

ZWART MAAR BEKOOOR- LIJK?

Westerse beeldvorming over zwarten door de eeuwen heen, met de focus op kunstvoorstellingen vanaf de 15e tot midden de 18e eeuw.

Karen Wyckmans en Gust De Preter

1. Inleiding: de zwarte, een complex begrip

In de loop van de laatste decennia is er in onze contreien duidelijk een groeiende belangstelling voor de voorstelling van zwarte mensen in de beeldende kunst. Dit uitte zich in ons land en in onze buurlanden in een aantal tentoonstellingen, die 'de zwarte' als hoofdthema kozen of minstens behandelden als deelaspect van een ruimer expotheema. Een kort en ongetwijfeld onvolledig overzicht:

- *Exotische Welten. Europäische Phantasien*: Instituts für Auslandsbeziehungen und des Württembergisches Kunstvereins Baden-Württemberg (2 september – 29 november 1987)
- *Wit over zwart: beelden van Afrika en zwarten in de westerse populaire cultuur*: Koninklijk Instituut voor de Tropen Amsterdam (16 december 1989 – 21 augustus 1990)
- *Schwarz-Weissheiten. Vom Umgang mit fremden Menschen*: Landesmuseum für Natur und Mensch Oldenburg (28 september 2001 – 27 januari 2002)
- *Exotische primitieven*: Groeningemuseum Brugge (11 mei – 7 oktober 2007)
- *Black is beautiful. Rubens tot Dumas*: De Nieuwe Kerk Amsterdam (26 juli – 26 oktober 2008)
- *De exotische mens. Andere culturen als amusement*: Teylers Museum Haarlem (17 januari – 10 mei 2009) en Museum Dr. Guislain Gent (29 mei – 13 september 2009)

Uit al deze expo's resulteerden een aantal publicaties en catalogi, die terug te vinden zijn in de bibliografie bij deze tekst. Ze hebben ons erg geïnspireerd bij ons vooronderzoek over de beeldvorming over en de kunstvoorstellingen van zwarte mensen.

Verreweg het meest spectaculaire en ambitieuze project, dat nog steeds loopt en niet verbonden is met één of andere expositie, is *The Image of the Black in Western Art*, een encyclopedisch overzicht met diepgaande analyses over de wereldwijde voorstelling van de zwarte mens in de kunst van het antieke Egypte tot vandaag. De oorsprong van dit Amerikaans project gaat terug tot de jaren zestig van de vorige eeuw en besloeg oorspronkelijk 5 volumes. Meer dan veertig jaar later in 2010 startte er onder de auspiciën van The Harvard University (W.E.B. Du Bois Institute for African American Research) een heruitgave van de oorspronkelijke 5 delen met enkele nieuwe inleidende artikels. Daarnaast werden vijf aanvullende delen voorzien voor de periode vanaf de 18^e eeuw tot de 20^e eeuw, waarvan het (voorlopig?) laatste verschijnt in 2014.

Bij de zo net opgesomde tentoonstellingen en de daaraan gerelateerde publicaties overheerste aanvankelijk duidelijk de invalshoek van de negatieve beeldvorming: de onderdrukte, minderwaardige zwarte, die soms zelfs symbool stond voor het kwaad tout court. Op dit wat eenzijdige beeld werden, onder meer onder impuls van de eminente Amsterdamse kunsthistorica Esther Schreuder, enkele nuances aangebracht door de tentoonstelling in de Amsterdamse Nieuwe Kerk in 2008, onder de op zich al veelzeggende titel *Black is beautiful*. Zwart was immers in de kunst niet alleen symbool voor het kwade, maar ook vaak een hip en fascinerend thema.

In dit essay proberen we beide invalshoeken, die o.i. complementair zijn, hun plaats te geven. De titel van een vrij recent Duits werk *Schwarze Teufel, edle Mohren* (Peter Martin, 2001) leek ons in dat opzicht goed gekozen en heeft ons ook geïnspireerd bij onze aanpak. Paul H.D. Kaplan gaat, in zijn inleiding¹ op de nieuwe editie van *The Image of the Black in Western Art*, ook uitdrukkelijk in op de complexe en wisselende inhoud van 'de zwarte'. De pejoratieve benadering van 'de vreemde' in het algemeen en ook van 'de zwarte' in de kunst kreeg inderdaad in de laatste decennia, onder meer via de baanbrekende studies van R. Mellinkoff (1993) en van D.H. Strickland (2003), heel veel aandacht maar zij gaven, zoals ook hij terecht opmerkt, zeker niet het hele plaatje weer.

Overigens zijn wij Esther Schreuder, die ons op weg zette voor een 'veelkleurige' benadering van 'de zwarte' bijzonder dankbaar. In de voorbereidende fase van ons project heeft zij voor ons ruimschoots tijd gemaakt en wilde zij spontaan haar expertise met ons delen. Haar adviezen en suggesties hebben ons project voor de thematiek van 'de zwarte' beslissende creatieve impulsen gegeven.

Qua taalgebruik en woordkeuze² opteren wij, net als Esther Schreuder en Elmer Kolfin in hun inleidende verantwoording bij de publicatie 'Black is Beautiful'³, voor de term 'zwarte' als adjectief of substantief, maar we volgen hen niet in hun beperkende keuze voor mensen die oorspronkelijk uit Afrika bezuiden de Sahara komen en hun gemengde nakomelingen. Op zich valt daar veel voor te zeggen, maar de kwalificatie 'oorspronkelijk' lijkt ons qua definitie hier wel erg vaag en vraagt om (te) veel etnografische en antropologische verantwoording. We gaan ervan uit – en dat zal ook blijken uit het historisch overzicht – dat het hier gaat om mensen met een (min of meer) zwarte huidskleur waarmee de 'Europeanen', t.t.z. Romeinen, diverse Germaanse of Keltische volkeren in de periode van de volksverhuizing, Venetianen, Normandiërs en alle anderen die in het Middellandse Zeegebied actief waren sinds het begin van onze tijdrekening, feodale heersers en vorsten, deelnemers aan kruistochten en ontdekkingsreizen..., in contact kwamen en die, afhankelijk van de historische context, op een bepaalde tijdsgebonden manier gepercipieerd en in de kunst uitgebeeld werden. De facto betreft het hier aanvankelijk meestal 'zwarten' uit (het huidige) Noord-Afrika. Pas vanaf de periode van de ontdekkingsreizen en de maritieme expansie (medio 15^e eeuw) komen zwarten uit verder afgelegen gebieden in beeld.

In het verre verleden werden deze mensen aangeduid met het inmiddels verouderde begrip 'Moor'. Die term was en is niet eenduidig. De moslims, die in 711 het huidige Spanje binnenvielen, waren een mix van Arabieren, Berbers en zwarte West-Afrikanen. De inheemse bevolking noemde hen, in navolging van hun vroegere heersers, de Romeinen, 'Moren', afgeleid van 'mauri', zwarten. Door de eeuwen heen veranderde de benaming 'Moor' voortdurend van betekenis. Soms gaf ze een kleur aan, soms religie en soms beide. Vanaf de 18^e eeuw werd 'Moor' als aanduiding voor zwarte Afrikanen geleidelijk aan vervangen door 'neger'. Die term was afkomstig van het 17^e-eeuwse 'negros', dat ontleend was aan het Spaans en dat 'zwart' betekende. Het scheldwoord 'nikker' hangt daar, volgens Esther Schreuder en Elmer Kolfin, niet mee samen. Dat zou stammen uit het Oud-Germaans en werd in de Middeleeuwen een andere term voor 'duivel'. 'Neger' was in de 19^e en de 20^e eeuw het meest gangbare woord om mensen uit donker Afrika en hun nakomelingen te omschrijven, maar wordt nu als pejoratief of als geuzennaam ervaren. Wij kozen dan ook, conform de actuele consensus, voor 'zwart(e)', zowel als substantief als adjectief, al dan niet in combinatie met woorden die hun roots aanduiden, zoals Afrikaan.

In onze tekst beperken we ons uiteraard veel meer qua tijd en ruimte dan de zo net opgesomde recente expo's en publicaties. Ons interesseert hier vooral de perceptie en de kunstvoorstellingen van zwarte mensen in de Lage Landen vanaf de 15^e tot medio de 18^e eeuw. Deze beperking in de tijd stemt grosso modo overeen met de periode, waarin wij ook het beeld van 'de Turk / moslim', 'de jood' of 'de ketter' hebben belicht. Maar voor een goed begrip van de beeldvorming over de zwarte in de loop van die 350 jaar, moeten wij uiteraard ook de herkomst van deze voorstellingen weergeven en zo brengen wij dus ook een bondig overzicht van wat aan deze periode voorafging.

Periodisering blijft altijd een wat heikele onderneming. In ons overzicht van de Europese contacten met zwarten en de daaruit resulterende beeldvorming, opteren wij voor een vrij klassieke indeling, omdat de breuklijnen en interne Europese politieke ontwikkelingen, die deze afbakening in tijdperken bepalen, ook telkens van ingrijpend belang bleken voor het onderwerp van dit essay:

- In de (late) Middeleeuwen: de expansie van de islam en de kruistochten (in ruime zin)⁴,
- In de periode 1450 – 1650: de ontdekkingsreizen, de maritieme expansie van Portugal en Spanje, de val van Constantinopel en de Osmaanse expansie,
- In de periode 1650 – 1750: het indijken van de Osmaanse expansie, de nieuwe machtsverhoudingen binnen Europa na de vrede van Westfalen⁵, de opkomst van andere maritieme grootmachten.

2. Middeleeuwse Europese contacten met zwarten en daaruit resulterende beeldvorming

2.1. Wat voorafging: de zwarte in de Oudheid⁶

In het algemeen was de antieke wereld een mengcultuur, waarin verschil van huidskleur geen primordiale rol speelde. 'De zwarte' werd soms wel aangewend als een positief teken van onderscheid, wanneer men een verafgelegen, prestigieus ander continent wilde afbeelden. Al bij Homerus is de Ethiopiër een toonbeeld van vroomheid en rechtschapenheid en dus een lieveling van de goden. Ook in het Oude Testament⁷ worden Zwart-Afrikaanse rijken beschreven als machtig en prestigieus en als potentiële bondgenoten (van koning Salomo). Dit zijn elementen van een antiek 'ethiopianisme'⁸, dat talrijke eeuwen later terug de kop zou opsteken. Maar in de antieke historiografie, met name bij Herodotos (484 – 424) en bij Plinius de Oudere (23/24 – 79), werd Afrika niettemin omschreven als "een land van wilde beesten". Maar aan de andere kanten vermeldden beide historiografen ook de bedrevenheid van de zwarte Afrikanen in het boogschieten. Vooral Romeinse geschiedschrijvers begonnen echter meer en meer pejoratieve trekken aan te brengen aan het beeld van de Afrikaan. Vanaf de vroegste tijden krijg je dus te maken met het dubbelzinnige beeld van een complex Afrika, enerzijds het rijke Afrika van Egypte en de Nubische rijken en anderzijds een 'wild, onbekend Afrika'. De naam 'Ethiopiër' werd in de Oudheid meestal gebruikt voor zwarten uit het gebied ten zuiden van Egypte.

De eerste kennismaking met zwarte mensen in de Lage Landen zal wellicht tussen 200 en 500 na Chr. plaatsgevonden hebben. De meeste Romeinse legioenen waren multi-etnisch en dat zal ook zo wel in de Nederlanden geweest zijn, ook al zijn daarvan in tegenstelling tot Engeland geen directe sporen te vinden. In 209 trok de Noord-Afrikaanse legeraanvoerder en keizer Septimius Severus met zijn leger naar Engeland en uit de *Historia Augusta*⁹ weten wij dat er een zwarte Ethiopiër bij hem was. Ook zijn er in Engeland objecten teruggevonden waarop zwarte Romeinen afgebeeld werden.

2.2. De vroegchristelijke periode¹⁰

In de late Oudheid en de vroege Middeleeuwen vond een belangrijke omslag plaats in de beeldvorming over de zwarten. Aanvankelijk hadden de als zwart bekend staande koningin van Seba¹¹ of de Ethiopische hoge ambtenaar¹² – twee personages uit de Bijbel – nog een overwegend positieve connotatie. Maar reeds in de Oudheid werd 'zwart' soms ook geassocieerd met de nacht of met de onderwereld en vandaar gelieerd aan het kwaad. Deze negatieve lading van 'zwart' begon in de geschriften van sommige eminente figuren uit het vroege christendom te overwegen. Ook in de Germaanse mythologie waren boosaardige figuren trouwens vaak donker of zwart. De kleursymboliek zwart-wit draaide hier telkens om de tegenstelling licht-donker en had minder

te maken met de huidskleur op zich, maar na verloop van tijd, door meer in aanraking te komen met de zwarte medemens, zou dat verband wel gelegd worden.

Het middeleeuwse – bij gebrek aan echte contacten – virtuele beeld van de zwarte was een mix van mythologische elementen, pre-wetenschappelijke christelijke fysiologische denkbeelden en inzichten uit de vooral allegorische bijbelexegese van die tijd. Zowel bij Origenes, Hiëronymus, Ambrosius als bij Augustinus werd ‘zwart’ of ‘duister’ geassocieerd met de duivel. Ook het kruis van Christus zou zwart geweest zijn en talloze legenden over monniken en heiligen zetten het zwarte uitzicht van de hel in de verf. Als kleur begon ‘zwart’ nu een volledig negatieve lading te krijgen en het werd bijna uitsluitend de afbeelding van de zonde, van het demonische en van de duisternis. Zelfs de “zwarte maar bekoorlijke” bruid uit het Hooglied van Salomo¹³ werd voorgesteld alsof zij een transformatie ondergaat van zwart naar blank door de liefde van de bruidegom, die in de christelijke traditie Christus was. In de versie van het Hooglied die door de kerkvaders gebruikt werd, luidde Hooglied 8,5¹⁴ immers: “Wie is zij die daar komt en wit gemaakt is”. Het algemene idee over zwart als iets wat bezoedeld is of onvolmaakt en wat door wit maken moet gereinigd worden dook regelmatig op in de middeleeuwse bijbelexegese en leidde zelf tot de letterlijke opvatting dat bekeerde zwarten in het paradijs blank zullen worden.

Ook de naam ‘Ethiopiër’, de facto gebruikt als synoniem voor zwarte, werd zowel in geschriften als in de schilderkunst vaak geassocieerd met de duivel. Sporen daarvan vinden we onder meer in verhalen uit de *Legenda Aurea* (ca. 1260) van Jacobus de Voragine (ca. 1230 – 1298), een bundel van heiligenverhalen en een ‘bestseller’ die eeuwenlang kunstenaars zou blijven inspireren. Ook in marginalia of randdecoratie in psalteria of andere manuscripten doken vaak zwarte Ethiopiërs op, die expliciet aan de duivel gelinkt werden of voorgesteld werden als geselaars van Christus. In diverse middeleeuwse encyclopedische geschriften en in marginalia kwamen ook de latere stereotypen aan de oppervlakte: zwarten zijn barbaars en wild, vormen een exotisch en mysterieus ras en vertonen naast hun aan het klimaat te wijten huidskleur nog andere duidelijke uiterlijke kenmerken zoals een opvallende neus, kroeshaar, grote tanden en dikke lippen.¹⁵

2.3. Contacten met zwarten in de Middeleeuwen¹⁶

De aanwezigheid van zwarten was dus lange tijd erg uitzonderlijk in Europa en alleen gelinkt aan de Romeinse legioenen. In de loop van de Middeleeuwen kwamen er nieuwe contactmogelijkheden, die meestal samenhangen met de islamitische expansie. Frequentere contacten leidden zowel tot een positieve als een negatieve beeldvorming.

2.3.1. Iberisch schiereiland

Door de opkomst van de islam grepen er ingrijpende veranderingen plaats in de relaties tussen West-Europa en Noord-Afrika. Arabieren, Berbers en Moren beheersten, ondanks enkele tegenreacties vanuit Constantinopel, het gebied van Constantinopel tot de Pyreneeën.

De moslimverovering van het Iberisch schiereiland zorgde vooral in de 11^e en 12^e eeuw onder het bewind van de berberdynastie van de Almoraviden voor een toevloed van zwarte slaven.

2.3.2. Sicilië

Sicilië bood Europa een tweede contactpunt met zwarten. Van 827 tot 1061 was dit eiland in de handen van de moslims. Ook na de Normandische verovering bleef een aanzienlijk deel van de bevolking moslim. De Normandische koningen noemden zichzelf 'koningen van Afrika', waarmee ze de vroegere Romeinse provincie Africa bedoelden, die grotendeels samenvalt met het huidige Tunesië. Ze inden daar belastingen en importeerden ook slaven uit de Maghreb. De Normandische koningen onderhielden nauwe relaties met het regime in Tunis, wat resulteerde in handelscontracten en inlijving van onder meer zwarte krijgers.

Een hoofdrol was weggelegd voor de Hohenstaufenkeizer Frederik II (1194 –1250). Zo had hij twee persoonlijke zwarte assistenten, Musca en Marzuch in dienst en daarnaast nog een grote groep trompetspelers van zestien tot twintig jaar, die hij vooral in zijn leger liet fungeren. In de gevechtseenheden opereerden trouwens ook zwarte moslimstrijders en Ethiopiërs, die een aantal voor Europeanen onbekende gevechtstechnieken beheersten. Echt belangrijk en machtig was echter zijn kamerheer, een zwarte moslim uit het Zuid-Italiaanse Lucera, Johannes Maurus, de zoon van een zwarte slavin "de domo imperatoris". Hij maakte carrière aan het hof van Frederik II, die met hem van Italië naar zijn Duitse gebieden trok, met een indrukwekkend gevolg van o.a. kamelen, luipaarden, apen, leeuwen en andere exotische dieren, wat natuurlijk in West- en Noord-Europa een enorme indruk heeft nagelaten. Van de bonte stoet maakten ook zwarte dienaren deel uit. Frederik II wilde daarmee vooral de universaliteit van zijn rijk demonstreren. Daarnaast was hij ook geïnteresseerd in de vaardigheden van zijn zwart personeel. Muzikanten en krijgers fungeerden, zoals eerder gezegd, vooral in het leger. Maar zwarten met specifieke ambachtelijke 'skills', bijvoorbeeld ivorbewerkers, waren ook zeer welkom.

Wanneer rond 1283, decennia na de dood van de grote keizer ten tijde van de neergang van de dynastie van de Hohenstaufen, een 'pseudo Frederik II' in Duitsland opdook, liet deze zich ook omringen door een aantal zwarte Afrikanen.

2.3.3. Jeruzalem

De kruistochten speelden ook een belangrijke rol in de verdere kennismaking van Europa met 'de zwarte'. Voor de Europeanen was het meest opvallende kenmerk van de Afrikanen, waarmee ze tijdens de kruistochten in contact kwamen, hun huidskleur. De termen 'Aithiops', 'Moor' en ook het Latijnse 'niger' werden, los van de precieze geografische herkomst, als synoniemen gebruikt voor een 'donkerhuidige van Afrikaanse origine'. Pas in de loop van de 15^e eeuw zou men, dankzij meer ethnologisch-antropologische expertise, meer gaan differentiëren.

Kruisvaarders constateerden dat er in Jeruzalem, in Europese handen van 1099 tot 1187 en van 1229 tot 1244, christelijke Ethiopiërs verbleven. Zo kwamen de westerlingen bijvoorbeeld in contact met monniken uit Syrië, Egypte en Ethiopië, die als pelgrims de heilige plaatsen bezochten en vaak in Jeruzalem ook een klooster hadden. De geografische kennis over Egypte en de commerciële en strategische interesse in de gebieden rond de Nijl namen in de dagen van het Koninkrijk Jeruzalem ook enorm toe door de militaire expedities van koningin Boudewijn I (1118), maar vooral van koning Amalric, die tussen 1163 en 1168 bij herhaling met zijn leger Egypte binnenviel en intervenieerde in interne Egyptische successieoorlogen.

