeispiele herangezogen wurden, um diese Aussage zu illustrieren. Dagegen wurden in der vorliegenden Arbeit sämtliches zur Verfügung stehendes Bildmaterial von Porträtdarstellungen herangezogen und analysiert. Zusammenfassend ist zu konstatieren, dass alle Begleitfiguren in gleicher Weise zur Wirkung der Porträts beitragen. Sie verstärken den lebendigen Ausdruck der dargestellten Hauptpersonen. Denselben Effekt hat die Anwesenheit von Tieren auf Porträtdarstellungen.

Die detaillierte Betrachtung und Analyse der schwarzen Kinder auf Porträtdarstellungen aus den Niederlanden des 17. Jahrhunderts bringen vor allem Unterschiede in den Darstellungen der Kinder zwischen weiblichen und männlichen Porträtierten ans Licht. Während schwarze Kinder, die Damen aus der Gesellschaftselite begleiten, den Eindruck hübsch gekleidete Bediensteter erwecken, sind sie als Begleiter von Männern als Sklaven zu identifizieren. Die Verbindung schwarzer Kinder zur Sklaverei ist evident, kamen doch entweder sie selbst oder bereits ihre Vorfahren über den Sklavenhandel überhaupt erst nach Europa. Nach eingehender Betrachtung sämtlicher schwarzer Kinder als Begleiter von Weißen ist festzuhalten, dass die Behauptungen, die Wiedergabe Schwarzer seien stereotype Darstellungen oder nach stereotypen Vorstellungen und Vorbildern gemalt, kaum aufrecht zu halten sind. Sämtliche schwarze Kinder sind als Porträts mit individuellen Gesichtszügen und individuellem Gesichtsausdruck ausgearbeitet.

Im Zusammenhang mit Schwarzen auf Gemälden aus dem Goldenen Zeitalter der Niederlande können aus der Analyse von Werken aus dem Oeuvre Albert Eckhouts und Frans Posts, die beide im Gefolge von Johan Maurits nach Niederländisch-Brasilien kamen, wichtige Schlussfolgerungen gezogen werden. Beiden Künstlern sind Gemälde zuzuschreiben, die ein Bild dieser Kolonie und der dort lebenden Menschen schaffen. Albert Eckhout malte einen aus insgesamt acht Bildpaaren bestehenden Gemäldezyklus, der die unterschiedlichen ethnischen Bevölkerungsgruppen dokumentiert (Abb. 3, 8, 35, 36, 37, 38, 89, 90). Eckhout malte seine Darstellungen der brasilianischen Bevölkerung dem Vorbild von

Porträts niederländischer Bürger folgend in Lebensgröße und als Pendantporträts. Seine Modelle sind vor einem tropischen, die Landschaft der Kolonie zeigenden, Hintergrund abgebildet. Das schwarze Paar (Abb. 8, 35) evoziert aufgrund der Körperhaltung und der ins Bild gesetzten Attribute beim Betrachter das Bild eines niederländischen Bürgers (Abb. 22, 23). Frans Post gibt auf seinen primär der brasilianischen Landschaft verpflichteten Gemälden zusätzlich ein Bild der Bevölkerung wieder (Abb. 33, 34). Auch hier sind unter anderem Schwarze abgebildet. Auf der in Brasilien entstandenen Ansicht der Insel Itamaracá sind die beiden Schwarzen als Sklaven zu identifizieren (Abb. 33). Die Personengruppe im Zentrum eines in den Niederlanden entstandenen Gemäldes mutet fröhlich und beschwingt an (Abb. 34). Die Gruppe setzt sich aus Personen verschiedener ethnischer Entität und somit auch aus Schwarzen zusammen. Die Werke Posts, die er in der Republik schuf, waren für den freien Kunstmarkt bestimmt und sind somit auch unter einem kommerziellen Aspekt zu betrachten. Abschließend ist zu bemerken, dass im Vergleich zu Frans Posts Darstellungen die beiden Schwarzen im Oeuvre Albert Eckhouts wesentlich würdevoller wirken, da sie der Darstellungstradition reicher Niederländer folgen.

Anschließend an die Besprechung der Gemälde Eckhouts und Posts ist ein Vergleich mit der Reiseliteratur der Niederlande des 17. Jahrhunderts nach Niederländisch-Brasilien zur Klärung der Forschungsfrage, ob in Bild und Text übereinstimmende Informationen über Schwarze vorliegen, von besonderer Relevanz. In Nieuhofs Reisebericht, der sich mit Niederländisch-Brasilien beschäftigt, findet sich eine Darstellung Schwarzer, die als fröhliche, teilweise tanzende und musizierende Gruppe inszeniert sind (Abb. 87). Kritisch anzumerken ist, dass die „Neger“, wie Nieuhof die Schwarzen bezeichnet, allesamt Sklaven waren und auch im Text als solche beschrieben sind. Es wird keine andere Option thematisiert. Zudem findet sich zu dieser Darstellung im Speziellen keine erklärende Passage im Text. Das heißt jedoch, dass die fröhliche Darstellung sicher nicht den Lebensalltag von körperlicher Schwerstarbeit verrichtenden Plantagensklaven abbildet. Nieuhof betont im Text ausdrücklich die schlechte Behandlung der Sklaven. Davon lässt die bildliche Darstellung (Abb. 87) jedenfalls nichts ahnen.

Vor dem Licht der Tatsache, dass die Lebenswirklichkeit der Schwarzen in Brasilien gleichzusetzen war mit einem Leben als Plantagensklave, wie das Nieuhof in seinem Bericht explizit sagt, sind weder die Darstellungen Schwarzer Eckhouts und Posts noch die Darstellung im Reisebericht von Nieuhof als Beschreibungen des realen Lebensalltags dieser Menschen zu bezeichnen. Hier wird dem Betrachter beziehungsweise Leser ein divergentes Bild vor Augen geführt.

Weitere Passagen in unterschiedlichen Textsorten der niederländischen Literatur des 17. Jahrhunderts, die Schwarze erwähnen, sind im Kontext dieser Arbeit wichtig. Vorangestellt sind hier die beiden Quellen aus der im Ursprung niederländischen Literatur in chronologischer Reihenfolge, gefolgt von der zunächst italienisch erschienenen, ins Niederländische übersetzten „Iconologia“ Cesare Ripas.

Jacob Cats spricht in dem einleitenden Gedicht zu seinem Werk „Proteus ofte Minne-beelden Verandert in Sinne-beelden“ von Schwarzen. Hier sind sie gemeinsam mit Asiaten und verschiedenen anderen Gruppen der Bevölkerung Teil einer Aufzählung. Ganz im Sinne der moralisierenden Literatur von Jacob Cats werden nicht nur die Schwarzen, sondern alle Menschen, da der blinden Genusssucht frönend, als sittlich schlecht, beschrieben. Cats schließt das Gedicht mit einer Aufforderung zu einem moralisch untadeligen Leben, die sich an alle Menschen, ungeachtet ihrer Hautfarbe oder Herkunft, richtet.

Samuel van Hoogstraten empfiehlt in seinem Traktat zur Malkunst, einen Schwarzen gemeinsam mit jungen Mädchen abzubilden. Hier geht es darum, die Bildkomposition aufzuwerten und sie für das Auge durch entsprechende Kontraste reizvoll zu machen.

In der „Iconologia“ des Cesare Ripa findet sich die Darstellung eines Schwarzen als Personifikation der Sünde im Text und der zugehörigen bildlichen Darstellung.

Die Zusammenfassung der Analyse von Bild- und Textquellen ergibt folgende Conclusio: Die bildlichen Darstellungen Schwarzer sind zum größten Teil positiv konnotiert, bis hin zu einer Gleichstellung in der Art und Weise ihrer Wiedergabe mit reichen, niederländischen Bürgern. Eine Ausnahme bilden die Porträts

männlicher Hauptpersonen beziehungsweise Auftraggeber, die Schwarze als Sklaven thematisieren. Auch im Reisebericht Nieuhofs sind Schwarze im Text als Sklaven beschrieben. Aus den beiden anderen herangezogenen, im Ursprung niederländischen Textquellen, ist keinerlei Wertung hinsichtlich Schwarzer herauszulesen.

Das heißt abschließend, dass sich für den Betrachter beziehungsweise Leser ein ambivalentes Gesamtbild bezüglich der Sicht auf Schwarze im Kolonialreich der Niederlande im 17. Jahrhundert ergibt. Die ausgeführten Beobachtungen können als Ausdruck einer insgesamt zwiespältigen Haltung Schwarzen gegenüber gelesen werden, die vor dem Hintergrund der Sklaverei zu sehen ist, und ihre Manifestation in der heterogenen Darstellung Schwarzer findet.

11.3. Darstellung anderer ethnischer Gruppen in Bild- und Textquellen im Goldenen Zeitalter der Niederlande

Ein Vergleich der Darstellungen beziehungsweise Beschreibungen der indigenen Bevölkerung Niederländisch-Brasiliens in Bild- und Textquellen aus dem 17. Jahrhundert bietet im Gegensatz zu den Schlussfolgerungen im Zusammenhang mit Schwarzen ein anderes, kongruentes Bild. Die Textbeschreibungen der Tupi-Indianer, die im Reisebericht Nieuhofs als Brasilianer bezeichnet werden, sowie der Tapuyas finden deutliche Übereinstimmung mit den zum Text gehörigen bildlichen Darstellungen (Abb. 88, 91). Diese Personendarstellungen sind den jeweils entsprechenden Pendantbildern der Tapuyas (Abb. 3, 36) sowie der Tupi-Indianer (Abb. 89, 90) im Gemäldezyklus Albert Eckhouts durchgehend ähnlich. Im Fall der Tapuyas wird das Bild eines wilden, unzivilisierten Volkes gezeichnet. Eckhout versieht die Tapuya-Frau mit Attributen, die das Bild einer Kannibalin evozieren. Ungeachtet dieser Tatsache werden die Tapuyas von Eckhout dennoch in der Tradition niederländischer Bürger wiedergegeben. Wichtig ist anzumerken, dass Nieuhof im Text die Tapuyas ebenso eindeutig als Kannibalen klassifiziert; entsprechende Verweise auf der zugehörigen bildlichen Darstellung im Reisebericht fehlen jedoch. Erwähnenswert an dieser Stelle ist, dass die Gemäldeentwürfe Eckhouts bereits in den 1640er Jahren in Brasilien rezipiert

wurden, der Reisebericht Nieuhofs dagegen erst 1682 erschien, sodass hier nicht unbedingt davon ausgegangen werden kann, dass die jeweiligen Abbildungen im Reisebericht Nieuhofs, unter Umständen auch der zugehörige Text, völlig unabhängig beziehungsweise in Unkenntnis der Werke Eckhouts oder einer Rezeption derselben entstanden sind.

Der Reisebericht Johan Nieuhofs über den asiatischen Bereich des niederländischen Kolonialimperiums beschreibt die Stadt Batavia und deren Einwohner. Erwähnt werden verschiedene Bevölkerungsgruppen wie Chinesen, Juden oder die Bewohner verschiedener Inseln Niederländisch-Ostindiens sowie wo und wie sie in Batavia wohnten und lebten. Die zum Text gehörigen bildlichen Darstellungen lassen das bunte Treiben von Menschen unterschiedlicher Herkunft und verschiedener sozialer Stellung vor dem Auge des Betrachters erstehen (Abb. 92, 93). Im Text sind die Niederländer als die reichste, mit den höchsten Ämtern betraute Gruppe beschrieben. Im Einklang damit sind sie zu Pferd, in einer Kutsche oder mit bediensteten *Pajong*trägern auf den bildlichen Darstellungen wiedergegeben. Ein ähnliches Bild zeichnet auch Andries Beeckman mit seiner Ansicht der Festung von Batavia (Abb. 30). Das heißt, hinsichtlich der Beschreibung der Niederländer als Elite der Gesellschaft Batavias wird in Bild und Text kein Zweifel gelassen. Im Reisebericht Nieuhofs wird im Zusammenhang mit Batavia an keiner Stelle die Sklaverei erwähnt. Rezente Forschungsergebnisse zeigen jedoch, dass es im asiatischen Raum zahlenmäßig mehr Sklaven gab als auf den Plantagen Südamerikas. Das heißt, hier ist eine eindeutige Diskrepanz zwischen dem Blickpunkt Johan Nieuhofs und jenem unseres Jahrhunderts festzumachen: Nieuhof betrachtete ausschließlich die auf den Plantagen Südamerikas arbeitenden Schwarzen als Sklaven.

