Universiteit Leiden
The Netherlands

Kirchenbilder : der Kirchenraum in der holländischen Malerei um 1650

Pollmer, A.

Citation
Pollmer, A. (2011, January 20). *Kirchenbilder : der Kirchenraum in der holländischen Malerei um 1650*. Retrieved from https://hdl.handle.net/1887/16352

Version:	Not Applicable (or Unknown)
License:	Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden
Downloaded from:	https://hdl.handle.net/1887/16352

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Kirchenbilder

Der Kirchenraum in der holländischen Malerei um 1650

Proefschrift

ter verkrijging van
de graad van Doctor aan de Universiteit Leiden,
op gezag van de Rector Magnificus Prof. mr. P.F. van der Heijden,
volgens besluit van het College voor Promoties
te verdedigen op donderdag 20 januari 2011
klokke 13.45 uur

door

Almut Pollmer

geboren te Dresden

in 1979

Promotiecommissie

Promotor:

Prof. Dr. Reindert L. Falkenburg (thans New York University Abu Dhabi)

Overige leden:

Prof. dr. Jos Koldeweij (Radboud Universiteit Nijmegen)
Prof. dr. Volker Manuth (Radboud Universiteit Nijmegen)
Prof. dr. Mia M. Mochizuki (Jesuit School of Theology of Santa Clara University, Berkeley)
Prof. dr. Judith Pollmann
Prof. dr. Eric Jan Sluijter (Universiteit van Amsterdam)
Prof. dr. Gert Jan van der Sman
Prof. dr. Gregor J.M. Weber (Rijksmuseum Amsterdam)

Inhaltsverzeichnis

Vorwort 7

Einleitung 11

1 Der gestürmte Kirchenraum und die Folgen des Aufstandes 33

1.1 Bildersturm und Bilderflut 33

1.2 Der reformierte im öffentlichen Raum: *preekkerk* und *wandelkerk* 39

1.3 „Umgangsökumene" als Normalzustand 45
1.3.1 Das Beispiel der Maler 48
Gerard Houckgeest 48
Hendrick van Vliet 54
Emanuel de Witte 58

1.4 Konfessionalisierung als Einübung von Unterschieden 63
1.4.1 Das Beispiel der Kunstbetrachtung 66

2 Houckgeests neue Kirchen und ihre Transformationen 75

2.1 Die Darstellungen des Oraniergrabes in der *Nieuwe Kerk* in Delft 75
Bartholomeus van Bassen und Dirck van Delen 75
Gerard Houckgeest 78
2.1.1 Der „Hofstil" 79
Häfen, Plätze und Paläste 82
Houckgeests ästhetischer Bruch? 85
2.1.2 *Libertas Aurea* oder *De ware vrijheid*? Das oranische „Staatsporträt" in Hamburg 88
2.1.3 Die Lust am imaginären Betreten: Das Den Haager Kabinettstück 102
2.1.4 Herausforderung für Auge und Verstand: Houckgeests *Chorumgang* 105

2.2 Wandlungen im Sehen:
Neue Blickwinkel auf das Oraniergrab von De Witte und Van Vliet 119

2.3 Neu entworfen: Zu Emanuel de Wittes früher *Oude Kerk* 128
2.3.1 Die Zentralität der Kanzel 129
2.3.2 Der Prädikant und die Delfter *ars moriendi* 132
2.3.3 Der Prediger als „Kerk-Kalom" 140

2.4 Gedenken als Positionsbestimmung 146

2.5 Seriell festgelegt: Die Kircheninterieurs von Hendrick van Vliet 150
2.5.1 Modulares Arbeiten 152
2.5.2 Wiederholungen und mechanische Transfers 158
2.5.3 Die Frage der „Perspektive" 166

2.6 Die Kirche als Initialzündung? 170

3 *Ecclesia visibilis*: Die Verteidigung der sichtbaren Kirche in Delft 175

3.1 Bausteinen gleich: Das Ineinandergreifen von Kirche und Stadt in Delft 175
3.1.1 Öffentlichkeit und Kirche 177
3.1.2 Presbyterium und Magistrat 180
Die Kirchenverfassung im lokalen und provinzialen machtpolitischen Spannungsfeld 182
3.1.3 Pastorat und gesellschaftlicher Einfluß 187

3.2 Der reformierte Anspruch auf geistliche Autorität 191
3.3 Die katholische Herausforderung 193
3.4 Prädikanten und Laien als Kontroverstheologen: Legitimität als Problem 195
3.4.1 Spranckhuysen und *Den Verdoolden Buyrman* 196
3.4.2 Die Dialoge von Hermannus Tegularius und dem Delfter Kollegium 197
3.4.3 Johan van Bleiswijks *Buurlijk Bagyne-Boek* 203

4 Die Kirche im Bild der Stadt 209

4.1 Die Delfter *publieke kerk*: Selbstverständnis und historische Legitimation bei Dirck van Bleyswijck 209
4.1.1 Die Schaffung historischer Distanz: Der Bruch von Alteration und Bildersturm 212
4.1.2 Interrelationen: Religiosität als bleibendes Delfter Charakteristikum 217
4.1.3 Die Träger von Kontinuität und Veränderung 221
4.2 Einblicke: Illustrationen in Stadtbeschreibungen 222
4.2.1 Delft 1678-80: Die *Caert figuratyff* und Illustrationen der *Beschrijvinge* 224
4.2.2 Haarlem 1628: Konstruktion und Betretbarkeit der Stadtkirche 227
4.2.3 Amsterdam 1664/65: Neugier und Intimität in Minderheitskirchen 232
4.3 Der reformierte Kirchenraum 239

5 Die „Konfessionalisierung" des gezeigten Raumes 247

5.1 Die Kanzel im Langhaus: Bildstrategien für Van Vliets schräge Blicke 251
5.1.1 Schwerpunkt und Blickfänger, oder: Der verrückte Predigtstuhl 252
5.1.2 Der Vorhang vor dem Kirchenraum 255
5.2 Das liturgische Erleben des Kirchenraums 260
5.2.1 Die Kanzel als ekklesiologischer Raumschwerpunkt der Reformierten 260
5.2.2 Die Kanzel als erlebter Raumschwerpunkt: Predigt und Abendmahl 262
5.2.3 Die ungeordnete Dynamik im Raum als Zeichen der *publieke kerk* 267
5.3 Psalmsingen beim Sehen 271
5.3.1 *Die hemelen seer klaer, Verkonden openbaer*: Das Beispiel des 19. Psalms 271
5.3.2 *met d'heerlijckheit schoone / Vwes huys' versaedt*: Das eröffnete Heiligtum von Psalm 65 277
5.4 Mit lebendigen Steinen: Die Kirche als geistliches Haus 282

6 Orte der Erinnerung – Orte der Meditation 289

6.1 Gemälde als Konstituenten einer familiären *memoria* 294
6.1.1 Mit dem Rücken zu *Oranje*: Der Fall Teding van Berkhout 294
6.1.2 Die Gemeinschaft mit den Toten 299
6.1.3 Medien der Vergegenwärtigung 303
6.2 Wappenschilde: Die Kirche als heraldischer Raum 306
6.2.1 Die individuelle Assoziation mit dem Kirchenraum: zwei vorsichtige Hypothesen 309
6.3 Epitaphien: patrizisches Gedenken als Blickfang 313
6.3.1 Epitaphien in der *Oude Kerk* 313
6.3.2 Das Lodensteyn-Epitaph im Fokus und als Scharnier zwischen Grab und Kanzel 315
6.3.3 Vorbildliches Schauen: Das Epitaph als Meditationsobjekt 321
6.4 Seehelden: Die Inszenierung des Gedenkens 328
6.4.1 Garanten der Geschichte, für Segen und Bekehrung: Piet Hein und Maerten Harpertsz. Tromp 328

6.4.2 Zufall oder Mitte: die Begegnung mit dem Grab im Bild ... 336
6.5 Die Kunst, den Tod zu sehen ... 343

7 Ersehnt, besetzt und erschaffen: katholische Kirchen(t)räume ... 353

7.1 Der umstrittene Raum ... 353
7.1.1 Bildersturm mit Grabmälern ... 353
7.1.2 Leben und Tod, Prophezeihung und Erinnerung: Der katholische Anspruch auf den Kirchenraum ... 357
7.1.3 Der Utrechter Dom im Jahr 1672 ... 362

7.2 Geradegerückt: Der zentrale Blick als katholisches Instrument? ... 366
7.2.1 Übermalt ... 366
7.2.2 Imaginäres Reisen: Ein Vergleich von Bildstrategien bei Emanuel de Witte ... 368

7.3 Die Schaffung einer alternativen Gegenwart ... 378
7.3.1 Aneignung der Stadtkirche ... 378
7.3.2 Umwidmung der Bildform ... 382

8 Der Raum realer Präsenz: Bildexperimente bei Gerard Houckgeest und Emanuel de Witte ... 385

8.1 Rom als Alternative ... 385
8.1.1 Ein optischer Außenseiter im Werk von Gerard Houckgeest ... 385
8.1.2 San Pietro in Montorio ... 388
8.1.3 Memoria als politische Demonstration ... 393
8.1.4 Gemalte Liturgie ... 396

8.2 Das Epitaph des Künstlers ... 407
8.2.1 Die Veränderung der Amsterdamer *Oude Kerk* ... 408
8.2.2 Das Epitaph im Zentrum ... 414
8.2.3 Vera Icon ... 417
8.2.4 Göttliches Bildermachen als Markenzeichen ... 424

8.3 Räume zum Sehen: Emanuel de Witte und die Grenzen der Interpretierbarkeit ... 437

9 Fazit ... 443

Abbildungen ... 451

Dokumentation ... 601

Verzeichnisse ... 613

Abkürzungsverzeichnis ... 614
Quellen- und Literaturverzeichnis
Ungedruckte Quellen ... 617
Gedruckte Quellen ... 617
Sekundärliteratur ... 628
Elektronische Quellen, Datenbanken und Websites ... 687
Abbildungsnachweis ... 689

Samenvatting ... 695

Curriculum Vitae ... 699

Vorwort

Ungläubig schaue ich zurück: wie viel habe ich während der Abfassung dieser Arbeit gesehen, gelesen, gedacht, geschrieben, gestrichen und gezweifelt, bin ich weggegangen, umgezogen und wieder neu angekommen. All denen, die mich in dieser Zeit gestärkt und ein Stück des Wegs begleitet haben, sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

Der Hauptteil dieser Studie entstand in Leiden. Meine Anstellung als „AiO" (*Assistent in Opleiding*) am *Instituut Pallas/Institute for Cultural Disciplines* der Universität Leiden bot mir zwischen 2004 und 2009 hervorragende Bedingungen, für die ich nicht dankbar genug sein kann. Ohne das Vertrauen meines Doktorvaters Prof. Dr. Reindert Falkenburg und der Entscheidungsträger bei Pallas in mein Vorhaben wäre die Arbeit so sicher nicht geschrieben worden. Gedankt sei den ebenso engagierten wie zuverlässigen Mitarbeiterinnen des Sekretariats Lia van den Brink und Lenie Witkam. Mein Büro im kunsthistorischen Institut und die stets freundlichen Begegnungen mit Kollegen und die Hilfsbereitschaft der Mitarbeiter der – in dieser Form nicht mehr bestehenden – Institutsbibliothek sowie des Sonderlesesaals der Universitätsbibliothek werde ich nicht vergessen. Horizonterweiternd, anregend und manchmal auch anstrengend waren die Diskussionen während unserer „aio-meetings" und Mittagessen: vielen Dank meiner langjährigen *officemate* Dr. Jessica Buskirk, Dr. Joost Keizer und Dr. Todd Richardson sowie Dr. Odilia Bonebakker, Jenny Boulboullé, Joris van Gastel, Dr. Bertram Kaschek, Elsje van Kessel, Larissa Mendoza Straffon, Dr. Minou Schraven, Sun Jing und den anderen Leidener Mit-Doktoranden und Kollegen.
Auslöser für eine erste Auseinandersetzung mit dem Thema des Kircheninterieurs war ein Seminar, das ich als Austauschstudentin im Jahr 2000 bei Prof. Dr. Eric Jan Sluijter, damals noch in Leiden, besucht habe. Die Teilnahme an seinen Amsterdamer Doktorandenkolloquien war stets bereichernd: ihm sowie Junko Aono, Dr. Inge Broekmann, Jacquelyn Coutré, Dr. Elmer Kolfin, Dr. Frauke Laarmann, Dr. Noel Schiller, Vanessa Schmid und Dr. Thijs Weststeijn gebührt mein herzlicher Dank.

Ungemein bereichert hat meine Arbeit und mich persönlich eine Studienreise in die USA, die finanziell dankenwerterweise vom *Leids Universitair Fonds* und *Pallas/Institute for Cultural Disciplines* unterstützt wurde. Allen Gastgebern und Gesprächspartnern sei herzlich gedankt. Für den Fortgang der Untersuchung war es essentiell, so viele Gemälde wie möglich selbst gründlich in Augenschau zu nehmen. Den Mitarbeitern in Museen in den Niederlanden, Deutschland und den USA, die mir den Zugang zu einigen Gemälde ermöglicht haben, gebührt daher mein besonderer Dank. Die Entscheidung für die eine oder andere Einzelstudie speist sich denn auch

aus meiner eigenen Seherfahrung: Auf dem Boden der geschlossenen Galerie des Stockholmer Hallwylska Museet wurde mir während einer eigentlich privaten Reise gestattet, ein Gemälde ausführlich zu betrachten, was der Arbeit schließlich eine entscheidende Wendung gab.
Es gibt sicher kaum eine Studie auf dem Gebiet der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts, in deren Vorwort nicht das *Rijksbureau voor kunsthistorische Documentatie* erwähnt wird – zu Recht. Seine Bildressourcen bilden die Grundlage der Auseinandersetzung mit jedem Thema, doch auf wegen seiner stets hilfsbereiten Mitarbeiter ist es immer wieder schön, dort zu arbeiten.
Auf den Kasseler Treffen des DFG-Netzwerks „ad fontes!" bin ich nicht nur neuen Ansätzen in der deutschen kunsthistorischen Niederlandeforschung begegnet, sondern auch sehr lieben Menschen: stellvertretend sei Britta Bode, Dr. Claudia Fritzsche, Dr. Dagmar Hirschfelder, Dr. Katja Kleinert, Dr. Karin Leonhard und Miriam Volmert sowie Prof. Dr. Gregor J.M. Weber gedankt. Dr. Andreas Gormans danke ich für seine Bereitschaft, über unsere ähnlichen Fragestellungen in Diskussion zu gehen und zu bleiben. Sehr hilfreich waren die Gespräche mit Prof. Dr. Judith Pollmann und Prof. Dr. Volker Manuth. Ihnen und all denen, die mich mit Hinweisen oder einfach mit Zeichen der Ermutigung unterstützt haben, sei herzlich gedankt.
Meinem Doktorvater Prof. Dr. Reindert Falkenburg schließlich danke ich für seine konstruktive Kritik und seine weitblickenden Anregungen, allen Mitgliedern der Promotionskommission für Ihre Bereitschaft, mein Manuskript zu beurteilen.