Ethiopië werd van 900 tot 1270 bestuurd door de Zagwe dynastie. Onder deze vorsten waren er nauwe betrekkingen tussen Ethiopië, Egypte, het koninkrijk Jeruzalem en Syrië. De contacten met Ethiopië werden na de val van het koninkrijk Jeruzalem en het prijsgeven van de laatste christelijke steunpunten (1291) verdergezet met het oog op een mogelijk tegenoffensief tegen de moslims. In de 14^e eeuw en in de 1^e helft van de 15^e werden nog geregeld plannen gemaakt voor een nieuwe kruistocht in samenwerking met de geliefde zwarte christenen van het grensgebied van het huidige Egypte, Soedan en Ethiopië. Vanaf het bewind van de Ethiopische koning David I (1382-1411) werden ook intensieve diplomatieke en kerkelijke contacten tussen Europa en Ethiopië onderhouden. Een zwarte Ethiopische delegatie nam bijvoorbeeld deel aan het Concilie van Firenze (1441), waar een laatste vruchteloze poging werd ondernomen om oosterse en westerse kerken te verenigen en zo uitiem de bedreiging van Constantinopel door de Osmanen af te wenden.

2.3.4. De Late Middeleeuwen: ontdekkingsreizen en het aandeel daarin van de Portugezen

In de 15^e eeuw begon de exploratie van de kusten van West-Afrika door de Portugese prins Hendrik de Zeevaarder (1394-1460), die bijzonder in het zwarte continent geïnteresseerd was om diverse redenen: exploratiezucht en nieuwsgierigheid naar dat mysterieuze, exotische gebied, commerciële expansie en beginnend Europees kolonialisme, kruisvaartaspiraties¹⁷, de zoektocht naar christelijke bondgenoten in de strijd met de islam en ook missionaire intenties om gevangenen, slaven en zonen van Afrikaanse chefs

te bekeren. In 1415 hadden de Portugezen Ceuta veroverd als 'christelijk bruggenhoofd' in Noord-Afrika. Als plaatselijk Portugees gouverneur kreeg prins Hendrik heel wat informatie uit Arabische bronnen over het Afrikaanse continent en hij bracht zwarte en ook Berber gevangenen over naar Portugal om ze te gebruiken als bron van inlichtingen over commerciële opportuniteiten en ook als tolken. Toen hij later gouverneur werd van de Algarve en grootmeester van de kruisvaardersorde van Christus, organiseerde hij exploratierizen naar de Afrikaanse kusten. Dat luidde het begin in van een geheel nieuwe verhouding tussen Europa en Afrika. Voor het eerst arriveerden in 1441 Afrikaanse slaven uit Mauritanië (West-Afrika) in Portugal.

De Portugezen hadden trouwens het leeuwenaandeel van de toenmalige slavenhandel¹⁸ in handen. In grote delen van het mediterrane gebied was er al in de 13^e eeuw een uitgebreide slavenverkeer, die niet alleen in Saraceense of later Osmaanse handen was, maar waaraan zich ook westerse slavenhandelaars verrijkten. Deze maakten een onderscheid tussen 'witte', 'olijfkleurige' en 'zwarte' slaven. Net als in de moslimwereld, zou het aantal van de diverse groepen ongeveer hetzelfde geweest zijn. Zwarte slaven kwamen van de 13^e tot de 16^e eeuw vooral uit Cyrenaica (Oost-Libië) en de voornaamste West-Europese slavenmarkten hiervoor waren Genua, Barcelona en Napels. Deze zwarte slaven werden vooral aangekocht als dienaren van rijke kooplieden, ambachtslieden en edelen.¹⁹

Maar Venetië wist zich, zoals altijd, aan te passen aan de nieuwe situatie. Deze stad was vóór de Portugese exploratie van de kusten van Afrika het voornaamste contactpunt tussen Europa en het Oosten. Op de markten had Venetië vooral een aanbod van slaven uit het grensgebied van Europa en Azië, o.a. Slaven, Grieken, Bosniërs, Turken en Tartaren. Vanaf de 15^e eeuw werd Venetië ook belangrijk als slavenmarkt voor Afrika, want er werden ook zwarte slaven geregistreerd: Ethiopiërs, Moren, Turken en Tartaren, die vanuit Noord-Afrika (Alexandrië, Damietta, Tunis, Djerba) geïmporteerd werden.

De Portugese expedities hadden ook gevolgen voor de aanwezigheid van zwarten in onze contreien ten tijde van de Bourgondische hertogen²⁰. Filips de Goede trouwde in 1429 met Isabella van Portugal. Portugal werd twee eeuwen eerder heroverd op de moslims en voerde, sinds prins Hendrik, uitgebreid handel met zwart Afrika. Dat land had zelf wel geen ruilwaar voor de Afrikaanse landen en haalde die producten dan maar uit het Bourgondische gebied. Zo waren er al vroeg ook in Vlaamse steden als Gent, Brussel en Antwerpen Afrikanen te zien in het gevolg van kooplieden.

2.4. Beeldvorming over de zwarte en over Afrika in de Middeleeuwen²¹

2.4.1. Het middeleeuwse wereldbeeld

In middeleeuws Europa was aanvankelijk de heersende voorstelling van de wereld die van het 'orbisculum' of 'aardkloot', die in drie verdeeld was. Deze driedeling werd bijbels gefundeerd: ze stemde overeen met de drie zonen van Noah: Sem stond voor Azië of de Semieten, Jafet voor Europa en Cham voor Afrika. Deze laatste zoon van Noah raakte in diskrediet, omdat hij in het bijbelse verhaal van Noah zijn vader dronken en naakt ziet liggen en niets onderneemt om hem te bedekken. Daarop volgt een vervloeking, die gelinkt wordt aan de zoon van Cham, Kanaän. In de vroege kerk van Augustinus gold de vloek over Cham en Kanaän als een verklaring voor de slavernij, zij het niet van zwarten, want slavernij was toen 'kleurloos'.

Het op de zonen van Noah gefundeerde wereldbeeld moest wel vanaf de 13^e eeuw plaats maken voor een wereldbeeld gebaseerd op de Drie Wijzen, die eer kwamen bewijzen aan Christus. Deze laatste voorstelling trad meer en meer op de voorgrond sinds de 13^e eeuw en symboliseerde de aanspraken op universele geldigheid van het christendom. Binnen dit algemene, bijbels gefundeerde, maar met betrekking tot de zwarte nog vrij neutrale driedelige kader traden wel evoluties in de beeldvorming over 'de zwarte' of over Afrika op. Deze zeggen soms meer over interne processen of gebeurtenissen in Europa zelf dan over veranderingen of evoluties bij de zwarten waarmee men hier in contact kwam.

2.4.2. De zwarte demon of beul

Vanaf de 8^e eeuw dreigde het gevaar dat 'de Moren', waaronder ook zwarte Moren, na hun opmars in het Iberisch schiereiland ook Noord- en West-Europa zouden veroveren en koloniseren. In de rangen van de moslimlegers waren er ook zwarte krijgers en die zorgden blijkbaar voor paniek in de christelijke rangen. Men vindt hiervan echo's in het *Chanson de Roland* of *Roelandslied*, een origineel Oudfrans epos of in de Dietse vertaling een ridderroman uit de periode 1050-1150. In het verhaal over de dood van Karels neef Roeland op de terugweg van een campagne in Noord-Spanje ging het in werkelijkheid over een grensincident met Baskische grensbewoners die door de Karolingers als buffer gebruikt werden. Maar in het epos zelf zijn de aanvallers wrede en wellustige Moren geworden, die omschreven worden als 'horden, zwarter dan inkt, met geen vlekje wit, behalve hun tanden'. In de beeldende kunsten en de literatuur van Noord- en West-Europa werd 'zwart' onderdeel van het vijandbeeld van moslims. De symboliek van de 'zwarte demon' in bepaalde tendensen van het vroege christendom werd blijkbaar overgedragen: zwarte Saracenen en andere zwarte beulen martelen Christus of heilige martelaren in (vroeg)middeleeuwse schilderijen. Het negatieve beeld van de zwarte zou nog een hele tijd dominant blijven, ook in de literatuur, zoals onder meer blijkt uit

het zeer invloedrijke encyclopedische werk van Jacob van Maerlandt, *Spiegel Historiae*.²²

Ook bij de kruisvaarders wekten zwarte krijgers in eerste instantie afschuw en vrees op en zij werden geassocieerd met de duivel. In bepaalde kruistochtkronieken wordt in de geest van het *Roelandslied* de nadruk gelegd op hun vreeswekkende reusachtige gestalte, hun duivelse zwarte huidskleur en hun wilde voorkomen. Soms wordt 'de zwarte' ook geassocieerd met seksuele verleiding. De 'niger puer' (zwarte knaap) of de Afrikaanse vrouw prikkelden blijkbaar de fantasie van bepaalde vrome schrijvers.

2.4.3. Pape Jan of Johannes de Priesterkoning en de opkomst van het 'ethiopianisme'

Maar dan vond er toch een omslag plaats in de beeldvorming, met name een herwaardering van de zwarte Afrikanen en deze trend trok vanaf de 12^e eeuw een markant spoor in de Europese iconografie. Een positiever beeld van zwarte mensen kwam voort uit de ervaring van kruisvaarders die ontdekten dat er in Jeruzalem christelijke zwarte Ethiopiërs (monniken en pelgrims) verbleven.

In die dagen beleefde men ook de opkomst van de legende van 'Pape Jan of Johannes de Priesterkoning', die de koning zou geweest zijn van een christelijk rijk aan gene zijde van de moslimwereld, in India. De apocriefe 'Brief van Johannes de Priesterkoning' (1165), één van de meest verspreide vervalsingen van de Middeleeuwen, gaf eerst aanleiding tot toenaderingspogingen tot het Mongoolse rijk, waar onder meer Willem van Rubroek (midden 13^e eeuw) en Marco Polo (einde 13^e eeuw) naar sporen van aartspriester Johannes en mogelijke bondgenoten tegen de islam zochten. Maar vanaf 1300 werd Pape Jan eerder in Afrika en bij voorkeur in Ethiopië gesitueerd. Alle landen ten oosten of zuidoosten van Egypte vielen, met de gebrekkige geografische kennis van toen, immers onder de verzamelnaam India. De speculaties over een fabelachtige (christelijke?) vorst ergens in Afrika leidden tot een christelijk 'ethiopianisme'²³, een voorliefde voor de afbeelding van zwarte Afrikanen, want Johannes de Priesterkoning was inmiddels ook zwart geworden en werd op grond van de legende beschouwd als een nazaat van de Wijzen, die Jezus aanbaden. De mythe van Pape Jan bleef fungeren als Europese bevrijdingsmythe, enerzijds ingegeven door contacten met Ethiopië, anderzijds opgeblazen tot grotere proporties uit frustratie en hoop.

Afgezien van Johannes de Priesterkoning, namen in deze periode twee figuren een zwarte gedaante aan met een uitgesproken positieve connotatie, de koningin van Seba en Caspar, de Morenkoning. Daarnaast werd ook de zwarte heilige Mauritius in die tijd zeer populair. Deze positieve beeldvorming is echter niet algemeen, want bijvoorbeeld de koningin van Seba werd ook voorgesteld als een zwarte heidense verleidster die de heilige koningin Salomo in haar netten probeerde te strikken. Op al deze en andere heiligen en de aan hen verbonden beeldvorming gaan wij verderop in het vijfde hoofdstuk van dit essay nader in.

Na de totale ineenstorting van het Koninkrijk Jeruzalem, toen in 1291 ook de laatste Europese bolwerken, Tyrus, Sidon, Beiroet en Akko, in handen kwamen van de Mammelukken, werd Ethiopië voor Europa nog belangrijker: een sterke christelijke medestander en een potentiële bondgenoot tegen de moslims, wat de positieve beeldvorming nog versterkte.

2.4.4. Rol van de Hohenstaufen, in het bijzonder Frederik II

Maar nog andere historische ontwikkelingen en contexten speelden een rol bij de cultus en de populariteit van diverse zwarte heiligen. Zo waren er de hoog-middeleeuwse spanningen binnen Europa tussen de Duitse keizer en de paus, die zich ontspannen als een wedijver tussen Rome en Keulen om de wereldse en spirituele macht. Voor Frederik II was in die context een positieve beeldvorming rond de zwarte heel belangrijk. Toen hij zich in 1220 tot keizer liet kronen, koos hij hiervoor bewust als locatie de Sint-Mauritiuskapel in de Sint-Pietersbasiliek in Rome. Sint-Mauritius was een Thebaanse (Egyptische) legerleider geweest, die door de Romeinen onthoofd was omdat hij geen afgoden wilde aanbidden. Vanwege zijn naam, afgeleid van 'maurus' (= Moor of zwarte), wordt hij vaak als zwart omschreven. Frederik II gebruikte hem bij zijn inhuldiging als keizer als symbool voor zijn roeping als wereldheerser ('imperator mundi') over een groot christelijk rijk. Twintig jaar later, ca. 1240, werd, mogelijk in opdracht van Frederik II, in de Dom van Maagdenburg, een prachtig beeld van een zwarte Mauritius, gekleed in een maliënkolder, geplaatst. De zwarte ridder-heilige werd het zinnebeeld van het vaste voornemen van de keizer om zijn christelijk rijk verder uit te breiden, het ridderideaal met de connotatie van universaliteit. Dit Mauritiusbeeld is mogelijk het startschot geweest voor de levensechte weergave van zwarte mensen in de Westerse en Noord-Afrikaanse kunst.

De vooral in Keulen populaire verering van de Drie Wijzen, waaronder één zwarte, moet trouwens ook binnen die context van de aspiraties van de Hohenstaufen II gesitueerd worden. Zo strafte Frederik Barbarossa in 1164 de weerbarstige stad Milaan door haar de relieken van de Drie Wijzen te ontnemen en deze aan Keulen te schenken. Frederik II zelf wordt ook met de Drie Wijzen geassocieerd. Zoals deze "magiërs" vanuit verre landen, na de herders uit de naaste omgeving, Christus waren komen eren, zo wilde de magiër Frederik ook erkend en gehuldigd worden, niet alleen door de heidense Afrikaanse en Aziatische heersers maar ook door de Duitse katholieke vorsten. In de jaren na 1250 kreeg dit bijbelse verhaal zelfs een plaats in de kroningsceremonie van de keizer van het Heilig Roomse Rijk.

3. Europa en de zwarten van ca. 1450 tot ca. 1650²⁴

De maritieme Europese expansie heeft, o.a. onder impuls van de expedities van de Portugese prins Hendrik in West-Afrika, gezorgd voor een meer courante aanwezigheid van zwarten in Europa, vooral dan in de havensteden en zo ook een meer gediversifieerde beeldvorming in de hand gewerkt. Voor de zeevaarders en de eerste kolonistoren betekende de verkenning van de kusten van Afrika economisch gezien vooral een zoektocht naar 'mankracht', nieuwe christenen en slaven. Want van wat oude verhalen hen hadden voorgespiegeld over het Afrikaanse binnenland, over de christelijke vorst Pape Jan of over fabelachtige al van in de Oudheid voorgespiegelde rijken, was duidelijk niet veel te bekennen.

De Europese kunst had van de Klassieke Oudheid een voorliefde voor personificaties geërfd en vooral in de Renaissance koppelden kunstenaars abstracte ideeën en waarden aan voorstellingen van het menselijk lichaam. In casu kwamen daarvoor vooral vrouwenfiguren in aanmerking, aangezien in de meeste Europese talen en zeker in het Latijn, personificaties over het algemeen vrouwelijk waren. Dit traditioneel gegeven had ook een effect op de uitbeelding van zwarte mensen. Want de symboliek van 'zwart' als kleur werd verbonden met en getoond door menselijke figuren: Moren, indianen of Ethiopiërs. Vanaf de late Middeleeuwen was er ook een tendens om symbolische zwartheid niet alleen door een donkere huid (van de anonieme beul of duivel) te verbeelden, maar door een individu met Afrikaanse trekken neer te zetten. Men was ook op zoek naar een treffende afbeelding van Afrika als één van de vier en niet langer één van de drie continenten. Soms conformeren deze allegorische uitbeeldingen zich slechts aan de stereotypen van de zwarte: onderdanig, lui, nonchalant, geminacht. Een enkele keer echter, en dat kwam vooral voor in de Nederlanden in de late 16^e tot het midden van de 17^e eeuw, wekten de symbolische associaties van zwart de creativiteit en de poëtische verbeeldingskracht van bepaalde kunstenaars op en zij maakten afbeeldingen van Afrikanen van ware kracht en schoonheid. Vooral Rubens²⁵ heeft hier zijn sporen nagelaten in sommige van zijn grootste werken. Hij kon, al dan niet beïnvloed door opdrachtgevers, zijn artistiek genie echt botvieren in de uitbeelding van 'de zwarte'.

3.1. Missionaire pogingen van Portugal en Rome²⁶

Het was voor de Europese maritieme mogendheden een evidentie dat de nieuw ontdekte volkeren moesten gechristianiseerd worden. Van in het begin concentreerden de missionaire inspanningen in het Afrikaanse binnenland zich vooral op Congo. Diego Cão, een Portugese ontdekkingsreiziger die in opdracht van koning Johan II van Portugal twee ontdekkingsreizen maakte langs de westkust van Afrika, ontdekte op zijn eerste reis (1482-1483) de

Congostroom en kwam in contact met het stroomopwaarts gelegen koninkrijk Bakongo. Op zijn tweede reis (1485-1486) kwam Diego Cão zelfs tot in Namibië. Hij bracht een Congolese ambassadeur mee naar Portugal, die prompt gedoopt werd en vervolgens naar Afrika terugkeerde, met een gevolg van priesters, monniken en diverse ambachtslui. Dat resulteerde in de doop van o.a. de plaatselijke koning van Congo, de uitroeping van dat land tot christelijk koninkrijk en de aanstelling van een Portugese bisschop in Congo. Maar al deze ontwikkelingen hadden nauwelijks impact op de lokale Afrikaanse bevolking.

Missie werd in de loop van de 16^e eeuw een prioriteit in het contrareformatorische²⁷ programma. Het centraal katholieke gezag in Rome deed dus uiteraard ook zijn duit in het zakje. Een Congolese ambassadeur, Antonio Manuel, werd luisterrijk door de paus ontvangen, kreeg een grafmonument in Santa Maria Maggiore en paus Clemens VIII vaardigde een bul uit *Super specula militantis Ecclesiae* (1596) waardoor er o.a. een nieuw bisdom in Congo opgericht werd. De eerste contacten in Afrika met moslims en heidenen waren wellicht wel ontvondend voor missionarissen die verwacht hadden daar Pape Jan en zijn christelijk rijk terug te vinden.

De Vlaamse jezuïet en contrareformatorische predikant Cornelius Hazart (1617 – 1690) geeft in zijn in Antwerpen uitgegeven (1668) *Kerkelijke Historie van de gheheele Wereldt* (1667 –1671) een overzicht van de toenmalige missionaire activiteiten. Op een illustratie op de titelbladzijde van zijn werk wordt de eerste christelijke martelaar op Afrikaanse bodem afgebeeld, de jezuïet Gonçalo da Silveira (1526 – 1561), met rondom hem uitsluitend zwarte beulen. De bekering van Ethiopië werd in de contrareformatorische lijn trouwens voor de jezuïeten een prioritair aandachtspunt in de 2^e helft van de 16^e eeuw. Maar ook dit liep niet zo goed af. Het leidde tot een confrontatie en zelfs tot vijandelijkheden met de Ethiopische Orthodoxe Kerk en resulteerde in de deportatie of de executie van missionarissen en inheemse katholieken.

