
GRENZÜBERSCHREITUNGEN AUF EINEM „NEBENWEG“ DER KÜNSTE. NIEDERLÄNDISCHE PORTRÄTS DES 17. JAHRHUNDERTS IM EUROPÄISCHEN KONTEXT

Vor allem von zwei Dingen zeigten sich Ausländer, die im 17. Jahrhundert die Niederlande bereisten, zutiefst beeindruckt. Zum einen von der außerordentlichen Sauberkeit, die vor allem Deutsche nicht genug loben konnten, zum anderen von dem ungeheuren Bilderreichtum. So schrieb Jean de Parival 1678, dass wohl zweifellos kein Land auf der Welt existiere, „wo es so viele und so ausgezeichnete Gemälde gibt“.¹ Und John Evelyns von Bewunderung getragener Bericht aus dem Jahr 1641 ist so oft zitiert worden, dass der Verdacht der Übertreibung aufkam.² Doch beinahe alle Reisenden berichteten übereinstimmend, dass Bilder in den Niederlanden sehr verbreitet waren und es kaum einen gewöhnlichen Kaufmann gab, dessen Haus nicht mit ihnen geschmückt war. Dieser allgemeine Eindruck wird durch andere Quellen bestätigt.³

Es gab in den Niederlanden aber nicht nur mehr Bilder als in jedem anderen Land Europas, es gab auch bei weitem mehr Maler. Es ist immer wieder zu recht konstatiert worden, dass diese Entwicklung mit dem enormen wirtschaftlichen Aufschwung zusammenfiel, den die junge Republik seit Beginn des 17. Jahrhunderts erlebt hatte. Das alles ist oft beschrieben

worden und muss hier nicht wiederholt werden.⁴ Es lässt sich festhalten, dass gemessen am europäischen Durchschnitt Gemälde außerordentlich verbreitet waren. Und wenn auch genaue quantitative Untersuchungen noch fehlen, lässt sich doch allgemein formulieren, dass es wohl keinen gutbürgerlichen Haushalt gab, in dem nicht auch gemalte Bildnisse zu finden waren. Auch mit Blick auf den überlieferten Bestand mag man mit Willem Martin vermuten, dass eigentlich „jeder Holländer [...] wenigstens sein eigenes Bildnis und das seiner ‚Huijsvrouw‘“ besaß.⁵

Die Zahl der in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts gemalten Porträts war enorm.⁶ Mag die Zahl der Porträts aber auch exorbitant gewesen sein, waren doch die bei weitem meisten Bildnisse ausgesprochen konventionell.⁷ Das erweist leicht ein fachhistorisch eher selten eingennommener Blickwinkel, der deutsche, flämische, nordniederländische und englische Bildnisse gleichermaßen in den Blick nimmt. Den kunsthistorischen Fachtraditionen folgend werden nämlich die einzelnen Gattungen der Bildkünste außerhalb der auf die Versammlung von „Meisterwerken“ abzielenden Überblicksdarstellungen, bei denen die

„Massenware“ in der Regel systematisch außen vor bleibt, nur selten komparatistisch in den Blick genommen. Zumeist blieb die Betrachtung auf das einzelne Künstlerindividuum fokussiert, so dass selbst der Stilbegriff auf den Personalstil des Künstlers reduziert wurde. Diese Auffassung fußt auf einer seit der Romantik virulenten Kunstanschauung, die das einzelne Werk vor allem als „Bekenntnis und Weltanschauungsausdruck“ wahrnimmt.⁸ Vor allem der biographisch argumentierenden Künstlergeschichte bleiben das im 19. Jahrhundert zur ideengeschichtlichen Prämisse gewordene Paradigma des Künstlergenies und die Vorstellung fest verbunden, dass ein Kunstwerk eine wesentlich geistige Hervorbringung sei.⁹ Und selbst wo die neuere Kunstgeschichtsschreibung mit mehr kritischer Distanz auf Maler und ihre Werke schaut, bleibt die seinerzeit ausgeprägte Präferenz wirksam, eher individuelle Leistungen zu würdigen, als konkrete historische Zusammenhänge zu erforschen. Genauso prägend wirkt das 19. Jahrhundert auch in der Idee des Nationalstaates nach, denn wo das Künstlerindividuum als Vertreter einer Zeit und Region beschrieben wird, geschieht dies in den Grenzen der modernen Nationalstaaten. Man stellt „Holländer im Porträt“ aus, erforscht die flämische Bildniskunst oder das „Menschenbild in der deutschen Kunst“.¹⁰ Diese nationale Orientierung ist – der Fragestellung entsprechend – weniger darauf angelegt, die Gemeinsamkeiten der europäischen Bildproduktion in den Blick zu nehmen, als vielmehr deren Spezifika. Erst in jüngerer Zeit ist die Frage in den Blick geraten, ob eine solche Perspektive tatsächlich historisch angemessen sei.¹¹ Gerade mit Blick auf die Porträtmalerei scheint ein Perspektivwechsel dringend geboten, denn diese Gattung war in ihren Konventionen europaweit grenzüberschreitend.¹² Grund genug, hier im Folgenden eine kompa-

ratistische Perspektive anzumahnen und die Grenzüberschreitungen im Bereich der Porträtmalerei zu skizzieren.

Seit dem späten 15. Jahrhundert hatten sich gängige visuelle Konventionen für das Porträt entwickelt, die vor allem in Flandern und Italien ausgebildet worden waren.¹³ Durch den diplomatischen Verkehr und die Kontakte zwischen den Höfen waren sie europaweit verbreitet worden. Die Porträtmaler des 16. und später des 17. Jahrhunderts waren zwar bemüht, die älteren Vorbilder auszuschnüffeln, zu modifizieren und nach Möglichkeit zu variieren, doch diesen Bemühungen waren durch das Aussehen und vor allem die Forderungen und Wünsche der Kunden enge Grenzen gesetzt. So entstand die Mehrzahl der Porträts nach starren Regeln, die sich vor allem im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts immer mehr verfestigt hatten und die sich auch im 17. Jahrhundert kaum wandelten. Insgesamt reicht das Spektrum von lebensgroßen Bildnissen bis zu winzigen Miniaturen, von Ganzfiguren „ten voeten uyt“, über Kniestücke und Brustbildnisse, teils mit, teils ohne die Darstellung der Hände, bis hin zu isolierten Darstellungen des Kopfes oder des Gesichtes. Dabei wurden lebensgroße Ganzfigurenbilder, die teuer waren und viel Platz einnahmen, insgesamt seltener bestellt als Bildnisse kleineren Formats. Neben den hier im Folgenden zur Rede stehenden Einzelbildnissen gab es Bilder von Paaren oder Familien, sowie Porträts sozialer Gruppierungen, zum Beispiel von Angehörigen der Leitungsgremien öffentlicher Institutionen oder von Bürgerwehren. Unter den Einzelporträts waren Profilbildnisse eher selten und Porträts „en face“ nur um wenig häufiger; Halb- und Dreiviertelprofil-Ansichten herrschten bei weitem vor. Ließ sich zum Beispiel ein verheiratetes Paar malen, so waren zwei gleich große Tafeln oder Leinwände gefordert, die als Pendants gestaltet

und aufgehängt wurden. Der Mann links, die Frau rechts, beide zur Mitte blickend und zumeist von links beleuchtet.¹⁴ Von links beleuchtet sind meist auch jene Einzelporträts, die durch affizierende Gesten oder schmückendes Beiwerk dezent bereichert sind.