Aus dem Goldenen Zeitalter der Niederlande sind zwei Gemälde erhalten, die nicht Schwarze, sondern Asiaten als Begleitfiguren thematisieren. Es sind dies das Gemälde Aelbert Cuyps, der die Familie eines hochrangigen VOC-Kaufmannes (Abb. 29) porträtierte, und Jacob Coemans Familienporträt Pieter Cnolls und Cornelia van Nijenrodes (Abb. 31), deren Biografie ausführlich aufgearbeitet ist. In beiden Fällen sind also wohlhabende Kolonialherrenfamilien

mit indonesischen Begleitern, die eindeutig in der sozialen Rolle Dienender zu verstehen sind, festgehalten. Im Fall des Porträts der Cornelia van Nijenrode mit ihrer Familie sind eine Indonesierin und ein Indonesier mit porträtiert. Es könnte sich bei dem jungen Mann um den späteren Räuberhauptmann Oentoeng handeln. Dies wäre somit aus der großen Anzahl an People of Colour, die mit Weißen gemeinsam porträtiert wurden neben dem Schwarzen Thomas die zweite Person, die uns namentlich bekannt ist.

Abschließend ist zu erwähnen, dass Jacob Cats in dem einleitenden Gedicht zu seinem Werk „Proteus ofte Minne-beelden Verandert in Sinne-beelden“ nicht alleine von Schwarzen sondern auch von Asiaten spricht.

Beide Gruppen sind Teil jener Aufzählung, in der alle Menschen als moralisch schlecht im Sinne der calvinistischen Religion verurteilt werden. Cats adressiert sein Gedicht an alle Menschen, ungeachtet ihrer Hautfarbe. Dies impliziert, dass keine unterschiedliche Wertung von Menschen verschiedener Hautfarbe vorgenommen wird.

Aus der Analyse anderer ethnischer Gruppen im Goldenen Zeitalter der Niederlande ist Folgendes zu concludieren: Der Abgleich der Bild- und Textquellen hinsichtlich der Bevölkerung Niederländisch-Brasiliens ergibt ein abgesehen von der Darstellung der Tapuya-Frau über weite Strecken kongruentes Bild. Aus der geringen Anzahl asiatischer Begleitfiguren auf Porträtdarstellungen des 17. Jahrhunderts der Niederlande und der Textstelle bei Jacob Cats, lassen sich weder Widersprüchlichkeiten in Bezug auf deren bildliche Darstellung noch eine Ungleichbehandlung im Vergleich zu anderen Menschen bei Jacob Cats feststellen.

12. Schlussbemerkung

Die Fragestellung, wie People of Colour in der niederländischsprachigen Literatur des 17. Jahrhunderts dargestellt werden und ob sich in den einzelnen Textsorten ein einheitliches Bild erschließt, das sich auch mit den abgehandelten bildlichen Darstellungen in Einklang bringen lässt, ist nicht eindeutig einheitlich zu beantworten. Zum Ausdruck kommen vielmehr unterschiedliche Blickpunkte und die Weltanschauung im Goldenen Zeitalter der Niederlande. Folgende Aussage kann zur Klärung der Forschungsfrage allerdings gemacht werden: Die ausführliche Beschäftigung mit Bild- und Textquellen aus den Niederlanden des 17. Jahrhunderts, die die Zeitzeugenschaft der Maler und Schriftsteller beleuchtet, bringt in der Beantwortung der Frage, wie People of Colour gesehen wurden, ein Spektrum an Optionen zu Tage: von übereinstimmenden Aussagen in Bild und Text bis hin zu Widersprüchlichkeiten.

13. Literatur- und Quellenverzeichnis

13. 1. Sekundärliteratur

Balai 2013

Leo Balai, Geschiedenis van de Amsterdamse slavenhandel. Over de belangen van Amsterdamse regenten bij de trans-Atlantische slavenhandel, Zutphen 2013.

Barnes 2004

Susan J. Barnes (Hg.), Van Dyck. A Complete Catalogue of the Paintings, New Haven 2004.

Bauer 2006

Alexandra Nina Bauer, Jan Mijtens (1613/14-1670). Leben und Werk, Petersberg 2006.

Beheydt 2002

Ludo Beheydt, Één en toch apart. Kunst en cultuur van de Nederlanden, Zwolle 2002.

Benno 2000

Jacob Benno, Das Buch Genesis, Stuttgart 2000.

Bikker 2016

Jonathan Bikker, Marten en Oopjen twee monumentale portretten van Rembrandt, Amsterdam 2016.

Bikker 2019

Jonathan Bikker, Rembrandt biografie van een rebel, Amsterdam 2019.

Bindman 2011, Bd. III/1

David Bindman (Hg.), The image of the Black in western art. From the “age of discovery” to the age of abolition, Artists of the Renaissance and Baroque, Bd. III/1, Cambridge/Mass. 2011.

Bindman 2011, Bd. III/2

David Bindman (Hg.), The image of the Black in western art. From the “age of discovery” to the age of abolition, Europe and the world beyond, Bd. III/2, Cambridge/Mass. 2011.

Blussé 1983

Leonard Blussé, Jaap de Moor, *Nederlanders Overzee. De eerste vijftig jaar 1600-1650*, Franeker 1983.

Blussé 1986

Johan Leonard Blussé van Oud-Alblas, *Strange company: Chinese settlers, mestizo women and the Dutch in VOC Batavia*, Dordrecht 1986.

Blussé 1997

Leonard Blussé, *Bitters bruid. Een koloniaal huwelijksdrama in de Gouden Eeuw*, Amsterdam 1997.

Boos 2011

Carla Boos, *De slavernij. Mensenhandel van de koloniale tijd tot nu toe*, Amsterdam 2011.

Broos 2004

Ben Broos, Ariane van Suchtelen, *Portraits in the Mauritshuis 1430-1790*, Zwolle 2004.

De Bry 2019

Theodor de Bry, Michiel van Groesen (Hg.), *Theodor de Bry. America. Sämtliche Tafeln 1590-1602*, Köln 2019.

Czech 2002

Hans-Jörg Czech, *Im Geleit der Musen. Studien zu Samuel van Hoogstratens Malereitraktat *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst: Anders de Zichtbaere Werelt* (Rotterdam 1678)*, Münster 2002.

Daum 2009

Denise Daum, Albert Eckhouts „gemalte Kolonie“. *Bild- und Wissensproduktion über Niederländisch-Brasilien um 1640*, Marburg 2009.

Driessen 2009

Christoph Driessen, *Geschichte der Niederlande. Von der Seemacht zum Trendland*, Regensburg 2009.

Ekkart 1995

Rudolf E. O. Ekkart, *Nederlandse portretten uit de 17de eeuw. Dutch Portraits from the Seventeenth Century*, Rotterdam 1995.

Emmer 1988

Piet C. Emmer (Hg.), Wirtschaft und Handel der Kolonialreiche. Dokumente zur Geschichte der europäischen Expansion, Bd. 4, München 1988.

Fuchs 2003

Rudi Fuchs, Schilderen in Nederland. De geschiedenis van 1000 jaar kunst, Amsterdam 2003.

Gaastra 1982

Femme Simon Gaastra, De geschiedenis van de VOC, Haarlem 1982.

Gelder 1997

Roelof van Delder, Het Oost-Indischavontuur. Duitsers in dienst van de VOC, Nijmegen 1997.

Gombrich 1997

Ernst H. Gombrich, Die Geschichte der Kunst, Frankfurt am Main 1997.

Grimm 1989

Claus Grimm, Frans Hals. Das Gesamtwerk, Stuttgart 1989.

Hammer-Tugendhat 2009

Daniela Hammer-Tugendhat, Das Sichtbare und das Unsichtbare. Zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln 2009.

Den Heijer 1994

Henk den Heijer, De geschiedenis van de WIC, Zutphen 1994.

Hell 2011

Maarten Hell, Amsterdam voor vijf duiten per dag, Amsterdam 2011.

Hirschfelder 2008

Dagmar Hirschfelder, Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Berlin 2008.

Holzhauser 2011

Thorsten Holzhauser, Drei Fragen zum Staats- und Verfassungssystem der Vereinigten Niederlande im 17. Und 18. Jahrhundert, 2011.

<http://www.skriptum-geschichte.de/2011/heft-1/drei-fragen-zum-staats-und-verfassungssystem-der-vereinigten-niederlande-im-17-und-18-jahrhundert.html>
(22.1.2019)

Hondius 2008

Dienke Hondius, Black Africans in Seventeenth-Century Amsterdam, in: Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme, Bd. 31, Nr. 2, 2008, S. 87-105.

Jansma 1991

Klaas Jansma, Onze vaderlandse geschiedenis, Lisse 1991.

Janssen 2002

Paul Huys Janssen, Caesar van Everdingen, 1616/17-1678. Monograph and Catalogue Raisonné, Doornspijk 2002.

Kat. Ausst. Asia in Amsterdam. The culture of luxury in the Golden Age 2015

Karina H. Corrigan (Hg.), Asia in Amsterdam. The culture of luxury in the Golden Age, London 2015.

Kat. Ausst. Black is beautiful. Rubens tot Dumas 2008

Elmer Kolfin, Black is beautiful. Rubens tot Dumas, Zwolle 2008.

Kat. Ausst. Caesar van Everdingen schilder met vleierend penseel (1616/1617-1678), 2016

Christi M. Klinkert (Hg.), Caesar van Everdingen schilder met vleierend penseel (1616/1617-1678), Zwolle 2016.

Kat. Ausst. De Gouden Eeuw 2012

Hans Goedkoop, Kees Zandvliet, De Gouden Eeuw. Proeftuin van onze wereld, Zutphen 2012.

Kat. Ausst. De zestiende- en zeventiende-eeuwse schilderijen van het Stedelijk Museum Alkmaar 1997

Paul Huys Janssen (Hg.), De zestiende- en zeventiende-eeuwse schilderijen van het Stedelijk Museum Alkmaar, Zwolle 1997.

Kat. Ausst. Van Dyck 1599-1641, 1999

Christopher Brown (Hg.), Van Dyck, 1599-1641, München 1999.

Kat. Ausst. Frans Hals 1989

Seymour Slive et al., Frans Hals, Brussel 1989.

Kat. Ausst. Frans Hals und Haarlems Meister der Goldenen Zeit 2008

Pieter Biesboer, Frans Hals und Haarlems Meister der Goldenen Zeit, München 2008.

Kat. Ausst. Frans Post. Animals in Brazil 2016

Alexander de Bruin, Frans Post. Animals in Brazil, Amsterdam 2016.

Kat. Ausst. Freiheit Macht Pracht 2009

Gerhard Finckh (Hg.), Freiheit Macht Pracht. Niederländische Kunst im 17. Jahrhundert, Wuppertal 2009.

Kat. Ausst. Goede Hoop 2017

Martine Gosselink (Hg.), Goede Hoop. Zuid-Afrika en Nederland vanaf 1600, Amsterdam 2017.

Kat. Ausst. High Society 2018

Jonathan Bikker, High Society, Amsterdam 2018.