Während meiner Leidener Zeit waren meine Freunde sowie die Gemeinde der Nederlands Gereformeerde Kerk in Oegstgeest mein Anker; namentlich möchte ich Hester den Hartog, Jitske Kuiper und Matthanja und Johannes Müller sehr herzlich danken. Letzere haben Thesen und *samenvatting* noch einmal sprachlich korrigiert: heel erg bedankt voor jullie steun!
Meine Familie in Dresden hat mich Geduld und Liebe unterstützt und in Kauf genommen, daß ich aus dem Ausland nur selten zu Besuch kommen konnte. Sehr herzlich danke ich meinem Vater Christian Hainke mit Petra Gabler und Pascal, gedacht sei meiner soeben zu Grabe getragenen Großmutter, deren Briefe mich immer wieder freundlich ermahnten, mein Studium doch bald zu Ende zu bringen. Ohne die Schule des Sehens bei meiner Mutter Monika Pollmer hätte ich wohl kaum Kunstgeschichte studiert. Ihr zusammen mit Peter Iwanow danke ich von Herzen. Ganz besonders aber ist diese Arbeit durch die Begegnung mit Dr. Bernward Schmidt geprägt, meinem historischen Gewissen und katholischen Gleichgewicht, kritischen Lektor, Freund und Ehemann. Mögen wir gemeinsam noch durch viele Kirchenräume wandern.

Frankfurt am Main, Dezember 2010

Einleitung

Am Anfang ein Einblick: Die Kirche im Haus

Wer sie sind, wissen wir nicht. Doch erlaubt uns der Ort, an dem das Ehepaar Emanuel de Witte gestattete, ein Selbstzitat einzufügen, darüber nachzudenken, ob die Porträtierten das Bild im Bild als Ausdruck ihrer Bindung an die reformierte Wortverkündigung verstanden wissen wollten (Abb. 1).[1] Das Kircheninterieur dominiert die uns gegenüberliegende Wand des Gartenzimmers. Während die geöffnete Tür einen Ausblick erlaubt auf die Säule einer Galerie und einen wohlgepflegten Laubengang, öffnet das Gemälde den Blick in eine Kirche. Die strukturelle Verwandtschaft beider „Öffnungen" im Hinblick auf die Kombination von Säule und Bogen wird durch die spiegelbildliche Anbringung von Tür und Vorhang unterstrichen. Die Tür wurde nach links aufgesperrt, der grüne Vorhang nach rechts gerafft, um den sonst vor Staub geschützten Gemäldeschatz zu zeigen. Mit kräftigen Farben und groben Strichen, die sich vom Rest des Porträts unterscheiden, hat Emanuel de Witte die Anlage des Gemäldes skizziert, dessen Typus auf eine von ihm oft verwendete Ansicht in der ältesten Kirche Amsterdams, der *Oude Kerk*, zurückgeht, und damit den Objektcharakter des Bildes im Bild betont. Die pastos aufgetragenen Farben weisen zurück auf den Künstler und zeugen von seinem Kirchenmalen. Nur an zwei anderen Stellen des Bildes hat De Witte Farbe ähnlich pastos aufgetragen: um den Lichteinfall rechts zu Seiten des Spiegels, vor allem aber im linken Vordergrund zu kennzeichnen. Ein Ausläufer des so materialisierten Lichts berührt noch gerade die linke Schuhspitze des Hausherrn und nimmt ihn, der direkt vor dem Kircheninterieur sitzt, in sein Spiel hinein. Emanuel de Wittes gemaltes Gemälde „lebt" geradezu vom Wechsel beleuchteter und verschatteter Flächen, auch dort kommt das Licht von links, so daß wir im linken Vordergrund einen breiten hellen Streifen wahrnehmen können – eine unübersehbare Parallele von gemaltem Zimmer und gemaltem Kirchenraum tut sich auf. Der Rahmen des Bildes im Bild wird nur von zwei Armen des kupfernen Kronleuchters überschnitten. Es hängt direkt über der Handlung im Bild: der Herr des Hauses nimmt eine Traube von einer Schale, die ihm von einem Mädchen, das seine Tochter sein wird, gereicht wird. In einem anderen Kontext müßte man sich mit der Deutung der Geste als Keuschheitssymbol, die die ikonologische Forschung aufgrund von Analogien in der Emblematik herausgearbeitet hat, begnügen.[2] Die zweite Form der Jungfräulichkeit sei die fruchtbare Ehe, weshalb die Bildmetapher auch auf Ehepaar- und Familienbildnissen angebracht sei, um „ortho-

[1] Emanuel de Witte, *Familienbildnis*, 1678, Lw, 68,5 x 86,5 cm, sign. u. dat. r.u.: E. de Witte | 1678, München, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. F.V.2; MANKE 1963, 57, 79, Nr. 10. Van Eeghen hat einen Identifizierungsversuch unternommen, I.H. VAN EEGHEN 1976.

[2] DE JONGH 1974; zu einer anderen ikonologischen Deutung EIKEMEIER 1974.

doxy in love“ zu zeigen.[3] Von diesem Hintergrund hat Bedaux zurecht auf die Spannung gewiesen, welche der traditionellen Verbindung zwischen Frucht und Fruchtbarkeit inhärent ist.[4] Dennoch ist Eddy de Jonghs grundlegender Aufsatz zum Thema keineswegs so eindimensional, wie dessen eigene Einleitung und die Rezeption im Hinblick auf De Wittes Gemälde ihn erscheinen läßt. Ohne die Wichtigkeit von Jacob Cats – denn auf dessen Schriften zur Ehemoral bezieht sich De Jongh – in Abrede stellen zu wollen, gilt es doch, die gesamte Tradition in Augenschau zu nehmen, wie sie von De Jongh selbst, allerdings mit der Beschränkung ihrer anhaltenden Gültigkeit für „Catholic, non-Catsian circles“, angerissen wird. Mit dem Weinberg, dem Weinstock, der Rebe oder der Traube verbundene Bilder besitzen bekanntlich eine lange Geschichte, die verschiedene, einander durchdringende Assoziationsmöglichkeiten bereithält. Abgeschnitten und gepreßt erinnert die Weintraube an das Leiden, den Opfertod und die daraus erwachsende eucharistische Feier, verbunden mit der Präfiguration in der von den Kundschaftern im heiligen Land getragenen großen Früchten und dem alttestamentlichen Bild des Weinberges für das Volk Israel wurde sie zum Zeichen der Erlösten. Hiervon ausgehend legte man die Metaphern auch im Hinblick auf Maria aus, die als fruchtbarer und doch jungfräulicher Weinberg oder als Rebe die Traube Christus hervorgebracht hat[5] – von hier ist es freilich kein weiter Schritt mehr zu Cats' Keuschheitszeichen, dessen religiöse Wurzeln auch im 17. Jahrhundert noch allgemein verstanden worden sein müssen. Und auch, wenn die mariologische Deutung für Protestanten irrelevant wurde, blieb die von der Ranke hervorgebrachte Frucht doch ein bildlicher Ausweis für die Kirche, welche entsteht, wenn sie, eingedenk der Worte aus dem Johannesevangelium „Ick ben de wijnstock, [*ende*] ghy de rancken: die in my blijft, ende ick in hem, die draeght veel vrucht: want sonder my, en kont ghy niets doen“,[6] mit Christus verbunden bleibt. Den Grundlagen protestantischer Ekklesiologie zufolge geschieht dies durch Wort und Sakrament – Argumente, die in Emanuel de Wittes Bild mittels Kircheninterieur und Weintraube nachvollziehbar werden. Gemaltes Gemälde und symbolische Handlung verstärken einander dabei in ihrem Gehalt.[7] Der

---

3 DE JONGH 1974, 178.

4 BEDAUX 1990.

5 „Du best die wijngaert, die druve dijn kind.“ zitiert De Jongh etwa Jacob van Maerlant, den berühmten niederländischen Autor des 13. Jahrhunderts, DE JONGH 1974, 184, Anm. 47 (Jacob van Maerlant, *Strophische gedichten*, hg. von J. Verdam & P. Leendertz Jr., Leiden 1918, 95). Mit zahlreichen weiteren Belegen THOMAS 1970; Alois Thomas, Art. Weinrebenmadonna, Art. Weinstock, Art. Weintraube, in: LCI, Bd. 4, Sp. 489-496; Bildbeispiele bei JUNG 1964, 1-49.

6 Joh 15,5. Da sie im 17. Jh. verbreitet und etwa in den Schulen unterrichtet wurde, werden Bibelverse hier wie im folgenden zit. nach der *Statenvertaling*, der offiziellen Übersetzung der niederländischen Reformierten, BIBLIA 1637, fol. 53v. (Hervorhebung im Original; benutzt wurde die digitale Edition von Nicoline van der Sijs c.s. auf der *digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren*, sowie die im Internet verfügbaren Scans; für die URL siehe Quellenverzeichnis. Die Foliierung der BIBLIA beginnt im NT neu, dies wird nicht eigens aufgeführt.)

7 Auf die Interrelationen zwischen ‚Bildern im Bild' und ‚Hauptszene' hat Gregor J.M. Weber gewiesen, deren interpretative Verknüpfung aber (vergleichender, kontrastierender Natur) immer vom Betrachter zu leisten sei, G.J.M. WEBER 1994, 307f.; vgl. G.J.M. WEBER 1998.

kupferne Kronleuchter bringt, ebenso wie die Figur des Hausherrn, die Verbindung zwischen beiden Motiven optisch zuwege. In vornehmen Haushalten war ein solcher Leuchter allerdings, wie Willemijn Fock nachgewiesen hat, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts kaum mehr gebräuchlich und dürfte Zeitgenossen weit eher an eine *kerkkroon* des öffentlichen Kirchenraums erinnert haben.[8] So inszeniert, kommt die Kirche ins Haus.

Warum gemalte Kirchen?

Die Kirche in ihrem Haus ist das unübersehbare Charakteristikum, mit dem sich das unbekannte Ehepaar von Emanuel de Witte malen ließ. Um die Frömmigkeit der Dargestellten zu betonen, kombinierten andere Gruppenbildnisse den besprochenen Trauben-Gestus mit einer Bibel,[9] eines ermöglichte durch die Hinzufügung eines Apfels gar einen Diskurs über Sündenfall und Erlösung – auf De Wittes *Familienbildnis* aber hat dessen gemaltes Kircheninterieur die Funktion eines religiösen Attributs übernommen. Dies nun ist die Stelle, an der diese Studie einhakt, denn ist es für Reformierte selbstverständlich, das Buch der Bücher durch ein Bild zu ersetzen? Die Frage wird so stehen bleiben müssen, geht es dieser Studie doch nicht darum, die Frage von Calvinismus und Kultur umfassend zu untersuchen.[10] Gleichwohl ist es die Motivation dieser Arbeit, zum Verstehen des Verhältnisses von Bild und Religion im niederländischen 17. Jahrhundert beizutragen. Aus diesem Grund wurde das Genre des Kircheninterieurs ausgewählt, weil es das Verhältnis selbst in sich trägt und, wie man annehmen darf, thematisiert. Es geht um Kirchen-Bilder.

Kircheninterieurs als Teil der Delfter Malerei

Der Schwerpunkt liegt auf dem Werk von Gerard Houckgeest (um 1600–1661), Hendrick Cornelisz. van Vliet (um 1612–1675) und Emanuel de Witte (1616/17–1692), der Trias, die durch Walter Liedtkes *Architectural Painting in Delft* (1982) vertraut ist. Sein Titel gibt bereits die Leitbegriffe an, unter denen die Kircheninterieurs dieser Maler in der Forschung betrachtet worden sind: einerseits im Bezug auf die Architekturmalerei, wofür Hans Jantzens inzwischen ein Jahrhundert alte Dissertation *Das niederländische Architekturbild* (1910, wiederaufgelegt 1979) wegweisend gewesen ist, andererseits die Frage nach einer spezifischen „Delfter Form", welche

---

8 FOCK 1998, bes. 220-225.

9 DE JONGH 1974, 169, Abb. 6 (Gabriel Metsu (?), *Familienporträt*, Kapstadt, Sammlung Michaelis), 171, Abb. 11 (Ludolph de Jongh, *Porträt eines Weinhändlers und seiner Frau*, ehem. Bonn, Rheinisches Landesmuseum), 179, Abb. 21 (Thomas de Keyser zugeschr., *Familienporträt*, ehem. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum).

10 Ein Sammelband zu dieser Frage ist FINNEY 1999; an wichtiger Stelle, nämlich im Rahmen des Katalogs zur jüngsten Ausstellung zum „Calvinismus", dazu auch VELDMAN 2009.

bereits Max Eisler aufgeworfen hat.[11] Beide Ansätze spiegeln sich auch in den wichtigen Ausstellungen aus jüngerer Zeit, deren Kataloge das gegenwärtige kunsthistorische Bild nicht unwesentlich prägen: *Perspectiven. Saenredam en de architectuurschilders van de 17e eeuw* (Rotterdam 1991) sowie *Vermeer and the Delft School* (New York & London 2001),[12] die beide einen in seiner Arbeitsweise außergewöhnlichen, heute besonders interessierenden Künstler als Horizont benennen, vor dessen Hintergrund (implizit oder explizit) alles andere betrachtet werden soll – Pieter Saenredam und Johannes Vermeer van Delft.[13] Die Delfter Gestalt der perspektivischen Architekturdarstellung und ihren Urheber näher zu bestimmen, war eine Fragestellung, die beide Stränge gleichsam mit einander zu verbinden vermochte. Geprägt von Hans Jantzens Stilgeschichte des Raumes[14] ging es dabei um ein Formproblem, als das dieser bereits die Entwicklung der perspektivischen Schrägsicht bestimmt hatte.

> „Es ist jede der unsichtbaren Schranken gefallen, die uns immer noch von dem unmittelbaren Raumerlebnis des Kircheninnern trennte. Nicht allein, daß hier diejenige perspektivische Aufnahme stattfindet, die für das in dem Raume selbst befindliche Auge Geltung hat (Saenredam ging hierin schon voraus), sondern der Raumeindruck ist noch durch ein ganz neues Mittel gesteigert. Die Architektur steht nicht mehr frontal, sondern zum ersten Mal in der perspektivisch ‚schrägen' Ansicht."[15]

Jantzen schrieb dies im Hinblick auf ein Gemälde, das Gerard Houckgeest vom Chor der *Nieuwe Kerk* in Delft gemalt hatte (Abb. 2) und meinte keine neuartige Konstruktionsweise, sondern vielmehr einen Effekt, der durch die Übereck-Stellung des Hauptmotivs im Bild erreicht wird. Der Fluchtpunkt in der Bildmitte wird zumeist „verstellt", während die Linien, die seitlich zu den innerhalb oder außerhalb der Bildfläche liegenden Distanzpunkten führen, eine kompositionsbestimmende Funktion erhalten. Räumlichkeit wird damit nicht mittels eines einfachen, leicht zu erkennenden Tiefensogs erzeugt, sondern durch andere Bildstrategien, die den

---

11 EISLER 1923, Begriff „Delfter Form" z.B. auf S. 178, 191 (im Kontext des Kirchenbildes).

12 AUSST.-KAT. ROTTERDAM 1991; AUSST.-KAT. NEW YORK & LONDON 2001.

13 Zum ersten Feld muß die extensive Forschung zu Pieter Saenredam unter Fragestellungen zur Perspektive ergänzt werden, SWILLENS 1935 und bes. RUURS 1982; RUURS 1987; RUURS 2000, und die sich auf Utrecht konzentrierende Ausstellungstätigkeit, die immer wieder auf Saenredam aufmerksam machte: AUSST.-KAT. UTRECHT 1953; AUSST.-KAT. UTRECHT 1961; AUSST.-KAT. UTRECHT 2000-01.
Zum zweiten Themenfeld die parallel zur großen Vermeer-Schau in Den Haag stattfindende Ausstellung in Delft AUSST.-KAT. DELFT 1996, eine Ausstellung in Osaka, AUSST.-KAT. OSAKA 2000 sowie *Vermeer. La ragazza alla spinetta e i pittori di Delft* (Modena, 2007) und *Vermeer and the Delft Style* (Tokio, 2008). Bereits Anfang der achtziger Jahre haben im Delfter Museum „Het Prinsenhof" bereits ausführliche Überblicksausstellungen zur lokalen Kulturgeschichte stattgefunden AUSST.-KAT. DELFT 1981, hierin bes. SLUIJTER 1981 und BREUNESSE 1981 zur Malerei; AUSST.-KAT. DELFT 1982-83.

