

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Stilleben als Projektionsfläche der kolonialen Machtverhältnisse.

Die Strategien der Darstellung von Schwarzen Menschen in der niederländischen Stillebenmalerei von Juriaan van Streek und Barend van der Meer

verfasst von | submitted by

Iuliia Kulikova BA

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

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree pro-
gramme as it appears on the student record
sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von | Supervisor:

Ass.-Prof. Dr. Sandra Hindriks M.A.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Forschungsstand	3
3. Methoden	5
4. Fragestellung	6
5. Der erste Einblick in die Stilleben von Juriaan van Streek und Barend van der Meer	7
5.1. Birmingham Stilleben von Juriaan van Streek	7
5.2. Münchener Stilleben von Juriaan van Streek	9
5.3. Stilleben von Barend van der Meer	11
5.4. Resümee	12
6. Die Prämisse des Erfolgs. Der wirtschaftliche Aufschwung in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts	13
6.1. Politische Lage im 16. und 17. Jahrhundert	13
6.2. VOC und WIC	14
6.3. Niederländische Brasilien und Johan Maurits van Nassau-Siegen	16
6.4. Der Markt der Güter	18
7. Stilleben im historischen Kontext	19
7.1. Prunkstilleben	21
7.2. Stilleben als Projektionsfläche	23
8. Schwarze Bevölkerung in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts	25
9. Frage nach der Subjektivität	28
9.1. Das Porträt in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts	29
9.2. Tronien	34
9.3. Ethnographische Typenporträts von Albert Eckhout	38
9.4. Zwischen Subjekt und Objekt	41
10. Elemente der (Un)Sichtbarkeit. Blick, Licht und Vorhang	47
10.1. Blick	48
10.2. Blickführung	50
10.3. Licht	52
10.4. Vorhang	55
10.5. Resümee	59
11. Exotik, Erotik und Wildheit	59
11.1. Schwarze Hautfarbe als Strafe Gottes	60
11.2. Sexualität und Superiorität. Dichotomie von Schwarz und Weiß	61
11.3. Sinnlichkeit und Superiorität in den Punkstilleben	66
12. Vanitas–Stilleben von Juriaan van Streek	70
12.1. Aran en Titus, of Wraak en Weerwraak	72

12.2. Böse Schwarze.....	73
12.3. Resümee.....	76
13. Stilleben von Hendrik van Streek	77
13.1. Kunstkammer und Galeriebilder.....	78
13.2. Resümee.....	81
14. Schlussfolgerung.....	83
15. Literaturverzeichnis.....	86
Sekundärliteratur.....	86
Online-Quellen.....	94
Historische Quellen	94
16. Abbildungsverzeichnis.....	95
17. Abbildungsteil.....	100
18. Abstract	152

1. Einleitung

Prächtige goldene Pokale, saftige Früchte aus dem Mittelmeerraum, kostbare Stoffe aus dem Osmanischen Reich, duftende Gewürze aus Indonesien und kunstvoll verziertes Porzellan aus China – all diese Objekte entfalten ihren Glanz in den luxuriösen so genannten Prunkstillleben niederländischer Künstler:innen des 17. Jahrhunderts. Sie beeindrucken und faszinieren durch ihre technische Perfektion, durch ihre Fähigkeit, die unterschiedlichen Strukturen und Materialien mit höchster Präzision wiederzugeben. Wie auf einer theatralischen Bühne, werden die Objekte unter dem Licht inszeniert und zur Schau gebracht. Die Fülle an Details zieht den Blick in eine Welt des Überflusses und der Raffinesse.

Diesen visuellen Eindruck erwecken ebenfalls die Werke der niederländischen Künstler Juriaan van Streek¹ (1632-1678/87)² (Abb. 1), (Abb. 2) und Barend van der Meer (1659-1692/1703) (Abb. 3). Durch das delikat-einfallende Licht treten die dargestellten Gegenstände in ihrer vollen Erscheinung und Materialität hervor und verführen das Auge der Betrachter:innen. Diese Erfahrung und Wahrnehmung, die auf der Sehensebene erfolgt und weiter andere Sinne im menschlichen Körper evoziert, stehen hier im Zentrum der Bildwirkung.

Allerdings zeigen diese „stillen“ Gemälde eine aktive lebende menschliche Präsenz. Junge Männer mit Schwarzer Hautfarbe erscheinen hinter den voll bedeckten Tischen und bringen eine besondere Dynamik in die unbewegten Bilder, was dem gewöhnlichen Verständnis des Stilllebens als „totes“ Genre widerspricht. Sie sind zwar auf der Bildfläche sichtbar, jedoch war die soziale und historische Realität anders. Es wird angenommen, dass die Dargestellten als Diener in den wohlhabenden Häusern der Niederländer:innen tätig waren.³ Ihre persönlichen Geschichten, sowie die Namen, sind uns nicht überliefert.

Die Einbettung ihrer Präsenz im Stillleben korreliert mit der Frage nach ihrer Funktion innerhalb dieser Werke und nach dem Korrespondieren mit den Eigenschaften des Genres. Das niederländische *stilleven*, das sich als selbstständige Bildgattung und Begriff in der Kunsttheorie erst am Ende des 17. Jahrhunderts etablierte, bedeutete nah zu Natur oder Leben gemalte, stillgehaltene oder in der Bewegung eingefrorene Gegenstände.⁴ Die Objekte, die über keine Seele verfügten, verwandelten sich in die Handlungsakteur:innen in Kunstszenen und standen im Gegensatz zu den lebenden Figuren. Im Genrerang der Kunsttheorie stand das Stillleben auf letzter Stelle. Die reine Abbildung oder Abmalung von der Natur wurde von den Kunsttheoretiker:innen als Naturnachahmung angesehen. Dies widersprach dem Können und Fähigkeiten der Künstler:innen ihre Phantasie auf dem Papier zu befestigen, was zum

¹ Mehrere Namensvariationen sind möglich. Zum Beispiel Juriaen van Streek, Juriaen van Streeck etc. Mehr dazu siehe RKD Research.

² Arnold Houbraken behauptet in seinem *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, dass der Maler am 12. Juni 1678 starb. Siehe deutsche Auffassung: Grosse Schouburgh der niederländischen Maler und Malerinnen, Wien 1880, S. 274.

³ Siehe dazu Kapitel 8.

⁴ Zur Geschichte der Entstehung, Entwicklung und Begrifflichkeit des Stilllebens siehe Raupp, Münster 2004; Kat. Ausst., Dresden 2022.

Beispiel in der Historienmalerei, die auf der ersten Stelle stand, möglich war.⁵ Während die Historienmalerei sich an die Regel der Rhetorik annäherte, blieb das Stilleben in seiner Oberflächlichkeit und im Sichtbaren stehen, ohne das Innere oder das Narrative zu thematisieren.

Hier entsteht das Spannungsfeld, das den Kern dieser Masterarbeit bildet: Die Bipolarität und Gegensätze von Sichtbar und Unsichtbar, Oberfläche und Innere, Subjekt und Objekt etc. koppeln sich an die Fragen des Suggestierens der menschlichen Schwarzen Präsenz in den Stilleben. Die Verankerung des Genres im Sichtbaren und Materiellen spiegelt sich in der geschichtlichen Wirklichkeit wider.

Das 17. Jahrhundert, das in der ganzen Welt durch koloniale Expansion erschüttert wurde, erweist den Anstieg von Werken, die Schwarze Menschen schildern. In dieser Zeit stiegen die Niederlande zur dominierenden Handelsmacht auf und spielten eine zentrale Rolle bei der Erschließung, Eroberung und Kolonisierung neuer Gebiete sowie beim Aufbau der Handelskontakte. Die neuen Erkenntnisse und das Wissen über die *Neue Welt*⁶, die durch Karten, Stiche oder Drucke der dortigen Umwelt nach Europa kamen und sich verbreiteten, wurden zum zentralen Aspekt, der die Weltvorstellung der Gesellschaft über andere, fremde Kulturen maßgeblich prägte und bildete, und zur Stereotypisierung von diesen führte.⁷ Menschen afrikanischer Herkunft sowie People of Colour wurden in die Niederlande gebracht und waren dort als Bedienstete tätig. In diesem globalen geographischen und sozialen Kontext entstanden Dichotomien, die die Grenzen zwischen Richtigem, Normalem, Eigenem und Anderen – also Fremden – zogen. Obwohl der afrikanische Kontinent den Europäer:innen schon seit langem bekannt war, wurden Menschen mit Schwarzer Hautfarbe als etwas Außergewöhnliches und daher *Fremdes* und *Anderes* angesehen. Auf diese Weise wurden diese zwei Benennungen zu einem Konzept des eurozentrischen Konstrukts, das sich auf die kulturelle Wahrnehmung stützte. Die Neugier für das *Fremde* und *Exotisches* wurde sowohl mit Faszination als auch Vorsicht betrachtet. Die Schwarze Haut wurde nicht nur als Gegenüberstellung von Weiß gesehen, sondern entwickelte sich zu einem sozialen Phänomen.⁹ An ihr lagen mehrere Vorstellungen und Assoziationen, die von der gesellschaftlichen *Weißten Ordnung* und Weltanschauung stark geprägt und konstruiert wurden. Der Schwarze Körper wurde daher mit unterschiedlichsten Bedeutungen aufgeladen.

Auf diese Weise wurde das Bild, also eine visuelle Darstellung, die aus einer eurozentrischen Perspektive von und für Europäer:innen geschaffen wurde, zu einer Projektionsfläche und zum Träger der auf den ersten Blick unsichtbaren Machtlegitimation, -strukturen, und – verhältnisse einerseits und selber zum Zeugnis der kolonial geprägten Ordnung andererseits. Das Stilleben, das im 17. Jahrhundert den

⁵ Siehe dazu Schröder (Hg.)/u.a., *Anamorphosen der Rhetorik. Die Wahrheitsspiele der Renaissance*. München 1997, S. 230-248; Kehoe 2023, S. 94.

⁶ Als *Neue Welt* bezeichnete man jene Gebiete Amerikas, die Christoph Kolumbus am Ende des 15. Jahrhunderts entdeckte. Der Begriff wurde jedoch auch auf Regionen in Afrika und Asien angewandt.

⁷ Siehe dazu Alena Buis, *Homeliness and Worldliness: Materiality and the making of New Netherland, 1609-1740*.

⁸ Peter Mason deutet den Begriff *Exotisch* folgend: „The exotic is produced by a process of decontextualization: taken from a setting elsewhere [...], it is transferred to a different setting, or recontextualized.“ siehe dazu Peter Mason 1998, S. 3.

⁹ Claudia Benthien verwendet in ihrer Monographie den Begriff der „sozialen Hautfarbe“, siehe Benthien 1999, S. 197.

Höhepunkt seiner Popularität erreichte, fungierte somit als Dokument und visuelle Verkörperung eines verbreiteten, impliziten Narrativs. Die in den Niederlanden entstandene *material culture*, die die Obsession der Bevölkerung mit Gütern bezeichnete, spiegelte sich ebenfalls in dieser Gattung wider. Die Verbindung von Objekten und Menschen bildet ein Spannungsfeld und ruft die Fragen nach Identität und Subjektivität von letzterem auf. Darum ist die Verbindung vom Genre Stillleben und der Darstellung von People of Colour in dieser Arbeit von zentraler Bedeutung.

Es wird im Folgenden gezeigt, dass das Stillleben als Verkörperung der entstandenen Machtverhältnisse dient und ein Narrativ der kolonisierenden Geschichte abbildet. Die Inklusion der Schwarzen Menschen, ihre Einbindung inmitten der Objektfülle und die daraus ergebene Bedeutung davon steht im Zentrum dieser Arbeit. Sie versucht, die Perspektive auf die Bildwahrnehmung zu erweitern und eine neue Leseart zu eröffnen, die in historischen und künstlerischen Bedingungen eingebettet ist.

2. Forschungsstand

Als Erstes muss gesagt werden, dass die Werke von Juriaan van Streek nur in wenigen Forschungsarbeiten Platz finden und diskutiert werden. In den Publikationen wird auf den einen oder anderen Aspekt seiner Werke eingegangen, beispielweise erwähnt Viktoria Schmidt-Linsenhoff die „schematische Malweise“ im Münchener Stillleben,¹⁰ während Birgit Ulrike Münch im Ausstellungskatalog *Augenlust?* eine kurze Analyse desselben Werks unternimmt und die Frage der Identität des Dargestellten stellt.¹¹ Das Gemälde von Barend van der Meer und die Bedeutung der Darstellung des Schwarzen Knaben wird ebenfalls nur flüchtig in einigen Arbeiten beleuchtet. Ein Beispiel stellt die Monographie von Julie Hochstrasser, in der sie seine Präsenz im Bild im Zusammenhang mit der Sklaverei und schwerer körperlicher Arbeit anspricht.¹² Ingvar Bergström in seiner grundlegenden Auffassung über die Geschichte der niederländischen Stilllebensmalerei widmet Barend van der Meer einen Absatz und merkt ihn in seinem Werk an, ohne die Bedeutung des Schwarzen Knaben zu besprechen.¹³

Das Vanitas-Bild von Juriaan van Streek (Abb. 4), das ebenfalls einen Schwarzen Knaben schildert, erhielt in der vorliegenden Arbeit ein eigenes Kapitel. Es zeigt eine weitere Perspektive und Bedeutungsebene, die den Schwarzen Menschen in der Stilllebenmalerei zugeteilt wurden. Dieses Gemälde gilt als besonderer Fall, denn es wurde in der kunstgeschichtlichen Literatur noch nicht behandelt und untersucht. Daher bildet die vorliegende Analyse nur den ersten Einblick in das Werk und die Bedeutung der Präsenz des Schwarzen Mannes darin. Sie kann als Ausgangspunkt für die weitere Recherche dienen und zur Auseinandersetzung mit bisher unbeachteten Werken anregen.

¹⁰ Schmidt-Linsenhoff 2014, S. 256.

¹¹ Münch 2022, S. 128-131.

¹² Hochstrasser 2007.

¹³ Bergström 1956, S. 290.

Das Gemälde *Diener beim bedeckten Tisch* (Abb. 5) von Hendrik van Streek (1659-1720), dem Sohn von Juriaan van Streek, wird in dieser Masterarbeit ebenfalls in einem separaten Kapitel besprochen. Es erhielt in den wissenschaftlichen Publikationen ebenso nur wenig Aufmerksamkeit, wie in der gerade erwähnten Monographie von Julie Hochstrasser, wobei die dienende Rolle des Schwarzen Mannes im Mittelpunkt ihrer Analyse steht.

Da die Arbeit zwei Themen miteinander verbindet, wurde die Literaturrecherche in zwei Richtungen durchgeführt, die ich kurz skizzieren will. Das Genre des Stilllebens gewinnt in den letzten Jahrzehnten an Interesse im Rahmen von musealen Institutionen und Praktiken sowie kunstgeschichtlicher Forschung. Besonders wichtig dabei ist, dass nicht zur Schau gestellte Objekte im Zentrum des Interesses stehen. Themen wie Kolonialismus und Zwangsarbeit, die dahinter versteckt und unsichtbar auf der Bildfläche sind, werden nun thematisiert. Die letzten Ausstellungen sowie dazu erschienenen Publikationen zur Stilllebenmalerei wie *Augenlust? Niederländische Stillleben im Detail*¹⁴ hinterfragen die scheinbare Ruhe und Stille des Genres und stellen diese im Kontext der postkolonialen Forschung in Frage. Die Anerkennung der grausamen Geschichte führte auch zur Hinterfragung des Begriffs *Goldener Zeitalter*¹⁵, der in dieser Arbeit weiter kursiv geschrieben wird.

Das zweite relevante Thema bildet die Forschung zur Tradition der Darstellung von Menschen afrikanischer Herkunft in der europäischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Nicht nur niederländischer, sondern europäischer, weil die Kolonisierung sowie Expansion und als ihr Resultat die Versklavung von Menschen als ein europäisches Phänomen bezeichnet wird. In den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts bekam die Darstellung der Schwarzen Menschen, die für lange unsichtbar blieb, die Aufmerksamkeit in der kunstgeschichtlichen Forschung. Dies ist dem in dieser Zeit entwickelten postkolonialen Ansatz zu verdanken. Die Auseinandersetzung mit der Präsenz der Schwarzen Figuren in Kunstwerken wurde in den Mittelpunkt der Forschung gesetzt und die Analyse ihrer Rollen zum Ziel gemacht. Besondere Bedeutung bekam das Motiv des *Mohrenpagen* im 17. Jahrhundert, das sich in ganz Europa verbreitete. Hinterfragt wurde der *koloniale Blick* der großen europäischen Mächten und Imperien, mit dem die Werke mit Schwarzen Figuren geschaffen und betrachtet wurden. Der *Weißer Blick* oder der *Weißer Blickregime* auf den Schwarzen Körper wurde als Konstruktion angesehen, die bestimmte Projektionen rassistischer Vorstellungen ins Visuelle übertrug oder/und diese reproduzierte. Das *Andere* und das *Exotische* zählten zu einem Narrativ, das in Frage gestellt wurde. Auch Strategien, die die Künstler:innen verwendetet, um die Macht der Weißen und die soziale Unsichtbarkeit der Schwarzen Menschen zu zeigen, wurden kritisch betrachtet und beleuchtet. Auf diese Weise rückten die marginalisierten Gruppen bzw. die Konstruktion ihrer Identitäten und Fragen nach *agency* in den Vordergrund der Forschung.

¹⁴ Die Ausstellung im Landesmuseum Bonn. Das erschiene Ausstellungskatalog *Augenlust? Niederländische Stillleben im Detail*, hg. v. Käss/u.a., Dresden 2022.

¹⁵ Im Jahr 2019 entschied sich der Kurator des Amsterdamer Museums auf den Begriff *De Gouden Eeuw* (*Das Goldene Zeitalter*) zu verzichten. Außer der wirtschaftlichen und kulturellen Blüte dieser Zeit versteht man darunter auch die unmenschlichen Lebensbedingungen, Zwangsarbeit etc., die in den Kunstwerken nicht zu finden sind.

Einen besonderen Beitrag dazu leisteten Wissenschaftler:innen wie Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Elmer Kolfin, David Bindman, Peter Erickson, Peter Mason und andere. Das grundlegende, umfangreiche Werk *The Image of the Black in Western Art*, herausgegeben von David Bindman und Henry Louis Gates Jr., zeigt auf, wie sich die visuelle Repräsentation der Schwarzen Menschen seit der Antike bis zur Gegenwart in politischen und geschichtlichen Kontexten entwickelte.

Viktoria Schmidt-Linsenhoff eröffnete mit ihren Aufsätzen neue Perspektiven, deren Beitrag für die vorliegende Arbeit besonders relevant ist. Ihre Aufsätze zur Bedeutung der Hautfarben sowie von ihr gebildeter Begriff der *Verdinglichung* prägten die weitere Forschung in Hinsicht der Analyse der sozialen Differenzen und Hierarchien.¹⁶ Ihr folgen Rebecca Parker Brien¹⁷ und Denise Daum¹⁸, die weitere Impulse für Fragen der kolonialen Bildmacht und Bildsprache untersuchten. Konzentriert auf die niederländische Kunst trug Elmer Kolfin maßgeblich zur Sichtbarmachung der Schwarzen Menschen im Kontext der Versklavung und kolonialen Geschichte bei.¹⁹

Die vorliegende Masterarbeit soll einen weiteren vertiefenden Einblick in die Werke von Juriaan van Streek und Barend van der Meer geben und diese in postkolonialen Kontext einordnen. Dabei werden mehrere Bezeichnungen von Menschen afrikanischer Herkunft wie *Mohr:in*²⁰, *Äthiopier:innen*²¹, *Neger:innen*, die eine rassistische Konnotation implizieren, verwendet. Diese Benennungen als auch solche wie *Goldenes Zeitalter*, *Fremdes* und *Anderes* werden in kursiv gesetzt, um ihre historisch gewachsene rassistische Bedeutung sichtbar zu machen und einen kritischen Diskurs mit ihrer Verwendung zu schaffen. Außerdem werden weiter Schwarz und Weiß sowie andere Formen großgeschrieben, nicht um die Rasse oder Ethnie zu beschreiben, sondern um zwei Seiten und ihre Funktion als gesellschaftlich und kulturell herausgebildete Konstrukte zu zeigen.²²

3. Methoden

Von essenzieller Bedeutung für die vorliegende Arbeit sind die Ansätze, mit denen nicht nur das Stillleben, sondern die niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts im Allgemeinen bisher betrachtet wurden. Besonders prägend und relevant war das von Erwin Panofsky etablierte ikonographische und ikonologische Konzept des *disguised symbolism*²³, das davon ausging, dass jedes dargestellte Objekt eine verborgene symbolische Bedeutung implizierte. Seine Methode geriet nach der Erscheinung von Svetlana

¹⁶ Schmidt-Linsenhoff 2003, 2008, 2014.

¹⁷ Parker Brien 2006, 2013.

¹⁸ Daum 2009, 2012.

¹⁹ Kolfin 2008, 2010.

²⁰ Als *Mohr* wurden nicht ausschließlich Menschen mit Schwarzer Hautfarbe bezeichnet, sondern die Benennung diente auch für Bezeichnung von vor allen muslimischen Völkern wie Arabern, Türken und anderen Gruppen. Ursprünglich stammt es aus dem Sprachgebrauch der Römer:innen. Smeulders 2023, S. 205.

²¹ „A prejudice against black Africans based on color had already emerged, as these people were considered burned by the sun—the Greek etymology of Ethiopian—an undesirable result of adverse climatic conditions in the extreme South.” Bethencourt 2014, S. 14.

²² Siehe mehr dazu Amnesty International, <https://www.amnesty.de/glossar-fuer-diskriminierungssensible-sprache>.

²³ Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, Cambridge 1953.

Alpers' *Art of Describing*²⁴ in Kritik. Alpers zufolge lieferte das Kunstwerk nicht nur symbolische Bedeutung, sondern stellte selbst ein Mittel der Welterfassung und Wissensvermittlung dar. Der kritisch betrachtete Naturalismus und Realismus vermittelten den Betrachter:innen das Wissen über die Welt und wurden als visuelle Beschreibung interpretiert. Die Aufmerksamkeit zu den Oberflächen, Texturen, Strukturen der Dinge gehörte ebenfalls zur beschreibenden Strategie.

Die Globalisierung und koloniale Besetzung gewannen auf diese Weise an Relevanz, da sie die Bildproduktion und Rezeption wesentlich beeinflussten.²⁵ Die Art, wie Gemälde wahrgenommen und interpretiert wurden, ist eng mit den zeitgenössischen Vorstellungen über die Welt, Macht und Hierarchie verknüpft.

An Alpers' Ansatz koppelten sich weitere Kunsthistoriker:innen wie Norman Bryson, der im Vordergrund die Bildung der Konsumgesellschaft untersuchte, und Celeste Brusati, die behauptet, dass das Stilleben „[...] remake the material world for particular kinds of visual consumption“²⁶ und „the [...] power of these pictures lies precisely in the capacity [...] artistry both to exploit and natralize this representational transformation.“²⁷

Ein anthropologisches Konzept schlug Julie Hochstrasser²⁸ vor, die Objekte in einen kulturellen und postkolonialen Kontext stellte. Auch Elisabeth Honig²⁹ vertrat eine objektzentrierte Perspektive, die der materiellen Kultur besondere Aufmerksamkeit schenkte.

Die vorliegende Recherche beinhaltet auf diese Weise einen interdisziplinären Ansatz, der postkoloniale und visuelle Forschungsperspektiven verbindet. Der Akzent liegt auf der visuellen Rezeption der Darstellung von Schwarzen Menschen in den ausgewählten Werken. Ihre Präsenz wird im Hinblick auf ihre soziale, kulturelle und koloniale Bedeutung gefragt.

4. Fragestellung

Aus diesen Perspektiven ergeben sich die zentralen Fragestellungen dieser Arbeit. Sie fokussiert sich auf der Untersuchung der Rolle und der Repräsentationsstrategien der Schwarzen Menschen im Kontext des Stillebens des 17. Jahrhunderts. Ziel ist es, zu verstehen, welche Funktion ihnen im Rahmen des Stillebens zugeschrieben wurde und wie ihre Darstellung als Teil eines komplexen kolonialen Narratives zu deuten ist.

Wenn das Stilleben als eine Projektionsfläche benutzt und verstanden wird und mehrere implizite Deutungen darauf anknüpft, stellen sich die Fragen: Was erzählen diese Gemälde über die Wahrnehmung Schwarzer Menschen in damaliger Zeit und wie? Welche künstlerischen Instrumenten und Strategien

²⁴ Svetlana Alpers, *Art of Describing*. Dutch Art in the seventeenth century, London 1983.

²⁵ Protschky 2011, S. 513.

²⁶ Brusati 1997, S. 145.

²⁷ Ebenda.

²⁸ Hochstrasser 2000, 2007.

²⁹ Honig 1998.

wenden sie an? Welche etablierten soziale Praktiken, Hierarchien, Machtverhältnisse und koloniale Strukturen äußern sich in den dargestellten Szenen? Darüber hinaus entwickelt sich die Frage, wie sich die kulturellen und sozialen Vorstellungen und Stereotype über Schwarze Menschen innerhalb von Stilleben manifestierten. Nicht zu übersehen sind die spezifischen Eigenschaften des Genres: der Schein, die Inszenierung von Reichtum, die Materialästhetik, die Oberflächigkeit usw. Wie wurden sie mit den dargestellten Figuren in Verbindung gebracht oder sogar auf diese übertragen?

Die bereits angedeuteten Ambivalenzen und Dichotomien von *Schwarz* und *Weiß*, *Fremd* und *Eigen*, *Unsichtbar* und *Sichtbar* entfalten sich durch die ganze Arbeit und offenbaren die bereits formierten Repräsentationstechniken und Methoden, die in den Darstellungen von Schwarzen Personen veranschaulicht werden.

Die vorliegende Analyse leistet somit einen Beitrag in die weitere Forschung, die die Sichtbarkeit der Schwarzen Menschen und People of Colour ermöglicht und verstärkt. Sie versucht, den Blickwinkel auf die inklusive und differenzierte kunsthistorische Betrachtung zu ziehen und markiert gleichzeitig eine kritische Auseinandersetzung mit eurozentrischen Wahrnehmungspraktiken, in denen Menschen afrikanischer Herkunft unterbracht wurden.

5. Der erste Einblick in die Stilleben von Juriaan van Streek und Barend van der Meer

Ich will als Erstes eine kurze Analyse vornehmen, um den ersten Einblick in die untersuchten Werke zu geben und einige Details, die für die weitere Forschung dieser Arbeit relevant sind, anzudeuten und zu akzentuieren.

5.1. Birmingham Stilleben von Juriaan van Streek

Den Betrachtenden steht eine prunkvolle, opulente Stillebenkomposition im Hochformat zur Schau (Abb.1). Das Gemälde, das weiters als Birmingham Stilleben in der Arbeit vorkommen wird, öffnet den Blick in einen undefinierten dunklen Raum. Im Vordergrund ragt ein Marmortisch aus dem rechten Bildrand und nimmt den prominentesten Platz im Gemälde ein. Er ist mit einer Fülle von diversen kostbaren Gegenständen überlagert. Nur die linke Ecke des Tisches wird vom Lichtstrahl erhellt und offenbart die steinerne, glatte, beige-braune Oberfläche des Marmors. Hinter dem Tisch hängt ein schwerer drapierter Vorhang aus dunkelrotem Samt. Der Vorhang ist geöffnet und wirft den Blick der Betrachter:innen in reine Dunkelheit. Die Lichtquelle ist auf dem Gemälde nicht zu sehen, das Licht fällt allerdings von links oben ein und beleuchtet die ganze Komposition, die still und ruhig wirkt.

Der Tisch präsentiert eine Vielfalt an Gegenständen, die in einem diagonalen Arrangement von links unten nach rechts oben gereiht sind. Am rechten Rand liegt ein feiner Frotteeteppich, der herabhängt, in erdiger, brauner Ockerfarbe mit silberfarbenen Fransen, die miteinander verflochten sind und fast zu schweben scheinen. Dadurch entsteht ein Eindruck der Bewegung, als hätte jemand den Teppich gerade berührt. Auf ihm steht eine kostbare, blau-weiße gemusterte, chinesische Porzellanschale, die durch

gesetzte weiße Lichtreflexe nass erscheint und mit einer leuchtend gelben Zitrone und korallrosanen Pfirsichen, deren Oberfläche durch dicker aufgetragene Pinselstriche körnig wirkt, gefüllt ist. Porzellan³⁰ war ziemlich selten in Europa und daher sehr begehrt.³¹ Die Schale ist nach links gekippt, was erneut einen dynamischen Akzent in die Szene bringt und das unbewegte Arrangement auf dem Tisch etwas belebt. Rechts von der Schale liegt ein Silbertablett, auf dessen facettierter, polierter Oberfläche mehrere Gegenstände liegen: zwei Walnüsse, eine ganze Orange in zartrosa Farbe mit nach oben strebenden gelbgrünen Blättern, eine Orangenscheibe, und kaum sichtbare Krümel und Kerne. Alle spiegeln sich auf der sauberen Oberfläche des Tablett, das auch das von der linken Seite einfallende Licht reflektiert. Das Zusammenspiel von Texturen und Lichtreflexion verleiht dem Gemälde eine nahezu haptische Qualität. Unter dem Tablett erkennt man den Griff eines silbernen Messers, der über dem Tisch hervorragt, was auch einen Eindruck der Tiefe erweckt.

Hinter ihm ist eine weitere Frucht zu sehen, neben der ein halb mit Weißwein gefülltes rundes Römer-Glas steht. Es verliert sich in der Dunkelheit und ist nur durch die Lichtreflexe, die auf seinem verzierten Fuß erkennbar sind, sichtbar. Römer waren ab dem 16. Jahrhundert in ganz Europa beliebte Weingläser,³² während der Wein aus Frankreich, Spanien und anderen weinproduzierenden Ländern importiert und weiter gehandelt wurde.³³ Links vom durchsichtigen Glas ist ein teurer Metallkrug dargestellt, dessen Deckel mit einer Figur, vermutlich einem römischen Soldaten,³⁴ gekrönt ist. Der Henkel des Kruges ist plastisch modelliert und verziert. Die glänzende Oberfläche des Krugs, der fast mit dem schwarzen Hintergrund verschmilzt, wird ebenfalls durch die Reflektion des Lichts betont. Auf der Bauchung ist eine Fensterspiegelung sowie eine Türöffnung zu sehen, was auf die Lichtquelle verweist und einen Eindruck verleiht, dass die Szene sich in einem real existierenden Raum befindet. Hinter der Porzellanschale liegen saftige Weintrauben, die auf einer Achse von unten nach oben platziert sind und die Position der Schale wiederholen. Ihre großen grünen Blätter und Zweige erstrecken sich nach rechts und oben. Die Trauben sind mit lasierendem Farbauftrag gemalt, der ihre Glätte betont und einen Kontrast zur mit Tupfen gemalten Zitrone stellt.

Jedes Detail des Werks ist mit höchster Präzision wiedergegeben. Durch das Spiel von Licht, seinen Reflexen und Spiegelungen kommen die vielfältigen Oberflächen der Objekte zur Geltung. Dies intensiviert die Vielfältigkeit der Materialien und die Opulenz der gesamten Szene, was zweifellos nur durch die Virtuosität und das meisterhafte Können des Malers möglich ist.

Das ganze Arrangement findet seine visuelle Kulmination in der Darstellung eines jungen Mannes mit Schwarzer Hautfarbe hinter dem Tisch. Sein Körper ist leicht nach rechts gedreht und sich nach vorne

³⁰ Auch *kraakporselein* genannt. *Kraak-Schiffe* waren Handelsschiffe, die Porzellan aus China importierten. Hochstrasser 2007, S. 126.

³¹ Ebenda, S. 122.

³² Ebenda, S. 86.

³³ Ebenda.

³⁴ Im Gemälde *Allegorie des Feuers* von Adriaen van Utrecht, einem Zeitgenossen van Streeks, ist ein ähnlicher Krug mit einem römischen Soldaten zu sehen.

zuneigt. Mit der linken Schulter scheint er den Vorhang hinter sich zu schieben, um sich dem Tisch zu nähern. In seiner rechten Hand hält er einen leeren Römer, den er auf Augenhöhe hebt, als wolle er ihn den Betrachtenden anbieten. Die Feinheit des Glases, seine subtile Materialität, zeigt sich durch helle, großgesetzte Lichtpunkte. Die prächtige Kleidung des Jungen zieht die Aufmerksamkeit auf sich: Ein tiefblaues, mit vergoldeten Stickereien, die fast als Ornament erscheinen, verziertes Oberteil und ein weiß-beiger Umhang - um den Hals verziert mit gold-schimmernden Nähten, korrespondierend mit der blau-orangen Farbpalette des Tischarrangements. Dies verstärkt den gesamten Prunk der Darstellung. Durch das einfallende Licht erstrahlen die Stickereien in ihrer vollen Pracht und präsentieren den Betrachtenden ihren ganzen Luxus. Die Pinselstriche auf dem Gewand scheinen pastoser und dicker zu sein, während der Pinselduktus bei kleineren Objekten feiner wirkt.

Sein Kopf ist leicht nach links geneigt und wird vom Licht erhellt, wodurch eine plastische Modellierung des Gesichts erzeugt wird: Dicke volle Lippen, eine breite Stirn und eine große Nase. Seine Stirn ist stärker beleuchtet, so dass die Haut sich von dunklen, fast schwarzen Tönungen bis leicht braunen und sogar violetten Farbakzenten und Schattierungen differenziert. Besonders auffällig ist es im Bereich oberhalb der Augenbrauen und des Mundes: Seine Unterlippe erscheint heller als die Oberlippe. Der Dargestellte vermeidet den Kontakt mit seinen Betrachter:innen, sein Blick ist zur Seite gerichtet. Seine kaum sichtbaren Pupillen, sowie die Nasenspitze, werden durch die Lichtreflexe unterstrichen. In seinem linken Ohr hängt ein runder, glänzender, goldener Ohrring, dessen Oberfläche mit den Mustern und Stickereien auf seinem Gewand übereinstimmt.

5.2. Münchener Stilleben von Juriaan van Streek

Das zweite Stilleben (Abb. 2), das in folgenden Kapiteln als Münchener Stilleben bezeichnet wird, weist mehrere Parallelen zum Birmingham Stilleben auf. Das Zentrum der Komposition dominiert ein heller Marmortisch, dessen Fläche dicht mit verschiedenartigen, kunstvoll arrangierten Waren bedeckt ist. Während das erste Stilleben durch einen klaren diagonalen Bildaufbau geprägt ist, erscheinen die Gegenstände verstreut und beiläufig platziert, wodurch ein chaotisches und belebtes Gefühl hervorgerufen wird.

Hinter dem Tisch spannt sich ein weißer, stark vom Licht beleuchteter Vorhang mit dramatischer Faltung auf und öffnet den Raum in die dunkle Tiefe. Er agiert hier als visuelle Grenze zwischen dem Vor- und Hintergrund des Gemäldes. Das Licht fällt von der linken Seite ein und erhellt die gesamte Bildfläche.

Im Vordergrund rechts, wie auch beim Birmingham Stilleben, fällt ein reich gemusterter, roter, persischer Teppich mit Fransen vom Tisch herab. Auf ihm balanciert eine Keramikschale mit Austern, die über den Tischrand hinausragt. Daneben, fast in der Bildmitte, liegt eine halb geschälte Zitrone, deren spiralförmige herabhängende Schale leicht über der Kante zu schweben scheint. Solche hervorragenden Objekte erwecken nicht nur eine räumliche Tiefenwirkung, sondern auch eine gewisse Dynamik und menschliche Präsenz, als wäre gerade jemand am Tisch gewesen. Sie evozieren zudem eine größere räumliche Distanz zwischen der Bildfläche und den Betrachter:innen.

Rechts von der Austernschale liegt eine glänzende Nautiluschale mit irisierender Oberfläche, die unter dem Lichtstrahl zart schimmert. Daneben befindet sich ein Silbertablett, in dem die Spiegelungen der Objekte zu erkennen sind, darauf liegen wieder duftende Orangen und Pfirsiche, gleich wie im ersten Stilleben.

In der zweiten Reihe steht ein Römer, halb mit Wein aufgefüllt, jedoch im Unterschied zum ersten Werk liegt eine geschälte Zitrone in ihm, deren Schale aus dem Glas herausragt. Den Silberkrug ersetzte der Künstler hier mit einem verzierten Porzellankrug mit goldener Kanne, auf dem eine fein gemalte Szene zu erkennen ist. Anders als im Birmingham Werk, wo eine elementartige Dekorativität vorherrscht, schildert hier der Maler eine narrative Szene. Die glatte, polierte Oberfläche reflektiert das Licht und verstärkt die Illusion der Materialität.

Die Virtuosität in der Darstellung der Oberflächen und feinen Details zeigt der Künstler weiters in der Ausführung vom hinter dem Krug stehenden, halb mit Bier gefüllten, Fluitglas. Die obere, fast transparente Hälfte des Glases verschmilzt beinahe mit dem dunklen Hintergrund. Die Dünnhheit des Materials, seine Fragilität und Transparenz betont der Maler wieder durch die Setzung des Glanzlichtes. Links vom Fluitglas steht ein weiteres glasiertes Porzellangefäß mit blauer Bemalung, das ebenfalls eine narrative Darstellung zeigt.³⁵ Der Übergang von einem Gefäß zum höheren Fluitglas und wieder zum Porzellan, betont den pyramidalen Aufbau. Vor dem Porzellanstück liegt ein gefaltetes weißes Leinentuch, das durch seinen weichen Faltenwurf den Kontrast zum dicken Stoff des persischen Teppichs verstärkt.

Die Darstellung eines Schwarzen jungen Mannes, der hinter dem Tisch steht, krönt die gesamte Komposition. Er ist in Halbdrehung positioniert und hält mit beiden Händen eine Früchteschale mit Zitronen und Orangen. Die bunte Farbpalette wiederholt sich in der aufwendigen Kleidung des Jungen. Er trägt ein kostbares Kostüm aus Seide, die unter dem Lichteinfall schimmert, in warmen orangen Farben. Ergänzt wird es durch den kostspieligen Turban auf seinem Kopf in derselben knalligen orangefarbenen Tönung und einen glänzenden, goldenen Ohrring. Die funkelnden Lichtakzente in den Stickereien verstärken den dekorativen Reichtum des Stoffes und verleihen dem Werk Leuchtkraft. Generell dominieren tiefe und kräftige, warme, orange und braune Tönungen die Farbpalette im Bild. Die weißen und blauen Farbnuancen- und Akzente sorgen allerdings für einen kühlen Kontrast.

Die dunkle Hautfarbe des Jungen steht in deutlichem Kontrast zum weißen Stoff des Vorhangs, der direkt hinter seinem Kopf intensiv vom Licht erhellt ist. Auf seinem Gesicht ist ein kleines Lächeln zu erkennen, sodass seine Zähne sichtbar werden. Sein Blick ist nach oben gerichtet und in den Pupillen sind weiße Lichtpunkte gesetzt, ähnlich wie im anderen Werk des Künstlers.

³⁵ Diese ist in einem anderen Werk des Künstlers zu sehen. Siehe dazu Hochstrasser 2007, S.135.

5.3. Stilleben von Barend van der Meer

Das dritte Stilleben (Abb. 3), das im Mittelpunkt meiner Arbeit steht, stellt eine andere Version des Genres dar. Man erblickt einen dunklen Raum, der durch einen Tisch im Vordergrund und einen Pfeiler im Hintergrund definiert wird. Dadurch entsteht ein deutlicheres Raumgefühl. Die Bildfläche wird von einem roten Marmortisch dominiert, der sich über die gesamte Breite des Gemäldes erstreckt. Auffällig ist, wie der Maler hier die Raumtiefe suggeriert: Vor dem Tisch, am untersten Bildrand, stellt er einen Marmorkübel mit zwei Flaschen dar. Das Licht durchflutet den Vordergrund mit großer Intensität, während der Hintergrund fast in tiefer Dunkelheit versinkt. Nur eine Seite des Pfeilers, mit einem Sockel, ist leicht erhellt.

Die Fläche des Tisches ist mit diversen Gegenständen bedeckt, die jedoch anders arrangiert sind als bei Juriaan van Streek und mehr Platz einnehmen. Man erkennt einige Waren, die in den oben beschriebenen Stilleben ebenfalls vorkommen. Ein persischer Teppich breitet sich auf der rechten Hälfte des Tisches aus. Auf der linken Seite sind zwei Silbertablets mit Früchten, Broten und einem Römerglas dargestellt. Dahinter steht eine Porzellankanne, deren Dekor verschwommene Elemente aufweist. Ihre Materialität wird durch feine Lichtakzente unterstrichen.

Den prominentesten Platz im Bildfeld nimmt eine reich verzierte silberne Karaffe ein, die das Prachtstück des Gemäldes ist. Ihre dekorative Wirkung hebt sich deutlich von den übrigen Gegenständen auf dem Tisch und in anderen Gemälden ab. Der Künstler zeigt mit höherer Meisterschaft und Präzision jedes kleinste Detail. Die Lichtregie bringt die Materialität des Objekts zur Geltung. Durch die breite Malweise und die Setzung der freien, lockeren, grell-weißen Pinselstriche scheint der teure Artikel zu brillieren und eine reliefartige Struktur zu haben. Die Karaffe wirft einen Schatten auf das schlichte weiße Tuch, das auf deren Fuß liegt und vom Tisch herabhängt. Es zeigt weiche Falten, die durch die Lichtstrahlung subtil schattiert sind. Die beiden Objekte gehören zu den hellsten Punkten des Gemäldes, wodurch der Künstler einen starken visuellen Fokus legt.

Der Blick der Betrachtenden fällt auch auf die steinerne, unbekleidete Skulptur unter dem Tisch, die fast vollkommen vom persischen Teppich verdeckt ist. Ihr Bauch ist angespannt, in einer gebogenen Haltung scheint sie kniend die Last des Tisches zu tragen. Ihr Körper ist schwach beleuchtet und bleibt größtenteils in der Dunkelheit des Tisches verborgen, wodurch eine subtile und feine Abstufung der Beige- und Brauntöne entsteht.

Das gesamte Arrangement wird durch den geöffneten Vorhang sichtbar, der zur linken Seite geschoben ist. Die dabei entstandenen massiven Falten betonen das Gewicht des dicken, dunkelgrünen, kostbaren Stoffes. Zunächst erscheint der Vorhang fast verloren im Hintergrund, dennoch werden seine leichtflimmernde Oberfläche sowie das Farbenspiel und der zarte Schillereffekt durch das einfallende Licht sichtbar gemacht.

Die Gesamtstimmung des Gemäldes unterscheidet sich stark zu der van Streeks. Während seine Werke ausgeprägt festlicher auftreten, um die Fülle und Genüsse des Haushalts zu illustrieren und zelebrieren, herrscht bei van der Meer eine zurückhaltende Atmosphäre. Die Farbpalette scheint reduziert auf Braun-, Orange- und Weißtöne zu sein, obwohl einzelne Kontraste wie bei der silbernen Karaffe stärker hervorgehoben werden.

Auch hier erscheint ein Schwarzer Knabe auf der Bildfläche. Er ist deutlich jünger und kleiner als die in van Streeks Werken Dargestellten. In einer instabilen Haltung scheint er aus der Tiefe des Werks eilig in die Vordergrundsfläche zu rennen. Sein leicht geöffneter Mund erweckt den Eindruck, als sei er außer Atem. Sein Blick richtet sich zur Seite auf die silberne Karaffe vor ihm. Die Spitze der Karaffe befindet sich genau auf Augenhöhe des Knaben. Auf den ersten Blick denkt man, der Junge wird im nächsten Moment auf sie umfallen. Seine rechte Hand ist ausgestreckt, als wolle er die Karaffe greifen.

Seine Kleidung ist im Vergleich zum Gewand in van Streeks Gemälden sehr schlicht und unauffällig. Sie weist keine goldene Broderie auf, sondern verschmilzt fast mit dem schwarzen, düsteren Hintergrund. Die Farbe ist kaum zu erkennen. Nur die Ärmel haben braune, ochrige Tönungen, die unter dem Lichteinfall leicht erhellt werden. Ein weißer Kragen mit feiner Verzierung im Inneren, der anscheinend Teil seines Hemdes ist und bei seinem Hals öffnet, sowie das weiße Kopfband, das links gebunden ist, stehen im Gegensatz dazu. Obwohl diese Teile sicherlich weiß sind, kommen sie verblasst und grau vor, besonders im Vergleich zur stark glänzenden Karaffe, dem Tuch und dem Porzellanstück. Delicate Lichtreflexe, die nur die Faltenlinien des Materials leicht akzentuieren, wiederholen sich im Perlenohrring des Knaben.

Der scharfe Kontrast wird zusätzlich durch das ausgeschmückte, halb mit rotem Wein volle Bekerschroef unterstrichen, das gleichzeitig der höchste Gegenstand im ganzen Bild ist. Bekerschroef ist ein Name für eine in den Niederlanden weit verbreitete Weinglasform. Die Basis des Glases ist aus teurem Gold gemacht, während ein dekoratives Detail in der Mitte aus Silber hergestellt wurde. Gekrönt wird das Glas ebenfalls mit einem Deckel, der eine Figur aus Gold und Silber, die an Dreizack erinnert, enthält. Der leere obere Teil des Kelches reflektiert das Licht, das drei säulenartige Lichtflecken lässt.

Diese weißen, funkelnden Objekte rahmen die Figur des Schwarzen Knaben ein. Er erscheint fast unsichtbar im Hintergrund des Gemäldes und wird erst durch den Blick auf die strahlenden Artikel erkennbar. Dies kommt bei van Streek anders vor, da die Dargestellten durch ihre prächtige, opulente Kleidung in den Blick der Betrachtenden geworfen werden.

5.4. Resümee

Es ist nicht zu verneinen, dass der dekorative Effekt das größte Merkmal ist, das in diesen Werken hervorgehoben wird. Die ähnliche Komposition und der Bildaufbau mit den Tischen, voll von kostbaren Artikeln, sprechen dafür, dass es sich um eine Tradition gehandelt worden hätte. Die Auswahl der Objekte diverser Materialien sowie das geschickte Spiel mit Licht und Schatten, das die Darstellung der Oberflächenvielfalt entfaltet, ermöglichen eine repräsentative Inszenierung eines wohlhabenden Hauses.

Im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit steht die Präsenz der Schwarzen Figuren in den analysierten Werken. Sie stellen ein Leben unter leblosen, toten Objekten dar. Im Folgenden soll es tiefgreifend untersucht werden, welche Bedeutung sie inmitten von diesen luxuriösen Stillebensinszenierungen haben und welche Rolle ihnen zugewiesen wurde. Davor will ich einen kurzen Überblick über die politische und wirtschaftliche Lage des Landes geben. Einerseits hatten sie einen großen Einfluss auf die Entwicklung des Kunstmarkts, andererseits waren sie ausschlaggebend für die entwickelnde Vorstellung der Europäer:innen über die Schwarzen Menschen.

6. Die Prämisse des Erfolgs. Der wirtschaftliche Aufschwung in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts

6.1. Politische Lage im 16. und 17. Jahrhundert

Ab 1516 stand das Land, das aus heutigen Niederlanden und Belgien bestand, unter der Kontrolle und Verwaltung der spanischen Krone unter der Führung von Karl V (1500-1558). Nach seiner Abdankung ging die Macht auf seinen Sohn Philipp II. (1527-1598) über, der durch aggressive Bedrohungen und Angriffe das Land unterdrückte. Auch andere Aspekte wie die Verschlechterung der wirtschaftlichen Lage, die exorbitanten Steuern, die die Niederländ:innen an die spanische Monarchie zahlen mussten, und der Kampf gegen Andersdenkende, i.e. Protestanten, die die Mehrheit der Bevölkerung bildeten, führten zu einer wachsenden Unzufriedenheit in der Gesellschaft.³⁶ Dies führte zu einer Rebellion der nördlichen Teile unter dem Prinzen Willem von Oranien (1533-1584), einem Calvinisten, was im Jahr 1568 in den Krieg für Unabhängigkeit, den Achtzigjährigen Krieg, gegen den spanischen König überging. Die militärische Lage hatte auch eine starke Auswirkung auf die Wirtschaft, was zur Trennung des Staats brachte. 1579 wurde die Union von Utrecht gegründet, eine Koalition von sieben protestantischen Provinzen³⁷, die aus den nördlichen Orten bestand. Die südlichen Provinzen ihrerseits formierten sich unter der Union von Arras und verschrieben sich der Spanischen Krone und dem katholischen Glauben. 1581 lösten die sieben Provinzen Philipp II. als Herrscher der Niederlande formell ab. Jede Provinz behielt ihre eigene Regierung, die Ständeversammlung, wobei die Generalstände, derer Oberhaupt der Statthalter war, in Den Haag zusammentraten, um internationale Angelegenheiten zu besprechen. Im Jahr 1588 alliierten sie sich in eine Republik, *Republiek der Zeven Verenigde Provincie* (Abb. 6). 1648 mit dem Frieden von Münster war der Krieg offiziell zu Ende.