Kat. Ausst. Hollanders in beeld 2008

Rudi Ekkart, Quentin Buvelot, Hollanders in beeld. Portretten uit de Gouden Eeuw 2008, Zwolle 2008.

Kat. Ausst. Jan Miense Molenaer. Painter of the Dutch Golden Age 2002

Dennis P. Weller (Hg.), Jan Miense Molenaer. Painter of the Dutch Golden Age, New York 2002.

Kat. Ausst. Kopstukken. Amsterdammers geportretteerd 1600-1800, 2002

Norbert Middelkoop (Hg.), Kopstukken. Amsterdammers geportretteerd 1600-1800, Bussum 2002.

Kat. Ausst. Rubens. L'atelier du génie 2007

Joost Vander Auwera (Hg.), Rubens. L'atelier du génie, Bruxelles 2007.

Kat. Ausst. 80 jaar oorlog 2018

Gijs van der Ham (Hg.), 80 jaar oorlog, Amsterdam 2018.

Kat. Ausst. Rembrandt en het Mauritshuis 2019

Charlotte Rulkens, Rembrandt en het Mauritshuis, Zwolle 2019.

Kat. Ausst. Rembrandt x Rijksmuseum 2019

Taco Dibbits (Hg.), Rembrandt x Rijksmuseum. 300 etsen, 60 tekeningen, 22 schilderijen, Amsterdam 2019.

Kat. Ausst. Velázquez 2014

Sabine Haag (Hg.), Velázquez: eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien in Zusammenarbeit mit dem Museo Nacional del Prado, Madrid, und der Réunion des Musées Nationaux und dem Musée du Louvre, Paris; 28.10.2014 - 15.2.2015, München 2014.

Kieft 2007

Ghislain Kieft, De zeventiende en de achttiende eeuw, Deel 2, in: Hans Vlieghe e.a., De schilderkunst der Lage Landen, Amsterdam 2007.

Kolfin 1997

Elmer Kolfin, Van de Slavenzweep & de Muze. Twee eeuwen verbeelding van slavernij in Suriname, Leiden 1997.

Ter Kuile 1976

Onno ter Kuile, Adriaen Hanneman. Een haags portretschilder, Alphen aan den Rijn, 1976.

Corrêa do Lago 2007

Pedro & Bia Corrêa do Lago, Frans Post (1612-1680). Catalogue raisonné, Milano 2007.

Larsson 2008

Lars Olof Larsson, Frans Hals über die Liebe. Der standhafte Hagestolz und die Genesung des Melancholikers, in: Kunst – Geschichte – Wahrnehmung. Strukturen und Mechanismen von Wahrnehmungsstrategien, Stephan Albrecht, Michaela Braesel et al. (Hg.), Berlin 2008, S. 82-93.

Luijten 1996

Hans Luijten (Hg.), Jacob Cats (1577-1660). Sinne- en minnebeelden. Bd. 2: Inleiding en commentaar, Den Haag 1996.

Noordervliet 2003

Nelleke Noordervliet, Nederland in de Gouden Eeuw, Zwolle 2003.

North 2001

Michael North, Das Goldene Zeitalter. Kunst und Kommerz in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln 2001.

Otte 1987

Marysa Otte, Sometijts een Moor. De neger als bijfiguur op Nederlandse portretten in de Zeventiende en achttiende eeuw, in: Kunstlicht 1987, 3, S. 6-10.

Patri 1994

Christine Patri, Deutschsprachige Reisende im Dienste der Vereinigten Ostindischen Kompanie (VOC), Wien 1994.

Pollmann 1987

Tessel Pollmann, In Nederland door omstandigheden, Baarn 1987.

Prak 2002

Maarten Prak, Gouden eeuw. Het raadsel van de Republiek, Nijmegen 2002.

Prak 2010

Maarten Prak, The Golden Age, in: Emmeline Besamusca (Hg.), Discovering the Dutch: on culture and society of the Netherlands, Amsterdam 2010.

Rohrmann 2011

Eckhard Rohrmann, Mythen und Realitäten des Anders-Seins. Gesellschaftliche Konstruktionen seit der frühen Neuzeit, Wiesbaden 2011.

Van Rossum 2015

Matthias van Rossum, Kleurrijke tragiek. De geschiedenis van slavernij in Azië onder de VOC, Hilversum 2015.

Van Santen 2001

Hans Walther van Santen, VOC-dienaar in India. Geleynssen de Jongh in het land van de Groot-Mogol, Franeker 2001.

Schavemaker 2010

Eddy Schavemaker, Eglon van der Neer (1635/36-1703). His Life and His Work, Doornspijk 2010.

Schmidt-Linsenhoff 2014, Bd. 1

Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Ästhetik der Differenz. Postkoloniale Perspektiven vom 16. Bis 21. Jahrhundert, Bd. 1: Texte, Marburg 2014.

Schmidt-Linsenhoff 2014, Bd. 2

Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Ästhetik der Differenz. Postkoloniale Perspektiven vom 16. Bis 21. Jahrhundert, Bd. 2: Abbildungen, Marburg 2014.

Schneider 1992

Norbert Schneider, Porträtmalerei. Hauptwerke europäischer Bildniskunst 1420-1670, Köln 1992.

Slive 2014

Seymour Slive, Frans Hals, London 2014.

Smeets 2006

Henk Smeets, Fridus Steijlen, In Nederland gebleven. De geschiedenis van Molukkers 1951-2006, Amsterdam 2006.

Thiel 1968

Erika Thiel, Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart, Berlin 1968.

Van Thienen 1930

Frithjof van Thienen, Kunstwissenschaftliche Studien VI, Das Kostüm in der Blütezeit Hollands 1600-1660, Berlin 1930.

Van der Vinde 2019

Lea van der Vinde, Bewogen beeld. Op zoek naar Johan Maurits, in: Mauritshuis infocus, 2019, Nr. 1, S. 6-12.

Wethey 1971

Harold E. Wethey, The paintings of Titian. II. The portraits, London 1971.

Wolf 2004

Katja Wolf, "Und ihre siegreichen Reize steigert im Kontrast ein Mohr." Weiße Damen und schwarze Pagen in der Bildnismalerei, in: Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.), Weiße Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus, Marburg 2004, S. 19-36.

Zandvliet 2006

Kees Zandvliet, De 250 rijksten van de Gouden Eeuw. Kapitaal, macht, familie en levensstijl, Amsterdam 2006.

13. 2. Quellen**Bibel 1980**

Die Bibel, Altes und Neues Testament – Einheitsübersetzung, Freiburg-Basel-Wien 1980.

Cats 1627

Jacob Cats, Proteus ofte Minne-beelden Verandert in Sinne-beelden, Rotterdam 1627.

[http://objects.library.uu.nl/reader/index.php?obj=1874-](http://objects.library.uu.nl/reader/index.php?obj=1874-37104&lan=en#page//72/90/97/72909793631557778583560204415419190904.jpg/mode/1up)

[37104&lan=en#page//72/90/97/72909793631557778583560204415419190904.jpg/mode/1up](http://objects.library.uu.nl/reader/index.php?obj=1874-37104&lan=en#page//72/90/97/72909793631557778583560204415419190904.jpg/mode/1up)

(30.6.2019)

Van Hoogstraten 1678

Samuel van Hoogstraten, Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst: Anders de Zichtbaere Werelt, Rotterdam 1678.

Nieuhof 1682/1

Joan Nieuhof, Jacob van Meurs (Hg.), Johan Nieuhofs Gedenkweerdige Brasiliaense Zee- en Lantreise: Behelzende Al het geen op dezelve is voorgefallen; Beneffens Een bondige beschrijving van gantsch Neerlants Brasil, Zoo van lantschappen, steden, dieren, gewassen, als draghten, zeden en godsdienst der inwoonders: En inzonderheit een wijtloopig verhael der merkwaardigste voorvallen en geschiedenissen, die zich, geduurende zijn negenjarigh verblijf in Brasil, in d'oorlogen en opstand der Portugesen tegen d'onzen zich sedert het jaer 1640. tot 1649. hebben togedragen; Doorgaens verciert met verscheide afbeeldingen, na't leven aldaer getekent, Amsterdam 1682.

Nieuhof 1682/2

Joan Nieuhof, Jacob van Meurs (Hg.), Joan Nieuhofs Zee- en lant-reize door verscheide gewesten van Oostindien: Behelzende veele zeltzame en wonderlijke voorvallen en geschiedenissen; Beneffens Een beschrijving van lantschappen, steden, dieren, gewassen, draghten, zeden en godedienst der inwoonders: En inzonderheit een wijtloopig verhael der Stad Batavia; Verciert doorgaens met verscheide Koopere Platen. Zee en Lant-Reize, door verscheide Gewesten van Oostindien, Amsterdam 1682.

Ovid 2019

Publius Ovidius Naso, Michael von Albrecht (Hg.), P. Ovidi Nasonis Metamorphoseon libri quindecim, Ersterscheinung um 18 n. Chr., Metamorphosen in fünfzehn Büchern von P. Ovidius Naso, Stuttgart 2019.

Ripa 1644

Cesare Ripa, Iconologia, of, uytbeeldingen des Verstands, Amstelredam 1644.

<http://objects.library.uu.nl/reader/index.php?obj=1874->

[202213&lan=en#page//12/72/40/127240007374770840140042973174241741659.jpg/mode/1up](http://objects.library.uu.nl/reader/index.php?obj=1874-202213&lan=en#page//12/72/40/127240007374770840140042973174241741659.jpg/mode/1up)

(30.6.2019)

14. Abbildungsnachweis

Abb. 1 a und 1 b: Institut für Kunstgeschichte Universität Wien.

Abb. 2: Stedelijk Museum Alkmaar.

Abb. 3: Daum 2009, S. 35.

Abb. 4: Stedelijk Museum Alkmaar.

Abb. 5: Stedelijk Museum Alkmaar.

Abb. 6: Rijksmuseum Amsterdam.

Abb. 7:

[https://www.regionaalarchiefalkmaar.nl/collecties/beelden/beelden-](https://www.regionaalarchiefalkmaar.nl/collecties/beelden/beelden-2/detail/a44adbe2-ff84-4f95-800e-488ad10cfea6/media/f88fabb3-ff80-4d86-9a5d-13ee53185658?mode=detail&view=horizontal&q=stucki&rows=1&page=55)

[2/detail/a44adbe2-ff84-4f95-800e-488ad10cfea6/media/f88fabb3-ff80-4d86-9a5d-13ee53185658?mode=detail&view=horizontal&q=stucki&rows=1&page=55](https://www.regionaalarchiefalkmaar.nl/collecties/beelden/beelden-2/detail/a44adbe2-ff84-4f95-800e-488ad10cfea6/media/f88fabb3-ff80-4d86-9a5d-13ee53185658?mode=detail&view=horizontal&q=stucki&rows=1&page=55)

(30.4.2019)

Abb. 8: Daum 2009, S. 38.

Abb. 9: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 10: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 11: Mauritshuis Den Haag.

Abb. 12: Kat. Ausst. Kopstukken Amsterdammers geportretteerd 1600-1800, 2002, S. 111.

Abb. 13: Janssen 2002, Colour pl. IV.

Abb. 14: Rijksmuseum Amsterdam.

Abb. 15: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 16: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 17: Rijksmuseum Amsterdam.

Abb. 18: Holzhauser 2011, S. 64.

Abb. 19: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 20: Rijksmuseum Amsterdam.

Abb. 21: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 22: Rijksmuseum Amsterdam.

Abb. 23: Rijksmuseum Amsterdam.

Abb. 24: Rijksmuseum Amsterdam.

Abb. 25: Rijksmuseum Amsterdam.