14 Jantzens einflußreiche Darstellung kann an dieser Stelle nicht ausführlich wiedergegeben werden, sie wurde gleichsam lexikalisch kanonisiert von HELD 1936, bes. Sp. 911f., und besitzt v.a. durch den Nachdruck (1979) handbuchartigen Charakter, JANTZEN 1979. Einige Bemerkungen unten, Kap. 8.1.1; für eine ausführliche Würdigung: SAUERLÄNDER 1994.

15 JANTZEN 1979, 95f.

Betrachter „unmittelbar“ einbeziehen. Eisler sah in der vollzogenen Hinwendung zum tatsächlich vorhandenen Kirchenraum die Grundlage der nun spezifisch *Delfter* Architekturmalerei und bezeichnete das Jahr 1650, in dem Houckgeest die erwähnte Ansicht malte, als entscheidenden Punkt in der künstlerischen Entwicklung der Stadt, in der sich „der voll reifende Charakter von Delft, überall beruhend auf der vereinfachten, verstrengerten und so durchgehaltenen Bildform“ ankündigte.[16] In ihrer Monographie zu Emanuel de Witte hatte Ilse Manke diesen Künstler als eigentlichen Erfinder der gewandelten Delfter Raumdarstellung propagiert,[17] eine Auffassung, die zuerst Lyckle de Vries bestritt, indem er die Bedeutung von Gerard Houckgeest auf überzeugende Weise heraushob.[18] Das „Formproblem“ der Delfter Malerei um 1650 vor dem Hintergrund der Perspektivlehre, vor allem Vredeman de Vries', und der zeitgenössischen optischen Wissenschaft zu untersuchen, hat Arthur Wheelock in seiner 1977 publizierten Dissertation unternommen.[19] Spätere, oft im Fokus auf Johannes Vermeer geschriebene Studien schlossen hieran an, indem sie auf die für die Stadt spezifische Faszination für naturwissenschaftlich-technische Innovationen – das Mikroskop eines Anthoni van Leeuwenhoek etwa – abhoben, wodurch die Entwicklung und der Gebrauch optischer Hilfsmittel für die Malerei gefördert worden sein könnte.[20] Unterstrichen durch den Vergleich mit Carel Fabritius und Vermeer fungiert die Darstellung des Chores der *Nieuwe Kerk*, wie sie Houckgeest um 1650 „eingeführt“ hat, als Exponentin einer fortschrittlich-gelehrten Faszination für Raum und Licht.

Sowohl De Witte als Hendrick van Vliet, beide bereits Meister der Delfter Lukasgilde und geschult im Malen von kleinen Historienstücken bzw. Porträts, lernten von Houckgeest so viel, daß sie die Darstellung des Kirchenraums als Spezialisierung übernehmen konnten. Da Houckgeest die Stadt spätestens 1651 verlassen sollte, positionierte sich Van Vliet als Maler dieses Genres in Delft, während De Witte in die Metropole Amsterdam übersiedelte – so das bis heute gültige Szenario, an dem auch diese Arbeit festhalten wird. Die gesamte Breite der Produktion von

---

16 EISLER 1923, 191; zu Eislers Ton vgl. ebd., 172: „Es ist wie im März, widriges Wetter wechselt mit Sonnenblicken, aber der Frühling ist im sicheren Anzug. Trüb gärt es noch im Werke des Anthonie Palamedesz, ein Gast aus Amsterdam, der junge Paulus Potter reinigt den Weg, aber erst die Kirchenmaler bringen den Umschwung, den Carel Fabritius rhythmisch vollendet. Der Delfter Ortssinn wird mündig durch seine Kunst.“ Im nachfolgenden Kapitel „Die Ernte“ treten Vermeer und De Hooch auf (214-256), ein letzter Protagonist im abschließenden Kapitel zur Malerei, „Niedergang und Abkehr“ ist Emanuel de Witte (266-272).

17 MANKE 1963, 18-21.

18 L. DE VRIES 1975; der Aufsatz resultiert aus De Vries' Arbeit an einer kleinen Ausstellung: AUSST.-KAT. GRONINGEN & DELFT 1974-75. Gleichwohl kamen schräge Durchsichten und ein „Säulenwald“ bereits in der Delfter Malerei vor: Thomas Fusenig weist auf ein Gemälde von Pieter van Bronckhorst, *Die Befreiung Petri aus dem Gefängnis*, 1644, Holz, 51,5 x 66,5 cm, mon. u. dat. PVB f 1644, Prag, Národní Galerie v Praze, Inv.-Nr. O-11305, zu dem er einen Aufsatz vorbereitet.

19 WHEELOCK 1977, zu folgendem S. 284f.

20 DE BOER 1988; stellvertretend für die jüngste Forschung zu Vermeer seien genannt: LEONHARD 2003; RAMBACH 2007, bes. 56-64 (zum Delfter Kircheninterieur).

Kircheninterieurs in Delft hat Walter Liedtke erschlossen.[21] Im Anhang seiner 1982 erschienenen Dissertation verzeichnet er neben zehn 1650 oder später entstandenen Werken von Houckgeest fast 200 Katalognummern zu Hendrick van Vliet. In ihrer monographischen Studie zu De Witte hatte Manke bereits über dreißig Interieurs mit Delfter Motiven identifiziert, die der Autor überprüft und ihnen ein weiteres zur Seite stellt.[22] Neben dieser von ihm definitiv etablierten Trias der Delfter Kircheninterieurmalerei – Houckgeest, Van Vliet, De Witte – hat er ebenso vergleichbare Werke ihrer weniger bekannten Mitbürger Cornelis de Man (1621–1706), der in einem engen Verhältnis zu Van Vliet gestanden haben muß, dessen Schüler oder zeitweise dessen Mitarbeiter war, bevor er neben Porträts und Figurenstücken eigenständige Kircheninterieurs anfertigen konnte, oder Johannes Coeserman, von dem einige außergewöhnliche *penschilderijen* aus den 1660er Jahren bekannt sind, besprochen.[23] Liedtkes fortdauernde Beschäftigung mit der Materie verankerte die Kircheninterieurmalerei endgültig in ihrer lokalen künstlerischen Umgebung. Sie fand ihren vorläufigen Höhepunkt nicht nur mit der erwähnten Ausstellung zur *Delft School*, sondern auch mit seinem, ein Jahr zuvor erschienenen Überblickswerk zur Delfter Malerei, *A View of Delft*.[24]

Die Delfter Perspektive ist für die Entwicklung der Fragestellung dieser Arbeit ein wichtiger Ausgangspunkt, denn erklärungsbedürftig bleibt, warum die Produktion von Kircheninterieurs nach 1650 gerade in Delft sowohl in qualitativer als in quantitativer Hinsicht eine solchen Sprung gemacht hat.

Perspektivwechsel

Kunstgeschichte ist Konstruktion, oder sagen wir: sie ähnelt dem Bauen eines Hauses. Mit einem erprobten Bauplan wie etwa dem eines Œuvrekatalogs kennt man seinen Grundriß in groben Zügen bereits am Anfang. Auf einen solchen Grundriß sind die Schritte in Forschung und Schreiben abzustimmen, gilt es doch, Steine und Balken zu definieren und Verbindungsstücke zu finden, um schließlich alles in Stützen, Pfeiler und Mauerwerk umzuarbeiten; den Ort der Komponenten aber hat Grundriß bereits vorgegeben. Die Herausforderung, die sich diese Arbeit gestellt hat, ist zunächst, auf einen Grundriß zu verzichten. Diese Offenheit bietet Raum für unerwartete Lösungen, kann aber auch die Orientierung erschweren.

---

21 LIEDTKE 1982A.

22 MANKE 1963, 79-87, Nr. 11-43; MANKE 1972; LIEDTKE 1982A, 115ff., App. III, er ergänzt: Nr. 237, Farbabb. VIII.

23 Zu De Man: LIEDTKE 1982A, 118-124; LIEDTKE 1982B, Nr. 1, 62-66; AUSST.-KAT. NEW YORK & LONDON 2001, 306ff.; zu Coeserman: LIEDTKE 1992, 191-198; AUSST.-KAT. NEW YORK & LONDON 2001, 238f., Nr. 13; vgl. auch: LIEDTKE 1979; LIEDTKE 1986, 802-805.

24 LIEDTKE 2000, zur Kircheninterieurmalerei S. 81-142.

Das vorliegende Manuskript ist das Ergebnis solcher Arbeit, dazu da, das Gebäude auch vor den Augen seiner Leser aufzubauen. Seine einzelnen Teile sollen ermöglichen, Facetten des Gegenstands wahrzunehmen, um, am Schluß und gemeinsam betrachtet, ein Gesamtbild zu ergeben. Die Frage, was dieser Gegenstand eigentlich ist, wird damit zum Teil der Antwort. Um recht verstanden zu werden: Mit dem Handwerk von Betrachtung, Analyse und Interpretation der gemalten Kircheninterieurs von Gerard Houckgeest, Hendrick van Vliet und Emanuel de Witte wird das Gebäude errichtet, welchen Platz die Gemälde aber erhalten (ihre kunsthistorische Bestimmung, Ordnung und alle sich hieraus ergebenden Fragen also) ist bereits Teil des Hausbaus. Zum selbstverständlichen Handwerk gehört es, alle bekannten Gemälde der drei zentral stehenden Künstler und anderer Zeitgenossen, die sich am Kircheninterieur versuchten, zu erfassen und zu dokumentieren. Das Referenzfeld dieser Studie erstreckt sich dabei auf Gemälde des berühmteren Pieter Saenredam, auf Daniel de Blieck und Anthonie van Lorme sowie wenig bekannte bis anonyme Maler und Kupferstecher. Ohne Vergleiche mit und Kontrastierungen zu der vorangegangenen und zeitgenössischen Kircheninterieurmalerei in der Republik, in Antwerpen und anderswo kann sie nicht auskommen.[25]

Die einführenden Bemerkungen zur Historiographie haben bereits die Tür geöffnet und Grundkonstellationen skizziert, auf denen diese Arbeit aufbauen kann. Sie kann und will das vorhandene Baumaterial (die Literatur und erschlossene, primäre Quellen also) ebensowenig ignorieren wie vertraute und erprobte Techniken im „Bauen" niederländischer Kunstgeschichte, von denen man das kennerschaftliche Erarbeiten detaillierter Werkkataloge – die Arbeiten Mankes und Liedtkes sind Beispiele dafür –, die Ikonologie in der Tradition Eddy de Jonghs, Fragen des „Realismus" und seiner letztlich selektiven Ausprägung,[26] Forschungen zu Archivdokumenten und insbesondere zu Inventaren von Adligen und Bürgern sowie Studien zur Dynamik von Markt und Wettbewerb, zu einzelnen „Genres" oder lokalen „Schulen" – deren Bild nicht nur im Falle Delfts vor allem Ausstellungen prägten –, Atelierpraxis[27] oder zu Kunsttheorie, -terminologie und

---

[25] Zur niederländischen und deutschen Kircheninterieurmalerei des 16. u. 17. Jhs., deren Breite hier nur am Rande erwähnt werden kann, vgl. AUSST.-KAT. LEMGO & ANTWERPEN 2002; FUSENIG & VERMET 2002; FUSENIG 2005; FUSENIG 2006; HENSEL 1998; Claire Baisier hat eine Arbeit zur Antwerpener Architekturmalerei in Aussicht gestellt, Bernard Vermet zu Dirck van Delen (dazu auch BLADE 1976), Axel Rüger zu Bartholomeus van Bassen, vgl. RÜGER 2004; RÜGER 2005; RÜGER & BILLINGE 2005. Jüngst erschienen ist Jeremy Howarths langerwartete Studie zur Steenwijck-Familie, J. HOWARTH 2009. Mit der Ausnahme von Fusenig und Hensel sind ihnen zwei Interessenschwerpunkte gemein: Maltechnik und Perspektive sowie, bes. bei Baisier zu Antwerpen (mdl. Mitteilung), die Relatierung der gemalten zu existierenden historischen Bauten.

[26] Vgl. SLUIJTER 1990.

[27] Fragestellungen zur Atelierpraxis sind aus dem Gebrauch naturwissenschaftlich-technischer Untersuchungsmethoden und v.a. aus dem *Rembrandt Research Project* erwachsen, siehe z.B. AUSST.-KAT. BERLIN, AMSTERDAM & LONDON 1991-92; FRANKEN 2006.

-literatur unbedingt erwähnen muß.[28] Beiträge in der Kunstgeschichtsschreibung wie die Rezeptionsästhetik Wolfgang Kemps,[29] die Einbettung der holländischen Kunst in eine Kultur des Sehens, wie sie Svetlana Alpers begonnen hat,[30] die bildwissenschaftliche Wende, die über die Komplexität des Betrachtens sensibilisiert,[31] und schließlich neuere Versuche, Interrelationen in den Blick zu nehmen mit Veränderungen im wissenschaftlichen und (natur-)philosophischen Bereich, die in der Frühen Neuzeit so massiv geschahen,[32] sind dabei noch gar nicht eingerechnet. Auch von diesen Ansätzen ist diese Arbeit nicht unberührt, wenn sie allen diesen Entwürfen auch nicht in gleicher Weise Rechnung zu tragen vermag. Dies würde den Rahmen dieser Arbeit nicht nur sprengen – es würde dem Haus kaum ein eigenes Gesicht verleihen, verschwämmen seine Konturen doch eher in einem Meer von Möglichkeiten.

Kunstgeschichte, wie ich sie verstehe, möchte ein Haus sein, dessen Form von seinen Beziehungen zur Umwelt definiert wird. Wichtig ist mir, daß sich das Haus inmitten einer Stadt befindet. Dies gilt im metaphorischen wie im historischen Sinne, denn die Voraussetzungen und Bedingungen, die ihre Arbeitsumgebungen den drei Malern geboten haben, müssen differenziert werden. Schreiben wir Kunstgeschichte, errichten wir ein Gebäude inmitten eines großen Ganzen. Dessen Wichtigkeit aber können wir lediglich erahnen, da wir nur von der Perspektive des Materials für eben jenes Gebäude, an dem wir arbeiten, auf die Stadt blicken können. Und begeben wir uns einmal mit Hilfe anderer Quellen gleichsam auf Wanderschaft, um Aussichtstürme zu besteigen, dann interessiert zunächst der Blick auf unser im Entstehen begriffenes Haus. Das, was sich uns von externen Plattformen aus besser zeigt als von innen, ist seine umgebende Nachbarschaft, sind aber auch Außenhülle und Dach, die die Struktur des Gebäudes erahnen lassen, Übergangsbereiche wie Balkone, Terrassen oder Gärten und nicht zuletzt die Fenster, die an überraschender Stelle Einblicke auf das Innenleben gewähren können.

Die Aufgabe, vor der diese Arbeit steht, ist es denn auch, genau diese Schnittstellen in den Blick zu nehmen, das Haus gleichsam von der Fensterperspektive zu beschreiben. Erst im Wechselspiel

---

28 Hier ist nicht der Ort für eine ausführliche Bibliographie zu diesen Fragen. Man denke an Hessel Miedemas und Walter Melions Arbeiten zu Carel van Manders *Schilder-Boeck* (1604), den Studien von Eric Jan Sluijter zu Philips Angel (1642), von Brusati, Blanc, Czech und Weststeijn zu Hoogstratens *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst* (1678) und den Arbeiten von Lyckle de Vries zur Literatur des 18. Jhs. Zur Terminologie vgl. bes. DE PAUW-DE VEEN 1969; BAKKER 1995; TAYLOR 1992.