Wie im Weiteren noch deutlich wird, bedeutete die Unabhängigkeit der Holländer:innen von der spanischen Krone viel. Die damit einhergehende nationale Stimmung stärkte die Zusammengehörigkeit der Bevölkerung und förderten das Selbstverständnis der Bürger:innen als Individuen. Die spanische Regierung und die Herrschaft sahen sie als eine Form der Sklaverei und Unterdrückung.³⁸

³⁶ Raatschen 2009, S. 77.

³⁷ Sieben Provinzen bestanden aus Holland, Utrecht, Friesland, Zeeland, Geldern, Groningen und Overijssel.

³⁸ Raatschen 2009, S. 83.

Obwohl der Kampf in der Mitte des 17. Jahrhunderts am Land beendet wurde, brach er kurz darauf zu Meer los. Das 17. Jahrhundert in der Geschichte der Niederlande ist durch die eifrige Entwicklung des Welthandels gekennzeichnet.³⁹ Die Entwicklung von Kontakten mit verschiedenen Handelsregionen und die Einrichtung vieler Meeresrouten ermöglichte es, mit anderen internationalen Mächten, unter denen auch Spanien und Portugal waren, zu konkurrieren. Dies ist der Erfahrung der niederländischen Kapitäne und der Entwicklung des Schiffbaus⁴⁰ sowie der Kenntnis von Karten und Routen zu verdanken.⁴¹ Ein bedeutendes Exportprodukt war Fisch, besonders Herring, dessen Fang nicht nur bei holländischen Orten, sondern auch im offenen Meer, vor England erfolgte.⁴² Am Ende des 16. Jahrhunderts begann die Republik, ihre Kontakte zu den tropischen Regionen und Asien auszubauen.⁴³ Die Erkundung dieser Gebiete, und der einhergehende Aufbau von Beziehungen mit den lokalen Bevölkerungen führten zu einer weltweiten Dominanz im Handel mit exotischen Waren wie Pfeffer, Textilien, Tee, Porzellan, Nüssen und anderen.⁴⁴

Die sich mit der Zeit entwickelnde und verbessernde wirtschaftliche Situation endete in der Etablierung eines ordentlichen Finanzsystems mit Zentralbank und Börse, wo Geld gehandelt, gewechselt etc. wurde (Abb. 7).⁴⁵ Die Fortschritte im Handel führten schließlich zur Gründung von VOC (*Vereenigde Oostindische Compagnie*) im Jahr 1602 und später, 1621, WIC (*Geoctroyeerde Westindische Compagnie*), die eine neue Phase im Welthandel einläuteten sowie die Position der Niederlande in diesem Bereich stärkten. Die Portugiesen und die Spanier:innen wurden von ihrer Position als Monopolisten verdrängt.⁴⁶

6.2. VOC und WIC

VOC (Vereenigde Oostindische Compagnie) wurde im Jahr 1602 als erste Aktiengesellschaft der Welt gegründet.⁴⁷ Davor wurden diese als Syndikate bezeichneten Vereinigungen, die mit einander in Konkurrenz standen, nach jeder Seereise aufgelöst und anschließend wieder zusammengeführt. Später beschlossen die Generalstaaten, die Mitglieder der Syndikate zum Zusammenschluss zu zwingen, um den Wettbewerb zwischen ihnen zu verhindern und eine gemeinsame Kraft gegen die Spanier:innen und Portugiesen im östlichen Teil der Welt zu bündeln. Interessant ist, dass die VOC den Status einer vom Staat halb unabhängigen Kampagne erhielt.⁴⁸ Sie konnte ihre eigenen Einnahmen, inklusive ihrer Militärkampagnen, verwalten, und erhielt ebenso das Recht, Kriege zu führen.⁴⁹ Der territoriale Einflussbereich der VOC dehnte sich mit der Zeit aus und umfasste Gebiete vom Kap der Guten

³⁹ Hochstrasser 2007, S. 1.

⁴⁰ Prak 2023, S. 96.

⁴¹ Kehoe 2023, S. 46.

⁴² Stukenbrock 2009, S. 124.

⁴³ Huigen 2010, S. 3.

⁴⁴ Swan 2021, S. 3.

⁴⁵ Stukenbrock 2009, S. 125.

⁴⁶ Jong 2011, S. 51.

⁴⁷ Prak 2023, S. 108.

⁴⁸ Huigen 2010, S. 4-5.

⁴⁹ Daum 2009, S. 16.

Hoffnung bis hin zu Japan und Indonesien. Die Niederländer:innen begannen, an verschiedenen Orten Stützpunkte zu errichten, um die Handelsbeziehungen und -bedingungen zu verbessern (Abb. 8).⁵⁰ 1619 wurde Batavia, das heutige Jakarta, auf dem Gelände der eroberten Gebiete von Java gegründet und wurde zum Verwaltungszentrum im asiatischen Raum (Abb. 9). Ab 1638 eroberten die Niederländer:innen rasch Ceylon und Ambon, wodurch sie den Handel mit Gewürzen wie Muskatnuss und Nelken dominieren konnten.⁵¹ Um den Handel zwischen den Kontinenten wegen der hohen Unfallrate auf Reisen sicherer zu machen, wurde die heutige Kapstadt zu einem Zwischenstopp gemacht.⁵² Claudia Swan berichtet über drei Millionen Porzellangegegenständen aus China, die bis zum Jahr 1650 nach europäischen Kontinent gebracht wurden.⁵³ So wurde die VOC zu einem System des Warentransports von verschiedenen Punkten in vielen Teilen des asiatischen Kontinents – China, Persien, Sumatra, Sri Lanka, Japan und anderen.⁵⁴

Der finanzielle Erfolg der Ostkampagne veranlasste die Republik im Jahr 1621 die WIC zu gründen, deren Struktur derjenigen des Vorgängers entsprach.⁵⁵ Die Kampagne streckte ihre Handelskontakte und -punkte vom Wendekreis des Krebses in Westafrika, dem heutigen Ghana, bis in die Karibik mit den Inseln, Surinam und beiden Amerikas aus (Abb. 10).⁵⁶ Die allmähliche Erschließung dieser Gebiete bzw. ihre Kolonisierung begann 1614 mit der Niederlassung der niederländischen Händler:innen.⁵⁷ Die Handelsziele in der Atlantikregion waren hauptsächlich Zucker, Tabak, Schokolade sowie Salz. Es muss darauf hingewiesen werden, dass die WIC wirtschaftlich nicht so erfolgreich war wie die VOC. Die anfänglichen Finanzmittel waren für den Beginn der Arbeit nicht ausreichend. Dadurch fiel die Republik hinter ihre Konkurrenten, zu denen Spanien, Frankreich und Portugal zählten, zurück.⁵⁸

Von besonderer Bedeutung für WIC war Brasilien, das 1629 von den Niederländer:innen erobert und 1654 wieder verloren wurde (Abb. 11). Das Land war ein wichtiges Zuckerproduktionsgebiet.⁵⁹ Die Gewinnung von Zucker auf Plantagen wurde jedoch ausschließlich durch die Zwangsarbeit von der einheimischen Bevölkerung ermöglicht. Dies führte zur Entwicklung eines gewaltigen Ausbeutungs- und Sklavenhandelssystems.⁶⁰ Allerdings wurden dort nicht nur lokale Völker zur Arbeit gezwungen, sondern auch Menschen, die aus anderen Gebieten hingebraht wurden. Sklav:innen aus Westafrika, die dort gegen Waren aus Europa wie Waffen, Korallen oder Kaurischnecken eingetauscht wurden,⁶¹ wurden nach Südamerika und auf die Karibischen Inseln verfrachtet.⁶² Nach der Eroberung der Festung Elmina im

⁵⁰ Huigen 2010, S. 4.

⁵¹ Ebenda.

⁵² Ebenda, S. 6; Jong 2011, S. 52.

⁵³ Swan 2021, S. 3.

⁵⁴ Prak 2014, S. 110.

⁵⁵ Huigen 2010, S. 6; Swan 2021, S. 9.

⁵⁶ Swan 2021, S. 9.

⁵⁷ Prak 2005, S. 113-114; Jong 2011, S. 51.

⁵⁸ Swan 2021, S. 9; Kehoe 2023, S. 66.

⁵⁹ North 1992, S. 43-44.

⁶⁰ Prak 2023, S. 105; Jong 2011, S. 52.

⁶¹ Kaurischnecken und Korallen wurden in den Gebieten neben den Maledivischen Inseln gefunden, nach Europa gebracht und weiter in Afrika als Zahlungsmittel verwendet. Siehe dazu Münch 2024, S. 27.

⁶² Huigen 2010, S. 6.

heutigen Ghana im Jahr 1637,⁶³ wurden sechs weitere Stationen in den folgenden fünf Jahren in Afrika errichtet, die zusammen mit der bereits bestehenden sogenannten Sklavenküste in Guinea zu wichtigen Umschlagplätzen wurden, aus denen Afrikaner:innen in die *Neue Welt* gebracht wurden.⁶⁴ Zwischen 1626 und 1700 wurden etwa 218.000 Menschen afrikanischer Herkunft nach Amerikas für die Zwangsarbeit verschifft.⁶⁵

6.3. Niederländische Brasilien und Johan Maurits van Nassau-Siegen

Besonders die Jahre zwischen 1636 bis 1643, als Johan Maurits van Nassau-Siegen (1604–1679) als Gouverneur Brasiliens (Abb. 12) amtierte, markierten eine der erfolgreichsten Phasen der niederländischen Kolonisierung des Landes.⁶⁶

Bereits seit den 20er Jahren des 17. Jahrhunderts kämpfte die Republik gegen die Portugiesen um die Region. Erst 1630 gelang es ihnen, die strategisch wichtigen Hafenstädte Recife und Olinda (Abb. 13) einzunehmen, womit der Grundstein für die Kolonie Niederländisch-Brasilien gelegt wurde. Die Eroberung dieser Häfen sicherte uneingeschränkte Handelswege und ermöglichte die Etablierung des sogenannten transatlantischen Dreieckshandels: Versklavte Menschen wurden aus Afrika nach Brasilien gebracht, von dort wurde auch Zucker nach Europa verschifft und aus Europa gelangten Waffen und andere Waren nach Afrika.⁶⁷ Die Ernennung von Maurits zum Gouverneur Brasiliens war dem Ziel geschuldet, das wirtschaftliche Potenzial der Zuckerplantagen wiederherzustellen, die wirtschaftliche Stabilität in der Region zu garantieren und für die Sicherheit der europäischen Bevölkerung zu sorgen.⁶⁸ Am 23. Januar 1637 erreichte er Recife, das Verwaltungszentrum der Kolonie. Doch neben seinen administrativen und wirtschaftlichen Aufgaben war er auch an der wissenschaftlichen Erschließung und Protokollierung des Landes, seiner Natur und der Bevölkerung interessiert.⁶⁹ Zu diesem Zweck brachte er Künstler:innen, Ärzt:innen und Wissenschaftler:innen mit sich, darunter den Kartografen und Geografen Georg Marcgraf, den Arzt Willem Piso, sowie die Maler Frans Post und Albert Eckhout.⁷⁰ Während Marcgraf die geographische Erfassung der Kolonie vornahm, war die Aufgabe von Post und Eckhout die brasilianische Landschaft, das Leben sowie die Bevölkerung in ihren Werken festzuhalten. Es ist anzumerken, dass ihre Darstellungen als die ersten auf Beobachtung beruhenden Abbildungen dienen, die Einblicke in die brasilianische Umwelt geben, sowie die europäische Vorstellung von der *Neuen Welt* maßgeblich prägten.⁷¹

Ein bedeutendes Werk dieser Zeit war die 1648 in Amsterdam veröffentlichte *Historia naturalis Brasiliae* (Abb. 14), die von Willem Piso und Georg Marcgraf verfasst wurde. Es stellte die erste umfassende

⁶³ Baakman 2024, S. 25.

⁶⁴ Parker Brien 2013, S. 246.

⁶⁵ Prak/Zanden 2023, S. 140.

⁶⁶ Huigen 2010, S. 7.

⁶⁷ Roth 2016, S. 58.

⁶⁸ Daum 2009, S. 16-17. Etwa 2000 Europäer:innen lebten zu dieser Zeit in Brasilien.

⁶⁹ Buvelot 2004, S. 132.

⁷⁰ Ebenda, S. 17.

⁷¹ Duparc/Larsen 2004, S. 11.

Abhandlung über Geographie, Ethnographie sowie Flora und Fauna Brasiliens dar, die mit ausführlichen Zeichnungen begleitet wurde.⁷² Johan Maurits selbst ließ in seinem Haus Vrijburg (Abb. 15) in Recife einen botanischen Garten anlegen, in dem er exotische Pflanzen kultivierte und Tiere hielt, um deren Verhalten zu studieren.⁷³

Frans Post schuf zwischen 1637 und 1643 insgesamt 18 Gemälde, die die brasilianische Landschaften zeigen. Einige dieser Werke enthalten Darstellungen von Menschen verschiedener ethnischer Gruppen, die in Brasilien lebten. In der monochromen, ruhigen Landschaft *Fort Frederik* (Abb. 16), dominiert von braun-grünen Tönungen, sind zwei Männer und eine Frau dargestellt. Der Schwarze Mann, der mit seinem Rücken den Betrachter:innen zugewandt ist, trägt einen Korb auf seinem Kopf. Sein Körper ist nur mit einem Stück weißen Stoff um die Hüften bedeckt. Hinter ihm steht eine Frau, eine Mulattin, die ebenfalls einen Korb auf dem Haupt hält. Sie scheint sich dem weißen Mann zuzuwenden, der in europäischen Gewand gekleidet ist, und eine Lanze in der Hand trägt. Seine Haltung, mit einem zurückgesetzten Fuß, vermittelt eine gewisse Wachsamkeit. Er wirkt so, als ob er die Frau und ihre Bewegungen kontrollieren würde. Die gesellschaftlichen Hierarchien der Zeit werden hier deutlich erkennbar: Der weiße Europäer nimmt die Rolle des Überwachers ein, während die Schwarzen als untergeordnete Arbeitskräfte erscheinen.

Ähnliche Szenen finden sich in *Ansicht der Insel Itamaracà in Brasilien* (Abb. 17), wo zwei Schwarze Männer mit Körben voller Früchte von zwei weißen Aufsehern begleitet und überwacht werden. Einer der Europäer, der auf dem Pferd sitzt, hält eine Peitsche, die als Mittel der Einschüchterung fungiert. Die Landschaften selbst wirken jedoch friedlich und idyllisch. Die monochrome Farbgebung in Gelb- und Brauntönen erzeugt eine stille, fast harmonische Atmosphäre. Post beschönigt die Realität nicht, doch er bettet sie in eine idealisierte, europäische Vorstellung der Kolonie ein. Auffällig ist, dass die versklavten Menschen keine Attribute besitzen, die auf ihre afrikanische Herkunft hinweisen. Sie sind vollständig in das koloniale Bild integriert und erscheinen losgelöst von ihrer eigentlichen Geschichte.⁷⁴

Es ist bekannt, dass Post nach seiner Rückkehr in die Niederlande, weitere Werke für den lokalen Kunstmarkt malte, die brasilianische Landschaften (Abb. 18) demonstrieren.⁷⁵

Auch die *Historia naturalis Brasiliae* enthält Illustrationen, die die harte Realität der Versklavung und Zwangsarbeit dokumentieren. Eine der Zeichnungen (Abb. 19) zeigt eine Zuckerrohrmühle, in der Schwarze Sklav:innen zusammen mit Zugtieren arbeiten, während weiße Männer die Aufsicht führen.

Zudem hinterließ Albert Eckhout wichtige Nachweise über die Bevölkerung Brasiliens sowie die Flora und Fauna der Region. Sein Nachlass, der uns visuelle Überlieferungen dieser Vielfalt präsentiert und später an Frederik III., König von Dänemark, geschenkt wurde, umfasste 26 Gemälde, alle in

⁷² Bruin 2016, S. 296.

⁷³ Kürbis 2016, S. 39.

⁷⁴ Burget 2020, S. 51-52.

⁷⁵ Mauritshuis, https://tour.mauritshuis.nl/-frans-post/brazilian-landscape-with-a-house-under-construction/de_DE/.

Lebensgröße.⁷⁶ Zwölf davon waren Stilleben (Abb. 10), ein Gemälde mit Tarairiu-Tänzer:innen (Abb. 21) und acht Werke mit Darstellungen von vier Bevölkerungsgruppen, Tapuya (Abb. 22), Tupi (Abb. 23), Afrikaner:in (Abb. 24, 25) und Mameluken (Abb. 26), die in Brasilien ansässig waren.⁷⁷ Von großer Bedeutung in dieser Arbeit sind die Pendentsbilder eines *Afrikaners* und einer *Afrikanerin mit Kind*, die den europäischen Blick auf nicht- oder außereuropäische Menschen werfen.⁷⁸ Die Kopien der Gemälde verbreiteten sich durch ganz Europa und wurden dort stark rezipiert.⁷⁹ Darum leisteten sie einen großen Beitrag zur europäischen Vorstellung des *Anderen* und verstärkten koloniale Stereotype über außereuropäische Menschen.⁸⁰

Dass der Sklavenhandel für die niederländische Bevölkerung kein Geheimnis war, lässt sich aus der niederländischen Presse heraushören. 1641 veröffentlichte Broer Jansz in *Tijdinghe uyt verscheyde quartieren* den folgenden Abschnitt: „This place [Luanda] is famous for the sale of Negroes, which is done there yearly to the number of 16,000: this will bring the Company great treasure every year.”⁸¹ Man kann daraus erschließen, dass die Republik vom Sklavenhandel Geld gewann und dies zu einer gewöhnlichen Praxis machte. Generell trug der Handel mit Gütern wesentlich in die niederländische Wirtschaft und den Lebensstil der Bürger:innen bei.

6.4. Der Markt der Güter

Nicht nur nach Amsterdam, dem Haupthafen des Landes, sondern auch in alle Provinzen der nördlichen Niederlande strömten Waren aus der ganzen Welt.⁸² Die Republik wurde zum Zentrum des Welthandels. Nicht nur kamen die Güter hierher, und wurden anschließend weiter innerhalb des Landes verkauft und gehandelt, sondern sie wurden auch in andere Länder exportiert. In den Hauptbüros der VOC. und WIC fand auch der Handel mit angekommenen Waren statt. Claudia Swan zitiert einen Brief von Rene Descart: „Could one choose where all the commodities of life and all the curiosities one could wish for were as easy to find as in this city?”⁸³ Zu diesem Zeitpunkt hatte sich das etablierte Finanzsystem mit unterschiedlichen Institutionen, Banken, Börsen, Kammern, die die Warenpreise kontrollierten, bereits weiterentwickelt, was sich auf das Lebensniveau der Bevölkerung auswirkte.⁸⁴ Zur Auswahl und Verfügung standen alle möglichen Artikel.

Eine Radierung von Claes Jansz. Visscher mit dem Titel „Ein Blick auf Amsterdam vom Nordufer von IJ“ (1611) (Abb. 27) veranschaulicht die Situation: In der Mitte des Werks auf einem Ufer sitzt eine Frau, die die Allegorie der Stadt Amsterdam versinnbildlicht, umgeben von unzähligen Waren, die von Menschen, die aus allen Teilen der Welt hergekommen waren, gebracht wurden. Sie strömen zu ihr, um

⁷⁶ Duparc/Larsen 2004, S. 11.

⁷⁷ Ebenda.

⁷⁸ Detaillierter werden diese Werke in weiteren Kapiteln besprochen.

⁷⁹ Kat. Ausst. 2008, S. 234.

⁸⁰ Buvelot 2004, S. 132.

⁸¹ Baakman 2024, S. 32.

⁸² Swan 2021, S. 3; Stukenbrock 2009, S. 126.

⁸³ Swan 2021, S. 16.

⁸⁴ North 2009, S. 54-55.

ihre Gaben zu schenken. Unter den Artikeln sind Fische, Perlen, ein Kamel, Geschirr usw. zu entdecken. Im Hintergrund schwimmen zahlreiche Schiffe und Boote in IJ, die sowohl in Amsterdam, das hinter der Bucht abgebildet ist, ankommen als auch sich auf den Weg in andere Länder machen.

Die Niederländer:innen waren von materiellen Gütern umgeben, was den bürgerlichen Konsum vergrößerte. Die Waren wurden zu Prestigeobjekten und Statussymbolen. Deswegen war die Verfügung über sie, der Besitz von Gütern das Ziel, was Elisabeth Honig als „society's obsession“ bezeichnet.⁸⁵ Es entstand eine *materielle Kultur*, in deren Mittelpunkt die Dinge und ihr Wert standen.⁸⁶ Damit ist auch die Entwicklung der Gattung des Stillebens verbunden, die dieses soziologische Phänomen in der Gesellschaft repräsentiert.

7. Stilleben im historischen Kontext

Die Kolonialpolitik mit ihren neu entdeckten Handelsrouten in alle Weltteile hinterließ ihre Spuren in der Kunst. Diese Zeit, das *Goldene Zeitalter* genannt, war durch besonderen Wohlstand und den Aufstieg von Kultur und Kunst auf der Grundlage der wachsenden Wirtschaft gekennzeichnet.⁸⁷ Dank der wirtschaftlichen Blüte konnte sich die Bevölkerung nicht nur die wichtigsten, lebensnotwendigsten und die neuesten Güter wie Pfeffer, Zimt und diverse Früchte leisten.⁸⁸ Kunst wurde als eine Form des Vergnügens und der Investition angenommen.⁸⁹ Die Nachfrage nach Kunstgegenständen erhöhte sich rasch,⁹⁰ und das war die Zeit, als Stilleben einen Rausch auf dem Kunstmarkt erlebten. Es entstanden vielfältige Subgenres des Stillebens, die in Inventaren unter den Bezeichnungen von dargestellten Objekten ausfindig sind, z. B. *ontbijte* oder *bancketje* (Abb. 28), das heißt Mahlzeitstilleben, *bloemen* (Abb. 29), also Blumenstilleben etc.⁹¹ Die Gesamtproduktion sowie die Popularität dieses Genres stieg rapide während des Jahrhunderts an, vor allem in den 1650er bis 70er Jahren (Abb. 30). Dies scheint nicht verwunderlich zu sein. In der Atmosphäre einer florierenden Wirtschaft, eines hohen von den Marktverhältnissen regulierten Lebensstils und der Verfügbarkeit vieler Güter wuchs der Wunsch, nicht nur die Gegenstände selbst zu besitzen, sondern sie auch als Symbol für Reichtum und Status abbilden zu lassen. Das Stilleben deutete auf die Prosperität des Lebens hin und stellte eine Möglichkeit dar, die abgebildeten Waren zu besitzen.⁹²

Not only as objects themselves, but also and most pointedly as images of objects, still life paintings (and for that matter, genre scenes in which, as well, the material objects of the household got pictured) engaged in the material discourse which was so much a part of the

⁸⁵ Honig 1998, S. 168.

⁸⁶ Ebenda.

⁸⁷ Kehoe 2023, S. 28.

⁸⁸ Stukenbrock 2009, S. 126.

⁸⁹ Filipczak 1987, S. 50.

⁹⁰ Honig 1998, S. 14.

⁹¹ Käss/Mentzel/Münch 2022, S. 40; Kehoe 2023, S. 88-89.

⁹² Loughman 2009, S. 88.

growing prosperity of the Dutch Republic, thus feeding doubly this 'new vision of the good life' which De Vries argues drove material developments in the Netherlands.⁹³

Julie Hochstrasser unterstreicht, dass das Interesse am Stilleben in den 1660er am größten war, als die Kampanien die größten Einnahmen brachten. Anzumerken ist, dass seine häufigen Käufer:innen diejenigen waren, die selbst in Handelsbeziehungen ans Meer angebunden waren.⁹⁴ Der Aufstieg und die Beliebtheit der Stillebenmalerei stehen also in direktem Zusammenhang mit dem wirtschaftlichen Erfolg des Landes und der Entstehung von *consumer society*.⁹⁵ Norman Bryson nannte das Stilleben „a dialogue between this newly affluent society and its material possessions.“⁹⁶ Wichtig ist, dass trotz des großen Einflusses der Kirche, die einst als Hauptförderer der Kunst galt, sie durch das Bürgertum und seine privaten Aufträge ersetzt wurde.⁹⁷ So wurde die Kunst zum wichtigen Teil ihrer häuslichen Einrichtung.⁹⁸ Gemälde waren überall. John Evelyn, ein Diplomat aus England, hinterließ seine Eindrücke über die Ausstattung der Häuser, als er die Niederlande besuchte.⁹⁹ Er schrieb: „[...] sind hier sehr verbreitet, und es gibt kaum einen einfachen Handwerker, dessen Haus nicht damit geschmückt ist.“¹⁰⁰ Stilleben bzw. seine diversen Subgenres waren als Verzierung an den Wänden¹⁰¹ in allen möglichen Räumlichkeiten, vor allem in Esszimmern, Küchen und Kabinetts zu finden.¹⁰² Loughman hebt vor, dass die eindrucksvollsten Stilleben ihren Platz im Empfangsraum oder im großen Saal (*groot salet*) fanden.¹⁰³ Der Wunsch, die Kunstobjekte zu betrachten, auszustellen und zu demonstrieren, verweist auf die relevante und zunehmende Stellung des Stillebens im Laufe der Zeit sowie auf die immer steigende Aufmerksamkeit, die diesem Genre zuteil wurde.¹⁰⁴

Auch die niedrigen Preise trugen zur Beliebtheit des Stillebens bei (Abb. 31).¹⁰⁵ Sie variierten je nach Subgenre. Damit konnten sich mehr Menschen Gemälde leisten. Es ist jedoch anzumerken, dass sich die Preise mit der Zeit erhöhten, was wiederum für die steigende Popularität des Stillebens spricht.¹⁰⁶

Die weitere Verbreitung des Genres ist auch dem wachsenden Interesse an selten importierten Objekten zu verdanken.¹⁰⁷ Kuriositäten, die Descart in seinem Brief anspricht, waren ungewöhnliche Objekte, *exotica* und Raritäten. Der Aspekt des *Exotischen* ist besonders relevant; er wurde als Synonym zum Wunder und *Fremden* angesehen.¹⁰⁸ Zu Raritäten gehörten Fossilien, Muscheln und andere *naturalia*. Die

⁹³ Hochstrasser 2000, S. 198.

⁹⁴ Hochstrasser 2005, S. 169.

⁹⁵ Ebenda.

⁹⁶ Bryson 1995, S. 104.

⁹⁷ Honig 1998, S. 16; Westermann 1996, S. 33.

⁹⁸ Groschner 2019, S. 27.

⁹⁹ Ebenda.

¹⁰⁰ Büttner 2023, S. 35. Hier direktes Zitat von Evelyn 1641.

¹⁰¹ Prak 2003, S. 239; Westermann 1996, S. 33.

¹⁰² Loughman 2009, S. 95.

¹⁰³ Ebenda.

¹⁰⁴ Kehoe 2023, S. 94.

¹⁰⁵ Loughman 2009, S. 93-94.

¹⁰⁶ Ebenda.

¹⁰⁷ Loughman 2009, S. 89.

¹⁰⁸ Marr 2016, S. 2.

Bewunderung über die Objekte, ihre Herkunft sowie der Wunsch, sie zu besitzen, kam zum Ausdruck in der in dieser Zeit entwickelten Sammelkultur, über die die Rede im Unterkapitel 13.1. gehen wird.¹⁰⁹ Auf diese Weise wurde die Darstellung ungewöhnlicher, *exotischer* Gegenstände, die auch als luxuriös bezeichnet wurden, zu einem visuellen Spiegelbild der Politik des Landes sowie des wachsenden Interesses an Kunst und Wissenschaft.

7.1. Prunkstillleben

Unter diesen Voraussetzungen bildete sich ein Subgenre, das sogenannte *Prunkstillleben*. Ingvar Bergström erklärt diesen Begriff folgend: „This type is mainly concerned with the reproduction of [...] works of the goldsmith's craft, jugs, goblets, plates, sweetmeat dishes, exquisite oriental or Dutch ceramics, and glass [...].”¹¹⁰ Sam Segal betont, dass das Verb *pronken* im Niederländischen zweierlei bedeuten kann: sowohl etwas Seltenes, Ungewöhnliches darzustellen als auch Prahlerei über etwas, was man nicht besitzt. *Pronkstuk* wiederum bedeutet einen exklusiven Gegenstand, der seiner/m Besitzer:in einen Grund gibt, stolz zu sein.¹¹¹ Was Bergström in seiner Begriffserklärung nicht erwähnt, ist, dass die meisten dargestellten Waren aus verschiedenen Teilen der Welt hergebracht werden und gemeinsam auf der Bildfläche Platz finden. Viele von diesen Artikeln waren teuer und selten: Pfeffer wurde aus Java, Sumatra und anderen asiatischen Orten importiert,¹¹² Zitronen aus Mittelmeerraum,¹¹³ Teppiche aus Persien, Nautiluschalen aus Südasien¹¹⁴ etc. Gleichzeitig wurden, wie Bergström schreibt, einige Gegenstände, wie z. B. chinesische Schalen zu dieser Zeit bereits von den Niederländer:innen selbst hergestellt. Auf Prunkstillleben erstarren alle diese Gegenstände auf dem inszenierten Tisch, was dieser Art des Stilllebens einen globalen Aspekt verleiht und den Stolz der Niederländer:innen betont (Abb. 32).¹¹⁵ Die geographischen Grenzen, die diese Objekte trennten, bevor sie auf den Tisch gelangten, wurden damit aufgehoben.

In der Regel folgten die meisten Prunkstillleben demselben Muster in der Kompositionsgestaltung. In der Mitte des 17. Jahrhundert ersetzte das Hochformat die breite Form des Gemäldes, die für *banketjes* (Abb. 28) verwendet wurde.¹¹⁶ Der Hintergrund stellte einen dunklen, undefinierbaren Raum dar. Im Vordergrund wurden die Objekte auf einem Tisch verstreut und bildeten durch die Höhenunterschiede eine Dreieckskomposition. Die Artikel wurden aufeinander, hintereinander, sehr nah zueinander gelegt und gereiht, was eine dynamische und sogar chaotische Situation schuf. Mit Hilfe von Licht, das von links oben einfiel und den Eindruck eines tiefen Raums erweckte, konnten sich die Betrachter:innen auf

¹⁰⁹ Chong 2009, S. 29.

¹¹⁰ Bergström 1956, S. 260.

¹¹¹ Segal 1989, S. 15.

¹¹² Hochstrasser 2007, S. 96.

¹¹³ Ebenda, S. 72.

¹¹⁴ Kehoe 2023, S. 49.

¹¹⁵ Groschner 2019, S. 43.; Protschky 2011, S. 513. Hier bezieht sich Protschky auf Norman Bryson und seine Monographie *Looking at the Overlooked*, 1995.

¹¹⁶ Raupp 2004, S. 5.

die Strukturen und die Farbe der Objekte konzentrieren.¹¹⁷ Brillante goldene und silberne Pokale und Becher, Westerwald-Krüge aus Steingut, dünne transparente Fluitengläser, raue Teppiche, und saftige Früchte wurden auf einer Fläche gesammelt. Die Nuancen jeder einzelnen subtilen Struktur wurden zur Schau gestellt. Dies erregte eine aufreizende Erfahrung der Sinne, die visuell durch künstlerische Mittel und Fähigkeit erzeugt wurde.¹¹⁸

Bei der Wahl der Motive bzw. Gegenstände hatten die Maler:innen viel Freiheit. Die Ausnahme könnte ein Auftragswerk sein, wenn der/die Auftraggeber:in bestimmte Waren sehen wollte, die sich wahrscheinlich in seiner/ihrer Sammlung befanden. Dennoch ist es auch bekannt, dass die Maler:innen häufig die Objekte schilderten, die nicht im Besitz der Auftraggeber:innen waren.¹¹⁹ Die Künstler:innen wählten immer wieder die gleichen Objekte aus, insbesondere die, deren Ausführung hohe technischen Fähigkeiten erforderten,¹²⁰ beispielsweise Muscheln oder geschälte Zitrone, deren Schale vom Tisch herabhängt, durch die der Eindruck von Bewegung erweckt wurde.¹²¹ Die Motive änderten sich stetig, einige Gegenstände kamen hinzu, andere verschwanden.

Besonderen Wert erlangte das Prunkstillleben auch dank seiner hohen künstlerischen Qualität und der Fähigkeit, verschiedene Strukturen, Texturen und Oberflächen von Objekten darzustellen. Der Naturalismus der dargestellten Waren, der durch die Beobachtung und das Studium des Lichts sowie die Kunstfertigkeit der Künstler:innen erreicht wurde, wurde auf dem Kunstmarkt sehr geschätzt.¹²² Alan Chong bezeichnet dieses Subgenre als „vizioso tests of an artists’s skill.“ Die Künstler:innen waren gefordert, die Realität der Materialien zu vermitteln, sowie die Komposition mit Perspektive zu gestalten.¹²³ Auf diese Weise spiegelte sich *material culture* nicht nur in der Diversität der Gegenstände wider, sondern auch in ihrem wortwörtlichen Sinne – in der Vielfalt der Strukturen und Texturen. Auf einer Bildfläche lassen sich unterschiedlichste Objekte trotz ihrer Verschiedenheit zusammen auftreten.

So wurde das Stillleben zur Bühne, die entgegen der Etymologie des Wortes eine dynamische, kunsthafte und ästhetisch dekorative Inszenierung zur Schau stellte. Die Verleihung der Bedeutungen fußte in vielen Faktoren, unter anderem in Auswahl der Motive.

Ein Beispiel dafür ist das Stillleben (Abb. 33) von Pieter Claesz. Der Hummer auf dem silbernen Tablett, die asiatische Schale mit Weintrauben, bittere Zitronen mit Austern sowie andere Objekte zeigen die opulente Inszenierung und repräsentieren dadurch den bürgerlichen Wohlstand. Jedoch finden sich hier einige Motive des Vanitas-Stilllebens. Das Brot und der Wein können als Verweise auf Eucharistie gedeutet werden, während die Spiegelung des Künstlers in der Kanne die Idee des *theatrum mundi*

¹¹⁷ Chong 2009, S. 29-30; Kehoe 2023, S. 87; Groschner 2019, S. 49.

¹¹⁸ Groschner 2019, S. 47.

¹¹⁹ Chong 2009, S. 29.

¹²⁰ Kehoe 2023, S. 91.

¹²¹ Bergström 1956, S. 270.

¹²² Tokumitsu 2016, S. 33; Kehoe 2023, S. 87.

¹²³ Chong 2009, S. 29.

initiiert, bei dem das irdische Leben als Element eines Theaterstücks verstanden wird. Damit wird die Malerei zum Teil des inszenierten Gedanken über das Verfallene und Endigte.¹²⁴ Die Raffinesse des Prunks, die Freude über den Besitz von Waren, waren mit Wollust, *luxuria*, und Hochmut, *superbia*, verbunden. Diese wurden als Laster betrachtet und mit Begierde sowie Gier gleichgesetzt.¹²⁵ Der Asketismus, der zurückgezogene, einfache Lebensstil, den Calvinismus vertrat, widersprach den üppigen Prunkstilllebensdarstellungen. Während das Prunkstillleben den materiellen Wohlstand, die Macht und den Status der Besitzer:innen propagierte, vermittelte das Vanitas – Stillleben die symbolische Bedeutung der Vergänglichkeit des Lebens sowie des Reichtums. Es ist auch anzumerken, dass die Preise für Prunkstillleben höher als für andere Subgenres waren, was darauf schließen lässt, dass sich nur die Oberschicht diese Werke leisten konnte.

7.2. Stilleben als Projektionsfläche

An dieser Stelle möchte ich mich kurz dem Aspekt der Interpretationsvielfalt und Deutungsbreite von Prunkstillleben wenden und die untersuchten Werke in diesen Kontext stellen. Was wollen oder sollen diese Bilder den Betrachter:innen vermitteln? Dieser Aspekt ist mit der Frage nach der Intension der Künstler:innen verbunden, bestimmte Elemente darzustellen.

Die Stillebensfläche diente den Künstler:innen nicht allein zur Demonstration ihrer eigenen Fähigkeiten und ihres künstlerischen Könnens, sondern fungierte als Bühne für eine komplexe Inszenierungsfläche, die eine Vielzahl an Bedeutungen, sowohl explizite und verborgene, generierte. Diese wurden nicht nur durch die Auswahl der Gegenstände erzeugt und präsentiert, sondern auch durch gezielte künstlerische Mittel.

Ein kurzer Überblick über die wirtschaftliche Situation der niederländischen Republik im 17. Jahrhundert kann die Bedeutungsansätze erweitern. Prunkstillleben stellen einen visuellen Fall oder ein visuelles Konstrukt dar, in dem Waren aus weit entfernten Weltteilen, die im realen Leben nicht gemeinsam auftreten konnten, auf einer Bildfläche konzentriert und zusammengebracht werden.¹²⁶ Stilleben „[...] naturalize the objects they present, transform the remote and costly into the immediate and available.“¹²⁷ Dieses Subgenre schildert nicht nur mit beeindruckendem Naturalismus eine Fülle von Gegenständen und versucht, die physische Realität zu imitieren, sondern erzählt dadurch die Geschichte der wirtschaftlichen Entwicklung des Landes – es macht die Betrachtenden mit den Seiten der niederländischen Gesellschaft und ihren Vorzügen vertraut.¹²⁸ Die dargestellten Gegenstände werden hier nicht zum Ziel des Handels, sondern sie werden zu materialisierten Zeichen von Wohlstand, durch die die kollektive Vorstellung von Prosperität in ihrer Ganzheit visuell repräsentiert werden kann.¹²⁹ Gleichzeitig stellt die willkürliche

¹²⁴ Berger/Schmidt/Wobbeler 2020, S. 71.

¹²⁵ Chong 2009, S. 29.

¹²⁶ Bryson 1990, S. 105-106.

¹²⁷ Honig 1998, S. 162.

¹²⁸ Hochstrasser 2007, S. 1; Protschky 2011, S. 512-513.

¹²⁹ Woodall 2012, S. 982.

Inszenierung keine reale Situation dar, sondern nur ihre Imitation. Sie wird zur ästhetischen Konstruktion einer Welt. Das Stilleben kann auf diese Weise nur als *Schein* der Realität, als Kopie,¹³⁰ bezeichnet werden, wie es ihm viele Theoretiker:innen vorwarfen.¹³¹

Die Ästhetisierung, die Brillanz, die durch technische Perfektion der Maler:innen, Detailgenauigkeit und die meisterhafte Einsetzung des Lichts erzeugt wird, schafft eine aufreizende Erfahrung, in der das Sehen, das Anschauen fast in taktile Wahrnehmung und Entdeckung der Dinge übergeht, die die Imagination auflöst und alle Sinne stimuliert. Dieses Phänomen wird auch von zeitgenössischen Forscher:innen als *gesellschaftlicher Fetischismus* bezeichnet und angesehen.¹³² Der Konsum, der Wunsch, die Objekte zu besitzen, steht in einer Reihe mit individuellen, fast intimen reizvollen Gefühlen: Verlangen, Stolz und anderen.¹³³ Auf diese Weise erfüllen Stilleben auch eine repräsentative Funktion, indem sie die Gegenstände zeigen, die man besaß oder besitzen wollte, sowie die, die man durch das Werk zur Stau stellen wollte.¹³⁴ Sie wurden zu Sinnbildern und Projektionsflächen des Status und der Macht. Das Ausstellen und Sammeln solcher Werke wurde somit mit der Kontrolle über die Welt, Wohlstand, Autorität und Machtpositionierung assoziiert.

Allerdings ist eine moralisierende Botschaft, die Stilleben vermitteln, nicht auszuschließen: Eine Erinnerung an die Vergänglichkeit des Besitzes. Die Mehrdeutigkeit, die Ambivalenz der Darstellung, *the ambiguity of the image*, wie Celeste Brusati es formulierte, bestätigt, dass das Stilleben trotz seiner symbolischen Einfachheit und Klarheit in der Lage ist, immer neue Bedeutungen und Bedeutungsebenen zu generieren und zu erzeugen.¹³⁵ Dabei kommt den Betrachter:innen eine wesentliche Rolle zu, denn sie sind selber in das Bild integriert, nicht physisch, sondern als diejenigen, die dessen Sinn und die Rezeption vollenden. Die ganze Weltanschauung der Niederländer:innen tritt in diesen Gemälden hervor. Auf diese Weise ermöglicht Stilleben eine Vielzahl an diversen Lesarten und Narrativen. Sie erzählen deskriptiv: Durch ihre äußerliche Erfassung, die man nur mit dem Auge erfassen kann.

Der Schein opulenter Arrangements trügt jedoch, denn was in diesen Bildern nicht explizit visuell erscheint, ist das, was hinter und vor dem Konsum passiert ist: Ausbeutung, Versklavung, Zwangsarbeit, sowie harte Lebensbedingungen, die mit dem globalen Warenverkehr untrennbar verknüpft sind, bleiben hier bewusst verborgen. Die harte Realität steht im Gegensatz zu meisterhaft geschaffenen Bildern, die ihren Glanz aufdecken. Die dargestellten Güter stellen darum nicht lediglich luxuriöse Statussymbole dar,

¹³⁰ Tokumitsu 2016, S. 42. Hier zitiert Tokumitsu Norman Bryson: „Because the copy [i.e., the painting] is allegedly better than the original, the point of the original is lost, yet if that is lost, the copy loses its foundation as well.” Mehr dazu siehe Bryson 1995, S. 126.

¹³¹ Dazu gehört zum Beispiel Roland Barthes.

¹³² Woodall 2012, S. 980. Hier bezieht sich Woodall auf Hal Foster, der diese Interpretation des Stillebens vorschlug.

¹³³ Groschner 2019, S. 67.

¹³⁴ Käss/Mentzel/Münch 2022, S. 44.

¹³⁵ Brusati 1997, S. 156.

sondern werden zur visuellen Verkörperung der entstandenen Machtverhältnisse, die auf Gewalt, Kraftausbeutung und kolossale finanzielle Aufwand beruhen.¹³⁶

Die Polarität oder Spannungen, die sich in den Prunkstillleben entfalten, zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Macht und Unterstellung, Realität und Illusion, machen deutlich, wie komplex dieses *stille* Genre tatsächlich ist. Das, was das menschliche Auge aufnehmen kann, wird auf der Bildebene- und Oberfläche vermittelt. *Wie* es vermittelt wird, steht hier im Mittelpunkt. Die Erkenntnis, die visuelle Erfahrung,¹³⁷ setzt sich durch die Art und Weise durch, wie die Bildfläche inszeniert wurde.

Auch die Werke von Juriaan van Streek und seinen Nachfolgern lassen sich in die Kategorie des Prunkstilllebens einordnen und stellen in diesen Kontexten keine Ausnahme dar. Die Mannigfaltigkeit der präsentierten Materialien mit äußerster Präzision und Raffinesse, ihre Beschaffenheit, die durch künstlerische Mittel ermöglicht wird, sowie die allgemeine Komposition stellen die Gemälde in die Reihe der teuren Werke. Die Objekte funkeln, glänzen, brillieren, und spiegeln sich – sie werden in ihrer gesamten materiellen Pracht gepriesen und demonstriert. Allerdings stellen sie außer seelenlosen Objekten auch menschliches Leben dar. Die Schwarzen Knaben werden in die reichen Inszenierungen hinzugefügt. Ihr Erscheinen wirft die zentrale Frage auf: Welche Bedeutung(en) wird/werden ihnen innerhalb dieser visuellen Inszenierungen der Stilleben zugeschrieben? Was erzählen sie den Betrachtenden über sich selbst und die niederländische Weltordnung?

Diese und weitere Fragen sollen in den folgenden Kapiteln untersucht werden. Zunächst will ich mich dem Thema der Rolle der Schwarzen Menschen in der niederländischen Gesellschaft widmen. Es ist notwendig, zu verstehen, welche soziale sowie rechtliche Position sie in der Realität hatten.

8. Schwarze Bevölkerung in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts

Die Präsenz von Menschen afrikanischer Herkunft auf dem europäischen Kontinent und ihr rechtlicher sowie sozialer Status sind ein komplexes und vielschichtiges Thema. Im 15. und 16. Jahrhundert, wie Kate Lowe betont, lassen sich Hinweise auf ihre Anwesenheit in nahezu allen Arten historischer Quellen finden: in offiziellen Aufzeichnungen, religiösen und weltlichen Texten sowie in den bildenden Künsten.¹³⁸

Bereits im 15. und 16. Jahrhundert brachten portugiesische und spanische Seefahrer Menschen aus der Subsahara – Region nach Europa. Dort wurden sie als Musiker:innen und Diener:innen wohlhabender Kaufleute oder an königlichen Höfen tätig;¹³⁹ Einige waren in der Landwirtschaft und anderen

¹³⁶ Siehe dazu Hochstrasser 2007.

¹³⁷ Woodall 2012, S. 981.

¹³⁸ Lowe 2005a, S. 3.

¹³⁹ Schreuder 2008, S. 21.

Industriezweigen beschäftigt. Der Besitz afrikanischer Diener:innen galt als Zeichen von Prestige und Reichtum.¹⁴⁰

Die dauerhafte Präsenz Schwarzer Menschen in den Niederlanden, sowohl in nördlichen als auch südlichen Teilen, ist seit dem 16. Jahrhundert dokumentiert. Jedoch muss man berücksichtigen, dass ihre Anwesenheit in Europa schon im Mittelalter sowie früher bekannt war,¹⁴¹ wie zahlreiche Darstellungen von Anbetung der Könige (Abb. 34) zeigen.¹⁴² Albrecht Dürer fertigte im Jahr 1521 während seines Aufenthalts in Antwerpen eine Zeichnung der zwanzigjährigen Katharina (Abb. 35) an, die als Diener:in für João Brandão, einen portugiesischen Handelsbeauftragten, arbeitete.

Dienke Hondius vermutet, dass einige der ersten Menschen afrikanischer Herkunft, die den Boden der nördlichen Niederlande betraten, 1596 nach Middelburg in Zeeland gebracht wurden. Sie befanden sich an Bord eines Schiffes von Pieter van der Haegen und Melchior van den Kerckhoven, das über 100 Menschen aus Guinea transportierte, die in Aufzeichnungen als *Moren* bezeichnet wurden.

Zunächst erklärten die Stadtbehörden unter Bürgermeister Adriaen Heindrixxsen ten Haef, dass diese Moren als Christen zu betrachten seien und daher nicht versklavt werden dürften. Sie durften sich selbst eine Anstellung suchen. Doch van der Haegen legte Einspruch bei Generalstaaten, dem Parlament, ein, da das Schiff sein Eigentum war. Das Recht wurde ihm zugesprochen und er durfte über sie frei verfügen. Es wird festgehalten, dass sie in den westindischen Kolonien weiterverkauft wurden.¹⁴³

Dies kennzeichnet die rechtliche Ambivalenz der Frage des Status afrikanischer Menschen in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts. Offiziell war die Sklaverei auf der europäischen Seite der Niederlande verboten,¹⁴⁴ die Realität blieb weitaus komplexer.

Die Niederländer:innen stellten das Konzept der Sklaverei als Überrest der spanischen Herrschaft dar, das den Prinzipien politischer Selbstständigkeit widersprach, die sie nach ihrer Unabhängigkeit gewannen.¹⁴⁵ Doch mit der Expansion des Kolonialreiches, das auf der Ausbeutung von Arbeitskräften basierte, wurde in Fragen der Versklavung eine klare Unterscheidung zwischen Europa und Kolonien geschaffen.

Wie bereits im Kapitel 6 erwähnt, war sich die niederländische Gesellschaft der Existenz von Sklav:innen bewusst, denn Berichte über deren Verkauf in den Kolonien waren regelmäßig in Zeitungen erschienen.¹⁴⁶ Dennoch unterstreicht Hondius, dass Schwarze, die in die Niederlande gelangten, nie

¹⁴⁰ Northrup 2002, S. 149.

¹⁴¹ Schreuder 2008, S. 21.

¹⁴² Hondius 2008, S. 87.

¹⁴³ Ebenda, S. 88-89; Prak/Zanden 2023, S. 134-135.

¹⁴⁴ Hondius 2008, S. 88; Prak/Zanden 2023, S. 136-137.

¹⁴⁵ Prak/Zanden 2023, S. 136-137.