3.2. Zwarte hovelingen²⁸

Vanaf de late Middeleeuwen werd het aantrekkelijk, ideologisch ‘correct’ en zelfs prestigieus voor Europese rijken en hoven om zwarte mensen in dienst te nemen. Niet alleen beschikten zij soms over bepaalde vaardigheden, zoals vechttechnieken, ivoorbewerking en musiceren, die in Europa zeldzaam waren. Zij konden door hun fysiek en hun huidskleur ook indruk maken op de andere hovelingen en op het volk en politiek gezien waren zij gedroomde instrumenten voor visuele propaganda. Frederik II had de weg gewezen en latere zelfs lokale vorsten wilden met hun zwarte entourage etaleren dat zij internationale betrekkingen hadden, wereldwijd geïnteresseerd waren en heerschappij uitoefenden over een groot gebied.

De zwarte hoveling werd een statussymbool voor vorsten, adel en handelaars en werd dus ook vaak afgebeeld in de beeldende kunsten. Een van de eerste voorbeelden vinden we in illustraties bij manuscripten, die besteld werden door een bondgenoot van Filips de Goede, Lodewijk van Gruuthuuse. In een miniatuur wordt afgebeeld hoe Gruuthuuse op jacht vertrekt en daarbij vergezeld wordt van een Europees geklede zwarte ruiter. Gruuthuuse woonde in de internationale handelsstad Brugge en had mogelijk een zwarte bediende overgenomen of gekregen van een van de vele Portugezen of Italianen die in die stad verbleven.

Europese machthebbers gingen in hun sympathie voor de zwarte soms zelfs zo ver dat ze zelf in de rol kropen van een Afrikaan. Zo liet Maurits van Saksen (1533-1584), de schoonvader van Willem van Oranje zich in 1553 door de Duitse kunstenaar Hans Krell afbeelden als zwarte Mauritius, om zijn rol te onderstrepen als beschermheer van Maagdenburg en bondgenoot van de Habsburgers. Hoewel zelf protestant, onderhield hij nauwe contacten met Karel V, die hij onder meer steunde in zijn strijd tegen de Turken. In de hofcultuur van het begin van de 17^e eeuw gebeurde het regelmatig dat vooraanstaanden de rol speelden van een 'Afrikaan', 'Ethiopiër' of 'Moor'. Bij grootse feesten en tornooien werden triomfstoeten en schijngevechten georganiseerd, waarbij exotische verkleedpartijen een vast onderdeel van het programma waren. Voor het spelen van 'een Moor' werden speciale maskers gemaakt en echte zwarte mensen werden prominent ingezet als blikvanger. De meeste van deze optredens dienden behalve ter vermaak vooral als visuele propaganda. Weergaven van dergelijke festiviteiten zijn terug te vinden in talrijke prenten.

3.3. Zwarte slaven

Het inzetten van zwarte hovelingen en huispersoneel kon natuurlijk niet gebeuren zonder een al maar meer expanderende slavenhandel²⁹. Zoals in de late Middeleeuwen, bleven de Portugezen voorlopig nog de markten in het Middellandse Zeegebied domineren en de toevoer van slaven gebeurde nog altijd vooral uit Noord-Afrika. Vanaf het midden van de 17^e eeuw zullen we hier een trendbreuk en een 'Atlantische doorbraak' krijgen, waarbij het handelsmonopolie van de Portugezen volledig doorbroken werd en de aangevoerde slaven van meer diverse herkomst waren.

3.4. Uiteenlopende beeldvorming³⁰

De vijftiende eeuw zou kunnen beschouwd worden als 'Europa's Afrikaanse eeuw', zoals de zestiende, sinds de ontdekking van Amerika, 'de Amerikaanse eeuw' zou kunnen genoemd worden. De aandacht verlegt zich dan geleidelijk naar Amerika als het nieuwe exotische continent en naar Amerikaanse indianen. Maar 'de zwarte' blijft niettemin heel die tijd prominent in beeld. De maritieme Europese expansie had er voor gezorgd dat de aanwezigheid van

zwarten in de Europese havensteden minder uitzonderlijk werd en niet alleen meer als angstaanjagend werd ervaren. De periode ca. 1450 – ca. 1650 levert voor de kijk op ‘de zwarte’ wel zeer diverse beelden op, van uiterst positief tot uitermate denigrerend.

3.4.1. Neveneffect van ontdekkingsreizen en slavernij: ontstaan van stereotypen³¹

De Londense historica en professor Kate Lowe, die zich gespecialiseerd heeft in de studie van de relatie Europa – Afrika ten tijde van de Renaissance (breed genomen 1450 – 1650), analyseerde de gevolgen van de maritieme expansie en de toevoer van zwarte slaven op de beeldvorming i.v.m. ‘de zwarte’, zowel in zeer diverse Europese literaire bronnen, meestal verband houdend met de reizen naar Afrika, als in afbeeldingen en artistieke voorstellingen. Zij is er zich wel van bewust dat de Europese historici uit die tijd – maar in feite wij ook – bijzonder weinig weten over de historische en culturele achtergrond en de roots van de Afrikaanse slaaf. In feite zegt de gelijkaardige reactie van diverse Europese volkeren met grondig verschillende culturele tradities op de toevoer van zwarte Afrikanen meer over de eigen Europese identiteitsvorming³² dan over een groeiend inzicht in of meer respect voor de Afrikaanse cultuur en tradities.

Haar analyse volgend, komen wij uit bij drie stereotiepe patronen i.v.m. ‘de zwarte’ in de jaren ca.1450 – ca.1650:

Afgebeelde of beschreven uiterlijke karakteristieken beklemtonen de inferieure status van de zwarte³³:

In tegenstelling tot andere culturele minderheden (joden, moslims, zigeuners, ...) kreeg de zwarte als groep het label ‘slaven’ toegekend. Het was ook duidelijk dat het hier om ‘wilden’ ging, wat zich uitte in hun schaarse kleding, waarbij de Europese waarnemer niet het klimaat in rekening bracht, maar de afwijking van de Europese standaardnorm. Zij waren, in tegenstelling tot Europeanen en net als andere vijanden van het christelijke Europa, zoals de joden en de moslims, ook ‘besneden’. De oorringen, kettingen en tatoeages waren in West-Europese ogen een duidelijk bewijs van hun criminele status. Brandmerken, oorringen en kettingen golden hier immers als uiterlijke tekenen van misdadigers.

De gedragingen en het karakter van de zwarte Afrikanen zijn primitief en in tegenstrijd met de normen van een beschaafd Europa:

De zwarte is altijd vrolijk, maar dit is duidelijk een domme lach en een teken van dwaasheid. Hij is lui, vaak dronken en maakt zich schuldig aan allerlei criminele feiten. Hij is ook wellustig en respecteert de beschaafde seksuele

normen niet, een ander punt van gelijkenis met de polygame moslims. Zelfs als een zwarte slavin als seksobject diende van haar West-Europese meester, werd dit nog altijd gepercipieerd als een bewijs van haar perverse verleidingspraktijken.

Hun activiteiten en bezigheden bestrijken louter fysieke (en dus inferieure) domeinen:

De zwarten werden geassocieerd met fysieke kracht. Hun talenten of vaardigheden (diverse vechttechnieken, paardrijden) strekten zich alleen uit binnen het lichamelijke, en dus inferieure, domein. Hun gevoel voor ritme, muziek en dans werd niet geïnterpreteerd als een artistiek talent, maar als een bewijs van hun gebrek aan zelfcontrole en hun van de Europese standaard afwijkende gedrag. Vooral de exotische, 'wilde' dansen ontstemden de West-Europese ziel en waren aanleiding tot frequente kritiek.

Bij dit alles werden elementen van Afrikaanse cultuur dus steevast eenzijdig Europees bekeken maar dit onbegrip en de verspreiding van deze stereotypen zorgde de facto wel voor marginalisering en weinig kansen op sociale promotie voor de Afrikaanse inwijkelingen.

Maar wat dan met Afrikaanse hoogwaardigheidsbekleders, koninklijke of edele ambassadeurs? Zij konden moeilijk als slaven getypeerd worden en verdienden vanuit hun status ook volgens West-Europese standaarden alle respect. Zowel in kronieken als in schilderijen worden zij, volgens K. Lowe, zeer ambigu afgebeeld. Eigentijdse commentaren gaan in de zin van: "hij geleek niet op een zwarte barbaar, maar eerder op een Griekse prins". Hun kledij, accessoires en gelaatsuitdrukking dienden in feite als bevestiging van de klassieke Europese normen.

Blijkbaar moest men eerst lijfelijk in contact komen met zwarte Afrikanen, om de ideale blanke Europese Renaissance normen te kunnen vastleggen, die dan zelf weer dienden als basis voor een denigrerende stereotypering van de zwarte³⁴. Zwart en wit worden daarbij ook visueel vaak in contrast uitgebeeld, waarbij wit geassocieerd wordt met mooi, harmonisch en hoogstaand, terwijl zwart stond voor alles wat daarvan afwijkt. Dikke lippen en kroeshaar benadrukten deze afwijkingen van het schoonheidsideaal.

Wanneer de laatste jaren, o.a. onder impuls van Esther Schreuder³⁵, terecht ook meer nadruk gelegd wordt op de positieve beeldvorming over 'de zwarte' in die periode, moet men het achterliggende eurocentrische vertrekpunt van dit waardeoordeel toch best mee in rekening nemen. Wellicht is een zwarte soms toch maar echt mooi, als hij aan de Europese normen beantwoordt.

3.4.2. De goede zwarte: voortzetting van het ethiopianisme

Het ethiopianisme bleef de Europese geesten nog lange tijd bezighouden. De verovering van Constantinopel door de Osmanen³⁶ maakte een verpletterende indruk op de West-Europese seculiere en religieuze leiders, die prompt op zoek gingen naar medestanders tegen deze nieuwe vijand en zo weer terecht kwamen bij de Ethiopiërs. Diplomatieke missies tussen Europese hoven en Ethiopische vorsten en religieuze contacten met Rome werden alsmaar intenser. In 1452 arriveerde een Ethiopische ambassadeur, Jorge, aan het hof van koning Alfonso V van Portugal, die hem doorstuurde naar Filips de Goede in de Nederlanden. Deze verwachtte veel goeds van zwarte Afrikanen, wat onder meer blijkt uit het werk van de Vlaamse miniaturist Loyset Liedet (ca. 1420 – ca. 1480), die in opdracht van de Bourgondische hertogen vele manuscripten verluchtte. Uit de voorstellingen blijkt dat voor Liedet en zijn opdrachtgever zwarte mensen in die dagen waarschijnlijk sterke medestanders symboliseerden in de strijd tegen de Osmaanse expansie.

Paus Callixtus III (1455 – 1458) zei contact te hebben met de legendarische Pape Jan van Ethiopië. Waarschijnlijk associeerde hij hem met de toenmalige Ethiopische koning Johannes. De Ethiopische vorsten waren, volgens de opvattingen van toen, de enige die zich konden beroepen op ‘het echte koninklijke bloed’, want ze zouden direct afstammen van Salomo. Volgens bepaalde overleveringen zou Salomo bij de koningin van Seba een zoon, Menelik, verwekt hebben, die de eerste koning van Ethiopië werd en de voorvader was van de 15^e-eeuwse Ethiopische vorst.

Ook voor de confrontatie met de islam in Noord-Afrika bleef Ethiopië belangrijk. In 1543 was er een gezamenlijk Portugees-Ethiopische militaire expeditie tegen Egypte. In Rome werd door paus Sixtus IV in 1479 de kerk Santo Stefano Maggiore gerenoveerd en haar naam werd veranderd in Santo Stefano degli Abissini. Ze werd voor Ethiopische pelgrims opengesteld en het beheer ervan werd in handen gegeven van Koptische monniken. Sindsdien geldt ze als de nationale kerk van de Ethiopiërs. Hieraan werd in 1634 een school voor Ethiopische en oosterse talen verbonden. De Ethiopische taal werd in die tijd beschouwd als naast verwant aan de taal van het paradijs en de Ethiopische kerk gold als een oerkerk, die van het grootste belang was voor een mogelijke hereniging van de kerken.

Heel dat tijdsclimaat zorgde ervoor dat in artistieke voorstellingen ‘de zwarte’ veel minder geassocieerd werd met de duivel en het kwaad, fungeerde als beul of voorgesteld werd als een personage dat angst inboezemde. De laatste ons bekende afbeelding van een zwarte beul vinden we in *Verlossing van de Christenslaven* van Caspar de Crayer. Het werk bevindt zich in de Sint-Jakobskerk te Gent en dateert uit 1669, toen de zwarte beul wel heel uitzonderlijk geworden was. In kruisingscènes kwam hij nog wel voor, maar ook niet meer als misdadige protagonist. Hij werd eerder afgebeeld als dienaar of page aan de zijkant op de achtergrond, schijnbaar weggeplukt uit het gevolg van de Drie Wijzen. Dit had ook veel te maken met het groeiend belang van de

christelijke missie en de daaraan verbonden hoge status van de Zwarte Koning of Wijze.

3.4.3. De goede zwarte: missie

Vanaf de vroege 16^e eeuw functioneerde de Bijbel als ultieme legitimatie van de missie. Oud- en nieuwtestamentische teksten³⁷, die refereerden aan de universele aanspraken van het geloof, leverden inspiratie voor de beeldende kunsten, vooral dan voor boekillustraties. Voor de bekering van de Afrikanen vond men opnieuw een bijbels precedent in het verhaal van de bekering van de Ethiopische hoge ambtenaar³⁸, die in die tijd vaak afgebeeld werd in boekillustraties en schilderijen. Dat laatste gebeurde vooral in de Noordelijke Nederlanden tussen 1620 en 1650, toen de Republiek der Verenigde Provinciën volop aan haar maritieme expansie begon. In de katholieke gebieden bleef vooral de Zwarte Wijze of Koning populair. In de afbeelding rond de kribbe nam hij een nog meer prominente positie in, als symbool voor de (zwarte) bevolking in de nieuw ontdekte gebieden, die openstond voor de verkondiging vanuit de contrareformatische gecentraliseerde kerk. Voor de middeleeuwse kerk was Jeruzalem nog het epicentrum, vanaf de contrareformatie gold het adagium 'Urbi et Orbi' en kwam het accent op Rome te liggen.

Er werden doctrinaire en pastorale handleidingen gepubliceerd voor de bekering van de Afrikaanse slaven, onder meer *De Instauranda Aethiopum Salute* ('De verlossing van de Ethiopiërs', 1627) van de jezuïet Alonso de Sandoval (1576 – 1652). Enerzijds legitimeert hij wel de slavernij, anderzijds relateert hij de zwarte huidskleur van die potentiële christenen, want volgens hem maakt God geen onderscheid op basis van uiterlijke kenmerken. Het gaat uiteindelijk om de ziel en om een deugdzzaam leven, waarbij het ultieme ideaal is 'slaaf van Christus' te zijn.

3.4.4. De slechte zwarte

Soms bleef de zwarte toch verschijnen als een uitgesproken slechterik.

3.4.4.1. Neveneffect van de hofcultuur³⁹

Het feit dat zwart personeel een statussymbool geworden was voor de hogere klasse en de nieuwe rijken had een pervers neveneffect op de perceptie van 'de zwarte'. De verarmde landadel en al wie niet kon genieten van de winsten en de luxe die voortvloeiden uit de lucratieve maritieme expansie bekritiseerde de luxueuze levensstijl van de rijken ("een duivelse illusie", mogelijk afgebeeld in *De Tuin der Lusten* van Jeroen Bosch). Als symbool van die benijde en dus gehate aristocratische levensstijl, komt 'de zwarte' terug in beeld als een slechterik en als voorwerp van spot. Dat uitte zich bijvoorbeeld in het optreden van personages met zwarte maskers of zwarte duivels in carnavaleske

optochten, maar had ook een effect op de beeldvorming rond bepaalde populaire bijbelse figuren. Vooral de koningin van Seba kwam nu in een slecht daglicht te staan. In plaats van prototype van de heidense vrouw die zich bekeerd had werd zij nu vaak de zwarte verleidster en duivelin.

3.4.4.2. Na de val van Constantinopel (1453) geassocieerd met de Osmanen⁴⁰

Na de val van Constantinopel doken vaak zwarte soldaten, muzikanten of dienaren op in het gevolg van Turken. Hun aanwezigheid was wellicht bedoeld als een visuele versterking van de dreiging die uitging van de Osmanen. De associatie van 'de zwarte' met de Osmaanse veroveraars komt vooral voor in afbeeldingen met Venetiaanse roots. Venetië bleef namelijk ook na de val van Constantinopel een belangrijk commercieel en politiek contactpunt met het Oosten en de aanwezigheid van Osmaanse handelaars was er zeker niet ongewoon. De jonge Albrecht Dürer verbleef in 1494 – 1495 in Venetië en bestudeerde daar onder meer de afbeelding van 'exotica'. In een portretstudie uit die jaren, waarop twee Turkse handelaars afgebeeld worden, is het derde personage een zwarte dienaar in Osmaanse kledij, maar qua gelaatstrekken duidelijk lelijker.

De uitbreiding van het Osmaanse rijk in Noord-Afrika zorgde nog voor meer afbeeldingen van al dan niet geïslamiseerde zwarte Afrikanen in de nabijheid van Turken. Vaak gebeurde dat in illustraties van reisverhalen. De 'zwarte eunuch als bewaker van de Turkse harems' wordt in West-Europa een echte topic bij beschrijvingen van de Osmaanse maatschappij. De Franse historicus Michel Baudier (ca. 1585 – 1645), die verbonden was aan het hof van Lodewijk XIII, was bijzonder geïnteresseerd in de Turken en het Osmaanse rijk. Hij wijdde daar verschillende werken aan en in zijn *Histoire générale du sérail et de la cour du grand Turc* (1624) creëerde hij het stereotiepe beeld van de wrede zwarte eunuch, een lelijkaard in vergelijking met de perfecte schoonheid van de Turkse dames.

4. Vanaf de 2^e helft 17^e eeuw: een intensifiëring van contacten maar ook van verbeelding

Portugezen en Spanjaarden moesten hoe langer hoe meer concurreren en ook plaats ruimen voor andere maritieme grootmachten, Frankrijk, de Republiek der Verenigde Provinciën en Engeland. De maritieme expansie bestreek nu alle wereldzeeën en dat had ook ingrijpende gevolgen voor de aanwezigheid van zwarten in Europa en voor de beeldvorming. Het beeld van 'de zwarte' werd nog meer ambivalent en complexer dan in de voorgaande periode.

4.1. Diversificatie van slavenhandel en –herkomst⁴¹

Aanvankelijk onder de Portugezen en in hun kielzog de Spanjaarden verliep de toevoer van slaven vooral langs de verschillende havensteden in het Middellandse Zeegebied, maar later breidde die zich, o.a. door de maritieme expansie van Hollanders, Fransen en Engelsen, ook uit naar het Atlantisch gebied: Bordeaux, Nantes en Rouen in Frankrijk, Antwerpen in de Nederlanden, Bristol, Liverpool en Londen in Engeland en nog meer noordelijk Hamburg en Kopenhagen. Ook het aanbod van zwarte slaven diversifieerde en nam ook toe in aantal: zij kwamen nu ook uit Kongo, Guinea en Amerika. Later – maar dan zijn we al in de 18^e eeuw – zou Engeland toonaangevend worden op de slavenmarkten.

De zwarte slaven uit de nieuwe landen van herkomst vertoonden voor de Europeanen een paar opvallende verschillen in vergelijking met de eerdere slaventoevoer uit Noord-Afrika en Ethiopië. Ze waren of werden gepercipieerd als nog zwarter, wat maakte dat het contrast wit-zwart meer ging meespelen. Bovendien waren die 'zwartere zwarten' in Europese ogen duidelijk van een lager cultureel niveau dan hun voorgangers. De zwarten op de westkust van Afrika hadden niet alleen geen godsdienst die vergelijkbaar was met de cultureel hoogstaande islam, maar heel het maatschappelijk gebeuren en al hun tradities kwamen erg vreemd en primitief, zelfs 'wild' over. Dat had natuurlijk ingrijpende gevolgen voor de beeldvorming en de artistieke voorstelling van de zwarte.