Als Beispiele seien hier zwei noch in das späte 16. Jahrhundert datierende Porträts von Cornelis Joriszn. und Grietje Willem Backersdr. angeführt, denen sich andere Bildnisse zur Seite stellen lassen (Abb. 1).¹⁵ Diese beinahe seriell wirkenden Porträts entsprachen dabei genau den Idealvorstellungen, die europaweit verhältnismäßig ähnlich waren. Das erweist der Vergleich einiger niederländischer Bildnisse mit deutschen Porträts der gleichen Zeit. Wenn man sich – in Zeiten des digitalen Bildes ist dies leicht möglich – einmal den Spaß macht, jeweils bei den Porträtpaaren einen der Partner mit einem statusgleichen Angehörigen

des nämlichen Geschlechts aus einem anderen Land Nordeuropas auszutauschen, wird schnell die abgesehen von minimalen Gewanddetails völlig durchgängige Übereinstimmung in der äußeren Erscheinung augenfällig. Dabei sorgt die allgemeine formale Ähnlichkeit dafür, dass die teils minimalen Unterschiede in den Gewanddetails deutlich hervortreten, mit denen die Dargestellten ihre Herkunft und ihren sozialen Status eindringlich dokumentierten. Doch unabhängig von diesen Abweichungen im jeweils gültigen Kleiderstil und allen Unterschieden in der spezifischen Ausführung und der künstlerischen Qualität zum Trotz, treten bei einem solchen Vergleich die Gemeinsamkeiten deutlich hervor. Abgesehen von winzigen, individualstilistischen Details sind sie einander ausgesprochen ähnlich. Das soll nicht heißen, dass man nicht eine Debatte über den künstlerischen Stil auch gerade im Bereich der



1 KOPIE NACH PIETER PIETERSZN, CORNELIS JORISZN UND GRIETJE WILLEM BACKERSDR, ÖL AUF LEINWAND, JE 116 X 90 CM, AMSTERDAMS HISTORISCH MUSEUM

Bildniskunst führen könnte. Denn sowohl der Individualstil einzelner Maler lässt sich in deren Porträts genauso ablesen wie allgemeine stilistische Tendenzen.¹⁶ Doch mag es auch einmal lohnend sein, die Porträtmalerei der Frühen Neuzeit in komparatistischer Perspektive in den Blick zu nehmen und die Frage zu stellen, wo die Gründe für die so augenfällige Uniformität der Bildnisse lagen.

Die Künstler Europas mussten den in den Bildern ablesbaren Darstellungskonventionen getreulich folgen, „wie sie die Kunst und der Rang desjenigen verlangen, der sich porträtieren lässt“, so dass der Maler gezwungen war, „Regeln und Gebote dem zu überlassen, den er porträtierte“; – „è astretto posporre le regole e precetti dell'arte al capriccio di chi ritrare“, wie es Giovanni Paolo Lomazzo 1584 formulierte.¹⁷ Die Künstler hatten mithin kaum gestalterische Freiheit und eigentlich keinen Raum für eigene Inventionen. Diese Beschränkung schlug sich auch in den Niederlanden in kunsttheoretischen Äußerungen nieder, in denen die Anfertigung von Bildnissen als „Sklaverei“ beschrieben wurde. Der vielzitierte Ausspruch Karel van Manders aus dem Jahr 1604, der die Porträtkunst als einen minderwertigen „sijdwegh der Consten“ beschrieb, drückt deutlich die Missachtung für die serielle Produktion von Bildnissen aus.¹⁸ Wenn auch zweifelhaft scheint, dass diese Einschätzung sich negativ auf die zeitgenössische Bildproduktion ausgewirkt hat oder potentielle Kunden davon abhielt, ihr Geld in Porträts zu stecken, bleibt doch bemerkenswert, wie dieser Topos in der Kunstliteratur während des 17. Jahrhunderts lebendig blieb. So setzte Samuel van Hoogstraten, der 1678 eine Hierarchie der Gattungen aufstellte, die Porträtmalerei weiterhin niedrig an, eine Einschätzung, die Gerard de Lairese 1707 zu dem Ausspruch verdichtete, dass es ihm mit Blick auf die Porträtmalerei seltsam

vorkomme, „dass jemand seine Freiheit aufgeben könne, um sich zum Sklaven zu machen.“¹⁹ Im gleichen Sinne drückte nochmals zehn Jahre später Arnold Houbraken in seiner Vita des Jacob Jordaens sein Bedauern für Nicolas Maes aus, der sich angeblich bei einem Besuch in Antwerpen, als er sich Jordaens als Porträtmaler vorstellte, als „Märtyrer“ bedauern lassen musste.²⁰

Derartige Äußerungen blieben, das sei noch einmal betont, allem Anschein nach ohne Auswirkungen auf das Kaufverhalten der Porträtkunden. Dennoch erscheinen sie mit Blick auf die Produktionsbedingungen in den großen Werkstätten durchaus verständlich. Das besonders produktive und häufig beauftragte Atelier von Michiel Jansz Miereveld, wo die Kunden zwischen bestimmten Standardporträts wählen konnten, mag hier als Beispiel dienen.²¹ Der Meister selbst malte höchstens noch Hände und Gesicht, während der Rest des Bildes von Schülern und Gehilfen standardisiert ausgeführt wurde. Es muss dort Mitarbeiter gegeben haben, die kaum etwas anderes malten als bekleidete Männer- und Frauenkörper. Auch bei anderen Porträtisten gab es „Standardposen“, also auf Vorrat gearbeitete Bilder von Männer- oder Frauenkleidern, in die dann nur ein individuell gemalter Kopf eingesetzt wurde. So arbeiteten beispielsweise die Rubens-Werkstatt, später Gerard ter Borch und Caspar Netscher.²² Mit Blick auf die Praxis der zeitgenössischen Bildproduktion kann es kaum verwundern, dass nicht alle damals entstandenen Gemälde von überragender Qualität waren, wobei Bildnisse wie die Porträts von Willem Backer und Brigitta Spiegels aus der Zeit um 1627 durchaus im Rahmen der qualitativen Norm lagen (Abb. 2).²³ Dabei steht außer Frage, dass es neben diesen eher schlichten Bildern außerordentlich unkonventionelle und avantgardistische Bildfindungen gab. Sie sind es, die seit



2 ANONYM, WILLEM BACKER UND BRIGITTA SPIEGELS, ÖL AUF LEINWAND, JE 80 × 67 CM, AMSTERDAMS HISTORISCH MUSEUM

dem Ende des 19. Jahrhunderts im Zentrum des kunsthistorischen Interesses stehen und die gemeinhin in Kunstmuseen und -ausstellungen gezeigt werden. Als exzeptionelles Beispiel sei hier zum Beispiel Antoon Van Dycks Porträt von Charles I. aus drei Blickwinkeln angeführt oder das ebenso berühmte Bildnis des Königs bei der Jagd (Abb. 3).²⁴

Die so zeittypischen, konventionellen Gemälde, die, wie man wohl durchaus vermuten darf, seinerzeit bei weitem in der Überzahl waren, sind hingegen in die kulturhistorischen und historischen Museen verbannt, wo sie zu meist ein Schattendasein fristen. Dort werden sie einerseits als visuelle Dokumentation eingesetzt, um Geschichte zu illustrieren. Sie dienen dann als Anlass für biographisches Erzählen, um so die Historie in Geschichten lebendig werden zu lassen. Daneben fristet andererseits eine noch weit größere Zahl anonymer Porträts

von teils unbekanntem Malern ein Schattendasein in Magazinen und Depots historischer Museen. Es sind Bilder, die als Illustration historischer Umstände untauglich sind und denen ihr vermeintlich mangelnder künstlerischer Wert den Eingang in ein Kunstmuseum verwehrt hat. Wenn die Übergänge zwischen diesen beiden Extremen auch fließend sind, lassen sich die erhaltenen Bildnisse doch insgesamt grob in zwei Gruppen klassifizieren: Zum einen die konventionellen Stücke, die weit hinter dem zurückblieben, was zeitgleich an den Fürstenthöfen Europas en vogue war, zum anderen unkonventionelle Gemälde, die dafür zumeist mit dem Namen eines großen Malers verbunden sind. Eines ist ihnen allen gemeinsam, nämlich dass sie allesamt im Auftrag entstanden sind und keinesfalls aus der Laune eines Künstlers heraus.²⁵ Hier drängt sich die Frage auf, wann Menschen überhaupt beschlossen,



3 ANTOON VAN DYCK, CHARLES I. KÖNIG VON ENGLAND VON DREI SEITEN, 1636, ÖL AUF LEINWAND, 84,5 × 99,7 CM, LONDON, WINDSOR CASTLE

sich malen zu lassen und warum sie sich für die eine oder andere Form des Bildnisses entschieden? Und: War es nur eine Frage des Geldbeutel, ob man einen Van Dyck zu einem extravaganten Porträt beauftragte oder war diese Entscheidung von anderen Überlegungen getragen?