¹⁴⁶ „[...] 36 pounds of silver. 414 pieces Negroes, that have been sold in Brazil for 124,200 guilders.“ aus Courante uyt Italien, Duytslandt, &c., 12. Juni 1638, Baakman 2024, S. 32.

offiziell als Sklav:innen bezeichnet wurden.¹⁴⁷ Die Besitzer:innen von Diener:innen teilten nicht mit, wie sie in ihren Haushalt geraten sind.¹⁴⁸

In den meisten Fällen wurden die Schwarzen nach ihrer Ankunft getauft und erhielten christliche Namen. Sobald sie in eine Familie gelangten, wurden ihnen die Nachnamen ihrer Herren gegeben.¹⁴⁹ In historischen Dokumenten tauchen sie häufig unter Bezeichnungen wie *swart*, *neger* oder *moor* auf, was die Nachverfolgung ihrer individuellen Lebensgeschichten erschwert oder fast unmöglich macht. In Ouderkerk aan de Amstel sind mehrere Schwarze auf dem Beth-Haim-Friedhof begraben und werden lediglich als *swarten* und *swartinnen*, *negros* und *negerinnen* bezeichnet, ohne dass ihr sozialer oder rechtlicher Status näher definiert wird.¹⁵⁰

Besonders unklar bleibt ihre Position, wenn sie als Diener:innen ausländischer Kaufleute, aus Portugal oder Spanien, in die Niederlanden gebracht wurden. Ein bemerkenswertes Beispiel stellt der Fall von Eliau Burgos, einem portugiesischen Kaufmann, dar, der 1656 aus Brasilien nach Amsterdam reiste und seine versklavte Diener:in Juliana mitbrachte. Dass sie seine Sklavin war, konnten mehrere Menschen bestätigen, die beide gesehen hatten. Nach dem Ankommen in Amsterdam erfuhr Juliana, dass sie das Recht hatte, frei zu sein, und verließ schließlich Burgos.¹⁵¹

Es ist bekannt und auch nachgewiesen, dass Schwarze auch als freie Menschen lebten, entweder alleine oder in Gemeinschaften. In Amsterdam lebte eine siebenköpfige Familie von Schwarzen Menschen. Die Nachbar:innenn beschrieben sie als aggressiv und wild.¹⁵² Auch Jodenbreestraat 4-6 in Amsterdam, in der Rembrandt lebte, war ein Ort, wo Schwarze Menschen ansässig waren. Sie lag im Zentrum der portugiesisch-jüdischen Handelsgemeinschaft. Zahlreiche Männer und Frauen wohnten mit ihren Kindern in den Kellern.¹⁵³ Elmer Kolfin geht davon aus, dass einige von ihnen Rembrandt als Modelle für seine Werke dienten (Abb. 36).¹⁵⁴

So kann man feststellen, dass der Status Schwarzer Menschen in den Niederlanden im 16. und 17. Jahrhundert völlig unsicher und ambivalent war. Schwarze konnten als freie oder befreite Menschen leben, allerdings war es nicht klar, wie sie diesen Status erlangen konnten. Obwohl die Sklaverei in ihrer gewöhnlichen Form nicht existierte bzw. nicht erlaubt war, lebten die Schwarzen Menschen als Bedienstete bzw. als versklavte in wohlhabenden Haushalten. Die Grenzen zwischen Dienerschaft, Zwangsarbeit und Sklaverei blieben daher fließend und stark miteinander verankert.

Die Unsichtbarkeit der Menschen afrikanischer Herkunft, die Auslöschung ihrer Namen und ihres *Sich* hinterließen Spuren in der Kunst.

¹⁴⁷ Hondius 2008, S. 89.

¹⁴⁸ Ebenda, S. 90.

¹⁴⁹ Lowe 2005a, S. 5.

¹⁵⁰ Hondius 2011, S. 380.

¹⁵¹ Ebenda, S. 381.

¹⁵² Hondius 2008, S. 97.

¹⁵³ Ebenda, S. 91.

¹⁵⁴ Kolfin 2008, S. 81; Münch 2022, S. 24.

9. Frage nach der Subjektivität

„But to say who I am—who thinks, who wishes, who fantasizes in me—is no longer in my power. That question draws me immediately beyond myself, beyond my representation, toward a point . . . where I am another, the other who gives me identity.”¹⁵⁵

Mit diesem Zitat verdeutlicht Borch-Jacobsen, dass Identität nicht ausschließlich vom Subjekt selbst bestimmt wird, sondern in einem Austausch- und Wechselspiel mit anderen konstruiert wird. Soussloff verbindet diese Aussage mit dem zentralen Ziel des Porträtgenres: Nicht nur die dargestellte Person allein verfügt über die Macht, zu entscheiden, *Wer* sie ist, vielmehr wird ihre Identität durch den fremden Blick gebildet und inszeniert. Die Frage nach Identität, Subjektivität und Individualität wurzelt in zahlreichen philosophischen Theorien, die auf das visuelle Medium übertragen wurden. Dadurch wird die visuelle Repräsentation einer Persönlichkeit mit unterschiedlichen Bedeutungsebenen und Interpretationen aufgeladen.

Juriaan van Streek und Barend van der Meer suggerierten in ihren Prunkstilleben die menschliche Präsenz. Jedoch bleibt offen, ob es sich bei den Dargestellten um reale Personen bzw. Individuen handelt und dadurch auch, ob sie als individuelle Persönlichkeiten in diesen Gemälden erscheinen.¹⁵⁶ In diesem Zusammenhang ruft die Darstellung des lebenden Menschen im Kontext von Stilleben die Frage nach der Rolle und dem repräsentativen Zweck dieser Figuren in den Werken hervor.

Das Porträt, ein Genre, das im 17. Jahrhundert einen enormen Aufschwung erlebte und an Beliebtheit gewann, ist in diesem Kontext von besonderer Relevanz. Wie kein anderes Genre steht es im engen Zusammenhang mit den Begriffen und Konzepten der Selbstrepräsentation, der *agency*¹⁵⁷ und des Subjekts. *Agency* manifestiert sich in der Fähigkeit zu handeln, Entscheidungen zu treffen und als autonomes Subjekt zu wirken. Alfred Gell betont, dass „art objects [...] act merely as extensions (indexes) of their maker's or their user's agency.”¹⁵⁸ Damit können Kunstwerke selbst als Träger gesellschaftlicher Wirkkraft und Macht, die über *agency* verfügen, verstanden werden und die Macht der Besitzer:innen erhöhen.

Das Spannungsverhältnis zwischen Stilleben und Porträt und was beide Gattungen (re)präsentieren steht im Mittelpunkt der folgenden Analyse. Ich will drei Formen der Darstellung der Menschen in Betracht ziehen: das klassische Porträt, die Tronien und ethnographische (Typen)Porträts von Albert Eckhout als besondere Form. Es wird versucht, die Arbeiten von van Streek und van der Meer in diesen Kontext einzuordnen und zu analysieren, welche Art der Darstellung Schwarzer Menschen in ihren Gemälden ist und wie es mit dem Genre des Stillebens korreliert.

¹⁵⁵ Soussloff 2006, S. 23.

¹⁵⁶ Münch 2022, S. 128-129.

¹⁵⁷ „Agency is attributable to those persons (and things [...]) who/which are seen as initiating causal sequences [...], events caused by acts of mind or will or intention [...]. An agent is the source, the origin, of causal events, independently of the state of the physical universe.” Gell 1998, S. 16.

¹⁵⁸ Layton 2003, S. 451.

9.1. Das Porträt in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts

In den Niederlanden des 17. Jahrhundert wurde das Porträt (Abb. 37) als Resultat stabiler und rascher Wirtschafts- und Kunstproduktionsentwicklung zum Genre der wohlhabenden Schichten der Gesellschaft hervorgehoben. Es entwickelte sich ein starker Markt für Porträts, da diese als Ausdruck des Prestige angesehen wurden. Die Vielfalt an Formen und Typen des Porträts¹⁵⁹ nahm zu und bot den Auftraggeber:innen die Möglichkeit, sich auf jegliche gewünschte Art und Weise darzustellen.

Die Aufgabe der Gattung bestand darin, eine Person mit ihren individuellen, persönlichen Gesichtszügen und Merkmalen abzubilden, und dies zum zentralen Thema des Werks zu machen.¹⁶⁰ David Bindmann unterstreicht, dass die Funktion des Porträts unmittelbar mit den Begriffen *Subjektivität*, *Autonomie* und *Handlungsfreiheit* verbunden ist.¹⁶¹ Subjektivität zeigt sich insbesondere im repräsentativen Charakter der Darstellung, in der Fähigkeit die dargestellte Person wiederzuerkennen und ihre Authentizität zu identifizieren.¹⁶²

Auf diese Weise war das Porträt eine Form der Selbstinszenierung, die von Porträtierten in Auftrag gegeben und verwendet wurde, um ihre gesellschaftliche Position und ihren Status zu behaupten. Jeder Mensch war vergleichbar mit einer Zelle einer Gemeinschaft.¹⁶³ Die Porträts agierten in sozialen, kulturellen sowie politischen Kontexten, spiegelten die Wünsche ihrer Auftraggeber:innen wider und übermittelten damit eine bestimmte Botschaft an die Zuschauer:innen. Das Umfeld und die Umgebung, in die die porträtierte Figur gesetzt wurde, spielten eine große Rolle. Sie ermöglichte es dem Subjekt, sich auf mehreren Ebenen zu behaupten, seinen Charakter, sich Selbst und nicht zuletzt seine Macht zu demonstrieren. Wer das Porträt anschaute und unter welchem Vorwand dieser Blick erfolgte, war ebenso relevant. Deshalb war die Selbstinszenierung durch spezifische, repräsentative, visuelle Kombinationen entscheidend für die Art und Weise, wie ein Porträt wahrgenommen und interpretiert wurde.¹⁶⁴

Die bloße naturgetreue Wiedergabe des äußeren Erscheinungsbildes war jedoch nicht die einzige Aufgabe der Gattung. „Portrait properly speaking should aim to represent body and soul, or physical and mental presence.”¹⁶⁵ Das Äußere musste das Innere sowie auch umgekehrt des porträtierten Individuums ergänzen.¹⁶⁶ Der Charakter der Person sollte durch das Aussehen ausgedrückt werden. Dies konnte durch die Wiedergabe der physiognomischen Züge gelingen, eine Konzeption, die auf die Antike zurückführt.¹⁶⁷ Karel van Mander, ein niederländischer Maler und Theoretiker des 17. Jahrhunderts, beschreibt im Aufsatz *Edel Vry Schilder-Const* in seinem Traktat *Grondt der edel vry schilder-const* (1649) die

¹⁵⁹ Zum Beispiel Paarporträts, Familienporträts, portrait historie' etc. Siehe mehr dazu Woodall 1997.

¹⁶⁰ Hirschfelder 2008, S. 83.

¹⁶¹ Bindmann 2013, S. 75.

¹⁶² Hirschfelder 2008, S. 83.

¹⁶³ Ebenda, S. 84.

¹⁶⁴ Pointon 2013, S. 49-51.

¹⁶⁵ Ebenda, S. 42.

¹⁶⁶ Baggerman/Dekker 2014, S. 42.

¹⁶⁷ Hirschfelder 2008, S. 323.

Funktion der Darstellung des menschlichen Gesichts in der Malerei. Nach ihm fungiert das Gesicht als Agent, der die Affekte – also Gefühle und Emotionen – veranschaulicht. Allerdings um den Charakter, also das Innere, das Wesen der Porträtierten richtig wiederzugeben und zu erfassen, mussten die Gesichtszüge durch andere Elemente wie Körpersprache ergänzt werden.¹⁶⁸

Auf diese Weise entwickelten sich visuelle Konventionen, die die soziale Rolle und Bedeutung der Dargestellten deutlich machen sollten. Diese Rolle wurde nicht nur durch bestimmte Merkmale bzw. erkennbare Attribute definiert, sondern vielmehr durch zahlreiche Elemente und Mittel wie durch die Positionierung der Figur in der Bildfläche, ihre Mimik, ihr Gewand sowie künstlerische Mittel wie Lichtführung und Farbgebung vermittelt.¹⁶⁹

Als Beispiele will ich Ehepaarenporträts heranziehen, wie das *Bildnis eines Mannes* (Abb. 38) und *Bildnis einer Frau* (Abb. 39), gemalt von Rembrandt van Rijn, und das *Porträt von Nicolaes Woutersz* (Abb. 40) mit dem Pendant seiner Frau *Cornelia Claesdr. Vooght* (Abb. 41), beide geschaffen von Frans Hals. Die Rollenverteilung und Machtverhältnisse werden durch die Positionierung der Porträtierten klar präsentiert und definiert. Den Frauen wird im Grunde eine passivere Rolle verliehen, die durch ihre Haltung und Position, sitzend und zurückhaltend, dargelegt wird, während die Männer tendenziell physisch größer und aktiver, stehend oder mit anderen Bewegungselementen dargestellt werden.¹⁷⁰ Dies ist den patriarchalen Strukturen zu verdanken, in denen Frauen hauptsächlich in ihrer Rolle der Ehefrau, Tochter und Mutter gesehen wurden und moralische Reinheit sowie Anmut verkörperten, während Männer als souveräne selbstständige Individuen geschildert wurden, die über Andere stehen. Außerdem wurden sie meist rechts und die Frauen links dargestellt, was nach der christlichen Tradition präferiert wurde.¹⁷¹ Die ganze Inszenierung wurde weitgehend durch künstlerische Mittel wie Licht und Schatten verstärkt. Das Licht fällt von links ins Bild ein, wodurch das in erster Linie nach links gerichtete Gesicht des Mannes mit einem deutlich ausgeprägten Spiel von Licht und Schatten hervorgehoben wird, wobei das Gesicht der Frau dadurch gleichmäßiger und fast vollständig beleuchtet erscheint. Hirschfelder zitiert David R. Smith, der über die dadurch entstandene *dramatische Präsenz* der Männer und die inaktive Vorstellung der Frauen spricht.¹⁷² Dies ist auch in den dargelegten Beispielen zu betrachten. Frans Hals stellt Nicolaes Woutersz. in einer selbstbewussten, stolzen Pose dar, stehend und leicht lehnend an einen Stuhl vor ihm. Sein Gesicht, nach links gewandt, wird von einem einfallenden Lichtstrahl von links oben beleuchtet, während seine linke Gesichtseite im Schatten bleibt, was seiner Erscheinung mehr Charakter verleiht. Seine Frau, Cornelia Claesdr. Vooght, wird hingegen elegant sitzend porträtiert, mit einem Arm auf der Armlehne ruhend. Ihr zum Ehemann gewandtes Gesicht ist voll vom Licht erhellt, wodurch sie eine ruhige und würdevolle Ausstrahlung erhält.

¹⁶⁸ Ebenda, S. 321.

¹⁶⁹ Ebenda, S. 84-85; Biesboer 2008, S. 88.

¹⁷⁰ Hirschfelder 2008, S. 85.

¹⁷¹ Im christlichen Verständnis galt die rechte Seite als gute und wurde mit Christus in Verbindung gebracht. Siehe dazu Jongh 1986, S. 36.

¹⁷² Hirschfelder 2008, S. 85.

So zeichneten sich die Konventionen aus, die sozial untergeordnete Gruppen wie Frauen trotz ihrer hohen Position in der Gesellschaft auf bestimmte Art und Weise schilderten. Ihre Handlungsmacht, *agency*, wurde nicht ganz entzogen, sondern eingeschränkt und im Kontext ihrer Beziehung zu Männern inszeniert. Durch ihre Körperbewegungen, die eher passiv erscheinen, wurde auch ihr Charakter ausgedrückt.

Das Porträt von Wollebrand Geleynsz de Jongh von Caesar van Everdingen¹⁷³ (Abb. 42) stellt noch ein gutes Beispiel dar, wie die Machtverteilung sowie die Selbstinszenierung zusammentreten können. Das Porträt schildert im Zentrum den Direktor des Handelspostens ganzfigurig stehend vor einem Tisch, der mit einem persischen Teppich bedeckt ist. Seine ausgeprägte Haltung und Position mit dem nach vorne ausgestellten Bein verleiht ihm einen Schein von Selbstbewusstsein. Sein grün-gelbes repräsentatives Gewand mit goldenen Stickereien ist mit der präzisesten Detailliertheit und Meisterschaft wiedergegeben. Sein Blick ist den Betrachter:innen zugewandt. Seine rechte Hand, in der er einen Kommandostab hält, ist ausgestreckt und zeigt auf die Handelsflotte, die im Hintergrund des Gemäldes dargestellt ist. Diese sowie die auf dem Tisch befindlichen Gegenstände – ein Globus, Schreibwaren sowie eine Taschenuhr – deuten auf seinen Beruf als See- und Kaufmann hin und visualisieren seinen Status als Erkunder der Welt. Auf seiner Brust hängt eine goldene Kette, die als Anerkennung seiner Tätigkeit zur VOC dient. Der Stab fungiert dazu als Attribut und Ausdruck seiner Macht und hoher sozialer Position in der Gesellschaft.

Hinter dem Portraitierten sind zwei Schwarze Menschen zu sehen. Einer hält einen Schirm über seinem Kopf und das Kind daneben hat ein gelbes Textilstück in seiner Rechten sowie ein Schwert, das klar de Jongh gehört, in seiner Linken. Das Licht fällt auf das Gesicht von de Jongh und erhellt es, während die Schwarzen Bedienstete im Schatten stehen. Außerdem tragen die Männer afrikanischer Herkunft sehr einfache Kleidung bzw. der Oberkörper des Kindes ist nackt. Damit wird die Hierarchie und die Dominanz des Herrn über Schwarze Menschen betont. Er wird hier als Herrscher präsentiert, untermalt durch bestimmte Mittel wie Lichtführung und Gewand, während die Schwarzen als untergeordnete und dienende Schicht dargestellt werden.

Die Gestik und die schreitende Pose des Direktors weisen den Betrachtenden auf seine wichtige Position und Beruf hin. Außerdem ist sein Gesicht mit hoher Detailgenauigkeit wiedergegeben, was dem Erkennungsziel diene. Die schlaffe Haut mit Falten in den Nasenpartien und unter den Augen weist auf das Alter des Porträtierten hin. Auf den Wangen sowie der Nase sind leichte rosa Rötungen zu sehen. Die lasierenden, leuchtenden, fast unsichtbaren Pinselstriche und daraus resultierende glatte Malweise verleihen seiner Darstellung einen besonderen Realitätseffekt (Abb. 43). Die Schwarzen Männer sind dagegen im Vergleich sehr schematisch geschildert (Abb. 44). Der Künstler stellte ihre Gesichter sowie Körper flächig in einem dunkelbraunen Ton ohne besondere Differenzierungen dar, was deren Identifizierung erschwerte und einen Maskeneffekt erzeugt. Die Gesichter erweisen keine individuellen

¹⁷³ Das Porträt stand im Zentrum der Masterarbeit von Martina Maria Burget, die 2020 an der Universität Wien veröffentlicht wurde. Siehe dazu Burget 2020.

Gesichtszüge. Die leuchtende, rote Farbe ihrer Lippen fällt auf und stellt einen Kontrast zum beigen Inkarnat des Porträtierten. Außerdem werden sie in einer deutlichen Dienerrolle durch Tragen der Objekte hinter de Jongh gezeigt.

An dieser Stelle kann man einige Schlussbetrachtungen ziehen. Das Porträt wurde als Genre und Medium der Machtinszenierung benutzt. Die sozial dominierenden Gruppen, die über Macht verfügten, wurden gemäß ihrer Stellung in der Gesellschaft präsentiert. Nicht nur die präzise Darstellung, die die Identifizierung der Porträtierten ermöglichte, sondern die Komposition musste ihre Autorität sowie ihren Einfluss betonen. Die Identität der Dargestellten, die im Porträt als Voraussetzung gestellt wurde, wurde mit Einzigartigkeit, also Individualität zusammengebracht.¹⁷⁴ Durch künstlerische Elemente, die die Künstler:innen in Gemälde integrierten, wurde eine unausgesprochene Regel geschaffen, die die Hierarchien inszenierte und diese noch stärker unterstrich. Die Umgebung, die Symbolik sowie die Gestik und andere Elemente dienten dazu, die visuelle Bildsprache über Machtverteilung zu schaffen und zu festigen, die auch den Betrachter:innen klar werden musste. Die gesamte Selbstinszenierung, die den Künstler:innen übergeben wurde, diente repräsentativen Zwecken, über die die Auftraggeber:innen selbst entschieden. Daher ist die Handlungsmacht, *agency*, in zwei Richtungen zu betrachten: Einerseits werden den Porträtierten die Rollen verliehen, die sie nutzten, um sich in den gesellschaftlichen Strukturen zu etablieren, andererseits sind sie als wiedererkennbare Individuen zu identifizieren.

Das Ganze eröffnet die Fragestellung nach der Positionierung der Schwarzen Diener:innen in solchen Porträts bzw. stellt die Frage, ob es in Fällen von van Streek und van der Meer auch über individuelle Porträts gesprochen werden kann und inwiefern.

Diane Wolfthal betont, dass dies bereits seit dem Mittelalter eine künstlerische Tradition war, wie die Maler:innen zeigten „that the servant is a more marginal figure than his master or mistress.“¹⁷⁵ Die Dienerfunktion per se bedeutete eine untergeordnete Stelle. Dementsprechend wurden Diener:innen mittels unterschiedlicher künstlerischer Elemente und Mittel als unterwürfige Figuren geschildert. Dies betraf nicht nur Schwarze Bedienstete, sondern auch Weiße, wie Beispiele aus Stunden- und Andachtsbüchern, etwa den *Les Belles Heures du duc de Berry* (Abb. 45) oder dem Andachtsbuch von Simon Bening (Abb. 46) belegen.¹⁷⁶ Die Darstellung der knienden Diener:innen, deren Gesichter nicht sichtbar sind, verdeutlicht die Irrelevanz ihrer Individualität und Identität. Ihre Präsenz sowie die Darstellungsweise diente dem Zweck „[...] a sign of dependence and acknowledgement of the respect due to a superior“ zu zeigen.¹⁷⁷ Die Geste des Überreichens oder Darbietens assoziierte man mit der Arbeit und dem Wesen der Dienerschaft.¹⁷⁸ In solchen Bildkompositionen ist jegliche Form von *agency* im Sinne von Handlungsacht oder Subjektstatus vollständig abwesend.

¹⁷⁴ Pointon 2013, S. 45

¹⁷⁵ Wolfthal 2022, S. 27.

¹⁷⁶ Ebenda, S. 27/29.

¹⁷⁷ Ebenda.

¹⁷⁸ Ebenda, S. 28.

Die Unterworfenheit der Schwarzen Diener:innen, wie im Porträt von Wollebrand Geleynsz de Jongh wurde besonders in weiteren Gemälden mit ähnlicher Thematik noch deutlicher herausarbeitet. Im 17. Jahrhundert lässt sich in der niederländischen Porträtmalerei eine zunehmende Popularität der Darstellung Schwarzer Bediensteter beobachten.

Das Bildthema wohlhabender Weißer Damen oder Herren, oder auch ganzer Familien in Begleitung Schwarzer Bediensteten etablierte sich im 16. Jahrhundert und wurde zu einem sehr populären Motiv der Porträtmalerei.¹⁷⁹ Als Erfinder dieses Subgenres gilt der italienische Maler Tizian, der im Jahr 1523 das *Porträt von Laura dei Dianti* (Abb. 47), einer Geliebten des dritten Herzogs von Ferrara Alfonso I. d'Este schuf.¹⁸⁰ Die Dargestellte erscheint in einem prachtvollen, koloritvollen Kleid, das sie mit der rechten Hand leicht anhebt. Sie wendet ihren Blick zur Seite ab. Selbstbewusst legt sie ihre linke Hand auf die Schulter eines jungen Schwarzen Pagen, der direkt zu ihr aufblickt. In einer auffälligen, bunten Livree gekleidet, hält er in seiner Rechten ein Handschuhpaar, das offenbar seiner Herrin gehört. Der Junge hebt seinen Arm leicht an und beugt ihn im Ellbogen, wodurch der Eindruck entsteht, als wolle er ihr die Handschuhe wieder anbieten.

Diese Bildtradition wurde von flämischen und niederländischen Maler:innen übernommen. Ein besonders aufschlussreiches Beispiel stellt das Porträt von Henrietta von Lothringen (Abb. 48) von Anthonis van Dyck dar. Die Dame erscheint monumental im Zentrum des Bildes, bekleidet in einem voluminösen schwarz-weißen Kleid. Ihre rechte Hand ruht auf der Schulter eines Schwarzen Jungen, der aus dem Hintergrund hervortritt. Im Gegensatz zu ihr trägt er eine farblich kontrastierende Kleidung. Sein Körper ist leicht nach vorne geneigt, als würde er gerade, eingefangen in einer Momentaufnahme der Bewegung, einen Schritt machen. In seinen Händen hält er ein goldenes Tablett mit drei Rosen, die er offenbar im Garten hinter der Porträtierten gepflückt hatte und ihr nun überreichen möchte.

Die Proportionen zwischen der Frau und dem Knaben erscheinen bewusst übertrieben. Der Junge wirkt eher wie ein Zwerg im Vergleich zur erhabenen, statuarischen Figur der Dame. Sein Blick, voller Unterordnung und Hingabe, richtet sich auf sie, während Henrietta ihrerseits die Betrachter:innen direkt anschaut. Obwohl kein direkter Blickkontakt zwischen den beiden besteht, verweist die Geste, ihre Hand auf seiner Schulter, sowie ihre Position vor ihm auf das hierarchische Verhältnis: Die Porträtierte rückt ihren Arm hinter sich, legt ihren Arm auf seine Schulter, als würde sie ihn zurückstoßen und verhindern, dass er in den Vordergrund tritt. Durch diese deutliche Geste wird eine Form der Kontrolle der Weißen über die Schwarzen suggeriert.¹⁸¹ Ähnliche Kompositionen finden sich in zahlreichen weiteren weiblichen wie bei Franciscus Haagen (Abb. 49) oder Jan Mijtens (Abb. 50), sowie männlichen Porträts (Abb. 51).

¹⁷⁹ Blakely 1993, S. 105; Wolf 2004, S. 20; Massing 2011, S. 222.

¹⁸⁰ Wolf 2004, S. 20; Massing 2011, S. 222; Bindman 2013, S. 71.

¹⁸¹ Korhonen 2005, S. 103.

Die Körperhaltung und Gesten der Menschen afrikanischer Herkunft sprechen über klare Unterordnung und betonen ihre vollständige Abhängigkeit von den weißen Porträtierten. Ihr Blick ist selten auf die Betrachter:innen gerichtet, sondern fast immer auf ihre Herr:innen. Dies verweist auf die Aussagen van Manders über das Verhältnis zwischen dem Charakter und Gemütsregungen. Die Schwarzen werden durch ihnen gegebene Körpersprache als abhängig und gehorsam geschildert. Ihr Wesen erscheint als völlig kontrolliert durch die dominierende Figur um Bild, was ihnen den Status eines autonomen Subjekts und das Konzept von *agency* verweigert. Sie sind in erster Linie hier, um die gesellschaftliche Stellung der Hauptfigur zu unterstreichen und die Machtverteilung zu demonstrieren. In dieser Funktion übernehmen sie die vermittelnde Rolle als Symbolfiguren für die Selbstinszenierung von Weißen.

Auch Samuel van Hoogstraten äußerte sich zur Darstellung Schwarzer Menschen als Zufügung in der Malerei: „The eye finds it also a pleasure sometimes to add a Moor to a maiden.“¹⁸² Diese Aussage verdeutlicht, dass die bewusste Positionierung einer Schwarzen Person zur Erhöhung des eigenen gesellschaftlichen Status und zur Inszenierung von *agency* eine zentrale Rolle spielte, während das Individuum der Schwarzen kein Interesse bildete. Folgt man den Worten von Hoogstraten, so wird klar, dass sie häufig lediglich als visuelle Ergänzung eingefügt wurden, selbst dann, wenn die weißen in Wirklichkeit keine Schwarze Person als Bedienstete hatten. Der Schwarze Körper fungierte nicht einfach als dekoratives, sondern auch als gezieltes künstlerisches und repräsentatives Mittel, um die Hierarchien zu verdeutlichen.

Als zweite Kategorie der Darstellung der Menschen möchte ich die sogenannten Tronien in Betracht ziehen.

9.2. Tronien

Tronien (nied. *tronies*) (Abb. 52) entwickelten sich in den Niederlanden des 17. Jahrhundert als Hilfsgenre des Porträts mit seinen spezifischen Funktionen. Jan Lievens, Rembrandt van Rhein und Frans Hals gelten als Begründer dieses Genres.¹⁸³ Im Gegensatz zum klassischen Porträt handelt es sich bei Tronie um eine Studie von Gesichtsausdrücken, Physiognomie sowie Gesichtstypen, wobei die dargestellte Person, meist als Halbfigur, Brustbildnis oder Kopf vor einem unbestimmten Hintergrund gemalt, anonym bleibt und irrelevant für das Thema des Gemäldes ist.¹⁸⁴ Daher wurden bei Tronien bestimmte Zeichen und jegliche Merkmale, die auf die Identität der Person verweisen konnten, vermieden,¹⁸⁵ was ebenfalls ein zentrales Unterscheidungsmerkmal zum Porträtgenre bildet.

Die Auftraggeber:innen nutzten eigene Porträts, um ihren eigenen Status in der Gesellschaft zu zeigen, unter Einsatz spezifischer Repräsentationsstrategien wie Attributen, Blickkontakt, Lichtführung etc. Bei Tronien entfällt aber das „Wer“ als Individuum, das im Porträt im Mittelpunkt steht. Hier wird der Typus

¹⁸² Massing 2011, S. 228.

¹⁸³ Hirschfelder 2009, S. 49.

¹⁸⁴ Hirschfelder 2008, S. 112; Stukenbrock 2009, S. 228; Kolfin 2010, S. 275; Van Haute 2015, S. 21; Weiss 2017, S. 160.

¹⁸⁵ Hirschfelder 2008, S. 14.

relevant. Die Künstler:innen waren daran interessiert, wie sich bestimmte Gruppen, beispielsweise Altersgruppen, Völker oder Geschlechter, auszeichnen. Deshalb wurde der Fokus auf charakteristische und spezifische Gesichtsausdrücke eines Typus genommen.¹⁸⁶ Hirschfelder behauptet, die Darstellungen eines Typus basierten auf klaren Schemata, die eng mit bestehenden Stereotypen über den/die jeweilige/n Vertreter:in der dargestellten Gruppe in Zusammenhang gebracht wurde.¹⁸⁷ Gleichzeitig hebt sie vor, dass die subjektive Wahrnehmung der Tronien den Betrachter:innen übergeben wurde.¹⁸⁸

Trotz der Anonymität und Irrelevanz des Individuums wurden Tronien häufig nach realen Modellen gemalt, die in Ateliers der Künstler:innen posierten.¹⁸⁹ Sie dienten nicht nur als Studienobjekte für die Maler:innen selbst, sondern auch für deren Schüler:innen, die sie analysieren konnten.¹⁹⁰ Tronien blieben anonym und fungierten als Vorlagen, bereits angefertigte Gesichter, die später in verschiedenste Bildinszenierungen wie Historiengemälde, Genredarstellungen oder andere Bildgattungen weiterverwendet wurden.¹⁹¹

Das Besondere an Tronien war ihre naturalistische Darstellung trotz der Tatsache, dass es sich nicht um konkrete Personen handelte. Jan Nicolaisen bringt als Beispiel die Tronie eines jungen Mädchens (Abb. 53), deren Darstellung er als „eine Konstruktion oder Summe verschiedener Beobachtungen und Empfindungen“ beschreibt.¹⁹² Ihre Darstellung mit leicht geöffnetem Mund, der ein Lächeln offenbart, und direktem Blick wirkt äußerst realistisch und porträthaft, obwohl ihr Gewand eine reine Phantasie des Malers ist.¹⁹³ Dies führt dazu, dass die Grenzen zwischen Porträt und Tronien häufig schwer zu bestimmen sind. Hirschfelder bemerkt, dass die Tronien im Gegenteil zu Porträts oft mit breiten, lockeren Pinselstrichen gemalt wurden, während Porträts durch eine detaillierte und präzise Malweise geprägt sind.¹⁹⁴ Das Porträt von de Jongh (Abb. 42) zeigt dies exemplarisch. Während das Gewand des Porträtierten mit kleinsten Elementen und feinsten Stickereien sowie einem Gesicht, in dem jede Falte zu erkennen ist, gemalt wurde, erscheinen die Schwarzen Diener bzw. ihre Körper ohne jegliche Nuancierung vorgestellt.

Im 17. Jahrhundert entstanden in den Niederlanden zahlreiche Tronien mit der Darstellung von Schwarzen Menschen, die in der Forschungsliteratur als *Morentronien* bezeichnet werden. Sowie die Tronien von Weißen Menschen zeigten die *Morentronien* die Köpfe Schwarzer Menschen mit besonderem Augenmerk auf ihre Physiognomie und Hautfarbe.¹⁹⁵ Auch hier dienten reale Schwarze Personen als Modelle. Insbesondere steigerte sich das Interesse an der Darstellung der Gesichtszüge der

¹⁸⁶ Van Gemert 2014, S. 28.

¹⁸⁷ Hirschfelder 2008, S. 316.

¹⁸⁸ Ebenda.

¹⁸⁹ Hirschfelder 2009, S. 49.

¹⁹⁰ Van Haute 2015, S. 18.

¹⁹¹ Ebenda.

¹⁹² Nicolaisen 2014, S. 96.

¹⁹³ Ebenda, S. 90.

¹⁹⁴ Hirschfelder 2008, S. 285.

¹⁹⁵ Kolfin 2008, S. 81.

Schwarzen in den 1630er und 1640er Jahren. Der Grund dafür war nicht zuletzt die zunehmende Anzahl der Schwarzen Personen durch Sklavenhandel.¹⁹⁶

Zahlreiche flämische und niederländische Maler:innen fertigten *Morentronien* an. Rembrandt van Rijn hinterließ mehrere solcher Studien, die er später in seine Historiengemälde (Abb. 54, 55) umsetzte. Eine zeigt beispielweise die Darstellung von zwei Schwarzen Männern (Abb. 36), bekleidet in römischen Tuniken, vor dunklem Hintergrund. Das Gemälde wirkt wie eine skizzenhafte unvollendete Studie. Die Farbpalette ist auf warme, erdige Brauntöne reduziert. Die Blicke der beiden sind abgewandt. Der Mann in der Mitte schaut in die Ferne, während der andere den Kopf senkte und sein Kinn auf die Schulter seines Begleiters lehnt und seine Augen nach unten richtet. Durch die Licht- und Schatteneffekte treten die Gesichter plastisch und lebendig hervor, obwohl die Konturen sowie die Gesichtszüge verschwommen erscheinen und nicht präzise herausgearbeitet sind. Markant ist die lockere, fast skizzenhafte Pinselführung, vor allem in der Darstellung der Kleidung. Pastoser Farbauftrag ist auch bei der Ausführung der Gesichter zu sehen. Trotz der groben Malweise zeichnet sich das Gemälde durch eine spürbare Präsenz der Dargestellten aus. Die leicht geöffneten Lippen, die nachdenklichen Blicke und ihre Körperhaltung verleihen den Tronien einen momentaufnahmhaften Eindruck.

Eine differenzierte *Morentronie* (Abb. 56) malte der niederländische Maler Gerrit Dou. Ein junger Mann erscheint als Brustfigur vor einem dunklen Hintergrund, leicht zu den Betrachtenden gedreht. Durch die Führung des Lichts und den daraus entstandenen Hell-Dunkel-Kontrast ergibt sich eine plastische Ausführung des Gesichts. Der Junge trägt ein Gewand im orientalischen Stil, auf seinem Kopf prangt ein weißer Turban, dessen stoffliche Qualität beinahe flimmernd wirkt. Er ist mit der Feder eines Paradiesvogels verziert, der als luxuriöse Ware aus dem Gebiet von Neuguinea in die Niederlande gebracht wurde.¹⁹⁷ Ähnlich tritt die *Morentronie* (Abb. 57) von Karel van Mander auf, die gleichzeitig stärker inszeniert wurde. In einer selbstbewussten Pose erscheint der Schwarze Mann wieder in bunter Kleidung nach orientalischer Mode und in Rüstung.¹⁹⁸ Sowie Dous Junge trägt er ein Turban, der unproportional groß erscheint. Er wird durch einen Strahl erhellt, der besonders die Gesichtszüge des Mannes hervorhebt. Obwohl sein Blick im Gegensatz zu Dous den Betrachter:innen zugewandt ist, ähnelt die Wiedergabe des Inkarnats und des Gesichts im Allgemeinen dem Knaben auf Dous Gemälde. Der Widerschein und die Lichtreflexionen, die die Gesichtsform in beiden Werken intensiv zur Geltung bringen, legen den Akzent auf die Oberfläche des Körpers. Die Haut erweist eine glatte Oberflächengestaltung, die sich mit der Beschaffenheit der Turbane besonders korreliert. Es ist trotzdem anzumerken, dass die Künstler sich um eine differenzierte Wiedergabe des Inkarnats bemühten, um die abgestufte Modellierung des Gesichts bzw. der Gesichtszüge zu schildern. Die Behandlung der

¹⁹⁶ Van Haute 2015, S. 19.

¹⁹⁷ Kat. Ausst. 2019, S. 134.

¹⁹⁸ Kolfin 2010, S. 275.

Hautoberflächen war wichtig für das Genre und ist die auf mehreren Troniendarstellungen von Schwarzen Menschen zu beobachten.¹⁹⁹

Das im 17. Jahrhundert wachsende Interesse an der differenzierten Darstellung und Nuancierung dunkler Hauttöne sowie die allgemeine Faszination für die schwarzer Hautfarbe greift zurück und spiegelt sich exemplarisch in der Studie eines Schwarzen Mannes (Abb. 58) von Peter Paul Rubens.²⁰⁰ Die Studie zeigt vier Ansichten des Kopfes aus unterschiedlichen Blickwinkeln vor. Der Fokus liegt auf der feinen Tonabstufung der dunklen Haut, die neben der Physiognomie des Mannes durch die Setzung der Lichtreflexe (Abb. 59) und Benutzung einer breiten Farbpalette zum Thema der Studie wird.²⁰¹ Lasierende und deckende Farbschichten erzeugen eine Tiefe im Inkarnat und der spontane lockere Pinselduktus betont die Lebendigkeit und Dynamik der Darstellung.

Ähnlich verwirklicht Rembrandt die Herausforderung der Differenzierung der Farbe an seinem Beispiel (Abb. 36). Hier werden die einzelnen Farbschichten übereinander gesetzt und gestaltet, was die Nuancierung der dunklen Hauttönen ermöglicht (Abb. 60). Die dunkleren Farben bis zum Schwarz werden auf die helleren aufgetragen, was eine komplexe lebendige Struktur des Inkarnats konstruiert.

An dieser Stelle ist eine kurze Zusammenfassung notwendig. Die Aufgabe der Tronien bestand darin, diverse Gesichtsausdrücke und physiognomische Typen wiederzugeben, die für bestimmte Menschengruppen charakteristisch waren. Diese Funktion wurde durch die besondere Betonung der Oberflächen ergänzt. Die glatten, glänzenden Partien der schwarzen Haut standen im Gegensatz zu exakt wiedergegebenen Gesichtszügen. Während das Innere bei Porträts durch die Darstellung des Äußeren zum Tragen kommen musste, konzentrierten sich Tronien lediglich auf das äußere Erscheinungsbild.

Im Falle von Darstellungen von Menschen afrikanischer Herkunft wurde dieser ästhetische Fokus häufig durch zusätzliche Elemente intensiviert, und zwar durch Kleidung nach orientalischer Mode oder exotische Accessoires. Sie demonstrierten auch die zeitgenössische Faszination für Orient und verstärkten die Assoziation von Schwarzen mit *Fremden*. Die Anziehungskraft des üppigen, prächtigen Gewandes wurde besonders mit der Türkei und dem Orient im Allgemeinen in Verbindung gebracht.²⁰² Der osmanische Hof galt als Inbegriff der Pracht. „The Ottoman court was seen as the most splendid and worthy of emulation in its ceremonies [...]“²⁰³ Der Turban war gleichfalls ein wichtiger Bestandteil des Kostüms. *Habitus variarum orbis gentium. Habitz de nations estranges* (Abb. 61) von Abraham de Bruyn und Jean Jacques Boissard umfasst zahlreiche Darstellungen von Ethnien und Völkern aus verschiedenen Kontinenten in ihren Kostümen. Wie bereits in der Einleitung angesprochen, begrenzte sich die Bezeichnung *Mohr* nicht ausschließlich auf Menschen mit Schwarzer Hautfarbe, sondern meinte auch

¹⁹⁹ Kolfin 2008, S. 83. Kolfin bringt als Beispiel Werke von Jan Miense Molenaer, Jan de Bray sowie Juriaan van Streek und anderen.

²⁰⁰ Van Haute 2015, S. 26.

²⁰¹ Kolfin 2008, S. 78.

²⁰² Bindmann 2013, S. 73.

²⁰³ Ebenda.

Personen aus dem Osten, Muslime etc.²⁰⁴ Deshalb wurde das Adjektiv *mohrisch* zum Synonym für orientalisches.²⁰⁵ Ein Blatt zeigt einen äthiopischen Mann und einen *Mohr* in einer Tunika, mit voluminösen weißen Turbanen auf ihren Köpfen. Dieses Element wurde mit Afrika assoziiert und wurde zum festen Bestandteil der Inszenierung der Schwarzen. In manchen Darstellungen wurde der Turban durch ein weißes Kopftuch ersetzt, das als Stirnbinde fungierte (Abb.3).²⁰⁶

Weitere oft verwendete und beliebte Merkmale, die den Menschen afrikanischer Herkunft zugeschrieben wurden, waren Accessoires wie exotische Perlenohrringe, die auf den beschriebenen Werken von Dou (Abb. 56) und van Mander (Abb. 57) zu erkennen sind. Sie wurden jedoch weniger als Ausdruck der Individualität oder Teil der Selbstinszenierung oder -darstellung verstanden, sondern vielmehr als Festschreibung eines Typus: Sie funktionierten als Elemente der Stereotypisierung und Inszenierung, die den Platz der Schwarzen Menschen in der europäischen Vorstellung vom *Anderen* markierten. Tronien agierten somit als eine visuelle Form, die die globale Dominanz der Weißen europäischen Perspektive verdeutlichte. Die dargestellten Personen erscheinen nicht als autonome Subjekte, sondern als funktionale Elemente, Typen und Objekte der Beobachtung und des Blicks.

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts wurden Tronien kritisch betrachtet. Sie wurden als heuchlerische Masken wahrgenommen, da sie unecht wirkten und kein Individuum im sozialen Sinne darstellten. In diesem Kontext trat die Frage nach Individualität in den Vordergrund.²⁰⁷

Im Weiteren will ich nun auf eine andere Form der Darstellung der Menschen eingehen, den sogenannten ethnographischen (Typen)Porträt.

9.3. Ethnographische Typenporträts von Albert Eckhout

Im Unterkapitel 6.3. wurde das Oeuvre von Albert Eckhout sowie sein Beitrag zur kolonialen Bildproduktion bereits kurz erwähnt. Seine Werke zählen zu den frühesten bekannten Darstellungen der in Brasilien lebenden Bevölkerungsgruppen sowie der existierenden Flora und Fauna, die auf Erkundungen und Betrachtungen des Künstlers basieren.²⁰⁸ Auf insgesamt acht lebensgroßen Gemälden zeigt Eckhout Männer und Frauen verschiedener Bevölkerungsgruppen, die zur Zeit seines Aufenthalts im kolonialen Brasilien lebten: je ein männliches und weibliches Pendant der indigenen Tupi- und Typuya Völker, Iuso-mestizische Bevölkerung sowie Afrikaner:innen. Diese Werke belegen nicht nur die ethnische Vielfalt des kolonialen Brasiliens, die aus Indigenen und anderen hergebrachten Ethnien aus anderen Kontinenten bestand,²⁰⁹ sondern sie sind auch wertvolle visuelle Quellen darüber, wie Europäer:innen andere Völker und Ethnien im Kontext von Kolonialismus und Sklaverei sahen und inszenierten.

²⁰⁴ Siehe Einleitung und Howie 2023, S. 622.

²⁰⁵ Kat. Ausst. 2008, S. 184.

²⁰⁶ Massing 2008, S. 41.

²⁰⁷ Baggerman/Dekker 2014, S. 42.

²⁰⁸ Buvelot 2004, S. 17.

²⁰⁹ Parker Brien 2013, S. 229.

Im Mittelpunkt dieser Untersuchung stehen die Darstellung einer *Frau afrikanischer Abstammung mit Kind* (Abb. 24) und ihr Pendant, die Darstellung eines *Mannes afrikanischer Herkunft* (Abb. 25). Beide Figuren präsentieren sich souverän den Betrachtenden und nehmen direkten Augenkontakt mit ihnen auf. Ihre Haltung wirkt dadurch würdevoll und selbstbewusst. Der Mann steht auf einer sandigen Erhöhung vor dem Hintergrund des Ozeans. Demonstrativ präsentiert der Maler seinen Körper, bekleidet lediglich mit einem weiß-blauen Lendenschurz, in den ein großes Schwert, vermutlich ghanischen Ursprungs, gesteckt ist.²¹⁰ Hinten befestigte er mehrere Speere, von denen einen er fest in der rechten Hand hält. Sein Blick wirkt ernst und herausfordernd. Links von ihm liegt ein Elefantenstoßzahn, während sich im Hintergrund eine Dattelpalme identifizieren lässt, die in Westafrika heimisch ist.

Auch die Frau steht auf einer sandigen Anhöhe, umgeben von Papayabäumen, die ursprünglich aus Brasilien stammen. Der Hintergrund unterscheidet sich von dem des männlichen Pendants. Im offenen Meer erscheinen mehrere Schiffe auf dem Horizont, die entweder Brasilien ansteuern oder verlassen. Am Ufer befinden sich sechs dunkelhäutige Männer, vermutlich indigene oder afrikanische Sklaven. Die Frau trägt einen auffälligen Kopfschmuck aus Hahnenfedern, mehrere Ketten aus Korallen und Perlen schmücken ihren Hals und betonen ihre entblößte Brust. Ihr Unterkörper ist mit einem Tuch bedeckt, das als afrikanischen Ursprung stammend identifiziert wurde, in dem eine Tabakpfeife gesteckt ist.²¹¹ In ihrer rechten Hand hält sie einen Korb, der aus dem Kongo stammt, voller Früchte, während ihre linke Hand auf dem Kopf ihres Sohnes ruht. Dieser wiederum hält eine Maiskolbe und einen Vogel und deutet mit diesen in Richtung des Intimbereichs seiner Mutter.

Obwohl keine direkten Hinweise auf den Status der beiden Figuren als Sklav:innen zu erkennen sind, sind die Darstellungen mit mehreren Attributen versehen, die eine Stereotypisierung der Menschen afrikanischer Herkunft nahelegen. Ihre Nacktheit, die idealen Körperproportionen,²¹² insbesondere beim Mann, und ihre muskulöse Erscheinung deutet auf körperliche Arbeit auf Plantagen.²¹³ Menschen aus Afrika galten in der europäischen Wahrnehmung als körperlich besonders robust und stark.²¹⁴ Einige Details, wie Waffen, Kleidung, Korb sowie Accessoires weisen darauf hin, dass Eckhout afrikanische Menschen verschiedener Herkunft zu einem idealisierten „afrikanischen Typus“ zusammenfasste. Seine Gemälde zeigen damit kein ethnisch oder kulturell spezifisches Individuum, sondern ein generalisiertes Bild eines *Afrikaners* und einer *Afrikanerin* als Repräsentant:innen eines ganzen Kontinents.²¹⁵

In der Forschung werden diese Werke als ethnographische Porträts oder ethnographische Typenporträts²¹⁶ bezeichnet, eine hybride Bildform, die sowohl Elemente des klassischen Porträts als auch Motive aus

²¹⁰ Buvelot 2004, S. 18.

²¹¹ Kat. Ausst. 2008, S. 234.

²¹² Parker Brien stellt fest, dass die Pose des Mannes der Tradition der griechisch-römischen Statuen folgt. Siehe Parker Brien 2013, S. 241-242.

²¹³ Zu diesem Thema siehe Kapitel *Paradoxe Repräsentationen von afrikanischen SklavInnen* in Daum 2009, S. 88-91, wo die Autorin mit mehreren Bildbeispielen argumentiert, warum es bei Eckhouts Gemälden nicht um die Vertreter des afrikanischen Königtums handelt, trotz solcher erhabenen Attribute wie Schwert und Hut.

²¹⁴ Kat. Ausst. 2008, S. 234.

²¹⁵ Mason 1998, S. 51.

²¹⁶ Schmidt-Linsenhoff 2003, S. 285-316; Daum 2009.