29 KEMP 1983; KEMP 1985; KEMP 1996; vgl. auch K.-H. MEYER 1988; für das Gebiet niederländischer Kunstgeschichte siehe auch BECKER 1993; HONIG 1995.

30 ALPERS 1998 ([1]1983); zu den „Reichweiten" des Sehens in der Frühen Neuzeit siehe die Beiträge in WIMBÖCK, LEONHARD & FRIEDRICH 2007A und die Einleitung zu diesem Band, WIMBÖCK, LEONHARD & FRIEDRICH 2007B, bes. 12-16, 19-28.

31 MITCHELL 1994, 16. Siehe auch u.a. BOEHM 1995; BRANDT 1999; BURDA & MAAR 2004; SACHS-HOMBACH 2009, für eine Darstellung im Rahmen der *turns* in den Kulturwissenschaften vgl. BACHMANN-MEDICK 2006, 329-380.

32 Im Bezug auf die niederländische Malerei und Graphik LEONHARD 2002; LEONHARD & FELFE 2006; LEONHARD 2007 und die Beiträge in BOHLMANN, FINK & WEISS 2008.

zwischen Innen und Außen verdeutlichen sich seine Dimensionen. Werden die Räume der Kunst mittels Stilgeschichte und Strukturvergleichen, ikonographischer Analyse und monographischer Einordnung, mit einer manchmal eingehender und manchmal bewußt summierender Betrachtung, durchmessen, geschieht dies nie, ohne immer wieder die Fenster aufzusuchen und aus diesen Verbindungsstücken zur Außenwelt herauszuschauen. Umgekehrt erschließen sich die Beziehungen der einzelnen Räume untereinander und zur Struktur des Hauses viel besser, wenn man zudem die Perspektiven hinzuzieht, die sich von Standorten ergeben, welche zunächst vielleicht ungewöhnlich oder abgelegen erscheinen mögen. Diese Arbeit besitzt, wenn man so möchte, durch fortdauernden Perspektivwechsel eine diaphane Natur, die dergestalt auch in der Einteilung der einzelnen Kapitel zum Ausdruck kommen wird:[33] ganz ursprünglich kunsthistorische Analyse wird durch eher kulturhistorisch zu nennende Betrachtungen hinterfangen, die Mikroebene des monographischen Studiums einzelner Gemälde interagiert mit der Makroebene von Sozial- und insbesondere Religionsgeschichte und wird so neu beleuchtet. Ihre Schnitt-stellen gilt es zu definieren, damit das Gebäude in allen seinen Dimensionen hervortreten kann.

Aneignung: Besitz und Betrachtung

Daß seine Bilder selbst Schnittstellen zwischen Außen und Innen waren, thematisierte Emanuel de Witte in seinem Münchener *Familienbildnis* ausdrücklich (Abb. 1). Durch die Parallelität seines vorhangbehangenen Kircheninterieurs mit der Tür zum Garten auf der einen und der massiven Materialität, mit der das Licht aus einem unbestimmten Außen auf das häusliche Interieur trifft, auf der anderen Seite, braucht man das Wissen um Albertis Definition des Gemäldes als Fenster gar nicht, um die Wirksamkeit der Metaphorik zu begreifen. Innen und Außen gibt es auch im gemalten Kirchenraum: warmes Licht umspielt Wände und Pfeiler und schafft erst, indem es – wie im häuslichen Interieur auch! – so von links oben einfällt, daß sich ein heller Streifen auf dem Boden abzeichnet, ein Bewußtsein der Raumtiefe, welche ohne die Lichtführung im Unklaren geblieben wären. Der dargestellte Kirchenraum erweitert den Raum der Familie auf zwei Ebenen, einmal in geistlicher Hinsicht und einmal in sozialer, welche vielleicht noch besser zu fassen ist. Die Predigt findet zwar im Innern einer Kirche statt, der Ort aber ist Bestandteil des öffentlichen Raumes – ein Faktum, das noch eine wichtige Rolle spielen wird.

[33] Es ist ein glücklicher Zufall, daß die hier benutzte Metapher der „diaphanen Wandstruktur" des gotischen Kirchenbaus von Hans Jantzen stammt, der nach seiner Dissertation über *Das niederländische Architekturbild* prägende Studien zur gotischen Architektur veröffentlichte. Mit „Diaphanie" meinte er die „Durchsetzung" der Hochschiffwand eines gotischen Kirchenbaus „mit raumhaftem Grund", die strukturell durch die Zweischalenkonstruktion erreicht wurde. Die plastisch durchgliederte Wand würde nun auf „die optische Funktion der Seitenschiffe als Folie für die Arkadenreihe" hin angelegt, wohindurch das Mittelschiff diffus beleuchtet werden könnte; JANTZEN [1928] 2000, Zitate auf S. 16f.

Gemalt und aufgehangen wird dieses gemeinschaftliche Ereignis zum Bestandteil des eigenen Innenraums, im wörtlichen und im übertragenen Sinne.
Die Bedeutung von öffentlichem und privatem Raum wird in der Geschichtswissenschaft,[34] aber auch ansatzweise in der Forschung zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte thematisiert. Arthur Wheelock und Adele Seeff gaben einen Sammelband zum Thema heraus,[35] John Lough-man und John Michael Montias beschäftigten sich mit der Abstufung von Räumen mit eher repräsentativer bis hin zu eher familiärer Funktion in Wohnhäusern, wie sie sie aufgrund der statistischen Auswertung von Inventaren zu fassen versuchen.[36] Repräsentativen Zwecken dürfte auch Emanuel de Wittes *Familienbildnis* gedient haben; man zeigt sich, wie man gesehen werden möchte – und wir sehen, daß es für die dargestellte Familie dazugehörte, „seinen Raum" durch das öffentliche Geschehen einer reformierten Predigt dominieren zu lassen, es sich gleichsam „anzueignen".

Wer holte sich die von De Witte, Houckgeest und Van Vliet gemalten Kirchen ins Haus – und warum? Die vorliegende Studie nimmt ihren Anfang bei einer Fragestellung, die ebenso banal wie fundamental klingt und mit dem Blick auf das *Familienbildnis* De Wittes bereits beantwortet scheint – sie ist es jedoch nicht, verbietet es sich doch vorschnell zu verallgemeinern. Zudem kennen wir weder Identität noch Hintergrund der Porträtierten, und dann, wenn uns Notarakten die Namen derjenigen verraten, die ein Kircheninterieur besessen haben, wissen wir noch nicht, welcher Art die Gemälde genau waren. Letztlich also können wir nicht wissen, wer die Eigentümer und damit die Betrachter der Gemälde waren: die Auswertung von Inventaren wird kein eindeutiges Bild vermitteln können, weshalb sie bereits im ersten, die Voraussetzungen klärenden Kapitel erfolgen soll (Kap. 1.4.1).
Das Problem der Eigentümer aufzuwerfen, erscheint mir gleichwohl wichtig, um – ohne, wie gesagt, auf eindeutige Antworten zu hoffen – die Ausprägungen der Werke von Houckgeest, Van Vliet und De Witte zu verstehen. Es geht darum, die Umstände der Produktion dieser drei Maler näher zu fassen, indem Bedingungen für die Rezeption ihrer Gemälde ausgelotet werden. Damit begeben wir uns genau an die Grenze zwischen unserem kunsthistorischen Haus und seiner Umgebung. Welche Faktoren haben das zeitgenössische Verständnis der Bilder geformt? Egbert Haverkamp Begemann und Alan Chong haben drei Bezugspunkte genannt, die es bei einer Interpretation zu berücksichtigen gelte. Ihnen ging es um die Landschaftsmalerei, doch läßt sich

[34] Zur Begriffsklärung wichtig: RAU & SCHWERHOFF 2004.

[35] WHEELOCK & SEEFF 2000, darin zum Status des Kirchenraums JANSON 2000, bes. 191-194. Nur deskriptiven Charakters ist allerdings der ähnlich lautende Titel einer von Wheelock kuratierten Ausstellung, die die Delfter Malerei in den Blick nimmt: Stadtansichten und Kircheninterieurs stehen dabei für „The Public", das bürgerliche Interieur und Porträts für „the Private in the Age of Vermeer", AUSST.-KAT. OSAKA 2000.

[36] LOUGHMAN & MONTIAS 2000.

ihr Ansatz ohne weiteres auf andere Genres anwenden. Zum einem müßten die Assoziationen, die das Dargestellte bei den Betrachtern aufgerufen haben könnten, untersucht werden; sind, in unserem Fall, Kirchenräume spezifisch oder verallgemeinernd wiedererkennbar? Zum zweiten stellt sich die Frage, auf welche Weise der Künstler das Thema wiedergegeben hat, was ausgewählt und wie betont wurde. Zum dritten sollte es um Umgebungsfaktoren gehen: welche Funktion hatte ein Gemälde zu erfüllen und für welchen Kundenkreis wurde es geschaffen?[37] Die drei Felder sind nicht so unabhängig voneinander, wie die ideale Darlegung der Forschungsaufgabe sie erscheinen läßt. Vielmehr beeinflußt beispielsweise das, was wir vom vorbildlichen Motiv zu wissen glauben, die Analyse der künstlerischen Darstellung und beides gemeinsam wiederum die Schlußfolgerungen über Verortung, Funktion und Kundschaft der Gemälde. Nicht nur beim letzten Faktor leidet die Interpretation zudem an einem unvermeidbaren Problem, das „simple a lack of information" ist, wie es Haverkamp Begemann und Chong ausgedrückt haben.[38] Auf die Assoziationen zu achten, die Gemälde in Betrachtern ausgelöst haben könnten, ist gleichwohl von Wichtigkeit, berücksichtigt man damit doch nicht allein eine intellektuelle oder philosophische Tradition, sondern die ganze Breite der historischen Kultur. Methodisch verlangt der Ansatz aber nach Konkretisierung, denn auf welche Weise kann man frühmoderne Betrachterrezeption überhaupt untersuchen? Reicht es, die holländische Malerei als grundsätzlich offen und multiinterpretabel zu charakterisieren, wie Jochen Becker, der alle „Deutbarkeit" „dem Betrachter anheimgegeben" hat?[39]

In seiner Dissertation zu Sturm und Schiffsunglück in der Marinemalerei entwickelte Lawrence Otto Goedde seine Interpretation auf zwei Standbeinen: einerseits, indem er Bildkonventionen analysierte und andererseits, indem er „interpretative Kontexte" erarbeitete, die sich insbesondere aus visuellen und literarischen Traditionen ergeben.[40] Um diese kulturell vorgeprägten Rezeptionsmodelle zu fassen, bezog er auch die populäre Kultur in Gestalt von Seefahrererzählungen mit ein, konzentrierte sich aber in einem anregenden Kapitel auf literarische Gattungen, in denen sich das Interesse für Bild und Text überschneidet: Kunsttheorie, die emblematische Interpretationsweise und die Ekphrasis. Insbesondere die Strukturen der literarischen Bildbeschreibung, die seit der klassischen Rhetorik ja immer auch mit der *enárgeia* verwobene Bilderschreibung sein möchte, die den Hörer/Leser an den Ort des Geschehens versetzt, indem es ihm das Bild „vor Augen" stellt,[41] ähnelten „a process of engaged, participatory ‚reading'". Goedde beschrieb diesen mit Gombrichs Worten als „‚imaginative sympathy', an identification of the

37 HAVERKAMP BEGEMANN & CHONG 1985, 56.

38 Ebd.

39 BECKER 1992, 86.

40 GOEDDE 1989.

41 Zur Ekphrasis vgl. HALSALL 1992; KLARER 2001, 2-22, sowie verschiedene Beiträge in BOEHM & PFOTENHAUER 1995. Zum Begriff der *enárgeia* vgl. KEMMANN 1996.

viewer's experience and emotion with situations depicted in narrative art that provides a temporal dimension to still images".[42] Die Praxis der Ekphrasis – welche, wie wir allerdings nur vermuten können, über ihren literarischen Niederschlag hinausgegangen und in Gespräche von den Bildern eingeflossen sein könnte – rechtfertigte deshalb den im Hinblick auf niederländische Landschaftsmalerei entwickelten kunsthistorischen Ansatz, von einer zeitgenössischen Rezeptionshaltung auszugehen, die einen „imaginative entrance" in das Bild verlangt, eine Betrachtungsweise also, die die erzählerische und formale Struktur des Bildes mit eigener Anteilnahme zu füllen vermag.[43] Rezeption darf daher nicht als passives Erhalten visueller Information mißverstanden werden, sie ist vielmehr ein Wechselspiel von Dargebotenem und Imagination – auch in dieser Hinsicht ist es wichtig, unsere mit den Gemälden einhergehende „Fensterperspektive" im Blick zu behalten. Die eigene, im wörtlichen Sinne bildnerische Vorstellungskraft der zeitgenössischen Betrachter dürfte, um auf Haverkamp Begemann und Chong zurückzukommen, von allerlei Assoziationen gespeist werden, die über literarische Strukturmodelle hinausgehen. Während mir ekphratische Beschreibungen zu gemalten Kirchenräumen nicht bekannt geworden sind,[44] gilt es, Diskurse zu Kirche, Kirchenraum und Kirchengebäude zu untersuchen, die die Rezeption gemalter Kircheninterieurs geprägt haben könnten.

Sein Versuch, allgemeine Strukturen und Konventionen zu beschreiben, ist es, der Goeddes Forschungsansatz so wertvoll macht. Er bezieht sich sowohl auf die Rezeption als auf die Produktion von Gemälden, deren Muster von motivischer Auswahl und Anspielung („patterns of selectivity and allusion") so bestimmend sind für jedes Genre der niederländischer Malerei in der Frühen Neuzeit und mit deren Hilfe nur die überwältigende Masse an Bildern sich erklären und von uns erfassen läßt.[45] Die Marinemalerei – und dies läßt sich mindestens auf gemalte Kirchen übertragen – sei trotz „all ihrer realistischen Glaubwürdigkeit [...] im Kern Fiktion, Neuschöpfungen menschlicher Erfahrungen" und damit notwendigerweise „selektiv, konventionell und interpretativ", schreibt Goedde an anderer Stelle.[46] Ein Anliegen dieser Arbeit ist es denn auch, die Entwicklung neuer Bildkonventionen, wie sie mit der Delfter „Schrägsicht" ihren Anfang nahm und insbesondere durch Van Vliet typisiert wurde, nachzuvollziehen und in Bedeutungsschichten einzubetten. Um sie zu verstehen, ist es, wie bei Goedde,

---

42 GOEDDE 1989, 116. Gombrichs „effort of imaginative sympathy" bezog sich freilich auf die griechische Kunst und wurde im Deutschen mit „Akt einfühlender Phantasie" übersetzt, GOMBRICH 1960, 136 bzw. GOMBRICH 2002, 115. Für unseren Zusammenhang vgl. eher GOMBRICH 2002, 161-218, wiewohl es dort immer um den bildnerischen und nicht den narrativen bzw. rhetorischen Aspekt von Kunst geht.

43 GOEDDE 1989, 116-130, Zitat auf S. 121. Goedde bezieht sich u.a. auf einen Aufsatz von Fuchs, in dem dieser die semantische Struktur eines Gemäldes von Ruisdael in den Blick nimmt und aufgrund davon als Welt-Bild begreift, FUCHS 1973, bes. 288-292.