Ausgesprochen erhellend war in diesem Zusammenhang die am Amsterdamer Historisch Museum durchgeführte Ausstellung „Kopstukken. Amsterdammers geportretteerd 1600–1800“.²⁶ Sie illustrierte eindrucksvoll die augenfällige Tatsache, dass sich zahlreiche Ange-

hörige bedeutender und reicher Amsterdamer Familien nicht von den schon zu ihrer Zeit bedeutendsten Malern ins Bild setzen ließen. Als Beispiel für diesen Umstand seien hier die Porträts von Cornelis de Graeff und Catharina Hooft aus dem Jahr 1636 angeführt (Abb. 4).²⁷ Gemalt hat sie der aus Antwerpen stammende Nicolaes Eliasz. Pickenoy, der schon zu Houbrakens Zeit vergessen war. Treffend schreibt S. A. C. Dudok van Heel im Katalog der Ausstellung, dass diese Bildnisse für Amsterdamer Verhältnisse Höhepunkte der Porträtkunst waren, sie international gesehen allerdings alter-

tümlich seien. Tatsächlich bleiben die durch ihre Größe beeindruckenden Porträts weit hinter allem zurück, was damals an den führenden Höfen Europas angesagt war. Das erweist der Vergleich mit einigen teils in Holland entstandenen Werken Antoon Van Dycks. Schon 1631/32 während eines Aufenthaltes in Den Haag hatte Van Dyck Porträts des Statthalters, des zu dieser Zeit am Hof befindlichen „Winterkönigs“ und seiner Gemahlin geschaffen sowie von Angehörigen des Hauses Oranien.²⁸ Diese Porträts belegen, dass Van Dyck am Hof

der Oranier hoch geschätzt wurde und dass die konfessionellen und politischen Schranken kein Problem waren, wenn es darum ging, sich von ihm porträtieren zu lassen.²⁹

Doch nicht nur im Vergleich zu den höfischen Porträts Van Dycks wirken die Bildnisse Pickenoy's altertümlich. Das zeigt auch ein anderer Vergleich, denn ebenfalls schon 1631 hatte Rembrandt sein durch die Intensität des Ausdrucks beeindruckendes Bildnis des Kaufmanns Nicolaes Ruts geschaffen, zwei Jahre später hatte er das Ehepaar Bruyningh und Jo-



4 NICOLAES ELIASZ. PICKENOY, CORNELIS DE GRAEFF UND CATHARINA HOOFT, 1636, ÖL AUF LEINWAND, 185 × 105 CM, BERLIN, STAATLICHE MUSEEN, PREUSSISCHER KULTURBESITZ, GEMÄLDEGALERIE



5 CORNELIS VAN DER VOORT, LAURENS REAL,
ÖL AUF LEINWAND, 223 × 127, AMSTERDAM, RIJKS-
MUSEUM

hannes Wtenbogaert gemalt.³⁰ Cornelis de Graeff entschied sich für eine weit klassischere Variante des Bildnisses, die mindestens ebenso weit hinter den stilistischen Errungenschaften Van Dycks zurückblieb, wie hinter dem, was Rembrandt schon zu jener Zeit gezeigt hatte.

Mit Van Dyck und Rembrandt sind zugleich zwei stilistische Positionen benannt, die Arnold Houbraken in der Rückschau als Antipoden erschienen. In seiner Vita des Porträtisten und Historienmalers Jan de Baen schreibt Houbraken, dass der achtzehnjährige Maler um das Jahr 1650 nach Vorbildern Ausschau hielt:

„Nun musste er sich eine ruhmwürdige Art des Malens vor Augen führen, um sich daran zu halten. Die Pinselkunst Antoon Van Dycks wurde hoch geschätzt und auch die Rembrandts fand viele Anhänger. Lang stand er unentschlossen an dieser Weggabelung und wusste nicht, welche Richtung er einschlagen sollte. Dann aber wählte er die Manier des Ersteren sich zum Vorbild, da sie von dauerhafterer Art war.“³¹ Es muss hier allerdings betont werden, dass zu dem Zeitpunkt, als de Baen sich entschied, dem Stil Van Dycks zu folgen, weil dieser „van een duurzamer aart“ sei, Van Dycks Bildnisauffassung längst europaweit zum Gradmesser der Porträtkunst geworden war.

Die Tatsache, dass die Bildnisse Cornelis de Graeffs und Catharina Hoofts weit hinter den stilistischen Errungenschaften Van Dycks zurückstehen und deshalb „international gesehen altertümlich wirken“, darf nun allerdings nicht dahingehend missverstanden werden, dass Amsterdam provinziell war. Pickenoy's Porträt de Graeffs entsprach in seinem Aufbau und Ausdruck noch ganz dem Typus, den auch ein mehr als fünfzehn Jahre älteres Porträt des Laurens Real von der Hand des Cornelis van der Voorts repräsentiert (Abb. 5).³² Doch dessen Porträts lassen sich beliebig viele andere aus allen Teilen Europas zur Seite stellen, die teils sogar weit später entstanden. Als beinahe beliebiges Beispiel sei hier das ebenfalls 15 Jahre später, 1636, von dem englischen Maler Gilbert Jackson geschaffene Bildnis des John Belayse of Worlabey angeführt (Abb. 6).³³ Auch mit diesen Bildnissen ließe sich wiederum eine Reihe von Vergleichen aufstellen, was hier zu weit führen würde. Es lässt sich schlicht festhalten, dass unabhängig vom Künstler, der ein Bildnis schuf, oder von der Nationalität des Auftraggebers überall in Europa die alten Porträtformen auch über die Lebenszeit Van Dycks hinaus lebendig blieben. Beiden Formen der Repräsentation,



6 GILBERT JACKSON, JOHN LORD BELAYSE OF WORLABY (1614–1689), ÖL AUF LEINWAND, 189,2 × 129,5 CM, SIGNIERT UND DATIERT 1636, LONDON, NATIONAL PORTRAIT GALLERY

dem standardisierten Durchschnittsprofil wie dem heute als avantgardistische künstlerische Sonderleistung gewürdigten Bildnis von eines berühmten Meisters Hand, ist dabei eines gemeinsam: Sie dienten der Memoria.

In den letzten Jahren haben Historiker wie Otto Gerhard Oexle, Jacques LeGoff, Joachim Wollasch und Karl Schmid in minutiöser Quellenarbeit die Bedeutung der Memoria als konstitutives Element mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Gemeinschaften und gesellschaftlicher Gruppen herausgearbeitet. Sie vermochten zu zeigen, dass die Memoria als sakrales und schließlich auch profanes Denken prägende Form die soziale Praxis und das alltägliche Leben nicht nur bis in die Jahre der Reformation bestimmte. Andere haben zeigen können, in welcher Weise der Mensch durch die Memoria von der eigenen Existenz und der Welt Besitz ergreift.³⁴ All diesen Forschungen ist die Erkenntnis gemeinsam, dass mit dem Prinzip der Memoria ein bis heute weiterwirkendes mentales Muster beschrieben ist. Erinnerung ist demnach ein soziales Konstrukt, das wesentlich von den jeweils herrschenden Erfahrungshintergründen bestimmt wurde und wird. Als ein gruppenbezogenes Phänomen wird die Memoria in der Tradierung bestimmter kollektiver Verhaltensmuster durch Kommunikation und Interaktion hergestellt. Denn tatsächlich ist jede Form des Erinnerns stets ein instrumentalisiertes, versicherndes Zurückblicken, das aus den jeweils gegenwärtigen Bedingungen heraus erwächst.³⁵

Von der Bedeutung der kulturellen Praxis der Memoria im Alltag der Frühen Neuzeit legt zum Beispiel das noch um die Mitte des 17. Jahrhunderts immer wieder nachgedruckte Memorialbuch des Kaufmanns Lowys Porquin beredt Zeugnis ab.³⁶ In diesem Buch beschreibt Porquin sich zum Gedächtnis und seinen Kindern zur Erinnerung, seine Abstammung, seine

Herkunft und sein Leben. „So deuchte es mir auch nicht unnützlich zu sein“, heißt es in der Einleitung, „Euch meinen Kindern dies Büchlein zur Lektüre zu überlassen, zu einem reinen Angedenken (*memoriael*).“³⁷ Das Schlüsselwort zum Verständnis der Absichten des Kaufmanns ist die Memoria, die sich in den beigegebenen Porträts und Wappenbildern genauso ausdrückt wie im Text des Buches. Porquin gebraucht den Begriff der „*memorie*“ in seinem knappen Vorwort tatsächlich gleich mehr als zehnmal, in Wendungen wie „*een sonderlingue memorie*“, „*memory Boecxken*“, „*memoriael*“ oder „*eender memorie achter te laten*“.³⁸ Der Hinweis auf dieses Beispiel mag genügen, um anzudeuten, dass ein Bemühen um die Memoria bei weitem nicht auf den Hochadel oder den Klerus beschränkt blieb.