Reiseliteratur und Kostümbüchern vereint.²¹⁷ Anders als traditionelle Porträts, die das individuelle Antlitz eines konkreten Menschen abbilden, stellen Typenporträts kollektive Eigenschaften einer Ethnie, eines Volks und seines Umfelds, das heißt den Habitus, dar. „Artefakten“²¹⁸, die einer Gruppe gehören, darunter Kleidung, körperliche Attribute etc. werden in der Darstellung einer Person kombiniert, die als Typ und Repräsentant tritt.²¹⁹

Auffällig ist, dass der Auftraggeber, Johan Maurits, in diesen Werken selbst nicht dargestellt ist. Er sowie andere verbleiben in der Position des betrachtenden Subjekts einer von ihnen konstruierten Welt.²²⁰ Rebecca Parker Brienens merkt Parallele zwischen ethnographischen (Typen)Porträts und klassischen Porträts an.²²¹ Sie zitiert Ann Jensen Adams, die auf die Aufgabe des Porträts „[to] convince their viewers of something about their sitters, their character, and their social position“ hinweist.²²² Die Darstellung in Lebensgröße vermittelt Würde und Präsenz – sie präsentieren sich selbst den Betrachtenden und treten mit ihnen in direkten Kontakt, indem sie ihre Blicke aus den Gemälden ausrichten, was an traditionelle Porträts erinnert. Allerdings täuschen diese Darstellungen die Wahrnehmung der Betrachter:innen und schaffen eine Fiktion eines Porträts.²²³ Die Identitäten der Dargestellten sind nicht bekannt oder überliefert. Es ist auch nicht nachweisbar, ob für diese Werke nach realen Modellen gemalt wurden.²²⁴ Der für Porträts wesentliche Aspekt der Anwesenheit, der tatsächlichen Präsenz ist hier daher nicht erhalten. Auch das Innere, der Zustand, der Charakter der porträtierten Person ist in der Darstellung einer Ethnie abstrakt.²²⁵ Auf diese Weise ist in Eckhouts Werken keine Rede über die Selbstrepräsentation oder Selbstinszenierung. Vielmehr handelt es sich um Inszenierungen des europäischen Blicks auf das *Andere* und wie es strukturiert wird.²²⁶

Die Fiktivität des Porträts ist mit ambivalenter Interpretation dieser Gemälde verknüpft. Man kann davon ausgehen, dass die Werke afrikanische Sklav:innen darstellen, die nach Brasilien gebracht wurden, um auf Plantagen zu arbeiten. Jedoch wirken sie monumental und weisen eine raumgreifende Körperpräsenz auf, die ihnen Bedeutung verleiht.²²⁷ Rebecca Parker Brienens und Denise Daum vertreten die Meinung, dass solche Art der Darstellung den Figuren einen Schein und Anteil der Subjektivität zuteilt.²²⁸ Dadurch suggerierte Eckhout ein Bild eines Individuums, einen Schein der Individualität.

Die zentrale Rolle in diesen Werken spielt die Hautfarbe, ihre Bedeutung sowie Ausführung. In der kolonialen Wahrnehmung markierte sie eine hierarchische Differenz: Je dunkler die Haut, desto weiter

²¹⁷ Parker Brienens 2006, S. 20-21.

²¹⁸ Mason 1998, S. 46.

²¹⁹ Daum 2009, S. 106-107; Parker Brienens 2013, S. 234-235.

²²⁰ Schmidt-Linsenhoff 2003, S. 289; Parker Brienens 2013, S. 236.

²²¹ Parker Brienens 2013, S. 235.

²²² Ebenda.

²²³ Daum 2009, S. 83; Parker Brienens 2013, S. 242.

²²⁴ Daum 2009, S. 59.

²²⁵ Parker Brienens 2013, S. 235.

²²⁶ Daum 2009, S. 59.

²²⁷ Schmidt-Linsenhoff 2003, S. 292.

²²⁸ Daum 2009, S. 83; Parker Brienens 2013, S. 235.

entfernt galt die Ethnie vom europäischen Ideal der Zivilisation. Diese Vorstellung spiegelt sich in der Kleidung der dargestellten Völker wider. Je mehr Kleidung eine Figur trägt, desto näher ist sie zur europäischen Kultur.²²⁹ Die zivilisierte *Alte Welt* wird zum Ausmaß, zum Maßstab, nach denen sich nicht-europäische Ethnien und Völker richten sollten. Die Malweise, mit der das Inkarnat geschildert wurde trägt dazu bei, eine visuelle Hierarchie zu etablieren. Die verallgemeinerte, nicht nuancierte Übertragung der Hautfarben aller Gruppen stellt Viktoria Schmidt-Linsenhoff im Gegensatz zu nicht in den Bildern präsenten Europäer:innen.²³⁰ Durch ihren Blick, den sie als *voyeuristisch* bezeichnet,²³¹ und ihre Absenz dient das Inkarnat als „Klassifikationsmerkmal“²³² verschiedener Rassen, das von den Europäer:innen selbst konstruiert wurde und das als Marker der gesellschaftlichen sowie globalen Machtordnung fungierte.²³³

Eckhouts Darstellungen stehen pauschal und exemplarisch für eine Generalisierung aller Menschen afrikanischer Herkunft oder anderen Ethnien. Bezeichnet als ethnographische *Typenporträts*, die als wissenschaftliche Quelle über fremde Bevölkerungen sowie Erzeugung von Wissen dienen sollten,²³⁴ verwandelten sie sich in generalisierte Schauobjekte, die durch ihre Körperfarbe zu vom eurozentrischen Blick geprägten Repräsentationen der Ethnien wurden. Trotz des Versuchs des Malers, mit der Wahrnehmung der Betrachter:innen zu spielen, indem er den abgebildeten Stellvertreter:innen der Bevölkerungen eine Art *agency*, das heißt porträtnähernde Merkmale verlieh und dadurch ihre Rolle als Sklav:innen entzog,²³⁵ wurden die Schwarze Frau mit Kind und Schwarzer Mann in eine visuelle Hierarchie eingebettet, wo sie zu Objekten des Blicks zugeordnet wurden. Auf diese Weise hielten die Gemälde eine visuelle Ordnung aufrecht, in der die europäische Identität durch Abgrenzung vom *Anderen* konstruiert und legitimiert wurde.

9.4. Zwischen Subjekt und Objekt

Das Genre des Stilllebens feierte nicht nur die Errungenschaften der Niederländer:innen auf dem globalen Handelsmarkt und ihren Lebensstil. Wie im Kapitel 7 dargelegt, wurde es auch zum Spiegelbild und Sinnbild einer konstruierten Realität, die durch künstlerische Meisterschaft erzeugt wurde, und die die Anziehungskraft der Artikel bzw. den Besitz von diesen stimulierte. Die Objekte sind dargestellt, um präsentiert zu werden, um die Faszination zu erregen. Sie stellen eine fiktive Realität vor, indem diese Objekte willkürlich, nach dem Wunsch des Malers oder der Auftraggeber:innen, ausgewählt wurden und werden durch ihre Gruppierung, die Lichtstrahlung sowie damit erzielten Glanz, zu einer kunstvollen

²²⁹ Parker Brien 2006, S. 86-87.

²³⁰ Schmidt-Linsenhoff 2003, S. 293.

²³¹ Ebenda S. 292-293.

²³² Daum 2009, S. 128.

²³³ Ebenda S. 294. Nach Daum, konzipieren die 4 Pendants eine *Typologie der Hautfarben*, siehe Ebenda S. 127-136. Durch diese *Typenporträts* schuf Maurits ein Bild, das seine Macht und das hohe Ansehen begründete. Dazu Daum 2009, S. 140-143.

²³⁴ Daum 2009, S. 141; Mason 1998, S. 49. Peter Mason behauptet, dass es zu dieser Zeit keine anderen Darstellungen gibt, die mit solcher Genauigkeit außereuropäische Ethnien zeigen.

²³⁵ Parker Brien 2013, S. 243.

Inszenierung einer wohlhabenden Geschichte. Die dekorativen Eigenschaften der Gegenstände spiegeln ihren materiellen Wert und ihre Kostbarkeit wider. Hier manifestiert sich der Sinn des Stillebens. Der Schein der Objekte wird zum Mittelpunkt der Präsentation und Repräsentation. Ihre materielle Präsenz wird durch die visuelle Wirkung hervorgebracht. Diese Oberflächlichkeit im wörtlichen und übertragenen Sinn wurde dem Genre zum Vorwurf gemacht und führte dazu, dass es im Rang der Gattungen auf den untersten Platz gestellt wurde. Das Äußere, das, was in der Porträtmalerei nur als Teil eines Dialogs mit dem Inneren und als Ausdruck dessen verstanden wurde, wurde in der Stillebenmalerei auf die Erscheinung, auf das Sichtbare reduziert.

Die Darstellung Schwarzer Menschen erhält in diesem Zusammenhang eine besondere Relevanz. Es ist zunächst anzumerken, dass die Namen der Dargestellten nicht überliefert sind. Peter Erickson bezeichnet ihre Rolle als Diener:innen als eine modifizierte Form der Sklaverei,²³⁶ da sie den Familien und Haushalten gehörten, die eine uneingeschränkte Macht über sie ausübten. Laut Marcia Pointon, waren diese Haushalte der einzige Ort, mit dem sie verbunden wurden.²³⁷ Das bedeutet, man kann feststellen, dass die dargestellten Schwarze nicht selbst entschieden, in den Stilleben zu erscheinen oder diese in Auftrag zu geben. Vielmehr wurden sie nach dem Wunsch ihrer Herr:innen in diese opulenten Darstellungen als *Exotische* Elemente inkludiert.

Im Birmingham Stilleben hält die Figur ein leeres Glas in seiner rechten Hand. Sein Körper scheint sich den Betrachter:innen schüchtern und zurückhaltend zugewendet. Die ausgestreckte Hand mit dem Römer-Glas erweckt den Eindruck, als wolle er ihnen Wein anbieten, den er aus dem auf dem Tisch stehenden Krug einschenken würde. Seine Rolle als Bedienstete erweist sich durch die unmittelbare Verbindung mit den Objekten und seine Haltung spricht über eine Unterwerfung den Betrachtenden. Auch sein abgewandter Blick unterstreicht seine Unterwerfung und reduziert seine *agency*.²³⁸

Nach Samuel van Hoogstraten erscheint er als funktionale Zufügung zur gesamten Inszenierung. Jedoch bezog sich Hoogstraten auf Historien- und Porträtgemälde. Im Stilleben wird der Genuss oder das Vergnügen für das Auge allerdings nicht durch Gegensätze von Schwarz und Weiß erschaffen, sondern durch funkelnde und variierte Oberflächen. Die Wiedergabe der dunklen Hauttönungen wird in diesem Kontext ästhetisch funktionalisiert. Der Künstler entschied sich bei der Darstellung des Gesichts nicht für klare Konturen, sondern für weiche Übergänge des Farbtons, die durch das subtile Spiel von Licht und Schatten fast verschwommen erscheinen, eine Modellierung jedoch ermöglichen. Die Inkarnatsabtönungen differenzieren sich abhängig von der Lichtstrahlung. Die Lippen des Mannes (Abb. 62) haben einen warmen, helleren, leicht braunen Ton, der in das rötliche übergeht, während seine Stirn am meisten vom Licht erhellt ist und kühle, fast bläuliche Partien aufzeigt. Die Glanzlichter auf seiner Nase und der Stirn intensivieren den Effekt und die Qualität eines Stoffs wie zum Beispiel Porzellans oder Metalls. Gleichfalls reflektieren seine Lippen den Lichtstrahl. Über der oberen Lippe sowie auf der

²³⁶ Erickson 2009, S. 24.

²³⁷ Pointon 2013, S. 59.

²³⁸ Im nächsten Kapitel wird dieses Phänomen ausführlicher diskutiert.

unteren setzte der Maler kleine, weiche, weiße Pinselstriche, wodurch er eine leichte Plastizität und saftige Fülle suggerierte. Durch die Setzung des Lichts ergibt sich eine transluzente Eigenschaft der Haut. Interessant dabei ist ebenfalls die Tatsache, dass geglaubt wurde, dass die Schwarze Haut eine besondere ölähnliche Substanz enthielt, die raus an die Körperfläche ausströmt und diese zum Glänzen bringt.²³⁹ Der Rest des Gesichts, insbesondere seine linke Wange verschwindet in der Schattierung. Das linke Ohr erscheint nahezu verschwommen gemalt zu sein. Die Gesichtszüge treten idealisiert, ohne jegliche Falte und ohne besondere individualisierte Merkmale hervor. Die Lichtregie reduziert auf diese Weise sein gesamtes *Sein* auf das Äußere bzw. auf die äußere Erscheinung. „[...] the aesthetic possibilities of new color effects”²⁴⁰ von Schwarzen Menschen werden hier zum Teil der ästhetischen und ornamentalen Inszenierung des Genres Stilleben.

Diese Begrenzung oder Einschränkung des Dargestellten auf äußere Merkmale verweist auf zentrale Eigenschaften des Stillebens, auf die Oberfläche und Oberflächlichkeit, die durch die Nuancierung in den Vordergrund rücken. Der Künstler konzentrierte sich auf die Präsentation des Materiellen, wobei das Individuum, das Innere des Dargestellten unsichtbar und irrelevant bleiben. Die Einbettung des Schwarzen in den Kontext des Stillebens macht seine Präsenz lediglich fiktiv. Er ist physisch sichtbar, jedoch bleibt seine tatsächliche Existenz dekorativ und unsichtbar. Wie glänzende und duftvolle Objekte auf dem Tisch gilt er als Träger von *Exotik*. Seine Kleidung und Accessoires verstärken diese Projektion. Sie dienen nicht der Selbstinszenierung, sondern der Zurschaustellung des *Fremden* und Luxuriösen, das die Schwarze Figur widerspiegelt. Das Gewand des Mannes ist im Unterschied zum Gesicht mit breiteren, expressiveren Pinselstrichen gemalt, wodurch die reiche Textur stärker hervorgehoben wird. Die feinen, stakt glitzernden Stofflichkeiten, die mit den Farben der importierten Waren korrespondieren, intensivieren die Bedeutung des Stillebens als Projektionsfläche der Dokumentation des Reichtums und der Erkundung der Welt. Jedoch wird sie durch den europäischen Blick gestaltet, inszeniert und beobachtet.

Das Münchener Prunkstilleben von van Streek weist ähnliche Eigenschaften auf. Auch die Pose in Drehbewegung nach rechts und das Halten von Objekten wiederholt sich. Die Verknüpfung des Mannes mit den Objekten und seine Rolle als Diener sind besonders durch die korrelierten Farben sichtbar.

Die Oberflächenbehandlung im Gesicht wirkt dennoch anders als im Birmingham Werk (Abb. 63). Die Malweise ist stärker reduziert. Mit wenigen Weißhöhlungen auf seiner Nase und über der Lippe versuchte der Maler, die Farbe und das Gesicht zu modellieren, allerdings erscheint es schematischer. Die Gesichtsform wirkt verschwommener und die Konturen wenig scharf. Das Inkarnat weist keine Nuancierung oder Abstufung auf. Es wirkt als fast eintönige Fläche, sodass es kompliziert und beinahe unmöglich wird, die Konturen zwischen dem Gesicht und dem Hals zu bestimmen. Durch dunklere, fast schwarze Farbe grenzt der Maler die Gesichtspartien ab. Der glatte, deckende, einheitliche Farbauftrag,

²³⁹ Benthien 1999, S. 198-199.

²⁴⁰ Erickson 1993, S. 503.

der an Eckhouts Ausführung erinnert, ermöglicht keine Individualisierung und evoziert eine Typisierung. Die Betrachtenden erkennen keine Poren oder Falten, das Gesicht wirkt äußerst idealisiert.

Die Physiognomie und die Mimik können auf den ersten Blick als individueller Ausdruck wahrgenommen werden. Dennoch liest man wieder die weiteren Passagen von Hoogstraten über Schwarze Menschen, weisen seine Gesichtszüge die beschriebenen Merkmale aus.²⁴¹ Die Augen des Dargestellten sind nach oben gerollt, sein Mund ist geöffnet, seine Position ist instabil. Es erinnert an die Skizze von Jacob de Gheyn III. (Abb. 64), wobei das Gesicht des Mannes aus Afrika komplett verzerrt und grotesk ausgeführt wurde.²⁴² Diese stereotypischen Darstellungsmerkmale entziehen die Individualität und stellen die Schwarzen in eine erniedrigte Position. Der Fokus liegt dabei nicht auf der Darstellung der bestimmten Person, sondern auf den Gesichtszügen und Ausdrücken, die der gesamten Rasse zugeschrieben wurden und die für die Betrachter:innen leicht erkennbar waren. Dies führte zur Verallgemeinerung und Schematisierung der Darstellungen, die auf abgeleiteten Stereotypisierungen beruhten.

Das Gewand des Dargestellten ist wie im vorherigen Stillleben mit großen pastosen und raschen Pinselstrichen gemalt, was die Detailierung der Elemente vermindert, jedoch gleichzeitig mehr Dynamik ins Bild einfügt. Die Kostbarkeit des Stoffes betonen rasche, weiße Akzente entlang der linienartigen Stickereien.

Die Unterschiede im Farbauftrag der Gesichter und in der Wiedergabe des Details in beiden Werken scheinen besonders auffällig. Die Wiederholung der Posen, die Haltung, die Auswahl der Kostüme tendieren dazu, dass der Maler ein Model benutzte und sie in seine Gemälde einsetzte, obwohl die Gesichtsformen sich unterscheiden. In der unterschiedlichen Behandlung der Oberfläche kann man jedoch die Verfolgung des gleichen Ziels erkennen. Im ersten Stillleben lassen die erkennbaren, lebhaften und freien Pinselstriche sowie die Beherrschung der Farbe die ästhetische Seite der komplexen Bildkomposition verdeutlichen. Der Maler nivellierte die Präsenz des Schwarzen Mannes durch die Schattierung seines Inkarnats und die Wiedergabe der Hauteffekte auf das Objekthafte, Ästhetische und Äußere. Er wird dadurch zum Teil der Objektwelt. In seinem zweiten Stillleben entschied van Streek für eine glatthafte Malweise, wobei der Pinselduktus nicht bestimmbar ist. Die Reduzierung des Subjekts auf die homogene Ausführung der Hautfarbe diente dem Entzug der individualisierten Merkmale sowie Zügen und der Zuordnung des Schwarzen Dargestellten in die Reihe der hoch begehrten Waren. Tronien fungierten auch als „Vergnügen“ für die Kunstinteressent:innen und Sammler:innen.²⁴³ Im Kontext der Stilllebenmalerei, die der Freude des Auges dienten, erscheint die Auswahl beider Malweisen

²⁴¹ „Such that a Moor, even if drawn in white, will appear black because of his flat nose, short hair, far cheeks and certain stupidity in the eyes, all of which easily express to the knowledge of the viewer that this is a black person.“ Übersetzung von Kolfin 2010, S. 300. „[...] in such a way that a Moor, drawn in white, will appear black because of his flat nose, short hair, his round jaws, and a certain dazed look around his eyes, all which easily conveys to a sensible observer that he is black.“ siehe Übersetzung von Hoogstraten 2021, S. 79.

²⁴² Daum 2009, S. 83.

²⁴³ Hirschfelder 2014, S. 55.

nachvollziehbar. Die Demonstration des Charakters, des Inneren, bleibt außerhalb der Relevanz. Auf diese Weise kann man feststellen, dass es sich in beiden Werken um Tronien handelt, obwohl die Parallelen zu den Gemälden von Albert Eckhout ebenfalls zu erkennen sind.

Die Täuschung der Betrachter:innen, wie sie bei Eckhouts realistisch gemalten Werken zu sehen ist, ist hier teilweise nachvollziehbar. Obwohl van Streek den Dargestellten die Möglichkeit verwehrt, als autonome Subjekte aufzutreten, suggeriert er das für Porträts wichtige Merkmal der Präsenz. Er schafft dies durch die leichten Bewegungen der Objekte, die gerade gekippt, gestellt, geschält und berührt wurden, als ob die Schwarzen jetzt vor den Betrachter:innen stehen und abgebildet werden.

Allerdings macht der Maler ihre Position deutlich und definiert sie durch umgebende Gegenstände sowie Kleidung. Sie sind in eine bildliche Inszenierung eingebettet, die die Repräsentation von Reichtum der Auftraggeber:innen unterstreicht. Jedoch veranschaulichen diese Tronien auch einen Typus – einen *exotischen* Typus der Afrikaner:innen, der aus bestimmten Stereotypen und Vorstellungen formiert und konstruiert wurde, sowie Eckhouts ethnographische Typenporträts auf Attributen basierten. Wie die Schwarzen bei Eckhout der Repräsentation einer außereuropäischen Rasse mit ihren Attributen und in ihrem *habitus* im ethnographischen Kontext dienten, so repräsentieren van Streeks Schwarze das *Fremde* und *Exotische* im ästhetischen Sinn im Rahmen des Stillebens. Der Schwarze Körper wird dabei zur Projektionsfläche des *Exotischen* und fungiert durch die faszinierende, kostbare, orientalische Kleidung als dekorativ und exotisch aufgeladenes Element. Schwarze Personen werden in die Warenwelt gesetzt, die von weißen Europäer:innen konstruiert und betrieben wurde. Während Eckhouts Darstellungen für den Erkenntniszweck über andere Ethnien gedacht wurden, jedoch gleichzeitig die hierarchische Macht der Kolonisator:innen über Kolonisierten zum Ausdruck brachten und ihren Blick auf die *Neue Welt* bestätigten, werden die Stilleben von van Streek selbst zur Inszenierung hierarchischer Blickregie. Sie offenbart sich durch den Zweck des Prunkstillebens, das als teures Subgenre, als Statussymbol von wohlhabenden Schichten, in Auftrag gegeben und gekauft wurde. Die Darstellungen richten sich an europäische Zuschauer:innen, die Teil der kolonialen Welt sind und diese Stilleben als Objekte der Betrachtung bezogen. Die Auftraggeber:innen nutzten die Stillebeninszenierungen, ihre *agency* für die Inszenierung von sich Selbst. Der Blick der Anderen, also derjenigen, die diese Bilder betrachteten, bestimmen die Identität der dargestellten Schwarzen Menschen, deren wahres *Ich* verloren geht. Es bleibt nur das Äußere und das von anderen Konstruierte und Konsumierte.

Auffällig ist es, dass Arnold Houbraken (1660-1719), niederländischer Schriftsteller und Maler, Juriaan van Streek in seinem Traktat *De Grootte Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen* (1718-1721) als guten Porträtisten bezeichnet.

Zyn licht en bruin wist hy wonder wel waar te nemen, en had een stout penceel, waar door zyn penceelwerk in kragt tegen de natuur dorst ter monsterring komen. Hy heeft ook somwyl pourtretten geschildert, die goed zyn, waar van ik 'er verscheiden gezien heb inzonderheid van zyn Vrouw;²⁴⁴

²⁴⁴ „Licht und Schatten verstand er ungemein gut wahrzunehmen und führte einen kecken Pinsel, in Folge dessen seine Arbeiten wol mit der Natur wetteifern konnten. Zuweilen machte er auch gute Porträts, von denen ich selbst

Ob eines von den in dieser Arbeit untersuchten Werken als Porträt im Traktat bezeichnet wurde ist fraglich. Nichtsdestotrotz zeichnet Houbraken van Streeks unglaublichen Naturalismus und tapfere sowie sichere Pinselstriche aus, was in den Stillleben zu beobachten ist.

Van der Meer präsentiert eine andere Version der Darstellung des Schwarzen Mannes im Kontext des Stilllebens (Abb. 3). Im Unterschied zu van Streeks Schwarzen Figuren steht der Knabe hier nicht in direkter Interaktion mit Objekten, obwohl er von weißen Gegenständen umgeben und von diesen definiert wird. Stattdessen läuft er aus der Tiefe ins Bildfeld hinaus. Er befindet sich auf Augenhöhe mit der Tischplatte und erscheint niedriger als die darauf arrangierten Glasobjekte. Sein Körper ist fast unsichtbar hinter ihnen. Vermutlich eilt er, um einen der Gegenstände auf dem Tisch zu ergreifen und seinen Herr:innen zu bringen. Seine nach vorne geneigte instabile Haltung erinnert an die Körperposition und Gestik Schwarzer Knaben in Werken von van Dyck (Abb. 48) und anderen Künstler:innen und vermittelt den Eindruck von Flüchtigkeit und Momenthaftigkeit, als würde er gleich wieder aus dem Bild verschwinden. Seine Bewegung nach vorne aus der Tiefe des Bildraums erregen die Phantasie der Betrachter:innen nach seinem Ziel und der Absicht.

In dieser dynamischen und lebendigen Darstellung manifestiert sich seine Dienerrolle durch Instabilität, Unterwürfigkeit und die Bereitschaft, Befehlen zu gehorchen. Sein Mund ist leicht geöffnet und vermittelt Erstaunen, was mit dem erstarrten überraschten Blick von Hoogstraten korrespondiert.

Gleichermaßen wie bei van Streek ist es nicht möglich zu sagen, wer für dieses Werk als Modell diente. Das Gesicht des Knaben scheint jünger als bei van der Meers Vorgänger. Die Malweise unterscheidet sich ebenfalls. Die Gesichtskonturen sind scharf und nicht aufgelockert und weich wie bei van Streek. Die fast unsichtbaren Pinselstriche sind präziser, fein und lasierend, besonders in der Gesichtspartie. Während bei van Streek, insbesondere im Birmingham Stillleben, das Gesicht des Mannes skizzenhafter wiedergegeben wurde, wurde das Gesicht hier individualisierter aber gleichzeitig idealisierter gemalt. Die Behandlung des Lichts ist hier jedoch anders. Der Maler inszeniert einen intensiven Lichteinfall auf den opulenten silbernen Krug, der seinen Glanz auf das Gesicht des Knaben, der hinter ihm steht, wirft. Die Gesichtsfläche erscheint unter dieser subtilen Beleuchtung nur leicht erhellt. Auf diese Weise wird eine Tiefenwirkung und die glatte Modellierung des Gesichts aus dem Schatten erzeugt. Interessant ist, dass die Oberflächenbeschaffenheit der Objekte viel pastoser und expressiver dargestellt wird. Anstelle eines leuchtend bunten Turbans trägt der Junge eine schlichte weiße Kopfbinde, die zu einer Schleife auf der rechten Seite seines Kopfes gebunden ist. Sein Anzug ist nicht sichtbar, jedoch lässt sich erahnen, dass er schlichter und einfacher ist als bei Bediensteten van Streeks.

verschiedene gesehen habe, insbesondere eines von seiner Frau, [...].“ Deutsche Übersetzung, Grosse Schouburgh der niederländischen Maler und Malerinnen, Wien 1880, S. 274.

Die naturalistische Malweise mit einem dynamischen und lebhaften Farbauftrag suggeriert in diesem Werk eine scheinbare reale Präsenz einer realen Person. Allerdings findet hier meines Erachtens die weitere Entwicklung der Maltradition statt, junge Knaben als Pagen weißer Herren und Damen zu schildern.²⁴⁵ Der Objektcharakter, der durch die emalartige Oberfläche erschaffen wird, entspricht der Aufgabe des Zufügens von Personen afrikanischer Herkunft ins Bild.

Auf diese Weise kann man feststellen, dass den Schwarzen in diesen drei Gemälden immer eine spezifische Rolle zugewiesen wurde, die mit ihrer eigenen Selbstinszenierung nicht in Verbindung stand und die durch ihre Form als Tronien ermöglicht wurde. Der Kontext des Stilllebens eröffnet eine besondere Deutungsebene, die die Vorstellung von People of Colour in der europäischen Gesellschaft widerspiegelt. Das Suggestieren von etwas, was wahrscheinlich im realen Leben nicht existierte, aber womit man sich repräsentieren konnte, hatte im Stillleben, dass einen Schein präsentierte, eine zentrale Bedeutung.

Die Schwarzen repräsentieren *Exotik*, eine konstruierte Welt, in die sie einbezogen wurden. Gleichzeitig werden sie als objektartige Elemente präsentiert. Die Prunkstillleben an sich dienen in diesen Fällen als gesamte Repräsentation des Reichtums und der Inszenierung der Macht. Die Darstellungsweise, die an oder für das Genre des Stilllebens angepasst bzw. ausgewählt wurde, kodifizierte ihre Entmenschlichung oder, wie Schmidt-Linsenhoff es formulierte – *Verdinglichung*.²⁴⁶

Für die weitere Analyse der Rolle der Schwarzen Menschen im Stillleben sowie der Subjekt/Objekt-Dichotomie möchte ich in diesem Kapitel bereits erwähnten künstlerischen Mitteln eingehen, die weitere Ambivalenzen aufzeigen und verstärken.

10. Elemente der (Un)Sichtbarkeit. Blick, Licht und Vorhang

Der Aspekt der Darstellung einer Person ist mit der optischen Wahrnehmung und Seherfahrung eng verbunden. Solche Kunsttheoretiker:innen wie Franciscus Junius und Willem Goeree setzten sich im 17. Jahrhundert mit Wahrnehmungsprinzipien und -möglichkeiten aus der Perspektive von Naturwissenschaften und Philosophie auseinander.²⁴⁷ Die Einbildungskraft, die Kraft das Bild zu vollenden, lag in den Händen von Künstler:innen sowie Betrachter:innen selbst. Dem Sehen wurde eine besondere Rolle zugewiesen, denn die von den Maler:innen geschaffenen Dinge werden mit dem Auge erfasst (äußere Ebene) und mit der Imagination vollendet (innerliche Ebene).²⁴⁸ Der Prozess des Sehens und die dadurch entstandene Rezeption wurden als Akt der Erkenntnis wahrgenommen.²⁴⁹

Die Interaktion mit den Betrachter:innen spielt die Schlüsselrolle für das Verständnis, wie Schwarze Personen in der Gesellschaft rezipiert wurden. Um diese Beziehung herzustellen, verwendeten die

²⁴⁵ Bindmann 2013, S. 73.

²⁴⁶ Schmidt-Linsenhoff 2014, S. 254.

²⁴⁷ Rambach 2008, S. 106-107.

²⁴⁸ Ebenda, S. 109-112.

²⁴⁹ Ebenda, S. 110.

Künstler:innen diverse visuelle Elemente, die über Aussagekraft verfügten und dazu dienten, die Präsenz und Wichtigkeit der Dargestellten in den Vordergrund zu stellen oder andersrum ihre Abwesenheit und Unwichtigkeit zu verdeutlichen. Unter Präsenz wird dabei nicht nur die physische Anwesenheit gemeint, sondern auch die Position der dargestellten Figur in den sozialen Hierarchien und Strukturen. Das soziale Spiel mit Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit wird daher zum essenziellen Aspekt der Wahrnehmung der Schwarzen Personen in der bildenden Kunst. Ich will drei Elemente hervorheben, und zwar Blick, Licht und Vorhang, die meiner Meinung nach die ambivalente Position der Schwarzen Menschen aufzeigen und die Grenzen zwischen Sicht- und Unsichtbarkeit auflösen.

Die Beziehung zwischen den Betrachter:innen und den Dargestellten sowie deren Wahrnehmung durch die Ersten wird zunächst unmittelbar durch den Blickkontakt hergestellt. Der Blick ist ein Element, dass auf die Präsenz oder Abwesenheit, Wichtigkeit oder Irrelevanz der Dargestellten hinweist und diese bestätigt.

Der Blick der Schwarzen Männer in den Prunkstillleben von van Streek und van der Meer richtet sich zur Seite und nie zu den Betrachtenden. Ich will im Folgenden den Aspekt der Blickführung und dadurch entstehenden Rezeption näher betrachten und herausfinden, was diese für die Rolle der Schwarzen Personen im Bild bedeuten kann. Unter der Blickführung ist nicht nur der direkte Augenkontakt zwischen zwei Seiten zu verstehen, sondern die Blickführung der Betrachtenden und wie diese in den Stillleben konstruiert wird. Die Blickführung wird hier zum Mittel der visuellen Inszenierung von dem, was im Bild (un)wichtig sein sollte. Allerdings sind diese Inszenierungen ambivalent zu lesen.

10.1. Blick

Die Idee, dass der Mensch durch einen anderen Menschen bzw. durch die Blicke erfasst werden kann, greift noch auf Platon zurück, der mit Alkibiades über die Widerspiegelung des Gesichts eines Menschen im Auge des Anderen diskutierte. Nach ihm wird das Innere durch das Physische sichtbar.²⁵⁰ Auch in der religiösen Kunst war der Blick von besonderer Bedeutung. Die Ikonen, die Antlitze der Heiligen repräsentieren die Präsenz des Göttlichen.²⁵¹ Sie wurde durch den direkten Blick bzw. den Blickkontakt zwischen den Abgebildeten und den Betenden erschaffen. Allerdings unterwerfen sich die Betrachtenden der visuellen Macht dieser Bilder, deren Kraft in der symbolischen Autorität liegt. Die Macht des direkten Blicks setzte sich weiter im Mittelalter fort, wobei er als moralisierende Geste verstanden werden konnte. Das Manuskript von Thomasin von Zerclaere *Welscher Gast* aus dem Jahr 1215 enthält Illustrationen von Tugenden und Lastern, begleitet vom Text, den diese ergänzen. Eine Folie zeigt die Allegorie der Unbeständigkeit (Abb. 65), ein Laster, das als Frau abgebildet ist. Die Frau blickt die Betrachter:innen direkt in die Augen.²⁵² Kathryn Starkey spricht bei ihrer Analyse des Werks über die *affektive* Bedeutung

²⁵⁰ Weiss 2017, S. 181.

²⁵¹ Starkey 2010, S. 173.

²⁵² Ebenda, S. 180.

des Blicks.²⁵³ Die Betrachter:innen mussten sich dadurch aufgefordert fühlen, ein tugendhaftes Leben zu führen. So wurde der Blick als Mahnung gesehen.²⁵⁴

Im 17. Jahrhundert findet die Auseinandersetzung mit der Seele und der physischen Darstellung der Menschen statt. Im vorherigen Kapitel wurde bereits auf *Het schilder-boeck* (1649) von Karel van Mander zugewiesen. In seinem Aufsatz *Edel Vry Schilder-Const* spricht van Mander über die Physiognomie, die Affekte und die Beweglichkeit des Gesichts.²⁵⁵ Man kann seine Theorie meiner Meinung nach auch auf die Ausrichtung des Blicks anwenden. Laut van Mander, der Renaissance-Schriften von Alberti aufgreift, müssen die Augen als Fenster zur Seele und als Spiegel des Geistes verstanden werden. Nach ihm sowie nach Constantijn Huygens spiegelte sich der Mensch in seinem Gesicht wider, da der Körper und der Geist in ihm vereint seien.²⁵⁶ Das Innere, was sich im Gesicht des Menschen zeigt, ist mit dem Äußeren, also Körperbewegungen, die als Konsequenz der Gefühlsregungen verstanden werden, verbunden. So werden die Augen als Spiegelbild des inneren Zustandes oder der Persönlichkeit des Individuums verstanden. Der Blick wird hier als ein Medium gesehen, durch das das Innere des Menschen für die Betrachter:innen sichtbar wird. Sind die Augen der Betrachteten abgewandt, kann ihr Charakter nicht gesehen, abgelesen und verstanden werden.

Im 20. Jahrhundert schlug Georg Simmel eine ähnliche Konzeption vor, der in seiner Arbeit *Soziologie der Sinne* (1907) die Verhältnisse der Blickregime in Rembrandts Kunst untersuchte. Für ihn ist der Blick ein wechselseitiges Wahrnehmen und er ist nicht neutral, sondern wird auch durch emotionale und situative Aspekte der Wahrnehmenden bestimmt. Um eine Person, einen Charakteren, zu erfassen, braucht man den visuellen Blickdialog. So stellt er fest, dass der abgewandte Blick es nicht ermöglicht, eine andere Person wahrzunehmen und zu erfassen, was nur einseitige Betrachtung zulässt.²⁵⁷

Die Diskussion über die Aufgabe des Blicks in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts führte Roland Barthes weiter. Er reflektiert in seinem kritischen Essay *The World as Object* über Objekte, die als Zeichen dienen können. Der Blick ist für Barthes ein Symbol von Macht und Kontrolle. Diejenigen, die direkt schauen, einen Kontakt durch den Blick aufbauen, haben Macht über das, was sie sehen, und sind in der Lage, Objekte zu definieren, sie sich selbst unterzuordnen und sie zu interpretieren. "It [der Blick] posits you, implicates you, makes you exist."²⁵⁸ Diese Macht wird in der niederländischen Kunst, so Barthes, dem Bürgertum, den höheren Gesellschaftsschichten und meist Männern zugesprochen.²⁵⁹ Durch den Augenkontakt wird ein Band zwischen den Betrachtenden, im Bild und außerhalb des Bildes, geknüpft. Dadurch zeigen beide Seiten ihre Präsenz und Selbstbehauptung auf.

²⁵³ Ebenda.

²⁵⁴ Ebenda.

²⁵⁵ Weiss 2017, S. 163.

²⁵⁶ Ebenda.

²⁵⁷ Ebenda, S. 181.

²⁵⁸ Barthes 1972, S. 12.

²⁵⁹ Barthes 1972, S. 8-12.

Dieser Blickwinkel ist in den Darstellungen von *Frau und Mann afrikanischer Abstammung* (Abb. 24, 25) von Albert Eckhout nachvollziehbar. Wie bereits angedeutet, wenden die Figuren ihre Blicke aus dem Bild heraus und schauen die Betrachter:innen direkt an.²⁶⁰ Damit schuf der Maler ein fiktives Gefühl der Präsenz und der Subjektivität der Abgebildeten und spielte mit der Wahrnehmung der Betrachtenden. Auf diese Weise wird klar, dass die Theorie des Blicks sehr eng mit den Aufgaben des Porträts, mit der Präsenz und Frage der Subjektivität verbunden ist. Die durch den Blickkontakt entstandene visuelle Verknüpfung konnte unterschiedlich gefasst werden. Der Blick wirkte als eine Ausdrucksform der Selbstinszenierung und der gesellschaftlichen Verhältnisse. Er konnte die Betrachtenden sich unterordnen lassen oder einen Dialog erschaffen, in dem sich beide Seiten erschließen konnten.

Betrachtet man nun die Werke von van Streek (Abb. 1, Abb. 2) und van der Meer (Abb. 3), sieht man, dass die Schwarzen Diener:innen den visuellen Kontakt mit den Betrachter:innen vermeiden. Oder genauer gesagt, sie sind dieser Möglichkeit beraubt. Denjenigen, die auf die Werke schauen, d.h. den Betrachter:innen, den Auftraggeber:innen, wird eine Rolle und Position der Kontrolle – Ausübenden, des Beobachtens verliehen, während die Schwarzen Bediensteten, d.h. die Betrachteten, einer passiven Rolle der Untergeordneten und Beobachteten unterstellt werden. Diese Praxis spiegelt eine gesellschaftliche Ordnung wider, in der die Schwarzen Figuren auf ihre Rolle als Objekte des Blicks reduziert und beschränkt werden. Sie verfügen über keine Macht, da sie nur erblickt werden, aber selbst nicht erblicken dürfen. Auch ihre Seele, d.h. ihr wirkliches, inneres Selbst, bleibt verborgen und daher unsichtbar. Ihre Bedeutung und der Platz werden durch die Blickrichtung und dadurch entstehende Wahrnehmung der anderen festgelegt und definiert. In diesem Kontext wird ihre Unsichtbarkeit manifestiert: Sie erscheinen nicht als Subjekte, die den Blick der anderen erwidern können, sondern als Objekte des Blicks, die nicht in direktem Dialog mit den Betrachter:innen auftreten können. Damit wird der Blick zum Instrument der visuellen Kontrolle einerseits und der Unsichtbarkeit andererseits konnotiert.

Da der Blick und der Blickdialog als Seherfahrung verstanden werden, spielt auch die Blickführung im Diskurs der Erfassung einer Person eine wichtige Rolle.

10.2. Blickführung

Im Jahr 1614/15 malte Peter Paul Rubens in Antwerpen das Gemälde *Venus vor dem Spiegel* (Abb. 66). In der Mitte des Werks sitzt mit ihrem Rücken zu den Betrachtenden gewandt die nackte Venus, die in den Spiegel, der vor einem Putto gehalten wird, schaut. Rechts von ihr erblickt man das Profil einer Schwarzen Frau, ihrer Magd, die Venus blonde schimmernde Haare bürstet. Die Dienerin wird auf das Gesicht reduziert, während die Venus im Ganzkörper dargestellt ist. Der Blick der Ersten ist auf Venus gerichtet, während Letztere ihre Augen den Betrachter:innen zuwendet. Die Blickführung und der dadurch geschaffene Kontakt zwischen den beiden können auf verschiedene Weise gelesen werden. Peter

²⁶⁰ Daum 2009, S. 83; Brien 2013, S. 235.

Erickson schlägt zwei Versionen vor: im oder gegen den Uhrzeigersinn.²⁶¹ Im Uhrzeigersinn betrachtet, ist der Blick der Diener:in, die am Rand des Gemäldes dargestellt ist, zu Venus zugewandt, die ihrerseits den Blick durch den Spiegel direkt auf die Betrachtenden wirft. Erickson argumentiert, dass diese Reihenfolge der Blickführungen, bei der Venus mehr Aufmerksamkeit erhält, auf das konsequente Verschwinden der Schwarzen Dienerin, d.h. ihre Bedeutungslosigkeit aus dem Blickfeld der Betrachter:innen hinweist. Betrachtet man das Bild jedoch andersherum, gegen den Uhrzeigersinn, so ist das letzte Element, auf das der Blick fällt, die Dienerin, deren Kopfdrehung mit dem Profil der Venus zusammenfällt.²⁶² Die Überschneidung der Blicke, ihre Interpretation und das Lesen spielen auf diese Weise eine relevante Rolle bei der Wahrnehmung eines Gemäldes durch die Betrachter:innen. Durch den Blick fordern die Künstler:innen Letztere auf, ihre Augen auf das zu lenken, was auf dem Werk wichtig und was zweitrangig ist.

Auf dem Paarporträt von *Jan van Amstel und seiner Frau Anna Boxhoorn* (Abb. 67), gemalt von Abraham van Tempel, nimmt das Paar den prominenten Platz in der Mitte des Gemäldes ein, während ein Diener, der am Rand stehend dargestellt wird, ihnen einen Teller mit diversen Früchten überreicht. Die Frau des Admirals hält einen Apfel in einer Hand, während die andere auf den Diener zeigt, als wolle sie den Blick der Betrachtenden gezielt auf ihn lenken. Die Herrschaften blicken die Betrachtenden direkt an, während der Bedienstete seine Herren mit treuem Blick anstarrt. Der direkte Kontakt der Betrachter:innen mit der Porträtierten rückt sie in den Vordergrund des Werks. Sobald sich ihre Blicke kreuzen, wandern die Augen der Schauenden zu ihrer Hand, die auf den neben ihr stehenden Diener zeigt. Selbst wenn die Betrachter:innen, wie im Fall der Venus von Rubens, zunächst auf den Diener zurückblicken und der Drehung seines Kopfes und seiner Augen folgen, bleibt ihr Blick auf Anna Boxhoorn. Die Blickführung wird schließlich zu einer direkten Markierung von Macht und Machtverhältnissen.

Diese Seherfahrung entfaltet sich durch die Augen und deren Wandern über die Bilder und offenbart eine visuelle Hierarchie, in der Marginalisierung und Wichtigkeit sowie Präsenz thematisiert und inszeniert werden. Das Ziel der Künstler:innen war es, durch die Positionierung der Objekte Bedeutungen zu setzen, Machtverhältnisse zu visualisieren und die Aufmerksamkeit der Betrachtenden auf bestimmte Dinge zu lenken.

In den beschriebenen Beispielen wird die Blickführung teilweise durch den Blickkontakt der weißen Gestalten suggeriert. Das Genre des Stillebens hat jedoch seine eigenen Besonderheiten. Die Oberflächigkeit der Objekte, auf die bereits im ersten Kapitel eingegangen wurde, ihre Texturen, werden durch die Lichtführung besonders hervorgehoben. Im Folgenden will ich die Bedeutung des Lichts näher beleuchten. Meiner Auffassung nach ersetzt das Licht in den Stilleben von Juriaan van Streek und Barend van der Meer den Blick der weißen Figuren und wird zum künstlerischen Mittel der (Un)sichtbarmachung der Schwarzen Menschen.

²⁶¹ Erickson 1993, S. 514.

²⁶² Ebenda, S. 514-515.

10.3. Licht

Das Licht spielt eine zentrale Rolle in der Wahrnehmung von Werken im 17. Jahrhundert. In den Niederlanden war das Licht nicht nur ein physikalisches Phänomen, sondern auch ein grundlegendes Element, das die Art und Weise, wie die Welt wahrgenommen wurde, prägte. Seine Bedeutung ging über die bloße Beleuchtung und Sichtbarmachung von Objekten hinaus: Licht wurde zu einem Mittel der Darstellung, zu einem Ausdruck der visuellen Kultur der Niederländer:innen, die sich auch in ihrem Interesse an experimentellen wissenschaftlichen Entdeckungen, wie der Camera obscura, zeigte. Die Künstler:innen erforschten die Wechselwirkung des Lichts mit den Objekten und stellten fest, wie der Lichteinfall, seine Streuung und sein Dringen durch die Objekte das Aussehen der Dinge verändern kann.²⁶³ Die Schaffung dreidimensionaler Räume im Bild, die Vielfalt der Oberflächen, Texturen und Stoffe wurden für das menschliche Auge erst durch das Licht und seine Reflexe sichtbar.²⁶⁴ Gabriele Groschner beschreibt das Licht nicht nur als Mittel der Sichtbarmachung der Dinge, sondern stellt es dem *Sehsinn* der Niederländer:innen des 17. Jahrhunderts gleich.²⁶⁵ Das menschliche Auge blickte automatisch dorthin, wo das Licht hinfiel,²⁶⁶ das eine Art Scheinwerfer/Spotlight-Effekt suggerierte und dadurch den Akzent auf bestimmte Details legte.²⁶⁷ Künstler:innen nutzten solche Lichtsetzung und -führung gezielt, um die Aufmerksamkeit der Betrachter:innen auf ein bestimmtes Element zu lenken.²⁶⁸

In diesem Kontext führte Karel van Mander den Begriff der *reflexy-const* ein, der ebenfalls die Wahrnehmung sowie den Einsatz des Lichtes in der Malerei prägte, um die Eigenschaften des Lichts zu beschreiben: Wie es glänzt, spiegelt, reflektiert etc.²⁶⁹ Diese Fähigkeiten des Lichts, so Brusati, “enable[s] a still life painter to produce compelling descriptive effects.”²⁷⁰

In meiner Arbeit geht es jedoch nicht um die technischen Aspekte des Lichts, sondern vielmehr um dessen tiefere metaphorische Bedeutung, die die Repräsentation marginalisierter Gruppen sowie deren Rezeption prägt. Das Licht akzentuiert nicht nur gewisse Details, sondern markiert die Grenzen zwischen der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit der Schwarzen Personen. Roland Barthes deutet das Licht in holländischen Stilleben als Medium, das die Warenwelt, die von Marktbeziehungen kontrolliert wird, inszeniert und die materielle Präsenz der Gegenstände symbolisiert.²⁷¹ “[Sheen] lubricate[s] man’s gaze amid his domain, to facilitate his daily business among objects whose riddle is dissolved and which are no

²⁶³ Weiss 2007, S. 18.

²⁶⁴ Van de Wetering 2007, S. 257; Weiss 2017, S. 169.

²⁶⁵ Groschner 2019, S. 65.

²⁶⁶ Van de Wetering 2007, S. 272.

²⁶⁷ Ebenda, S. 257.

²⁶⁸ Weiss 2017, S. 169.

²⁶⁹ Brusati 1997, S. 152.

²⁷⁰ Ebenda.

²⁷¹ Barthes 1972, S. 6-7.

longer anything but easy surfaces.”²⁷² So verwandelt das Licht die Objekte in Symbole der Marktbeziehungen und spiegelt den materialistischen Kontext des *Goldenen Zeitalters* wider.

Marsley Kehoe verleiht dem Licht eine andere Rolle. Sie sieht es als Bindeglied zwischen den Objekten und als Kommunikationsmedium zwischen ihnen. Durch die Lichtreflexe im Gemälde, argumentiert sie, wird der Blick der Betrachter:innen über das Werk hinweg geführt, und die Verbindungen zwischen den Waren werden sichtbar. Dieser Prozess offenbart ihre Verbundenheit, indem das Licht die globalen Handelswege inszeniert, auf denen diese Gegenstände vor den Betrachtenden erschienen sind. Als Beispiel stellt Kehoe das Gemälde von Willem Kalf (Abb. 68) vor, auf dem das Spiel des Lichts am deutlichsten spürbar ist. Das Licht kommt von außen herein und wird auf dem Tablett reflektiert, von dem aus es auf die chinesische Schale und die Früchte vorne überspringt. Das Glas hinten wird erst durch die entstandenen Reflexe vom Auge der Betrachter:innen erkannt. Kehoe bezeichnet diese Lichtinteraktionen als *muted dialog*, der sich innerhalb des Bildes zwischen den Gegenständen abspielt.²⁷³

Celeste Brusati vertritt einen ähnlichen Ansatz, wenn sie das Licht und die *reflexy-const* als Mittel beschreibt, das den Blick der Betrachter:innen von einem glänzenden Gegenstand zum nächsten führt. Damit nehmen sie [die Betrachter:innen] die Vielfalt der verschiedenen Texturen wahr, die durch das Geschick des/der Künstler:in erreicht werden, und wodurch eine Beziehung zwischen den Objekten hergestellt wird.²⁷⁴

Diese Ansätze und Theorien sind aus meiner Sicht für die Werke von van Streek und Meer äußerst relevant. Beide Maler beherrschen die Fähigkeit, Licht und Schatten sowie die Texturen der Oberflächen meisterhaft wiederzugeben.