Abb. 26: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 27: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:DutchEmpire.png?uselang=de-at>
(15.11.2018)

Abb. 28: <https://marineschepen.nl/schepen/images/nederlands-indie-europa.jpg>
(4.7.2019)

Abb. 29: Rijksmuseum Amsterdam.

Abb. 30: Rijksmuseum Amsterdam.

Abb. 31: Rijksmuseum Amsterdam.

Abb. 32: Rijksmuseum Amsterdam.

Abb. 33: Mauritshuis Den Haag.

Abb. 34: Mauritshuis Den Haag.

Abb. 35: Daum 2009, S. 39.

Abb. 36: Daum 2009, S. 34.

Abb. 37: Daum 2009, S. 40.

Abb. 38: Daum 2009, S. 41.

Abb. 39: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 40: Kat. Ausst. Rubens. L'atelier du génie 2007, S. 32.

Abb. 41: Dorotheum Wien.

Abb. 42: Dorotheum Wien.

Abb. 43: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/5382/feast-herod>
(3.5.2019)

Abb. 44: Dorotheum Wien.

Abb. 45: Dorotheum Wien.

Abb. 46: Foto der Verfasserin (1.6.2019).

Abb. 47: Mauritshuis Den Haag.

Abb. 48:

<https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=eglon+van+der+neer&start=31>
(4.7.2019)

Abb. 49: Mauritshuis Den Haag.

Abb. 50: Bindman 2011, Bd. III/1, S. 108.

Abb. 51: Rijksmuseum Amsterdam.

Abb. 52: Kieft 2007, S. 78.

Abb. 53: Kieft 2007, S. 81.

Abb. 54: Kat. Ausst. Van Dyck 1599-1641, 1999, S. 247.

Abb. 55: Barnes 2004, S. 213.

Abb. 56: Mauritshuis Den Haag.

Abb. 56 a: Foto der Verfasserin (22.4.2019).

Abb. 57: <https://www.rct.uk/collection/405877/mary-princess-of-orange-1631-1660>
(17.6.2019)

Abb.58:

<https://www.rct.uk/sites/default/files/collection-online/9/9/186365-1309868341.jpg>
(17.6.2019)

Abb. 59: Mauritshuis Den Haag.

Abb. 59 a: Foto der Verfasserin (22.4.2019).

Abb. 60: Rijksmuseum Amsterdam.

Abb. 60 a: Foto der Verfasserin (9.2.2020).

Abb. 61:

<https://museumrotterdam.nl/collectie/item/10545-A-B?itemReturnStart=0&objectrow=0&itemReturnSearch=raephorst>
(27.6.2019)

Abb. 62:

<https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=johannes+mijtens&start=82>
(17.6.2019)

Abb. 63:

<https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=jan++marie+euphrosine&start=0>
(17.6.2019)

Abb. 64:

<https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=johannes+mijtens&start=169>
(17.6.2019)

Abb. 65: Bauer 2006, S. 432.

Abb. 66: Bauer 2006, S. 49.

Abb. 67:

<https://rkd.nl/nl/explore/images/record?filters%5Bkunstenaar%5D=Mijtens%2C+Johannes&query=&start=59>
(17.6.2019)

Abb. 68: Bauer 2006, S. 435.

Abb. 69: Rijksmuseum Amsterdam.

Abb. 69 a: Foto der Verfasserin (24.4.2019).

Abb. 70: Rijksmuseum Amsterdam.

Abb. 71: Museum van Loon Amsterdam.

Abb. 71 a: Foto der Verfasserin (10.2.2020).

Abb. 72: Bauer 2006, S. 55.

Abb. 73:

<https://www.haagshistorischmuseum.nl/collectie/familieportret-mr-willem-van-den-kerckhoven>

(27.6.2019)

Abb. 74: Bauer 2006, S. 410.

Abb. 75: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 76: Museo Thyssen-Bornemisza Madrid.

Abb. 77: Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam.

Abb. 78: Rijksmuseum Amsterdam.

Abb. 78 a: Foto der Verfasserin (24.4.2019).

Abb. 79:

<https://amsterdambian.com/see/the-city/sinterklaas-saint-nicholas-in-amsterdam/>
(13.11.2018)

Abb. 80:

http://www.telegraaf.nl/binnenland/22063244/___Honderden_bij_protest___html
(13.11.2018)

Abb. 81: Rijksmuseum Amsterdam.

Abb. 82:

<http://objects.library.uu.nl/reader/index.php?obj=1874-202213&lan=en#page//71/41/84/71418444788410903924811369899310150246.jpg/mode/1up>
(3.7.2019)

Abb. 83:

<http://objects.library.uu.nl/reader/index.php?obj=1874-202213&lan=en#page//12/72/40/127240007374770840140042973174241741659.jpg/mode/1up>
(3.7.2019)

Abb. 84: Van Hoogstraten 1678, Titelseite.

- Abb. 85: Nieuhof 1682/1, Titelseite.
- Abb. 86: Nieuhof 1682/2, Titelseite.
- Abb. 87: Nieuhof 1682/1, S. 214/215.
- Abb. 88: Nieuhof 1682/1, S. 218.
- Abb. 89: Daum 2009, S. 37.
- Abb. 90: Daum 2009, S. 36.
- Abb. 91: Nieuhof 1682/1, S. 224.
- Abb. 92: Nieuhof 1682/2, S. 200/201.
- Abb. 93: Nieuhof 1682/2, S. 200/201.

15. Abbildungen



Abb. 1 a: Künstler unbekannt, ca. 1733, Öl auf Holz, 50,5 x 39,5 cm, Privatbesitz.



Abb. 1 b: Künstler unbekannt, ca. 1733, Öl auf Holz, 50,5 x 39,5 cm, Privatbesitz.



Abb. 2: Caesar van Everdingen, Wollebrand Geleynsz de Jongh, 1674, Öl/Lw., 214,5 x 182,5 cm, Stedelijk Museum, Alkmaar.



Abb. 3: Albert Eckhout, Tapuya-Indianer, 1646-1653, Öl/Lw., 272 x 161 cm, Nationalmuseum, Kopenhagen.

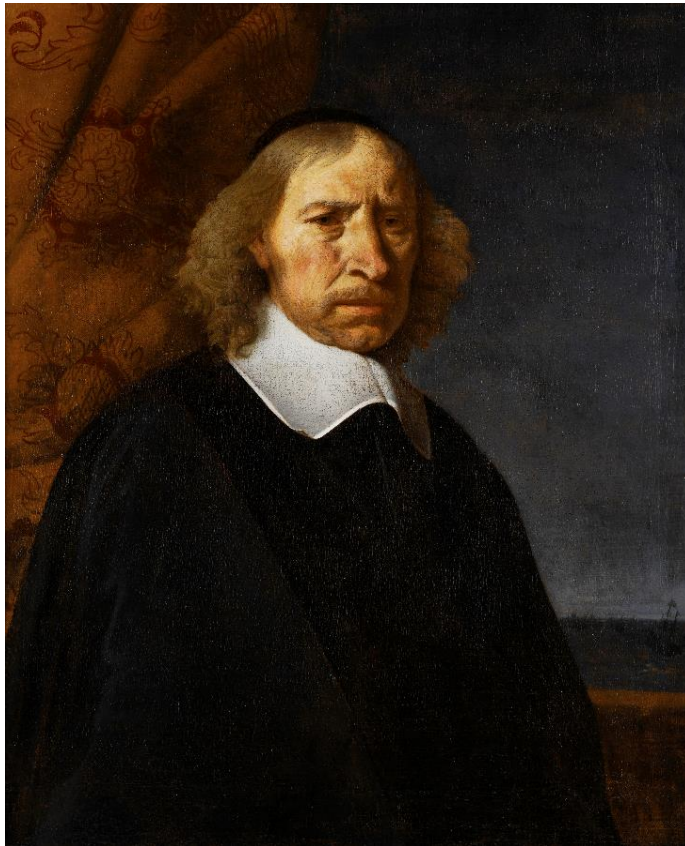


Abb. 4: Künstler unbekannt, Wollebrand Geleynsz de Jongh, 1664, Öl/Lw., 84,8 x 69,8 cm, Stedelijk Museum, Alkmaar.



Abb. 5: Künstler unbekannt, Retourflotte, ca. 1674, Öl/Lw., 135,2 x 205,7 cm, Stedelijk Museum, Alkmaar.



Abb. 2: Caesar van Everdingen, Wollebrand Geleynsz de Jongh, Detail, 1674, Öl/Lw., 214,5 x 182,5 cm, Stedelijk Museum, Alkmaar.



Abb. 6: Hendrick Jacobsz. Dubbels, Ansicht von Batavia, 1640-1676, Öl/Lw., 65,5 x 84 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

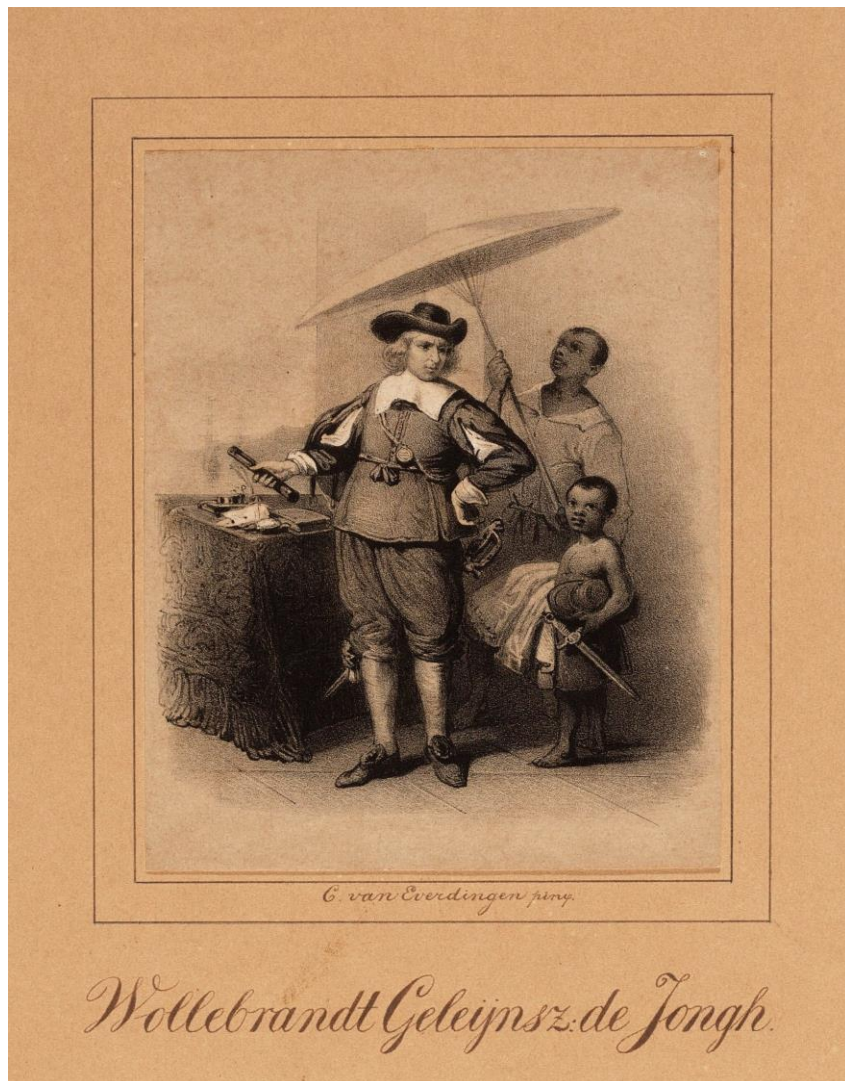


Abb. 7: M. J. Stucki, Wollebrand Geleynsz de Jongh, 1854, Lithographie, 22 x 16 cm, Regionaal Archief, Alkmaar.