Nachdem die Geschichtswissenschaft der Memoria „den Rang eines konstituierenden Faktors bei den Gemeinschaften des Mittelalters“ und der Frühen Neuzeit zugewiesen hatte, begann auch die Kunstgeschichte diesen Ansatz aufzugreifen.³⁹ Von kunsthistorischer Seite bedeutete Truus van Buurens Ausstellung *Leven na de dod* einen gewichtigen Beitrag zu den spätmittelalterlichen Konzepten kulturellen Erinnerns.⁴⁰ Im Kontext der dort entwickelten Überlegungen zu den Memorialbildern stand – der Fragestellung entsprechend – die „Gemeinschaft der Lebenden und der Toten“ als eine auf das Jenseits orientierte Institution des Bewahrens im Zentrum des Interesses. Gerade mit Blick auf die Porträtkunst ist es allerdings von Bedeutung, den Blick auch und gerade auf die Lebenden zu richten und nach den sozialen Implikationen und den gesellschaftlichen Auswirkungen der Memoria zu fragen.

Porträts waren Bestandteil einer memoriaellen Alltagspraxis, die nicht allein auf Jenseitsvorsorge, sondern vor allem auf die Mehrung und Wahrung des eigenen Ruhmes abzielte. Es

ging dabei um die Visualisierung einer „ständischen“ Qualität, die sich als Anspruch auf Adel beschreiben lässt. Eine allgemeingültige Definition dessen zu geben, was „Adel“ sei, erweist sich als schwierig, wenn man sich nicht auf eine pragmatische Erklärung beschränkt.⁴¹ Diese könnte zum Beispiel lauten, dass seinerzeit all diejenigen adelig waren, die sich selbst für adelig hielten und von ihren Mitmenschen als adelig angesehen wurden.⁴² Diese auch von der neueren Geschichtswissenschaft referierte Definition, dass Adel vor allem in der Einschätzung der Mitmenschen bestehe, galt dabei schon der juristischen Literatur des 17. Jahrhunderts als akzeptabler Gemeinplatz.⁴³ An erster Stelle standen damals traditionell jene Adeligen, die aus einem angesehenen und alten Geschlecht stammten.⁴⁴ Neben Grundbesitz war vor allem die Anciennität der Adelsansprüche einer Familie ausschlaggebend, die sich in einer Ahnenfolge von mindestens drei Generationen adeliger Vorfahren zu bezeugen hatte.⁴⁵ Es war dies eine klassische Definition, die sich auf Aristoteles als anerkannte Kapazität der allgemeinen Staatskunde berufen konnte.⁴⁶ Diese aus der Antike tradierte Vorstellung eines Geburtsadels findet sich noch 1732 in Johann Heinrich Zedlers *Universal-Lexicon*.⁴⁷ Es sei nämlich nicht zu leugnen, heißt es dort, dass „wenn man die Adelichen Familien ansiehet, ihr Adel meistens aus dem Erbe herrühret“.⁴⁸ Je weiter demnach die Vorfahrenschaft eines adeligen Individuums zurückreicht, das heißt zugleich: je weiter die Erinnerung an sie zurückreicht, desto herausragender ist sein Adel. Deshalb wird durch die Erinnerung an die Toten und ihre Taten als Gedanke und als Praxis „Adel“ konstituiert. Und deshalb wird in dem Maße, wie durch Texte und Rituale, vor allem aber auch durch Bilder, durch Denkmäler und Bauten Memoria geschaffen wird, auch Adelsqualität geschaffen. Diese abstrakte Qua-

lität wird dabei durch Bilder, die visuellen Manifestationen des kulturellen Gedächtnisses, in das Bewusstsein der Lebenden gebracht. Dadurch erzeugt diese Memoria auch immer *Fama*, Ruhm, und beides vermag dann in seinem Zusammenwirken im Hier und Jetzt Macht- und Herrschaftsansprüche zu legitimieren. Sowohl für Kaiser und Könige wie für den Kaufmann Lowys Porquin und andere gilt nämlich, dass die möglichst lange Generationsfolge ihres Geschlechtes den Nachweis einer kontinuierlichen und kontinuierlich gesteigerten Befähigung zu Macht und Herrschaft enthält und mithin dazu beitragen kann, ihre soziale Position zu legitimieren.

Die Traditionen dieses Denkens reichen weit in die Antike zurück und sind weit älter, als physiognomisch getreue Bildnisse. Lange bevor sich Bildnisse allgemein durchgesetzt hatten, wurde im Mittelalter die herrschaftslegitimierende Abfolge der Generationen durch Wappen symbolisiert. Als Relikt dieser alten Traditionen lassen sich auch die in holländischen Kirchen aufgehängten Wappenschilder lesen oder die mit Wappen versehenen Grabsteine, in denen die Gegenwart der Toten vermittelt der Memoria die sozialen Strukturen der Lebenden legitimierte. Ihre bis ins 17. Jahrhundert zunehmende Verbreitung ist als Beleg für die Allgegenwart dieses Denkens in den Niederlanden anzuführen.

Sprechender Beleg für die Wirkmächtigkeit des Prinzips der Memoria ist auch die Tatsache, dass holländische Familien sich Ahnenreihen konstruierten und Vorfahren erfanden, wo keine waren.⁴⁹ Daneben kann man aber jenseits derartiger „fiktiver“ Behauptungen zugleich in den so zahlreich überlieferten Ehepaarbildnissen stets den Anfang einer Ahnenreihe sehen. Die Eheschließung war nämlich der zentrale Moment für die genealogische Fortentwicklung des Familienstammbaums. Denn die Ehe

und die aus ihr zu erwartenden Kinder waren die Garantie für den Fortbestand der Memoria. Deshalb war die Heirat zweier Menschen, die zugleich durch ein Bild beurkundet werden konnte, ein zentraler Anlass für die Anfertigung eines Bildnisses. Und jedes derartige Porträt, das in der Familie weitervererbt wurde und durch die folgende Generation um weitere Bilder ergänzt wurde, bewirkte einen allmählichen Aufbau von Adelsqualität. Im Kontext der Hochzeit situiert ist beispielsweise Nicolas Maes' beeindruckendes Bildnis des Cornelis Munter aus dem Jahr 1679, auch wenn bildimmanente Verweise auf diesen Zusammenhang fehlen.⁵⁰ Das Gemälde entstand nämlich sicher nicht ohne Zufall im Jahr von Munters Eheschließung mit Maria Piso. Munter, umgeben von Anspielungen auf seine Profession, ist in einen seidenen Mantel gehüllt, dessen dezente Farbigkeit nicht über die außergewöhnliche Kostbarkeit hinwegzutäuschen vermag. Allein dieses Detail vermochte dem zeitgenössischen Betrachter eindringlich den sozialen Rang des Dargestellten vor Augen zu führen. So lag eine zentrale Absicht dieses Bildnisses auch im Sinne einer zukünftigen Memoria darin, sinnfällig soziales Prestige zum Ausdruck zu bringen. Diese Memoria des eigenen sozialen Prestiges zu dokumentieren, war ein integrales Anliegen jeden Porträtauftrags. So ist neben Hochzeit, Geburt und Tod mit einem Aufrücken innerhalb der sozialen Hierarchie und der Erlangung eines Amtes oder anderer Würden, die der Erinnerung wert schienen, zugleich ein weiterer wichtiger Anlass für die Bestellung eines Porträts benannt.⁵¹ Das erweist zum Beispiel ein 1666 von dem englischen Maler John Hayls geschaffenes Bildnis (Abb. 7).⁵² Wenn sich dieses eher drittklassige Gemälde auch mit dem von Maes nicht messen kann, illustriert es doch zugleich noch einmal, dass die in den Bildern eingesetzte Symbolsprache europaweit einheitlich