Im Birmingham Prunkstillleben (Abb. 1) reflektiert das Licht, das aus dem Raum der Betrachter:innen auf den Tisch im Bild fällt, auf den glänzenden Oberflächen von Glasobjekten: Dem Römer, dem silbernen Tablett, in dem sich die leuchtend korallfarbenen Früchte widerspiegeln, sowie im Inneren der Vase und einem Krug, in dem die Spiegelung des Fensters zu erkennen ist, das vermutlich die Lichtquelle darstellt. Auf der schimmernden Kleidung des Dieners setzen die Lichtreflexe markante Akzente (Abb. 69), die die Kostbarkeit der Materialien demonstrieren. In seinen Händen hält er ein leeres Weinglas, dessen feine Oberfläche von zahlreichen Lichtpunkten durchzogen ist. Die Lichtakzente gehen weiter auf den goldenen Ohrring über, dessen Farbigkeit mit den goldenen Fäden des Gewandes übereinstimmt. Dadurch wird der Blick der Betrachter:innen, der über das Gemälde wandert, schließlich auf den Schwarzen Diener gelenkt. Seine Stirn, Nase sowie die Pupillen fangen die Lichtreflexe ein, was seine Präsenz hinter den leuchtenden materiellen Objekten verstärkt. Folgt man den Gedanken von Barthes und Kehoe, wird der Diener, der sich im Zentrum der Komposition befindet, durch das Spiel des Lichts als Teil der materiellen Welt wahrgenommen und mit den Objekten gleichwertig in Szene gesetzt.

²⁷² Barthes 1972, S. 5.

²⁷³ Kehoe 2023, S. 85-87, S. 115.

²⁷⁴ Brusati 1997, S. 152.

Im Stilleben (Abb. 3) von van der Meer wird das Gesicht des Mannes, der in den Raum hineindrängt, von grell beleuchteten Gegenständen umrahmt, die das Licht intensiv reflektieren und dadurch betont werden. Die Spitze des silbernen Krugs ist direkt auf den Diener ausgerichtet und befindet sich auf seiner Augenhöhe. Es scheint, als ob der Junge auf ihn fallen würde. Das Weiße des Auges korrespondiert mit dem Weiß seines Turbans sowie dem weißen Kragen. Der Perlenring, der ebenso mit den weißen Tönen interagiert, reflektiert das Licht. Im langen, reich verzierten, halb mit Wein gefüllten Pokal, der rechts vom Dargestellten steht, sind wiederum Widerscheine zu erkennen. Die Augen der Betrachtenden folgen den hellen weißen Flächen und bleiben beim fast unsichtbaren Jungen stehen. Auf diese Weise wird die physische Präsenz des Dieners, der fast im Hintergrund verschwindet, durch die weißen Elemente, auf die das Licht fällt, verstärkt. Seine plötzliche Erscheinung, seine instabil geneigte Position im Gemälde in Richtung der beleuchteten Stellen kann als Intention verstanden werden, sich nicht nur im Bild, sondern auch in der Gesellschaft sichtbar zu machen.

Auch der Dargestellte im zweiten Stilleben (Abb. 2) von van Streek wird durch das Licht sichtbar gemacht. Sein Gesicht wird nur schwach von dem Licht erleuchtet, das von links kommt. Die inszenierte Lichtquelle wird durch die Spiegelungen auf den Objekten erkennbar: Auf dem runden Porzellengefäß ist schemenhaft das Fenster zu sehen. Das Licht wird am Rand des langen, schmalen, raffinierten Pokals, der neben dem Diener steht, reflektiert, so dass seine Feinheit veranschaulicht wird. Alle Gegenstände auf dem Tisch sind von Licht beleuchtet, allerdings liegt der Hauptakzent auf dem weißen Vorhang, der hinter dem Diener herabhängt. Dieser Vorhang bildet die hellste Fläche auf dem Gemälde und hebt damit das Gesicht des Mannes vor dem dunklen Hintergrund hervor. Ohne Lichtführung wäre sein Gesicht fast unsichtbar und würde sich in der Dunkelheit verlieren. Die Verbindung der Funktionen von Vorhang, und Licht als künstlerische Strategie der (Un)Sichtbarmachung ist in diesem Fall von großer Bedeutung. Das Licht schiebt die Figur des Dieners ins Zentrum des Blicks der Betrachter:innen, wo sich der beleuchtete Vorhang befindet, der die Figur des Dieners enthüllt, während es [Licht] gleichzeitig auf seine fragile soziale Stellung hinweist. Er wird in gewisser Weise nur als Teil der glänzenden Gegenstände dargestellt. Dennoch kann diese Akzentsetzung den Diener zum wichtigsten Akteur des Werks machen. Seine eindeutige Präsenz wird durch das Licht klargemacht. Es bleibt wiederum offen, ob der Künstler damit den Jungen zum zentralen Charakter machen, den Betrachter:innen seine instabile Präsenz in der Gesellschaft aufzeigen und/oder ihn als Element der materiellen Handelsobjekte, die aus verschiedenen Weltteilen auf den Tisch gelangt sind, inszenieren wollte.

Peter Erickson, der in seinem Aufsatz die Repräsentationsmöglichkeiten von Schwarzen Menschen in Renaissance und Barock untersuchte, zitierte Barbara Babcock: „What is socially peripheral is often symbolically central.”²⁷⁵ Das Licht in den Werken von Juriaan van Streek und Barend van der Meer fungiert nicht nur als Mittel zur Darstellung der Materialität, sondern auch als Wahrnehmungsinstrument für die Betrachtenden. Es wirkt als versteckter Code, der den zeitgenössischen Betrachter:innen vertraut

²⁷⁵ Erickson 1993, S. 506. Er zitiert hier Barbara Babcock, in: Peter Stallybrass/Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression*, Cornell 1986, S. 20.

war, und steht an der Grenze der Wahrnehmung. Das Licht lenkt ihre Blicke gezielt auf bestimmte Objekte und schuf Beziehungen innerhalb der Bildkompositionen. Während die Diener durch das Licht und dessen Bewegungen sichtbar und zu den zentralen Gestalten gemacht werden, bleiben sie gleichzeitig in ihrer Funktion als Objekt verankert. Damit wird einerseits ihre physische Präsenz illustriert, andererseits wird auf ihre gesellschaftlich untergeordnete und marginalisierte Rolle hingewiesen. Das Spiel mit Licht kann als Versuch der Künstler:innen verstanden werden, selbst die Grenzen zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit zu hinterfragen. Rückt man die Figur in den Vordergrund, indem man sie völlig mit dem Licht beleuchtet, stellt man ihre Positionierung und Rolle in der gesellschaftlichen Hierarchie in Frage. Somit verwandeln die Werke sich zu einer Projektionsfläche, die die sozialen Spannungen und die Stereotype zugleich einsetzen, thematisieren und reflektieren.

In diesem Zusammenhang lässt sich die Praxis der (Un)Sichtbarmachung als ambivalenter Prozess deuten. Diese Zwiespältigkeit, die sich auch als künstlerische Strategie durchsetzte, wurde dennoch nicht nur durch die Lichtführung, die einen wichtigen Platz in der niederländischen Kunst einnahm, hervorgerufen, sondern auch durch das Motiv des Vorhangs, auf welches ich bereits beim Münchener flüchtig Stillleben einging.

10.4. Vorhang

Der Vorhang erlangte in der Kunst sowie im Alltagsleben eine Vielzahl an Bedeutungen und Symbolen, die sich über die Jahrhunderte hinweg wandelten.²⁷⁶ Besonders in religiösen und alltäglichen Kontexten erhielt er und die mit ihm verbundene Praxis des Schließens und Öffnens eine besondere Rolle und mehrere Interpretationen. So fand seine Bedeutung im mittelalterlichen sakralen Raum einen relevanten Platz, als er dazu verwendet wurde, den Altar zu bedecken. Während der Messe wurde der Vorhang zur Seite gezogen „to reveal the body and the blood of Christ“²⁷⁷, wodurch er zum Instrument der *revelatio*, also der Offenbarung, wurde.²⁷⁸ Das Göttliche und das Heilige, das zuvor verborgen und unerreichbar war, wird durch das Enthüllen sichtbar und zugänglich.

Im alltäglichen Leben diente der Vorhang nicht nur praktischen Zwecken wie dem Schutz der Gemälde vor Staub und Schmutz, er erhöhte auch die Spannung des Publikums, da manche Gemälde oft verborgen wurden, um das Interesse der Betrachter:innen zu steigern. Was hinter dem Vorhang lag, war voller Geheimnisse.²⁷⁹ Das Öffnen des Vorhangs versprach, ein Geheimnis zu lüften und Emotionen zu wecken, die durch die Enthüllung der darunter verborgenen Szene ausgelöst werden.

In der Kunst geht die Bedeutung des gemalten Vorhangs auf die Antike zurück. In seiner *Historia Naturalis* erzählt Plinius der Ältere eine berühmte Anekdote über den Wettstreit zwischen den Malern Zeuxis und Parrhasius. Die Künstler wollten herausfinden, wer der Bessere sei, und vereinbarten, dass

²⁷⁶ Hollander 2002, S. 69.

²⁷⁷ Ebenda.

²⁷⁸ Fucci 2015, S. 152; Hollander 2002, S. 69.

²⁷⁹ Fritzsche 2010, S. 42-43, S. 146-147; Fucci 2015, S. 148-150.

jeder ein Gemälde malen und es der Öffentlichkeit präsentieren sollte. Vorher mussten sie jedoch ihre Werke hinter einem Vorhang verbergen.

Zeuxis malte im Wettstreit mit Parrhasius so naturgetreue Trauben, dass Vögel herbeiflogen, um an ihnen zu picken. Daraufhin stellte Parrhasius seinem Rivalen ein Gemälde vor, auf dem ein leinener Vorhang zu sehen war. Als Zeuxis ungeduldig bat, diesen doch endlich beiseite zu schieben, um das sich vermeintlich dahinter befindliche Bild zu betrachten, hatte Parrhasius den Sieg sicher, da er es geschafft hatte, Zeuxis zu täuschen. Der Vorhang war nämlich gemalt.²⁸⁰

Parrhasius gewann den Wettstreit, da er es vermocht hatte, nicht nur die Tiere, sondern auch die menschliche Wahrnehmung zu täuschen und eine Illusion zu erschaffen, die als Realität wahrgenommen wurde. Auf dem Gemälde von Gerrit Dou *Mädchen mit Obstkorb* (Abb. 70) ragt ein Mädchen, die anscheinend eine Dienerin ist, aus einer Nische hervor, wobei es mit der rechten Hand den Vorhang, der darüber hängt, zurückzieht und so den Blick in den Raum im Hintergrund freigibt, in welchem ein Liebespaar zu sehen ist. Auf diese Weise enthüllt sie einen intimen Moment und durch das Öffnen des Vorhangs wird die verborgene Wahrheit ans Licht gebracht.²⁸¹ So entfaltet der Vorhang seine symbolische Bedeutung als Medium und Mittel, das die Wahrheit ans Licht bringt.

Im 17. Jahrhundert wurde das Motiv des gemalten Vorhangs zu einem der beliebtesten Elemente in der bildenden Kunst, wobei er nicht nur als symbolisches Element diente, sondern auch eine dramatische Wirkung ins Bild brachte und erzielte. Claudia Fritzsche beschreibt, wie der Vorhang den Werken „[...] eine theatralische Note“ verleiht.²⁸² Die erwähnte Theatralität geht auf eine Tradition aus der Renaissance zurück, im Theater bei den wichtigsten Ereignissen den Vorhang zu öffnen, um bedeutsame Helden und Episoden zu enthüllen.²⁸³ Besondere Beliebtheit fand die Verwendung des Vorhangs in der Porträtmalerei, wo er die Bedeutsamkeit der Dargestellten unterstreichen sollte (Abb. 37, Abb. 48).²⁸⁴

Das Motiv des geöffneten Vorhangs wurde in zahlreichen Prunkstillleben eingesetzt. Er verlieh den kostbaren Objekten, die auf einer Art Theaterbühne vor den Augen der Betrachter:innen auftreten, zusätzliche Dramatik. Die Texturen, schimmernde und glänzende Oberflächen, die Vielfalt der Materialien der Objekte wurden durch den Vorhang hervorgehoben und präsentiert. So wurde die Aufmerksamkeit der Betrachter:innen auf die Exklusivität der Gegenstände gelenkt. Bemerkenswert ist, dass die Künstler:innen nicht immer die Stange darstellten, sondern lediglich das herabhängende Stück Stoff zeigten. Dadurch bleibt es unklar, wo genau der Vorhang im Bild positioniert ist und welchen Teil des Raumes er bedecken soll. Dies verstärkt das Spiel mit der Wahrnehmung, da die Betrachtenden selbst raten und sich vorstellen müssen, was der Vorhang offen lässt und was er verhüllt.

Auf dem Prunkstillleben *Großes Stilleben mit Hummer* (Abb. 71) von Abraham van Beyerens ist ein Vorhang mit der Stange, an der er befestigt ist, zu sehen. Diese erstreckt sich aber nicht durch die ganze

²⁸⁰ Plinius, Nat. Hist. XXXV, 64.

²⁸¹ Hollander 2002, S. 72.

²⁸² Fritzsche 2010, S. 41.

²⁸³ Fucci 2015, S.152; Hollander 2002, S. 74.

²⁸⁴ Hollander 2002, S. 70.

Bildfläche, sondern die rechte Seite bleibt offen. Das heißt, wenn man den Vorhang hängen lassen würde, würde dieser nicht das Ganze bedecken und würde vielmehr nur den oberen Teil des Gemäldes verhüllen, sodass die luxuriösen Artikel den Betrachter:innen zur Schau gestellt bleiben.²⁸⁵ Fritzsche spricht davon, dass der Maler anscheinend einfach dieses Element in sein Werk ohne bestimmtes Ziel integrieren wollte, denn wenn dies ein realer Vorhang gewesen wäre, hätte er das Gemälde nicht vor Staub absichern können.²⁸⁶

Ähnliches macht Pieter Claesz. (Abb. 72), der den Vorhang mit der sichtbaren Stange darstellt. Der Vorhang, der den Außenraum mit einer Kirche und einem Paar vom Innenraum mit dem Tisch voller Gegenstände trennt, macht deutlich, dass sich die Betrachter:innen im Innenraum befinden, obwohl die Stange eigentlich vor dem Tisch angebracht ist. Damit will der Maler bei den Betrachter:innen die Illusion erwecken, der Vorhang sei vor dem Bild. So separiert er den Bildraum von der realen Welt der Betrachter:innen. Auf dem Tisch liegen vor allem ein Schädel und Nelken, die auf die mögliche Interpretation des Gemäldes als Vanitas – Stillleben verweisen. So werden gleichzeitig zwei Welten, eine mit dem Tisch und den darauf liegenden Dingen, und die jenseitige, durch den Vorhang voneinander separiert. Damit erweckt der Maler den Eindruck, dass die ästhetischen Grenzen des Bildes, wo die reale Welt und die Bildwelt existieren, durch den Vorhang definiert werden.²⁸⁷

Kurz zusammengefasst, kann man feststellen, dass der Einsatz des Vorhangs vielfältige Interpretationen und Deutungen in den Gemälden generiert. Als künstlerisches und symbolisches Element fungiert er nicht nur als praktisches Mittel zur Enthüllung, sondern als Werkzeug einer dramatischen Inszenierung der Wahrnehmung. Er kann als Element der Illusion dienen, etwas Sakrales verbergen und/oder offenbaren, etwas für das Auge der Betrachter:innen sichtbar machen oder als Element der Dramatisierung und der Verstärkung der Spannung fungieren. Damit wird mit der Wahrnehmung der Betrachter:innen gespielt und so werden diverse visuelle Bedeutungen generiert. Der Vorhang wird zum Instrument der Interaktion und bildet einen Interpretationsraum, in dem sich die Akzente zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren verschieben und verschmelzen. Diese Praxis kann auch auf die Darstellung von Schwarzen Menschen angewendet werden. Entweder werden diese aus dem Blick der Betrachter:innen durch den Vorhang verdrängt, wodurch sowohl ihre physische als auch geistige Präsenz im Wesentlichen unsichtbar gemacht wird, oder sie werden der Öffentlichkeit präsentiert.

Das *Porträt des Admirals Jan van Amstel und seiner Frau Anna Boxhoorn* (Abb. 67) von Abraham van Tempe zeigt ebenfalls einen prachtvollen Vorhang, der die gesamte Bildfläche dominiert und eine eindrucksvolle theatralische Inszenierung schafft. Das Paar sitzt imposant in prunkvoller Kleidung vor einer Balustrade, hinter der sich eine weite Meereslandschaft mit einem Schiff und zart rosafarbenen Wolken öffnet. Die Darstellung des Meeres gilt einerseits als Anspielung auf van Amstels Beruf als Admiral, andererseits verweist die Platzierung des Dieners direkt vor dem Schiff und den Kordeln auf die

²⁸⁵ Fritzsche 2010, S. 45.

²⁸⁶ Ebenda.

²⁸⁷ Ebenda S. 44/48.

niederländische Expansion und den Sklavenhandel. Somit spielt der Vorhang in diesem Porträt eine doppelte Rolle: Er fungiert als Enthüllung und dramatische Inszenierung der kolonialen Machtstellung und weist auf verborgene und häufig unsichtbare Aspekte dieser Macht hin, indem er das Publikum auf das Bild des kolonialen Sklavenhandels hinweist.

Die Doppelfunktion des Vorhangs ist im Stilleben van Streeks abzulesen. Das Stilleben (Abb. 1) stellt einen massiven roten Vorhang dar, der sich durch den ganzen Bildraum zieht. Auffällig dabei ist, dass er aus zwei Teilen zu bestehen scheint, die sich in der Mitte des Bildes kreuzen, wo die Troddeln hängen, was darauf hinweist, dass ein Teil des Vorhangs hinter dem anderen liegt. Mit seiner linken Schulter schiebt der Diener den hinteren Teil zurück, tritt durch ihn hindurch und gelangt so in die Welt der Dinge. Man erkennt, dass die linke Seite seines Oberkörpers noch teilweise von dem Stoff bedeckt ist (Abb. 69), was durch lockere Pinselstriche erzeugt wird, während sich sein Kopf genau an der Stelle befindet, an der die beiden Vorhangteile aufeinandertreffen. Diese Position ist besonders auffällig: An dieser Stelle wird der Diener dem Blick der Betrachter:innen durch den hinteren Vorhang präsentiert, während der vordere Teil offen ist. Gleichzeitig kann er plötzlich durch diesen Teil verhüllt werden, wenn dieser denn frei hängen würde. Die auf dem Tisch dargestellten Objekte bleiben allerdings immer sichtbar, unabhängig von der Positionierung des Vorhangs, während der Diener erst dann in Erscheinung tritt, wenn er den Vorhang öffnet. Seine Sichtbarkeit bleibt somit an den Vorhang gebunden. Diese duale Funktion erhöht die Theatralität der gesamten Szene. Es entsteht ein Wechselspiel zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, wobei der Schwarze Mann einerseits als Hauptakteur auf der Bühne hervorsticht und seine Anwesenheit erklärt, andererseits wird er in seiner Bedeutung als Subjekt marginalisiert. Sobald der vordere Vorhang geöffnet ist, wird der Diener zum Teil der teuren Artikel auf dem Tisch. Diese Verschmelzung hebt seine untergeordnete Rolle hervor und verdeutlicht seine Funktion als Teil der Objektwelt.

Van der Meer bringt das Spiel auf eine neue Ebene. Die Funktion des Vorhangs, etwas zu verfüllen oder/und zu enthüllen, wird in seinem Werk deutlicher wiedergegeben. In seinem Stilleben (Abb. 3) nimmt der Vorhang die linke Seite des Gemäldes ein. Seine Form sowie Platzierung erinnern an die Darstellung von Abraham van Beyerens (Abb. 71). Van der Meer wählt allerdings einen braun-grünen Farbton für den Vorhang, der mit dem dunklen Hintergrund verschmilzt, wodurch der Stoff sowie der Diener fast unsichtbar werden. Die Vorhangstange ist auf dem Bild nicht abgebildet, was es den Betrachter:innen erschwert, den Ort, wo er befestigt ist, zu erkennen. Wie bei van Beyerens endet der Vorhang jedoch fast in der Bildmitte, genau an der Stelle, wo die braunen geflochtenen Kordeln herabhängen, die gleichzeitig als Markierung für die Figur des Dieners fungieren. Durch die Abstufung der Flächen – vom Kübel mit zwei Flaschen vorne, über den Tisch mit Objekten bis hin zum Jungen und Pfeiler im Hintergrund – sowie durch die Lichtführung wird klar, dass der Vorhang hinter dem Tisch positioniert ist. Besonders der Deckel des hohen Pokals in der Mitte des Tisches, der vor dem Vorhang auftaucht, unterstreicht diese räumliche Abgrenzung. Die beiden Vorhanghalter, die sich ebenfalls hinter dem Deckel des Pokals befinden, hängen voneinander distanziert, was den Eindruck vermittelt, dass es

zwischen ihnen einen freien Raum gibt und der Vorhang – würde man ihn loslassen – dazwischen hängen würde. An dieser Stelle befindet sich der Schwarze Junge. Das heißt, würde der Vorhang frei hängen, würde er eindeutig den Raum hinter dem Tisch bis zum Pfeiler verdecken, und die Fläche mit den Gegenständen für die Betrachter:innen präsentieren. Durch diese Inszenierung wird auch der Schwarze Diener von dem Stoff verhüllt und für die Betrachter:innen unsichtbar. Es scheint, als wolle er durch seine hinausspringende Bewegung nach rechts von diesem Vorhang entkommen und sich der helleren, stärker beleuchteten Seite nähern, dem Bereich, in dem der Pfeiler, die glänzende Karaffe sowie der schneeweiße Stoff auf dem Tisch erstrahlen. Was seine provokante Geste sagen soll oder ob der Maler damit etwas veranschaulichen wollte, bleibt für weitere Interpretationen offen. Die Präsenz des Knaben wird dennoch fast herausfordernd in das Blickfeld gerückt. Dadurch kann seine Geste als Akt des Widerstands gegen seine unsichtbare Position in der Gesellschaft interpretiert werden.

10.5. Resümee

Obwohl der Vorhang in der Kunst ein weit verbreitetes und beliebtes Element war, das eine klare theatralische und dramatische Funktion erfüllte, spielt er in der Darstellung der Menschen afrikanischer Herkunft eine ambivalente Rolle. Er wird nicht nur als illusionistisches Mittel zur Inszenierung verwendet, sondern spielt auch eine besondere Rolle in den Dynamiken von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Besonders bedeutend ist seine Funktion in der Wahrnehmung sozialer Hierarchien und marginalisierter Gruppen. In den Werken von van Streek sowie van der Meer wird der Vorhang als Barriere zwischen der sichtbaren Welt der Betrachter:innen und der verborgenen Welt der dargestellten Figuren genutzt. Er kann sowohl als Trennlinie fungieren, die die Sichtbarkeit und damit verbundene soziale Rolle der Schwarzen Person einschränkt, als auch als Instrument der Zurschaustellung dienen. Die Schwarze Person wird ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt, was einerseits ihre physische sowie gesellschaftliche Präsenz betont, andererseits ihre Objektifizierung verstärken kann. Die Frage, ob die Schwarzen lediglich zu Objekten der Betrachtung werden oder provokative Reflexion über gesellschaftliche Machtverhältnisse darstellen, lässt sich nicht eindeutig beantworten. Jedoch wird klar, dass diese Darstellungen mit der Wahrnehmung der Betrachter:innen spielen und damit eine relevante Auseinandersetzung mit den sozialen Spannungen und Machtstrukturen ermöglichen, die in den prächtigen Stillleben eingebettet sind und die hinterfragt werden sollen.

11.Exotik, Erotik und Wildheit

Die ambivalente, bipolare Wahrnehmung von Menschen afrikanischer Herkunft findet nicht nur durch künstlerische Praktiken und Mittel statt. Der Schwarze Körper an sich trägt eine Vielzahl an Stereotypen und kulturellen Konnotationen, die tief in der gesellschaftlichen Wahrnehmung der Zeit verankert sind. Diese Wahrnehmung wurde ebenfalls durch die Dichotomie geprägt, die in sozialen und politischen Diskursen und Praktiken sichtbar war. Schwarz wurde als Gegenteil von Weiß verstanden und dargestellt. Während Weiß mit Unschuld, Reinheit, aufrichtiger Liebe, Schönheit und *Normalität* assoziiert wurde,

symbolisierte Schwarz das Hässliche, das Lüsterne und die *Abweichung*.²⁸⁸ Dieser Dualismus zwischen den Hautfarben lässt sich in der erotischen Symbolik der Malerei erkennen und spiegelt die gesellschaftlichen Beziehungen der Zeit wider, die mit Machtdiskursen zusammengebracht werden.

„Black skin looked exotic and erotic, and it produced mixed pleasures of the senses, where delight combined with horror and desire with distaste. Association made in connection with black skin was immoderate sexuality and bodiliness.”²⁸⁹ Dieser Satz von Anu Korhonen fasst prägnant die zentralen Vorstellungen von weißen Menschen über Schwarze Menschen zusammen. Im 17. Jahrhundert dienten Schwarze Menschen als sexuell unkontrollierbar und wild.²⁹⁰ Sexuelle Kontrolllosigkeit, Wildheit, Lust, Begierde und damit verbundene Stereotypen über die Fruchtbarkeit der Schwarzen²⁹¹ – all dies wurde als Ausdruck deren Sexualität betrachtet, die im starken Kontrast zur als zivilisiert geltenden europäischen Moral, Ordnung und Autorität stand. Die Sexualisierung und daran geknüpfte Objektivierung des Schwarzen Körpers äußert sich in zwei Dimensionen: als Zeichen der Triebhaftigkeit und sexuellem Exzess und gleichzeitig als Projektionsfläche erotischer Fantasien und Neugierde. Auf der einen Seite erscheinen die Schwarzen als unbeherrschte, lustvolle Wilde, auf der anderen Seite werden sie als exotische, hochbegehrte Objekte für das verwöhnte Auge der Europäer:innen inszeniert. Die Schwarze Hautfarbe war selten, außergewöhnlich und daher sexuell attraktiv, was ein Paradox bildet, da sie auch als Synonym für das Hässliche und Deformierte galt.²⁹² Daher diente sie nicht lediglich als Hautfarbe, sondern als Markenzeichen, Ausdrucksform sowie auch als Träger des *Erotischen*. So wurde ihre Darstellung zur visuellen Bestätigung der Verankerung der Stereotypen in der gesellschaftlichen Ordnung.

11.1. Schwarze Hautfarbe als Strafe Gottes

Die Verbindung der Schwarzen Hautfarbe mit sexueller Sucht und Sexualität greift auf die Bibel zurück.²⁹³ Im neunten Kapitel der Genesis wird die Geschichte von Hams Fluch erzählt. Noah, der alttestamentarische Patriarch, hatte drei Söhne – einer von ihnen war Ham. Eines Tages sah Ham seinen Vater betrunken und nackt im Zelt schlafen. Statt ihn zu bedecken, erzählte er seinen Brüdern, Sem und Jafet davon. Diese bedeckten den Körper ihres Vaters, ohne ihn direkt anzusehen. Als Noah erwachte und erfuhr, was geschehen war, verfluchte er nicht Ham selbst, sondern seinen Sohn Kanaan:²⁹⁴

²⁸⁸ Zu den Bedeutungen von Schwarzer und Weißer Hautfarbe siehe Korhonen 2005, S. 94-113.

²⁸⁹ Korhonen 2005, S. 100.

²⁹⁰ Lowe 2005b, S. 25-29.

²⁹¹ Schmidt-Linsenhoff 2008, S. 112.

²⁹² Korhonen 2005, S.100.

²⁹³ Daum 2009, S. 133.

²⁹⁴ Es wurde auch behauptet, dass es nicht Noah war, der Ham und Kanaan verfluchte, sondern Gott selbst. Mehr dazu Loomba 2002, S. 55. Sie verweist an dieser Stelle auf *A True Discourse of the Late Voyages of Discovery* von George Best.

[...] sagte er: Verflucht sei Kanaan. Der niedrigste Knecht sei er seinen Brüdern. Und weiter sagte er: Gepriesen sei der Herr, der Gott Sems, / Kanaan aber sei sein Knecht. Raum schaffe Gott für Jafet. / In Sems Zelten wohne er, / Kanaan aber sei sein Knecht.²⁹⁵

Obwohl in der Bibel kein Zusammenhang zwischen dem Fluch und der schwarzen Hautfarbe erwähnt wird, galt Ham laut Genesis 10, 6-20 als Stammvater solcher Völker wie der Assyrer und Ägypter. So entwickelte sich in späteren Auslegungen die Vorstellung, dass das Fluch Hams die Ursache für die dunkle Hautfarbe seiner Nachfahren sei.

Im Tanach, dem hebräischen Gottesbuch, findet sich zudem eine alternative Deutung: Dort heißt es, Ham habe seinen Vater nicht nur nackt gesehen, sondern ihn kastriert. Noah verfluchte ihn daraufhin mit den Worten: „Du hast mir verwehrt, das zu tun, was im Dunklen getan wird [den Geschlechtsakt], daher sollst du dunkel und hässlich sein.“²⁹⁶ Es ist wichtig anzumerken, dass in Europa über Jahrhunderte unterschiedliche Bibelversionen zirkulierten.²⁹⁷ Die Vorstellung von dunkler Haut als göttliche Strafe – verbunden mit Sexualität, Scham und Sünde – verfestigte sich dadurch zunehmend.²⁹⁸ Der Fluch Hams wurde schließlich als Begründung für die Versklavung Schwarzer Menschen herangezogen und mit Dienertum assoziiert.²⁹⁹

11.2. Sexualität und Superiorität. Dichotomie von Schwarz und Weiß

So wird die Hautfarbe zum entscheidenden Moment, das auch einen politischen Diskurs einschließt. Die *Rhetorik der Hautfarben*, wie Viktoria Linsenhoff es formulierte,³⁰⁰ spielt eine grundlegende Rolle in der Konstruktion kolonialer Ordnung, in der Weiß- und Schwarzsein mit bestimmten Zuschreibungen für deren Identifizierung und Selbstbestimmung verbunden werden. Körper und Körperfarben tragen zur Inszenierung der Machthierarchen bei bzw. sie werden zum visualisierten Zeichen der sozialen Rangordnung.

Obwohl im 17. Jahrhundert noch keine fest etablierten Rassentheorien existierten,³⁰¹ entwickelte sich die Vorstellung über die Hautfarben als essenzielles Charakteristikum und „[...] sichtbares Kennzeichen kultureller Differenz [...]“. ³⁰² Die Schwarze Haut wurde zum Zeichen des *Anderen* – sowohl im Sinne von *Exotik*³⁰³ und Ungewöhnlichem, als auch eine Form der Abweichung.³⁰⁴ In der Kunst wurde die

²⁹⁵ Bibel, Genesis 9, 25-27.

²⁹⁶ Goldenberg 2003, S. 97. „You prevented me from doing that which is done in the dark [the sexual act], therefore may you be dark and ugly.“ Übersetzung der Verfasserin.

²⁹⁷ <https://museeprotestant.org/de/notice/humanismus-und-bibelubersetzen-in-die-landessprachen/>. In den Niederlanden gab es viele jüdische Gläubige, besonders aus Portugal. Darauf wurde im Kapitel 8 hingewiesen.

²⁹⁸ Schmidt-Linsenhoff 2003, S. 99.

²⁹⁹ Loomba 2002, S. 55.

³⁰⁰ Siehe dazu Schmidt-Linsenhoff 2003, S. 285-317.

³⁰¹ Man begründete die Entstehung dunkler Hautfarben durch die Bibelgeschichten sowie andere Theorien, die im Kapitel 12.2 ausführlicher erklärt werden. Die erste etablierte Rassentheorie wurde von François Bernier im Jahr 1684 gebildet. Siehe dazu Daum 2009, S. 130; Daum 2012, S. 228-229.

³⁰² Daum 2012, S. 229.

³⁰³ In dieser Zeit wurde die *Exotik* dem *Fremden* und *Entzückenden* (eng. delightful) gleichgestellt. Kehoe 2023, S. 49.

³⁰⁴ Korhonen 2005, S. 96.

Schwarze Hautfarbe häufig in Opposition zur weißen Haut gesetzt, um den Kontrast und die Blässe des weißen Inkarnats zu verstärken.³⁰⁵ Schwarz wurde dabei zum Sinnbild für Hässlichkeit, sowohl innere als auch äußerliche, und Sünde, während Weiß sowohl äußerlich als auch innerlich als Zeichen von Tugend, Unschuld und Schönheit galt.³⁰⁶ Wie bereits in den vorherigen Kapiteln analysiert, schildern zahlreiche Werke Weiße Damen in Begleitung von Schwarzen Jungen, die ihnen verschiedene Objekte überreichen und sie mit einem Blick voller Bewunderung und Demut betrachten. Dieser Blick lässt sich nicht nur als Ausdruck der Unterwerfung lesen, sondern auch als Träger sexueller Konnotation, die durch die Körpersprache und -farbe vermittelt wird.

Auf dem Porträt von Adriaen Hanneman (Abb. 73) steht Maria Stuart im Mittelpunkt der Komposition, vor einem schweren braun-grünen Vorhang, verkleidet in ein prächtig schimmerndes, silbergraues Kleid, über dem ein Umhang aus kontrastierend roten Federn hängt. Ihre Figur dominiert die rechte Bildfläche. Eine turbanartige Kopfbedeckung, verziert mit Perlenketten, krönt ihr Haupt. Während ihre linke Hand ruhig auf dem roten Mantel ruht, legt ein Schwarzer junger Page ihr an der rechten Hand ein glänzendes Perlenarmband an, ohne ihre Haut zu berühren. Sein Blick ist auf die Porträtierte gerichtet, die ihre Augen auf den Betrachtenden fixiert. Hinter dem Jungen, auf einem niedrigen Steinsockel, steht eine perlmuttfarbene Muschel, aus der weitere Perlenketten herabhängen. Es erweckt den Eindruck, dass er das Armband aus dieser Muschel genommen hatte. Hinter dem Vorhang öffnet sich der Hintergrund zu einer idealisierten Landschaft mit einem antiken Stadtpanorama, das Ruinen und antike Statuen präsentiert. Die Marmorfiguren und die hellen Wolken im Himmel korrespondieren mit der reinen, makellosen Weißheit der Perlen und dem milchartigen Inkarnat Marias und stehen im Kontrast zu den bunten Tönen ihres Gewandes. Besonders markant ist die Ähnlichkeit zwischen der stufigen plissierten Kleidung der Statue, die über ihre Schulter fällt, und der Drapierung von Marias Gewand. Gleichzeitig erinnert die Haltung der Statue, die direkt hinter dem Knaben steht an dessen eigene Pose.

Die stereotypische Vorstellung von Schwarzen als immer lüsterne Menschen entwickelte sich parallel zu einem weiteren Bildtypus, der weiße Frauen mit dunkelhäutigen Knaben oder Mädchen darstellt, die dessen Herrin ein Perlenarmband überreichen oder es anlegen. Dieses Motiv wurde als Ausdruck vermeintlicher Obszönität Schwarzer Natur gelesen. Die Perlen galten dabei als Anspielung auf Austern, ein traditionelles Symbol der Erotik, während die taktile Berührung der Haut als Akt intimer Nähe verstanden werden konnte.³⁰⁷ Der Kontrast zwischen der dunklen Haut der Diener:innen und dem grell weißen Inkarnat der Dame wurde bewusst in Szene gesetzt und thematisierte das zentrale ästhetische Mittel der Darstellung. In diesem Zusammenhang bekam die Hautfarbe mit der Verbindung mit Blick eine besondere symbolische Bedeutung: Schwarz stand für Begierde und Triebhaftigkeit.³⁰⁸

³⁰⁵ Wolf 2004, S. 27; Hall 1996, S. 243-253; nach Petrarca wurde weiße Haut zum kanonischen Schönheitsideal der Blässe, siehe dazu Schmidt-Linsenhoff 2008, S. 110.

³⁰⁶ Korhonen 2005, S. 96-97.

³⁰⁷ Wolf 2004, S. 28-29; Die Berührung der Haut wurde im 16. und 17. Jh. als „Sinn des Erotischen“ rezipiert. Benthien 1999, S. 226-229.

³⁰⁸ Kohonen 2005, S. 102.

Die gezielte Gegenüberstellung des Schwarzen Dieners mit der Weißen Frau sowie den antiken Marmorskulpturen in Hannemans Gemälde unterstreicht nicht nur den Kontrast von Hautfarben, sondern erzeugt auch eine subtile erotische Spannung. Diese, sowie das Begehren, entstehen insbesondere durch den Körperkontakt, den heraufschauenden Blick des Knaben auf seine Herrin, sowie durch die Nähe der beiden. Darüber hinaus kann die Einbettung der Szene in eine antikisierende Landschaft eine weitere bedeutungsvolle Lesart ermöglichen, die eine diskriminierende Vorstellung über die Schwarzen und überlegende Position von weißen Menschen darlegt.

Die *Alte Welt* mit ihrem antiken Erbe, die als Ursprung der europäischen Kultur galt, wird hier bewusst der *Neuen Welt* gegenübergestellt, die von Europa als unzivilisiert, wild und barbarisch stigmatisiert wurde.³⁰⁹ Die Erschließung der *Neuen Welt* war somit eng mit imperialem Machtanspruch fortgeschrittener europäischer Identität verknüpft und assoziiert, wobei letztere sich als legitime Erbin der antiken Zivilisation inszenierte. Währenddessen wurde die Neue Welt dem *Anderen* und *Fremden* gleichgesetzt. Das von Maria getragene federartige Kleidungsstück, das als indigene indianische Kleidung gilt, sowie der Turban nach östlichen Stil, verstärken ihre Stellung über die *Fremde Welt* und sind Produkt einer Phantasie und Selbstinszenierung,³¹⁰ die mit Neugier in Verbindung steht.

Ob die Darstellung des Schwarzen Knaben als Objekt des weiblichen Begehrens³¹¹ gelesen werden kann, lässt offenbleiben. Sie steht distanziert vom Knaben, jedoch berührt seine Hand ganz leicht die Ärmel ihres Satinkleides (Abb. 74). Auch die Aneignung des Kostüms - einer Fremden Kultur - sowie das Seidenkostüm des Dieners mit seiner dunklen Hautfarbe lassen sich als Merkmal und Ausdruck der Sinnlichkeit und Erotik ablesen. Das Orient wurde von den Europäer:innen mit Entzücken und Lust in Zusammenhang gebracht.³¹²

Dieselben Motive finden sich in anderen Porträts hochrangiger Damen etwa bei Jan Mijntens *Margaretha van Raephorst* (Abb. 50) oder van Dycks *Henrietta von Lothringen* (Abb. 48). Besonders im letzten Werk lässt sich der Blick des Pagen als sehnsüchtig interpretieren,³¹³ wobei die Sinnlichkeit der Szene durch den Duft und die Symbolik der Rosen gesteigert werden soll.

Auch in der Historienmalerei lassen sich ähnliche Darstellungen finden. In *Venus vor dem Spiegel* (Abb. 66) liegt der Fokus eindeutig auf der Schönheit der schimmernden, weißen Haut der Göttin, sowie auf ihren samtweichen, goldblonden Haaren, die durch den Kontrast zur am rechten Bildrand positionierten Schwarzen Dienerin noch leuchtender erscheinen. Der Körper der Venus ist unbekleidet und wird durch das Licht besonders hervorgehoben; lediglich ein Paar Perlenohrringe und ein goldenes Armband zieren

³⁰⁹ Parker Brien 2006, S. 84-85/103.

³¹⁰ Daum 2009, S. 146-147.

³¹¹ Siehe dazu Wolf 2004, S. 30-31.

³¹² „[...] the connotations of Turkey [...] were essentially those of pleasure [...], of amusement [...], of fancy [...]“, Pointon 1993, S. 146; zum Thema Orientalisches Kostüm siehe Howie 2023, S. 622-630. Howie spricht auch über *black enslaved eunuchs*, die häufig sowohl bei Ottomanischen als auch europäischen Höfen im Dienst waren. Auch Äthiopien wurde im Zusammenhang mit Phantasie und Geheimnissen gebracht. Siehe dazu McGrath 2008, S. 57.

³¹³ Daum 2009, S. 135.

sie. Die intime Atmosphäre des weiblichen Boudoirs entsteht nicht zuletzt durch das schmale Bildformat und die Nähe der Dargestellten zueinander. Die Schwarze Dienerin kämmt mit behutsamer Geste das Haar der Göttin und legt dabei ihre nackte helle Rückenpartie frei. In dieser Berührung zwischen Herrin und Dienerin manifestiert sich nicht eine zarte, sinnliche Intimität, sondern ein klarer Kontrast: Die Dunkelheit einer Figur hebt die ideale, göttliche Schönheit der anderen hervor.³¹⁴ Die Aktion des Berührens der weißen Haut, das Spiel mit den Perlen in Kombination mit der Haltung und dem Blick der Schwarzen Frau, weckt ein stark erotisches und sinnliches Gefühl. Gleichzeitig wird hier die Idee der Sexualität der Schwarzen Frau suggeriert.

Während die Schwarze Magd in diesem Werk demutsvoll geschildert wurde, zeigt Rubens in seinem weiteren Gemälde *Der trunkene Silen* (Abb. 75) ein stereotypisches Bild eines Wilden dar. Die Szene basiert auf Ovids *Metamorphosen* und zeigt den betrunkenen Silen, der von phrygischen Bauer:innen zum König Midas gebracht wird. In der Gruppe um Silen befindet sich auch ein Äthiopier, der hinter dem kaum stehenden Silen dargestellt ist. Seine zugespitzten Ohren deuten darauf hin, dass Rubens einen Satyr malte, der in der ikonographischen Tradition für Lust und Begierde steht.³¹⁵ Er greift mit seiner linken Hand die Hüfte des taumelnden Silens und kneift ihn. Seine Position direkt hinter dessen Rücken sowie die körperliche Nähe erzeugen eine intime, fast übergriffige Szene, die tierhafte Begierde und Kontrollverlust illustriert. Diese Wirkung wird durch den Gesichtsausdruck des Mannes noch intensiviert: Er warf seinen Kopf zurück, er ist fast ausschließlich im Profil sichtbar, sein Mund ist leicht geöffnet und seine Augen sind in den Himmel gerichtet, als befände er sich in einem ekstatischen Zustand. Von allen Figuren im Werk ist es die Schwarze, die die körperliche Grenze überschreitet.

Kate Lowe schreibt, dass seit der Renaissance Schwarze Menschen, insbesondere in der Rolle von Sklav:innen, als stets fröhlich, sorglos und lachend wahrgenommen wurden.³¹⁶ Ihr wildes Lachen, häufig mit offenem Mund, wurde als Ausdruck der Ungezähmtheit und Ungewissheit interpretiert.³¹⁷ Im 17. Jahrhundert begannen sich zunehmend soziale Normen herauszubilden, die zwischen ethnischen Gruppen und soziale Schichten differenzierten.³¹⁸ Auch das Lachen oder wie Van Haute das nennt, *rassistischer Humor* gegenüber Menschen afrikanischer Herkunft diente als Instrument ihrer Herabsetzung, Diskriminierung und Abwertung.³¹⁹

Rubens' Schüler Anthonis van Dyck greift das Motiv des betrunkenen Silens in seinem Gemälde (Abb. 76) auf und übernimmt den allgemeinen Aufbau und die Komposition von seinem Lehrer. Allerdings zeigt er die Figuren nur bis zur Kniehöhe. Hinter Silen, dessen unterer Körper mit Haaren bedeckt ist, steht ein Schwarzer Mann, der sich nach einem Krug mit Wein steckt. Ein weißer Mann rechts von ihm

³¹⁴ McGrath 2008, S. 63.

³¹⁵ Wolf 2004, S. 29.

³¹⁶ Lowe 2005b, S. 26-27.

³¹⁷ Ebenda. Hier bezieht sich Lowe auf Erasmus und sein Traktat *De civilitate morum pueritium* von 1530. Lowe 2005b, S. 26-27.

³¹⁸ Van Haute 2016, S. 20.

³¹⁹ Ebenda.

trinkt gierig aus dem Gefäß. Das Gesicht des Schwarzen ist nach oben gerichtet, seine Zunge hängt heraus, der Blick ist fest auf die Weinquelle fixiert. Der Mann, der hier ebenso wie bei Rubens als Satyr fungiert, scheint selbst kaum stehen zu können, stützt sich mit einer Hand auf Silens Rücken und greift mit der anderen nach einem blauen Stoffstück auf der Schulter der Nymphe. Obwohl die Szene auch sexuell aufgeladen ist, ist es nicht das zentrale Thema der Szene. Die herausgestreckte Zunge und die Grimasse des Schwarzen Mannes wirken als ein Ausdruck von Dummheit und Wildheit.³²⁰ Van Haute betont die Unterschiede zwischen Rubens' und van Dycks Versionen. Während Rubens einen verspielten Satyr zeigt, macht sein Schüler aus der Schwarzen Figur in lächerliches Zerrbild. „überheblich [...] the black man exemplifies the ethnic other whose excessive and coarse behaviour elicits laughter because it is a deviation from social norms.“³²¹ Diese beiden Interpretationen sind besonders bemerkenswert, da sie zwei Stereotypen über Schwarze Menschen im 17. Jahrhundert aufdecken. Einerseits wurden Schwarze von der weißen, europäischen Gesellschaft als triebhaft, sexuell zügellos, unbeherrscht und moralisch verkommen angesehen.³²² Rubens' Satyr verkörpert diesen Typus: Der Schwarze Mann ist der Einzige, der Silen berührt, und sein Gesichtsausdruck mit der wollüstigen Miene deutet auf sein sexuelles Verlangen hin. Andererseits steht van Dyck eine Version für die stereotypische Vorstellung des verrückten, ungehemmten und dem Genuss verfallenen Schwarzen.

So wurden die Schwarzen Körper als Sinnbild ungezügelter Sexualität gesehen. Ihre Hautfarbe wurde damit stigmatisiert und diente als visuelles Zeichen der kulturellen und sozialen Hierarchien.

Als letztes Beispiel will ich mich auf die Darstellung der *Frau mit Kind afrikanischer Abstammung* (Abb. 24) von Albert Eckhout beziehen. Während ihr monumentaler Körper eine tiefdunkle Hautfarbe aufweist, fällt der Hautton ihres Kindes heller auf. Diese Differenz gilt als visueller Verweis auf einen sexuellen Kontakt mit einem weißen Kolonisator bzw. auf die Vergewaltigung der Frau durch einen weißen Mann.³²³ Harmlos, jedoch provokant, sieht die Geste des Kindes aus: Mit einem Maisstück, das als erregtes Glied des männlichen Körpers verstanden wird,³²⁴ deutet es auf die Genitalien seiner Mutter. Der Vogel, *Agapornis pullaria*, der als Liebesvogel bezeichnet wird, in seiner anderen Hand, steht für Reiz und Verlangen.³²⁵ Der Oberkörper der Frau ist entblößt. In einer Hand hält sie einen Korb exotischer Früchte und Obst. Hier legt der Maler den Fokus explizit auf die Fruchtbarkeit, Sexualität und körperliche Sinnlichkeit der Schwarzer Frau, eine Vorstellung, die durch weitere Attribute ergänzt wird. ³²⁶ Damit wird ihr Körper zum Träger eines Narratives, das als Instrument des in Eckhouts Werken verlegten Wissens fungierte.

³²⁰ Ebenda, S. 23.

³²¹ Ebenda.

³²² Lowe 2005b, S. 29.

³²³ Parker-Brienen 2006, S. 131; Daum 2009, S. 87; Daum 2012, S. 224.

³²⁴ Mason 1998, S. 62.

³²⁵ Ebenda.

³²⁶ Parker-Brienen 2006, S. 134.