44 Eine Ausnahme sind die unten, Kap. 8.2.4, zitierten Zeilen von Lambert van den Bosch zu Gemälden Emanuel de Wittes.

45 Zitat: GOEDDE 1989, xvii.

46 GOEDDE 1996-97, 61.

> „zwingend notwendig, die konventionellen Darstellungsmuster und die bestimmenden Kriterien, welche dieser selektiven Annäherung an die Wirklichkeit zugrunde liegen, zu identifizieren, denn sie belegen eine primäre Ebene, auf der die Bilder Bedeutung erlangen. Eine selektive Darstellungsweise ist in sich stets interpretativ und erlaubt uns, eine Bedeutung zu erkennen, die sofort zugänglich ist in der Auswahl, den Voraussetzungen und den Interessen, die konventionellen Mustern innewohnen und welche vom Künstler und Betrachter gleichermaßen geteilt werden."[47]

Wie zeitgenössische *Deutungsmuster* das Korrektiv sind für die kunsthistorische Bildbetrachtung, welche notwendigerweise persönlich und durch die Ästhetik des 19. und 20. Jahrhunderts geprägt ist, fungieren erkannte *Darstellungsmuster* als Korrektiv in der Breite der historischen Assoziationsmöglichkeiten. Ihre wechselseitige Beziehung verhindert, so ist zu hoffen, in unserer Interpretation auf Abwege zu geraten.

Indem sie gesehen werden wollen, besitzen Bilder eine nur ihnen „spezifische Vergegenwärtigungskraft". Narrative Zusammenhänge sind in ihnen simultan enthalten und können nur gemeinsam wahrgenommen werden. Max Imdahl hat daran erinnert, wie wichtig es ist, bildliche Gegebenheiten als solche und nicht nur als pure Illustration ikonologischer Zusammenhänge wahrzunehmen.[48] Sinnstrukturen können eben nicht nur von Text und textgebundener Narration erzeugt werden, sondern in ihrer Komplexität des Bildes bedürfen, um in ihrer ganzen Reichweite ausgedrückt und erfahrbar zu werden. Geprägt aber wie jeder Betrachter ist durch Sprache und Text, kann der Betrachtungsvorgang selbst einen Erzählungszusammenhang erzeugen; die Ekphrasis war ein durch das horazianische Diktum *ut pictura poesis* legitimiertes Muster, mit dem dies geschehen konnte. Zum kunsthistorischen Schreiben gehört es, eine Betrachtungserzählung wiederum mit Mitteln der Sprache nachvollziehbar darzulegen. Dabei muß sie sich nach den zwei Seiten verantworten, die gerade dargestellt worden sind: erstens den Gegebenheiten des Gemäldes, wozu die Bestimmung von sich wiederholenden, und deshalb offensichtlich erfolgreichen und bedeutsamen, Bildstrategien ebenso gehört wie die Reflexion über das besondere an einem Bild, das erst vor dem Hintergrund des Gebräuchlichen hervorsticht, und zweitens den möglichen Deutungsmustern eines zeitgenössischen Betrachters, der mit der Rezeptionsästhetik gleichwohl als „idealer" vorausgesetzt werden muß und leider eben nicht als historische Person zu fassen ist.

Zum Begreifen des Deutungshorizonts zeitgenössischer Betrachter werde ich zahlreiche Schriftquellen heranziehen. Um festzulegen, in welchem Rahmen diese zu suchen sind, sollen sich nun Vorüberlegungen anschließen, die zunächst von deren Interpretationsangeboten in der vorhandenen kunsthistorischen Literatur ausgehen. Die Kircheninterieurs von Houckgeest, Van Vliet

---

47 Ebd., 60.

48 IMDAHL 1995, obiges Zitat auf S. 310.

und De Witte einerseits im Hinblick auf Delft „verortet", der Stadt, in der alle drei Maler (zeitweise) gearbeitet haben, und andererseits in dem Kontext, den ihre Motivwahl primär vorgibt, nämlich Kirche, Konfession und Religion.

Stadt und Religion

Um zu erklären, warum um 1650 eine ganz neuartige Darstellungsform des Kirchenraums entwickelt wurde und sich diese Form gerade in Delft etablieren konnte, haben Arthur Wheelock und Lyckle de Vries einen außerkünstlerischen Faktor ins Feld geführt. Bei Houckgeests Ansicht der *Nieuwe Kerk* (Abb. 2), wo das Hauptaugenmerk auf das Grabmal Wilhelm von Oraniens im Chor gerichtet sei, liege ein Zusammenhang mit den Auseinandersetzungen um die Statthalterschaft nach dem Tod Friedrich Heinrichs (1647) und dem Westfälischen Friedensschluß (1648) nahe, die, da Wilhelm II. in eben jenem Jahr 1650 plötzlich gestorben war, in der ersten statthalterlosen Zeit gipfeln sollte. Die Verwendung des ins Bild gebrachten Gedenkens sei mithin als politische Stellungnahme zu werten, ein Käufer derartiger Gemälde folgerichtig in der *prinsgezinde* Fraktion anzusiedeln.[49] Gemälde mit Oraniergrab bilden aber nur einen Bruchteil – genauer: in etwa ein Sechstel – der bekannten Kircheninterieurs mit Delfter Motiven.[50] Auch die Konzentration auf die Errungenschaften von *perspective and optics* dürfte nur einen Teil der Gemälde berühren, wie bereits ein flüchtiger Blick auf eines der Bilder aus Hendrick van Vliets Serienproduktion zeigt, wo Konstruktion zugunsten von Schablonenarbeit zurücktritt (Abbn. 50, 51). Die Resultate von Van Vliets, aber auch De Wittes Malerei sind qualitativ stark gefächert und auch solche Bilder am „unteren Rand" des Spektrums, von denen es zahlreiche gibt, müssen ihr Publikum gefunden haben. Das Haus von dem wir sprechen, besitzt, wenn man so will, verschiedene An- und Ausbauten. Begreift man Houckgeests um 1650/51 gefertigte Entwürfe als seinen Kern, zweigen von ihm Räume einfachsten Zuschnitts ebenso ab wie gründlich konzipierte Anlagen. Die Schwellen zwischen diesen Teilen möchte das zweite Kapitel beleuchten, das zunächst Houckgeests Darstellungen des Oraniergrabes analysiert. Für die Interpretation zieht es den oben genannten politischen Kontext heran, geht über die faktische Beziehung aber hinaus, indem es die Aktivität des Betrachters als konstitutiven Teil von Houckgeests neuen Bildfindungen in den Blick nimmt. Hier, im sehenden Begehen des gezeigten Raumes wird sich die Verbindung zu De Wittes und Van Vliets Bildern zeigen und ein Pfad auftun, der zu dem führt, was diese beiden Maler aus Houckgeests Anregungen gemacht haben. Beide taten dies auf verschiedene Weise. Emanuel de Witte arbeitete mit hohem künstlerischem Anspruch, der ihn

[49] WHEELOCK 1977, 235-242; vgl. L. DE VRIES 1975, 49.

[50] Meine Materialsammlung umfaßt ca. 200 Gemälde, deren Motive auf Elemente aus einer der beiden Delfter Hauptkirchen zurückgeführt werden können. Grundlage bildete die Durchsicht der Bestände im *Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie* (RKD) in Den Haag und der Abgleich mit den einschlägigen Publikationen.

recht bald in die Metropole Amsterdam führen sollte, Hendrick van Vliet dagegen blieb in seiner Heimatstadt verankert, dort wußte sein Publikum, was es von ihm erwarten konnte.

Dies führt uns zur Stadt Delft, deren Besonderheiten in sozialer, vor allem aber in religiöser Hinsicht es zu beachten gilt. Denn obwohl die Wichtigkeit der Kircheninterieurmalerei in und für Delft immer wieder betont wurde, erstreckte sich dies doch nur auf die formale Ebene einer „Delfter Schule". Nicht untersucht wurde, ob es lokale Faktoren gegeben hat, die die Nachfrage nach Kirchenbildern unterschiedlichster Qualitität – also vermutlich auch in verschiedenen Preiskategorien und seitens verschiedener Schichten der Bevölkerung – begünstigt haben könnten. Die Fokussierung auf Delft rechtfertigt die Tatsache, daß der holländische Kunstmarkt in erster Linie lokal orientiert war, wie wir aus einschlägigen Studien wissen.[51] Gilden regulierten den örtlichen Kunstbetrieb, und obwohl Künstler wie Käufer durchaus mobil waren und man relativ schnell und bequem von einem Ort zum anderen reisen konnte, lohnte sich nur für hochwertigere Waren der aufwendige Transport in andere Städte, um sie auf den jährlichen Märkten zu verkaufen. Die übergroße Mehrheit der von mir erfaßten Kirchenbilder aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, welche wiedererkennbare, eindeutig zuzuordnende Architektur zeigen, besitzen Delfter Motive. Dies „verortet" sie auch thematisch. Unerläßlich erscheint es in diesem Zusammenhang denn auch, das Funktionieren der beiden Hauptkirchen, der *Oude*, früher *Sint Hippolytuskerk*, und der *Nieuwe*, früher *Maria- en Ursulakerk*, in der Stadt als sozialem Körper, aber auch im Rahmen urbaner Selbstdarstellung zu betrachten.

Am Beispiel Delfts vertieft dargestellt werden wird die Gemengelage der Konfessionen in der niederländischen Republik. Es geht zum einen darum, auf der Grundlage lokalhistorischer Literatur die Fakten zu benennen und zum anderen, Diskurse zu rekonstruieren, die im Hinblick auf die Wahrnehmung des Kirchenraums relevant erscheinen.

Religion ist mit dem Kirchengebäude als Bildgegenstand untrennbar verbunden, weshalb es um so mehr verwundert, daß die Frage nach ihrem Einfluß noch nicht eingehend untersucht ist. Gestellt haben sie Gary Schwartz und Marten Jan Bok in Bezug auf Saenredam, dem sie zwar einerseits enge persönliche Beziehungen zu streng reformierten Kreisen nachweisen konnten, andererseits aber absprachen, in seinen Bildern auf der Suche nach einer „‚calvinistischen' Atmosphäre" gewesen zu sein, wie die ältere Forschung glauben machen wollte.[52] In einem knappen, programmatisch *Faith in Perspective* betitelten Beitrag stieß Liedtke die Problematik für das Delfter Kircheninterieur an, dem er ohne zu Zögern „spiritual significance" attestierte und

---

[51] Mehr dazu unten, Kap. 2.5.3. Zum niederländischen Kunstmarkt grundlegend FLOERKE 1905; BOK 1994, jüngst BOK 2008; sowie verschiedene Studien von Montias, etwa MONTIAS 1987; MONTIAS 1988; MONTIAS 2002; vgl. auch FOCK 1990, 28-31 (wobei sie freilich einen bedeutenden Anteil Haarlemer Kunstwerke in Leiden feststellt).

[52] SCHWARTZ & BOK 1990, hier: 9; vgl. auch SCHWARTZ 1968/69. Das Bild des kühlen, calvinistischen Saenredam, welches namentlich Swillens etabliert hatte, hält sich bis heute.

davon ausging, daß die Gemälde „not only as an image ‚from life' but also of faith" gewürdigt wurden.

> „No longer a symbol (like van Eyck's church interiors), the picture is a selective representation, most often of a local church, the centre of communal life, *Dutch* life, for the contemporary viewer would have recognised the church as Dutch in its form of worship, its architecture, the monuments, the character of its decoration and visitors, quite as a Dutch landscape painting must have been appreciated not simply as a representation of nature, but of a terrain different from that anywhere else – home. It is not Vredeman de Vries, Saenredam and de Witte who explain the ‚speciality' of the church interior, but the people themselves."[53]

Trotz der Zusammenstellung einiger interessanter Beispiele blieb die Begründung dieses Fazits im Vagen, das auch der darüber gebreitete Mantel einer Wahrnehmung, die spezifisch „Dutch" sein sollte, nicht zu konkretisieren vermochte. Ähnlich allgemein blieben Ansätze, einzelne typische Elemente und Figuren einer Analyse zu unterziehen, wohl, weil genau dies die Gefahr des ikonologischen Ansatzes gewesen ist, anhand isolierter Bedeutungszuweisungen generelle inhaltlichen Aussagen über eine ganze Gruppe von Bildern anzustreben.[54]

Die Frage, ob und inwiefern religiöse Motive die Nachfrage nach Kircheninterieurs begünstigt haben könnten, blieb gleichwohl von Interesse, wurde allerdings von Rob Ruurs endgültig – so scheint es – in den Hintergrund verbannt. In seinem Beitrag für den Katalog der Rotterdamer Ausstellung *Perspectiven*, welcher in vielem an Liedtkes *Faith in Perspective* anschließt, ließ er Bezüge einzelner Werke knapp Revue passieren. Im Hinblick auf die Darstellungen des Oraniergrabs erschien ihm der politische Kontext unausweichlich, einen konfessionspolemischen meinte er für Saenredams *Interieur der Sint Bavokerk in Haarlem mit einem fiktiven Bischofsgrabmal* akzeptieren zu können (Abb. 137). Auf der anderen, reformierten, Seite wurde er in dieser Hinsicht nur fündig, wo eine Inschrift unter einem Entwurf desselben Meisters die gezeigte Kirche als Ort der „reinen" Wortverkündigung ausweist, was sich als anti-katholische Aussage verstehen ließe (Abb. 72).[55] Keine polemische Absicht, sondern vielmehr schlicht darstellerischen Charakter besäßen Ruurs zufolge die zahlreichen Interieurs mit Kanzeln und Predigten im Zentrum. Die Feststellung, in ihnen fände sich lediglich die „protestantische Glaubensüberzeugung" dargestellt,[56] ist eine Diskussion um das „*Daß*", die zwar von einer Konvergenz der Konfession der Besitzer mit der im Bild gezeigten ausgeht, nicht aber die Frage stellt, welche Rolle die Gemälde nun erfüllten oder – um Ruurs' Titel zu bemühen – welche ihre „Funktionen" gewesen sein könnten. In Anbetracht der Literatur bis dato, die bis heute nicht um

---

53 LIEDTKE 1976, 131.

54 Bes. HEISNER 1980.

55 RUURS 1991, 45.

56 Ebd., 47. (Hier wie im folgenden übersetze ich die niederländische, originale Version des zweisprachig erschienenen Katalogbandes.)

wesentliche Aspekte erweitert wurde, war es Ruurs durchaus eine Überlegung wert, ob die Zuschreibung einer „erbaulichen Funktion" fruchtbar sein könnte, ob Kircheninterieurs also gemeint waren, „religiöse Gedanken und Gefühle auszulösen".[57] Obwohl es ihm schwer fiel, anhand vereinzelter Untersuchungen zu Psalmnummern auf Liedtafeln und Bemerkungen zur Figur der stillenden Mutter und der Todesthematik, wie sie immer wieder auf Kircheninterieurs vorkommen, generelle Aussagen zu formulieren,[58] legten wenige Beispiele doch nahe, „daß das gemalte Kircheninterieur eine spirituelle Funktion hatte".[59] Doch sind es wiederum nicht aus der Analyse von Gemälden gewonnene Argumente, die den Schluß rechtfertigen, Kircheninterieurs hätten eine Dialektik von Außen und Innen – von Welt und Religion – vertreten, in der Ruurs die „spirituelle Funktion" zu fassen scheint, sondern ihre überlieferte Präsentation. Er führte dabei beidseitig angebrachten Schutzklappen an einer Predigtdarstellung von Emanuel de Witte an, die zweifellos in das Konzept des Gemäldes einbezogen waren und deshalb von Wichtigkeit zum Verständnis desselben sind – aber kaum für eine ganze Gruppe von Gemälden in Anspruch genommen werden dürfen, die eine ebensolche Rahmung nicht besessen haben (Abbn. 39, 47).[60]
Ruurs' Diskussion um die religiöse Dimension von gemalten Kircheninterieurs auf Grundlage der existierenden Literatur erscheint trotz ihrer Kürze auf den ersten Blick umfassend, vermag jedoch kaum zu befriedigen. Der Autor wird dies ebenso gemerkt haben, schließt er doch mit zwei weiteren Aspekten, die der Leser als alternative Erklärungsmodelle verstehen mag. Argumentierend mit der großen Zahl von nicht auf der Wirklichkeit basierenden Kirchenbilder „vor Saenredam", zeigt er sich skeptisch, Lokalpatriotismus als Auslöser für die wachsende Popularität der Gemälde zu sehen. Letztlich sei, so Ruurs, die perspektivische Konstruktion, augenbetrügende Tiefenwirkung und Lichteffekte, kurz: der „Kunstwert" der Gemälde ausschlaggebend und wichtiger als ihr „spirituelle Funktion" gewesen.[61] Die Folgerung überrascht in Anbetracht der in der Literatur vorherrschenden Beschränkung auf formale Aspekte und Ruurs eigenen grundlegenden Forschungen zu Saenredams Perspektive kaum und war zudem in den Voraussetzungen des Aufsatzes bereits enthalten war: die Frage lautete schließlich, warum das Publikum sich für Bilder interessierte, in denen die Architektur „das wichtigste Thema" darstellte.[62]

---

57 Ebd.

58 Er bezieht sich auf BLADE 1971, und L. DE VRIES 1975, 48f.

59 RUURS 1991, 49.

60 Das vermutete Früchtestilleben auf den Außenseiten des „Triptychons" läßt eingedenk des im Epilog besprochenen Porträts noch andere Schlüsse zu als die eines Widerspruchs von weltlichen Genüssen und Religion, wie Ruurs sie vorschlägt – nämlich die der sinnlichen Vorbereitung auf den, nun geistlichen, Genuß. Meine weiteren Forschungen werden den konkreten, religiösen Bezug dieses speziellen Gemäldes bestätigen, unten, Kap. 2.3.