Abb.8: Albert Eckhout, Afrikanerin, 1646-1653, Öl/Lw.,
282 x 189 cm, Nationalmuseum, Kopenhagen.



Abb. 9: Anthonis van Dyck, Bildnis des Charles I., ca. 1636,
Öl/Lw., 103 x 81 cm, Privatsammlung.



Abb. 10: Anthonis van Dyck, Bildnis des Frederik Hendrik, ca. 1631-1632,
Öl/Lw., 114,3 x 96,5 cm, Museum of Art, Baltimore.



Abb. 11: Gerard ter Borch, Bildnis des Cornelis de Graeff, 1673, Öl/Lw., 38,9 x 28,9 cm, Mauritshuis, Den Haag.



Abb. 12: Jan Victors, Cornelis de Graeff als Isaak mit seiner Frau Catharina Hoof als Rebecca mit ihren Söhnen Pieter und Jacob als Jacob und Esau, 1652, Privatsammlung.



Abb. 13: Caesar van Everdingen, Die Geburt von Frederik Hendrik, 1649-1652, Öl/Lw., 379 x 254,5 cm, Palais Huis ten Bosch, Oranjezaal, Den Haag.



Abb. 14: Johannes Vinckboons, Ansicht von Banda, südliche Molukken, ca. 1662-1663, Öl/Lw., 97 x 140 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 15: Anthonis van Dyck, Charles I. bei der Jagd, 1635, Öl/Lw., 272 x 212 cm, Musée du Louvre, Paris.



Abb 16: Velázquez, Philipp IV. in Braun und Silber, 1631-1632, Öl/Lw., 199,5 x 113 cm, National Gallery, London.



Abb. 17: Michiel van Mierevelt, Porträt von Willem I (1533-84), Prinz van Oranje, genannt Willem der Schweiger, ca. 1632, Öl/Lw., 110 x 85,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

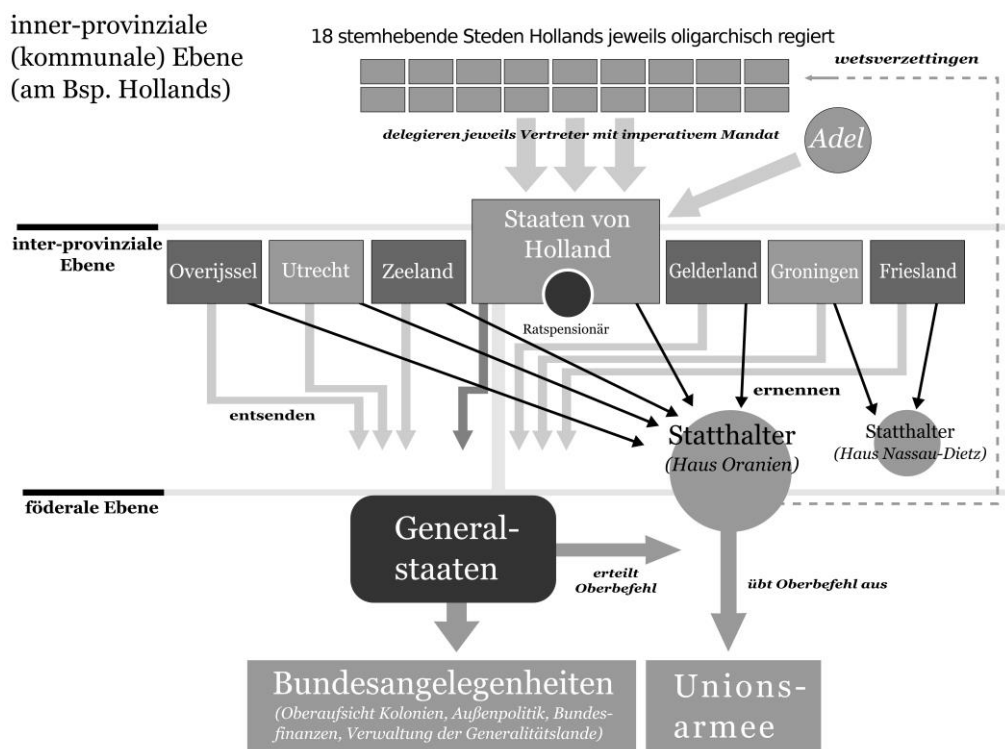


Abb. 18: Darstellung des Verfassungssystems der Niederländischen Republik im 17. und 18. Jahrhundert. Dargestellt ist die innerprovinziale Ebene nur beispielhaft für das dominierende Holland.



Abb. 19: Rembrandt van Rijn, Porträt von Andries de Graeff, 1639, Öl/Lw., 199 x 123,5 cm, Staatliche Kunstsammlungen Schloss Wilhelmshöhe, Kassel.



Abb. 20: Frans Hals, Porträt eines Paares, wahrscheinlich Isaac Abrahamsz. Massa und Beatrix van der Laen, ca. 1622, Öl/Lw., 140 x 166,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 20: Frans Hals, Porträt eines Paares, wahrscheinlich Isaac Abrahamsz. Massa und Beatrix van der Laen, Details, ca. 1622, Öl/Lw., 140 x 166,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 21: Frans Hals, Bildnis des Willem van Heythuyzen, um 1625, Öl /Lw., 205,5 x 134,5 cm, Alte Pinakothek, München.



Abb. 22: Rembrandt van Rijn, Porträt von Marten Solmans, 1634, Öl/Lw., 207,5 x 132 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 23: Rembrandt van Rijn, Porträt von Oopjen Coppit, 1634, Öl/Lw., 207,5 x 132 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 24: Frans Hals, Porträt von Feyntje van Steenkiste, 1635, Öl/Lw., 123 x 93 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 25: Frans Hals, Porträt von Lucas de Clercq, 1635, Öl/Lw., 126,5 x 93 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 26: Rembrandt van Rijn, Porträt von Jan Six, 1654, Öl/Lw., 112 x 102 cm, Privatbesitz, Amsterdam.

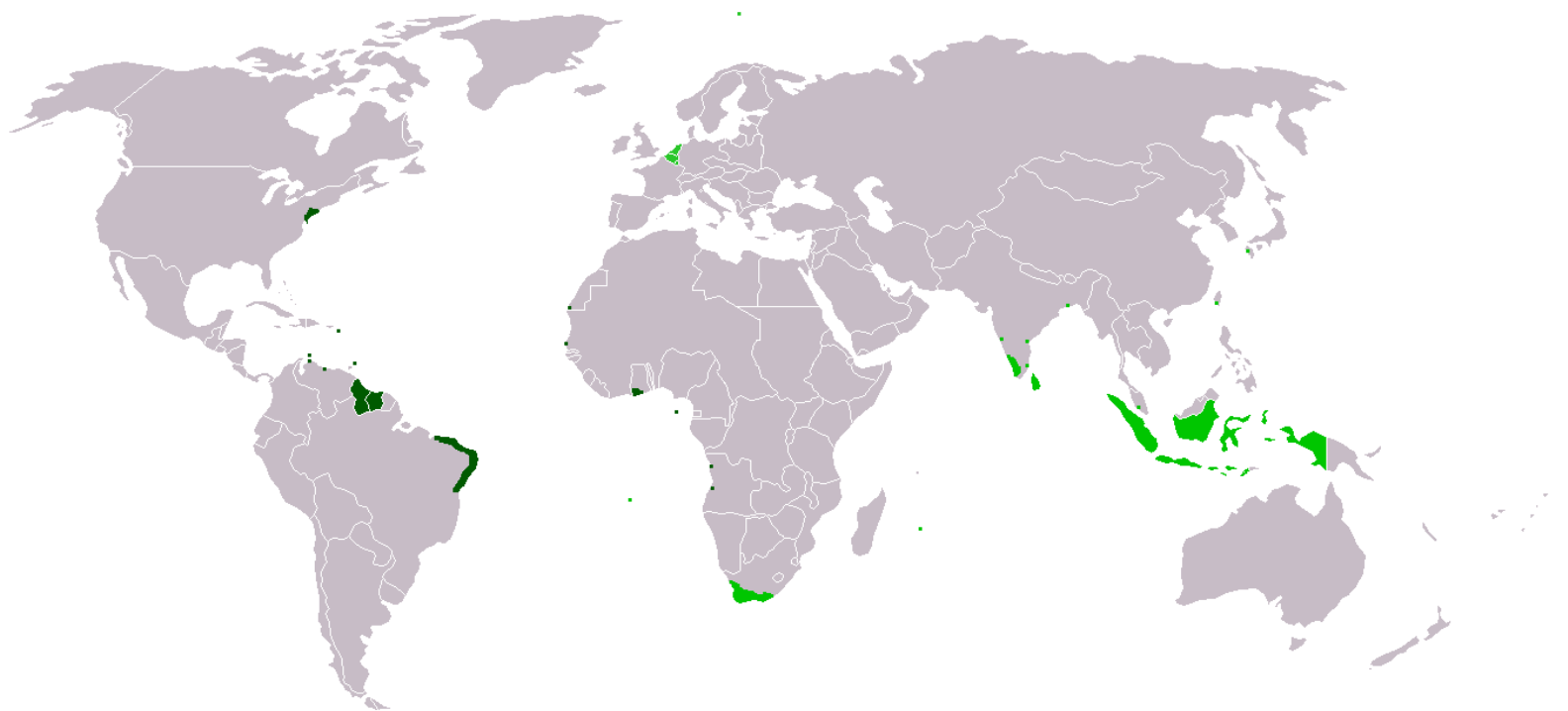


Abb. 27: Kolonialreich der Republik der Sieben Vereinigten Provinzen.



Abb. 28: Ausdehnung von Niederländisch Ostindien / Karte von Europa.



Abb. 29: Aelbert Cuyp, Ein hochrangiger Kaufmann (*opperkoopman*) der VOC, vermutlich Jacob Mathieusen und seine Gattin, ca. 1640-1660, Öl/lw., 138 x 208 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 30: Andries Beeckman, Die Festung von Batavia, ca. 1661, Öl/Lw., 108 x 151,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 31: Jacob Coeman, Pieter Cnoll, Cornelia van Nijenrode und ihre Töchter Catharina (geb. 1653) und Hester (geb. 1659), 1665, Öl/Lw., 132 x 190,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 32: Gerard van Honthorst, Porträt von Frederik Hendrik (1584-1647), Prinz von Oranje mit seiner Frau Amalia van Solms (1602-1675) und ihrer drei jüngsten Töchter Albertina Agnes (1634-1696), Henrietta Catharina (1637-1708) und Maria (1642-1688), 1647, Öl/Lw., 267 x 353,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 33: Frans Post, Ansicht der Insel Itamaracá in Brasilien, 1637, Öl/Lw., 63,5 x 88,5 cm, Mauritshuis, Den Haag.



Abb. 33: Frans Post, Ansicht der Insel Itamaracá in Brasilien, Detail, 1637, Öl/Lw., 63,5 x 88,5 cm, Mauritshuis, Den Haag.



Abb. 34: Frans Post, Brasilianische Landschaft mit einem in Bau befindlichen Haus, ca. 1655-1660, Öl/Lw., 46 x 70 cm, Mauritshuis, Den Haag.



Abb. 34: Frans Post, Brasilianische Landschaft mit einem in Bau befindlichen Haus, Detail, ca. 1655-1660, Öl/Lw., 46 x 70 cm, Mauritshuis, Den Haag.



Abb. 35: Albert Eckhout, Afrikaner, 1646-1653, Öl/Lw.,
273 x 167 cm, Nationalmuseum, Kopenhagen.



Abb. 36: Albert Eckhout, Tapuya-Indianerin, 1646-1653, Öl/Lw., 273 x 165 cm, Nationalmuseum, Kopenhagen.



Abb. 37: Albert Eckhout, Mameluka, 1646-1653, Öl/Lw., 271 x 170 cm, Nationalmuseum, Kopenhagen.