4.2. Het belang van de huidskleur⁴²

Nu men geconfronteerd werd met zwarten van diverse origine, begon men zich meer vragen te stellen over de zwarte huidskleur en over de diverse rassen. De Franse wetenschapper en reiziger François Bernier (1625 – 1688) bracht als een van de eersten in 1684 een publicatie uit over de diverse rassen, *Nouvelle division de la terre par les différentes espèces ou races qui l'habitent*. Hij classificeerde de mensheid in diverse groepen. De Amerikanen, Noord-Afrikanen en Zuid-Aziaten verschilden, op hun donkerder huidskleur na, niet veel van de Europeanen. Maar de 'echte Afrikanen' waren, volgens Bernier, aan 5 karakteristieke herkenbaar en dat bleef niet zonder gevolg. Deze stereotiepe

trekken werden gemeengoed.

- Dikke lippen, geprononceerde neuzen
- Een zwarte kleur, die niet het gevolg is van 'langdurig zonnen'
- Een egale huid, op de plaatsen die niet blootgesteld werden aan de zon
- Enkele baardharen
- Kroezelig haar

Niet alleen in de wetenschap, maar ook in de mode kwam 'zwart' rond het midden van de 17^e eeuw in de belangstelling, maar niet in gunstige zin. Een donkere huid begon in het milieu van de rijken door te gaan voor het uiterlijke kenmerk van al wie werkt, hetzij op het land (gevolg van de blootstelling aan de zon) hetzij als huispersoneel⁴³, militaire of muzikale escorte⁴⁴ (zwarte slaven). Om duidelijk te manifesteren dat men die ondergeschikte sociale status niet deelde, werd een witte huidskleur chique. De zon vermijden en veel poeder gebruiken werd dus de boodschap. Als men zich dan als dame of heer met een manifest blanke huid kon laten omringen met een aantal pikzwarte pages of muzikanten was het optische effect maximaal.

Wit in contrast met zwart werd dus ook een statussymbool, maar dat zorgde dan weer in ascetische reformatorische middens voor een tegenreactie, niet alleen tegen het 'zinnelijke wit', maar tegen elke barokke pronk met kleuren. De op schilderijen van Hollandse meesters vaak afgebeelde zwarte kledij van reformatorische families, koopmansgezelschappen of

regenten met hooguit een wit gestreken, allesbehalve sensuele kraag, was in dat opzicht een duidelijk protest tegen de rijke kostuums en de kleurenpracht op hoffeesten met de zwarte page als onderdeel van het decor, bij optochten en hoftheater.

4.3. Wilden, zwarten en negers⁴⁵

De begrippen 'wild' en 'wildernis' waren voor het 17^e-eeuwse Europa termen uit een ver verleden of uit een ander continent. De Middeleeuwen hadden voor Europa de overgang betekend van een dun bevolkte wildernis met kleine feodale dorpen naar cultuurstaten. De kloosters hadden hierbij het voortouw genomen. Daarna was hun rol overgenomen door de steden en dit proces was later aan het einde van de Middeleeuwen tot voltooiing gebracht door de nationale staten. Deze kwamen tot stand in een proces van onderwerping van regionale eenheden, waarbij missie en kerstening, pacificatie en exploitatie een scenario vormden dat zich later zou herhalen buiten Europa in kolonialisme en imperialisme. Anders gezegd, de nationale staten waren de eerste geregelde

bestuurlijke entiteiten, waar vanaf de 16^e eeuw, in de periode waar de Renaissance hoogtij vierde, nog nauwelijks sprake was van 'wilden' in Europa, maar wel en alleen nog daarbuiten.

De discussie over 'wilden', die zich begin 16^e eeuw tussen Europese filosofen ontspoon en tot aan de Franse Revolutie een rol speelde in het Europese denken, had bijna uitsluitend betrekking op Amerikaanse inboorlingen, indianen dus. Over zwarte Afrikanen, die in Europa al honderd jaar eerder uitgebreid in beeld waren gekomen, werd aanvankelijk niet in deze termen gesproken.

De aanzet werd gegeven in een essay van Michel de Montaigne, *Des Cannibales* (1580) over Tupinamba-indianen uit Zuid-Amerika. Montaignes oordeel over deze 'wilden' was positief in vergelijking met zijn oordeel over tal van Europese gebruiken uit zijn tijd en kan doorgaan voor één van de eerste uitingen van Europees cultureel relativisme. Vooral de manier van oorlog voeren deed Montaigne terug denken aan de ridderlijke krijgsdeugden van weleer. Een totaal andere visie werd vertolkt door Thomas Hobbes (*Leviathan*, 1651). Voor hem was de Nieuwe Wereld een en al chaos en anarchie, een primitieve natuurstaat, waarbij hij uitging van het utopische idee dat de primitieve mens zich hield aan de natuurwet. Zijn idee van de deugdzame indiaan brengt ons meteen bij de filosofen van de Verlichting, die behoefte had aan een fundamenteel geloof in de goedheid van de menselijke natuur en van mensen in een natuurstaat om hun aanval op de feodaliteit en op het Ancien Régime te verrechtvaardigen. Zo komt de gestalte van de 'goede wilde', 'le bon sauvage' in zicht. Locke inspireerde op zijn beurt Montesquieu en diverse andere filosofen die in de (imaginaire) Amerikaanse indiaan een handzaam contrast vonden om de ondeugden van het decadente Europa, in het bijzonder van het hof van Versailles, beter te laten uitkomen. Jean-Jacques Rousseau verweet zowel Hobbes als Locke overdrijving van de ondeugden en deugden van de indiaan, die hijzelf veeleer als amoreel beschreef.

De 'wilde' werd in al deze discussies beschouwd en gebruikt als een 'menselijk nulpunt', in combinatie met de gedachte van een oorspronkelijke toestand of natuurstaat. Deze imaginaire opgebouwde gestalte van 'de wilde' als 'mensbeeld minus cultuur' was de inzet van een in wezen politieke confrontatie tussen tegenstrijdige Europese mensbeelden. Vanaf het einde van de 18^e eeuw werd de Europese attitude tegenover andere culturen minder ambivalent en meer zelfzeker. Superieure meewarigheid was nu de overheersende toon in het discours. Het grondprincipe om andere culturen te definiëren was dat van de negatieve vergelijking: "geen schrift, geen wetten, geen koning, geen rechtspraak, overheid, kunsten, kleding, huwelijk, kortom geen beschaving...". Zo kwam Afrika terug in beeld als vacuüm, waar de Europeanen de beschaving konden brengen. Het enige wat Afrika had in Europese ogen was een woeste, overweldigende natuur waarbij mensen in het niet verzinken. Terwijl Europeanen in de 16^e en ook nog in de 17^e eeuw vol ontzag verslag deden van rijke hoven en omvangrijke, goed georganiseerde steden in zwart Afrika, verdween dit element later uit de Europese iconografie. Het westerse Afrikabeeld liet bij voorkeur de wildernis zien met palmbomen en zwarte wilden in pittoreske dracht.

Deze degradatie van de zwarte, van gecultiveerde Moor tot primitieve wilde, had ook repercussies op het taalgebruik. Vanaf de 18^e eeuw werd 'Moor' als aanduiding voor zwarte Afrikanen geleidelijk aan vervangen door 'neger', wat refereerde aan 'niger' en een eerder negatieve connotatie had: zwarte huidskleur gelinkt aan barbaarse primitiviteit.

Ook in de wetenschap, meer bepaald de biologie en de antropologie, werd 'de zwarte' medio 18^e eeuw als inferieur voorgesteld. Eerder gebeurde dat ook, maar dan altijd op grond van culturele kenmerken en van christelijke associaties van zwartheid met moreel kwaad. Nu gebeurde dat ook al eens op grond van theorieën over raciale inferioriteit, hoewel de eigenlijke rassentheorie en een ideologie van ras die wetenschappelijke geldigheid claimt van nog latere datum zijn, nl. de 1^e helft van de 19^e eeuw, na het Britse verbod op de slavenhandel van 1807. Zwarte Afrikanen werden ook hoe langer hoe meer met dieren vergeleken. De Oudheid en de Middeleeuwen kenden een grensgebied tussen mens en dier dat bevolkt was door mythische en monsterlijke wezens, zoals de sater en de centaur. Vanaf de 18^e eeuw kwam 'de zwarte Afrikaan' in wetenschappelijke geschriften in aanmerking voor deze 'missing link'.

4.4. Bijbelse legitimatie van raciale ongelijkheid: de vloek van Cham⁴⁶

Terwijl de wetenschap aldus 'voortschreed', stond het populaire denken in Europa nog steeds in het teken van het christendom. Het christelijk ethiopianisme en Pape Jan⁴⁷ waren op de achtergrond geraakt en het middeleeuwse discours over de vervloeking van Cham en van zijn zoon Kanaän kreeg hernieuwde aandacht. De associatie van deze vloek met 'zwartheid' duikt voor het eerst op in middeleeuwse Talmoedteksten en overal waar in de vroege kerk deze tekst gebruikt werd om (kleurloze) slavernij te legitimeren, werd de vloek van Cham in de 16^e en 17^e eeuw een verklaring voor de slavernij van de zwarte Afrikanen.

4.5. En toch: ethiopianisme wordt een wetenschap, ethiopistiek⁴⁸

Nog één maal kwam de legende van Pape Jan of Priesterkoning Johannes toch weer de kop opsteken, maar dat zou ook haar definitieve ondergang betekenen. De Turkse druk op Europa hield niet af. In 1529 hadden ze al vóór de poorten van Wenen gestaan en men zag toen in Ethiopië een mogelijke bondgenoot. Dat had aanleiding gegeven tot diplomatieke bezoeken van Ethiopische delegaties aan het Duits-Oostenrijkse Rijk en aan Rome en ook was er een groeiende interesse voor de taal en de cultuur van dit Noord-Afrikaanse gebied.

Hernieuwde Turkse druk in de 2^e helft van de 17^e eeuw zorgde opnieuw voor een Ethiopische hype, maar die resulteerde nu in de start van een nieuwe wetenschap, de ethiopistiek, toen onderdeel van de oriëntalistiek en nu van de afrikanistiek. Een hoofdrol was daarbij weggelegd voor de Erfurtse oriëntalist

en diplomaat Hiob Ludolf (1624 – 1704). Tijdens een verblijf in Rome kwam hij in contact met de Ethiopische geestelijke, theoloog en specialist in Afrikaanse talen, Abba Gorgyros of Gregorius en hij bracht hem mee naar Duitsland. Ludolf was ondertussen immers in dienst getreden van de Duitse keurvorst hertog Ernst I von Sachsen-Gotha, bijgenaamd de Vrome. Deze had in zijn slot Friedenstein in Gotha (Thüringen) een enorme bibliotheek en was zeer geïnteresseerd in het (christelijk) Oosten en in het bijzonder in Pape Jan. De hertog was bijzonder gecharmeerd door het bezoek van Gorgyros, waarbij Ludolf als tolk fungeerde. Beide geleerden werkten maanden lang in de hertogelijke bibliotheek aan een cultuurhistorisch werk over Ethiopië en een lexicon. Ernst was vast van plan Gorgyros levenslang te financieren, plande een gezamenlijke ontdekkingsreis naar Afrika, maar uiteindelijk vielen die plannen in het water, omdat de Ethiopische geleerde op terugreis naar zijn land om het leven kwam door een schipbreuk.

De wetenschappelijke contacten met Ethiopië werden niettemin door Ludolf en zijn leerling Johann Michael Wansleben intens verder gezet. Dat resulteerde in de uitgave van lexica en vooral van de *Historia Aethiopica* in 1681. Dit werk werd in diverse Europese talen vertaald en Ludolf maakte daarin onder meer komaf met de altijd opnieuw opduikende legende van Pape Jan. Hij toonde aan dat er in Ethiopië zelf geen connectie bestond tussen Pape Jan en de Ethiopische keizers en zo verdween de mythische koning voorgoed van de geografische kaarten. Desondanks had de legende eeuwenlang de verbeelding geprikkeld en zelfs de wereldgeschiedenis beïnvloed door Europese ontdekkingsreizigers, missionarissen, wetenschappers en avonturiers te stimuleren.

5. De zwarte in de religieuze kunst: enkele frequent voorkomende voorstellingen

In de loop van de vorige hoofdstukken werd sporadisch al verwezen naar effecten van de frequentere contacten met zwarten en de daaraan verbonden beeldvorming op de beeldende kunsten. Zo vermeldde we met betrekking tot de periode die ons hier vooral interesseert (ca. 1400 – ca. 1750) onder meer de geleidelijke verdwijning van de stereotype zwarte duivel of beul en de populariteit van bepaalde zwarte bijbelse figuren of martelaren.

Op enkele frequent voorkomende voorstellingen van zwarte religieuze personages gaan we hier wat dieper in. We proberen ons hier te beperken tot schilderijen die in musea of kerken in Vlaanderen, Brussel of Nederland bewaard en kunnen bekeken worden. In sommige gevallen is dit wel jammer, want voor ons onderwerp relevante werken van grote Vlaamse meesters, zijn ten gevolge van allerlei politieke peripetieën niet zelden in het bezit gekomen van buitenlandse topmusea als het Prado in Madrid, Uffizi in Firenze, the National Gallery in Londen, die Alte Pinakothek in München, enz.

5.1. De Aanbidding door de Drie Wijzen / Koningen ⁴⁹

Voor de meeste Europeanen in de 16^e en 17^e eeuw werd het beeld van 'de zwarte' vooral gevormd door afbeeldingen van het verhaal van de Drie Koningen. Deze iconografie was gebaseerd op een verhaal uit het evangelie van Matteüs⁵⁰, dat bijzonder weinig details over de hoofdpersonages weergeeft. Het spreekt alleen over magiërs of wijzen uit het Oosten, over een ster die hen op weg zette, over hun onderhoud met koning Herodes en over hun geschenken: goud, wierook en mirre.

5.1.1. Een oudchristelijk thema

Ondanks de sobere tekst, wordt deze scène al vroeg afgebeeld, o.a. in eenvoudige vroegchristelijke tekeningen in de catacombe van Priscilla te Rome. Het verhaal putte zijn belang niet uit de picturale details, maar als een aanwijzing dat Christus zich van meet af aan voor de heidenen openstelde. In de keizerlijke hofkunst na Constantijn deed de vorm van het tafereel denken aan een keizerlijke ontvangst van buitenlandse bezoekers, die de keizer hulde kwamen brengen. Men bedoelde hiermee waarschijnlijk Perzische geleerden, want ze droegen meestal Perzische kostuums met op hun hoofd de karakteristieke Frygische muts. Toch is er al heel vroeg ook sprake van koningen, waaronder één van Afrikaanse origine. De kerkvader Tertullianus (ca. 160 – ca. 230) linkte het verhaal van Matteüs aan voorafbeeldingen uit het Oude Testament, meer bepaald aan teksten, waarin sprake was van vorsten en koningen, o.a. van Seba (Afrika), die geschenken aanbrachten.⁵¹ De bij Jesaja vermelde kamelen in het gevolg van de koningen zullen eeuwen later vele schilders blijven inspireren. In het vroegmiddeleeuwse geschrift *Excerptiones Patrum*, dat lange tijd ten onrechte werd toegeschreven aan de kerkleraar Beda Venerabilis (ca. 672 – 735), wordt de Afrikaanse afkomst van één van de drie figuren benadrukt, omdat ze zo samen naar de drie toen bekende continenten verwezen, wat dan weer overeenkwam met de al eerder vermelde opsplitsing van het mensdom op basis van de drie zonen van Noah. Deze voorstelling van de drie continenten had een enorme invloed op de beeldende kunsten, maar toch werd de Afrikaanse afkomst van één van de Koningen pas veel later rond 1400 uitdrukkelijk in beeld gebracht.

5.1.2. De Middeleeuwse versie

Vanaf de 11^e eeuw wordt de koninklijke status van de personages van Matteüs gemeengoed op grond van de al eerder vermelde en nu populaire oudtestamentische teksten⁵², maar ook door een link met het bijbelse verhaal over het bezoek van de niet-joodse koning Melchisedek aan Abram, dat ook als een voorafbeelding gelezen werd.⁵³

Steeds vaker werden de koningen ook met name genoemd: Caspar, Balthasar en Melchior. Die naamgeving komt al voor in een geschrift uit Alexandrië, maar werd gemeengoed sinds de verschijning van de *Legenda Aurea*.

Ondertussen was al tijdens de 12^e eeuw door toedoen van Frederik Barbarossa⁵⁴ Keulen de bewaarplek van de relieken van de Drie Koningen geworden, meteen ook een populair pelgrimsoord en daarna ook een belangrijk productiecentrum van afbeeldingen van de Drie Koningen.

5.1.3. De Zwarte Koning maakt zijn opwachting

Rond 1400 dook in het Duitse Rijnland in schilderwerken de in de literatuur al eerder bekende Zwarte Koning voor het eerst op. Vanaf de 13^e eeuw waren er al wel eens zwarte bedienden in het gevolg van de koningen verschenen, maar op de Zwarte Koning moesten we nog even wachten. Maar vanaf de 15^e eeuw wordt dit thema bijzonder populair als voorstelling van de drie toen bekende continenten die hulde brengen aan Christus. De Zwarte Koning zelf was zeer geliefd ten noorden en westen van de Alpen. Herbergen voor pelgrims namen de Drie Koningen of de Moorse koning als handelsmerk en deze laatste was ook een vaak voorkomend personage in het religieus theater. Alleen in Italië werd het idee niet overgenomen en werden zwarten alleen afgebeeld in het gevolg van de Drie Koningen.

In de Lage Landen zorgt Memling in 1464 voor de primeur met een Afrikaanse koning in een tweede versie van zijn *Aanbidding*, die – net als het gelijknamige werk van Jeroen Bosch uit 1540 met eveneens een zwarte koning – in het Prado in Madrid bewaard wordt. De Zwarte koning was meestal een Moor en verbeeldde Noord-Afrika. Zijn naam was niet eenduidig, aanvankelijk vooral Caspar, later Balthasar. De diplomatieke contacten tussen Europa en Ethiopië hadden wel als effect dat afbeeldingen van de Drie Koningen en van de Ethiopische Zwarte Koning, onder meer herkenbaar aan zijn koninklijke rode kleding, ook opdoken in miniaturen van getijdenboeken.

5.1.4. De Antwerpse school 1^e helft 16^e eeuw

Na de ontdekking van Amerika kreeg het thema *Aanbidding* een enigszins andere invulling. Het werd nu gelinkt aan de maritieme expansie en de overzeese handel. Antwerpen werd in de 1^e helft van de 16^e eeuw het belangrijkste productiecentrum van afbeeldingen van de Drie Koningen. De export van de 'Driekoningenindustrie' bestreek het grootste deel van de toenmalig bekende en bereikbare wereld. De voorstelling was zo populair, omdat ze paste in het beeld van een commercieel bedrijvige stad die één van de voornaamste handelscentra geworden was in de steeds groter wordende wereld. Na de omvaart van de Portugezen rond Afrika was de handel van de Middellandse Zee en de Atlantische Oceaan immers verbonden met die van de Indische Oceaan en de Chinese Zee en dit kosmopolitische karakter was ook

merkbaar bij de handelaars die Antwerpen frequenteerden. De schilders legden dan ook steeds de nadruk op de extravagante en fantasierijke voorstelling van de hofstoet van de Koningen. Die bestaat uit karavanen, vaak met duidelijk zichtbare oosterse kenmerken, die allerlei producten uit verre streken vervoeren.