61 RUURS 1991, 50.

62 Ebd., 43.

Alle in der Rotterdamer Ausstellung vorgestellten Werke betrachtete Ruurs als Vertreter einer Gruppe, dem „Genre", das von Jantzen als „Architekturbild" bestimmt worden war. Dadurch lag es gar nicht im Bereich seiner Fragestellung, Untergruppen zu bilden und nach Zeit, Künstler oder Ort, Arbeitsweise oder Qualität zu spezifizieren. Ebensowenig erwog er die Möglichkeit, ob Publikumsinteresse und mögliche „Funktionen" in der zeitgenössischen Wahrnehmung gar erst gemeinschaftliche Eigenschaften von Bildern bestimmt haben könnten – nicht die bloße Existenz von Pfeilern und Gewölben. Denn ob das Zeigen von Architektur tatsächlich das Hauptaugenmerk war, bleibt im Fall von Houckgeest, Van Vliet und De Witte noch zu fragen. Grundsätzlich bleibt Ruurs Funktionsbegriff undeutlich; auf welche Weise die geistliche Dimension, an der er ja trotz allem festhielt, wirksam würde und wie sich diese über die Unterscheidung von Konfessionspolemik und „Erbauung" hinaus näher beschreiben ließe, versuchte der Autor nicht zu klären.
Die Kritik berührt Probleme, deren Relevanz sich einerseits auf unser Verständnis der Gattungseinteilung in der niederländischen Malerei erstreckt und andererseits im Allgemeinen auf Formen von religiöser, insbesondere reformierter Rezeption von Bildwerken in der Frühen Neuzeit. Beide Fragen haben die Arbeit an dieser Studie stets begleitet, auch wenn sie zu ihnen keine auch nur einigermaßen angemessene Diskussion bieten kann. Die vorliegende Untersuchung kann nur signalisieren, daß, erstens, das uns von der Historiographie eingegebene Bild der „Architekturmalerei" einer gründlichen Revision bedürfen könnte und, zweitens, noch viele Fragen darüber offen sind, wie sich religiöse und, spezifischer noch, konfessionelle Voraussetzungen zur „Bilderflut" verhielten, wie sie nach dem Vorbild der südlichen Niederlande im 17. Jahrhundert auch in der Republik einsetzte.

Dies alles sei gesagt, um die Wichtigkeit dieses Ansatzes der vorliegenden Studie, die Gemengelage der Konfessionen und insbesondere Diskurse im Hinblick auf die Bedeutung des Kirchenraums darzustellen, zu unterstreichen; das ist quasi der wichtigste Teil der Stadt, von dem aus unser Haus betrachtet werden soll. Nicht nur in der kunsthistorischen Literatur dominiert die allgemeine Feststellung, die Republik der vereinten niederländischen Provinzen sei ein einheitlich reformierter Staat gewesen und ihre Kirchen nach dem Bildersturm verändert in leergefegte, kahle Gebäude. Daß die Reformation – verstanden als Veränderung der Gesellschaft und ihrer Symbole, wozu eben auch die Wahrnehmung des Kirchenraums gehört – allerdings ein langer Prozeß war, der aufgrund von regionalen und lokalen politischen und sozialen Bedingungen unterschiedlich verlaufen ist, wissen wir dank neuerer Studien immer besser.[63] Dies ist ein weiterer Grund, der die Entscheidung für die Fokussierung auf Delft rechtfertigt. Da es sich verbietet,

[63] Genannt seien: SPAANS 1989 (zu Haarlem); B. KAPLAN 1989 (zu Utrecht); WOUTERS & ABELS 1994 (zu Delft); DE MOOIJ 1998 (zu Bergen op Zoom); BERGSMA 1999 (zu Friesland).

allgemeine Aussagen, etwa auf Grundlage der Schriften Calvins, zu treffen, ohne aktuelle konfessionspolitische Diskurse auf dem Niveau der Stadt zu kennen, wird der „Mikrokosmos" Delft genutzt, um im kunsthistorischen Kontext bisher unbeachtete Quellen heranzuziehen. Predigten, Erbauungs- und Streitschriften sollen im dritten Kapitel helfen, einen Bezugsrahmen zu rekonstruieren, in dem gemalte Kircheninterieurs Bedeutung erlangt haben könnten. Das Hauptargument richtet sich auf die Legitimationskraft von realem bzw. dargestelltem Gebäude und seine reale bzw. „virtuelle" Nutzung für die eine oder die andere Konfession, ein Argument, dessen Tragweite freilich über die Grenzen der Stadt hinausreicht. Dabei wird nur der wichtigste Diskurs zwischen reformierter Öffentlichkeitskirche und katholischer Herausforderung betrachtet, was in Anbetracht der konfessionellen Heterogenität in der Republik eine Beschränkung sein mag, sich aber sowohl durch Umfang und Art entsprechender Quellen als auch durch die Eigenschaften der Bildwerke erklärt.

Sehen, Erinnern, Vorstellen

Hier klingt bereits eine Dimension an, die für unsere Stadt – im konkreten und im übertragenen Sinne – wichtig ist: Erinnern, Geschichte und das Bewußtsein von Geschichtlichkeit. Wie genau sich dies in Delft im Hinblick auf die Signifikanz der Kirchengebäude und der öffentlichen, also der reformierten Kirche darstellte, wird im vierten Kapitel anhand der prägenden lokalen Geschichtsschreibung, namentlich Dirck van Bleyswijcks *Beschryvinge Der Stadt Delft* (1667), untersucht. Da bei ihm die druckgraphische Illustration eine wichtige Rolle spielt, wird diese mit entsprechenden Beispielen aus anderen holländischen Städten verglichen, um vor dem Hintergrund der vorangegangenen historiographischen Analyse die Spezifizität des Bildes der Stadt Delft und das der Kirche in ihr herauszuarbeiten. Sie wird, wie zu zeigen sein wird, in der betonten Verschränkung von reformierter Kirche und Stadtgemeinde und damit der Heraushebung ihres öffentlichkeitskirchlichen Charakters liegen.

Das folgende, fünfte Kapitel verändert die Perspektive wiederum, geht sozusagen wieder ins Innere des zu ordnenden Hauses und damit den Schritt vom historisch faßbaren Diskurs zur malerischen Gestaltung des Kirchenraums. Es versucht, Bildstrategien in Van Vliets Werken herauszuarbeiten, mit denen der öffentliche Raum der Kirche so präsentiert wurde, daß man ihn (im bewußten Mißverstehen freilich der ursprünglichen Begriffsbedeutung) als reformiert „konfessionalisiert" bezeichnen muß. Da jede Interpretation der Gattung in Richtung eines religiösen oder näherhin konfessionellen Gehalts schließlich, und daran hat Thomas Fusenig kürzlich noch einmal erinnert, „zurückhaltend sein sollte, wenn sich keine deutlichen innerbildlichen Hinweise

finden“[64], erscheint es wichtig, die gesamte Breite der Produktion zu analysieren. Es wird sich zeigen, daß diese „Hinweise“ neben dem Einsatz bestimmter Figurentypen auch innerbildliche Strukturen sein können, die die Wiedergabe des Raumes betreffen. Über das Werk von Hendrick van Vliet hinaus gehen die Beispiele, an denen man überprüfen kann, inwieweit sich Kircheninterieurs eigneten, Reflexionsraum für religiöse Gedanken zu sein. Bildanalysen zeigen, daß man in einigen Fällen im Werk von Houckgeest und Cornelis de Man durchaus davon ausgehen muß, daß die Bildform mit den Psalmen, an die mittels Inschriften referiert wurde, in Verbindung stehen, sich die entsprechenden Verse also für den Betrachtungsvorgang als fruchtbar erweisen. Schließlich wird anhand eines Beispiels ausgelotet, inwiefern sich Topoi aus der Bibel und der erbaulichen Literatur im Zuge der Betrachtung auf das Bild beziehen ließen.

Die Leistung des Betrachtens ist ein Thema, das diese Arbeit von Anfang bis Ende bestimmen wird. Ein zweites Thema, das damit unmittelbar verbunden ebenfalls über Houckgeest zu De Witte und Van Vliet gekommen sein dürfte, ist die Memoria, das aktive und in der Gegenwart relevante Erinnern. Während sich das zweite Kapitel mit der bildgewordenen Memoria von Wilhelm von Oranien und der eines Delfter Prädikanten beschäftigt, nimmt das sechste Kapitel die Memoria in einem urbanen Kontext in den Blick, so wie sie von gemalten Kircheninterieurs thematisiert wird. Ort von Begräbnis und Erinnerung zu sein, ist eine wichtige Funktion der Stadtkirche, die sich nicht notwendigerweise in einem konfessionellen Rahmen interpretieren läßt. Aus diesem Grund mag man dieses Kapitel als Gegengewicht zur bisherigen Untersuchung, die sich an der reformierten Öffentlichkeitskirche orientierte, lesen. Sein Schwerpunkt liegt auf der Problematik bildgewordener Erinnerungspolitik, sei es auf familiärer, städtischer oder auf übergreifend-nationaler Ebene. In der Betrachtung des Betrachtet-Werdens von Epitaphien stellt sich daneben allerdings auch die Frage nach dem Funktionieren der Gemälde im Kontext der *meditatio mortis* und damit nach dem Vermögen gemalter Kircheninterieurs, nicht nur Kirchen-Bild zu sein, sondern auch den Tod sehen zu lassen. In einem größeren Kontext heißt dies zu überlegen, inwiefern Gemälde Anlaß bieten konnten für eine Meditation im Sinne des, über Jacob Cats für die Niederlande wichtig gewordenen Anglikaners Joseph Hall (Kap. 6.5). An dieser Stelle zeigt sich vielleicht am deutlichsten, daß aktives Sehen, Meditieren und der Gebrauch von Imagination ihre eigene, über Jahrhunderte zurückreichende Geschichte besitzen, für die die Reformation nicht das Ende, sondern vielleicht eher eine Modifikation bedeutet hat. Lernen und Reflektion, Erinnerungsräume und Gedankenbilder waren nie weit voneinander entfernt,[65] doch Kontinuitäten zu beschreiben, überstiege die Möglichkeiten dieser Arbeit bei weitem.

---

64 FUSENIG 2009, 155.

65 Zur antiken, mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Mnemotechnik, bei der Bauen und Abschreiten von imaginären Räumen (auch Kirchenräumen!) und Bildern eine wichtige Rolle spielen, YATES 1966, bes. 82-128, 368-389; CARRUTHERS 1990 und insbesondere CARRUTHERS 2008; ASMUTH & BARASCH 1994, bes. Sp. 11,

Auch das siebte Kapitel ist als Gegengewicht zum vorangegangenen Fokus auf die Reformierten Delfts zu verstehen, nun jedoch exakt in Bezug auf die „Konfessionalisierung" des gezeigten Raumes. Untersucht werden Kircheninterieurs, die den Kirchenraum als umstritten ausweisen und vor Augen führen, wie denkbar und wünschenswert es von katholischer Perspektive war, daß ein anderer Geschichtsverlauf zu einer alternativen Gegenwart geführt hätte. Des weiteren werden Gemälde betrachtet, die ein ebenso eindrucksvolles wie nur imaginär zu verstehendes Gegenbild zur vielmals reformiert konnotierten Delfter Schrägsicht bilden. Die Beispiele stammen nun zumeist gerade nicht aus Delft, sondern beziehen sich auf Utrecht, Haarlem, Leiden, Rotterdam oder Amsterdam. Wieder einmal wird deutlich werden, daß Entscheidungen für das Bild-Werden einer Konfession sich nur vor dem Hintergrund der anderen Bildalternativen begreifen lassen.

Das achte Kapitel schließt diese Arbeit ab, indem es sich noch einmal auf die Seite der Künstler begibt. Gefragt wird, wie sie die Herausforderung, die sich ihnen stellte, reflektierten, welche sich nicht nur auf neue Fertigkeiten, Sehmöglichkeiten und Bildkonstruktionen bezieht, die die Kirchenarchitektur mit sich brachte, sondern vielmehr auf eine Aufgabenstellung, die letztlich darauf hinausläuft, Kirche im Bild zu fassen. Mit dem Fokus auf Einzelbeispielen von Gerard Houckgeest und Emanuel de Witte wird gezeigt, daß sie über ihre künstlerische Darstellungskraft nachgedacht haben mußten, von der nichts weniger verlangt wurde, als zentrale theologische Aussagen zu Ekklesiologie und Heilsvermittlung in ganz neue Bilder zu übersetzen. Zu zeigen ist, daß sich Houckgeest mit der Darstellung des Präsentwerdens Christi in der Eucharistie beschäftigte und De Witte sein Vermögen, Kirchen auf verschiedene Weise zu bilden, zu seinem Markenzeichen erhob, das ihn, den Künstler, in eine Parallele zum göttlichen Schöpfer brachte. Die Betrachtung eines letzten Gemäldes von Emanuel de Witte zwingt schließlich, über die Grenzen des Sicht- und Interpretierbaren nachzudenken. An sie führt das Gemälde selbst heran, indem es die Oszillation des Betrachterblicks zwischen Bekanntem und Phantastischem, Sicherem und Unsicherem thematisiert. Die in diesem Kontext zu untersuchenden Beispiele führen noch einmal über den Delfter Rahmen hinaus, sind sie doch entstanden, als beide Künstler – finanziell und sozial in unterschiedlichen Umständen verkehrend – sich bereits in Bergen op Zoom bzw. Amsterdam niedergelassen hatten.