Abb. 38: Albert Eckhout, Mestize, 1646-1653, Öl/Lw., 274 x 170 cm, Nationalmuseum, Kopenhagen.



Abb. 39: Peter Paul Rubens, Anbetung der Weisen, 1618-20, Öl/Lw., 384 x 280 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel.



Abb. 39: Peter Paul Rubens, Anbetung der Weisen, Detail, 1618-20, Öl/Lw., 384 x 280 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel.



Abb. 40: Peter Paul Rubens, Kopfstudien eines Mauren, ca. 1613-15, Öl/Lw., 51 x 66 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel.



Abb. 41: Frans Veerbeek Werkstatt, Bauernhochzeit, um 1510-1570, Öl/Lw., 109 x 160,5 cm, Privatbesitz.



Abb. 42: Peter Paul Rubens Werkstatt, Gastmahl des Herodes, Öl/Lw., 138 x 162 cm, Privatbesitz.



Abb. 42: Peter Paul Rubens Werkstatt, Gastmahl des Herodes, Detail, Öl/Lw., 138 x 162 cm, Privatbesitz.



Abb. 43: Peter Paul Rubens, Gastmahl des Herodes, ca. 1635-1638, Öl/Lw., 208,3 x 271,5 cm, National Galleries Scotland, Edinburgh.



Abb. 44: Abraham Brueghel (Antwerpen 1631 - circa 1690 Neapel), Blumenstilleben mit Pagen, Öl/Lw., 150 x 122,5 cm, Privatbesitz.



Abb. 45: Abraham Brueghel (Antwerpen 1631 - circa 1690 Neapel), Blumenstilleben mit Pagen, Öl/Lw., 150 x 122,5 cm, Privatbesitz.



Abb. 46: Peter Paul Rubens, Venus vor dem Spiegel, um 1614/15, Öl/Holz, 123 x 98 cm, The Princely Collections, Vaduz-Wien.

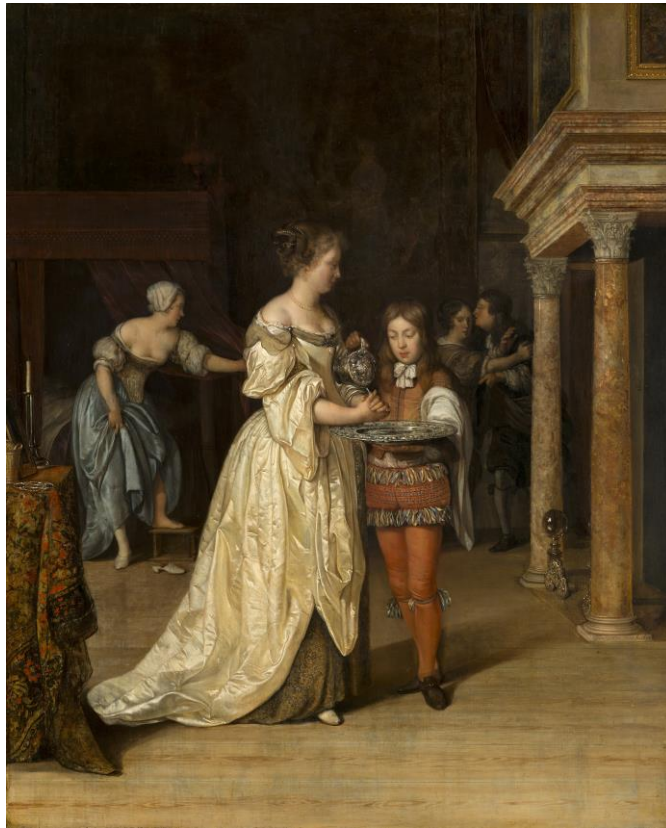


Abb. 47: Eglon van der Neer, Interieur mit händewaschender Frau, 1675, Öl/Holz, 49,2 x 39,6 cm, Mauritshuis, Den Haag.



Abb. 48: Eglon van der Neer, Der Brief, 1672-1674, Öl/Lw., 79,4 x 65,6 cm, Privatbesitz.



Abb. 49: Rembrandt van Rijn, Zwei afrikanische Männer, 1661, Öl/Lw. 77,8 x 64,4 cm, Mauritshuis, Den Haag.



Abb. 50: Tizian (Tiziano Vecellio), Laura de' Dianti, ca. 1523-1525, Öl/Lw., 119 x 93 cm, Privatsammlung.



Abb. 50: Tizian (Tiziano Vecellio), Laura de' Dianti, Detail, ca. 1523-1525, Öl/Lw., 119 x 93 cm, Privatsammlung.



Abb. 51: Aegidius Sadeler, Porträt von Laura de' Dianti, nach Tizian, 1624 bis ca. 1650, Kupferstich, 345 x 246 mm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 52: Anthonis van Dyck, Marquise Elena Grimaldi, 1623, Öl/Lw.,
246,5 x 172,5 cm, National Gallery of Art, Washington.



Abb. 52: Anthonis van Dyck, Marquise Elena Grimaldi, Detail, 1623, Öl/Lw.,
246,5 x 172,5 cm, National Gallery of Art, Washington.



Abb. 53: Anthonis van Dyck, Prinzessin Henriette von Lothringen, 1634, Öl/Lw, 213,5 x 127 cm, Kenwood House, The Iveagh Bequest, London.



Abb. 53: Anthonis van Dyck, Prinzessin Henriette von Lothringen, 1634, Öl/Lw, 213,5 x 127 cm, Kenwood House, The Iveagh Bequest, London.



Abb. 54: Anthonis van Dyck, Königin Henrietta Maria mit Sir Jeffrey Hudson, 1633, Öl/Lw., 219,1 x 134,8 cm, National Gallery of Art, Washington.



Abb. 55: Anthonis van Dyck, Porträt einer Dame mit ihrer Tochter, 1633, Öl/Lw., 218 x 146 cm, The-Cleveland-Museum of Art, Ohio



Abb. 56: Adriaen Hanneman, Posthumes Bildnis von Maria I. Stuart (1631-1660) mit einem Bediensteten, ca. 1664, Öl/Lw., 129,5 x 119,3 cm, Mauritshuis, Den Haag.



Abb. 56 a: Adriaen Hanneman, Posthumes Bildnis von Maria I. Stuart (1631-1660) mit einem Bediensteten, Detail, ca. 1664, Öl/Lw., 129,5 x 119,3 cm, Mauritshuis, Den Haag.



Abb. 57: Adriaen Hanneman, Maria Prinzessin von Oranien (1631-1660), 1655?, Öl/Lw., 120 x 98 cm, The Royal Collection, London.



Abb. 58: Adriaen Hanneman, Maria Prinzessin von Oranien (1631-1660), 1660, Öl/Lw., 138,5 x 101,4 cm, The Royal Collection, London.



Abb. 59: Jan Mijtens, Porträt von Maria van Oranje (1642-1688) mit Hendrik van Nassau-Zuylestein (gestorben 1673) und einem Diener, ca. 1665, Öl/Lw., 150 x 185,5 cm, Mauritshuis, Den Haag.



Abb. 59 a: Jan Mijtens, Porträt von Maria van Oranje (1642-1688) mit Hendrik van Nassau-Zuylestein (gestorben 1673) und einem Diener, Detail, ca. 1665, Öl/Lw., 150 x 185,5 cm, Mauritshuis, Den Haag.



Abb. 60: Jan Mijtens, Margaretha van Raephorst (1625-1690), Ehefrau von Cornelis Tromp, 1668, Öl/Lw., 136 x 104,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 60 a: Jan Mijtens, Margaretha van Raephorst (1625-1690), Ehefrau von Cornelis Tromp, Detail, 1668, Öl/Lw., 135 x 105 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 61: David van der Plas, Margaretha van Raephorst (1625-1690), Ehefrau von Cornelis Tromp, Detail, 1667-1680, Öl/Lw., 41,5 x 34,5 cm, Museum van de stad Rotterdam, Rotterdam.



Abb. 61: David van der Plas, Margaretha van Raephorst (1625-1690), Ehefrau von Cornelis Tromp, Detail, 1667-1680, Öl/Lw., 41,5 x 34,5 cm, Museum van de stad Rotterdam, Rotterdam.



Abb. 62: Johannes Mijtens, wahrscheinlich Elisabeth Maria von Portugal (1648-1717), 1650-1674, Öl/Lw., 108 x 89 cm, Privatbesitz.



Abb. 62: Johannes Mijtens, wahrscheinlich Elisabeth Maria von Portugal (1648-1717), Detail, 1650-1674, Öl/Lw., 108 x 89 cm, Privatbesitz.



Abb. 63: Johannes Mijtens, Maria Euphrosine von der Pfalz-Zweibrücken (1625-1687), 1620-1670, Öl/Lw., 110,1 x 88,8 cm, The Royal Collection, London.



Abb. 63: Johannes Mijtens, wahrscheinlich Maria Euphrosine von der Pfalz-Zweibrücken (1625-1670), 1620-1670, Detail, Öl/Lw., 110,1 x 88,8 cm, The Royal Collection, London.



Abb. 64: Jan Mijtens, Geertruyt Goris (geb. 1641), 1664, Öl/Lw., 121 x 94 cm, Privatbesitz, Niederlande.



Abb. 64: Jan Mijtens, Geertruyt Goris (geb. 1641), Detail, 1664, Öl/Lw., 121 x 94 cm, Privatbesitz, Niederlande.



Abb. 65: Jan Mijtens, Maria van Oranje-Nassau, Herzogin von Simmern (1642-1688) mit schwarzem Diener, um 1660-1668, vermutlich Leinwand, Maße unbekannt, ehem. Schloss Dessau, Kriegsverlust.



Abb. 65: Jan Mijtens, Maria van Oranje-Nassau, Herzogin von Simmern (1642-1688) mit schwarzem Diener, Detail, um 1660-1668, vermutlich Leinwand, Maße unbekannt, ehem. Schloss Dessau, Kriegsverlust.



Abb. 66: Johannes Mijtens, Susanna Calandrini (Calandrini 1626-1696) und ihre Tochter Maria Cunaeus, 1662, Öl/Lw., 106,7 x 85,1 cm, Wallraf-Richartz-Museum, Köln.



Abb. 67: Johannes Mijtens, Porträt einer Frau, möglicherweise Henriette Catharina van Oranje-Nassau (1637-1708), um 1655-1665, 43 x 32,1 cm, Öl/Holz, Privatbesitz, England.



Abb. 68: Poul van der Stock, Kopie nach Jan Mijtens, Elisabeth Albertine von Anhalt-Dessau (1665-1706), wohl 1666/1667, Öl/Lw, 110 x 85 cm, Stichting Historische Verzamelingen van het Huis Oranje-Nassau.



Abb. 69: Abb. Daniel Vertangen, Porträt von Jan Valckenburgh, ca. 1660, Öl/Lw., 128,3 x 102 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 69 a: Daniel Vertangen, Porträt von Jan Valckenburgh, Detail, ca. 1660, Öl/Lw., 128,3 x 102 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 70: Daniel Vertangen, Porträt von Dina Lems, Ehefrau von Jan Valckenburgh, ca. 1660, Öl/Lw., 128,3 x 102 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 71: Jan Miense Molenaer, Hochzeitsporträt von Willem van Loon und Margaretha Bas, 1637, Öl/Lw., 94 x 167 cm, Museum van Loon, Amsterdam.