11.3. Sinnlichkeit und Superiorität in den Prunkstillleben

Genuss, Lust und sinnliches Vergnügen sind zentrale Emotionen, die durch Prunkstillleben hervorgerufen werden. Die drei Werke aktivieren die menschlichen Sinne – das Sehen, das Riechen, das Schmecken, das Tasten – und lösen eine sensuelle Resonanz bei den Betrachtenden aus. Diese sinnliche Erfahrung entsteht nicht allein durch das Betrachten der Objekte, sondern durch die ästhetische Inszenierung: Das Glänzen der Oberflächen, das Spiel mit Licht und Schatten, das Imaginieren und Fantasieren von Gerüchen und Texturen. Die Imagination, wie bereits oben kurz beleuchtet wurde, war ein wichtiger Bestandteil des Wahrnehmungs-, Erkenntnis- und Vollendungsprozesses eines Gemäldes.³²⁷ Sinnlichkeit, die provoziert wird, wird zum zentralen Erlebnis. Das Motiv der fünf Sinne war in der niederländischen Malerei ein sehr beliebtes Thema und wurde auf verschiedene Art und Weise interpretiert.³²⁸

Die Betrachter:innen werden herausgefordert, ihre sensorische Wahrnehmung zu aktivieren. Die Objekte sind da, um mit allen Sinnen erfasst, aber erst durch Sehen ergriffen zu werden. Daher werden die Diskurse um die Körperfarbe im Stillleben im Unterschied zu Porträts und Historienbildern mit anderen Bedeutungs- und Aufladungsebenen belegt. Während die Schwarzen in Porträts meistens als Symbol für Begierde und Lust fungieren und dazu dienen, das Weißsein der anderen zu betonen, werden die Dargestellten hier auch selbst zu Objekten der Begierde und der Sinnlichkeit. Somit entsteht die Polarität, die sich in der Wahrnehmung verkörpert, und ein Spannungsfeld zwischen Sexualität und Erotischem eröffnet. Dies wird gleichzeitig mit den Dominanzdiskursen in Verbindung gesetzt.

In den analysierten Prunkstillleben wird Sinnlichkeit durch diverse visuelle Mittel erzeugt. Eine entscheidende Rolle spielt das Lichtregime, das die Oberflächen der Objekte, ihre Beschaffenheit, besonders akzentuiert: Schimmernde Metalle erscheinen fast feucht, Porzellanstücke glatt lasiert, Früchte samtig und rau. Diese Darstellungen von Materialität werden vom Auge erfasst und sprechen die taktile Wahrnehmung an, was nahezu körperliche Erfahrungen evoziert. Einige Objekte stellen an sich Zeichen der Sexualität dar, die nochmals durch ihre Oberflächentextur vervollständigt wird.

Besonders markant ist die Nautiluschale (Abb. 77) im Münchener Stillleben. Mit ihrer zart schimmernden, rosa- bis korallfarbenen Tönen der Oberfläche, ergänzt durch grünliche Pinselstriche, erweckt sie eine unmittelbar sinnliche Reaktion, die durch das reflektierte Licht betont wird. Seltene Objekte wie Nautiluschalen waren in Wunderkammern besonders beliebt und wurden zum Synonym von *Exotik*.³²⁹ Ihre Verwandlung durch niederländische Handwerker:innen in opulente Pokale (Abb. 78) verlieh ihnen zusätzlich symbolische Bedeutung: Sie wurden ein Zeichen kolonialer Handelsmacht.³³⁰ Ähnlich wie Porzellangefäße, die von niederländischen Manufakturen hergestellt wurden,³³¹ als Objekt

³²⁷ Rambach 2008, S. 103-114.

³²⁸ Ebenda, S. 115. Zum Beispiel stellte Peter Paul Rubens in Kollaboration mit Jan Breughel I. (Die Fünf Sinne, 1617-1618, Madrid) die fünf Sinne als Allegorien dar, während Rembrandt van Rijn (Die fünf Sinne, 1624/1625, Leiden/New York) sie als Genreszenen inszenierte.

³²⁹ Kehoe 2023, S. 49.

³³⁰ Ebenda, S. 50.

³³¹ Hochstrasser 2007, S. 122.

des Begehrens mit ihrer glatten weißen Oberfläche, ersetzt die Muschel symbolisch das weiße Fleisch und die weiße Autorität. Zudem dienten sie unter anderen Muschelarten als Attribut und Symbol der Fruchtbarkeit und des Verlangens.³³²

Diese erotische Konnotation und Anspielung verstärkte der Künstler im Münchener Werk durch das Anrichten von Austern (Abb. 79) auf der Schale. Besonders bemerkenswert ist die Positionierung der Austern in gerader Achse mit dem Diener. Die Schale wiederholt die Bewegung des Mannes und liegt schräg auf dem Tisch.

Austern galten seit der Antike als Aphrodisiakum. Die Geburt der Aphrodite, Göttin der Fruchtbarkeit, der Liebe und der Schönheit, wird immer mit der Vorstellung einer Muschel verbunden, aus der sie geboren wurde. In der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts transformierten die Künstler:innen dieses Motiv in die Gegenwartsszenen, indem sie es in Genredarstellung übertrugen. Liana Cheney bemerkt in ihrem Aufsatz, dass die Schilderung der Austern in Kombination mit Wein, besonders wenn diese von Männern und Frauen konsumiert werden, auf eine kulturell codierte Sinnlichkeit verweisen, die mit Verführung gleichgesetzt wird. Dies stand in allegorischer Verbindung mit den sieben Todsünden, wobei Austern und Wein Wollust und Völlerei signalisierten, oder auch mit den fünf Sinnen, wo ihnen der Sinn des Schmeckens zugeordnet wurde.³³³ Jan Steens' *Interieur mit einem Mann, der einer Frau Austern anbietet* (Abb. 80), sowie Jacob Ochtervelts' *Fröhliche Gesellschaft* (Abb. 81) und *Das Austernessen* (Abb. 82) veranschaulichen das Symbol der *voluptas* und *luxuria*. Das Angebot der Auster und des Weins wird in einer sexuellen Konnotation, in der die Auster für Flirt, Lust und den Akt der Verführung steht, aufgrund ihres Geruchs gelesen.³³⁴

Das Römerglas im Birmingham Gemälde (Abb. 69) ist ebenfalls ein interessantes Element. Ob man es symbolisch deuten kann, ist unklar. Es war ein beliebtes Motiv bzw. eine beliebte Elementdarstellung in der Stillebenmalerei, wie auf zahlreichen Werken zu sehen ist.³³⁵ Man kann ihn jedoch als versteckter Hinweis der *Weißes Dominanzkultur*³³⁶ ansehen, da der Schwarze in seiner dienenden Rolle den Römer einer weißen Person außerhalb des Bildraums überreicht. Auch kann das Halten des Glashalses in der Hand auf die Form der männlichen Intimorgan angespielt werden, wie zum Beispiel im Werk von Johannes Vermeer *Bei der Kupplerin* (Abb. 83), das als eine Darstellung der Fünf Sinne interpretiert wird. Hier hält ein Mann in einer Hand ein Bierglas und in der anderen ein musikalisches Instrument, das sich zwischen seinen Beinen befindet.³³⁷ Diese Leseart und die Übertragung der Symbolik auf van Streeks Werk ist fragwürdig und benötigt eine tiefere Untersuchung, dennoch halte ich dieses Motiv, das als kulturelles und visuelles Phänomen betrachtet wird, für essenziell.

³³² Frank 2019, S. 16.

³³³ Bergström 1956, S. 17; Cheney 1987, S. 146.

³³⁴ Cheney 1987, S. 149-154.

³³⁵ Kehoe 2023, S. 115.

³³⁶ Haehnel 2024, S. 28.

³³⁷ Rambach 2008, S. 118.

Die Platzierung der Schwarzen Jungen in van Streeks Werken inmitten dieser duftenden, schimmernden und sinnlichen Szenerie hat eine relevante Bedeutung. Einerseits wird es durch die dargestellten Elemente mit sexueller Konnotation auf ihre wilde laszive Natur hingewiesen,³³⁸ andererseits werden sie selbst zu den Objekten des erotischen und begehrenden Blicks. Die Haut, wie bereits beschrieben, fungiert als Projektionsfläche für koloniale Fantasien: Schimmernd, glatt und dunkel, wird sie visuell inszeniert wie eine kostbare Oberfläche und Material.³³⁹ Wie bei Eckhout, agiert das Inkarnat als visuelles Merkmal und Träger, der mit weiteren Attributen das Bild des Schwarzen als Lüstern schafft.

Im Münchener Stillleben intensiviert der Maler die sexuelle Aufladung durch den Gesichtsausdruck des Pagen. Er ist zwar nicht so übertrieben expressiv wie bei van Dyck oder Rubens, dennoch lassen sich deutliche Parallelen erkennen. In seinen Händen hält er eine große Schale mit bunten Früchten, die er den Betrachtenden präsentiert. Während der Satyr Silen als Objekt seiner Begierde auswählt, steht der Schwarze Diener über den kostbaren Waren, die selbst sehr begehrt und sinnlich aufgeladen sind. Die Bildsprache, die bewusste Auswahl der Motive, insbesondere die Platzierung der Figur des Mannes über den Austern, sowie seine Mimik formieren die Wahrnehmung und Vorstellung über die Schwarzen als sexuell Kontrolllose und als Repräsentanten des verführerischen *Fremden*.

Der *exotische* Schwarze Körper erzeugt eine voyeuristische Spannung zwischen dem „Weißen Blick“³⁴⁰ und dem Objekt der Betrachtung. Das elegante Gewand im türkischen Stil, das die Männer in beiden Werken tragen, vervollständigt das Bild. Die Kleidung reflektiert das Licht auf eine Weise, die die goldenen Stickereien in ihrer vollen Pracht erstrahlen lässt und den Blick der Betrachtenden fesselt. Die etwas gröbere Übertragung der Farbe sowie die Behandlung der Oberflächen mit raschen Pinselstrichen sollten die „Assoziations- und Imaginationsfähigkeit des Betrachters“ erwecken,³⁴¹ die auch erotisch konnotiert werden können.

Das orangenfarbene Kostüm in einem Gemälde sowie das blaugoldene Gewand in dem anderen, korrespondiert farblich mit den duftenden Zitronen und rosafarbenen Pfirsichen auf dem Tisch sowie in der Schale und auch mit der Porzellanschüssel. Dadurch löst sich eine heimliche Fantasie aus, und der Künstler stellt eine sinnliche Assoziation zwischen den saftigen Waren und den Dienern her, eine direkte Verbindung, die sie zu den Objekten der Begierde macht.

Barend van der Meer inszeniert sein Stillleben wiederum auf eine andere Weise. Die Positionierung des Knaben zwischen den strahlenden weißen Objekten erscheint als gezielte Strategie. Wie bereits im vorherigen Kapitel analysiert, spielt das Licht eine zentrale Rolle bei der Konstruktion und Produktion von Kontrasten. Die Bipolarität von Schwarz und Weiß wird hier zur Visualisierung der Superiorität und Inszenierung der Sexualität.

³³⁸ Münch 2022, S. 129.

³³⁹ Zum Thema *Haut als Material* siehe Benthien 1999, S. 76-110.

³⁴⁰ Benthien 1999, S. 195. Benthien schreibt *white* jedoch klein.

³⁴¹ Hirschfelder 2014, S. 63.

Auf der linken Seite des Gemäldes, unter dem Tisch, platzierte der Künstler eine Marmorskulptur (Abb. 84) in einer gebeugten Stellung mit beigefarbener Tönung, die vom Licht sanft angestrahlt wird. Nur der untere Teil des Körpers ist für die Betrachter:innen sichtbar, der Kopf bleibt währenddessen unter der Tischplatte verborgen. Das gezielte Hervorheben der Figur durch den Lichteinfall lässt darauf schließen, dass ihre Präsenz im Bild von besonderer Bedeutung ist. Julie Hochstrasser interpretiert sie als Hinweis für die unmenschliche und ausgebeutete Arbeit von Sklav:innen.³⁴² So wie diese Skulptur den Tisch in gebückter Haltung trägt, so symbolisiert sie die schwere Last der Versklavten. Betrachtet man sie jedoch aus einer anderen Perspektive, könnte sie auch auf antike Skulpturen anspielen, mit denen die Schönheit Weißer Frauen assoziiert wurde, wie etwa auf dem Porträt von Maria I. Dem weichen Beigeton der Statue in ihrer ruhigen Position wird das wilde Auftreten des Schwarzen Knaben gegenübergestellt. Die entblößte Erscheinung der Figur evoziert gleichzeitig eine sinnliche, fast intime Wirkung, die in Gegenüberstellung zur konfusen Haltung des Knaben die Fantasie der Betrachter:innen anregt und den abwesenden weißen Körper ersetzt. Die haptische Eigenschaft des Objekts, sein Leib, der ertastet werden kann, wird mit den „Sinnen der Haut“³⁴³ verbunden und lässt erotische Gedanken entstehen. Auf diese Weise entsteht eine spannungsvolle Projektion von Begehren, in der sich Macht, koloniale Repräsentation und Sexualität überschneiden.

Der graune Pfeiler, nur schwach vom gedämpften Licht erhellt, lässt sich durch seine antikisierenden Elemente als bewusste Referenz an die Antike lesen. Ähnlich wie im Porträt von Maria I. wird hier auf die Beziehung zwischen der Alten und Neuen Welt verwiesen. Der Knabe scheint fast nach diesen „Symbol“ des zivilisierten, entwickelten und aufgeklärten Europas auszustrecken und anzustreben. Gleichzeitig steht seine ungelenkte, spannungsvolle Körperhaltung im Kontrast zu diesem Ideal und verweist auf mit ihm assoziierte Wildheit, Fremdheit und Rückständigkeit, die im kolonialen Diskurs mit der *Neuen Welt* verankert waren.

Die weiße Tischdecke verstärkt diese Gegenüberstellung. Sie verkörpert die „Sauberkeit, diszipliniertes Verhalten und markiert einen ordentlichen Haushalt als Resultat der europäischen Industrialisierung und der Ausweitung des Regimes der Hygiene.“³⁴⁴ Die weiße Decke, sorgsam über einem reich verzierten Silbertablett drapiert, steht im Gegensatz zur chaotischen Präsenz des Schwarzen Körpers. Der unter ihr liegende Teppich im orientalischen Stil stützt dieses Narrativ der Kontraste: das sittsame, geordnete, richtige europäische Erbe tritt in Konfrontation mit der vermeintlich wilden, überbordenden Welt des Fremden. Die soziale Dominanz wird hier visuell befestigt.

Auf diese Weise stellen die Prunkstillleben mit ihrer ästhetischen Wirkung eine Doppelfunktion: Einerseits dienen Schwarze Menschen als Marker für *Exotik* und damit verbundene Sexualität und Wildheit. Dies fungiert als Kontrast und Unterwerfung dem weißen Subjekt, dessen Macht nicht durch die physische Präsenz demonstriert wird, sondern durch andere Objekte und den Blick von außen. Das

³⁴² Hochstrasser 2007, S. 227.

³⁴³ Bethnien 1999, S. 231.

³⁴⁴ Haehnel 2024, S. 96.

führt dazu, dass sich der Schwarze Körper zur Oberfläche kolonialer Fantasien und Sinnlichkeit umwandelt.

In seinem Vanitas–Werk brachte van Streek ebenfalls einen Schwarzen Knaben ein. Allerdings ist seine Präsenz und Bedeutung anders zu betrachten und zu verstehen. Welche Rolle wird den Schwarzen in einem anderen Kontext zugewiesen, will ich im nächsten Kapitel unter der Lupe nehmen.

12. Vanitas–Stilleben von Juriaan van Streek

Das dritte Stilleben (Abb. 4) von Juriaan van Streek unterscheidet sich deutlich von den davor analysierten Gemälden. Statt von luxuriösen und kostbaren Objekten dominieren hier traditionelle Symbole der Vergänglichkeit und *memento mori*- klassische Elemente des Vanitas–Motivs.³⁴⁵ In van Streeks Oeuvre findet man zahlreiche Werke dieses Subgenres (Abb. 85)

Das Gemälde erweist eine klassische Vanitas–Komposition, die in einem undefinierten dunklen Raum arrangiert ist. Aus der rechten Seite rangt ein Tisch, der fast die ganze Breite des Gemäldes einnimmt. Er ist mit mehreren symbolisch aufgeladenen Gegenständen verschiedener Art gefüllt, die auf die Vergänglichkeit anspielen. Fast in der Mitte dominiert der glänzende Helm mit einem auffälligen Federbusch aus rot-weißen Straußfedern die gesamte Komposition. Rechts von ihm steht eine Sanduhr, rechts liegt auf einem dunkelgrünen Samttuch ein naturhaft gemalter Totenschädel, von dem eine Ähre herabhängt. Die Sanduhr sowie der Schädel sind Symbole der Flüchtigkeit und Vergänglichkeit des Lebens,³⁴⁶ während die Ähre als Hinweis auf Wiedererstehung agiert.³⁴⁷ Unter dem Stoff verborgen liegt eine Geige, die über die Tischkante hinausragt. Auf der Materie außer dem Totenschädel liegt eine mit einer roten Troddel verzierte Trompete, die vom Tuch zu fallen scheint. Künstler:innen intergrierten Musikinstrumente in ihre Bilder, um sie mit der Bedeutung der Vergänglichkeit der sinnlichen und weltlichen Genüsse aufzuladen.³⁴⁸

Auf der Oberfläche des Helms ist das Spiegelbild des Fensters erkennbar – ein möglicher Hinweis darauf, dass die Szenen direkt im Atelier des Malers arrangiert wurde. Hinter dem Helm befindet sich ein weiteres wichtiges Element – ein weißes Papierblatt, der Titelbogen einer im 17. Jahrhundert bekannten Tragödie *Aran en Titus, of Wraak en Weerwraak* (Abb. 86) des niederländischen Schriftstellers und Dichters Jan Vos (1610-1667). Durch dieses Motiv verändert sich die Bedeutung der Darstellung: Die Objekte verweisen nicht ausschließlich auf die Vergänglichkeit menschlicher Existenz, sondern auf die Ruhmeswürdigkeit und das Ansehen des Autors. Die Inszenierung oszilliert zwischen der Mahnung des moralisierenden *memento mori* und Ehrerbietung, wodurch eine ambivalente Botschaft entsteht.

³⁴⁵ Zu Vanitas–Stilleben siehe Bergström 1956, S. 154-190.

³⁴⁶ Ebenda S. 154.

³⁴⁷ Ebenda.

³⁴⁸ Ebenda.

Auch das Gemälde *Stilleben mit Helm und Totenkopf (Vanitas)* (Abb. 87) von Juriaan van Streek präsentiert eine ähnliche Komposition. Es stellt mehrere Elemente der Vanitas zur Schau, die auf dem Tisch viel kompakter gebracht sind und die Vergänglichkeit des Ruhms einerseits und die Preisung des Dichters andererseits zum Thema des Werks machen. In der Mitte sehen die Betrachter:innen ein Titelblatt der Tragödie *Geeraerd van Velsen* von P. C. Hooft, einem niederländischen Schriftsteller des 17. Jahrhunderts. Die Tragödie, die in Amsterdamer Theatern mit großem Erfolg aufgeführt wurde, zählt zu einer seiner berühmtesten Schriften. Das Blatt wird von anderen Objekten umgeben, von Büchern und Schriftrollen mit seinen anderen Werken, darunter *Granida*, die erste niederländische Oper. Die Zeichnung links unten zeigt einen Mann in orientalischer Kleidung, eine der handelnden Figuren in der Oper. Der Ruhm des Autors wird durch den Lorbeerkranz auf der Büste des Dichters sowie die Trompete veranschaulicht, während der Schädel und die Sanduhr seine Endlichkeit signalisieren. Auf diese Weise bewegt sich die Inszenierung zwischen Moralisierung und Würdigung.

Eine besondere Bedeutung erhält die Präsenz eines jungen Schwarzen Mannes im rechten Bildbereich im Hintergrund. Er ist in Dreiviertelansicht hinter dem Tisch dargestellt, mit leicht geneigtem Kopf und offenem Mund, sodass auf seinem Gesicht ein kleines Lächeln erscheint. Markant ist sein direkter Blick: im Gegensatz zu den Prunkstillleben Darstellungen schaut er die Betrachtenden an. In seinen Händen hält er ein langes Holzblasinstrument – ein Dulcian. Der Mann ist in einem braunen, wenig ornamentierten Gewand mit weißen und roten Details gekleidet, die mit den Federn des Helms und den Troddeln korrespondieren.³⁴⁹ Das Gesicht wirkt jedoch individualisierter, die Differenzierung seiner Hautfarbe wird durch den abgestuften Lichteinfall betont, obwohl sich seine Figur im Ganzen von der dunklen Farbpalette des Gemäldes nicht besonders abhebt und fast mit dem Hintergrund verschmilzt. Seine Pose wiederholt die Haltung der gezeichneten männlichen Schwarzen Figur auf dem Papierblatt, das unter der Geige liegt und vom Tisch herabhängt. Er ist mit einem Lächeln versehen, seine großen Zähne sowie die Augen sind durch Weißhöhlungen unterstrichen. Die Ähnlichkeiten zwischen den Dargestellten erzeugen eine Verbindung, jedoch scheint der Mann hinter dem Tisch bedeutend jünger zu sein als der Gezeichnete.

In diesem Abschnitt will ich den Text von Jan Vos näher betrachten und auf die Rolle und die Bedeutung der Schwarzen Personen eingehen. Die literarischen Texte basierten auf bereits existierenden Vorstellungen über Schwarze. In diesem Zusammenhang ist es besonders wichtig, Parallelen zwischen dem schriftlichen Narrativ und der visuellen Darstellung zu ziehen.

³⁴⁹ Das Auktionshaus Dorotheum, wo das Gemälde versteigert wurde, schreibt der Kleidung den burgundischen Stil zu.

12.1. Aran en Titus, of Wraak en Weerwraak

Die Tragödie *Aran en Titus, of Wraak en Weerwraak* ist eine Adaption von Wilhelm Shakespeares *Titus Andronicus* 1594, die Jan Vos 1638 auf Niederländisch verfasste. Das Werk war nicht nur auf der niederländischen Bühne erfolgreich, sondern fand Beachtung in ganz Europa.³⁵⁰

Die Handlung der Tragödie basiert auf einem grausamen Rachemotiv. Der römische Heerführer und Sieger Titus Andronicus kehrt aus dem Krieg gegen Gotten nach Rom zurück, mitsamt seiner Gefangenen, unter denen sich die gotische Königin Thamera, ihre Söhne sowie ihr Geliebter, der *Mohr* Aran befinden. Der römische Kaiser Saturninus, verliebt sich in Thamera und will sie heiraten. Die Königin willigt schließlich aus Angst ein, da Aran, der gotische Oberbefehlshaber den Göttern geopfert werden soll. Aran plant seinerseits Rache: Er lässt Titus' Söhne ermorden und seine Tochter vergewaltigen und verstümmeln. Infolgedessen bereitet Titus einen Gegenschlag vor: Er tötet Thameras Söhne und serviert sie ihr auf einem Fest in einem Kuchen. Am Ende des Stücks wird Aran von Lucius, Titus' Sohn verbrannt, und die restlichen Gestalten werden getötet.

Die Bedeutung des Theaters im 17. Jahrhundert, insbesondere in den Niederlanden, war erheblich. Theater galt als Mittelpunkt des kulturellen Lebens, besonders in Amsterdam. Der wachsende Bedarf nach kultureller Unterhaltung führte zu einer Ausweitung des Theaterprogramms, das zunehmend mit europäischen Stücken ergänzt wurde. Dies erhöhte das Prestige Amsterdams, die Amsterdamer:innen selbst für „das wiederaufgekommene Rom“³⁵¹ hielten, als globale Kulturstadt und verstärkte seinen Status in der internationalen Arena.³⁵² „Nederland werd gepositioneerd als een nieuw wereldrijk, voortbouwend op de kennis en wetenschap uit de klassieke oudheid.“³⁵³ Rietveld bezieht sich auf Helmer Helmers, der die Interpretation von Jan Vos als Wunsch sieht, eine neue kaiserliche Theaterform in Amsterdam zu etablieren, wobei er Bezug auf Römer nimmt.³⁵⁴

Helmers hebt ebenfalls hervor, dass Jan Vos die römische Geschichte bewusst der niederländischen Realität mit dem politischen und religiösen Konflikt gegen Spanien anpasste.³⁵⁵ Obwohl ich nicht tiefer auf diesen Aspekt eingehen möchte, erscheint die Verbindung dieser Kontexte in Bezug auf Aran besonders aufschlussreich. Der Text von Vos richtete sich an die hochgestellten und gehobenen Bürger:innen Amsterdams, die die Macht ihres Landes in diesem Stück erkennen und reflektieren mussten.³⁵⁶

Wichtig zu unterstreichen ist, dass sich die Figur Arans bei Vos in vielerlei Hinsicht von Shakespeares Aaron unterscheidet. Ich will an dieser Stelle keine ausführliche Textanalyse vornehmen, sondern nur

³⁵⁰ Helmers 2016, S. 345.

³⁵¹ Rietveld 2023, Absatz *Een Nieuw Rome*.

³⁵² Blom/van Marion 2017, S. 156-157.

³⁵³ „Die Niederlande wurden als neues Weltreich positioniert, das auf dem Wissen und der Wissenschaft der klassischen Antike aufbaute“ Übersetzung der Verfasserin, Rietveld 2023, Absatz *Een Nieuw Rome*.

³⁵⁴ Ebenda.

³⁵⁵ Helmers 2016, S. 353.

³⁵⁶ Rietveld 2023, Absatz *Een Nieuw Rome*.

zentrale Unterschiede skizzieren, die essenziell für das Verständnis der Gestalt sind. Rietveld behauptet, Aran erhalte bei Vos mehr Bedeutung sowie eine höhere soziale Stellung als bei Shakespeare. Dementsprechend, verfügt Aran über mehr Ambitionen und Reiz an die Macht zu kommen. Ein weiterer Aspekt besteht im Motiv von Liebe gegen Lust. Während Shakespeares Aaron aus Begierde gegenüber Thamera handelt, verleiht Vos Aran mehr emotionale Liebe. Als dritter Unterscheid nennt Rietveld die Szene des Todes von Aran, wobei er kurz vor seinem Tod um Begnadigung bittet. Aaron bei Shakespeare bedauert dagegen nichts, was er getan hatte.³⁵⁷

So wird deutlich, dass Arans Figur bei Jan Vos ambivalent gezeichnet ist. Einerseits erscheint er als liebender, reuender Mann, andererseits als gefährlicher Zerstörer der römischen Ordnung bzw. der Niederlande, der mit Chaos und Untergang assoziiert wird. Bei Shakespeare ist Aaron eindeutig negativ konnotiert, er nennt ihn *accursed devil* und *unhallowed slave*.³⁵⁸ Helmers analysiert Aran bei Jan Vos als eine Figur, die in der politischen Rhetorik der Zeit eine Funktion erfüllt: „Like Thamera’s, Aran’s villainy serves a political function: both characters expose the weakness of Rome. From that perspective, Aran’s words should be taken very seriously as an indication that religious passion adds oil to the fire of Saturnine’s lust, and exacerbates Rome’s, and by implication Amsterdam’s, vulnerability.”³⁵⁹

Der politische Kontext ist untrennbar mit dem religiösen verknüpft. Die Schwarze Hauptgestalt nimmt in diesem Diskurs eine entscheidende Rolle ein. Die Schwarze Hautfarbe wird zum symbolischen Marker, der stereotype Konnotationen wie *Schwarz ist Böse* in sich trägt. Dieses Narrativ, angesiedelt im Kontext des Römischen Reiches, erhält eine zusätzliche Bedeutung im Zusammenspiel mit dem Vanitas-Motiv.

Ich will als Nächstes auf die Bedeutung der Schwarzen Hautfarbe im religiösen Kontext eingehen und analysieren, wie sich diese Vorstellungen visuell in der Kunst verkörperten.

12.2. Böse Schwarze

Bis ins 16. und 17. Jahrhundert hinein waren in Europa weit verbreitete Vorstellungen über die Schwarze Hautfarbe im Umlauf, die auf natürlichen und klimatischen Bedingungen aufbauten. Man glaubte, dass die dunkle Hautfarbe auf die Nähe zur Sonne zurückzuführen sei. Die Ursprünge dieser Theorie lassen sich bereits in der *Naturalis Historiae* von Plinius dem Älteren finden. In der Antike war die Vorstellung verbreitet, dass die nördlichen Völker aufgrund des geringeren Sonnenscheins hellere Hautfarbe hätte, während den Bewohner:innen der südlichen Länder durch die intensivere Sonneneinstrahlung dunklere Farbe zugeschrieben wurde.³⁶⁰

³⁵⁷ Rietveld 2023, Absatz *Aran en Aaron*; Hulfeld/ Mansky 2020, S. 155: Aran: Gnade Gnade[,] Titus Gnade. Titus: Wenn die Ubelthat gestrafft wird[,] so ist die Bereuung schon zu spät. Aran: Ach Titus [,] last Euch erweichen. Titus: Die Rachgier hat keine Ohren. Aran: Mäsiget Euren Zorn und erhitzte Rache. Titus: Hättestu die Tyraney“ deiner Hand gemäsiget[,] so wehr keine so strenge Rache über deinen Kopf kommen, hier liegt er in seinem Grabe.

³⁵⁸ Bartels 2011, S. 66.

³⁵⁹ Helmers 2016, S. 363.

³⁶⁰ Goldenberg 2003, S. 97.

Parallel dazu entwickelte sich in der griechischen Antike die Lehre vom Körpersaftgleichgewicht, die eine Verbindung zwischen dem physischen Körper, dem Wohnort und dem Temperament des Menschen herstellte. Nach dieser Theorie zirkulierten im menschlichen Körper vier grundlegende Körpersäfte: Schleim (Phlegma), Blut, gelbe Galle und schwarze Galle. Die Mischung und das jeweilige Überwiegen einer dieser Säfte bestimmten den Charakter, den Temperament und, wie es vermutet wurde, die Hautfarbe des Menschen. Vor allem Personen, bei denen die schwarze Galle dominierte, wurden als melancholisch betrachtet.³⁶¹ Allerdings war der Temperamentzustand nicht als andauernd gedacht, sondern konnte sich im Laufe des Lebens ändern. Infolgedessen glaubte man, dass Menschen mit Überschuss an schwarzer Galle ursprünglich melancholisch seien und auch negative Charakterzüge entwickeln könnten wie Eifersucht oder triebhafte Sexualität.³⁶²

Im Mittelalter begannen sich diese naturbezogenen Konzepte und Erklärungsmodelle mit biblischen Deutungen zu überlagern. Die Vorstellung vom Schwarzsein als Zeichen von Sünde und göttlicher Strafe setzte sich durch. Diese Deutungen stützten sich auf theologische Auslegungen von Bibelpassagen, besonders die Geschichte des Fluchs Hams, die als Grundlage für die Verbindung und das Narrativ über Schwarze Menschen, ihre Hautfarbe und Sklaverei diente.³⁶³

Somit etablierte sich eine Darstellungstradition, in der die Schwarzen mit dem Dämonischen und dem Zorn Gottes assoziiert wurden. Ein frühes Beispiel dafür findet man im sogenannten *Ashburnham Pentateuch* (Abb. 88) aus den 6. Jahrhundert n. Chr. Eine der Miniaturen zeigt die zehnte Plage Gottes über Ägypten, die Tötung der Erstgeborenen, als gereichte Strafe für den ungläubigen Pharao, der sich weigerte, das israelische Volk ziehen zu lassen. Diese Darstellung gilt als visueller Beweis, in dem Schwarze Menschen nicht nur als Bewohner:innen Afrikas, sondern als Repräsentation des Antichristlichen und Sündenhaften gezeigt werden. „The illustration of the tenth plague shows a transitional moment where the representation of blacks, playing upon the fears of sixth-century Christians, acquires sinister associations, laying the groundwork for later depictions of blacks as demons and tormentors of Christ.“³⁶⁴

In den religiösen Gemälden von Anthonis van Dyck lässt sich dieses Pattern fortsetzen. So zeigt das Werk *Das Martyrium des Hl. Sebastian* (Abb. 89) den Heiligen Sebastian, Offizier der Garde, wie er an einen Baum gebunden wird, um für seinen christlichen Glauben durch Pfeile getötet zu werden. Im linken unteren Bildrand, hinter einem Soldaten, der Sebastian anbindet, erscheint eine mit Pfeil und Bogen ausgestattete Schwarze Figur. Der Mann ragt aus dem Bild hinaus, seine Haltung ist instabil. Sein Gesicht weist eine Grimasse vor, die die Zufriedenheit mit seiner Tat aufweist. Der Künstler machte ihn zum Mörder und Vollstrecker des heidnischen Willens.³⁶⁵ Er steht damit in Opposition zum von göttlichem

³⁶¹ Hall 1996, S. 106.

³⁶² Loomba 2002, S. 53-54.

³⁶³ Ebenda, S. 47; Schmidt-Linsenhoff 2003, S. 299; Lowe 2005b, S. 20; Schmidt-Linsenhoff 2008, S. 112. Mehr dazu siehe das vorherige Kapitel.

³⁶⁴ Verkerk 2001, S. 59.

³⁶⁵ Van Haute 2016, S. 29-31.

Licht erhellten Sebastian, der für das reine, gläubige Christentum steht. Der Schwarze hingegen verkörpert die dunkle Macht und das Unheilige.³⁶⁶

Auch im Gemälde *Ecce Homo* (Abb. 90) greift van Dyck ein ähnliches Motiv auf. Im Zentrum der Komposition, in der reinen Dunkelheit steht der erschöpfte Christus mit gebundenen Händen. Sein ganzer Körper ist stark vom Licht beleuchtet. Links von ihm, fast mit der Dunkelheit verschmolzen ist ein Schwarzer Mann dargestellt, der entweder einen Stoff über Christus legt oder diesen abzieht. Jedoch scheint er Christus zu verhöhnen, statt Mitleid und Mitgefühl zu zeigen. Sein leicht schräger Blick und das böartige Lächeln offenbaren ihn als verspottend, als Vertreter jener, die nicht an Gott glauben und damit sinnbildlich für das Heidnische, das Dämonische stehen.³⁶⁷

Auffallend ist die dramatische Farbgebung beider Werke, die durch den Einsatz von Chiaroscuro, dem starken Hell-Dunkel-Kontrast, eine symbolische Wahrnehmungsdichotomie von Weiß, das Reinheit, Göttlichkeit und Licht symbolisiert, und Schwarz, was das Sündliche und das Tödliche repräsentiert, inszeniert. ³⁶⁸ „Such images suggest how aesthetic concerns easily become a semiotics of race“ behauptet Kim Hall in ihrer Analyse des Porträts von Peregrine Bertie, in dem der Schwarze Knabe *memento mori* symbolisieren soll.³⁶⁹

Die Schwarze Haut wurde dabei nicht als ethnisches Merkmal, sondern als Ausdruck einer spirituellen, seelischen *Schwärze* verstanden. Dieses Narrativ wurde noch andere Bibelstellen legitimiert wie in Jeremia 22:24:

Und wenn du in deinem Herzen sagen willst: „Warum begegnet doch mir solches?“ Um der Menge willen deiner Missetaten sind dir deine Säume aufgedeckt und ist deinen Fersen Gewalt geschehen. Kann auch ein Mohr seine Haut wandeln oder ein Parder seine Flecken? So könnt ihr auch Gutes tun, die ihr des Bösen gewohnt seid. Darum will ich sie zerstreuen wie Stoppeln, die vor dem Winde aus der Wüste verweht werden [...].³⁷⁰

Diese Stellen begründen eine Unveränderlichkeit der Natur und damit auch eine theologische Rechtfertigung der Ausgrenzung der Schwarzen.

Die einzige Möglichkeit, sich von der sündhaften Natur zu befreien, bestand in der Annahme des Christentums, ³⁷¹ bzw. in einer seiner verschiedenen Formen. ³⁷² In diesem Kontext war in der niederländischen Kunst zwischen dem 15. und 17. Jahrhundert die Szene der Taufe des Eunuchs, des Kämmerers der äthiopischen Königin, (Abb. 91) besonders beliebt. Die Geschichte stammt aus dem Neuen Testament, Apostelgeschichte 8. ³⁷³ Die Taufe des Äthiopiens wurde einerseits positiv wahrgenommen, als Inklusion, Integration und Aufnahme der Schwarzen Menschen in das Christentum

³⁶⁶ Massing 2011, S. 316; Bethencourt 2014, S. 96.

³⁶⁷ Van Haute 2016, S. 31-32.

³⁶⁸ Hall 1996, S. 4-6; Barthelemy 1987, S. 11.

³⁶⁹ Hall 1996, S. 5.

³⁷⁰ Das Buch Jeremia, Kapitel 22, 22:24.

³⁷¹ Barthelemy 1987, S. 11-12.

³⁷² Blakely 1993, S. 203.

³⁷³ Ebenda, S. 92.

und die hochentwickelte Welt.³⁷⁴ Andererseits blieb der Schwarze Körper äußerlich unverändert und konnte daher seine Natur nicht ändern.

Dies spiegelte sich im weitverbreiteten Ausdruck „to wash an Ethiopian white” wider, der aus einer von Aesops Fabel stammt, aber mit den Jeremiahs Stellen in Verbindung gebracht wurde. Die Aussage bedeutete etwas Unmögliches oder Vergebliches. Eine Emblem-Darstellung aus dem Buch von Andrea Alciati, das europaweit verbreitet war, schildert drei weiße Männer, die vergeblich versuchen, einen Schwarzen Mann auszuwaschen. Seine Haut wird durch Schraffuren besonders betont.³⁷⁵ Das Bild wird auch vom Text begleitet: „Licht kann nicht in der Nacht geboren werden. Das Laster bleibt tief verwurzelt.”³⁷⁶ Dies verstärkte das Stigma über Schwarze, dass sie ihre Natur weder ändern noch sich zum Licht wenden können.³⁷⁷ Das Gemälde (Abb. 92) eines unbekannten niederländischen Künstlers greift dieses Motiv auf. Ein Weißes junges Mädchen, das ihren Blick den Betrachter:innen zuwendet, hält einen Schwamm an das Gesicht eines Schwarzen Mannes, der links von ihr sitzt. Er stützt seinen Kopf auf den linken Ellbogen, was ihm einen gelangweilten Eindruck verleiht. Massing interpretiert seine Geste als Ausdruck dafür, dass ihr Versuch erfolglos sei.³⁷⁸

12.3. Resümee

Die Frage, warum sich der Maler entschied, die Schwarze Figur in das Werk zu integrieren, eröffnet viele Deutungsmöglichkeiten. Was soll sie signalisieren oder welche Botschaft vermitteln und transportieren? Berücksichtigt man die Symbolik des Vanitas-Genres, das auf die Vergänglichkeit des weltlichen Reichtums und des Ruhms verweist, lässt sich die Figur des Schwarzen Jungen als symbolisch aufgeladene Polarität deuten. Das Schwarzsein kann als Zeichen der Mahnung oder als moralisches Vorbild fungieren.

Das niederländische Selbstverständnis als mächtige, politisch und kulturell starke Handelsnation war vor allem mit der Vorstellung verknüpft, dass Amsterdam und die Niederlande wie das antike Rom seien. In diesem Zusammenhang könnte die Figur des Schwarzen als Symbol der Warnung dienen: So wie Aran als Zerstörer Roms auftritt, kann seine Gestalt an die Zerbrechlichkeit politischer Macht und Prosperität erinnern.

So wird der Schwarze Knabe zur Verkörperung des Zerstörenden. Markant ist, dass seine Darstellung von oben diskutierten Gemälden abweicht. Der Farbauftrag auf dem Gesicht sieht unnatürlich aus. Es dominiert die schwarze Farbe, die eine monochrome, dunkle Fläche ohne Differenzierung schafft. Solch eine unnatürliche Wiedergabe erzeugt eine ambivalente Wirkung und verleiht einen maskenhaften

³⁷⁴ Blakely 1993, S. 92.

³⁷⁵ Koerner 2010, S. 19.

³⁷⁶ siehe Massing 1995.

³⁷⁷ Koerner 2010, S. 20.

³⁷⁸ Massing 1995, S. 196.

Charakter. Soll sie als eine Erinnerung, sich nicht täuschen lassen und ehrlich zu sein verstanden werden? Oder ist es die theatralische Gestalt, die sich auch in der Zeichnung abgebildet ist?

Eine andere Interpretationsmöglichkeit ergibt sich aus der Vorstellung von Schwarzen Menschen als Teufel und Böse. Aran dient als Verkörperung der heidnischen Sünde und der unveränderten Natur. Vermutlich sollten sich die Weißen Betrachtenden, die christlichen Glauben bekannten, dem Schwarzen Mann gegenüberstellen. Sie hatten eine Chance, sich zum Licht zuzuwenden, zu gestehen und ein tugendhaftes Leben zu führen. Allerdings ist die Figur von Aran nicht eindeutig negativ zu konnotieren. Laut dem Text, bereut er während seines Todes seine Schuld, gesteht die Sünde und bittet um Vergebung. Wollte der Künstler eben diesen Akt der Reue in den Mittelpunkt rücken und dies zum Vorbild und Appel für die Besitzer:innen machen?

Bemerkenswert ist die Verbindung einer paganen Geschichte mit einem Subgenre, das in der Regel eine religiöse Botschaft vermittelte. Diese Spannung zwischen Theater, Religion, Literatur und Malerei verweist auf eine tiefere Bedeutungsebene des Werks.

Ich möchte keine dieser möglichen Deutungen als richtige festlegen oder behaupten. All jene müssen weiters im Kontext einer fundierten Analyse tiefer untersucht werden. Die Verbindung zur Tragödie von Jan Vos ist jedoch sicherlich von großer Relevanz. Die Entscheidung, eine Schwarze Person im Werk darzustellen, eröffnet eine zusätzliche Deutungsebene, die sich auf verwurzelte Stereotypen über Schwarze Menschen stützt. Der Zusammenhang der literarischen Quelle, ihrer politischen Wichtigkeit und der visuellen Darstellung mit religiösem Hintergrund veranschaulicht die Verbreitung und Vielfältigkeit der Narrativen über Schwarze Menschen innerhalb des europäischen Publikums und dessen Weltvorstellung.

Im Folgenden und abschließenden Kapitel will ich ein weiteres Werk vorstellen, das zwei Genres miteinander verbindet und daher ebenfalls vielseitig gelesen werden kann.

13. Stilleben von Hendrik van Streeck

Hendrik van Streeck zeigte eine andere Variante des Stillebens mit einer Schwarzen Person (Abb. 5). Während drei Werke von Juriaan van Streeck und Barend van Meer eine für das Prunkstilleben gewöhnliche Inszenierung zeigen, unterscheidet sich das Gemälde vom Sohn van Streeks zu diesen. Im Gegensatz zu seinem Vater und Barend van der Meer, die die Schwarzen und die Prunkstilleben immer auf einem dunklen Hintergrund positionieren, zeichnet sich dieses Stilleben durch einen klaren Hintergrund aus, der einen Ausblick in zwei Räumlichkeiten freigibt. Ursprünglich wurde angenommen, dass das Werk von seinem Vater stammt, doch das H in der Signatur verweist auf die Urheberschaft des Sohnes.³⁷⁹

³⁷⁹ Hochstrasser 2007, S. 207; Kat. Saml. 2023, S. 204.

Ein Schwarzer Diener, der europäisches Gewand trägt, betritt den vorderen Raum in dem Moment, in dem die Betrachter:innen das Gemälde ansehen. In seinen Händen hält er ein Tablett mit einer silbernen Karaffe. Im Vordergrund links steht ein Marmortisch mit Objekten, deren Komposition an die Werke von seinem Vater erinnert: Ein orientalischer Teppich in Rot-Orange-Tönen bedeckt einen Teil des Tisches. Darauf stehen eine chinesische, blau-weiße Porzellanschale mit Zitronen, ein silbernes Tablett, auf dem Früchte liegen, und verschiedene Weingläser, die das einfallende Licht reflektieren. Das Muster der Porzellanschale ähnelt jenem im Münchener Stillleben, was auf den Einfluss des Vaters hindeuten kann.³⁸⁰ Auffällig ist hier, dass die rot-blaue Palette der Elemente auf dem Tisch. Sie spiegelt sich in der Kleidung des Dieners wider. Eine Geige steht am Rand des Tisches oder auf dem Fenstersims und lehnt am Fenster. Nicht zu übersehen ist ein großer Metallkäfig, der über dem Tisch hängt und in dessen metallene Flächen sich der Raum spiegelt. Der Vorderraum präsentiert sich somit als Interieur mit einem klassischem Prunkstilllebenmotiv. Der Raum wird von einfallendem Licht, das durch das Fenster links dringt, erhellt, wodurch Schatten auf den Teppich und den Bogen, der die beiden Räume trennt, geworfen werden. Durch diesen Bogen erhalten die Betrachter:innen einen Einblick in den hinteren Raum, in dem mehrere Gemälde hängen. Man kann jedoch nur Abschnitte erkennen: Das linke Gemälde zeigt vermutlich eine Landschaft mit einer Brücke, während das rechte, das über dem Kamin angebracht ist, ein mythologisches Wesen darstellt. Hinter dem Diener befindet sich ein weiteres Bild, dessen Genre jedoch nicht eindeutig erkennbar ist.

Auf diese Weise wird es verdeutlicht, dass es sich um eine Galerie oder Kunstkammer handelt. An dieser Stelle wäre es sinnvoll, kurz auf die Bedeutung der Kunstkammer sowie Galerien in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts einzugehen.

13.1. Kunstkammer und Galeriebilder

Wie bereits im Kapitel 6 beleuchtet, landeten im 17. Jahrhundert durch weltweite Expansion exotische und seltene Objekte aus verschiedensten Weltteilen in niederländischen Städten. Dies trug zur bereits bestehenden Entwicklung der Sammelkultur bei. Neben Gemälden sammelte das niederländische Großbürgertum und der Adel, die als *liefebbers*, Kunstliebhaber:innen galten,³⁸¹ auch Raritäten wie *naturalia* und präsentierten sie in sogenannten *Wunderkammern*. Diese Sammlungen spiegelten nicht nur den ästhetischen Geschmack ihrer Besitzer:innen wider, sondern fungierten als Demonstration ihres sozialen Status, ihrer intellektuellen Bildung und verkörperten das gesammelte Wissen über die ganze Welt.³⁸² Der Besitz bedeutender Sammlungen mit Werken berühmter und bereits etablierter Künstler:innen erhöhte die gesellschaftliche Stellung ihrer Besitzer:innen.³⁸³

³⁸⁰ Ebenda.

³⁸¹ Yeager-Crasselt 2016, S. 189-190.

³⁸² Ebenda, S. 186-187.

³⁸³ Blonde' 2000, S. 380.

Die Entwicklung des Sammlertums im 17. Jahrhundert führte zur Entstehung eines neuen Genres in Antwerpen: den *Galeriebildern*, *Sammlungsbildern* oder *Kabinettbildern*.³⁸⁴ Diese Gemälde (Abb. 93) schilderten Räume bzw. Kustkammern, die mit prächtigen Kunst- und Luxusgegenständen sowie *exotischen* Kuriositäten aus diversen Kontinenten gefüllt waren.³⁸⁵ Die Entwicklung von Galeriebildern wird in drei Phasen unterteilt: *enzyklopädische* (1610- 1640 oder 1660), *transformative* (ca.1640–1660) und *späte* (ca. 1660-90).³⁸⁶ Die Gemälde aus der ersten Phase stellten meistens Kabinette mit einer Mischung von diversen Gegenständen dar (Abb. 93). Sie verkörperten das neugierige Interesse für Dinge und stellten *naturalia* und *artificialia*, wissenschaftliche Werkzeuge sowie Gemälde dar. Die zweite Phase markierte den Übergang von Sammlerkabinetten zu Kunstgalerien, die Kunstsammlungen zeigen. Die zweite und die dritte Phase ähneln sich: Gemälde (Abb. 94) aus diesen Perioden stellten Galerien, Sammlungen mit Werken verschiedener Gattungen, dar. Jedoch traten die *liefhabbheers*, die über Werke diskutieren sowie die Künstler:innen selbst in den Gemälden der dritten Periode in Erscheinung, während Objekte zunehmend verschwanden.³⁸⁷

Obwohl dieses Genre als ein Antwerpener Phänomen bezeichnet wird, fand es auch in den nördlichen Niederlanden weitere Verbreitung. Dies lag einerseits an der blühenden Wirtschaft im nördlichen Teil, andererseits an der großen Migrationswelle der Künstler:innen aus den südlichen Niederlanden. Bemerkenswert ist, dass die Galeriebilder nicht immer echte, sondern meistens fiktive Sammlungen darstellten, da diese Gemälde speziell für den Kunstmarkt konzipiert und geschaffen wurden.³⁸⁸

Neben *liefhhebers* finden sich in späteren Werken auch andere Figuren wie Diener:innen oder Händler:innen in den Galeriegemälden. Marr führt diese Entwicklung darauf zurück, dass: „Such changes presumably reflect the popularity in the Netherlands during the 1660s and 70s of genre scenes showing domestic interiors and ‘common’ folk.”³⁸⁹

Ein bemerkenswertes Beispiel ist ein Gemälde, das Hieronymus Francken II., dessen Bruder Frans Francken II. als Pionier und Erfinder dieses Genres gilt,³⁹⁰ zugeschrieben wird. Das Werk wurde im Jahr 1621 geschaffen und zeigt die Sammlung von Jan Snellinck (Abb. 95). Er ist selbst auf dem Gemälde in der rechten Ecke zu sehen: Er hält eine Miniatur und blickt direkt auf die Betrachter:innen. Der Raum ist reich mit Kunstwerken geschmückt, an den Wänden hängen Gemälde unterschiedlichster Formate und Größen, sowohl Werke alter als auch zeitgenössischer Künstler:innen. Einige Werke sind erkennbar. Zum Beispiel in der Mitte, wo ein großformatiges Gemälde von Frans Floris hängt, das Adam und Eva (Abb. 96, Abb. 97) darstellt. Im Zentrum des Raumes steht ein Tisch voller antikisierenden Skulpturen, um den

³⁸⁴ Marr 2010, S. 5

³⁸⁵ Rijks 2015, S. 60-61; Göttler 2013, S. 100.