war. So tragen beide Männer, deren intellektuelle Interessen attributiv angedeutet werden, neben der langen Allongeperücke einen vergleichbaren grünen Seidenmantel. Der Engländer mit dem Notenblatt in Händen, dessen Geisteskraft in den Augen der zeitgenössischen Betrachter auch durch den als „genialische Kopfwendung“ bekannten Blick über die Schulter zum Ausdruck gebracht wurde, war übrigens kein Musiker.⁵³ Es ist der durch sein Tagebuch bis heute unvergessene Marinebeamte Samuel Pepys (1633–1703). Diesem Tagebuch verdanken wir auch genaue Einsichten in den Entstehungskontext dieses Gemäldes. So saß Pepys, der sich schon zuvor mehrfach hatte malen lassen, am 17. März 1666 das erste Mal bei Hayls Model, wobei er noch vor dem ersten Pinselstrich 14 Pfund für das Gemälde und ein Pfund fünf Schilling für den Rahmen bezahlen musste: „Am heutigen Tag begann ich Modell zu sitzen und er wird mir, so denke ich, ein sehr schönes Bild machen [...] und ich sitze, damit es voller Schatten sei und breche mir dabei fast beim über die Schulter blicken den Hals, um für ihn die Pose einzunehmen, nach der er arbeitet.“⁵⁴ Bei dieser ersten Sitzung wurde erst einmal nur das Gesicht gemalt und die Gesamtdisposition festgelegt. Erst bei einer späteren Sitzung wurden die sinnfälligen Anspielungen hinzu gemalt, wie der grüne Seidenmantel, den Pepys sich eigens geliehen hatte: „zu Hales [sic!], und dort habe ich gesessen, damit er meinen Mantel malt, den ich zu diesem Zweck gemietet habe; einen Indischen Mantel.“⁵⁵ Ganz zum Schluss wurde dann noch der Zettel mit der von Pepys komponierten Vertonung von Sir William d'Avenants „Beauty, retire“ hinzu gemalt. Dieser biographisch über Pepys Tagebuch dokumentierte Entstehungskontext lehrt uns noch einmal eindringlich darüber, wie sorgsam jedes Detail eines Gemäldes vom Auftraggeber durchdacht und geplant wurde.



7 JOHN HAYLS, SAMUEL PEPYS, ÖL AUF LEINWAND, 75,6 × 62,9 CM. LONDON, NATIONAL PORTRAIT GALLERY

Zugleich sind die Tagebuchaufzeichnungen als Mahnung zu lesen, nicht für gegeben hinzunehmen, was uns auf den Bildnissen vorgeführt wird.⁵⁶ So konnte Pepys den Seidenmantel, in dem er sich gezeigt wissen wollte, gerade einmal leihen, doch keinesfalls kaufen. Dennoch war gerade dieses Stück ein besonders sprechendes Accessoire, auf das er keinesfalls verzichten wollte. Ein solcher Hausmantel signalisierte Weltgewandtheit und Wohlstand, zwei Tugenden, derer Pepys sich in seinem Porträt versichern wollte und die auch Cornelis Munter für sich in Anspruch nahm.

Das Dekor derartiger Würdeformeln war dabei international konventionalisiert, so dass die nonverbale Botschaft der Bilder in ihrer Zeit überall in Europa verstanden werden

konnte. Mit dieser Beobachtung ist zugleich auch erklärt, warum sich die Porträts über alle Ländergrenzen hinweg gleichen. Außerdem wird mit Blick darauf verständlich, warum die traditionellen Formen des Bildnisses so zahlreich allen stilistischen Neuerungen widerstanden. Die Verwendung einer tradierten und etablierten Form des Porträts, die sich der bekannten Zeichen der visuellen Erinnerungskultur bediente, garantierte nämlich über Grenzen und Zeiten hinweg die Lesbarkeit der sozialen Codes. Um diese Lesbarkeit zu garantieren, legten sogar jene Auftraggeber, die es sich leisten konnten, den berühmten Van Dyck zu beschäftigen, Wert darauf, in ganz konventioneller Weise porträtiert zu werden. Dennoch ist auch die Beauftragung eines berühmten

Malers im Kontext der Memoria zu sehen. Lässt man sich nämlich von einer Berühmtheit porträtieren, profitiert man als Dargestellter zugleich von der Fama des ausführenden Künstlers.⁵⁷ So war es dem Ansehen von Frederik Hendrick sicherlich zuträglich, sich von Van Dyck malen zu lassen. Dabei ließ sich der fürstliche Herr aber zugleich getreulich nach den Konventionen für Feldherrnbildnisse abbilden, die auch ein Miereveld beherrschte. So fügt sich zum Beispiel das von Van Dyck gemalte Bildnis Frederik Hendriks in die schier unendliche Reihe von Feldherrnporträts in Rüstung, die in jener Zeit gemalt wurden. Dabei waren diese Darstellungen so konventionalisiert, dass auf den ersten Blick selbst die Gegner kaum voneinander zu unterscheiden sind. Das offenbart eindringlich die Gegenüberstellung von Van Dycks Porträt des Fredrik Hendrik zu Rubens Bildnis des habsburgischen Feldherrn Ambrogio Spinola, der ebenfalls von Miereveld ins Bild gesetzt wurde, der ja auch Frederik Hendrik gemalt hatte.⁵⁸

Die oft nur minimalen Variationen derartiger Bildnisse werden dabei erst im beinahe seriellen Nebeneinander einer Porträtgalerie sichtbar. Ihre Lesbarkeit war nur jenen garantiert, die mehr als ein derartiges Porträt kannten. Insofern war die von Van Dyck konzipierte Bildnissammlung, die unter dem Titel „Iconographie“ im Stich über ganz Europa verbreitet wurde, ein genialer Schachzug. Mit den verbreiteten Stichen der „Iconographie“ wurde zugleich das ikonographische Repertoire fürstlicher Porträts kodifiziert und popularisiert.⁵⁹ In ihrem subtilen Anspielungsreichtum galten Van Dycks im Stich verbreitete Bildnisse der gekrönten Häupter Europas, der Berühmten und Mächtigen, als Referenzsystem für den visuellen Code, der bald allen Porträts zu Grunde lag und ihre Lesbarkeit über die engen Grenzen einzelner Länder hinweg garantierte und so die

Memoria sicherstellte. Dabei ist es das den Glaubensvorstellungen des Mittelalters erwachsene, über die höfische Kultur lebendig erhaltene Konzept der Memoria, das diese Bildnisse von Mächtigen, Fürsten und Königen mit denen der Bürger Amsterdams eint. Die Porträts holländischer Bürger sind mit Georg Wilhelm Friedrich Hegel immer wieder im Kontext eines Bürgerstolzes gesehen worden, der sie zu Sinnbildern von Freiheitlichkeit und Individualismus machte: „Diese Bürgerlichkeit und Unternehmungslust im Kleinen wie im Großen, im eigenen Lande wie ins weite Meer hinaus, dieser sorgfältige und zugleich reinliche, nette Wohlstand, die Frohheit und Übermütigkeit in dem Selbstgefühl, daß sie dies alles ihrer eigenen Tätigkeit verdanken, ist es, was den allgemeinen Inhalt ihrer Bilder ausmacht“, hatte der deutsche Philosoph zu Beginn des 19. Jahrhunderts geschrieben.⁶⁰ Seine These vom selbstbewussten Individualismus und der Bürgerlichkeit der niederländischen Republik wird besonders in populären Publikationen bis heute fortgeschrieben, so zum Beispiel im Jubiläumskatalog des Rijksmuseums aus dem Jahr 2000.⁶¹ Doch dieses Bild bedarf, das wird zunehmend deutlich, der Korrektur.⁶²

Es mutet geradezu paradox an, dass von einigen berühmten Ausnahmen abgesehen, gerade in der vermeintlich individuellsten Gattung der bildenden Kunst, dem Porträt, eine starke Normierung offenbar wird. Die holländische Gesellschaft des 17. Jahrhunderts akzeptierte und benutzte gerade in ihren Porträts ein kodifiziertes Zeichensystem, dessen starres Dekor an den europäischen Höfen entwickelt worden war und das von den führenden Fürstenhäusern Europas determiniert wurde. Mit Blick auf die Bildniskunst des Goldenen Zeitalters lässt sich mithin das Fazit formulieren, dass sich das aufstrebende Bürgertum der niederländischen Republik in seinen Ambitionen und in der

Form seiner Selbstdarstellung den in Europa seinerzeit allgemein gültigen adeligen Grundsätzen und höfischen Konzepten verpflichtet zeigt. Die in der Republik der Vereinigten Niederlande, in England, Frankreich, Deutschland oder den habsburgischen Provinzen entstandenen Bildnisse folgten den gleichen visuell festgeschriebenen Formeln einer europäischen Porträtkunst, die – bei allen Unterschieden in der jeweils individuellen Ausprägung – durchaus als grenzüberschreitendes Phänomen wahrgenommen werden können.