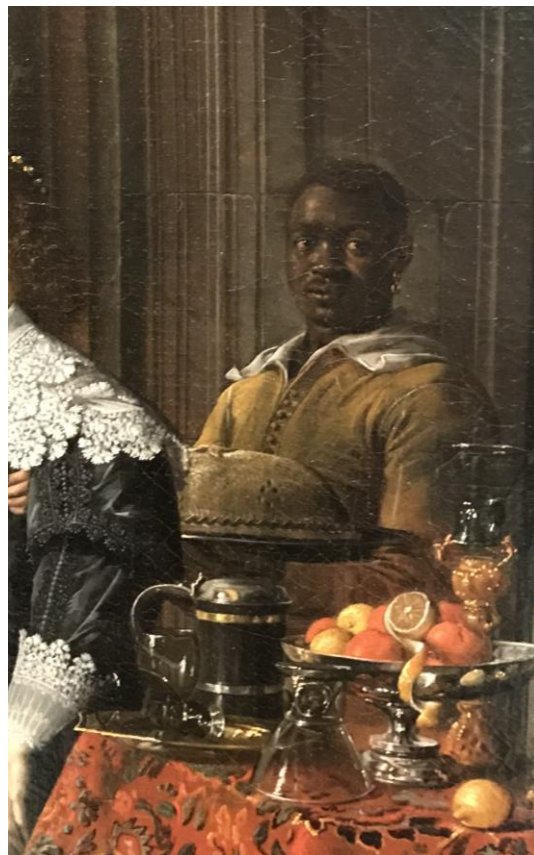


Abb. 71 a: Jan Miense Molenaer, Hochzeitsporträt von Willem van Loon und Margaretha Bas, Detail, 1637, Öl/Lw., 94 x 167 cm, Museum van Loon, Amsterdam.



Abb. 72: Jan Mijtens, Bildnis einer unbekannten Familie mit Diener, 1648 (1646?), Öl/Lw., 112 x 150 cm, Verbleib unbekannt.



Abb. 73: Jan Mijtens, Familienbildnis Willem van den Kerckhoven (1607-1680), 1652 und 1655, Öl/Lw., 134 x 182 cm, Haags Historisch Museum, Den Haag.



Abb. 74: Jan Mijtens, Familienbildnis Jacques Martini (1587/88-1650), 1647, Öl/Lw., 121,8 x 152,4 cm, Museum of Art, New Orleans.

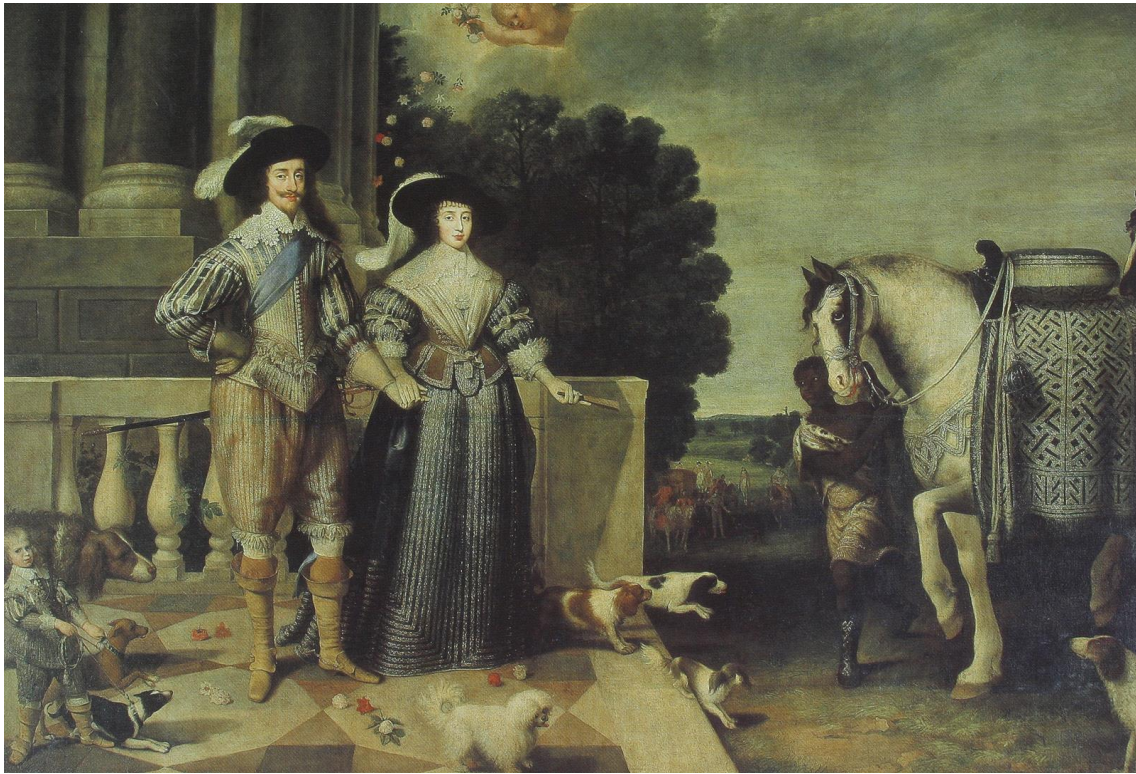


Abb. 75: Daniël Mijtens, Karl I. und Henrietta Maria beim Aufbruch zur Jagd, 1630-1632, Öl/Lw., 282 x 408,3 cm, Her Majesty Queen Elizabeth II, Privatsammlung.



Abb. 75: Daniël Mijtens, Karl I. und Henrietta Maria beim Aufbruch zur Jagd, 1630-1632, Detail, Öl/Lw., 282 x 408,3 cm, Her Majesty Queen Elizabeth II, Privatsammlung.



Abb. 76: Frans Hals, Familie in einer Landschaft, ca. 1645-1648, Öl/Lw., 202 x 285 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.



Abb. 77: Abraham Lambertsz. van den Tempel, Porträt von Jan van Amstel und Anna Boxhoorn, 1671, Öl/Lw. 124 x 181 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam



Abb. 78: Michiel van Musscher, Thomas Hees mit seinen Vettern Jan und Anndries Hees und einem Bediensteten, 1687, Öl/Lw., 76 x 63 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 78 a: Michiel van Musscher, Thomas Hees mit seinen Vettern Jan und Anndries Hees und einem Bediensteten, Detail, 1687, Öl/Lw., 76 x 63 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 79: Sinterklaas & Zwarte Piet in Amsterdam.



Abb. 80: Protestdemonstration gegen Zwarte Piet.



Abb. 81: Adriaen Pietersz. van de Venne, Mensch und Tier in Anbetung vor Cupidus, Titelblatt für: J. Cats, Proteus, 1627, Kupferstich, 205 x 156 mm, Rijksmuseum, Amsterdam.

Aen de voeten sal hy een Cirkel hebben, en het teyken van *Capricornus* met de twaelf sterren: Naedien de Sonne alsdan soo verre van ons is, als hy kan komen, naest aen den *Pols Australien*, en wort gehoeten de Cirkel van den *Tropico Capricorni*.

Hy houd met de sincker hand de Globe, gelijk als de voortgaende, doch die drie vierendeelen om leegh moeten duyfter, en het een vierendeel boven moet licht zijn.

Hy houd de Globe in de sincker hand, om dat de Sonne sich in die tijd laet vinden aen de sincker sijde nae den *Pols Australien*.

Onder de rechter arm houd hy den Geytebock, een Dier dat tot dit teyken gepast is, want also dit Dier sich op hooge en steyle Roeken onthoud, alsoo onthoud sich de Sonne in dese tijd in den hoogsten graed ontrant den Middagh of 't Zuyden, of om dat de Geytebock of *Capricornus* pligh te klimmen op de geberghen, alsoo begint oock de Sonne, om dees tijd, na ons toe te klimmen.

De vleegels aen de voeten, bodieden, gelijk geleyt is, de beweginge des tijds, te weeten de drie vierendeelen swart voor de nacht, en het wit voor den dagh. En om te doen verstaen de ongelijkheyt die daer is tusschen d'eem en d'ander, soo sal het wit aen de rechter voet zijn, want het licht gaet voor de duyfternisse.

PECCATO. Sonde.

Een naect, blind en swart Jonghman, die men seet dat hy op kromme en steyle wegen gaet, zijnde van achteren met een Slang en een Worm ontslingert, die de sincker sijde door geboort hebbeude, na alreede aen 't herte knaeght.

De Sonde wort afgemaect door een Jongelingh, die door onvoorsichtigheyt blind is: Want de Sonde is mede een blindheyt in die geene, die dieselve begaet: wienende de Sonde voor haer selve, niet anders als een overtrodinge van de Wer, en een afwijkinge van 't goede, gelijk geleyt wort:

De Soud is al zijn wil en lust,
Die souden men noch reden rust,
Maer souden heet toe met gel en med,
Wat souden teyken hy noch doet.

Naect en swart wort hy gemaect, om dat de Sonde den Mensche geloeel van de gena-

de berooft, als mede van de suiverheyt der Deyghd, staende in groot gevaer om van boven needer, in de onsekerheyt des Doods gestort te worden, die hem oock ter Hellen treckt, indien hy niet door berouw en leetweien werde onderthut.



Hy is van een Slang ontslingert, want de Sonde is een Steet-luier van den Dayvel onsen erf-viand, diewelcke alrijd soeckt te bedriegen om een gemaecte schijn van 't goede, hopende altijd een goede uytkomst, gelijk hy met onse eerste ongeluckige Moeder gehail heeft.

De Worm aen 't hert, is de Worm van de Conscience of van 't Gewisse selve, die als de Godgeleerde seggen, de sonlige ziele knaeght en prickelt, staende altijd wacher en sterck, ter tijt hy in de Sonde vlees en bloed vertoert, en sich daer in voed en versterckt.

Sarge. Blijet in de beeldnissen van de Gedachten, Herten, en op verseyden plaatsen, van die Hoste.

P A Z Z I A. Soberyt, gelijckelc vernoot is in de krooninge van *Pennarela*.

Een onthult Moeghede, bloots beens, met een Beirerd voor een Halskraegh, 't kleed

Abb. 82: Cesare Ripa, 1644, Peccato, Sonde.



Abb. 82: Cesare Ripa, 1644, Peccato, Sonde, Detail.

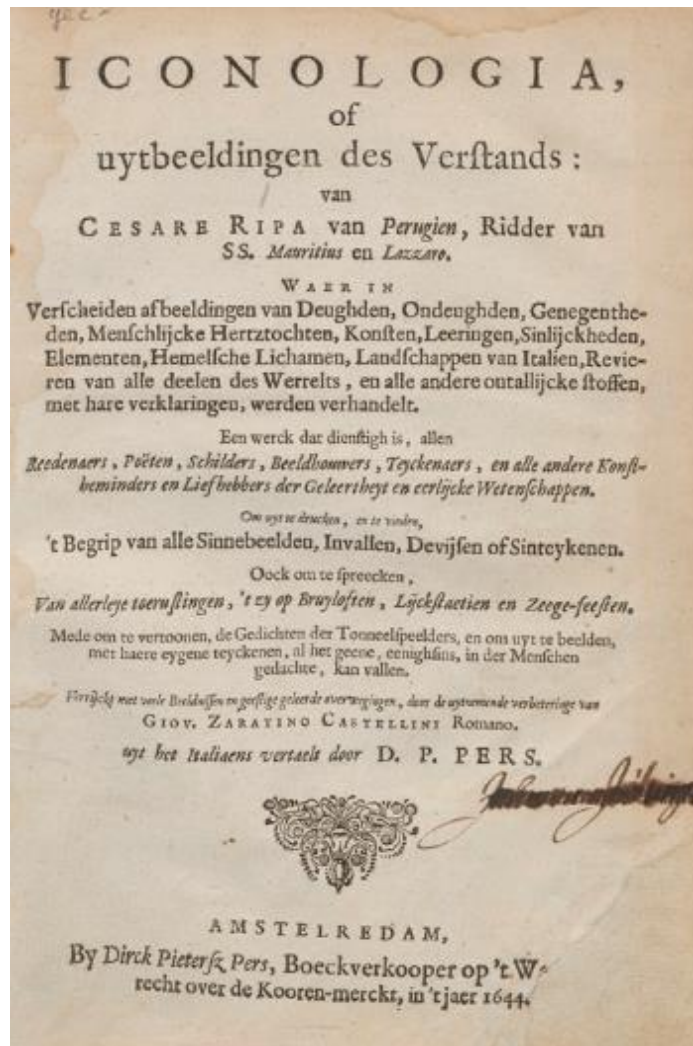


Abb. 83: Cesare Ripa, 1644, Titelseite.