Speelse fantasie en gebruik van extravagante, niet door het uitgebeelde thema strikt vereiste vormdetails en voorstellingsonderdelen zijn karakteristiek voor de Vlaamse schilderproductie van de eerste decennia van de 16^e eeuw, die aangeduid wordt met de verzamelnaam 'Het Antwerpse Maniërisme⁵⁵ van omstreeks 1520'. De Antwerpse Maniëristen vormen een groep van meestal anonieme meesters, die, zoals hun grote voorgangers Van Eyck, Van der Weyden, David, doorgaans religieuze voorstellingen schilderden, maar waarbij de diepgang bij het interpreteren van de thema's in belang inboette ten gunste van een mooie beweeglijke vorm en een massa met zorg en belangstelling afgebeelde en benadrukte details. Het is niet toevallig dat de meeste van hun paneeltjes of drielুকjes voorstellingen zijn van de 'Geboorte van Christus', veelal 's nachts gesitueerd, ofwel van de 'Aanbidding door de Koningen' of nog van de 'Kruisdood van Christus'. Deze thema's waren uiterst geschikt voor een erg gespecialiseerde serieproductie, ze pasten in elk klooster, in elke kapel, in elke patriciërswooning, zodat de schilders gemakkelijk kopers vonden voor hun afgewerkte producten in voorraad. Zij lieten bovendien toe de zin voor het grillige – bijvoorbeeld de kribbe in een met het wonderlijkste licht gevulde grot of stalruïne – of voor het exotische – de koningen uit het fabuleuze Oosten – bot te vieren. Het drielুকje *De Aanbidding door de Koningen* (auteur onbekend) dat men kan bewonderen in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen, biedt tegelijkertijd een zeer typisch en één der artistiek meest verzorgde voorbeelden van dat Antwerpse Maniërisme. De elegante en rijzige jonge Moorse koning, die zwierig de baret van het hoofd neemt, valt dadelijk op. Een andere opvallende figuur is de koning rechts, die in een sierlijke maar onnatuurlijke S-vormige houding naderbij komt, het gelaat half verscholen achter een weelderige baard en met een zonderlinge punthoed op het hoofd. De architectonische achtergrond is uiterst kenmerkend voor de visie en smaak van de Antwerpse Maniëristen. Het gebeuren heeft plaats vóór een half gotische, half renaissancistische ruïne, een locatie waaraan de schilder blijkbaar bijzondere aandacht besteedde. De kledij van de personages is maar gedeeltelijk gebaseerd op de eigentijdse mode: de ontegensprekelijk pronkerige en representatieve tendensen welke in de vroeg-zestiende-eeuwse klederdracht der hogere standen aanwezig waren, werden hier alleen extra benadrukt en opgedreven. Men mag in dit verband niet vergeten dat toen Amerika pas ontdekt was en de meest fabelachtige verhalen over verre gebieden en hun rijke bewoners de verbeelding prikkelden en de smaak stimuleerden in de richting van het extravagante en het exotisch luxueuze.

Nog een ander prachtig voorbeeld van een anoniem gebleven Antwerpse maniërist vindt men in het prachtige drielুক, dat in Brugge in Onze-Lieve-

Vrouw-ter-Potterie – Hospitaalmuseum bewaard wordt. De Zwarte Koning krijgt daarin een prominente rol met zijn opvallend hemelsblauwe, met goud afgezoomde kleding. Hij maakt ook een zwierige, typisch maniëristische, aan de wetten van de zwaartekracht ontsnappende draai, die er samen met het licht-donker contrast, dat onder meer uitgaat van zijn fantasierijke kleding, voor zorgt dat alle aandacht naar hem uitgaat.

Het religieuze thema van de Drie Koningen werd begin 16^e eeuw in Antwerpen dus ook gebruikt voor louter seculiere doeleinden, nl. om de lokale rijkdom te etaleren met extravagante mode en exotische mensen. Vlaamse, Italiaanse en Portugese handelaars in Antwerpen associeerden zichzelf trouwens met de Koningen, kochten de schilderijen en gaven hun kinderen de namen Caspar, Melchior en Balthasar. Deze laatste naam droeg blijkbaar de voorkeur weg van Antwerpse handelaars die zaken deden in Afrika. Omdat voor Antwerpen onder meer de transcontinentale handel in kostbare stoffen bijzonder belangrijk was, krijgt deze handelswaar ook alle aandacht in de ‘Aanbiddingen’ uit die tijd. De kleding van de Zwarte Koning verschilt al wel eens: Moors, maar ook Europees als een Romein of met extravagante fantasiekleding. Een frequent attribuut is een parel of een gouden ring in zijn oor.

Naast de anonieme meesters van ca. 1520 moeten hier nog een aantal wel bekende schilders, met Drie Koningen in hun oeuvre vermeld worden in deze periode: Joos van Cleve (ca. 1480 – 1540) en Pieter Coecke van Aelst (1502 – 1550).

5.1.5. De Drie Koningen ten tijde van de contrareformatie

Na 1550 bleef de invloed merkbaar van het Antwerpse Driekoningen format met zwaar beladen karavanen van kamelen en olifanten, die van heinde en verre de duurste producten aansleepten. De populariteit van het onderwerp had wel neveneffecten. Opdrachtgevers wilden niet alleen alle onderdelen van het tafereel op hun schilderij maar zagen ook zichzelf, bekenden en familieleden graag afgebeeld. Dat alles realiseren binnen een beperkte ruimte was niet eenvoudig en zorgde soms voor overvolle composities, waar de Koningen of de kernboodschap van het verhaal niet meer zo prominent aanwezig waren. Dat gold minder voor de Zwarte Koning, want de kunstenaars werkten graag met zwart-wit effecten en daarvoor leende dit personage zich natuurlijk heel goed. Schilders als Pieter Breughel de Oudere en Maarten de Vos wisten beter het evenwicht te bewaren.

De reformatie gooide wel wat roet in het eten. Er was niet alleen de beeldenstorm, maar het onderwerp zelf *Aanbidding der Koningen* was onderwerp van veel discussie, omdat Luther had beweerd dat zij wijzen en geen koningen waren. Men kan zich ook afvragen of de erg rijkelijke uitrusting van de Koningen in bepaalde voorstellingen niet kan opgevat worden als een morele terechtwijzing en een verborgen maatschappijkritiek op de luxe van de bezittende klasse⁵⁶. Ook bepaalde katholieke theologen, zoals de

invloedrijke Leuvense theoloog uit de contrareformatie Jan Vermeulen of Jan van der Meulen, beter bekend als Johannes Molanus, wilden terug naar de kern van de boodschap en begonnen zich inhoudelijke vragen te stellen bij de overleveringen die verband hielden met het verhaal van Matteüs of de eraan gelinkte oudtestamentische teksten. Ze konden die wel aanvaarden als een 'voorspelling' van Christus' acceptatie door de heidenen, maar de geografische namen in de oudtestamentische teksten zoals Seba klopten niet met de vermelding van Matteüs dat ze uit het oosten kwamen. De koninklijke status van de Wijzen wilden ze wel aanvaarden. Misschien moest dit niet letterlijk opgevat worden, maar toch ging het volgens die katholieke theologen duidelijk over figuren die over koninklijk gezag beschikten.

Deze theologische discussies konden niet beletten dat in de 17^e eeuw, na de beeldenstorm, de *Aanbidding* zeer populair bleef bij het volk en ook in de liturgie. In heel katholiek Europa werden nu schilderijen over dit thema geproduceerd, waarbij steevast één van de koningen als een zwarte afgebeeld werd.

5.1.6. Rubens

Ook binnen het oeuvre van Rubens nemen *Aanbiddingen* een belangrijke plaats in en door het hoge aantal van zijn schilderijen over dit thema, de diversiteit en de kwaliteit ervan had hij een brede invloed. In de jaren 1608 – 1634 heeft Rubens dit tafereel verschillende keren afgebeeld. Tijdens het Twaalfjarig Bestand (1609 – 1621) bereikte de restauratie van de katholieke kerk in de Zuidelijke Nederlanden een hoogtepunt. Nieuwe kloosterorden vestigden er zich en waren verantwoordelijk voor een opleving van de bouwactiviteit. Heel wat kerken en kloosters werden opgetrokken of gerestaureerd en in dat kader kreeg Peter Paul Rubens van religieuzen in steden zoals Mechelen, Brussel, Affligem, Leuven, Aalst, Gent en Rijsel talrijke opdrachten voor altaarstukken. Ook bestellingen van openbare instellingen, burgerij, aristocratie en vorsten bleven niet uit. Het thema zelf bood immers gelegenheid tot zowel het benadrukken van religieuze doctrines als het etaleren van wereldse pracht en praal, waardoor enkele van deze schilderijen een climax van hoog barok betekenden.

Rubens vond de Zwarte Koning steeds opnieuw uit: van lichtbruine Moor tot zwarte Afrikaan, van stralende jongeman met kroezelhaar tot norse en zelfs afschrikwekkende pasja met tulband. Hij maakte ook portretstudies over dit onderwerp en schiepte er zichtbaar artistiek genot in om hiermee aan de slag te gaan met kleurschakeringen en licht-donker effecten.

In 1609, na zijn terugkeer uit Italië, kreeg Rubens opdracht van de Antwerpse burgemeester Rockox om een *Aanbidding* te schilderen voor de Statenkamer van het stadhuis, de locatie voor de finale onderhandelingen voor het Twaalfjarig Bestand. Het werk bevindt zich nu echter in het Prado van Madrid. Op twee zeer bekende *Aanbiddingen* van Rubens, die bij ons te bezichtigen

zijn, gaan we hier wat dieper in: de triptiek achter het hoofdaltaar van de Mechelse Sint-Janskerk (1617) en het oorspronkelijk als altaarstuk van de Antwerpse Sint-Michielsabdij bestemde schilderij (ca. 1624), dat in het Antwerpse KMSK bewaard wordt.

Uit heel de compositie van het Mechelse schilderij straalt een aristocratische, gedempte religieuze stemming, zonder heftige gebaren als in de meeste Driekoningenstukken. Het licht uitstralende Kind wordt op geen andere Aanbidding van Rubens zo sterk benadrukt en dit lichteffect heeft hij nog versterkt door het Kindje te omkransen met een lichtzone. Uiteraard vormt dit een contrast met de Moorse koning, wiens hoofd duidelijk verwijst naar Rubens' studie van een Afrikaan met witte tulband, die hij maakte in voorbereiding van het schilderij van het Antwerpse stadhuis en die zich nu in Londen bevindt. Maar nog meer contrasteert het licht dat uitgaat van het Jezuskind, met het schitterende pikzwarte gelaat van een lachende Afrikaan, die zich naar de kribbe toebuigt en die symbool staat voor de bevolking uit de nieuw ontdekte gebieden, die open staat voor de boodschap. Hij trekt ook als bekeerde meer de aandacht dan de Moorse koning. Zijn gelaat doet onmiskenbaar denken aan het Afrikaanse model⁵⁷ dat Rubens vier keer in een portretstudie heeft afgebeeld. Hoe die Afrikaan in Antwerpen bij Rubens' atelier belandde is niet bekend, maar hij moet daar ergens tussen 1613 en 1615 zeker verbleven hebben. Het enthousiasme van de Afrikaan, die volop participeert aan het heilsgebeuren, staat in schril contrast met de afstandelijke houding van de figuren op de achtergrond, waarvan een aantal, op hun hoofddekseel afgaande, waarschijnlijk joden voorstellen.

Het schilderij uit het Antwerpse KMSK legt dan weer andere accenten. Het onderscheidt zich in vele opzichten van andere altaarstukken rond dit thema door de grootte van het paneel, de rijkelijke uitwerking van het tafereel en het bijzondere iconografische programma. Niet zoals in Mechelen een intiem tafereel met religieuze inslag en met de mooie lichtuitstraling die al de hoofdpersonages in één aanbidding omsluit, maar een zeer kunstig gebalanceerde compositie met veel decoratieve weelde, een geraffineerd kleurenspeel en enkele bijzondere iconografische details waarvan we hier enkele belichten.

De context waarin het schilderij ontstond, meer precies de identiteit van de opdrachtgevers, speelde een belangrijke rol. Het werk werd in 1624 besteld door de norbertijner abt Mattheus Irselius voor het hoofdaltaar van de kerk van de Sint-Michielsabdij. In de globale context van de contrareformatie zijn het o.a. specifiek orde gerelateerde aspecten uit de spiritualiteit van de norbertijnen die Rubens nadrukkelijk in het licht stelt, vooral dan de propaganda voor de eucharistie⁵⁸, waarnaar vele details in het schilderij, veel meer dan in andere werken over dit thema verwijzen. Dezelfde eucharistische functie wordt vervuld door attributen rond de kribbe en door het feit dat de oosterse koning het Christuskind – uitzonderlijk! – ook werkelijk bewierookt met een gouden wierookvat, een handeling die beladen is met eucharistische symboliek. Diezelfde functie wordt ook vervuld door de liturgische kledij van

de westerse en de oosterse koning, waaraan hier opvallend veel aandacht besteed wordt. De Moorse koning is qua hoofd verwant met zijn naamgenoot in Madrid en in Mechelen, maar zijn lichaamshouding, alsook zijn kledij roepen eerder het stereotiepe beeld op van de Turkse handelaar. Hij is bijna een kopie van Rubens' Portret van Nicolas de Respaigne (bewaard in Kassel), die dit schilderij wellicht bij Rubens bestelde, nadat hij in 1619 naar Antwerpen was teruggekeerd uit de Levant, waar hij handel dreef, hetgeen zijn rijkelijk exotische, Turkse kleding verklaart. De Moors/Turkse koning lijkt ook minder betrokken bij het centrale gebeuren dan de twee andere koningen.

Op meerdere *Aanbiddingen* beeldde Rubens kamelen af, maar deze van het Antwerps schilderij onderscheiden zich door hun prominente aanwezigheid en door de natuurgetrouwe, gedetailleerd weergegeven fysionomie. Ook hier participeert een zwarte Afrikaanse jongen belangstellend aan het gebeuren, weliswaar niet met hetzelfde engagement of uitstraling als de bekeerde Afrikaan uit het Mechelse schilderij. Misschien is hij één van de kameeldrijvers, wat hun aantal ook op drie zou brengen, een Aziaat, een westerling en een Afrikaan.

5.2. Salomo ontvangt de Koningin van Seba⁵⁹

De koningin van Seba⁶⁰ was een prominent personage uit het Oude Testament en zij werd vaak als Afrikaanse bestempeld. Volgens het verhaal kwam zij op bezoek bij koning Salomo in Jeruzalem met een groot en rijk gevolg, met kamelen die specerijen en grote hoeveelheden goud en edelstenen vervoerden⁶¹. In de bijbel was Seba een koninkrijk in het ZW van Arabië⁶², maar de Romeins-Joodse historicus Flavius Josephus (1^e eeuw na Christus) noemt de koningin de vorstin van Egypte en Ethiopië⁶³. Deze benaming werd overgenomen door prominente figuren uit het vroege Christendom, Origenes (3^e eeuw) en Isidorus van Sevilla (7^e eeuw). Beide zagen zij in de koningin een symbool voor de bekering van individuele heidenen die tot de kerk en Christus kwamen.

In de Koran staat een vergelijkbaar verhaal, waarin Salomo (Sulayman) hoort van een heerseres die de zon aanbidt. Hij stuurt haar een boodschap met daarin de dreiging van een invasie. Daarop worden kostbare geschenken naar Salomo gestuurd. Salomo weigert de geschenken met de boodschap, dat hij al iets veel kostbaarders bezit, namelijk het geloof in één God. Daarop reist de vorstin (Bilqis) naar Salomo en accepteert zij de monotheïstische godsdienst.

De invloedrijke 12^e-eeuwse theoloog, exegeet, mysticus en benedictijnerabt Rupert van Deutz⁶⁴, ook Rupertus Tuitensis of Rupert van Luik genoemd (omgeving van Luik ca. 1075 – Deutz 1130) was wellicht de eerste om in één van zijn werken, *De Trinitate et ejus operibus libri XLII*, de symbolische betekenis van de koningin van Seba te verruimen. Hij maakte van haar het zinnebeeld van alle volkeren van de hele wereld, met uitzondering van de Joden, die zich bekeerden tot het christendom. Vanaf het einde van de 12^e

eeuw wordt de Koningin van Seba, al dan niet geschenken aanbrenghend, in bepaalde afbeeldingen in het Heilig Roomse Rijk voorgesteld als een zwarte en dus expliciet gelinkt aan Afrika, conform de politiek – religieuze aspiraties van de Hohenstaufen keizers.

De Koningin van Seba zou als zinnebeeld voor de nieuwe christenen eeuwenlang populair blijven en ook kunstenaars blijven inspireren, maar tegelijkertijd dook vanaf het einde van de 13^e eeuw, vooral in de volksliteratuur, nog een andere interpretatie op, de zwarte duivelse femme fatale die de heilige koning Salomo poogde te verleiden. Dit negatieve beeld maakte haar geleidelijk aan toch minder populair.

Ondanks deze neerwaartse trend, vormde in de 17^e eeuw de eeuwenoude link van de Koningin van Seba met de bekering van de heidenen en de details in het verhaal over haar rijkelijke karavaan voor Rubens een welkome aanleiding om de Koningin van Seba op te nemen samen met een Driekoningen project in de plafondschildering van de Carolus Borromeüskerk in Antwerpen, maar helaas is dit werk door een brand in 1715 verloren gegaan. De schets voor het schilderij is gelukkig wel bewaard gebleven (Londen, Courtauld Institute Galleries). Jan Boeckhorst, één van de meest getalenteerde leerlingen van Rubens, maakte de ontmoeting van de koningin met Salomo, in navolging van zijn leermeester, rond 1650 tot onderwerp van een werk, dat in het bezit is van een Antwerpse religieuze stichting, de Fondatie Terninck. Volgens de specialiste ter zake Elisabeth McGrath legt Boeckhorst wel opmerkelijke eigen accenten. Boeckhorsts koningin is nog nadrukkelijker zwart dan die van Rubens: haar elegante Afrikaanse profiel steekt zeer duidelijk af tegen de hemel. Boeckhorst beeldt in zijn compositie ook een Salomo af, die in vervoering aangetrokken wordt door de koningin zelf en niet door haar geschenken. Wellicht laat hij haar versmelten met de Zwarte Bruid uit het Hooglied van Salomo⁶⁵. Opmerkelijk is dat hij de wit-zwart symboliek, in tegenstelling met de iconografische conventies van zijn tijd, volledig omkeert. De witte kledij van de centrale figuur, de zwarte koningin en van haar twee dienaressen trekt alle aandacht tegenover de bruine, donkere kledij van Salomo en zijn entourage. Haar dienaressen zijn bovendien blank, een voorstelling die zeer uitzonderlijk was. Daarnaast beschikt zij ook nog over zwart mannelijk personeel.

5.3. Doop van de Ethiopische hoge ambtenaar / eunuch / kamerling⁶⁶

Voor de bekering van de Afrikanen zag men een bijbels precedent in een verhaal uit de Handelingen, waarin de apostel Filippus een Ethiopiër, “een eunuch, een hoge ambtenaar van de Kandake, de koningin van Ethiopië”⁶⁷, bekeert en doopt. Het dook in de westerse kunst, voor zover bekend, ca. 1519 voor het eerst op in een illustratie van een *Historiebijbel*, die bestemd was voor Karel V. Het thema werd bijzonder populair in de Nederlanden, vooral in de protestantse Noordelijke Nederlanden in de 2^e helft van de 16^e en de 1^e helft van de 17^e eeuw. Vermoedelijk is dit te verklaren door het feit dat de Doop,

naast het Avondmaal, nog het enige sacrament is in de gereformeerde kerk. Veel meer dan bij de katholieken legde men daar ook de nadruk op geloofs- en bijbelonderricht en bekering voorafgaand aan het toedienen van het sacrament. Dit was nu net de essentie van het verhaal uit de Handelingen en dit accent werd dan ook soms prominent in de verf gezet door ergens in het tafereel een bijbel af te beelden.