- 1 Jean de Parival: *Les délices de la Hollande*, Amsterdam 1669, S. 26: „en un mot il ny a País au monde ou la netteté soit si éclatante, & si universelle que par tout la Hollande.“ Vgl. auch die Einleitung zu *Viatorum Belgicum. Oder Vollkommener Wegweiser in das Niederland und Holland*, Frankfurt 1674, S. 6; Paul Zumthor: *Das Alltagsleben in Holland zur Zeit Rembrandts* (Reclam-Bibliothek, 1434), Leipzig 1992, S. 218.
- 2 Simon Schama: *Überfluß und schöner Schein: Zur Kultur der Niederlande im Goldenen Zeitalter*, München 1988, S. 344.
- 3 Vgl. Marten Jan Bok: *Fluctuations in the Production of Portraits made by Painters in the Northern Netherlands, 1550–1800*, in: *Economia e Arte secc. XIII–XVIII. Atti della „Trentatreesima Settimana di Studi“*, 30 aprile – 4 maggio 2000 (*Settimani di Studi*, 33), hrsg. von Simonetta Cavaciocchi, Prato 2002, S. 649–661; Marion Boers-Goosens: *Een nieuwe markt voor kunst: de expansie van de Haarlemse schilderijenmarkt in de eerste helft van de zeventiende eeuw*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 50, 2000, S. 195–219.
- 4 Vgl. John Michael Montias: *Cost and Value in Seventeenth-Century Dutch Art*, in: *Art History* 10, 1987, S. 455–466; ders.: *The influence of economic factors on style*, in: *De Zeventiende Eeuw* 6, 1990, S. 49–57. Seither ist eine große Zahl von monographischen Studien und Einzeluntersuchungen erschienen. Für einen Überblick vgl. Marten Jan Bok: *Vraag en aanbod op de Nederlandse kunstmarkt, 1580–1700*, (Diss.) Utrecht 1994; E. Melanie Gifford: *Style and Technique in Dutch Landscape Painting in the 1620s*, in: *Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice*, hrsg. von Arie Wallert u. a., Los Angeles 1995, S. 140–147; Eric Jan Sluiter: *Over Brabantse voddren, economische concurrentie, artistieke wedijver en de groei van de markt voor schilderijen in de eerste decennia van de zeventiende eeuw*, in: *Kunst voor de Markt – Art for the Market 1500–1700*, hrsg. von Reindert Falkenburg u. a., Zwolle 1999 (*Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 50), S. 113–143.
- 5 W[ilhelm] Martin: *Über den Geschmack des Holländischen Publikums im XVII. Jahrhundert mit Bezug auf die Malerei*, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 1, 1908, S. 727–753, hier S. 744. Eine durchaus vergleichbare Verbreitung gemalter Bildnisse lässt sich auch für die südlichen Niederlande konstatieren, wie ein Blick in die überlieferten Besitzinventare bezeugt: Eric Duverger: *Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw* (*Fontes historiae artis Neerlandicae = Bronnen voor de kunstgeschiedenis van de Nederlanden*), 13 Bde., Brüssel 1984–2004.
- 6 Zu den Zahlen vgl. Bok 2002 (wie Anm. 3), S. 649–653. Bis heute gibt es kein Überblickswerk, das die niederländische Porträtmalerei der Frühen Neuzeit untersucht und die Formen und Typen dieser Bildgattung sowie die mit ihr befassten Künstler in den nördlichen und südlichen Niederlanden zusammenfassend charakterisieren würde. Für die nordniederländische Porträtmalerei vgl. *Holländer im Porträt: Meisterwerke von Rembrandt bis Frans Hals*, hrsg. von Rudi Ekkart, Ausstellungskatalog: London, National Gallery, Stuttgart 2007; *Kopstukken: Amsterdammers geportretteerd 1600–1800*, hrsg. von Norbert Middelkoop, Ausstellungskatalog: Amsterdams Historisch Museum, Bussum 2002. Für den Süden vgl. *Katlijne Van der Stighelen: Hoofd en bijzaak: Portretkunst in Vlaanderen van 1420 tot nu*, Zwolle 2008.
- 7 Für einen allgemeinen Überblick zur Gattungsgeschichte des Porträts vgl. Maria Kusche: *Der*

- christliche Ritter und seine Dame, das Repräsentationsbildnis in ganzer Figur: Zur Entstehung, Entwicklung und Bedeutung des weltlichen Bildnisses von der karolingischen Buchmalerei über die Augsburger Schule bis zu Seisenegger, Tizian, Anthonis Moor und der Spanischen Hofmalerschule des 16. und 17. Jahrhunderts, in: *Pantheon* 49, 1991, S. 4–35. Eine Auswahl von „Meisterwerken“ bietet Andreas Beyer: *Das Porträt in der Malerei*, München 2002.
- 8 Hans-Joachim Raupp: *Bauernsatiren: Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470–1570*, Niederzier 1986, S. 5 und 197.
 - 9 Zur Problematisierung dieser methodologischen Prämisse vgl. Nils Büttner: *Herr P. P. Rubens: Von der Kunst, berühmt zu werden*, Göttingen 2006, S. 7–17.
 - 10 Vgl. die in Anm. 6 genannte Literatur und URL: <http://www.dieruhr.de/?q=node/5083> (17.01.2010).
 - 11 Die nationalistisch geprägte Deutungsgeschichte der niederländischen Malerei ist bis jetzt nur in Ansätzen aufgearbeitet. Vgl. dazu Hans Vlieghe: *Flemish art, does it really exist?*, in: *Simiolus* 26, 1998, S. 187–200; Thomas DaCosta Kaufmann: *What's so Dutch about Dutch art? The question of Dutch identity viewed from abroad*, in: ders., *Toward a Geography of Art*, Chicago/London 2004, S. 114–153; zukünftig auch: Ulrich Heinen: *Rasse und Vernichtungskrieg. Rubens bei Flamen und Deutschen*, Vortrag im Rahmen der Tagung „Die Tiefe der Oberfläche. Populäre Kunstgeschichte als Problem“, Rom, Bibliotheca Hertziana, 7. Oktober 2008.
 - 12 Exemplarisch für eine komparatistische Studie auf dem Gebiet des Porträts sei an dieser Stelle verwiesen auf: Dana Bentley-Cranch: *The Renaissance Portrait in France and England: A Comparative Study (La Renaissance Française, 11)*, Paris 2004, die neben politisch motivierten Differenzen eine durchaus über weite Strecken parallele Entwicklung nachzeichnet.
 - 13 Vgl. hierzu und für das Folgende die in Anm. 6 genannte Literatur.
 - 14 „Das bedeutet, daß das Gesicht des Mannes teilweise im Schatten liegt und ein reizvolles Spiel des Lichtes erzeugt, das alle Möglichkeiten zur plastischen Ausformung bietet, während bei der Frau das Licht direkt auf das Gesicht fällt, so daß beide Gesichtshälften gleich stark beleuchtet werden. Infolgedessen sind Pendantporträts von Frauen malerisch weniger interessant als die ihrer Partner.“ Bob Haak: *Das Goldene Zeitalter der holländischen Malerei*, Köln 1996, S. 99.
 - 15 Kopie nach Pieter Pieterszn, Cornelis Joriszn und Grietje Willem Backersdr, Öl auf Leinwand, je 116 × 90 cm, Amsterdams Historisch Museum, Inv. 2536 und 2538. Middelkoop 2002 (wie Anm. 6), S. 256, Kat. 105 a & b.
 - 16 Selbst die seriellen Hervorbringungen der Werkstatt von Michiel Jansz. Mierevelt lassen sich, wie neuere Untersuchungen zeigen, unterschiedlichen Malern zuweisen. Einen Überblick der diesbezüglichen Forschungen gab zuletzt Anita Jansen mit ihrem Vortrag „De fabriek van Mierevelt“ auf der von Katlijne Van der Stighelen-Tagung „Family Ties“ am 10.–11. Dezember 2009 in Leuven (im Druck).
 - 17 Giovanni Paolo Lomazzo: *Trattato dell'arte della Pittura (1584)*, hier zitiert nach: ders., *Scritti sulle Arti*, hrsg. von Roberto Paolo Ciardi, 2 Bde., Florenz 1973/74, hier: Bd. 2, S. 374 f.
 - 18 [Karel van Mander]: *Het Schilder-Boeck waer in Voor eerst de leerlustighe Iueght den grondt der Edel Vry SCHILDERCONST in Verscheyden deelen Wort Voorghedraghen Daer nae in dry deelen t'Leuen der vermaerde doorluchtighe Schilders des ouden, en nieuwen tyds. Eyntlyck d'wtlegghinghe op den METAMORPHOSEON pub. Ouidij Nasonis. Oock daerbeneffens wtbeeldinghe der figueren, Alles dienstich en nut den schilders, constbeminders en dichters, oock allen Staten van menschen*, Haarlem 1604, fol. 281r.
 - 19 Samuel van Hoogstraeten: *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst: anders de zichtbaere werelt. Verdeelt in negen leerwinkels, yder bestiert door eene der zanggodinnen*, Rotterdam 1678 (Neudruck: [Utrecht] 1969), S. 75–77 und 85–87; Gérard de Laresse: *Groot Schilderboek: waar in de schilderconst in al haar deelen grondig werd onderweezen, ook door redeneeringen en prentverbeeldingen verklaard met voorbeel-*