Houckgeest und De Witte, aber auch Hendrick van Vliet mußten sich in Glaubenswahrheiten eindenken, die nicht ihre eigenen gewesen sein müssen. Während die konfessionellen Hintergründe der drei Maler weiter unten diskutiert werden sollen (Kap. 1.3.1), gilt es nun lediglich vorauszuschicken, daß es von allen sowohl eindeutig katholisch als eindeutig reformiert

13-17; die Beiträge in BERNS & NEUBER 1993; BERNS & NEUBER 2000, bes. NEUBER 2000; CARRUTHERS & ZIOLKOWSKI 2002, 1-23; STRASSER 2007.

konnotierte Kircheninterieurs gibt, freilich neben solchen, die, wie die Darstellungen des Oraniergrabs, auch in anderen Kontexten gegründet waren.

Durch die Verschränkung von Innen- und Außenperspektiven, von konfessionellen und künstlerischen Diskursen möchte diese Arbeit der Signifikanz gemalter Kirchenräume nachspüren. Es wird zu zeigen sein, daß ein wichtiges Standbein des zu bauenden Gebäudes ihre argumentative Rolle war, die sie in der anhaltenden Auseinandersetzung der Konfessionen spielen konnten. Die Bilder legitimierten oder formulierten Ansprüche, ohne allesamt notwendigerweise polemischer Natur zu sein. Dies taten sie, indem sie die Betrachter vor Sehaufgaben stellten, die ihm neues Terrain erschlossen oder eben gerade vertraute Erfahrungen nachvollziehen und in ihrer Bedeutsamkeit gewahr zu werden halfen. Die Bandbreite der Möglichkeiten, mit denen Kirche gemaltes Bild wird, ist es, die die Interieurs von Houckgeest, Van Vliet und De Witte zu einem ebenso lohnenden wie spannenden Untersuchungsfeld macht.

1 Der gestürmte Kirchenraum und die Folgen des Aufstandes

1.1 Bildersturm und Bilderflut

Nur zwei Maler haben, soweit bekannt, die von ihnen geschaffenen Kirchenräume zu Orten des Bildersturms gemacht. Dirck van Delen und Hendrick van Steenwijck d.J. zeigen, wie Altargemälde zerschlagen, Figuren geraubt und Grabmäler gestürmt werden, wie hinten das Triumphkreuz angegriffen und im Vordergrund eine Skulptur eines bischöflichen Heiligen vom Sockel gestürzt wird (Abb. 3).[1] Mit dem Abstand von zwei Generationen thematisieren sie die Erinnerung an den calvinistischen Bildersturm, auch wenn in Anbetracht der modern anmutenden architektonischen Formen und, insbesondere im Falle Van Delens, der ineinandergeschachtelten Raumkompartimente, die das Erkennen ihrer Struktur erschweren, nicht von einer dokumentarischen Absicht ausgegangen werden darf.

Die ikonoklastischen Aktionen, die sich im August 1566 von Flandern und Brabant nach Zeeland, Holland und Utrecht ausbreiteten und etwas später auch in den nordöstlichen Provinzen zu Zerstörungen führten, machten deutlich, wie viel sich verändert hatte. Eine bedeutende, von reformierter Theologie beeinflußte radikale Gruppe hatte die Grundlagen der Kirche in Frage gestellt, da sie eine alternative Vorstellung von Religiosität vertrat, die sich – für jedermann sichtbar – in der Abschaffung des religiösen Bildes manifestierte.[2] Die Kirchenräume wurden zum Brennpunkt der Reformation, Darstellungen seiner „Reinigung" daher zum Symbol von Veränderung.

Die Grundzüge der Geschichte des niederländischen Aufstandes sind bekannt: [3] Die habsburgische Herrschaft unter Philipp II. hatte versucht, die politische Struktur in den siebzehn

---

1 Beide Gemälde wurden erst kürzlich von niederländischen Museen erworben. Dirck van Delen, *Kircheninterieur mit Bilderstürmern*, 1630, Holz, 50 x 67 cm, sign. r.o.: D.V.Delen, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. SK-A-4992 (Ankauf 2006); Hendrick van Steenwijck, *Kircheninterieur mit Bilderstürmern*, Holz, 49,4 x 66,7 cm, Delft, Stedelijk Museum het Prinsenhof, Inv.-Nr. EDO 64 (Verst. Amsterdam (Christie), 10.11.2008, Nr. 20). Die einander ähnlichen Grundelemente im architektonischen Aufbau lassen m.E. einen Bezug auf eine gemeinsame Quelle oder tatsächlich einen Bezug dieser Gemälde aufeinander vermuten – gerade bei den erkennbaren Stilunterschieden, die die Werke als Konstrukte es einen und des anderen Kirchenmalers ausweisen. Da Van Delen und Steenwijck außerhalb des vorliegenden Untersuchungsfeldes fallen, können die Umstände beider Gemälde nicht näher betrachtet werden.

2 Eine gute Einführung in den Aufstand und die Reformation in den Niederlanden bieten POLLMANN 2006; WOLTJER 1994; JANSSEN & NISSEN 1991; vgl. auch Cornelis Augustijn, Art. Niederlande, in: TRE, Bd. 24 (1994), 474-502, bes. 477-487, sowie die folgende Anm.
Zu Fragen von mittelalterlicher Bilderverehrung und Bildersturm allgemein: EIRE 1986; SCRIBNER & WARNKE 1990; BERNS 1992; KÖRNER 1992 (zur Schweiz); MICHALSKI 1988; MICHALSKI 1993; SCHNITZLER 1996A; SCHNITZLER 1996B; AUSST.-KAT. BERN & STRASBOURG 2000; BLICKLE 2002; DUKE 2009.

3 Allgemeine Einführungen bei LADEMACHER 1983, 34-77; LADEMACHER 1993, 71-149; ISRAEL 1995, 169-230; VAN DEURSEN 2004, bes. 11-115, 148-156.

niederländischen Provinzen zu zentralisieren und stieß dabei auf energischen Widerstand seitens der lokalen Adligen, die ihre Privilegien bedroht sahen. Hinzu kamen Spannungen auf religiösem Gebiet, da sich in den hochgradig urbanisierten Niederlanden mit ihren Zentren von Buchdruck und Handel bereits früh reformatorische, besonders lutherische und täuferische Ideen verbreitet hatten. Reformierte begannen sich erst ab den 1550er Jahren im Süden, vor allem in Westflandern, zu organisieren, während sie im Norden erst ab 1566 kleine Untergrundgemeinden bilden sollten. Eine wirtschaftliche Krise nach einer langanhaltenden guten Konjunktur sollte schließlich den Ausschlag für die Eskalation geben, die mit dem Bildersturm einsetzte. Es folgten Krieg und ein verschärftes Strafregime. Mit der Einnahme von Den Briel durch die *Watergeuzen* (1572) gewann der Aufstand in Zeeland und Holland Terrain, indem sich ihm mehr und mehr Städte anschlossen und an die Seite seines politischen und militärischen Führers Wilhelm von Oranien stellten. Zeitgenossen bezeichneten den Wechsel der politischen und konfessionellen Machtverhältnisse in den Städten als „Alteration".[4] Die 1579 geschlossene Union von Utrecht bildete den Kern der späteren Republik der sieben vereinigten Niederlande. Sie sollte, nachdem drei Jahre zuvor zwischen Holland und Zeeland auf der einen und den Generalständen auf der anderen Seite geschlossene Genter Pazifikation (1576) an der zugenommenen Radikalität und der dadurch gewachsenen Bedeutung konfessioneller Gegensätze gescheitert war, bis zum Westfälischen Friedensschluß um ihre Unabhängigkeit vom spanischen König kämpfen, welche 1581 offiziell erklärt worden war. Wilhelm von Oranien wurde 1584 in Delft ermordet, woraufhin die Entscheidung zugunsten einer föderalen, republikanischen Verfassungsform definitiv getroffen wurde. Die Generalstände, die Versammlung der Stände aller Landesteile, betrachteten sich fortan als souveräner Landesherr, ihre Einheit war Leitmotiv für Politik und Propaganda.

Viele staatliche Einrichtungen der Habsburger beließen sie allerdings unverändert, wozu auch das Amt des Statthalters gehörte, das Oranien bereits zwischen 1559 und 1567 im Auftrag Philipps II. für Holland, Zeeland und Utrecht bekleidet hatte und in das er im Zuge des Aufstandes 1572 zuerst von der Provinz Holland, später auch von Zeeland, Utrecht und Friesland erneut berufen wurde. Hatte der habsburgische Statthalter als genereller Repräsentant der landesherrlichen Macht fungiert, sollten in der Republik dessen militärische Kompetenzen als Heerführer und (für die Provinz Holland) als Oberbefehlshaber der Flotte dominieren, daneben trug er Sorge für das Justizwesen und die Religion. Obwohl, dies ist noch einmal hervorzuheben, die Statthalter stets „Angestellte" und niemals Landesherren waren, dürfen ihre Aufgaben durchaus mit denen eines Fürsten verglichen werden; Gerechtigkeit zu üben, den Frieden zu erhalten und den Glauben zu

[4] Der Begriff bezieht sich nicht nur, aber insbesondere auf die Geschehnisse im Mai 1578 in Amsterdam, vgl. Art. Alteratie, in: WNT, Supplement Bd. 1, Sp. 990f.

schützen gehörten zu den patriarchalen Pflichten eines jeden Herrschers seit dem Mittelalter.[5] Grundsätzlich konnte jede Provinz ihren eigenen Statthalter berufen; Holland, Zeeland, Utrecht, Gelderland, Overijssel und teilweise Groningen entschieden sich jedoch zumeist für eine Personalunion, indem sie das Amt in die Hände eines Vertreters des Hauses Oranien legten: Nach Wilhelm dem Schweiger waren dies seine Söhne Moritz (1567–1625) und Friedrich Heinrich (1584–1647) sowie dessen Sohn Wilhelm II. (1626–1650). 1672, nach der ersten statthalterlosen Zeit, übertrug man den Posten dessen Nachkommen, Wilhelm III. (1650–1702), welcher später zugleich den englischen Thron besteigen sollte.[6] Mit der Personalunion hatten sich die Stände für eine Prominenz des Amtes entschieden, die das Gebiet der einzelnen Provinz überstieg. Die Institution des Statthalteramts war somit geeignet, den Zusammenhalt des losen Staatsgebildes zu befördern.[7]

In der konfessionellen Frage entschied man sich, den Reformierten einen privilegierten Status zuzuerkennen; diese hatten in den ersten Jahren des Aufstandes eine entscheidende politische Rolle insbesonders in Holland und Zeeland erlangt, obwohl sie zahlenmäßig noch lange eine kleine Minderheit formten. Die Freiheit des Gewissens blieb trotzdem ein Grundsatz, bedeutete aber keine freie Religionsausübung für andere Konfessionen im öffentlichen Raum der Stadt oder, im übertragenen Sinne, im öffentlichen Raum der sozialen bzw. politischen Gemeinschaft. Die für das frühneuzeitliche Europa außergewöhnliche Konstruktion, die reformierte Kirche als *publieke kerk* (Öffentlichkeitskirche) zu verstehen, ohne ihr – trotz aller gewollten Nähe zu den Einrichtungen des Staates – staatskirchlichen Charakter zu verleihen, wird in dieser Arbeit eine wichtige Rolle spielen.[8]

Wirtschaftlich erlebte die junge Republik einen ungekannten Aufschwung mit Amsterdam als neuer Handelsmetropole, der vor allem der Blockade von Antwerpen und dem immensen Zuzug an Immigranten zu verdanken war. Teil dessen war die steigende Nachfrage von Luxusgütern, die auch die Bildkünste begünstigte. Die Zahlen, mit denen man den Umfang an während des „Goldenen Jahrhunderts“ produzierten Gemälden oder gar Graphik ermessen will, bleiben Stückwerk,

---

5 Vgl. Hans Hubert Anton, Art. Fürstenspiegel A. Lateinisches Mittelalter, in: LMA, Bd. 4 (1999), Sp. 1041-1048; zu Oranien MÖRKE 1997, 39, 76f.; ISRAEL 1995, 300-306.

6 Moritz war 1585-1625 Statthalter von Holland und Zeeland, ab 1589 von Overijssel, ab 1590 von Utrecht, ab 1591 von Gelderland und ab 1620 von Groningen. Friedrich Heinrich amtierte 1625-1647 in diesen Provinzen außer Groningen, Wilhelm II. 1647-1650 wiederum in allen sechs Provinzen. Wilhelm III. schließlich war 1672-1702 Statthalter von Holland und Zeeland, ab 1574 von Utrecht und ab 1675 von Overijssel und Gelderland. Ab 1688 bzw. 1689 war er Konig von England und Schottland.
Friesland besetzte das Statthalteramt nach Wilhem von Oranien durchgängig mit Mitgliedern des Hauses Nassau-Dietz, das im 17. Jh. enge verwandschaftliche Beziehungen zum Haus Oranien aufbaute und im 18. Jh., nach Aussterben der Oranier in der männlichen Linie, als Oranien-Nassau deren Position in den übrigen Landesteiles übernehmen sollte.

7 Diesen Aspekt betont Olaf Mörkes fundierte Studie zur Funktion des Hauses Oranien in der Republik, deren Argumentation ich weitgehend folgen möchte, MÖRKE 1997.

8 Dazu der nächste Absatz, Kap. 1.2, und Kap. 3-5.

doch ist es vielleicht gar nicht so weit hergeholt, von einer Bilderflut zu sprechen.[9] Dies gilt sicher im Vergleich zu anderen Ländern, die südlichen Niederlande, die ähnliches bereits im 16. Jahrhundert erlebt hatten, einmal ausgenommen. Bald gehörte es zu den Topoi in Reisebeschreibungen, an den Wänden von Häusern der verschiedensten Schichten Bilder zu sehen.[10]

Die Wendung des Kunstmarktes zur Privatkundschaft schien das Wegbrechen der Kirche als Auftraggeber mehr als kompensiert zu haben, obwohl für die Ausstattung der nun in Privathäuser verlagerten katholische Kirchen (*schuilkerken*[11]) neben Goldschmiedearbeiten oder feinen Stoffen immer noch zahlreiche Gemälde benötigt wurden.[12] Doch bedeutete die quantitative Schwerpunktverlagerung auf scheinbar unverbindliche Bildthemen wie Porträt, Landschaft, Stilleben oder eben Architektur nicht notwendigerweise sogleich die Profanierung des Bildes. Die unmittelbare Folge des Bildersturms war weder eine Entchristlichung des „Bildermachens" noch eine Entchristlichung des Referenzrahmens, mit dem die Bilder betrachtet wurden. Die Bibel blieb die bevorzugte Quelle der Historienmalerei und insbesondere im Hinblick auf Rembrandt und seine Schule liegen Studien, die sich mit der Bedeutung von Religion auseinandersetzen, bereits vor.[13] Die Frage, ob es einen Zusammenhang zwischen der Konfession von Malern oder Eigentümern und der Motivwahl, etwa für die biblische Historie, gegeben hat, wurde gestellt und konnte – auch dies ist ein Ergebnis – mit Ausnahme von Jan Victors nicht eindeutig beantwortet werden.[14] Trotz allem hat die Forschung zur holländischen Malerei einen religiösen Bezug m.E. bisher zu wenig berücksichtigt, wie nicht zuletzt Rob Ruurs Schlußfolgerungen im Hinblick auf das Kircheninterieur gezeigt haben – etwas, das in Anbetracht der Bildtradition, in der Landschaft und Stilleben stehen,[15] oder des vom Kircheninterieur gleichsam selbst vorgegebenen Themas

---

9 Vielzitiert ist Ad van der Woudes statistischer Versuch, der für die Zeit zwischen 1580-1800 von einer Größenordnung zwischen 5-10 Mio. Gemälden ausgeht, VAN DER WOUDE 1991, hier: 309.

10 Beispiele aus Reisebeschreibungen, in denen der Topos der mit Gemälden gefüllten Häuser vorkommt, bei SLUIJTER 2000, 113f.; SLUIJTER 2002, 12.