³⁸⁶ Marr 2010, S. 7. Marr stellt fest, dass diese Periodisierung nicht ganz klar definiert werden kann und dass es mehrere Ausnahmen sowie Mischformen gibt.

³⁸⁷ Ebenda.

³⁸⁸ Marr 2010, S. 7.

³⁸⁹ Ebenda, S. 8.

³⁹⁰ Ebenda, S. 5. Galerieinterieur mit diskutierenden Gelehrten von Frans Francken II. aus dem Jahr 1612 gilt als erstes Beispiel dieses Genres.

sich potenzielle Käufer:innen und gleichzeitig *liefhebbbers* versammelt haben. Auf dem zweiten Tisch links im Bild liegen zahlreiche Bücher mit Zeichnungen, *artificialia*, *naturalia*, ein Globus sowie Weltkarten, die von Interessent:innen betrachtet werden. Alle Beteiligten sind in ein lebhaftes Gespräch verwickelt und in die Betrachtung exquisiter und ungewöhnlicher Objekte herangezogen. Die Szene zeigt, dass solche Galerien und Kammern Orte eines intellektuellen Austauschs waren.

Die dargestellte Sammlung entspricht dem damals verbreiteten Standard einer guten Kunstsammlung. Vor allem war es von Bedeutung, Gemälde von Künstler:innen zu besitzen, deren Werk in der Kunstszene des 16. und 17. Jahrhunderts besonders geschätzt wurden.³⁹¹ Zudem umfasst die präsentierte Sammlung eine Vielfalt an Genres, von Historienmalerei bis hin zu Stillleben, was das Niveau und das Prestige der Sammlung erhöhte. Die dargestellte Galerie von Jan Snellinck stellt auf diese Weise eine universelle Sammlung dar, in der alle Objekte als Wissensquelle über Kunst und Welt fungieren.³⁹²

Ein kleines, aber bedeutendes Detail, das nicht sofort in den Augen der Betrachtenden auffällt, ist die Figur eines Schwarzen Mannes, der den Raum betritt (Abb. 98). In seinen Händen hält er zwei Gefäße für Getränke, was auf seine Dienerrolle verweist. Sein Blick ist in die Ferne gerichtet. Obwohl er im Moment des Schreitens dargestellt wird, wirkt sein Körper statisch. Sein Gesicht zeigt typische und bereits bekannte Züge eines Menschen afrikanischer Herkunft auf: Kurze, lockige Haare, dicke Lippen mit breiter Nase und hoher Stirn. Er nimmt keine aktive Rolle an den Diskussionen der *connoisseurs* und *liefhebbbers* ein, sondern er ist hier nur abgebildet, um seine Arbeit als Diener auszuführen. Er gilt als Statussymbol für Jan Snellinck, was den sozialen Rang des Sammlers bzw. Verkäufers hervorhebt. Seine Präsenz ist bewusst in die Atmosphäre der Vielfalt eingebettet. Gemeinsam mit den exotischen *naturalia*, den Weltkarten und der Gemäldesammlung, die auf feinen Geschmack des Verkäufers und der Besucher:innen verweist, wird er zur Verkörperung des globalen Austausches, der Neugier zu neuen Dingen und der kolonialen Expansion der Niederlande. Dies bedeutet, dass der Diener im Bild als Objekt und Bestandteil der Inszenierung der kolonialen Dominanz fungiert, und nicht als Subjekt. Der Blick der Weißen Europäer:innen wird hier durch die Einordnung der Schwarzen in eine Menge von exotischen Produkten verstärkt.

Wie Schwarze Menschen als Teil des Besitzes verstanden werden können, veranschaulicht ein weiteres Beispiel eines unbekannten niederländischen Künstlers. *Yarmouth Collection* (Abb. 99) präsentiert eine prunkvolle Wunderkammer des Grafen Robert Paston. Der Reichtum und die Vielfalt der Objekte werden durch einen großen roten Vorhang unterstrichen. Auffällig ist die Positionierung des Schwarzen jungen Mannes innerhalb dieser opulenten Komposition. Zwischen der Vielzahl chaotisch verstreuter Objekte – darunter kostbares Geschirr, Uhren, Muscheln, ein Hummer und Musikinstrumente – befinden sich zwei Figuren. Im Vordergrund ist ein Weißes Mädchen zwischen den Objekten gequetscht. Ihr Mund ist geöffnet, als würde sie gerade singen. Hinten links ist ein Schwarzer Page zu sehen, begleitet von einem

³⁹¹ Honig 1998, S. 190-191. Dazu zählten beispielsweise Frans Floris, Pieter Aertsen, Quinten Metsys aus dem 16. Jahrhundert sowie zeitgenössische Künstler wie Peter Paul Rubens oder Jan I. Brueghel.

³⁹² Rijks 2015, S. 63-64.

Affen, der auf seiner Schulter sitzt. Der Schwarze Page richtet seinen Blick auf den Affen, der als seine Spiegelung fungiert. Um seinen Körper hängt eine goldene Kette, die ihn mit dem Affen verbindet, wodurch seine Stellung als Versklavter deutlich wird. Schmid-Linsenhoff hebt besonders seine Platzierung innerhalb der Unordnung der Gegenstände hervor. Der Schwarze wird als Opposition zum Weißen Mädchen, der Tochter des Grafen, positioniert. Ihre Einordnung im Bild spricht über gesellschaftliche und politische Hierarchien, wobei der Schwarze Mann in die Reihe der luxuriösen Gegenstände attribuiert wird, während das Weiße Mädchen mit schönem aber vergänglichem Singen in Assoziation gebracht wird.³⁹³ Der Mann, der inmitten des Chaos der Dinge fast untergeht, wird in erster Linie aufgrund seiner Hautfarbe als das *Andere* und deswegen als ein weiterer *exotischer* Verkauf- und Kaufartikel in einer prächtigen Wunderkammer und nicht als souveränes Individuum betrachtet.³⁹⁴ So wie andere Objekte, die kostbaren Muschel, Nautilusschalen und Früchten beispielsweise, steht er für den Beweis der globalen Macht und Überlegenheit Europas.³⁹⁵

Das Motiv der Expansion wird hier jedoch durch die Hinweise auf die Vergänglichkeit des Reichtums vervollständigt. Eine fast heruntergebrannte Kerze, eine Sanduhr, sowie welke Rosen in der Hand des Mädchens symbolisieren die Unbeständigkeit und Flüchtigkeit des materiellen Wohlstands, Reichtums und die Vergänglichkeit des Lebens. Es ist bekannt, dass der Graf einen Teil seiner Sammlung verkaufen musste und auch, dass seine Tochter zu dieser Zeit gestorben ist.³⁹⁶

13.2. Resümee

Das Werk von Hendrik van Streek weist meiner Meinung nach auffällige Parallelen zu den Gemälden von Francken II. und dem unbekannten Künstler auf. Der Schwarze Knabe wird in einer dynamischen Haltung beim Tragen der Objekte dargestellt. Die Räumlichkeiten zeigen sowohl eine Sammlung von Kunstwerken, als auch exotische Objekte, was auf den hohen Status der Besitzer:innen deuten kann. Im Gegensatz zu Franckens Gemälde, treten die dargestellten Kunstwerke bei van Streek II. in den Hintergrund, wobei dem mit Gegenständen beladenen Tisch eine deutlich zentralere Bedeutung zukommt.

Dem Bediensteten wird bei van Streek II. auch eine weitaus präzisere Rolle verliehen. Obwohl der Tisch im Mittelpunkt des Gemäldes steht, wird er als großfigurige Ganzkörperdarstellung in Szene gesetzt. Er bringt ein Gefäß zum Marmortisch, das Teil des wohlhabenden Besitzes ist, und so wird er selbst Teil davon. Seine Position zwischen zwei Welten, Galerie im Hintergrund und Prunkstillleben mit Vanitas Elementen im Vordergrund, wird hier verdeutlicht: Einerseits gehört er zur Sphäre der Kunst und des Wissens, die mit dem Prestige der Besitzer:innen verbunden ist, andererseits bewegt er sich in Richtung jener exotischen und teuren Objekte, die die Welt der globalen Dominanz repräsentieren. Unabhängig von

³⁹³ Schmidt-Linsenhoff 2014, S. 255-256.

³⁹⁴ Ebenda, S. 255.

³⁹⁵ Ebenda, S. 256.

³⁹⁶ Ebenda, S. 255.

seinem sozialen Status wird der Diener ebenfalls wie bei seinem Vater durch das Tragen der Gegenstände zu Vermittler und Element einer Welt, in der Seltenheit, Luxus und Verwunderung im Zentrum stehen.

Eine prominente Stellung nimmt auch der große Käfig im Vordergrund des Gemäldes ein. Optisch scheint er direkt über dem Kopf des Dieners zu schweben. Diese Anordnung, die symbolisch verstanden werden kann, lässt sich als Anspielung auf seine fehlende Freiheit deuten. Wie ein Käfig ist auch er gefangen, er bleibt in der Rolle eines Versklavten innerhalb des Haushalts seiner weißen Besitzer:innen eingeschlossen, ohne Möglichkeit zu fliehen.³⁹⁷ Diese Darstellung unterstreicht seine marginalisierte Position: Er wird nicht als eigenständiges Individuum wahrgenommen, sondern mehr als Teil der Sammlung und als Bindeglied zwischen Aspekten materiellen Reichtums.

Der Käfig könnte auch eine alternative Interpretation nahelegen. Er verweist auf die Warnung vor unangemessenem Verhalten und dient als Symbol der *luxuria*.³⁹⁸ Hier kommt die moralisierende und belehrende Bedeutung des Stillebens ins Spiel. Außerdem findet man mehrere Vanitas-Elemente im Werk, was eher die Interpretation, die die Besitzer:innen betrifft, suggeriert. Die Geige auf dem Tisch steht als eines der Vanitas-Elemente³⁹⁹ für die Flüchtigkeit des Vergnügens. In diesem Zusammenhang lässt sich das Motiv des Käfigs als Mahnung zur Vorsicht gegenüber der zur Schau gestellten Pracht verstehen. Die Geige kann eine Warnung an die Auftraggeber:innen des Gemäldes sein: Sie erinnert an die Vergänglichkeit von Luxus, Prunk und Eitelkeit, insbesondere in Bezug auf Sammlungen und Wunderkammer, zu denen auch Schwarze Menschen als *exotische* Objekte zählten. Zudem versinnbildlicht das Brot, das auf dem Teppich liegt, gemeinsam mit Wein die Eucharistie, was die Vanitas-Bedeutung noch verstärkt.

Es muss auch gesagt werden, dass der Künstler wenig Interesse an der individuellen Darstellung des Mannes zeigt. Weder legt er Wert auf detaillierte, personalisierte Gesichtszüge noch auf die differenzierte Wiedergabe seiner Hautfarbe. Die Lichtführung, die von links aus dem Fenster kommt, lässt den Betrachtenden seine verallgemeinerten Gesichtszüge sehen: große Wangenknochen, volle Lippen, eine breite Stirn und leicht krause Haare. Selbst wenn es ein Modell für dieses Gemälde gab, war das Ziel van Streeks II. nicht, seine individuellen Züge wiederzugeben und ihn als Persönlichkeit zu zeigen, sondern eher ein stereotypisches und generalisiertes Beispiel darzustellen. Während Vater van Streek eine Suggestion des Porträts schafft, erscheint der Schwarze hier als ein musterhaftes und schematisches Bild und eine reine dekorative Zufügung in eine Gesamtkomposition.

Auf diese Weise erweitert Hendrik van Streek das Motiv des Prunkstillebens, indem er die Schwarze Person als Objekt des Wissens einsetzt. Das Ganze wird von Vanitas-Motiven ergänzt, was das Werk mit einer zusätzlichen Bedeutungsebene auflädt.

³⁹⁷ Das Motiv des Vogels im Käfig ist vielschichtig. Symbol. Es fungierte als Symbol der Seele, die im Körper gefangen wurde, sowie als Sinnbild für Tugend. Siehe dazu Dittrich/Dittrich 2004, S. 547; Julie Hochstrasser stellt eine Verbindung zum Dienertum. Hochstrasser 2007, S. 208.

³⁹⁸ Dittrich/Dittrich 2004, S. 550.

³⁹⁹ Bergström 1956, S. 154.

14. Schlussfolgerung

Ich will an dieser Stelle die Schlussbetrachtung ziehen. Im Verlauf der Arbeit wurde deutlich, dass die Welt des Stillebens nicht nur als reine Darstellung von Objekten agiert, sondern vielmehr als ein Bildraum und Inszenierung, in dem kulturelle Machtstrukturen und koloniale Projektionen ihren visuellen Ausdruck finden. Die Schwarze Hautfarbe entwickelte sich in diesen Darstellungen zum Träger Weißer Vorstellungen.

Als Ziel der Arbeit setzte ich die Untersuchung und Analyse der Darstellung der Schwarzen Menschen in den Stilleben von Juriaan van Streek und Barend van der Meer, ihrer Rolle innerhalb der Werke sowie der künstlerischen Strategien, mit denen diese Rollen visuell vermittelt wurden. Die spezifischen Eigenschaften des Stillebens wurden von den Künstlern gezielt eingesetzt, um die gesellschaftliche Stellung der Schwarzen Menschen dazustellen und bestimmte Wahrnehmungsmuster bei Betrachter:innen hervorzurufen und zu erregen.

Die in der Einleitung angedeuteten Dichotomien der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Überlegenheit und Unterordnung, Wildheit und Normalität werden in den analysierten Werken deutlich illustriert. Das Genre des Stillebens, das in der Regel nur den Schein präsentierte, ermöglichte es den Künstlern, solche Strategien anzuwenden, die nur eine äußerliche, nominelle Präsenz der Schwarzen Figuren schufen, die mit der historischen Realität korrespondierte. Schwarze Menschen erscheinen in diesen Werken nicht als individuelle Subjekte, sondern als Statusobjekte. Durch diverse visuelle Mittel griffen die Künstler eine bereits etablierte Narrative auf und trugen dazu bei, sie weiter zu formieren und produzieren.

Schwarze Körper sowie das Stilleben selbst wurden zu Flächen des Konstrukts, das von Weißen Menschen kreiert wurde. Auf sie [Körper] wurden bestimmte Stereotype und Charakteristika projiziert, die an das Schema des Genres angepasst und mit denen es aufgeladen wurden. Die Entscheidung, Schwarze Personen nicht als individuelle Porträts, sondern als Tronie darzustellen, korrelierte mit Eigenschaften des Stillebens und entsprach dem Wunsch und Ziel, ihre Identität zu verwischen und sie in die Objektwelt zu integrieren und adaptieren.

Juriaan van Streek griff in diesem Zusammenhang auf tradierte Darstellungsweisen zurück, die Schwarze Haut mit Nuancierung, wie im Birmingham Prunkstilleben, und als glatte Oberfläche, wie im Münchener Werk, zu inszenieren. In beiden Fällen dient diese Strategie dem ästhetischen Potenzial und dem Charakter des Prunkstillebens und führt zu einer weiteren Objektivierung der Schwarzen Menschen. Ergänzt werden ihre Körper durch kostspielige Fantasiekostüme, die weniger die Realität, sondern vielmehr die Weiße Fantasien und Imaginationen über Schwarze Menschen widerspiegeln.

Dass ihr Selbst auf das Äußere limitiert wurde, wurde durch die Abwendung des Blicks der Schwarzen Dargestellten klar gemacht. Solche eine einseitige Blickstrategie manifestiert ihre Position als reine Beobachtungsobjekte. Der geschickte Einsatz des Lichts und dessen Akzente verstärkt diesen Effekt: Es wurde zum Bindeglied zwischen den Objekten, das ihre Oberflächen und Oberflächigkeit betonte.

Dennoch wird die Ambiguität des Lichts als Methode der Objektivierung offensichtlich, wie das Münchener Stillleben es demonstriert. Ob der Schwarze Mann zur Hauptgestalt einer tragischen Geschichte der Versklavung durch den Einsatz des Lichts gemacht wurde, wodurch seine Rolle und diese unmenschliche Praktik hinterfragt wurden, oder ob der Künstler seine Objektrolle damit verfestigt, bildet eine spannende Diskussion und eine Lücke für die weitere Recherche.

Das Spannungsfeld, das ebenfalls ein Spiel mit der Wahrnehmung erzeugt, wurde zudem durch ein anderes Element verstärkt, den Vorhang. Seine vielfältigen Bedeutungen in diversen Kontexten des Lebens der Niederländer:innen wurden auf van Streeks Prunkstillleben übertragen und zur gezielten Strategie gemacht. Die Schwarzen Personen erscheinen zwar sichtbar, können jedoch jederzeit durch den Vorhang verhüllt werden, was ihre unsichere Position sowohl im Bild, als auch in der Gesellschaft aufzeigt.

Auch solche im Prunkstillleben zentralen Themen wie Lust am sinnlichen Genuss wurden auf Schwarze Körper übertragen. Weiße erotische Fantasien drücken sich in der Darstellung des Schwarzen Inkarnats als sinnliche und visuelle Reizfläche aus, die mit bereits bestehenden Stereotypen verknüpft war. Intensiviert wurde das Ganze durch beliebte Motive und Bildelemente wie Weingläser oder Austern, die in Kombination mit den Schwarzen Figuren an zusätzlicher Interpretation gewannen. Die Schwarzen treten sowohl als begehrenswerte Objekte des visuellen Genusses Weißer Betrachter:innen auf, als auch gleichzeitig zügellose, sexuell aufgeladene Wilden. Diese gefestigten Ansichten und Konstrukte über Schwarze kombinierten sich auf der Stilllebenoberfläche und wurden somit zum Spiegel Weißer Vorstellungen über sich selbst als dominierende und zivilisierte Macht.

In diesem Sinne fungieren die Prunkstillleben von Juriaan van Streek als exemplarische Fälle der Projektion Weißer Macht- und Wahrnehmungsstrukturen auf Schwarze Körper. In Prunkstillleben, das der ästhetischen Repräsentation von Status und Besitz diente, nutzte der Künstler etablierte Traditionen der holländischen Malerei, um Schwarze Menschen als Teil der *fremden* Kultur und der Objektwelt darzustellen und die Perspektiven und Visionen der Weißen Dominanz noch stärker zu verwurzeln.

Barend van der Meer lehnte sich ebenfalls an die Traditionen der Darstellung von Schwarzen Menschen an. Er setzte ähnliche Strategien ein, allerdings schuf ein anderes Bild vom Schwarzen. In seinem Prunkstillleben folgte er der Tradition der Darstellung von Schwarzen Knaben als Pagen, die als eine gängige Form im 17. Jahrhundert agierte. Sein Gemälde wirkt reduzierter in Farbe und Details, wodurch der Junge fast unsichtbar erscheint. Jedoch wird seine Anwesenheit durch weiße Objekte verdeutlicht, die seinen Körper umrahmen. Anhand von anderen Beispielen, die Schwarze Pagen mit Weißen Damen schilderten, versuchte ich zu veranschaulichen, wie der Künstler durch die weißen Objekte das dominierende Weißsein im Prunkstillleben ersetzte. Die Präsenz des Schwarzen Jungen bleibt in diesem Bild prekär. Jederzeit kann der Vorhang ihn verbergen. Diese visuelle Spannung zwischen Unsichtbarkeit und Sichtbarkeit spiegelt die soziale Realität, in der Schwarze Menschen als untergeordnete gesellschaftliche Schicht wahrgenommen wurden. Der Maler erzeugte eine nominelle Präsenz des

Schwarzen, die durch bewusst gewählte künstlerische Mittel und die Bildsprache des Stilllebens sichtbar gemacht wurde.

Im Werk von Hendrik van Streek, dem Sohn von Juriaan van Streek, erreicht die Objektivierung von Schwarzen Menschen ihren Höhepunkt. Der Schwarze Mann wurde zwischen zwei Welten platziert, die die holländische Kultur damaliger Zeit widerspiegelt. Hinten zeigte er ein Interieur mit teurer Gemäldesammlung, einen Hinweis für den Besitz der möglichen Auftraggeber:innen. Im Vorderraum stellte er einen Tisch, gefüllt von typischen Stilllebenobjekten, dar. Der Schwarze Mann ist zwischen beiden Welten eingeklemmt und balanciert zwischen ihnen als zusätzliches Objektstück. Der Maler füllte den Raum mit symbolischen Objekten und verwandelte dadurch das Prunkstillleben in ein Vanitas–Stillleben. Dies eröffnet den Betrachtenden eine neue Lesemöglichkeit, wie die Präsenz der Schwarzen Menschen verstanden und wahrgenommen werden kann.

Diese Masterarbeit versuchte, die Darstellung Schwarzer Menschen in den Mittelpunkt zu rücken und ihre Rolle innerhalb der Bilder zu verstehen. Wie gezeigt wurde, bestehen noch zahlreiche Lücken und offene Fragen hinsichtlich der Darstellung Schwarzer Menschen, wie im Fall von *Vanitas* von Juriaan van Streek. Dies verdeutlicht, dass eine tiefere Auseinandersetzung mit Bildsprache, Kontexten sowie Darstellungsstrategien von People of Colour erforderlich ist. Weitererführende Forschung könnte nicht nur neue Inszenierungen aufdecken, sondern auch neue Perspektiven und differenzierte Lesearten solcher Bilderwerke eröffnen.

15.Literaturverzeichnis

Sekundärliteratur

Baakman 2024

Esther Baakman, From Valuable Merchandise to Violent Rebels Depicting Enslaved Africans in the Dutch Periodical Press in the Seventeenth and Eighteenth Century, in: BMGN — Low Countries Historical Review, 2024, 139/3, S. 24-46.

Baggerman/Dekker 2014

Arianne Baggerman/Rudolf Dekker, Gesicht und Individuum im Goldenen Zeitalter, in: Dagmar Hirschfelder (Hg.)/Leon Krempel, Tronies. Das Gesicht in der Früher Neuzeit, Berlin 2014, S. 39-46.

Bartels 2011

Emily C. Bartels, Speaking of the Moor. From „Alcazar” to „Othello”, Philadelphia 2011.

Barthelemy 1987

Anthony Gerard Barthelemy, Black face, maligned race: the representation of blacks in English drama from Shakespeare to Southerne, Baton Rouge 1987.

Barthes 1972

Roland Barthes, Critical Essays, übers. und hg. von Richard Howard, Evanston 1972 (zuerst Französisch: Essais critique, Paris 1964).

Benthien 1999

Claudia Benthien, Haut: Literaturgeschichte, Körperbilder, Grenzdiskurse, Reinbek bei Hamburg 1999.

Bethencourt 2014

Francisco Bethencourt, Racisms: From the Crusades to the Twentieth Century, Princeton 2014.

Berger/Schmidt/Wobbeler 2020

Julia Cathrine Berger/Antje Schmidt/Christian Wobbeler, Barocke Darstellungen von Superbia und Vanitas und ihre Wiederholung in den zeitgenössischen Künsten, in: Wappenschmidt (Hg.)/u.a., Superbia, Im Labyrinth des Hochmutes und der Eitelkeit, (Kat. Ausst., Kulturzentrum Sinsteden des Rhein-Kreises Neuss, Juli-September 2020), Rommerskirchen 2020, S. 59-87.

Bergström 1956

Ingvar Bergström, Dutch Still-Life Painting in the seventeenth century, London 1956.

Biesboer 2008

Pieter Biesboer, Porträts, in: Frans-Hals-Museum Haarlem (Hg.)/der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, Frans Hals und Haarlems Meister der Goldenen Zeit (Kat. Ausst., Frans-Hals-Museum, Harlem, 2008/2009; Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München 2009), München 2008, S. 88-121.

Bindman 2013

David Bindman, Subjectivity and Slavery in Portraiture, in: Agnes Lugo-Ortiz (Hg.), Angela Rosenthal, Slave Portraiture in the Atlantic World, Cambridge 2013, S. 71-88.

Blakely 1993

Allison Blakely, Blacks in the Dutch World. The Evolution of Racial Imagery in a Modern Society, Bloomington/Indianapolis 1993.

Blom/van Marion 2017

Frans Blom/Olga van Marion, Lope de Vega and the conquest of Spanish theater in the Netherlands, in: Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura, 23, 2017, S. 155-177.

Blonde' 2000

Bruno Blonde', Art and Economy in Seventeenth- and Eighteenth- Century Antwerp: a View from the Demand Side, in: *Economia e Arte Secc. XIII-XVIII*, 2000, S. 377-392.

Bruin 2016

Alexander de Bruin, Frans Post: Animals in Brazil, in: *Master Drawings*, 54/3, 2016, S. 292-368.

Brusati 1997

Celeste Brusati, Natural Artifice and Material Values in Dutch Still Life, in: Wayne Franits (Hg.), *Looking at the 17th Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, Cambridge 1997, S. 144-157.

Bryson 1995

Norman Bryson, looking at the overlooked: Four essays on Still Life Painting, London 1995.

Burget 2020

Martina Maria Burget, Kolonialismus in der Porträtkunst des Goldenen Zeitalters der Niederlande, Masterarbeit, Universität Wien, Wien 2020.

Buis 2013

Alena Buis, Homeliness and Worldliness. Materiality and the making of New Netherland, 1609-1740, Queen's University Kingston 2013.

Büttner 2022

Nils Büttner, Die Niederlande im Goldenen Zeitalter, in: Alexandra Käss (Hg.)/Torsten Valk/Birgit Ulrike Münch, *Augenlust? Niederländische Stillleben im Detail* (Kat. Ausst., LVR-LandesMuseum Bonn – Rheinisches Landesmuseum für Archäologie, Kunst- und Kulturgeschichte, Bonn 2022/2023), Dresden 2022, S. 26-35.

Buvelot 2004

Quentin Buvelot, Albert Eckhout: A Dutch Artist in Brazil, in: Ders.(Hg.), *Albert Eckhout: A Dutch Artist in Brazil*, Den Haag 2004, S. 16-63.

Cheney 1987

Liana De Girolami Cheney, The Oyster in Dutch Genre Paintings. Moral or Erotic Symbolism, in: *Artibus et Historiae*, 8/15, 1987, S. 135-158.

Chong 2009

Alan Chong, Contained Under the Name of Still Life: The Associations of Still-Life Painting, in: Ders. (Hg.)/Wouter Kloek, *Still-Life Paintings from the Netherlands 1550-1720* (Kat. Ausst., Rijksmuseum, Amsterdam, 2009; The Cleveland Museum of Art, Cleveland, 2009/2010), Zwolle 2009, S. 11-38.

Daum 2009

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

Daum 2012

Denise Daum, Das Privileg des Blicks. Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit in Albert Eckhouts Kopenhagener Gemäldezyklus, in: Maria-Theresia Leuker (Hg.), *Die sichtbare Welt. Visualität in der niederländischen Literatur und Kunst des 17. Jahrhunderts*, Münster 2012, S. 221-240.

Dittrich/Dittrich 2004

Sigrid Dittrich/Lothar Dittrich, Vogel und Käfig, in: Dies./Ders. (Hg.), *Lexikon der Tiersymbole, Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.-17. Jahrhunderts*, Petersberg 2004, S. 547-552.

Duparc/Larsen

Frederik Duparc/Cartsten Larsen, Foreword, in: *Albert Eckhout: A Dutch Artist in Brazil*, Den Haag 2004, S. 11-15.

Erickson 1993

Peter Erickson, Representations of Blacks and Blackness in the Renaissance, in: Criticism, 35/4, 1993, S. 499-527.

Erickson 2009

Peter Erickson, Invisibility Speaks. Servants and Portraits in Early Modern Visual Culture, in: Journal for Early Modern Cultural Studies, 9/1, 2009, S. 23-61.

Filipczak 1987

Zirka Zaremba Filipczak, Picturing Art und Antwerp 1500-1700, New Jersey 1987.

Frank 2019

Christa Frank, Weichtiere in der Weltgeschichte, Linz 2019.

Fritzsche 2010

Claudia Fritzsche, Der Betrachter im Stilleben. Raumerfahrung und Erzählstrukturen in der niederländischen Stillebenmalerei des 17. Jahrhundert, Weimar 2010.

Fucci 2015

Robert Fucci, Parrhasius and the art of display: The illusionistic curtain in seventeenth-century Dutch painting, in: Netherlands Yearbook for History of Art, 65, 2015, S. 144-175.

Gell 1998

Alfred Gell, Art and Agency. An Anthropological Theory, Oxford 1998.

Göttler 2013

Christine Göttler, The Place of the "Exotic" in Early-Seventeenth-Century Antwerp, in: Stephanie Schrader (Hg.), Looking East. Rubens's Encounter with Asia, Los Angeles 2013, S. 89-108.

Haehnel 2024

Birgit Haehnel, Weiße Umhüllungen – weiße Verblendungen. Zur textilen Konstruktion von whiteness, Köln/Göttingen 2024.

Hall 1996

Kim F. Hall, Things of Darkness. Economies of Race and Gender in Early Modern England, New York 1996.

Helmers 2016

Helmer Helmers, The Politics of Mobility: Shakespeare's Titus Andronicus, Jan Vos's Aran en Titus and the Poetics of Empire, in: Jan Bloemendal (Hg.)/Nigel Smith, Politics and Aesthetics in European Baroque and Classicist Tragedy, Leiden 2016, S. 344-372.

Hirschfelder 2008

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

Hirschfelder 2009

Hirschfelder 2009, Tronie und bürgerliches Kostümporträt im Werk Rembrandts und seiner Nachfolger, In: Jahrbuch der Berliner Museen, 51, 2009, S. 49-59.

Hirschfelder 2014

Dagmar Hirschfelder, Rezeption und Fortleben der niederländischen Tronie. Denner, Fragonard, Tiepolo und ihre Zeitgenossen, in: Dies.(Hg.)/Leon Krempel, Tronies. Das Gesicht in der Früher Neuzeit, Berlin 2014, S. 39-46.

Hochstrasser 2000

Julie Hochstrasser, Imag(in)ing prosperity: Painting and material culture in the 17th-century Dutch Household, in: Netherlands Yearbook for History of Art, 51, 2000, S. 194-235.

Hochstrasser 2005

The Conquest of Spice and the Dutch Colonial Imaginary. Seen and Unseen in the Visual Culture of Trade, in: Linda Schiebinger (Hg.)/Claudia Swan, Colonial Botany. Science, Commerce, and Politics in the early Modern World, Philadelphia 2005, S. 169-187.

Hochstrasser 2007

Julie Hochstrasser, Still Life and Trade in the Dutch Golden Age, New Haven/London 2007.

Hollander 2002

Martha Hollander, An entrance for the eyes: space and meaning in seventeenth-century Dutch art, Berkeley 2002.

Hondius 2008

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

Hondius 2011

Dienke Hondius, Access to the Netherlands of Enslaved and Free Black Africans. Exploring Legal and Social Historical Practices in the Sixteenth–Nineteenth Centuries, in: Slavery & Abolition, 2/3, 2011, S. 377-395.

Honig 1998

Elizabeth Alice Honig, Painting and the Market in Early Modern Antwerp, New York 1998.

Hoogstraten 2021

Samuel van Hoogstraten, Samuel van Hoogstraten's Introduction to the Academy of Painting; or, The Visible World, übers. von Jaap Jacobs und hg. von Celeste Brusati, Los Angeles 2021.

Houbraken 1880

Arnold Houbraken, Grosse Schouburgh der niederländischen Maler und Malerinnen, Wien 1880.

Howie 2023

Ana Howie, Materializing the Global: Textiles, Color, and Race in a Genoese Portrait by Anthony van Dyck, in: Renaissance Quarterly, 76, 2023, S. 589-644.

Huigen 2010

Siegfried Huigen, Introduction, in: Ders.(Hg.)/Jan L. de Jong/Elmer Kolfin, The Dutch Trading Companies as Knowledge Networks, Leiden/Boston 2010, S. 1-18.

Hulfeld/ Mansky 2020

Stefan Hulfeld (Hg.)/Matthias Mansky, Spieltexte der Comœdianten Teil 1: Deutsches ›Internationaltheater‹ aus dem Kodex Ia 38.589 der Wienbibliothek, Göttingen 2020.

Goldenberg 2003

David M. Goldenberg, The curse of Ham. Race and slavery in early Judaism, Christianity, and Islam, Princeton 2003.

Groschner 2019

Gabriele Groschner, Zwischen den Dingen. Zwei Stilleben von Jan und Cornelis de Heem, Salzburg/Wien 2019.

Jong 2011

Joop de Jong, The Dutch Golden Age and Globalization: History and Heritage, Legacies and Contestations, in: Macalester International, 27, 2011, S. 46-67.

Jongh 1986

Eddy de Jongh, Portretten van echt en trouw : huwelijk en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw, Zwolle 1986.

Käss/Mentzel/Münch 2022

Alexandra Käss/ Jan-David Mentzel/Birgit Ulrike Münch, Stilleben! Die Sprache der Dinge, in: Dieselb. (Hg.)/Torsten Valk/Birgit, Augenlust? Niederländische Stilleben im Detail (Kat. Ausst., LVR-LandesMuseum Bonn – Rheinisches Landesmuseum für Archäologie, Kunst- und Kulturgeschichte, Bonn 2022/2023), Dresden 2022, S. 36-47.

Kat. Saml. 2023

Ermitage (Hg.), Holländische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts (Kat. Saml., Ermitage, Sankt Petersburg 2023), Bd. 4, 2023, S. 204-205.

Kehoe 2023

Marsely Kehoe, Gathering the Goods: Dutch Still Life Painting and the End of the “Golden Age”, Amsterdam 2023.

Koerner 2010

Joseph Leo Koerner, The Epiphany of the Black Magus Circa 1500, in: David Bindman (Hg.)/Henry Louis Gates Jr./Karen C. C. Dalton, The Image of Black in Western Art. From the “Age of Discovery” to the Age of Abolition, Bd. 3, H. 1, London 2010, S. 7-92.

Kolfin 2008

Elmer Kolfin, Black models in Dutch art between 1580 and 1800. Fact and fiction, in: Ders (Hg.)/Esther Schreuder, Black is beautiful. Rubens to Dumas (Kat. Ausst., De Nieuwe Kerk, Amsterdam 2008), Zwolle 2008, S. 70-87.

Kolfin 2010

Elmer Kolfin, Rembrandt’s Africans, in: David Bindman (Hg.)/Henry Louis Gates Jr./Karen C. C. Dalton, The Image of Black in Western Art. From the “Age of Discovery” to the Age of Abolition, Bd. 3, H. 1, London 2010, S. 271-306.

Korhonen 2005

Anu Korhonen, Washing the Ethiopian white. Conceptualising black skin in Renaissance England, in: Thomas Foster Earle (Hg.)/Kate Lowe, Black Africans in Renaissance Europe, Cambridge 2005, S. 94-112.

Kürbis 2016

Holger Kürbis, Fürst Johann Moritz Nassau Siegen. Zwischen Kunstpatronage und Kulturtransfer, in: Gerlinde Klatte (Hg.)/Helga Prüßmann-Zemper/ Katharina Schmidt-Loske, Exotismus und Globalisierung. Brasilien auf Wandteppichen. Die Tenture des Indes, Berlin 2016, S. 37-50.

Layton 2003

Robert Layton, Art and Agency: A Reassessment, in: The Journal of the Royal Anthropological Institute, 9/3, 2003, S. 447-464.

Loomba 2002

Ania Loomba, Shakespeare, Race, and Colonialism, Oxford 2002.

Loughman 2009

John Loughman, The Market for Netherlandish Still Lifes. 1600-1720, in: Alan Chong (Hg.)/Wouter Kloek, Still-Life Paintings from the Netherlands 1550-1720 (Kat. Ausst., Rijksmuseum, Amsterdam, 2009; The Cleveland Museum of Art, Cleveland, 2009/2010), Zwolle 2009, S. 87-103.

Lowe 2005a

Kate Lowe, Introduction: The black African presence in Renaissance Europe, in: Thomas Foster Earle (Hg.)/Dies., Black Africans in Renaissance Europe, Cambridge 2005, S. 1-16.

Lowe 2005b

Kate Lowe, The stereotyping of black Africans in Renaissance Europe, in: Thomas Foster Earle (Hg.)/Dies., Black Africans in Renaissance Europe, Cambridge 2005, S. 17-47.

Marr 2016

Robert John Weston Evans (Hg.)/Alexander Marr, Curiosity and Wonder from the Renaissance to the Enlightenment, London 2016.

Massing 1995

Jean Michel Massing, From Greek Proverb to Soap Advert. Washing the Ethiopian, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 58/1, 1995, S. 180-201.

Massing 2008

Jean Michel Massing, The Black Magus in the Netherlands- From Memling to Rubens, in: Elmer Kolfin/Esther Schreuder (Hg.), Black is beautiful. Rubens to Dumas (Kat. Ausst., De Nieuwe Kerk, Amsterdam 2008), Zwolle 2008, S. 32-49.

Massing 2011

Jean Michel Massing, The European Scene, David Bindman (Hg.)/Henry Louis Gates Jr./Karen C. C. Dalton, The Image of Black in Western Art. From the "Age of Discovery" to the Age of Abolition, Bd. 3, H. 2, London 2011, S. 213-260.

Mason 1998

Peter Mason, Infelicities: Representation of the Exotic, Baltimore/London 1998.

McGrath 2008

Elizabeth McGrath, Goltzius, Rubens and the beauties of the Night, in: Elmer Kolfin (Hg.)/Esther Schreuder, Black is beautiful. Rubens to Dumas (Kat. Ausst., De Nieuwe Kerk, Amsterdam 2008), Zwolle 2008, S. 50-69.

Münch 2023

Birgit Ulrike Münch, Die Schattenseite des Luxus, in: Dies./Alexandra Käss/Torsten Valk (Hg.), Augenlust? Niederländische Stillleben im Detail (Kat. Ausst., LVR-LandesMuseum Bonn – Rheinisches Landesmuseum für Archäologie, Kunst- und Kulturgeschichte, Bonn 2022/2023), Dresden 2022, S. 124-135.

Münch 2024

Birgit Ulrike Münch, Prostitution/Servitude/Slavery. Picturing Female Dependencies in seventeenth Century Amsterdam, in: Working Paper, 2024, 15, 1-39.

Nicolaisen 2014

Jan Nicolaisen, Theatralische Identitäten? Zu zwei Tronies von Jan Lievens im Museum der bildenden Künste Leipzig, in: Dagmar Hirschfelder (Hg.)/Leon Krempel, Tronies. Das Gesicht in der Früher Neuzeit, Berlin 2014, S. 89-96.

North 1992

Michael North, Kunst und Kommerz im goldenen Zeitalter: zur Sozialgeschichte der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln/Wien 1992.

North 2009

Michael North, Wirtschaft und Kunst im Goldenen Zeitalter der Niederlande, Gerhard Finckh (Hg.), Freiheit, Macht, Pracht: niederländische Kunst im 17. Jahrhundert (Kat. Ausst., Von der Heydt-Museum, 2009), Wuppertal 2009, S. 48-61.

Northrup 2002

David Northrup, Africa's Discovery of Europe, 1450-1850, New York/Oxford 2002.

Parker Brien 2006

Rebecca Parker Brien, Visions of Savage Paradise Albert Eckhout, Court Painter in Colonial Dutch Brazil, Amsterdam 2006.

Parker Brien 2013

Rebecca Parker Brien, Albert Eckhout's African Woman and Child (1641). Ethnographic Portraiture, Slavery, and the New World Subject, in: Agnes Lugo-Ortiz (Hg.)/Angela Rosenthal, Slave Portraiture in the Atlantic World, Cambridge 2013, S. 229-256.

Pointon 1993

Marcia Pointon, Hanging the head. Portraiture and social formation in eighteenth-century England, New Haven 1993.

Pointon 2013

Marcia Pointon, Slavery and the Possibilities of Portraiture, in: Agnes Lugo-Ortiz (Hg.)/Angela Rosenthal, Slave Portraiture in the Atlantic World, Cambridge 2013, S. 41-70.

Prak 2003

Maarten Prak, Guilds and the Development of the Art Market during the Dutch Golden Age, in: Netherlands Quarterly for the History of Art, 30, 3/4, 2003, S. 236-251.

Prak 2023

Maarten Prak, The Dutch Republic in the Seventeenth Century, eng. und hg. von Diane Webb, Cambridge /New York 2023 (zuerst Niederländisch: Gouden eeuw. Het raadsel van de Republiek, Nijmegen, 2002).

Prak/Zanden 2023

Maarten Prak/Jan Luiten van Zanden, Pioneers of Capitalism. The Netherlands 1000–1800, Princeton 2023.

Protschky 2011

Susi Protschky, Dutch Still Lifes and Colonial Visual Culture in the Netherlands Indies, 1800–1949, in: Art History, 2011, 34/3, S. 510-535.

Kat. Ausst. 2008

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

Raatschen 2009

Gudrun Raatschen, Politik, Staat, Krieg und Gesellschaft, in: Gerhard Finckh (Hg.), Freiheit, Macht, Pracht : niederländische Kunst im 17. Jahrhundert (Kat. Ausst., Von der Heydt-Museum, 2009), Wuppertal 2009, S. 76-105.

Rambach 2007

Christiane Rambach, Vermeer und die Schärfung der Sinne, Weimar 2007.

Raupp 2004

Raupp, Stilleben und Tierstücke, Münster 2004.

Rijks 2015

Marlise Rijks, Defenders of the Image. Painted Collectors' Cabinets and the Display of Display in Counter-Reformation Antwerp, in: H. Perry Chapman (Hg.)/Frits Scholten/Joanna Woodall, Arts of Display, Boston 2015, S. 54-83.

Roth 2016

Hermann J. Roth, Zuckerhandel als Quelle des Reichtums. Niederländisch-Brasilien im globalen Zusammenhang, in: Gerlinde Klatte (Hg.)/ Helga Prüßmann-Zemper/ Katharina Schmidt-Loske, Exotismus und Globalisierung. Brasilien auf Wandteppichen. Die Tenture des Indes, Berlin 2016, S. 51-58.

Schröder 1997

Schröder (Hg.)/u.a., Anamorphosen der Rhetorik. Die Wahrheitsspiele der Renaissance, München 1997, S. 249-266.

Schmidt-Linsenhoff 2003

Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Rhetorik der Hautfarben. Albert Eckhouts Brasilien-Bilder, in: Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit, 7/1, 2003, S. 285-316.

Schmidt-Linsenhoff 2008

Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Koloniale Körper – Postkoloniale Blicke, in: Markus Buschhaus (Hg.)/Beat Wyss, Den Körper im Blick. Grenzgänge zwischen Kunst, Kultur und Wissenschaft. Düsseldorf 2008, S. 97-117.

Schmidt-Linsenhoff 2014

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

Schreuder 2008

Esther Schreuder, „Blacks“ in court culture in the period 1300-1900. Propaganda and consolation, in: Elmer Kolfin/Dies. (Hg.), Black is beautiful. Rubens to Dumas (Kat. Ausst., De Nieuwe Kerk, Amsterdam 2008), Zwolle 2008, S. 20-31.

Segal 1989

Sam Segal, A Prosperous Past. The Sumptuous Still Life in the Netherlands 1600-1700, hg. von William B. Jordan, Den Haag 1989.

Soussloff 2006

Catherine M. Soussloff, The Subject in Art. Portraiture and the Birth of the Modern, Durham 2006.

Starkey 2010

Kathryn Starkey, Affektives Sehen. Visualisierungsstrategien in Thomasins Welschem Gast, in: Ingrid Kasten (Hg.), Machtvolle Gefühle, Berlin/New York 2011, S. 167-186.

Stukenbrock 2009

Christiane Stukenbrock, Selbstdarstellung, Repräsentation und mythologische Überhöhung. in: Gerhard Finckh (Hg.), Freiheit, Macht, Pracht: niederländische Kunst im 17. Jahrhundert (Kat. Ausst., Von der Heydt-Museum 2009), Wuppertal 2009, S. 224-241.

Swan 2021

Claudia Swan, Rarities of These Lands. Art, Trade, and Diplomacy in the Dutch Republic, Princeton/Oxford 2021.

Tokumitsu 2016

Miya Tokumitsu, The Currencies of Naturalism in Dutch "Pronk" Still-Life Painting: Luxury, Craft, Envisioned Affluence, in: revue d'art canadienne, 41/2, 2016, S. 30-43.

Van de Wetering 2007

Ernst van de Wetering, Zu den Quellen über Rembrandts Auffassung des gemalten Lichts, erläutert an einigen seiner Werke, in: Philip Weiss/Carolin Bohlmann/Thomas Fink (Hg.), Lichtgefüge des 17. Jahrhunderts. Rembrandt und Vermeer - Leibnitz und Spinoza, München 2007, S. 257-272.

Van Gemert 2014

Lia van Gemert, The Stamp of Your Face. Tronien in Seventeenth-Century Dutch Literature, in: Dagmar Hirschfelder (Hg.)/Leon Krempel, Tronies. Das Gesicht in der Früher Neuzeit, Berlin 2014, S. 35-38.

Van Haute 2015

Bernadette van Haute, Black tronies in seventeenth-century Flemish art and the African presence, in: de arte, 91, 2015, S. 18-38.

Van Haute 2016

Bernadette van Haute, Anthony Van Dyck and the trope of the black attendant, in: Acta Academica, 48/2, 2016, S. 18-47.

Verkerk 2001

Dorothy Hoogland Verkerk, Black Servant, Black Demon: Color Ideology in the Ashburnham Pentateuch, in: Journal of Medieval and Early Modern Studies, 31/1, 2001, S. 57-78.

Weiss 2007

Philip Weiss, Das Licht des 17. Jahrhundert, in: Carolin Bohlmann (Hg.)/Thomas Fink/Ders., Lichtgefüge des 17. Jahrhunderts. Rembrandt und Vermeer - Leibnitz und Spinoza, München 2007, S. 17-28.

Weiss 2017

Judith Elisabeth Weiss, Tronie. Das Andere des Porträts. Rembrandts Menschenbilder im Übergang, in: Zentrum für Literatur- und Kulturforschung (Hg.), Randgänge des Gesichts. Kritische Perspektiven auf Sichtbarkeit und Entzug, Bonn 2017, S. 157-187.

Westermann 1996

Mariët Westermann, Von Rembrandt zu Vermeer. Niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts, Köln 1996.

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.)/Karl Hölz/Herbert Uerlings, Weiße Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus, Marburg 2004, S. 19-36.

Wolfthal 2022

Diane Wolfthal, Household servants and slaves. A visual history, 1300-1700, New Haven/London 2022.

Woodall 1997

Joanna Woodall, Portraiture. Facing the Subject, Manchester/New York 1997.

Woodall 2012

Joanna Woodall, Laying the Table: The Procedures of Still Life, in: Art history, 35/5, 2012-11, S. 976-1003.

Yeager-Crasselt 2016

Lara Yeager-Crasselt, Knowledge and practice pictured in the artist's studio The 'art lover' in the seventeenth-century Netherlands, De Zeventiende Eeuw 32 2016/2, S. 185-210.

Online-Quellen**Amnesty International 2023**

Amnesty International, Glossar für diskriminierungssensible Sprache, 2023 (02.06.2025), URL: <https://www.amnesty.de/glossar-fuer-diskriminierungssensible-sprache>.

Musée protestant

Musée protestant, Humanismus und Bibelübersetzungen in die Landessprachen, ohne Jahr (15.03.2025), URL: <https://museeprotestant.org/de/notice/humanismus-und-bibelubersetzungen-in-die-landessprachen/>.

Rietveld 2023

Henriëtte Rietveld, Blackface in de zeventien eeuw. De zaak Aran en Titus, 2023 (24.02.2025), URL: <https://www.theaterkrant.nl/tm-artikel/blackface-in-de-zeventiende-eeuw/>.

Historische Quellen

Bibel, Genesis 9, 25-27.

Plinius, Nat. Hist. XXXV, 64.

Das Buch Jeremia, Kapitel 22, 22:24.

16. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Birmingham Museum of Art, Online Katalog (23.05.2025), URL: <https://www.artsbma.org/collection/still-life-with-male-figure/>.

Abb. 2: Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Alte Pinakothek München, Online Katalog, (23.05.2025), URL: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/ApL8q0NGN2>.

Abb. 3: Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Alte Pinakothek München, Online Katalog, (23.05.2025), URL: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/6kLa27JG8V/barend-van-der-meer/prunkstillleben-mit-diener>.

Abb. 4: Dorotheum Wien (20.05.2025), URL: <https://www.dorotheum.com/en/1/8834347/>.

Abb. 5: URL: <https://www.pubhist.com/w33041> (23.05.2025).

Abb. 6: URL: https://neon.niederlandistik.fu-berlin.de/de/nedling/taalgeschiedenis/nederland_in_de_16e_en_17e_eeuw/ (20.05.2025).

Abb. 7: Rijksmuseum, Online Katalog, (20.05.2025), URL: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/De-Beurs-van-Amsterdam-1609--7b4bfdefb5540ad52282257d9bd5fd9>.

Abb. 8: Rijksmuseum, Online Katalog, (20.05.2025), URL: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Two-Views-of-Dutch-East-India-Company-Trading-Posts-Lawec-in-Cambodia-and-Banda-in-the-Southern-Moluccas--a628c6d3e1490c939b66b14f267658a0>.

Abb. 9: Rijksmuseum, Online Katalog, (20.05.2025), URL: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/VOC-Senior-Merchant-with-his-Wife-and-an-Enslaved-Servant--bd753ceaea36e0dfd1428fb66734b03a>.

Abb. 10: Rijksmuseum, Online Katalog, (20.05.2025), URL: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Verovering-van-de-Zilvervloot-in-de-Baai-van-Matanzas-door-admiraal-Piet-Hein-1628--3b47c4f3d4e5e80ef21e33596fb134af>

Abb 11: Michiel van Groesen, The Legacy of an Interlude, 2014 S. 8.

Abb. 12: Rijksmuseum, Online Katalog, (20.05.2025), URL: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Portret-van-Johan-Maurits-graaf-van-Nassau-Siegen-1647--f9396f103a74e87aabe2d7338c5da3c1>.

Abb. 13: Rijksmuseum, Online Katalog, (20.05.2025), URL: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Verovering-van-Olinda-in-Brazilië-door-generaal-Hendrick-C-Loncq-1630--2d9c8e85da33558af919e555770f797c>.

Abb. 14: URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Historia_Naturalis_Brasiliae_-_Guilherme_Piso_-_1648.jpg (20.05.2025).

Abb. 15: Rijksmuseum, Online Katalog, (20.05.2025), URL: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Vrijburg-Palace--a59713542dbe89539d801043ad6b0a95?query=Vrijburg+&collectionSearchContext=Art&page=1&sortin gType=Popularity>.

Abb. 16: URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frans_Post_-_Forte_Frederick_Hendrik,_1640.jpg (23.05.2025).

Abb. 17: URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Gezicht_op_het_eiland_Itamarac%C3%A1,_Brazili%C3%AB_Rijksmuseum_SK-A-4271.jpeg#file (23.05.2025).

Abb.18: URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frans_Post_-_Brazilian_Landscape_with_a_House_under_Construction,_c._1655-60.jpg (23.05.2025).

Abb. 19: URL: <https://archive.org/details/marcgrave/page/n65/mode/2up?view=theater> (20.05.2025)

Abb. 20: Nationalmuseum in Kopenhagen, Online Katalog (21.05.2025), URL: <https://samlinger.natmus.dk/es/asset/105970>.

Abb. 21: Nationalmuseum in Kopenhagen, Online Katalog (21.05.2025), URL: <https://samlinger.natmus.dk/es/asset/25636>.

Abb. 22: URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Albert_Eckhout_Tapuia_woman_1641.jpg (20.05.2025).

Abb. 23: URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Albert_Eckhout_Tapuia_woman_1641.jpg (20.05.2025).

Abb. 24: URL: https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Eckhout,_Albert_-_Mulher_Africana.jpg (23.05.2025).

Abb. 25: URL: https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Albert_Eckhout_painting.jpg (21.05.2025).

Abb. 26: URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Albert_Eckhout_-_Mameluca.JPG (21.05.2025).

Abb. 27: Metropolitan Museum, Online Katalog (18.05.2025), URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/653171>.

Abb. 28: URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Het_Monochrome_Banketje#/media/Datei:Pieter_Claesz_001.jpg (16.05.2025).

Abb. 29: National Gallery of Art, Washington (18.05.2025), URL: <https://www.nga.gov/artworks/46097-vase-flowers>.

Abb. 30: Chong/Kloek 2009, S. 101, Tabelle 1.

Abb. 31: Chong/Kloek 2009, S. 102, Tabelle 4.

Abb. 32: URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Still_Life_with_a_Chinese_Porcelain_Jar#/media/File:Willem_Kalf_-_Still-Life_with_a_Late_Ming_Ginger_Jar_-_WGA12080.jpg (18.05.2025).

Abb. 33: URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_Claesz_-_Tafel_mit_Hummer,_Silberkanne,_gro%C3%9Fem_Berkemeyer,_Fr%C3%BChteschale,_Violine_und_B%C3%BCchern.jpg (19.05.2025).

Abb. 34: Museo del Prado, Online Katalog (23.05.2025), URL: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/triptych-of-the-adoration-of-the-magi/666788cc-c522-421b-83f0-5ad84b9377f7>.

Abb. 35: URL: https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Albrecht_D%C3%BCrer_-_The_Negress_Katherina_-_WGA07097.jpg#/media/File%3AAlbrecht_D%C3%BCrer_-_The_Negress_Katherina_-_WGA07097.jpg (19.05.2025).

Abb. 36: Mauritshuis, Online Katalog (23.05.2025) URL: <https://www.mauritshuis.nl/de/sammlung-entdecken/kollektion/685-two-african-men>.

Abb. 37: Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Alte Pinakothek München, Online Katalog (23.03.2025), URL: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/ZnxwPdvLXg->

Abb. 38: Kunsthistorisches Museum, Online Katalog (19.06.2025), URL: <https://www.khm.at/kunstwerke/bildnis-eines-mannes-1512>.

Abb. 39: URL:
https://www.wikidata.org/wiki/File:Rembrandt_Harmensz._van_Rijn_162.jpg#/media/File:Rembrandt_Harmensz._van_Rijn_162.jpg/2 (19.06.2025).

Abb 40: URL: https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Frans_Hals_-_Nicolaes_Woutersz_van_der_Meer_-_WGA11111.jpg (17.05.2025)-

Abb. 41: URL: https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Frans_Hals_-_Cornelia_Claesdr_Vooght_-_WGA11112.jpg (17.05.2025).

Abb. 42: URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caesar_Boetius_van_Everdingen_-_Portret_van_Wollebrant_Geleynssen_de_Jongh_\(1594-1674\)_-_020926_-_Stedelijk_Museum_Alkmaar.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caesar_Boetius_van_Everdingen_-_Portret_van_Wollebrant_Geleynssen_de_Jongh_(1594-1674)_-_020926_-_Stedelijk_Museum_Alkmaar.jpg) (24.03.2025).

Abb. 43: Ebenda (24.03.2025).

Abb. 44: Ebenda (24.03.2025).

Abb. 45: Wolfthal 2022, S. 29, Abb. 1.6.

Abb. 46: Wolfthal 2022, S. 28, Abb. 1.5.

Abb. 47: URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Laura_Dianti#/media/File:Tizian_058a.jpg (20.03.2025).

Abb. 48: URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anthony_van_Dyck_-_Portrait_of_Princess_Henrietta_of_Lorraine.jpg (18.03.2025).

Abb. 49: Königliche Museen der Schönen Künste von Belgien, Online Katalog (18.03.2025), URL: <https://fine-arts-museum.be/nl/de-collectie/franciscus-haagen-franz-hagen-portret-van-een-jonge-vrouw-misschien-suzanna-van-kretschmar-dochter-van-sir-philibert-vernatti-met-een-jonge-zwarte-huisbediende?letter=h>.

Abb 50: Rijksmuseum, Online Katalog (18.03.2025), URL: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Portrait-of-Margaretha-van-Raephorst-1625-90--02ac6e17c06ddd6c3c1d87389334892c>.

Abb. 51: URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d5/Jan_Verkolje_%28I%29_-_Portrait_of_Johan_de_la_Faille_-_WGA24594.jpg (23.05.2025).

Abb. 52: Hirschfelder 2008, Tafel II, ohne Seite.

Abb. 53: URL:
https://en.wikipedia.org/wiki/File:Leipzig,_Museum_der_bildenden_K%C3%BCnste,_Jan_Lievens,_Brustbild_eines_M%C3%A4dchens.JPG (20.05.2025).

Abb. 54: Detroit Institute of Art, Online Katalog (20.05.2025), URL: <https://dia.org/collection/visitation-58220>.

Abb. 55: Ebenda (20.05.2025).

Abb. 56: URL:
https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Portrait_of_a_Boy,_Gerrit_Dou,_c._1630,_oil_on_panel,_42_by_33.5_cm,_Nieders%C3%A4chsisches_Landesmuseum_Hanover.jpg (16.05.2025).

Abb. 57: URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Karel_van_III_Mander_-_A_Man_Wearing_a_Turban_and_Armour_-_KMS7956_-_Statens_Museum_for_Kunst.jpg#/media/File:Karel_van_III_Mander_-_A_Man_Wearing_a_Turban_and_Armour_-_KMS7956_-_Statens_Museum_for_Kunst.jpg/2 (18.05.2025).

Abb. 58: URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens_-_Four_Studies_of_the_Head_of_a_Negro_-_WGA20382.jpg (18.05.2025).

Abb. 59: Ebenda (18.05.2025).

Abb. 60: Mauritshuis, Online Katalog (23.05.2025), URL: <https://www.mauritshuis.nl/de/sammlung-entdecken/kollektion/685-two-african-men>.

Abb. 61: URL: https://www.researchgate.net/figure/Abraham-de-Bruyn-and-Jean-Jacques-Boissard-Ethiopian-Man-In-Habitus-variatarum-orbis_fig8_372643362 (16.05.2025).

Abb. 62: Birmingham Museum of Art, Online Katalog (23.05.2025), URL: <https://www.artsbma.org/collection/still-life-with-male-figure/>.

Abb. 63: Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Alte Pinakothek München, Online Katalog (23.05.2025), URL: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/ApL8q0NGN2/juriaen-van-streeck/prunkstillleben-mit-diener#&gid=1&pid=1>.

Abb. 64: Denise Daum 2009, Abb. 28.

Abb. 65: Starkey 2010, S. 184, Abb.1.

Abb. 66: Fürstliche Sammlungen Lichtenstein, Online Katalog (20.03.2025), URL: <https://www.liechtensteincollections.at/sammlungen-online/venus-vor-dem-spiegel>.

Abb. 67: Museum Boijmans van Beuningen, Online Katalog (18.03.2025), URL: <https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/2989/portrait-of-jan-van-amstel-and-his-wife-anna-boxhoorn>.

Abb. 68: Deitroit Institute of Arts, Online Katalog (22.05.2025), URL: <https://dia.org/collection/still-life-columbine-goblet-50360>.

Abb. 69: Birmingham Museum of Art, Online Katalog (23.05.2025), URL: <https://www.artsbma.org/collection/still-life-with-male-figure/>.

Abb 70: URL: <https://app.fta.art/de/artwork/efae5578c6d55662363a002d6628c7cafa1505cd> (18.03.2025).

Abb. 71: Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Alte Pinakothek München, Online Katalog (22.03.2025), URL: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/apG9nyn4Zn>.

Abb. 72: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Online Katalog (23.05.2025), URL: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/243246>.

Abb. 73: Mauritshuis, Online Katalog (15.05.2025), URL: <https://www.mauritshuis.nl/en/our-collection/artworks/429-posthumous-portrait-of-mary-i-stuart-1631-1660-with-a-servant>.

Abb 74: Ebenda (15.05.2025).

Abb. 75: Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Alte Pinakothek München, Online Katalog (16.05.2025), URL: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/6kLaZjoG8V>.

Abb. 76: URL: <https://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/anthony-van-dyck/der-trunkene-silen-6jyhPQSOFnSgF8C4qo1avw2> (16.05.2025).

Abb. 77: Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Alte Pinakothek München, Online Sammlung (23.05.2025), URL: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/ApL8q0NGN2>.

Abb. 78: Kehoe 2023, ohne Seite, Tafel 2.

Abb. 79: Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Alte Pinakothek München, Online Sammlung (23.05.2025), URL: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/6kLa27JG8V/barend-van-der-meer/prunkstillleben-mit-diener#&gid=1&pid=1>.

Abb. 80: The National Gallery, Online Katalog (21.05.2025), URL: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-steen-an-interior-with-a-man-offering-an-oyster-to-a-woman>.

Abb. 81: Manchester Art Gallery, Online Katalog (21.05.2025), URL: <https://artuk.org/discover/artworks/merry-company-205737>.

Abb. 82: URL: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Oyster_Meal#/media/File:The_oyster_meal,_by_Jacob_Ochtervelt.jpg (21.05.2025).

Abb. 83: URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Bei_der_Kupplerin#/media/Datei:JohannesVermeer_-_De_koppelaarster.jpg (14.05.2025).

Abb. 84: Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Alte Pinakothek München, Online Sammlung (23.05.2025), URL: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/6kLa27JG8V/barend-van-der-meer/prunkstillleben-mit-diener#&gid=1&pid=1>.

Abb. 85: URL: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Juriaen_van_Streeck_001.jpg (20.05.2025).

Abb. 86: URL: <https://www.let.leidenuniv.nl/Dutch/Ceneton/Facsimiles/JanVosAranTitus1641KBH/source/VosAranTitus164101.htm> (13.03.2025).

Abb. 87: Sammlung Rijksmuseum Muiderslot, Online Katalog (12.03.2025), URL: https://muiderslot.nl/de/featured_item/vanitas/?_gl=1*1ajumlu*_up*MQ..*_gs*MQ..&gclid=Cj0KCQjw2ZfABhDBARIsAHFTxGxBmrw_Es_uRBLkmdF0ItzM7MitWXITxwUs2IcCu-8JW6ZVZfuCXJYaV_8EALw_wcB.

Abb. 88: URL: <https://www.sefaria.org/sheets/474027.305?lang=bi&with=all&lang2=en> (14.05.2025).

Abb. 89: Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Alte Pinakothek München, Online Sammlung (15.05.2025), URL: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/8eGVDw1xWQ>.

Abb. 90: The Barber Institute of Fine Arts, Online Katalog (23.05.2025), URL: <https://barber.org.uk/anthony-van-dyck-1599-1641/>.

Abb. 91: URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Die_Taufe_des_K%C3%A4mmerers#/media/Datei:Rembrandt,_The_Baptism_of_the_Eunuch,_1626,_Museum_Catharijneconvent,_Utrecht.jpg (20.05.2025).

Abb. 92: Massing 1995, S. 196, Abb. 66.

Abb. 93: Kunsthistorisches Museum, Online Katalog (13.03.2025), URL: <https://www.khm.at/en/artworks/cabinet-of-curiosities-751-1>.

Abb. 94: Google Arts & Culture (23.05.2025), URL: <https://urlz.fr/uynD>.

Abb. 95: Google Arts & Culture (23.05.2025), URL: <https://urlz.fr/uynA>.

Abb. 96: Ebenda (23.05.2025).

Abb. 97: URL: https://www.researchgate.net/figure/Frans-Floris-Adam-and-Eve-c1560-Oil-on-panel-186-152-centimeters-Cognac-Musee_fig4_336792340 (18.05.2025).

Abb. 98: URL: <https://urlz.fr/uynA> (23.05.2025).

Abb. 99: Norwich Castle Museum, Online Katalog (18.05.2025), URL: <https://www.museumscollections.norfolk.gov.uk/collections-object-page?id=NWHCM%20:%201947.170>.

17. Abbildungsteil

Abb. 1: Juriaan van Streek, Stilleben mit männlicher Figur, 1650-1680, Öl auf Leinwand, 91.2 x 80.4 cm, Birmingham Museum of Art, Birmingham, USA.



Abb. 2: Juriaan van Streek, Prunkstilleben mit Diener*, 1670/1680, Öl auf Leinwand, 143.4 x 120.5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Alte Pinakothek München, München.



Abb. 3: Barend van der Meer, Prunkstillleben mit Diener*, ohne Jahr, Öl auf Leinwand, 150.7 x 117.6 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Alte Pinakothek München, München.



Abb. 4: Juriaan van Streek, Vanitas mit Mohr*, 1636, 112 × 95 cm, Öl auf Leinwand, Privatsammlung.



Abb. 5: Hendrik van Streek, Diener beim bedeckten Tisch*, 1686, 120 x 95 cm, Öl auf Leinwand, Ermitage, St. Petersburg.



Abb. 6: Karte von Republik der Zeven Verenigde Provincie nach dem Frieden von Münster.



Abb. 7: Boetius Adamsz. Bolswer, Börse in Amsterdam, 1609, Radierung und Kupferstich, 43.2 x 60.5 cm, Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam.



Abb. 8: Johannes Vinckboons, Zwei Ansichten der Handelsposten der Niederländischen Ostindien-Kompanie: Lawec in Kambodscha und Banda auf den südlichen Molukken, 1662-1663, Öl auf Leinwand, 97 × 140 cm, Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam.



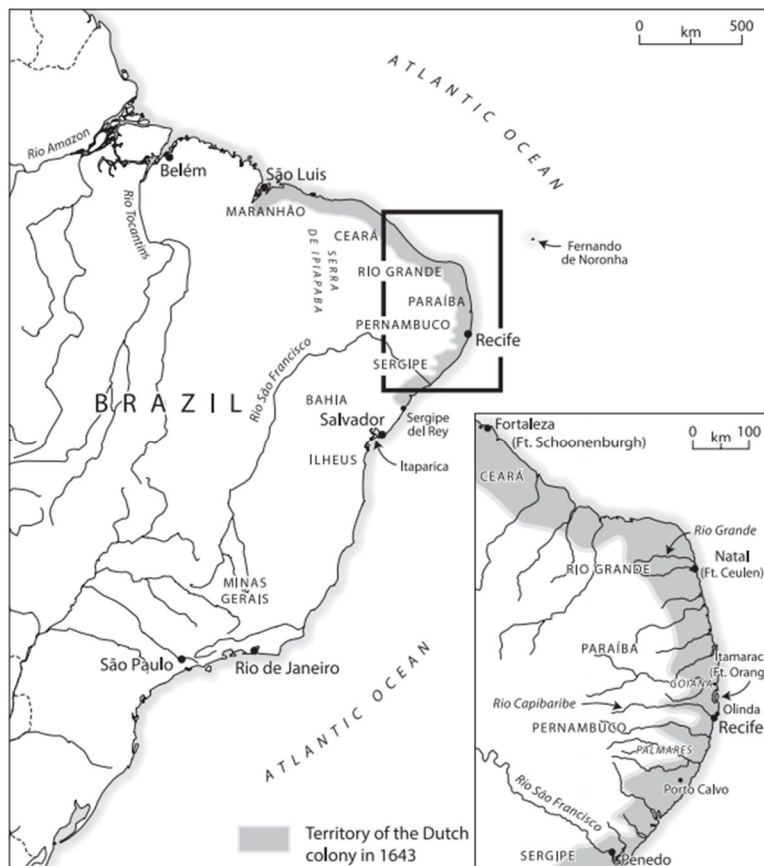
Abb. 9: Aelbert Cuyp, VOC Senior Merchant mit seiner Frau und einer versklavten Diener, 1650-1655, Öl auf Leinwand, 137.3 × 206.5 cm, Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam.



Abb. 10: Unbekannte:r Künstler:in, Eroberung der Silberflotte in der Bucht von Matanzas durch Admiral Piet Hein, 1628, 1628-1636, Druck, 38.3 x 50.2 cm, Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam.



Abb 11: Karte von Niederländisch-Brasilien um 1643.



I. MAURITIVS NASSAVIÆ &c. COMES. BRASILIÆ PÆFECTVS.
QVI PATET ORBIS.

Dux noster fuit cum Regibus Indis
 His regibus, alio Regis triumphos regis
 Non fortis non cum pariter, de Indis
 Non alio pariter regibus cum Indis
 De regibus cum regibus, alio cum regibus alio,
 Regibus, alio cum regibus, alio cum regibus
 Regibus, alio cum regibus, alio cum regibus
 Regibus, alio cum regibus, alio cum regibus

This historical map depicts the Bay of Povo, a significant maritime hub. The city of Vila D'Olinda is shown on a hill overlooking the water. The bay is densely packed with numerous sailing ships, likely engaged in trade or naval operations. The map includes various labels for geographical features, ship names, and other locations, providing a detailed view of the maritime landscape.

Abb. 14: Willem Piso und Georg Marcgraf, *Historia Naturalis Brasiliae*, Frontspitz, 1648.



Abb. 15: Unbekannte:r Künstler:in, Vrijburg Palast, 1642-1652, Ausschnitt, 19 x 62.5 cm, Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam.

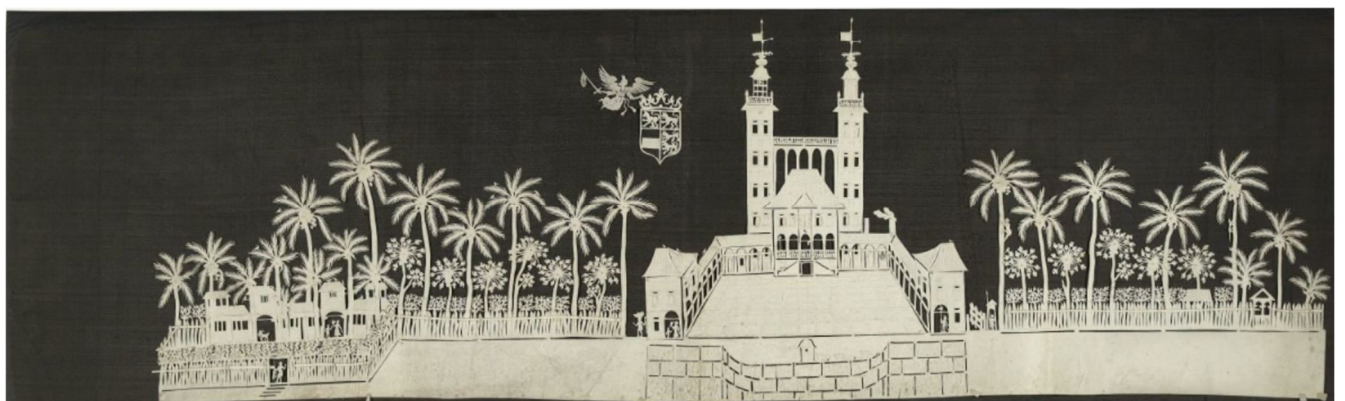


Abb. 16: Frans Post, Fort Federik, 1640, Öl auf Leinwand, 66 x 88 cm, Instituto Ricardo Brennand, Recife.



Abb. 17: Frans Post, Ansicht der Insel Itamaracà in Brasilien, 1637, Öl auf Leinwand, 63.5 x 89.5 cm, Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam.



Abb.18: Frans Post, Brasilianische Landschaft mit einem Haus, ca. 1655 1660, Öl auf Leinwand, 46 x 70 cm, Mauritshuis, Den Haag.



Abb. 19: Zuckerrohrmühle, *Historia naturalis Brasiliae*, Blatt 50.



Abb. 20: Albert Eckhout, Stillleben mit Früchten, um 1640, Öl auf Leinwand, 91 x 91 cm, Nationalmuseum, Kopenhagen.



Abb. 21 : Albert Eckhout, Tarairiu – Tänzer:innen, 1640–1644, Öl auf Leinwand, 172 x 295 cm, Nationalmuseum, Kopenhagen.



Abb. 22: Albert Eckhout, Tapuya, 1646-1653, Öl auf Leinwand, 273 x 165 cm, Nationalmuseum, Kopenhagen.



Abb. 23: Albert Eckhout, Tupi, 1641, Öl auf Leinwand, 274 x 163 cm, Nationalmuseum, Kopenhagen.



Abb. 24: Albert Eckhout, Frau mit Kind afrikanischer Abstammung, 1641, Öl auf Leinwand, 282 x 189 cm, Nationalmuseum, Kopenhagen.



Abb. 25: Albert Eckhout, Mann afrikanischer Abstammung, 1641, Öl auf Leinwand, 273 x 167 cm, Nationalmuseum, Kopenhagen.

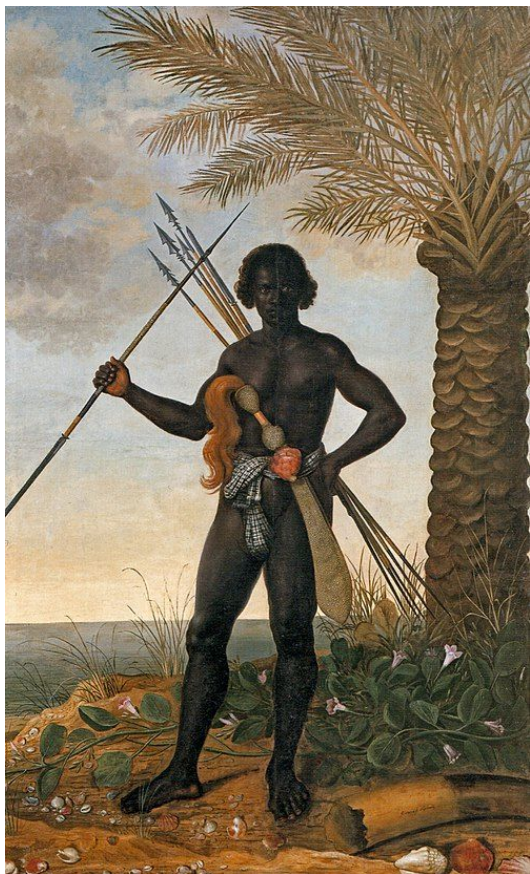


Abb. 26: Albert Eckhout, Mameluka, 1641, Öl auf Leinwand, 271 x 170 cm, Nationalmuseum, Kopenhagen.



Abb. 27: Radierung von Claes Jansz Visscher mit dem Titel „Ein Blick auf Amsterdam vom Nordufer von IJ, 1611, Radierung und Kupferstich auf vier verbundenen Blättern, 25.5 × 112 cm, Metropolitan Museum, New York.



Abb. 28: Pieter Claesz, Stilleben mit Austern, Römer Tazza, Berkemeyer und Brötchen, 1633, Öl auf Leinwand, 38 x 53 cm, Staatliche Kunstsammlungen, Kassel.



Abb. 29: Jan Davidsz. De Heem, Blumenvase, 1660, Öl auf Leinwand, 69.6 x 56.5 cm, National Gallery of Art, Washington.



Abb. 30: Vergleichstabelle der Gattungen.

TABLE 1: SUBJECT PREFERENCES IN AMSTERDAM, DELFT, DORDRECHT, LEIDEN INVENTORIES, 1600-99

	Invs.	History	Landscape	Still Life	Genre	Portraits	Other	Total
AMSTERDAM								
1620-49	149	37.0 (1380)	26.5 (988)	9.2 (340)	7.8 (289)	18.6 (693)	0.9 (34)	3724
1650-79	213	20.0 (1089)	36.6 (1991)	11.0 (601)	10.3 (560)	20.3 (1106)	1.8 (97)	5444
DELFT								
1600-19	49	46.1 (218)	25.6 (121)	4.2 (20)	3.8 (18)	16.9 (80)	3.4 (16)	473
1620-49	729	38.9 (1851)	25.9 (1232)	11.1 (526)	4.2 (199)	17.4 (830)	2.5 (118)	4756
1650-79	446	23.9 (1051)	37.2 (1635)	15.0 (660)	5.5 (240)	15.4 (675)	3.0 (132)	4393
DORDRECHT								
1620-49	43	37.2 (226)	13.2 (80)	8.9 (54)	4.8 (29)	28.3 (172)	7.6 (46)	607
1650-79	126	19.6 (750)	28.6 (1094)	13.3 (510)	9.3 (355)	22.5 (860)	6.5 (250)	3819
1680-99	65	17.5 (383)	27.5 (600)	12.0 (263)	9.0 (197)	23.1 (504)	10.8 (237)	2184
LEIDEN								
1600-19	24	48.9 (200)	7.6 (31)	2.2 (9)	2.4 (10)	36.2 (148)	2.7 (11)	409
1620-49	36	25.8 (426)	30.1 (496)	8.0 (132)	8.5 (140)	23.9 (394)	3.7 (62)	1650
1650-79	36	16.2 (446)	35.1 (965)	11.3 (312)	16.4 (451)	16.9 (464)	4.1 (112)	2750
1680-99	24	10.2 (135)	39.9 (529)	9.6 (127)	17.1 (227)	18.5 (246)	4.7 (62)	1326

Abb. 31: Vergleich der Preise für Stillleben unter Künstler:innen.

ARTIST	1620-49		1650-79		1680-1719	
	INVENTORY	AUCTION	INVENTORY	AUCTION	INVENTORY	AUCTION
	ESTIMATE	PRICE	ESTIMATE	PRICE	ESTIMATE	PRICE
Aelst, Willem van	-	-	131.5 (2)	-	110.8 (5)	112.06 (25)
Aertsen, Pieter	36.0 (2)	-	59.0 (1)	266.6 (3)	29.3 (3)	60.3 (3)
Ast, Bartholomeus van der	39.0 (2)	-	5.0 (1)	-	16.2 (6)	11.0 (1)
Beyeren, Abraham van	12.0 (2)	13.1 (14)	21.2 (5)	-	12.5 (8)	7.7 (5)
Brize, Cornelis	-	-	5.3 (4)	-	5.0 (1)	-
Claesz, Pieter	17.2 (11)	-	10.1 (36)	-	5.2 (6)	-
Claeuw, Jacques de	-	5.8 (19)	18.0 (4)	-	-	-
Heda, Willem	55.1 (5)	-	17.9 (7)	-	15.9 (8)	105.5 (1)
Heem, Jan Davidsz de	200.0 (1)	100.0 (1)	10.0 (1)	-	69.3 (12)	177.4 (25)
Kalf, Willem	-	-	-	30.5 (2)	55.6 (10)	48.9 (19)
Lelienbergh, Cornelis	-	4.6 (10)	20.3 (6)	20.3 (6)	-	2.9 (1)
Luttichuys, Simon	-	-	5.6 (3)	-	8.25 (4)	4.0 (2)
Mignon, Abraham	-	-	-	-	90.0 (2)	123.25 (8)
Oosterwijck, Maria van	-	-	-	-	140.0 (2)	102.6 (10)
Ruysch, Rachel	-	-	-	-	74.7 (3)	248.2 (8)
Snyders, Frans	-	-	78.3 (3)	-	15.2 (3)	139.0 (9)
Weenix, Jan	-	-	-	-	-	162.0 (16)

Abb. 32: Willem Kalf, Stillleben mit Porzellankrug, 1669, Öl auf Leinwand, 78.1 x 66 cm, Indianapolis Museum of Art, Indianapolis.

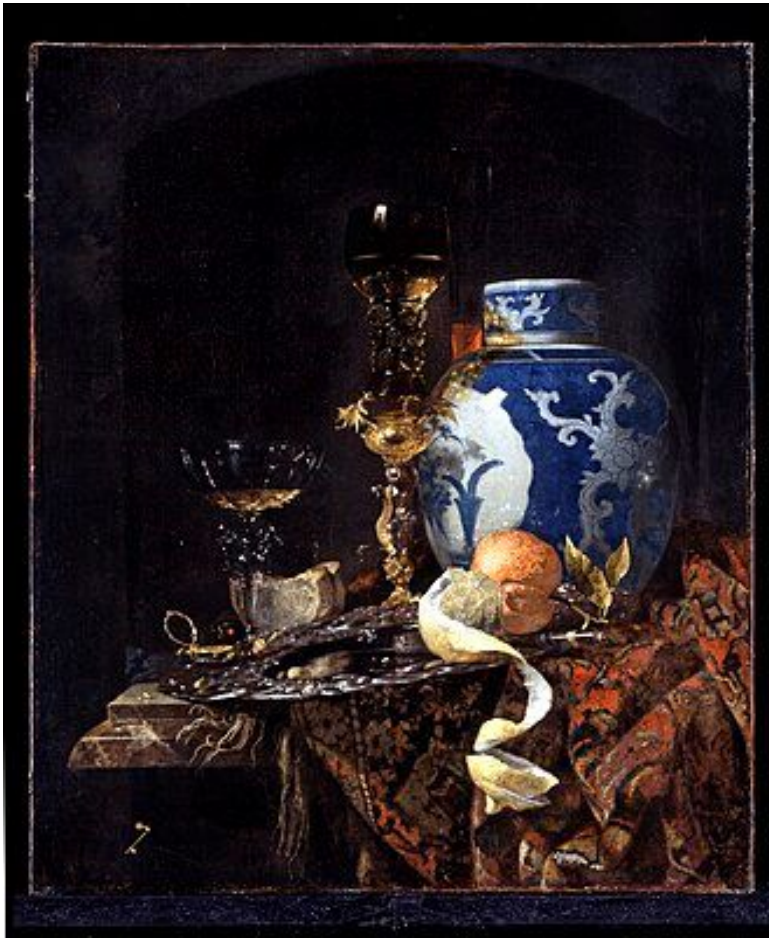


Abb. 33: Peter Claez., Stillleben mit Silberkanne und Hummer, 1641, Öl auf Holz, 64 x 88 cm, Privatsammlung.



Abb. 34: Hieronymus Bosch, Die Anbetung der Könige, 1510, Öl auf Holz, 138 x 138 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.



Abb. 35: Albrecht Dürer, Katharina, 1521, Silberstift auf Papier, 20 x 14 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz.



Abb. 36: Rembrandt van Rijn, Zwei Afrikaner, 1661, Öl auf Leinwand, 77.8 x 64.4 cm, Mauritshuis, Den Haag.



Abb. 37: Frans Hals, Willem van Heythuysen, um 1625, Öl auf Leinwand, 204.5 x 134.5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Alte Pinakothek München, München.



Abb. 38: Rembrandt van Rijn, Bildnis eines Mannes, 1632, Öl auf Nussbaumholz, 90.3 x 69 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abb. 39: Rembrandt van Rijn, Bildnis einer Frau, 1632, Öl auf Nussbaumholz, 90 x 67. 5 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abb 40: Frans Hals, Porträt von Nicolaes Woutersz, 1631, Öl auf Holz, 128 x 100.5 cm, Frans Hals Museum, Haarlem.



Abb. 41: Frans Hals, Porträt von Cornelia Claesdr. Vooght 1631, Öl auf Holz, 126,5 x 101 cm, Frans Hals Museum, Haarlem.



Abb. 42: Caesar van Everdingen, Porträt von Willebrand Geleynsz de Jongh, 1674, Öl auf Leinwand, 212 x 182 cm, Stedelijk Museum, Alkmaar.



Abb. 43: Caesar van Everdingen, Porträt von Willebrand Geleynsz de Jongh, Detail, 1674, Öl auf Leinwand, 212 x 182 cm, Stedelijk Museum, Alkmaar.



Abb. 44: Caesar van Everdingen, Porträt von Wollebrand Geleynsz de Jongh, Detail, 1674, Öl auf Leinwand, 212 x 182 cm, Stedelijk Museum, Alkmaar.



Abb. 45: Brüder Limbourg, Pilatus wäscht seine Hände, Detail, Belles Heures von Jean de France, duc de Berry, 1405-1408/9, The Cloisters, Metropolitan Museum of Art, New York, MS 54.1.1, fol 138r.



Abb. 46: Simon Bening, Pilatus wäscht seine Hände, 1527-1530, Gebetsbuch von Kardinal Albrecht von Brandenburg, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, MS Ludwig IX 19, fol. 173v.



Abb. 47: Tizian, Porträt von Laura dei Dianti, 1520/1523, Öl auf Leinwand, 119 x 93 cm, Collezione H. Kisters, Kreuzlingen.



Abb. 48: Anthonis van Dyck, Henrietta von Lothringen, 1634, Öl auf Leinwand, 213,4 x 127 cm, Kenwood House, London.



Abb. 49: Franciscus Haagen, Porträt einer jungen Frau, 1686, Öl auf Leinwand, 54,5 x 44 cm, Königliche Museen der Schönen Künste von Belgien, Brüssel.



Abb 50: Jan Mijtens, Margaretha van Raephorst, Ehefrau von Cornelis Tromp, 1668, Öl auf Leinwand, 136 x 104,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 51: Jan Verkolje, Johan de la Faille, 1674, Öl auf Kupfer, 30 x 41 cm, Wadsworth Atheneum Museum of Art, The Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner Collection Fund, Hartford.



Abb. 52: Jan Lievens, Kopf eines bärtigen Mannes in Profil, ohne Jahr, Maße und Technik unbekannt, Privatbesitz, Turin.



Abb. 53: Jan Lievens, Bildnis eines jungen Mädchens, 1632/34, Öl auf Holz, 43.3 x 35 cm, Museum der bildenden Künste, Leipzig.



Abb. 54 Rembrandt van Rijn, Die Heimsuchung, 1640, Öl auf Holz, 56.5 × 47.9 cm, Detroit Institute of Art, Detroit.



Abb. 55: Rembrandt van Rijn, Die Heimsuchung, Detail, 1640, Öl auf Holz, 56.5 × 47.9 cm, Detroit Institute of Art, Detroit.



Abb. 56: Gerrit Dou, Tronie eines unbekannten Schwarzen, 1630/33, Öl auf Eichenholz, 43.3 x 33.8 cm, Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover.



Abb. 57: Karel van Mander III., Mann in Turban und Rüstung, Öl auf Leinwand, 137 x 108 cm, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen.



Abb. 58: Peter Paul Rubens, Vierköpfige Studie eines Mannes, um 1615, Öl auf Leinwand, 51 x 66 cm, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brüssel.



Abb. 59: Peter Paul Rubens, Vierköpfige Studie eines Mannes, Detail, Öl auf Leinwand, 51 x 66 cm, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brüssel.



Abb. 60: Rembrandt van Rijn, Zwei Afrikaner, Detail, 1661, Öl auf Leinwand, 77.8 x 64.4 cm, Mauritshuis, Den Haag.



Abb. 61: Abraham de Bruyn und Jean Jacques Boissard, Habitus variarum orbis gentium. Habitz de nations estranges, Blatt mit der Darstellung eines Mohrs und eines Äthiopiers, fol. 67, 1581. Stich, Bibliothèque nationale de France, Paris.



Abb. 62: Juriaan van Streek, Stilleben mit männlicher Figur, Detail, 1650-1680, Öl auf Leinwand, 91.2 x 80.4 cm, Birmingham Museum of Art, Birmingham, USA.



Abb. 63: Juriaan van Streek, Prunkstillleben mit Diener*, Detail, 1670/1680, Öl auf Leinwand, 143.4 x 120.5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Alte Pinakothek München, München.



Abb. 64: Jacob de Gheyn III., Kopf einer Afrikanerin, 1. Hälfte des 17. Jh., Feder mit brauner Tinte auf graublauem Papier, 28.2 x 20.6 cm, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt.



Abb. 65: Thomasin von Zerclaere Welscher Gast, Allegorie der Unbeständigkeit, 1215, fol. 31v., Universitätsbibliothek, Heidelberg, Cpg 389.



Abb. 66: Peter Paul Rubens, Venus vor dem Spiegel, 1614/15, Öl auf Holz, 123 x 98 cm, Fürstliche Sammlungen Lichtenstein, Wien.



Abb. 67: Abraham van den Tempel, Porträt Jan van Amstel und seiner Frau Anna Boxhoorn, 1671, Öl auf Leinwand, 181 x 142 cm, Museum Boijmans van Beuningen.



Abb. 68: Willem Kalf., Stillleben mit Pokal, um 1660, Öl auf Leinwand, 58.1 × 49.5 cm, Deitroit Institute of Arts, Detroit.



Abb. 69: Abb. Juriaan van Streek, Detail, Stillleben mit männlichen Figur, 1650-1680, Öl auf Leinwand, 91.2 x 80.4 cm, Birmingham Museum of Art, Birmingham, USA.



Abb 70: Gerrit Dou, Mädchen mit Früchtenkorb, 1657, Öl auf Leinwand, 372 x 287 cm, Waddesdon Manor, Waddesdon.



Abb. 71: Abraham van Beyeren, Großes Stilleben mit Hummer, 1653, Öl auf Leinwand, 125,5 x 105 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Alte Pinakothek München, München.



Abb. 72: Pieter Claesz., Stillleben mit hohem goldenen Pokal, 1624, Öl auf Eichenholz, 65 x 55,5 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.



Abb. 73: Adriaen Hanneman, Posthumes Porträt von Maria I. Stuart mit einem Bediensteten, um 1664, Öl auf Leinwand, 129,5 x 119,3 cm, Mauritshuis, Den Haag.



Abb 74: Adriaen Hanneman, Posthumes Porträt von Maria I. Stuart mit einem Bediensteten, Detail, um 1664, Öl auf Leinwand, 129,5 x 119,3 cm, Mauritshuis, Den Haag.



Abb. 75: Peter Paul Rubens, Der trunksene Silen, um 1618/1625, Öl auf Holz, 212 x 214.5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Alte Pinakothek München, München.



Abb. 76: Anthonis van Dyck, Der trunkene Silen, um 1620/1621, Öl auf Leinwand, 88.5 x 74.6 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.



Abb. 77: Juriaan van Streek, Prunkstillleben mit Diener*, Detail, 1670/1680, Öl auf Leinwand, 143,4 x 120,5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Alte Pinakothek München, München.



Abb. 78: Nautiluschale mit Genreszenen , um 1660, Nautiluschale mit Silber, KODE Art Museums and Composer Homes, Bergen.



Abb. 79: Juriaan van Streek, Prunkstillleben mit Diener*, Detail, 1670/1680, Öl auf Leinwand, 143,4 x 120,5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Alte Pinakothek München, München.



Abb. 80: Jan Steen, Interieur mit einer Mann, der einer Frau Austern anbietet, 1660/1665, Öl auf Holz, 38.1 x 31.5 cm, The National Gallery, London.



Abb. 81: Jacob Ochtervelts, Fröhliche Gesellschaft, 1663/1665, Öl auf Leinwand, 52.2 x 42 cm, Manchester Art Gallery, Manchester.



Abb. 82: Jacob Ochtervelts, Das Austernessen, 1664/1665, Öl auf Leinwand, 53 × 44 cm, Privatbesitz.



Abb. 83: Johannes Vermeer, Bei der Kupplerin, 1656, Öl auf Leinwand, 143 x 130 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.



Abb. 84: Barend van der Meer, Prunkstillleben mit Diener*, Detail, ohne Jahr, Öl auf Leinwand, 150.7 x 117.6 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Alte Pinakothek München, München.



Abb. 85: Juriaan van Streek Vanitas, um 1670, Öl auf Leinwand, 98 x 84 cm, Pushkin Museum of Fine Arts, Moskau.



Abb. 86: Aran en Titus, of Wraak en Weerwraak, Frontspitz, 1641, Amsterdam.

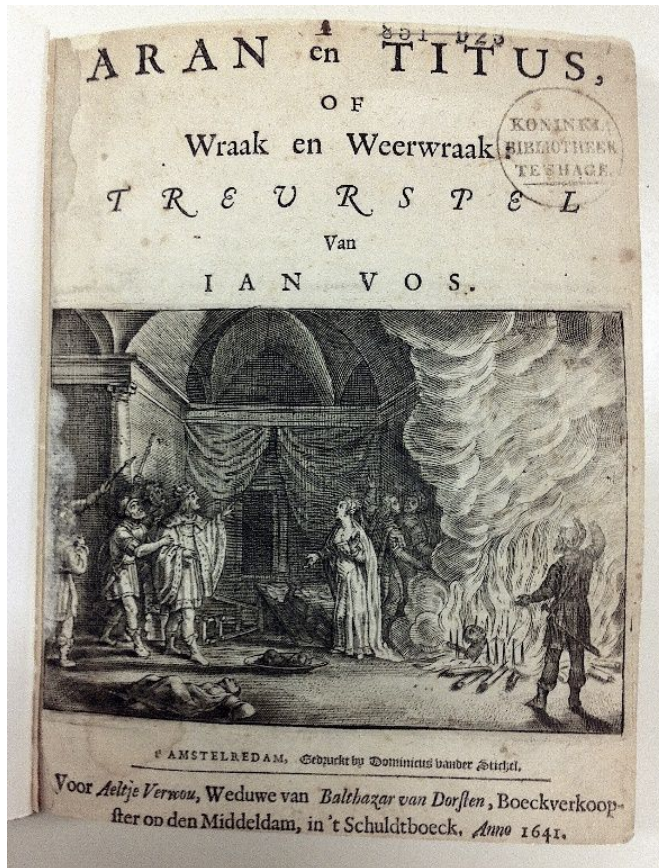


Abb. 87: Juriaan van Streek, Stilleben mit Helm und Totenkopf (Vanitas), ohne Jahr, Öl auf Leinwand, 142 x 119 cm, Sammlung Rijksmuseum Muiderslot, Muiden.



Abb. 88: Ashburnham Pentateuch, Tod des Erstgeborenen, fol. 65v, Bibliothèque National, Paris.



Abb. 89: Anthonis van Dyck, Das Martyrium des Hl. Sebastian, 1620/1, Öl auf Leinwand, 228.5 x 162 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Alte Pinakothek München, München.



Abb. 90: Anthonis van Dyck, Ecce Homo, 1625/6, Öl auf Leinwand, 101.5 x 78.7 cm, The Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, Großbritannien.



Abb. 91: Rembrandt van Rijn, Die Taufe des Kämmerers, 1626, Öl auf Eichenholz, 63.5 x 48 cm, Museum Catharijneconvent, Utrecht.



Abb. 92: Niederländische:r Maler:in, Ein Mädchen wäscht das Gesicht eines Schwarzen Mannes, 17. Jh., Technik und Maße unbekannt, Privatbesitz, Paris.



Abb. 93: Frans Francken II., Kabinett mit Kuriositäten, 1620/1625, Öl auf Holz, 74 cm x 78 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abb. 94: Gillis van Tilborgh, Galeriebild, um 1660-1665, Öl auf Leinwand, 97.2 × 129.5 cm, Spencer Museum of Art, The University of Kansas.



Abb. 95: Hieronymus Francken II., Die Kunsthandlung des Jan Snellinck in Antwerpen, 1621, Öl auf Leinwand, 94 × 124.5 cm, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brüssel.



Abb. 96: Hieronymus Francken II., Die Kunsthandlung des Jan Snellinck in Antwerpen, Detail, 1621, Öl auf Leinwand, 94 × 124.5 cm, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brüssel.



Abb. 97: Frans Floris, Adam and Eva, um 1560. Öl auf Leinwand, 186 × 152 cm, Musée municipal, Cognac.



Abb. 98: Hieronymus Francken II., Die Kunsthandlung des Jan Snellinck in Antwerpen, Detail, 1621, Öl auf Leinwand, 94 × 124,5 cm, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brüssel.



Abb. 99: Unbekannte:r niederländische:r Künstler:in, *Sammlung Yarmouth*, 1663, Öl auf Leinwand, 166,8 x 247,5 cm, Norwich Castle Museum, Norwich.



18. Abstract

Die vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich mit den Darstellungen von Schwarzen Menschen in den Prunkstillleben von zwei niederländischen Künstlern des 17. Jahrhunderts – Juriaan van Streek und Barend van der Meer. Die Untersuchung zeigt, dass das Genre Stillleben als Projektionsfläche kolonialer Machtverhältnisse fungierte, in der den Schwarzen Personen eine marginalisierte Rolle zugewiesen wurde.

Im Fokus der Untersuchung stehen die künstlerischen Strategien, die sowohl auf die niederländischen Kunsttraditionen des 17. Jahrhunderts als auch auf etablierte koloniale Stereotypen zurückgreifen. Diese Strategien wurden von den Künstlern gezielt eingesetzt, um die gesellschaftliche Position Schwarzer Menschen zu visualisieren.

Von besonderer Bedeutung ist ebenfalls das Genre Stillleben mit seinen Besonderheiten, das in den Niederlanden des 17. Jh. an Popularität gewann. Die Verflechtung des „toten“ Genres mit der Darstellung der menschlichen Präsenz bringt eine zusätzliche Bedeutung, die im Zentrum der Analyse steht und eine neue Leseart dieser Bilder vorschlägt. Dies erfolgt durch die Anwendung eines interdisziplinären Ansatzes, der postkoloniale und visuelle Methoden und Blickwinkel verbindet. In der Schlussbetrachtung wird die Auffassung vertreten, dass diese Gemälde als Bühne für kodierte, koloniale und eurozentrische Narrative fungieren und die von Weißen Menschen konstruierten Vorstellungen über Schwarze verkörpern.