- den uit de beste konststukken der oude en nieuwe puikschilderen bevestigd, en derzelver welken misstand aangewezen, tweden druk, vermeerdert met des schryvers levensbeschryving, Amsterdam 1712 (II, 5), S. 56.
- 20 Arnold Houbraken: *De Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen*, 3 Bde., Amsterdam 1718–1721, hier: Bd. 2, S. 276: „Maas al wat verlegen, ziende dat zyn Konstlicht maar als een nachtkaaers by de Konstfakkels die hem voorgesteld werden te vergelyken was antwoordde met een flauwe stem, dat hy een Pourtrefchilder was. Waar op *Jordaans* de handen 't zamen ley, en zeide, *Bruer ik heb deer-nis met ou, ben dy me van die Martelaren?*“
- 21 „Im Inventarverzeichnis von Mierevelt werden Gemälde aufgeführt, deren ‚Gesicht [vom Meister] ausgeführt‘ und deren ‚Kleider von Jacob van Delft‘ gemalt waren.“ Haak 1996 (wie Anm. 14), S. 99; Abraham Bredius: Michiel Jansz. van Mierevelt: *Eene nalezing*; in: *Oud Holland* 26, 1908, S. 1–7 und 11.
- 22 Vgl. Hans Vlieghe: *Rubens. Portraits of Identified Sitters painted in Antwerp (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, 19/2)*, London 1987, S. 28f.; Sturla J. Gudlaugson: Gerard ter Borch I, Den Haag 1959/60, Bd. 1, S. 138, Bd. 2, Nrn. 159f., 174, 179; Albert Blankert: *Inval-portretten door Caspar en Constantyn Netscher*, in: *Oud Holland* 81, 1966, S. 263–269.
- 23 Anonym, Willem Backer und Brigitta Spiegels, Öl auf Leinwand, je 80 × 67 cm, Amsterdams Historisch Museum, Inv. 2522 und 2533. Middelkoop 2002 (wie Anm. 6), Kat. 107 a & b.
- 24 Antoon Van Dyck, Charles I. König von England von drei Seiten, 1636, Öl auf Leinwand, 84,5 × 99,7 cm, London, Windsor Castle; ders., Charles I. bei der Jagd, Öl auf Leinwand, 266 × 207 cm. Paris, Louvre. Vgl. Van Dyck: *A complete catalogue of paintings*, hrsg. von Susan J. Barnes, Nora De Poorter u.a., New Haven 2004, Kat. IV.48 und IV.49, S. 464–468.
- 25 Sogar gemalte Selbstbildnisse entstanden wohl weniger zum Zeitvertreib als dazu, dem Publikum die eigenen Fähigkeiten anschaulich vor Augen zu führen. Vgl. Nils Büttner: „Is said to follow the light of the Sun“: Van Dycks Selbstbildnis mit der Sonnenblume, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 65, 2002, S. 24–42.
- 26 Middelkoop 2002 (wie Anm. 6). Vgl. auch: Dagmar Hirschfelder: Rezension von: Norbert Middelkoop: *Kopstukken. Amsterdammers geportretteerd, 1600–1800*. Ausstellungskatalog Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam 2002, Bussum: Uitgeverij Thoth 2002, in *Kunstform* 4, 2003, Nr.10; URL: http://www.arthistoricum.net/index.php?id=276&ausgabe=2003_10&review_id=4092 (11. 11. 2008).
- 27 Nicolaes Eliasz. Pickenoy, Cornelis de Graeff und Catharina Hooft, 1636, Öl auf Leinwand, je 185 × 105 cm, Berlin, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Inv. 753 a & b. Middelkoop 2002 (wie Anm. 6), Kat. 21 a & b.
- 28 De Poorter u. a. 2004 (wie Anm. 24), S. 336–350.
- 29 Die Irrelevanz der seit dem 19. Jahrhundert stetig postulierten kulturellen Grenze zwischen den nördlichen und südlichen Provinzen der Niederlande wird auch durch die ungeteilte Begeisterung des Den Haager Diplomaten Contsantijn Huygens für Rubens dokumentiert. Rubens und Rembrandt galten ihm gleichermaßen als Vertreter der Kunst in „unseren Niederlanden“, „in belgio nostro“. Vgl. J. A. Worp: *Fragment eener Autobiographie van Constantin Huygens*, in: *Bijdragen en Mededeelingen van het Historisch Genootschap* 18, 1897, S. 1–122, hier: S. 70.
- 30 Vgl. Gary Schwartz: *Rembrandt: Sämtliche Gemälde in Farbe*, Stuttgart [u. a.] 1987, Nrn. 128, 131 und 132.
- 31 Houbraken 1718–21 (wie Anm. 20), Bd. 2, S. 305: „Nu moest hy zig een wyze van schilderen voorstellen die prysselyk was om zig daar aan te houden. De penceelkonst van Ant. van Dyk was in groote agting, en die van Rembrant vond ook veel aanhangers. Op dezen tweesprong stond hy lang te dutten, niet wetende wat weg best in te slaan, dog verkoos de handeling van den eersten als van een duurzamer aart, tot zyn voorwerp.“
- 32 Cornelis van der Voort, Laurens Real, Öl auf Leinwand, 223 × 127, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Sk-A–3741. Middelkoop 2002 (wie Anm. 6), S. 154, Kat. 43.
- 33 Gilbert Jackson, John Lord Belayse of Worlabey