Er deden meerdere interpretaties van dit verhaal de ronde. Sommigen legden de nadruk op eerder nieuwtestamentische thema's: de evangelische naastenliefde, de principiële gelijkheid van alle kinderen Gods, ongeacht hun huidskleur en vooral de universaliteit van de blijde boodschap van Christus, die voor alle volkeren bestemd is⁶⁸. Anderen linkten dit verhaal eerder aan een oudtestamentisch citaat uit het boek Jeremia, waarin toch een zeker stigma gelegd wordt op de zwarte huidskleur: "Kan een Nubiër zijn huid veranderen, of een panter zijn vlekken? Zouden jullie, vergroeid met het kwaad, dan iets goeds kunnen doen?"⁶⁹ De huid van de Ethiopiër bleef ondanks zijn doopsel natuurlijk even zwart, maar zijn ziel was nu toch al zeker gereinigd. Gemeenschappelijk aan beide interpretaties is natuurlijk de propaganda voor de missie onder de Afrikanen. Volgens Blackely raakte de al bij al positieve symboliek van dit tafereel op een bepaald ogenblik misschien toch wat in de verdrukking en werd het thema dus minder populair, toen ook de Noordelijke Nederlanden meer en meer betrokken raakten in de handel in zwarte slaven. Zwart, gelinkt aan slavernij, werd in die context toch vooral als inferieur gepercipieerd.

De meeste voorbeelden van dit in onze contreien zo populaire tafereel bevinden zich nu in buitenlands bezit. Eén van de eerste en meest bekende dateert van ca. 1550 en is van de hand van de Antwerpse schilder Jan van der Elburcht. Het maakte oorspronkelijk deel uit van een altaartriptiek voor de kapel van de vishandelaars in de Onze-Lieve-Vrouwkathedraal te Antwerpen. Het middenpaneel beeldt de wonderbare visvangst af en bevindt zich nog altijd in de kathedraal, maar het linkerluik *Doop van de kamerling* behoort nu tot de collectie van het Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam. In het schilderij wordt ook veel aandacht besteed aan de karavaan van de zwarte dignitaris, met wagens, paarden en een heel gevolg. Dit accent komt nog meer uit de verf bij *Doop van de kamerling* van Abraham en/of Hendrick Bloemaert (1620-1625), dat zich in het Centraal Museum te Utrecht bevindt. De kamerling is weelderig uitgedost als een Romeinse legerofficier met naast hem een tulband en een kromzwaard. Rijkdom en militaire macht worden hier tot inkeer en tot het juiste geloof gebracht. Zijn gevolg is eerder een leger op oorlogspad dan de escorte van een hooggeplaatste pelgrim. Het bestaat uit een imposante groep Afrikanen, die allen een tulband dragen en waarvan sommigen ook gekleed zijn als Romeinse soldaten. Ongetwijfeld maakte de schilder hier een allusie op de gevreesde zwarte soldaten in de Osmaanse legers. Edith Schreuder ziet in deze Turks-Romeinse setting, in het theatrale karakter en in het ontbreken van een bijbel een mogelijke aanwijzing dat er hier toch een katholieke opdrachtgever aan dit werk verbonden is.

In protestantse werken is het tafereel in elk geval meestal soberder en het komt daar eerder over als een ingetogen en serene privescène. Zo is er *Doop van de Ethiopische eunuch*, een jeugdwerk van Rembrandt uit 1626 (Museum Catharijneconvent Utrecht), waarbij hij zich inspireerde aan zijn leermeester Pieter Lastman, die een voorliefde had voor dit thema. Een ander voorbeeld is *Landschap met Doop van de kamerling* (Rijksmuseum Amsterdam 1630-1639) van Herman van Swanevelt, die in tegenstelling tot Lastman en Rembrandt wel geen bijbel opneemt in zijn voorstelling.

De voorstelling van het landschap gaat dan weer overheersen bij een derde variatie op hetzelfde thema, waarbij het tafereel gewoon gebruikt werd als opvulling. Midden de 16^e eeuw ontwikkelde het landschap zich immers tot een zelfstandig genre, dat soms gestoffeerd werd met een scène uit een mythisch of bijbels verhaal. Een mooi vroeg 17^e-eeuws voorbeeld bevindt zich in het Antwerpse Rockoxhuis: *De doop van een Moorse kamerling* van de naar het Noorden uitgeweken Gillis Claesz. de Hondecoeter (Antwerpen of Mechelen 1575 – Amsterdam 1638).

5.4. Mozes en zijn Ethiopische vrouw ⁷⁰

In tegenstelling tot de andere hier vermelde bijbelse thema's is van dit thema maar één schilderij bekend. Het betreft dan wel een zeer opmerkelijk werk uit ca. 1650 van de Vlaamse kunstenaar Jacob Jordaens, dat zich in het Rubenshuis te Antwerpen bevindt. Het toont de patriarch Mozes met naast hem een Afrikaanse vrouw, gekleed als een Egyptische of als een nomadenvrouw en met een licht verbaasde gelaatsuitdrukking.

Jordaens baseerde zich voor dit werk op een oudtestamentische tekst, waarin Mozes' zus Mirjam en zijn broer Aäron kritiek uitten op Mozes vanwege zijn huwelijk met een Nubische vrouw. In het schilderij staat Mozes duidelijk afgebeeld als beschermer van zijn gewraakte echtgenote. Hij houdt daarbij in zijn ene hand de stenen tafelen van de Wet vast. In tegenstelling tot andere voorstellingen van Mozes is de inhoud van de tafelen hier niet zichtbaar en Mozes is de Wet ook niet aan het uitleggen, maar hij steunt er toch blijkbaar op. Mogelijk alludeert de schilder en bijbelkenner Jordaens hier op het gegeven dat het boek Leviticus identieke seksuele regels oplegt aan joden en "vreemdelingen, die bij u wonen". Zowel joden als niet-joden waren zich immers in het verleden te buiten gegaan aan amorele uitpattingen en ze werden nu opgeroepen om een andere morele koers in te slaan. Dit impliceert volgens deze erg rigide oudtestamentische tekst niet alleen zeer strikte regels over incest en verbod op sodomie maar ook op lesbische en homofiele relaties. Er worden echter geen beperkingen opgelegd inzake geslachtsverkeer met "vreemdelingen, die bij u wonen." Integendeel, zij vallen onder dezelfde regels als de joden en een huwelijk met een zwarte Afrikaanse kan in die zin zelfs een 'voorbeeldfunctie' vervullen voor een goede toepassing van de Wet. Mogelijk suggereert Jordaens dat Mozes, de wetgever bij uitstek, dit veel beter inzag dan zijn kortzichtige broer en zus.

Hoe dan ook bleef dit wel een verhaal dat al in het vroege christendom voor controverse zorgde. Voor sommige theologen was een huwelijk van Mozes met een zwarte Afrikaanse 'not done'. Zij beweerden dat Hiëronymus in de Vulgata een vertaalfout gemaakt had door haar 'Aethiopissa' (Ethiopische vrouw) te noemen. Sommigen begonnen speculaties te maken over een andere vrouw van Mozes dan de in Numeri 12,1 genoemde Afrikaanse, maar het feit dat Mozes dan in feite de polygamie propageerde, schiep natuurlijk in theologische middens weer nieuwe problemen. Misschien heeft Jordaens de annotatie hierover in de Statenbijbel geraadpleegd, want, naar verluidt, begon deze Antwerpse schilder zich wel aangetrokken te voelen tot het calvinisme. Anderzijds leefde ook in reformatorische middens de traditie van 'de zwarte maar bekoorlijke' bruid uit het Hooglied van Salomo. Jordaens zal dit laatste zeker verwelkomd hebben. Hij maakte Mozes' echtgenote tot onderwerp van een schilderij, waarbij hij vond dat zij als zwarte vrouw het best de spirituele betekenis belichaamde die haar zowel door de protestanten (onderricht, bekering en doop) als door de katholieken (missie, universaliteit van het heil) toegeschreven werd. Haar Egyptische zonnehoed, die haar hoofd omringt als een stralenkrans en de linten, weergegeven in de vorm van een kruis, wijken af van wat in die periode gebruikelijk was en verwijzen duidelijk naar een figuur uit de kerk van de heidenen, gekozen en bemind door Christus. Jordaens was een toegewijde bijbellezer en maakte doordachte illustraties die de hypocrisie veroordeelden en de liefde promoten. Volgens Elisabeth McGrath zou dit weleens de ultieme interpretatie van dit meesterwerk kunnen zijn. Jordaens nodigt volgens haar de toeschouwer uit om typologisch, d.w.z. vanuit het Oude Testament en de christelijke interpretatie daarvan, naar de nieuwe Wet van Christus te kijken. Deze heeft in de grond maar één gebod, de naastenliefde. Door een Mozes af te beelden die niet zijn broer Aäron of zijn zus Mirjam confronteert met zijn Ethiopische vrouw, maar iedereen die naar dit tafereel kijkt, lijkt Jordaens de toeschouwer te vragen om te doen wat Aäron of Mirjam niet gelukt was, de zwarte Ethiopische aanvaarden als onze naaste.

5.5. Heilige Mauritius⁷¹

Vanaf de 12^e – 13^e eeuw doken vooral in Duitsland, zowel in de hoofse literatuur als in de beeldende kunsten, naast de Koningin van Seba nog andere zwarte helden of heldinnen op. De populairste waren ongetwijfeld Sint-Mauritius en zijn gezellen. Volgens de *Legenda Aurea*⁷² was Mauritius een in het Egyptische Thebe geboren Romeinse soldaat en martelaar. Als de aanvoerder van het Thebaanse Legioen, een legereenheid die volledig uit christenen bestond, zou hij in 287 vanuit Thebe in Egypte naar Gallië gestuurd zijn om daar in opdracht van keizer Maximianus een opstand neer te slaan. Volgens de legende moesten ze na aankomst in Agaunum (het huidige Saint-Maurice in de Zwitserse Alpen) offers brengen aan de Romeinse goden en de keizer vereren. Ze weigerden en Maximianus liet deze manifeste weigering van bevel bestraffen door 'decimering', de executie van elke tiende soldaat. Het keizerlijk bevel werd een aantal keren herhaald, met telkens hetzelfde gevolg. De volgehouden weigering

van Mauritius en zijn gezellen om Romeinse cultushandelingen te verrichten leidde zo uiteindelijk tot de uitroeiing van heel het legioen. De plaats waar dit volgens de legende gebeurde heet nu, naar Mauritius, Saint-Maurice-en-Valais.

Vanaf de 13^e eeuw werd de Egyptenaar Sint-Mauritius steeds vaker afgebeeld als Afrikaan in Romeinse kledij. Dat gebeurde waarschijnlijk onder impuls van Frederik II⁷³, die de zwarte heilige ridder wilde inzetten als symbool van zijn keizerlijke taak om heel de wereld te christianiseren. De eerste afbeelding van Mauritius als Afrikaan dateert van ca. 1240 – 1250 en werd wellicht n.a.v. een keizerlijk bezoek in de Dom van Maagdenburg geplaatst ter vervanging van een wat ouder en trouwens nog altijd bewaard beeld van een blanke Mauritius, voorgesteld als een autochtone vorst en bestrijder van de Slaven.

De zwarte Mauritius werd populair in een groot deel van Europa, weliswaar iets minder in de Nederlanden, maar hij werd toch de patroonheilige van Bilzen. Het hoogtepunt van de Mauritiusverering situeerde zich einde 15^e – begin 16^e eeuw. Uit die tijd wordt een prachtig manuscript uit Bilzen bewaard in de Koninklijke Bibliotheek van België. Het betreft een missaal, *Missaal Recueil Liturgique de Bilzen*, die ca. 1510 in opdracht van de augustinessen van Bilzen vervaardigd werd. De meeste daarin opgenomen teksten en liederen zijn geschreven ter ere van Sint-Mauritius en zijn Thebaanse martelaren. In een prachtige miniatuur is te zien hoe de zwarte Thebanen door de blanke Romeinen onthoofd werden. De hoofdfiguur lijkt wel iets lichter dan zijn ongelukkige al gedode gezellen. In de randversiering gaat de marteling door en rechtsboven gaan de voorheen zwarte christenen als blanke engelen ten hemel. De Latijnse tekst gaat uitvoerig in op de zwarte huidskleur en de Afrikaanse herkomst van het Thebaanse Legioen. Zij worden in het miniatuur wel niet in militaire uitrusting afgebeeld. Hun zeer sobere kledij heeft wellicht te maken met de opdrachtgever, een klooster en geen vorst.

Ook het West-Vlaamse Varsenare heeft Mauritius als patroonheilige. In de naar hem en zijn gezellen genoemde kerk verschijnt hij hier echter in meestal 19^e-eeuwse beelden weer als een blanke ridder.

5.6. Het Laatste Oordeel⁷⁴

De universaliteit van het heil of anders gezegd de triomf van het geloof, dat bestemd is voor alle volkeren over de hele wereld, is een geliefkoosd thema van de barok, dat o.a. uitgebeeld werd in schilderijen over het Laatste Oordeel. Rubens en Jordaens plaatsten in hun schilderijen over dit onderwerp uitdrukkelijk zwarten in de rangen van de gelukzaligen. Deze werken zijn voor het ogenblik wel in buitenlands bezit, maar dat neemt niet weg dat ze als topstukken van deze Vlaamse meesters ongetwijfeld relevant zijn voor de beeldvorming in onze contreien. Rubens' *Laatste Oordeel* (1615-1617) bevindt zich in Duitsland, in de Alte Pinakothek van München. De opdrachtgever was trouwens een Duitser, Pfalzgraaf Wilhelm von Pfalz-Neuburg en het schilderij was oorspronkelijk bedoeld voor het hoofdaltaar van de Hofkirche van Neuburg.

Het gelijknamige werk van Jordaens (1653) is hier zeker op geïnspireerd. Het prijkte tot in 1794 in het stadhuis van Veurne, maar verhuisde helaas tijdens de in de Nederlanden uitgevochten Frans-Oostenrijkse oorlog naar het Louvre in Parijs.

Hetzelfde thema komt ook aan bod in schilderijen over de triomf van het geloof⁷⁵. Een treffend voorbeeld vormen de wandtapijten die Rubens in 1625 voor de Spaanse landvoogdes Isabella moest ontwerpen en die bewaard worden in het klooster van de Descalzas Reales te Madrid. Het 'karton' of ontwerpschilderij voor één van deze tapijten bevindt zich gelukkig in het KMSK in Brussel. Op het eerste gezicht is dit schilderij vooral gefocust op de triomf van het geloof of de eucharistie over wijsbegeerte, wetenschap, dichtkunst en natuur. Het Geloof (Fides), een jonge vrouw met een kelk met hostie in de hand, triomfeert op een tweewielige wagen getrokken door engelen. Naast Fides staat de wereldbol die duidt op de Katholiciteit of de 'Algemeenheid', doelend op de verspreiding van het Geloof over de gehele wereld. De gevangenen die achter de kar meegevoerd worden vormen een vreemde schare. De vrouw met de vele borsten is ongetwijfeld de Natuur. In de oude man leunend op zijn stok kan men Socrates herkennen, wellicht bedoeld als de verpersoonlijking van de Wijsbegeerte. De man met het boek en het astrolabium is wellicht een verpersoonlijking van de Wetenschappen, terwijl de gelauwerde ('poeta laureatus') waarschijnlijk staat voor de Dichtkunst. Men kan aannemen dat hier de Wijsbegeerte, de Wetenschappen, de Natuur en de Dichtkunst zijn afgebeeld als middelen waardoor de mens reeds tot een zekere maar niet definitieve vorm van waarheid kan komen. Het is duidelijk dat zij zich uiteindelijk machteloos moeten overgeven aan het Geloof dat hen als overwinnaar meevoert en naar het licht brengt.

J.M. Massing wijst echter op een ander element in het schilderij. Uiterst rechts, helemaal aan het einde van de stoet van degenen die (willens nillens?) naar het licht gevoerd worden, aan de rand van de duisternis verschijnt een zwarte met een hoofddeksel met een rode rand, symbool van de volkeren in de missiegebieden. Hij strekt blijkbaar - in tegenstelling tot zijn voorgangers in de stoet - zijn hand uit naar de reddende vrouw van het geloof. Is de zwarte hier, zoals in het altaarstuk van de Driekoningen in Mechelen uiteindelijk de meest geëngageerde? Impliciete boodschap van Rubens of multi-interpretabel en is het uiteindelijk de toeschouwer die beslist?

Het laat middeleeuwse en enigszins enigmatische werk *De Tuin der Lusten* (titel van de 20^e eeuw...) van Jeroen Bosch (ca. 1510, Prado Madrid)⁷⁶ verdient, vermits het over een gerenommeerde meester uit de Nederlanden gaat, ook een plaats binnen dit thema. De schilder buigt zich hier op de hem eigen multi-interpretabele wijze over wat er misloopt in de samenleving van zijn tijd met al haar excessen en verlokkingen en velt daarover zijn oordeel. Het schilderij beeldt zowel zwarte als blanke figuren af in diverse contexten en taferelen, waarop we hier niet verder ingaan. Maar de conclusie is duidelijk: blank en zwart delen het lot van iedereen, van de hele mensheid. Of ze nu bij de gelukzaligen, dan wel bij de verdoemden behoren, de huidskleur is van geen belang.

5.7. De Zwarte Madonna⁷⁷

Een Zwarte Madonna wordt binnen de religieuze beeldende kunst en de Mariaverering gedefinieerd als een schilderij of een beeld van een Madonna waarvan het gezicht en meestal ook de handen zwart zijn omdat ze in die kleur geschilderd zijn of omdat er zwart materiaal (vooral hout, zelden steen of metaal) voor gebruikt is.

De oudste Zwarte Madonna's dateren uit de Romaanse periode, toen ze plots bijna gelijktijdig op vele plaatsen in Europa⁷⁸ opdoken. Het centrum van Frankrijk (Centraal Massief en Auvergne) is de regio die tot op vandaag de meeste voorbeelden telt. Sommige onderzoekers trekken uit die datering en die lokale concentratie de conclusie dat deze cultus door kruisvaarders geïmporteerd is. Alle Zwarte Madonna's uit deze vroege periode bezitten nagenoeg dezelfde kenmerken. Ze zijn ongeveer zeventig centimeter hoog. Ze zijn rechtop zittend uitgebeeld met grote ogen en rechtuit in de verte starende blik. De handen en vingers zijn buitenmate groot. Het kind op hun schoot heeft een bal of bol in zijn hand en kijkt naar voren. Het gezicht van het kind vertoont de trekken van een volwassene. Latere Zwarte Madonna's bijvoorbeeld uit de Barok worden vaak staand weergegeven en bestaan in verschillende afmetingen.

Meestal circuleren rond deze beelden of schilderijen legenden over een wonderbare oorsprong of over een miraculeuze werking. Vele Madonna's werden in de loop der tijd vernield en beschadigd. De overgebleven exemplaren roepen echter tot op heden een grote fascinatie op. Er is dan ook al heel wat inkt gevloeid over het waarom van een Zwarte Madonna in een westers-blanke samenleving. Waarom wordt de moeder van Jezus in het zwart afgebeeld, terwijl in die voorstellingen Jezus zelf blank is? Zwart is hier uiteraard niet de kleur van de zonde of van het kwaad. Diverse verklaringen werden al vooropgezet.