I N L E Y D I N G
TOT DE HOOGE SCHOOLE DER
SCHILDERKONST:

Anders de
ZICHTBAERE WERELT.

*Verdeelt in negen Leerwinkels, yder bestiert
door eene der*

ZANGGODINNEN.

Ten hoogsten noodzakelijk, tot onderwijs, voor alle die deeze
edele, vrye, en hooge Konst oeffenen, of met yver zoe-
ken te leeren, of anders eenigzins beminnen.

Beschreven door

SAMUEL VAN HOOGSTRAETEN.



Tot ROTTERDAM.

By *François van Hoogstraeten*, Boekverkooper,
M. DC. LXXVIII.

126019 B

Abb. 84: Samuel van Hoogstraten, 1678, Titelseite.



Abb. 85: Nieuhof 1682/1, Titelseite.

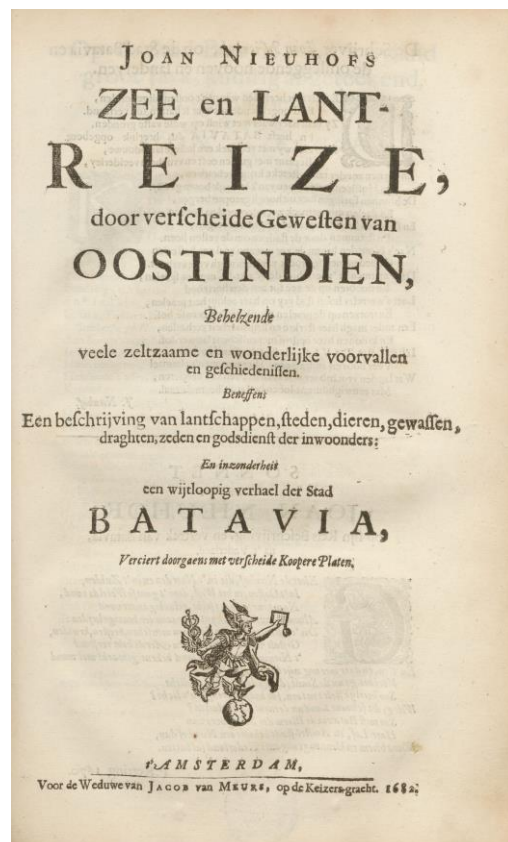


Abb. 86: Nieuhof 1682/2, Titelseite.

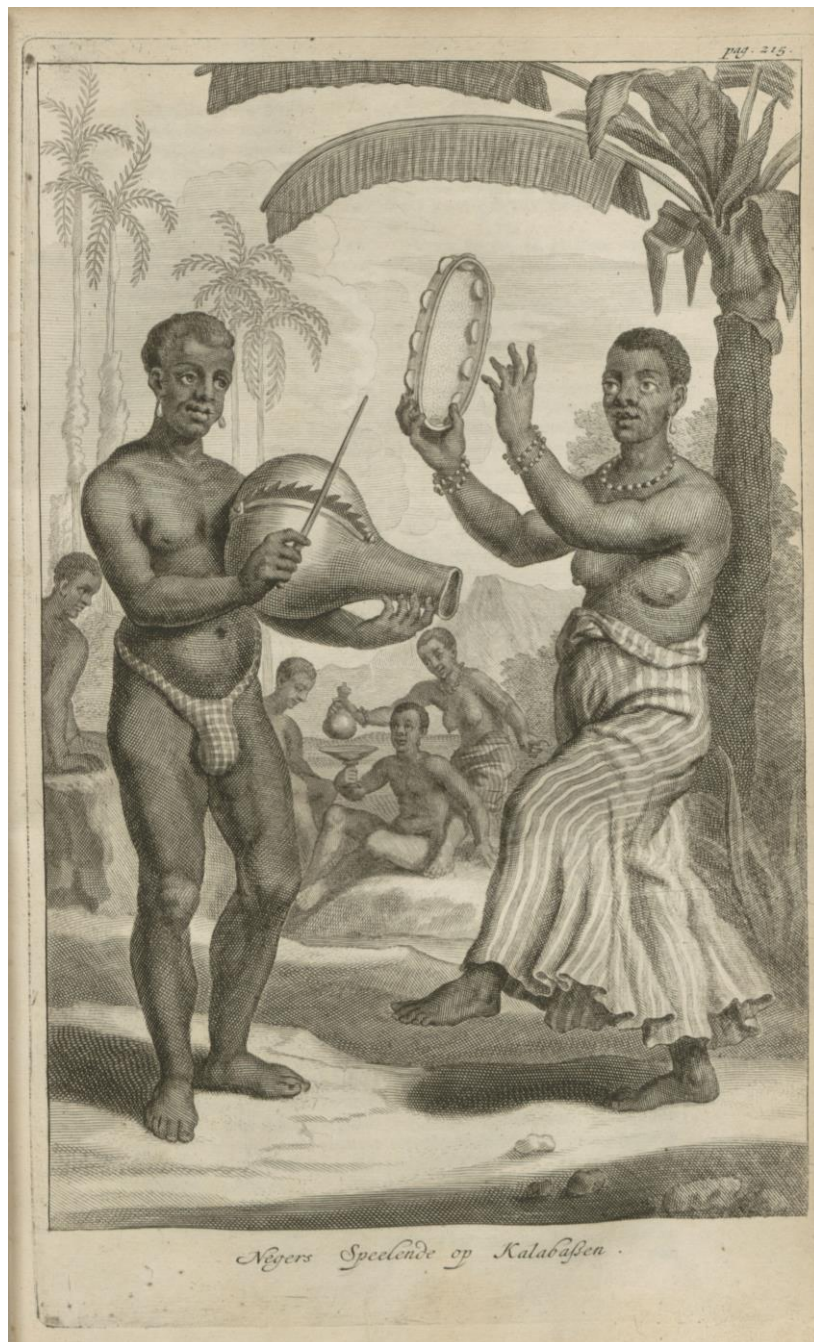


Abb. 87: Nieuhof 1682/1, „Neger“, 30 x 19 cm.



Abb. 88: Nieuhof 1682/1, Brasilianer, 16 x 12,5 cm.



Abb. 89: Albert Eckhout, Tupi-Indianer, 1646-1653, Öl/Lw., 272 x 163 cm, Nationalmuseum, Kopenhagen.



Abb 90: Albert Eckhout, Tupi-Indianerin, 1646-1653, Öl/Lw., 274 x 163 cm, Nationalmuseum, Kopenhagen.



Abb. 91: Nieuhof 1682/1, Tapuyas, 12,5 x 16,5 cm.



Abb. 92: Nieuhof 1682/2, Batavia Kirche, 30 x 36 cm.



Abb. 93: Nieuhof 1682/2, Batavia Rathaus, 31 x 37 cm.

16. Abstract

Diese Arbeit beschäftigt sich mit den Darstellungen von People of Colour in der Malkunst des Goldenen Zeitalters der Niederlande; sie können als Ausdruck des Kolonialismus betrachtet werden. Ausgangspunkt bildet die detaillierte Analyse der Porträtdarstellung des Wollebrand de Jong aus dem Jahr 1674. Bei genauer Betrachtung der Details dieses Gemäldes können nicht allein Rückschlüsse auf die Vita des Porträtierten, die durch einen glücklichen Umstand detailliert rekonstruierbar ist, sondern allgemein auf die Realität und die Lebensumstände im Goldenen Zeitalter der Niederlande gezogen werden. Zunächst ist eine Auseinandersetzung mit der Porträtmalerei per se unumgänglich, da in den Niederlanden die Entwicklung der Kunstproduktion eine andere war als in den übrigen Ländern Europas. Grund dafür ist, dass im Kontinentaleuropa dieser Zeit die herrschenden Fürsten einen absolutistischen Regierungsstil pflegten, während die Niederlande als Republik organisiert waren, in der das Bürgertum die tragende Rolle spielte. In diesem Umfeld trat das Tafelbild, hier vor allem auch das Porträt, obwohl es in der kunsttheoretischen Sicht des 17. Jahrhunderts auch in den Niederlanden nicht so bedeutend wie die Historie eingeschätzt wurde, einen regelrechten Siegeszug an. Der Auftraggeber, Wollebrand de Jongh, ist in Begleitung zweier schwarzer Diener dargestellt. People of Colour gehörten zur Lebensrealität der Niederlande im 17. Jahrhundert mit seinem den Globus umspannenden Kolonialsystem und der daraus resultierenden ökonomischen Wertschöpfung für das Mutterland. Amsterdam wurde zum Zentrum des Welthandels und der beiden in der Geschichte erstmals global agierenden Handelsorganisationen VOC und WIC.

Auch in der in dieser Arbeit vorrangig behandelten Porträtmalerei fand der Kolonialismus seinen Niederschlag. Das Augenmerk wird auf bildliche Darstellungen von People of Colour gelegt; größtenteils handelt es sich um Schwarze in Begleitung von weißen Hauptpersonen. Die Abbildungen von People of Colour werden für alle relevanten Bildgattungen des Goldenen Zeitalters kurz umrissen. Bezüglich des Schwerpunktes Porträtmalerei wird der Versuch unternommen, möglichst lückenlos sämtliche Porträts, seien dies nun Familienporträts oder Einzelporträts von weiblichen wie männlichen weißen Hauptpersonen, in

Begleitung von *People of Colour* aufzuarbeiten. Dieser Gesamtüberblick ermöglicht eine Stellungnahme zu Aussagen in der postkolonialen Literatur der Gegenwart in Bezug auf die Wiedergabe von *People of Colour*. Letztlich wird der Blick auf die Gemälde des 17. Jahrhunderts und deren Analyse abgeglichen mit der kritischen Lektüre der Literatur derselben Zeit, um eventuelle Unterschiede oder Übereinstimmungen im Vergleich der Personendarstellungen herauszuarbeiten. Ziel dieser Arbeit ist es erstmals, das diesbezügliche Weltbild, den Blickpunkt der Zeitgenossen des 17. Jahrhunderts, genau gesprochen, die Zeiteugenschaft von Malern und Schriftstellern anhand von Bild- und Textquellen zu beleuchten und zu vergleichen.

Daraus ergibt sich eine methodische Vorgehensweise, die den Fokus neben der Analyse des Bildmaterials aus ikonographischer sowie ikonologischer Perspektive, auf die Beschäftigung mit der Literatur der Niederlande des Goldenen Zeitalters legt. Die Ergebnisse zeichnen ein teilweise widersprüchliches, zumindest ambivalentes Bild vor allem in der Wiedergabe von Schwarzen in Bild und Text. Beschreibungen anderer Bevölkerungsgruppen, vor allem der indigenen Bevölkerung Brasiliens, das im 17. Jahrhundert einige Jahre zum Kolonialreich der Niederlande gehörte, ergeben ein kongruenteres Bild im Vergleich von Bild und Text. Hinsichtlich der Bevölkerung Batavias, des wichtigsten Handelsstützpunktes der Niederlande in Asien, wird im Reisebericht Johan Nieuhofs die Stellung der Niederländer als Elite einer heterogenen Gesellschaft, die aus Menschen verschiedener Herkunft und Hautfarbe bestand, betont. Dieses Bild wird ebenso in allen zur Verfügung stehenden Bildquellen unterstrichen.