- (1614–1689), Öl auf Leinwand, 189,2 × 129,5 cm, signiert en datiert 1636, London, National Portrait Gallery, Inv. 5948. Susan Foister/Robin Gibson u.a.: *The National Portrait Gallery Collection*, London 1988, S. 50.
- 34 Zusammenfassend: Otto Gerhard Oexle: Memorialüberlieferung, in: *Lexikon des Mittelalters*, 9 Bde., München/Zürich 1980–1998, hier: Bd. 6, Sp. 510–513. Jacques LeGoff: *Geschichte und Gedächtnis*, Frankfurt a.M. / New York 1992; *Memoria als Kultur*, hrsg. von Otto Gerhard Oexle, Göttingen 1995; Otto Gerhard Oexle: Adel, Memoria und kulturelles Gedächtnis. Bemerkungen zur Memorialkapelle der Fugger in Augsburg, in: *Les princes et l'histoire du XIV^e du XVIII^e siècle*, hrsg. von Chantal Grell/Werner Paravicini/Jürgen Voss, Bonn 1998, S. 339–357.
- 35 Vgl. hierzu neben der in Anm. 34 genannten Literatur auch: Jan Assmann: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, in: *Kultur und Gedächtnis*, hrsg. von Jan Assmann und Tonio Hölscher, Frankfurt a.M. 1988, S. 9–19, ders.: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992.
- 36 Myriam Greilsammer: Een pand voor het paradys. Leven en zelfbeeld van Lowys Porquin, Piëmontese zakenman in de zestiende-eeuwse Nederlanden, Tiel 1989.
- 37 Greilsammer 1989 (wie Anm. 36), S. 13: „Dus dochtet my oock niet onprofitlich te wesen [...] U min kinderen dit boecxken uutgelesen te laten, tot een memoriael reyn beperelt.“
- 38 Greilsammer 1989 (wie Anm. 36), S. 15.
- 39 Oexle 1995 (wie Anm. 34), S. 86.
- 40 Für weitere Beispiele vgl. *Leven na de dood: Denken in de late Middeleeuwen*, hrsg. von Truus van Bueren, Ausstellungskatalog: Utrecht, Museum Catharijneconvent, Turnhout 1999.
- 41 Paul De Win: De adel in het hertogdom Brabant van de vijftiende eeuw. Een terreinverkenning, in: *Tijdschrift voor geschiedenis* 93, 1980, S. 391–409, hier: S. 392; Paul Janssens: De Zuidnederlandse adel tijdens het Ancien Régime (17de–18de eeuw), in: *Tijdschrift voor geschiedenis* 93, 1980, S. 445–465, hier: S. 449 f.; Henk F.K. van Nierop: *The Nobility of Holland*, Cambridge 1984, S. 22–29.
- 42 Hilde de Ridder-Symoens: Adel en Universiteiten in de zestiende eeuw. Humanistisch ideaal of bittere noodzaak, in: *Tijdschrift voor geschiedenis* 93, 1980, S. 410–432, S. 410; van Nierop 1984 (wie Anm. 41), S. 23.
- 43 Selbst der Kunsttheoretiker Cornelis de Bie: *Het gulden cabinet van de edel vry schilderconst*, Antwerpen 1662 [Neudruck: Soest (NL) 1971], S. 134, referiert unter Verweis auf juristische Fachliteratur diese allgemeine Auffassung: „Dat sy oock behoorden de ghemeyn opinie der menschen een weynich in te volghen ter wijlen den Edeldom meest bestaet inde opinien ghelijck de Latinisten segghen. *Nobilitatem ipsam opinionibus consistere & Famam publicam constituere aliquem quasi in possessione jngenuitatis*. Soo bestaet den Edeldom oock inde opinie ende al ghemeyne Faem.“ [Marginalie: „Tiraque de nobil. cap. 10. num. 6.“].
- 44 „Nobility“, schrieb der Engländer Henry Peacham: *The complete Gentleman*, 2. Aufl., London 1634, S. 3, „is the honor of blood in a race or lineage, conferred formerly upon some one or more of that family, either by the prince, the laws, customs of that land or place.“
- 45 Janssens 1980 (wie Anm. 41), S. 464.
- 46 Aristot. rhet. 1360b [30f.]. Die Übersetzung zitiert nach Aristoteles: *Rhetorik*, hrsg. und übersetzt von Gernot Krapinger, Stuttgart 1999, S. 25.
- 47 Johann Heinrich Zedler: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, 64 Bde., Halle/Leipzig 1732–1750, hier: Bd. 1, Sp. 467–474.
- 48 Zedler 1732–50 (wie Anm. 47), Bd. 1, Sp. 472.
- 49 Dudok van Heel, in: *Middelkoop 2002* (wie Anm. 6), S. 46–64.
- 50 Nicolaes Maes, Cornelis Munter, 1679, Öl auf Leinwand, 46 × 47,5 cm, Amsterdams Historisch Museum, Inv. SA 946. *Middelkoop 2002* (wie Anm. 6), S. 105f., Kat. 13. – Zum Vergleich: Nicolaes Maes: Leonard Verzijl und Anna Catharina de Sadelaer, Öl auf Leinwand, je 115 × 95 cm. Haarlem, Frans Halsmuseum. Vgl. Eddy de Jongh: *Portretten van echt en trouw: huwe-*

- lijken en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw, Zwolle [u.a.] 1986, Nr. 40, S. 195.
- 51 So ließ Rubens sein Bildnis im Druck verbreiten, nachdem er 1630 den Titel eines Ritters der englischen Krone trug. Vgl. Büttner 2006 (wie Anm. 9), S. 107 f.
- 52 John Hayls, Samuel Pepys, Öl auf Leinwand, 75,6 × 62,9 cm. London, National Portrait Gallery, Inv. 211. Vgl. Foister/Gibbons 1988 (wie Anm. 33), S. 61.
- 53 Zur sogenannten genialischen Kopfwendung vgl. Hans-Joachim Raupp: Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert (Studien zur Kunstgeschichte, 25), Hildesheim u.a. 1984, S. 181–219; ders., in: Selbstbildnisse und Künstlerporträts von Lucas van Leyden bis Anton Raphael Mengs, hrsg. von Rüdiger Klessmann, Ausstellungskatalog: Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1980, S. 18–21.
- 54 [Samuel Pepys]: The concise Pepys, Ware 1997, S. 385: „This day I began to sit, and he will make me, I think, a very fine picture [...] and I sit to have it full of shadows, and do almost break my neck looking over my shoulder to make the posture for him to work by.“
- 55 Pepys 1997 (wie Anm. 54), S. 386: „To Hales’s, and there sat till almost quite dark upon working my gowne, which I hired to be drawn in; an Indian gowne.“
- 56 In diesem Zusammenhang mag es als Trost gelten, dass sich jene Handschuhe erhalten haben, die Johanna le Maire auf dem von Nicolas Eliasz Pickenoy gemalten Bildnis in Händen hält. So kann man also davon ausgehen, dass zumindest manche Porträtierte auch besaßen, was sie auf den Bildern so stolz vorführen. Vgl. Ausstellungskatalog: Das Goldene Zeitalter der niederländischen Kunst: Gemälde, Skulpturen und Kunsthandwerk des 17. Jahrhunderts in Holland, Ausstellungskatalog: Amsterdam, Rijksmuseum, Stuttgart 2000, S. 66 f.; Middelkoop 2002 (wie Anm. 6), Kat. 3 a–c.
- 57 Diese Tatsache mag das Ihre dazu beigetragen haben, dass man berühmten Künstlern Verstöße gegen das Dekorum der ständischen Ordnung verzieh. Mehrten sie damit ihren Ruhm, wuchs ja zugleich und im gleichen Maße auch die Fama derer, die sich rühmen konnten, ein Werk dieses außerordentlichen Künstlers zu besitzen. Für diese Zusammenhänge vgl. Büttner 2006 (wie Anm. 9), S. 106–108.
- 58 Peter Paul Rubens, Bildnis des Marchese Ambrogio Spinola, Öl auf Holz, 117 × 85 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. 85; Michiel Jansz. Mierevelt, Bildnis des Ambrogio Spinola, Öl auf Leinwand, 119 × 87 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. A3953. Vgl. dazu Ulrich Heinen: Ambrogio Spinola, in: Der Krieg als Person: Herzog Christian d. J. von Braunschweig-Lüneburg im Bildnis von Paulus Moreelse, hrsg. von Nils Büttner und Jochen Luckhardt, Ausstellungskatalog Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 2000, Kat. 34–35.
- 59 Vgl. hierzu: Marie Mauquoy-Hendrickx: L’Iconographie d’Antoine van Dyck. Catalogue raisonné, 2. überarbeitete Aufl., 2 Bde. Brüssel 1991; Anthony van Dyck as a Printmaker, hrsg. von Carl Depauw und Ger Luijten, Ausstellungskatalog Museum Plantin-Moretus/Stedelijk Prentenkabinet, Antwerpen und Rijksmuseum, Rijksprentenkabine, Amsterdam, Antwerpen 1999, S. 122f. Vgl. auch: Nils Büttner: Van Dyck als Graphiker, in: Göttingische Gelehrte Anzeigen 253, 2001, S. 94–110.
- 60 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik I, in: Werke in zwanzig Bänden, Bd. 13, Frankfurt a.M. 1983, S. 222 f.
- 61 Ausstellungskatalog Amsterdam 2000 (wie Anm. 56), S. 27 f.
- 62 Besondere Beachtung verdient in diesem Zusammenhang der von Henk van Nierop 1984 (wie Anm. 41) geführte Nachweis, wie stark die niederländische Gesellschaft des 17. Jahrhunderts auch in den nördlichen Provinzen von höfischen Werten und Normen geprägt war.