De meeste onderzoekers naar de achtergronden van de Zwarte Madonna cultus delen de beelden in naar drie groepen:

- Donkerbruine of zwarte Madonna's met een uiterlijk dat past bij de lokale bevolking. Een voorbeeld uit de eerste groep is de afbeelding van Onze Lieve Vrouw van Guadeloupe uit Mexico.
- Mariabeeltenissen die zwart zijn geworden door de tand des tijds, bijvoorbeeld door de verfsamenstelling, kaarsenrook (zwartblakering en roetneerslag), wierook, patine door de ouderdom, stofvervuiling door de eeuwen heen, effecten van brand of kruitdampen of het gevolg van een langdurig verblijf in de grond. Beelden werden immers soms verstopt om ze te beschermen tegen vandalisme tijdens beeldenstormen. Een voorbeeld uit de tweede groep is het bekende beeld van de Zwarte Madonna van Einsiedeln in Zwitserland. Dit beeld werd in 1798 verwijderd om het uit handen te houden van de troepen van Napoleon. Het beeld werd in Bludenz bewaard en grondig schoongemaakt. Een paar jaar later keert het beeld

terug en direct werd besloten het voormalige zwarte beeld weer zwart te maken.

- Donkere of zwarte Mariabeeldjes zonder een duidelijke verklaring. Hierover circuleren diverse theorieën.

Eerst en vooral is er de ‘materialistische uitleg’: de donkere kleur zou volgens sommigen in de regel gewoon het gevolg zijn van chemische processen van diverse aard. M.a.w. de derde groep zou dus in feite niet bestaan. Erg afdoend lijkt deze uitleg echter niet, want hoe verklaar je dan dat alleen gelaat en handen zwart zijn of dat andere beelden in dezelfde ruimte en uit hetzelfde materiaal niet zwart geworden zijn. Er lijkt dus meer aan de hand. Dat blijkt al uit het verzet van de bevolking van Einsiedeln tegen het reinigen van hun beeld. Soms is zo’n chemische verklaring ook gekoppeld aan een miraculeuze. Zo zouden het gezicht en de handen van de Zwarte Madonna van Halle zwart geworden zijn door de kruitdampen, toen ze bij een belegering de kanonballen in haar mantel opving...

Volgens een tweede theorie met diverse varianten, is de Zwarte Madonna afkomstig uit heidense godsdiensten. Zij zou een oergodin kunnen zijn, die naar het christendom is overgebracht. Voorbeelden van al eens zwart uitgebeelde antieke of oosterse godinnen die hiervoor in aanmerking komen, zijn de Egyptische godin Isis, de Syrische Astarte, de Romeinse godin Ceres of de Griekse Artemis. Ceres was bijvoorbeeld de godin van vruchtbare landbouwgrond. Haar Griekse equivalent is Demeter, terug te leiden naar Gè-mètèr, ofwel: Moeder Aarde. En is niet de beste en meest vruchtbare grond donker of zwart?

Anderen verwijzen in dit verband eerder naar (pre-) Keltische godinnen, die met vruchtbaarheid te maken hadden, zoals Belisama. Maar in ‘puur Keltisch gebied’ (Groot-Brittannië) is de Zwarte Madonna niettemin niet vertegenwoordigd. Blijkbaar was de Romeinse bemiddeling dus wel essentieel en zo heeft het gegeven dat vele aan het christendom voorafgaande religies in West-Europa of het Middellandse Zeegebied belangrijke (oer)godinnen hadden ook de christelijke vroomheidspraktijken in meer geromaniseerde gebieden ingrijpend beïnvloed. De cultus van de Maagd Maria heeft dus waarschijnlijk zowel antieke als Keltische elementen overgenomen en de Zwarte Madonna kan dan ook een syncretistisch fenomeen genoemd worden.

In verband met de christianisering van voorchristelijke godinnen, wordt vaak gewezen op de impact van een tekst uit Hooglied 1,5-6 (het Lied der Lieder): “Ik ben zwart maar lieflijk”. Deze oudtestamentische tekst zou de aanleiding geweest zijn om beelden zwart te maken. Maar deze theorie kent wel een Franse en een Duitse versie. De eersten wijzen erop dat de invloedrijke Bernard van Clairvaux verschillende commentaren wijdde aan deze verzen en daar een voorafbeelding in zag van de Maagd Maria. Het is ook bekend dat hij verschillende schrijnen van de Zwarte Madonna heeft bezocht. Dit

zou ook verklaren waarom veel Zwarte Madonna's in Frankrijk zijn gemaakt en daar teruggevonden worden in kerken op pelgrimsroutes. Deze cultus kwam, volgens een andere Franse auteur, Roland Bermann, ook perfect tegemoet aan de spiritualiteit van de middeleeuwse bedevaarder, die innerlijke rust en vrede zocht. De oorspronkelijke locatie van vele van deze beelden was vaak de crypte onder de bedevaartkerk. Voor de pelgrim betekende de afdaling in die halfduistere, mysterieuze ruimte een soort van terugkeer naar de moederschoot, naar de godin-moeder op de grens tussen leven en dood. De populariteit van bepaalde miraculeuze Zwarte Madonna's in top pelgrimsoorden als Chartres en Le Puy heeft er dan ongetwijfeld toe geleid dat op andere locaties Maria beelden zwart geschilderd werden.

Volgens de Duitse historicus Peter Martin vormt de Koningin van Seba⁷⁹ een belangrijke tussenschakel in het christianiseringsproces. De Zwarte Madonna zou volgens hem, net als de zwarte ridderheilige Mauritius⁸⁰, ten tijde van de kruistochten gepropageerd zijn door de Duitse keizer en door andere vorsten die verspreiding van het christendom én het stichten van een wereldrijk als voornaamste objectief hadden. Hij ziet de oorsprong van de cultus dan ook eerder in het middeleeuwse Duitsland dan in Frankrijk en wijst er in dit verband op dat de bol of bal in de hand van het kind frappante gelijkenis vertoont met de (Duitse) rijksappel. Volgens hem zou de Zwarte Madonna in een later stadium patrones geworden zijn van al wie reisde, pelgrims maar vooral zeevaarders⁸¹ en kooplui. In tijden van beeldenstorm – vele Zwarte Madonna's werden immers vernietigd – reageerden mensen uit de lagere sociale klasse dan hun woede en frustratie af op de beschermvrouw van deze gefortuneerden.

Hoe dan ook, de cultus van de Zwarte Madonna met alle er bijhorende rituelen en legenden biedt een essentiële invalshoek om de volkse religiositeit door de eeuwen heen in West-Europa en elders te kunnen doorgronden.

Bekende voorbeelden van Zwarte Madonna's in onze streken zijn het 17^e-eeuwse schilderij *O.-.L.-Vrouw van Regula van Spanje* (Augustinessenklooster Brugge) en het vroeg 13^e-eeuwse beeld in de Sint-Martinusbasiliek van Halle.

5.8. Ecce Homo (“Zie de mens”)

Deze woorden werden in de mond gelegd van de Romeinse landvoogd Pontius Pilatus, toen hij Jezus na de geseling met de doornenkroon, spotmantel en koninklijke attributen toonde aan het joodse volk, een gebeurtenis die in de bijbel beschreven wordt in Johannes 19,5. Het beeld van de gezeselde Christus met doornenkroon, spotmantel, gewonde handen vormt doorheen heel de Westerse beeldende kunst een geliefd thema, zowel in de schilderkunst als in de beeldhouwkunst. De officiële titel is meestal *Christus voor Pilatus*. Voor de eerste maal werd dit thema geschilderd ca. 1450 in de schilderschool van Rogier van der Weyden (Londen, Nat. Gallery). In de Zuidelijke

Nederlanden rond 1500 na Chr. wordt het Ecce Homo ook uitgebeeld in eikenhouten levensgroot gepolychromeerde beelden.

Op schilderijen over dit thema worden vaak ook de spottende vijanden afgebeeld. Bij de *Ecce Homo* van Van Dyck (Barber Institute of Fine Arts, Birmingham) wordt die rol vervuld door een sinistere zwarte. Bij het anonieme werk uit de 1^e helft van de 17^e eeuw in het M - Museum Leuven, duikt er ook aan de linkerkant een getulbande zwarte op. Het hoofdpersonage is echter Pilatus, die er verrassenderwijze niet als een Romein maar eerder als een stereotiepe jood afgebeeld wordt.⁸²

6. De zwarte in de seculiere kunst in de Nederlanden

Om thematische redenen en voor de overzichtelijkheid maken we hier een onderscheid tussen voorstellingen in de religieuze en de seculiere kunst. Uiteraard waren zij producten van een beeldvorming binnen een zelfde maatschappelijke context en liggen de raakpunten dus voor de hand.

6.1. De zwarte geportretteerd⁸³

In de 16^e-eeuwse Spaanse Nederlanden was de zwarte al populair in de kunst, maar de eerste generatie van schilders die zwarten levensecht wilden uitbeelden had het moeilijk vanwege de relatieve schaarste aan levende modellen. Zij moesten zich behelpen met beschrijvingen en afbeeldingen van anderen. De vroegste beschrijving door een kunstenaar was van de erg in Afrikanen geïnteresseerde Duitse schilder en prentmaker Albrecht Dürer (1471-1528). Hij voerde een 'morenkop' in zijn wapen in, maakte ook al twee tekeningen van Afrikanen naar levend model, een handleiding met een schema voor de constructie van een profiel van een Afrikaans hoofd en een karakterisering van het uiterlijk van Afrikanen. Opvallend daarbij zijn de negatieve waardering voor het gezicht tegenover de positieve voor het lichaam en het feit dat vooral gefocust wordt op de gestandaardiseerde gelaatsvorm en niet zozeer op de zwarte gelaatskleur. Het werk van Dürer bleek aanvankelijk richtinggevend zowel bij houtsneden als gravures. Ook de beroemdste prentmaker van het einde van de 16^e eeuw Hendrick Goltzius (1558-1617) hield zich aan de standaard van Dürer.

In de eerste decennia van de 17^e eeuw kwamen er door de overzeese handel veel meer zwarten naar onze contreien, vooral dan in de handelssteden. Meestal fungeerden zij als bedienden in de huishoudens van kooplui... of als slaven. In de loop van de 17^e eeuw gingen de Noordelijke Nederlanden immers een toenemende en toonaangevende rol spelen in de eerder als onethisch bestempelde slavenhandel. Kunstenaars beschikten nu bijgevolg veel gemakkelijker over levende modellen. Zo is het zeker dat ergens tussen 1613 en 1615 een Afrikaanse man van onbekende herkomst in het Antwerpse atelier van Rubens terecht kwam. Hij schetste deze Afrikaan vier keer vanuit

verschillende gezichtspunten niet als portret maar als studiekop op een paneel, dat één van de topwerken is in de collectie van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België in Brussel. De bruine huid krijgt nu alle aandacht en is geschilderd in al zijn schakeringen. De man is in verschillende schilderijen van Rubens terug te vinden. Het meest bekende voorbeeld is de *Aanbidding van de Wijzen* achter het hoofdaltaar van de Mechelse Sint-Janskerk (1617)⁸⁴. Ook ten minste twee andere schilders uit de omgeving van Rubens maakten olieverschetsen van de man die door dit werk geïnspireerd lijken te zijn: Jacob Jordaens (1593-1678) omstreeks 1620 en Gaspar de Crayer (1584- 1669) halverwege de jaren twintig.

De frequentere aanwezigheid van zwarten leidde in de schilderkunst tot een duidelijke toename van sterk geïndividualiseerde hoofden van zwarten, zowel in getekende atelierstudies als in karakterkoppen en in portretten met zwarte bijfiguren. Dit blijkt onder meer uit *De Twee Afrikanen* van Rembrandt van Rijn (Mauritshuis, Den Haag, ca. 1661). Zij zijn ongetwijfeld naar het leven gegrepen, maar het zijn geen portretten. Een 17^e-eeuws publiek zal ze hebben beschouwd als een voorbeeld van 'morentronies', een in de Nederlanden vrij populair genre medio 17^e eeuw. Schilders transformeerden daarbij hun modellen, meestal bedienden of slaven, tot exotische prins of koning. Rembrandt plaatst hen eerder in de rol van Romeinse militairen. Vooral de voorste figuur doet denken aan een Romeinse portretbuste met een tunica, een korte mantel en over de schouder gedrapeerde sjaal. Rembrandt heeft vaak zwarten afgebeeld in tekeningen, schilderijen en prenten. Meestal verschijnen zij als personages in een bijbels verhaal of een Grieks-Romeinse mythe. Nergens worden zij afgebeeld als figuren uit zijn tijd. Hij was klaarblijkelijk niet geïnteresseerd in hun rol in de 17^e eeuw of in hun levenswijze of identiteit.

Niet alle zwarten in de Nederlanden waren bedienden of slaven. Soms arriveerden ook diplomatieke gezantschappen met Afrikaanse hoogwaardigheidsbekleders. Van sommigen onder hen zijn portretten in Europese kledij bekend. Ondanks het toenemend aantal zwarten dat als model kon dienen, ontstond er in de 2^e helft van de 17^e eeuw toch een nieuwe en sterke hang naar stereotypie: de zwarte page of 'knuffelmoor'.

6.2. De afbeelding van een zwarte page of knecht, een modetrend in de late 17^e eeuw⁸⁵

De grote aanwezigheid van Afrikanen in Europese havens werkte een nieuwe trend in de hand. De adel en de middenklasse lieten zich portretteren met een zwarte dienaar en de zwarte page als verwijzing naar rijkdom tussen 1660 en 1700 werd een ware rage in taferelen van luxe, zoals pronkstilleven, galante feesten van rijke jeugd en elite dames bij hun toilet.

De zwarte bedienden werden in diverse poses afgebeeld maar de constante daarbij waren de dienstbare opstelling en hun onderdanige of bewonderende blik naar hun meester. Vaak zien wij de dienaar voedsel of bloemen aanbieden aan de meester of meesteres. Een geliefkoosde pose is ook de bediende die de meester of meesteres met een parasol beschermt tegen de zon. Een zeldzame keer mag een zwarte page (een jongetje van een jaar of tien, met trekken van schattige kinderen) zelfs een juweel om de arm van de dame aanbrengen. Vooral de vraag naar afbeeldingen van zwarte pages oversteeg ruimschoots het aanbod van levende modellen. Het zwarte jongetje werd een stereotiep beeld dat ontsproot uit de verbeelding: de zwarte jongetjes kregen de trekken van alles wat men schattig vond aan een kind, het werd een soort van 'knuffelmoor', een soort schoothond of trendy meubelstuk, eerder onderdeel van het modieuze decor dan een echt menselijk kind.

Volgens kunsthistorici als Blakely en Kolfin zou de traditionele kledij van onze Zwarte Piet gebaseerd zijn op die van de pages: pofbroek, maillot, molensteenkraag, ...

6.3. Vier werelddelen⁸⁶

Door de maritieme expansie begonnen de kusten en hun bevolking duidelijker in beeld te komen. De figuur van de vrouw werd nu aangewend als personificatie van een bepaald werelddeel. Vrouwen uit de vier continenten werden met hun handelswaar en eventueel vergezeld van de voor hun continent typische wilde dieren afgebeeld als figuranten in een eurocentrisch wereldbeeld, gezien en gedomineerd vanuit het superieure Europa. De *Iconologia* van Cesare Ripa⁸⁷, voor het eerst uitgegeven in 1593 was hierbij richtinggevend. In zijn werk vonden vele generaties van kunstenaars de stereotiepe kenmerken en attributen van deze vier vrouwenfiguren. Dame Europa verschijnt meestal als een gekroonde vrouw die tekenen van macht, beschaving, rijkdom en vruchtbaarheid met zich meedraagt. Azië staat een trap lager dan keizerin Europa, haar attributen verwijzen naar exotische handelswaren en ze is duidelijk hoger geplaatst en rijker dan het weinig gecultiveerde en arme Afrika. Op haar beurt is Afrika superieur aan het pas ontdekte Amerika dat helemaal onderaan de ladder van de civiliteit staat, want dat continent geeft zich over aan het laagste wat een mens kan doen, namelijk het verorberen van zijn soortgenoten. Ons interesseert hier vooral de stereotiepe en denigrerende afbeelding van zwart Afrika. Het Afrikaanse continent verschijnt als een schaars geklede zwarte vrouw met kroezelhaar, een halssnoer en oorringen van kralen. Soms vormen zonnestrallen een krans rondom haar hoofd, een referentie naar de brandende zon die het continent in haar macht heeft. Haar dierenattributen variëren: nu eens een olifant, dan weer een leeuw en bij sommigen een krokodil. Ook andere dieren worden aan haar gelinkt, zoals een schorpioen, een slang aan haar linkerzijde of een ander wild beest dat geheel aan de fantasie van de kunstenaar was ontsproten.

In onze contreien staat Abraham Ortelius met zijn personificaties van de vier werelddelen aan de wieg van een traditie die tot ver in de negentiende eeuw merkbaar zal zijn. Het pronkstuk van zijn lijvige atlas uit 1571 *Theatrum Orbis Terrarum* is het indrukwekkende titelblad waarop vier vrouwen zijn afgebeeld, vergezeld van tal van vreemde attributen. De dames personifiëren de vier toen gekende werelddelen. Deze prent van Ortelius is vooruitstrevend. Voor het eerst in de geschiedenis van de beeldende kunsten verschijnt hier de personificatie van Amerika, vergezeld van haar drie oude zusters. Voorheen werden enkel de continenten van de Oude Wereld gepersonifieerd: Europa, Azië en Afrika. De stereotypen van Ortelius beantwoordden grotendeels aan de later verschenen standaard van Ripa, die een veel grotere invloed uitoefende. Waarschijnlijk hadden zij zich beide bij hun studie en uitwerking van dit onderwerp grotendeels gebaseerd op dezelfde voorbeelden. Het is wel frappant dat, net zoals een eeuw vroeger bij de Drie Wijzen als symbool van de drie oudst bekende continenten en van de overzeese handel, kunstenaars uit het op de wereldhandel ingestelde kosmopolitische Antwerpen hier een hoofdrol speelden.

In deze context moeten wij ook, in navolging van E. McGrath, Rubens' *De Vier Rivieren* (ca. 1615, Kunsthistorisches Museum Wenen) vermelden. In dit schilderij beeldde hij de Nijl af als de oerrivier van de wereld, met een beeldschone zwarte Ethiopische nimf als zijn gemalin, zijn oorsprong en de bron van zijn vruchtbare grond. Dit werk werd vaak verkeerdelijk *De Vier Werelddelen* genoemd, waarbij men veronderstelde dat de nimf Europa en haar zusters elk een ondersteunende rol voor de eigen rivier van hun respectieve continent speelden. Maar de naakte waternimfen vertonen geen van de gebruikelijke attributen van de vier continenten, het zijn ook niet zoals bij de fontein van Bernini op de Piazza Navona in Rome symbolische stromen van het katholieke geloof naar alle hoeken van de wereld. De riviergoden van Rubens richtten hun blik eerder naar binnen, naar de oorsprong van alles en zij focussen meer bepaald op de Nijl als de oerstream, waaruit alle andere stromen ontsproten zijn. Symbolen en attributen verwijzen zowel naar de bijbelse stromen van het Aards Paradijs als naar de overleveringen van antieke schrijvers. Centraal staat de Nijl en haar zwarte oorsprong. In het donkere midden van het tafereel en bovendien nog omhuld door een donkere doek en half verborgen in de om haar heen geslagen arm van de stroomgod, is de zwarte nimf rijkelijk afgebeeld in haar zwarteheid: ze is de enige van de nimfen die juwelen bij haar parels draagt en de robijnen hanger vangt het licht op dat op haar gezicht valt. Haar zwarte kleur is zowel een verwijzing naar haar Ethiopische herkomst als een metafoor voor haar verborgen mysteries en rijkdommen. In de Ethiopische bron van de Nijl schuilt zowel zijn beschaving brengende als zijn vruchtbaar makende kracht. Of... hoe zwart bij wijze van verandering toch nog eens uitermate positief kan zijn!

7. Epiloog

Tot zover deze exploratie van de zeer complexe en erg gevarieerde artistieke uitbeelding en beeldvorming in verband met de Zwarte van late Middeleeuwen tot medio 18^e eeuw. Diverse thematieken en historische ontwikkelingen vragen om een verderzetting van deze verkenningsronde in de volgende eeuwen.

Denken we maar aan fenomenen als slavernij, kolonialisme en dekolonisatie of meer recent de effecten van de globalisatie en van regionale conflicten met mondiale repercussies, zoals migratiestromen en het zoeken van asiel tot en met neveneffecten als de zwarte vluchtelingen die in Lampedusa belanden en de daaraan gepaarde beeldvorming. Het zou ongetwijfeld ook interessant zijn om heel de hetze rond het al dan niet racistisch karakter van Zwarte Piet in de 21^e eeuw hierin te kunnen kaderen.

Net zoals de historische processen in de door ons behandelde periode (expansie van de islam, kruistochten, ontdekkingsreizen, maritieme expansie van Portugal en Spanje, opkomst van andere maritieme grootmachten,) is ook het effect van latere ontwikkelingen op beeldvorming en artistieke uitbeelding van de Zwarte intens, complex en zeer gevarieerd. Maar voor een verdere behandeling daarvan verwijzen we graag naar de recente volumes van het indrukwekkende naslagwerk van The Harvard University, *The Image of the Black in Western Art*.

28 december 2014

Bibliografie

Geraadpleegde verzamelwerken

Deze zes werken bevatten essays van verschillende auteurs. Bij de afzonderlijke titels van deze essays, wordt in de tekst bij de bronvermelding in voetnoot steeds naar het desbetreffende verzamelwerk verwezen bij middel van de hieronder telkens vermelde afkorting.

BINDMAN, D, GATES, L. G. (ed.), *The Image of the Black in Western Art, Volume I: From the Pharaohs to the Fall of the Roman Empire, New Edition*, Harvard, 2010. Verder vermeld als IBWA, vol. I.

BINDMAN, D, GATES, L. G. (ed.), *The Image of the Black in Western Art, Volume II: From the Early Christian Era to the "Age of Discovery", Part 1: From the Demonic Threat to the Incarnation of Sainthood.*, Harvard, 2010. Verder vermeld als IBWA, vol. II, part 1.

BINDMAN, D, GATES, L. G. (ed.), *The Image of the Black in Western Art, Volume II: From the Early Christian Era to the "Age of Discovery", Part 2: Africans in the Christian Ordinance of the World*, Harvard, 2010. Verder vermeld als IBWA, vol. II, part 2.

BINDMAN, D, GATES, L. G. (ed.), *The Image of the Black in Western Art, Volume III: From the "Age of Discovery" to the Age of Abolition, Part 1: Artists of the Renaissance and Baroque*. Harvard, 2010. Verder vermeld als IBWA, vol. III, part 1.

BINDMAN, D, GATES, L. G. (ed.), *The Image of the Black in Western Art, Volume III: From the "Age of Discovery" to the Age of Abolition, Part 2: Europe and the World Beyond*, Harvard, 2011. Verder vermeld als IBWA, vol. III, part 2.

SCHREUDER, E., e.a., *Black is beautiful. Rubens tot Dumas*. Zwolle, 2008. Verder vermeld als BIB.

Geraadpleegde werken en artikels

BEGG, E., *The Cult of the Black Virgin*, Arkana, 1996.

BERMANN, R., *Réalité et mystères des Vierges Noires*, Paris, 2000.

BLAKELY, A., *Blacks in the Dutch World. The Evolution of Racial Imagery in a Modern Society*, Bloomington - Indianapolis, 1993.

CASSAGNES-BROUQUET, S., *Vierges Noires*, Rodez, 2000.

DEBRUNNER, H.W., *Presence and prestige : Africans in Europe : a history of Africans in Europe before 1918*. Basel, 1979.

DEVISSE, J., *A Sanctified Black: Maurice*, in: IBWA, vol. II, part 1, Harvard, 2010, p. 139-194.

DEVISSE, J. – MOLLAT, M., *The Appeal to the Ethiopian*, in: IBWA, vol. II, part 2, Harvard, 2010, p. 83-152.

DEVISSE, J. – MOLLAT, M., *The Frontiers in 1460*, in: IBWA, vol. II, part 2, Harvard, 2010, p. 153-184.

DEVISSE, J. – MOLLAT, M., *The African Transposed*, in: IBWA, vol. II, part 2, Harvard, 2010, p. 185-279.

HAARNACK, C. – HONDIUS, D., *'Swart' in Nederland. Afrikanen en Creolen in de Noordelijke Nederlanden vanaf de middeleeuwen tot in de twintigste eeuw*, in: BIB, p. 72-106.

KAPLAN, P.H.D., *Introduction to the New Edition*, in: IBWA, vol. II, part 1, Harvard, 2010, p. 1-30.

KAPLAN, P.H.D., *Italy 1490 -1700*, in IBWA, vol. III, part 1, Harvard, 2010, p. 93-190.

KOERNER, J.L., *The Epiphany of the Black Magus circa 1500*, in IBWA, vol. III, part 1, Harvard, 2010, p. 7-92.

KOLFIN, E., *Zwarte modellen in de Nederlands kunst tussen 1580 en 1800, feit en fictie*, in: in: BIB, p. 70-87.

- KOLFIN, E., *Rembrandt's Africans*, in *IBWA*, vol. III, part 1, Harvard, 2010, p.271-306.
- KORHONEN, A., *Washing the Ethiopian white: conceptualizing black skin in Renaissance England*, in: EARLE, T., LOWE, K. (ed.), *Black Africans in Renaissance Europe*. Cambridge, 2005, p. 94-112.
- LOWE, K., *The stereotyping of black Africans in Renaissance Europe*, in: EARLE, T., LOWE, K. (ed.), *Black Africans in Renaissance Europe*. Cambridge, 2005, p. 17-47.
- MARTIN, P., *Schwarze Teufel, Edle Mohren. Afrikaner in Geschichte und Bewußtsein der Deutschen*, Hamburg 2000.
- MASSING, J. M., *De zwarte koning in de Lage Landen van Memling tot Rubens*, in: *BIB*, p. 32-49.
- MASSING, J.M., *Conclusion: the Antropology of the African*, in: *IBWA*, vol. III, part 2, Harvard, 2011, p. 395-399.
- MASSING, J.M., *The European Scene*, in: *IBWA*, vol. III, part 2, Harvard, 2011, p. 213-260.
- MASSING, J.M., *The Missionary Impulse*, in: *IBWA*, vol. III, part 2, Harvard, 2011, p. 307-328.
- MASSING, J.M., *Venice and the The Oriental Mode*, in: *IBWA*, vol. III, part 2, Harvard, 2011, p. 27-44.
- MCGRATH, E., *Goltzius, Rubens en de schoonheid van de Nacht*, in: *BIB*, p. 50-69.
- MELINKOFF, R., *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, Volume I: Tekst, Volume II: Illustrations, Berkeley – Los Angeles – Oxford, 1993.
- NEDERVEEN PIETERSE, J., *Wit over Zwart, Beelden van Afrika en Zwarten in de Westerse populaire cultuur*. Amsterdam, 1990.
- SCHREUDER, E., *'Zwarten' in de hofcultuur 1300- 1900 van propaganda tot troost*, in: *BIB*, p. 20-31.
- SNOECK, A.-S., *De ontwikkeling van de personificaties van de werelddelen in de zestiende eeuw*, masterscriptie Kunstwetenschappen RUG, academiejaar 2008-2009.
- SNOWDEN, F.M., *Blacks in Antiquity: Ethiopians in the Greco-Roman experience*, Cambridge, 1970.
- STRICKLAND, D.H., *Saracens, Demons, Jews. Making Monsters in Medieval Art*, Princeton - Oxford, 2003.
- VAN LAARHOVEN, J., *De beeldtaal van de christelijke kunst. Geschiedenis van de iconografie*, Nijmegen, 1997 (Derde druk).
- VAN MULDER, C., *Rubens' Antwerpse Aanbidding door de koningen en het specifieke iconografisch programma*, in: *Rubensbulletin KMSKA*, 2008, p. 59-79.

Noten

- 1 Kaplan, P.H.D., (2010), in: *IBWA, vol. II, part 1*, p. 7.
- 2 *BIB*, p. 15-16.
- 3 *BIB*
- 4 De precieze betekenis van de term ‘kruistochten’, de diverse uitingen ervan en de evolutie van dit fenomeen worden uitgebreid toegelicht in onze andere tekst *Muslims, Moren en Turken*, 2.
- 5 De Vrede van Westfalen was een serie van vredesverdragen die getekend werden tussen mei en oktober 1648 in Osnabrück en Münster. Deze verdragen beëindigden de Dertigjarige Oorlog (1618–1648), die oorspronkelijk in het Heilige Roomse Rijk uitgevochten werd, maar later escaleerde naar de buurlanden en ook de Tachtigjarige Oorlog (1568–1648) tussen Spanje en de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden of de Verenigde Provinciën, waarmee Spanje ook formeel de onafhankelijkheid van die Nederlandse Republiek bevestigde.
- 6 Martin, P., p. 15-20; Nederveen Pieterse, J., p. 23-24; Schreuder, E., in: *BIB*, p.21-22; Snowden, F.M., p. 196-205.
- 7 *Koningen 2*, 19,9 en *Jesaja*, 37,9.
- 8 Cf. *infra*, 2.4.3.
- 9 Een bundel van dertig biografische boeken die de levens van keizer Hadrianus tot en met Numerianus (van 117 tot 284 na Chr.) beschrijven.
- 10 McGrath, in: *BIB*, p. 51-52; Snowden, F.M., p. 196-205; Strickland, D.H., p. 78-93.
- 11 1 *Koningen* 10,1-13; 2 *Kronieken* 9, 1-12. Cf. *infra* 5.2.
- 12 *Handelingen* 8, 26-40. Cf. *infra* 5.3.
- 13 Hooglied 1,5: “Nigra sum sed formosa”.
- 14 “Quae est ista quae ascendit dealbata” in de Vulgaat van Hiëronymus. De actueel algemeen aanvaarde tekstversie van 8,5 luidt in de wetenschappelijke bijbelvertalingen: “Wie is zij die daar komt uit de woestijn?”
- 15 Cf. *infra* 2.4.2.
- 16 Debrunner, H.W., p. 17-36; Martin, P., p. 15-39; Nederveen Pieterse, J., p. 25-29; Schreuder, E., in: *BIB*, p. 22-23.
- 17 In 1443 verleende paus Eugenius IV nog bijzondere aflaten en privileges aan al wie op Afrikaanse bodem sneuvelde.
- 18 Debrunner, H.W., p. 22-23; Martin, P., p. 44, 81-83; Massing, J.M., in: *IBWA*, vol. III, part 2, p. 27;
- 19 Cf. *infra* 3.2.
- 20 Zie ook Devisse, J. – Mollat, M., in *IBWA, volume II, part 2*, p. 154-155.
- 21 Debrunner, H.W., p. 17-36; Martin, P., p. 15-39; Mellinkoff, R., p. 126-130; Nederveen Pieterse, J., p. 18, 25-29; Schreuder, E., in: *BIB*, p. 22-23; Strickland, D.H., p. 78-93.
- 22 Rond het midden van de 13^e eeuw stelde Vincent van Beauvais, dominicaan en bibliothecaris van Lodewijk IX, een wetenschappelijke encyclopedie samen, *Speculum Maius* in drie delen, waaronder *Speculum Historiale*. Jacob van Maerlant bezorgde daarvan in de periode 1284-1290 een Middelnederlandse berijmde bewerking.
- 23 Zie ook Devisse, J. – Mollat, M., in *IBWA, volume II, part 2*, p. 83-152.
- 24 Devisse, J. – Mollat, M., in *IBWA, volume II, part 2*, p. 268-269; McGrath, E., in: *BIB*, p. 51-52..
- 25 Cf. *infra* 5.1.6 en 6.2.
- 26 Massing, J.M., in: *IBWA, vol. III, part 2*, p. 307- 328.
- 27 Cf. onze andere tekst over de beeldvorming over de Andere in de contrareformatie *Kerk versus kettters en vice versa*, 3.4.
- 28 Zie ook Martin, P., p. 41-66.
- 29 Debrunner, H.W., p. 65-86; Martin, P., p.44, 81-83. Cf. *supra* 2.2.4. en *infra* 4.1.
- 30 Devisse, J. – Mollat, M., in *IBWA, volume II, part 2*, p. 254- 255; Massing, J.M., in: *IBWA, vol. III, part 2*, p. 307- 328 ; Nederveen Pieterse, J., p. 28-29; Schreuder, E., in *BIB*, p. 23-31.
- 31 Lowe, K., p. 17 – 47. Zie ook Massing, J.M. in: *IBWA*, vol. III, part 2, p. 395-397.
- 32 In de lijn van VANDENBROECK, P., *Beeld van de andere, vertoog over het zelf. Over wilden en narren, boeren en bedelaars*, Antwerpen, 1987.
- 33 Zie ook, Korhonen, A., p. 94-112.
- 34 Korhonen, A. en Lowe, K., *passim*.
- 35 *BIB*.
- 36 Cf. onze tekst *Muslims, Moren en Turken*, 3.2. en 4.
- 37 Psalm 72, 8; Zacharia 9,10;Matteüs 28, 18-20; Marcus 13,10.
- 38 *Handelingen* 8, 26-40.
- 39 Martin, P., p. 66 - 79.
- 40 Kaplan, P.H.D., in: *IBWA, volume III, part 1*, p. 117-12; Massing in: *IBWA, volume III, part 2*, 27-44.

41 Debrunner, H.W., p. 22-23; Martin, P., p. 44, 81-83.
42 Martin, P., p. 100-112; Massing, J.M., in: *IBWA*, vol. III, part 2, p. 395-399.
43 Cf. infra 6.1.
44 Martin, P., p. 113-128.
45 Martin, P., p. 81 -89; Pieterse, J.N., p. 30-43
46 Genesis 9, 18-27, cf. supra 2.3.1; Blakely, A., p. 95-96, 208-209; Pieterse, J.N., p. 44-45.
47 Cf. supra 2.3.3. en 3.4.2.
48 Martin, P., p. 89 – 100.
49 Blakely, A., p. 83-92, 204-205; Koerner, J.L., in *IBWA*, vol. III, part 1, p. 7-92; Martin, P., p. 55-57;
Massing, J. M., in: *BIB*, p. 32-49; Pieterse, J.N., p. 28; Schreuder, E., in *BIB, Catalogus*,
p. 164-165, 182-184; Snoeck, A.-S., p.95-97; Van Laarhoven, J., passim; Van Mulders, C., passim.
50 Matteüs 2, 1-12.
51 Jesaja 60,3,6; Psalm 72, 10-11.
52 Cf. voetnoot 55.
53 Genesis, 14, 18-19.
54 Cf. supra 2.4.4.
55 Bex –Verhaeren, H., in *Openbaar Kunstbezit*
(<http://www.tento.be/OKV-artikel/meester-van-de-antwerpse-aanbidding-de-aanbidding>).
'Maniërisme', een kunsthistorische term afgeleid van het Italiaanse woord 'maniera', manier, wordt
meestal gebruikt om een stijl aan te duiden waarin het kunstmatige, het spitsvondige, het
bevreemdende, een zeer grote om niet te zeggen overheersende rol gaan spelen. Meestal slaat de
term op het Italiaanse Maniërisme, d.w.z. de Italiaanse kunst van de late Renaissance en de direct
erop volgende periode, grosso modo dus de Italiaanse kunst van de 16^e eeuw.
56 Cf. supra 3.4.4.1.
57 Kolfin, E., in: *BIB*, p. 78 en infra
58 Cf. onze andere tekst over de beeldvorming over de Andere in de contrareformatie *Kerk versus*
ketters en vice versa, 2.3, 3.2.2. en 3.3.1.
59 Blakely, A., p. 97-98; Martin P, p. 29-31, p. 75-76; Massing, J.M., in: *BIB*, p. 46-48; McGrath, E., in:
BIB, Catalogus, p. 190-191;
60 1 Koningen 10,1-13; 2 Kronieken 9, 1-12. De meest recente Nederlandstalige bijbelvertalingen,
de Willibrordvertaling en de Nieuwe Bijbelvertaling geven de voorkeur aan 'Seba' boven het
vroeger vaak gebruikte 'Scheba' of 'Saba'.
61 Voor Rubens een welkome aanleiding om de koningin te linken aan de Drie Koningen in een helaas
door een brand in 1715 verloren gegane plafondschildering van de Carolus Borromeüskerk in
Antwerpen. De schets voor dit schilderij is wel bewaard gebleven (Londen, Courtauld Institute
Galleries)
62 Genesis 10,28; Job 6, 19 en Matteüs 12,42.
63 Flavius Josephus, *Antiquitates Judaicae* 8,6,5.
64 Nu een stadsdeel van Keulen. Rupert was er abt van de Sint-Heribertusabdij.
65 Hooglied 1,5, cf. supra 2.2.
66 Blakely, A., p. 92, 205-206; Massing, J.M., in: *IBWA*, vol. III, part 2, p.284-294, 309-311; Schreuder,
E., in: *BIB*, p.186-188; Snowden, F.M., p. 205-215.
67 Handelingen 8, 26-40.
68 Marcus, 13,10 en 16,15.
69 Jeremia 13,23.
70 Blakely, p. 96; Massing, J.M., in: *IBWA*, vol. III, part 2, p. 262-264; McG, E., in *BIB, Catalogus*,
p.188-189.
71 Devisse, J., in *IBWA*, vol. II, part 1, p.139-194; Martin, P, p. 35-38; Massing, J.M., in *IBWA*, vol III,
part 2, p. 303-306;
72 Cf. supra 2.2.
73 Cf. supra 2.4.4.
74 Massing, J.M., in *IBWA*, vol III, part 2, p. 294-300.
75 Cf. onze andere tekst over de beeldvorming over de Andere in de contrareformatie *Kerk versus*
ketters en vice versa, 3.2.1.
76 Devisse, J.-Mollat, M., in *IBWA*, vol. II, part 2, p. 261-268; Massing, J.M., in *IBWA*, vol III, part 2, p.
261 -263.
77 Begg, E., passim; Bermann, R., passim; Cassanges-Brouquet, S., passim, maar vooral p. 125-172;
Martin, P., p. 34-35, 55-56, 76-78, 377-378; Massing, J.M., in *IBWA*, vol. III, part 2, p. 300-303;
78 Een goed overzicht van de verspreiding van de Zwarte Madonna's in Frankrijk, Europa, Noord- en
Zuid-Amerika is terug te vinden bij Cassanges-Brouquet, S., p. 13-36, 241-46.
79 Cf. supra 5.2.
80 Cf. supra 5.5.

- 81 Ook Cassanges-Brouquet, S., 204 – 207 ziet de Zwarte Madonna ook als patrones van de zeevaarders, wat onder meer blijkt uit ex voto's bij de beroemde Vierge Noire van Rocadamour.
- 82 Cf. onze andere tekst over *De Jood*.
- 83 Blakely, A., p. 119-121; Haarnack, C – Hondius, D., in BIB, p.72-93; Kolfin, E., in BIB, p.70-87; Kolfin, E., in IBWA, vol. III, part 1, p.271-306.
- 84 Cf. supra 5.1.6.
- 85 Blakely, A., p. 39-49 en 103-125; Haarnack, C – Hondius, D., in BIB, p.72-93; Kolfin, E., in BIB, p.70-87.
- 86 Blakely, A., p.82 en 99-101; McGrath, E., in BIB, p. 60-63; Snoeck, A.-S., p. 100-103; Van Laarhoven J., p. 275-277.
- 87 Cf. onze andere tekst over de beeldvorming over de Andere in de contrareformatie *Kerk versus kettters en vice versa*, 2.3 en 3.4.2.