11 Da er zu voreiligen Schlüssen verleitet, möchte ich den Begriff der „schuilkerk" im folgenden allerdings nicht verwenden und durch „Hauskirche" ersetzen, auch wenn dies in anderem Kontext wiederum mißverständlich sein mag, zu den Gründen vgl. unten, Kap. 4.3, Anm. 137.

12 Zu katholischen Aufträgen vgl. SCHILLEMANS 1992 und die verschiedenen Studien von Xander van Eck: VAN ECK 1994; VAN ECK 1993/94; VAN ECK 1999; VAN ECK 2003; VAN ECK 2008.

13 Hier sind insbesondere die grundlegenden Arbeiten von Christian Tümpel zu nennen, stellvertretend der auf seiner Dissertation beruhende erste Aufsatz: TÜMPEL 1969 und AUSST.-KAT. MÜNSTER, AMSTERDAM & JERUSALEM 1994.

14 MANUTH 1993/94; PASTOOR 1994; FALKENBURG 1990A; VAN ECK 1999; zu Rembrandt jetzt auch MANUTH 2006; zu dessen multikonfessionellen Amsterdamer Kontext: DUDOK VAN HEEL 2006.

15 Diese Fußnote möchte Referenzen auf meinen Doktorvater nicht entkommen: Zur Tradition der Landschaft FALKENBURG 1985; vgl. FALKENBURG 1989A; FALKENBURG 1990B; FALKENBURG 2007, bes. 48f.; ein großangelegter Versuch, Landschaft und „Weltbild" miteinander in Beziehung zu setzen, ist allerdings BAKKER 2004; zuvor hat De Klijn vergeblich versucht, die Entstehung des Landschaftsgenres in der Republik fast ohne Umwege aus der Theologie Calvins herzuleiten, DE KLIJN 1982; zur Kritik daran FALKENBURG 1999.

überrascht. Zu sehr beherrscht der Gedanke der „Emanzipation" eines Bildgenres *von* der Religion das Feld.

Hier soll dafür plädiert werden, daß die Frage des religiösen Bildes nicht nur dessen Funktion als Objekt von Verehrung und Andacht betrifft, die vom Ikonoklasmus angegriffen wurde. Zwar war die Erinnerung an den Bildersturm im 17. Jahrhundert, bewußt oder unbewußt, mit der Umwertung des Altarbildes zum ausstellbaren Kunstwerk verbunden,[16] doch gerade, wenn sie überall verfügbar waren, mußten auch Reformierte ihr Verhältnis zu den sie umgebenden Bildern bestimmen lernen. Ihnen konnte es nicht darum gehen, ein neudefiniertes religiöses Bild wieder für den Kirchenraum und im Gottesdienst nutzbar zu machen, wie das Joseph Koerner für die lutherische Reformation postuliert hat.[17] Doch ebenso wie die Republik eine konfessionell heterogene Gesellschaft war, blieben die verschiedensten Bildtypen verfügbar und mit ihnen unterschiedliche Rezeptionsmodelle.

Der Heidelberger Katechismus hatte im Hinblick auf das (in reformierter Zählung) zweite Gebot lediglich die Abbildung Gottes und den Gebrauch von Bildern in der Kirche „als der Laien Bücher" verboten, Darstellungen der „Kreaturen" allerdings unter der Bedingung gestattet, daß sie nicht mit dem Ziel der Verehrung gefertigt seien und betrachtet würden.[18] In der Republik mit ihren vielen „Bildern" erschien eine Konkretisierung dieser kurzen Bestimmungen geboten, die man in entsprechenden, wiederum katechismusartigen, Erklärungen wie Petrus de Wittes *Catechizatie over den Heidelberghschen Catechismus* ([1]1652) finden konnte (Abb. 95). Darin benennt der zeitweise auch in Delft tätige Prädikant (dessen Namensgleichheit mit dem Maler sehr wahrscheinlich auf Zufall beruht) sechs Zwecke, denen „beelden" – worunter er offensichtlich Gemälde und Graphik verstand – dienen durften: Allererst, um das Gedächtnis einiger Personen und Geschehnisse zu bewahren, wozu De Witte im übrigen auch Heilige zählte, sodann gestattete er den Schmuck von Häusern und das Betrachten zum „ehrlichen" (im Sinne von aufrechtem oder anständigen) Vergnügen. Viertens galt die Darstellung von „geistlichen Dingen", wobei der Autor zur Erklärung einschlägige biblische Beispiele wie die eherne Schlange und die Cherubim am Tabernakel anführte, fünftens seien Bilder geeignet, zur Einhaltung „bürgerlicher Pflichten" zu mahnen, und zum Schluß gebe es deren instruktive Funktion, mit der er wissenschaftliche Illustrationen rechtfertigte.[19] De Wittes Argumente sind nicht originell[20] und zeigen deshalb die

---

Zum Stilleben FALKENBURG 1994; FALKENBURG 1990C, zur Dialektik von religiösem Hintergrundbild und Marktstilleben bei Aertsen und anderen sowie zur „Entstehung des Stillebens", wenn auch genau mit emanzipatorischer Stoßrichtung lesbar vgl. die Bemerkungen von STOICHITA 1998, 15-45.

16 Zum Beispiel der Delfter Stadthistoriographie unten, Kap. 4.1.1.

17 KOERNER 2004.

18 Heidelberger Katechismus (HC), Fragen 96-98 (35. Sonntag).

19 „Vr. Wat beelden / ende in wat gelegentheden zijn-ze geoorlooft? // Antw. 1. Om te behouden de gedachtenissen van eenige personen ofte geschiedenissen / als van ouders / vrienden / Koningen / &c. 2. Om Daer mede eenige plaetzen ofte huizen te vercieren. 3. Om des menschen gemoed door aenschouwen der zelver eerlick te

Spannbreite der Möglichkeiten „reformierten Bildermachens“ gut, welches im Gegensatz zu radikalen Positionen eines Dirck Raphael Camphuysen (1586–1627) oder orthodoxer mennonitischer Gruppen eben grundsätzlich erlaubt war.[21] Wie aber gestaltete sich dieser sogenannte „bürgerliche Gebrauch“ von Bildern? Wann erfreuen Gemälde „des menschen gemoed door aenschouwen der zelver eerlick“ oder präsentieren – sagen wir, den Lesern von Petrus de Wittes Katechismus – „eenige geestelicke zaecken“, wenn Andachtsbilder im traditionellen Sinne für diese Gruppe abgeschafft waren? Der Bildersturm hatte die Vorstellungen über Funktionen des Bildes definitiv verändert. Gleichwohl wurde gerade seitens der Theologie versucht, das Sehen zu steuern und seine Rahmenbedingungen festzulegen und zu lehren.[22] Es galt also durchaus, von einer reformierten Position heraus neue Rezeptionsformen zu entwickeln. Diese Arbeit möchte dazu beitragen, diese ein wenig näher zu fassen. Methodisch können nur zwei Wege beschritten werden: wenn man voraussetzt, daß innerhalb einer großen Spannbreite manche Gemälde Reformierte mehr angesprochen haben als andere und Maler dies antizipiert haben, gibt es einerseits die Bildanalyse selbst und andererseits die Suche nach dem Sehen parallelisierbaren Formen, Sinneseindrücke geistlich zu verarbeiten. Am Beispiel des gemalten Kircheninterieurs wird zu zeigen sein, daß es tatsächlich Werke gab, die am besten von einer reformierten Position heraus verstanden werden konnten, andere dagegen semantisch wesentlich offener waren. Insofern ist diese Arbeit ein Versuch, im gemalten Kircheninterieur um 1650 konfessionell spezifische Punkte sowohl Bildgestalt als Betrachtungsweisen betreffend, herauszuarbeiten, ohne andere Aspekte gänzlich aus dem Blick zu verlieren. Davor bewahrt der Ansatz, von den gesamten Œuvres von Houckgeest, Van Vliet und De Witte auszugehen.

---

vermaken. 4. Om eenige geestelicke zaecken daer door af te beelden / gelijck geweest zijn de kopere slange / de *Cherubim* ende alle de *figuren* in den Tabernaeckel ende Tempel *Salomons.* 5. Om de menschen van eenige burgelicke plicht te vermanen / gelijck daer is ‘t beeld des Keizers op ‘t gemunte geld / Matth. 22.20.21. Ten 6. Om de menschen eenige eerlicke kunsten daer door te beter te leeren / gelijck daer zijn de beelden van kruiden / gedierten / ledematen / *instrumenten, &c.* Exod. 31.3. *Ick hebbe hem vervult met wetenschap in alle hand-werck.* vers 6.“, DE WITTE 1663, 608 (Hervorhebung im Original).

20 Vgl. OP ‘T HOF 2004, bes. 8-15, der mehrere solcher Katechismusauslegungen in der Frage des Bildes zusammenfaßt, einleitend auch OP ‘T HOF 1989, 131ff.

21 Der als Kunstmaler ausgebildete Remonstrant Camphuysen schrieb zwei Gedichte gegen die Malerei, worunter eine niederländische Übertragung des *Idolenchus* von Johannes Evertsz. Geesteranus (1586–1622), „Tegen ‘t Geestig-Dom der Schilder-Konst, Strafrijmen. Ofte anders Idolenchus“ bzw. „Aan I.G. over sijn Idolelenchus of Beeldenstraf“, dazu grundlegend MEESTERS 1939; siehe auch EMMENS 1981A, 24f.; G.J.M. WEBER 1991, 66f., 71f.; MANUTH 1993/94, 246.

Bis ins 18. Jh. hinein hantierte eine orthodoxe mennonitische Gruppe (*Groninger Oude Vlamingen*) die folgenden, 1659 aufgestellten Regeln der Bilder- und Dekorationslosigkeit: „9. Geen schilderinge of kostelyke verwen in of aan de Huizen te laten maken tot verzieringe.“, „17. Dat men ook geen beelden of gelykkenissen behoort te hebben in de glasen, of in of aan de Huizen.“, „18. Dat ook de spiegelen an de Wanden soo niet ten toon behoorden te hangen.“, zit. nach P. VISSER 2001, 236f., 238.

22 Unter anderen Vorzeichen geschah dasselbe in der römischen Kirche nach dem Trienter Konzil, zur katholischen Bildtheologie: HECHT 1997.

1.2 Der reformierte im öffentlichen Raum: *preekkerk* und *wandelkerk*

Nicht nur die Erinnerung an den Bildersturm machte den Kirchenraum zum Symbol der gewandelten Zeit, sondern auch dessen neue Nutzung. So eröffnete der niederländische Kirchenhistoriker Otto de Jong das Kapitel zur Zeit nach der Reformation in seiner einschlägigen *Nederlandse kerkgeschiedenis* ([1]1972) folgendermaßen:

> „Nieuwe kerken behoefden er vooreerst niet te komen […] De muurschilderingen waren ondergekalkt, altaren en beelden verwijderd. Een preekstoel met een voor de verstaanbaarheid noodzakelijk groot klankboord werd voor het koor of dwars in het middenschip neergezet, met daaromheen een *doophek* waarin ruimte voor de bediening en banken voor de kerkeraad."[23]

De Jongs Bild führt uns in eine Kirche und suggeriert, daß die Reformierten unmittelbar, nachdem die geistliche Oberhoheit im Norden an sie übergegangen war (1572/73 in Zeeland und Holland außer Amsterdam und Haarlem bzw. 1578 in eben jenen Städten sowie den übrigen Provinzen), diese durch die nachhaltige Umgestaltung der mittelalterlichen Kirchengebäude demonstrierten. „In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ersetzten die calvinistischen Geistlichen die Altäre, jene Symbole des Papsttums, durch bloße Tische und die runden Hostien durch gewöhnliches Brot. Sie ließen die Kirchenwände weiß anstreichen.", faßt die Historikerin Susan C. Karant-Nunn zusammen.[24] Tisch statt Altar unterstreicht den gemeindlichen, Brot statt Hostie den Symbolcharakter des Abendmahls gemäß der Theologie calvinischer Prägung. Die weißen Wände sind das Ergebnis eines zivilisierten Ikonoklasmus, dem die gewaltsamen Ausbrüche des Jahres 1566 ungenannt, aber doch deutlich impliziert, vorangegangen sind. Die Zentralität der Kanzel schließlich war das Zeichen reformierten Gottesdienstes, in dessen Zentrum die Wortverkündigung stand. Daß auch vorreformatorische Kirchen Kanzeln im Mittelschiff besaßen, wovon einige, etwa die der *Oude Kerk* zu Delft, noch jüngsten Datums waren, wird zugunsten der historischen Fiktion, daß alles neu wurde, geflissentlich übergangen. Lediglich deren Markierung durch ein *doophek*, einer Schranke, die einen rechteckigen Bereich um die Kanzel umstellt, in welchem am Gottesdienst Beteiligte und die Kirchenältesten Platz finden konnten und wo, wie der Name sagt, auch getauft wurde,[25] beweist, daß das liturgische Zentrum sich tatsächlich vom Chor ins Mittelschiff verlagert hatte. Weißungen der Wände schließlich eignen sich hervorragend zur Überinterpretation. Lange vor der Reformation sind Kalkungen belegt, die zumeist aus hygienischen Gründen durchgeführt wurden, ähnliches weiß man zudem von Kirchen im Flandern der Gegenreformation zu berichten.[26]

---

[23] O. DE JONG 1978, 162.

[24] KARANT-NUNN 1999, 79.

[25] Vgl. POSCHARSKY 1963, 65 sowie unten, Anm. 30.

[26] MOCHIZUKI 2008, 1; SNAET & BAISIER 2004, 10, 27f. Auch für das katholische Münsterland wird die Weißung als Beitrag zur Reform der Liturgie erwähnt (HOLZEM 1999, 79), römische Kirchen schließlich besaßen bis ca. 1580 weiße Wände – ein „aktiver Verzicht auf Ausstattung", GANZ 2003, 97f.

Vom Nachdenken über reformierte Rezeptionsmodelle abgesehen, was ist Untersuchungsgegenstand dieser an konfessionellen Spezifika interessierten Arbeit? Präsentieren Kircheninterieurs nicht ohnehin reformierte Kirchen? Gerade dies ist eben nicht der Fall. Wenn sich die Darstellungen auf reale Räume beziehen, so ist deren Gestalt zwar ohne Zweifel ein Resultat des Bildersturms und ihrer nachfolgenden Umwidmung für den reformierten Gottesdienst. Eines hatte die Reformation in den Niederlanden allerdings nicht verändert: Die Kirchengebäude waren Teil des Stadtraumes, zu dem jeder und jede Zutritt hatte. Sie waren Allgemeinbesitz und wurden nicht, wie andernorts, der herrschenden Konfession übertragen. *Kerkmeesters*, ein städtisches Gremium, von dem Katholiken erst 1654 ausgeschlossen wurden, verwalteten die Bauten. Nur die Gottesdienste der reformierten Öffentlichkeitskirche machten den Kirchenraum zu einem reformierten. Die Dogmatik nach der Synode von Dordrecht hat mehr und mehr betont, daß die Zusammenkunft zum Hören der Wortverkündung der Grund ist, in dem Kirche *entsteht*.[27] Aus der Predigtgemeinde wächst die Gemeinde von bekennenden Mitgliedern, die sich zum Abendmahl versammelt und, ein grundlegendes Prinzip, damit die örtliche Kirche konstituiert. Anders, als in den eng an die Landesherrlichkeit gebundenen reformatorischen Kirchen in den deutschen Staaten organisierten sich die *Nederduits Gereformeerde Kerken* nach presbyterialer Ordnung. Die aus angesehenen Gemeindemitgliedern und Prädikanten zusammengesetzten Presbyterien (*Kerkeraad*) entsandten Abgeordnete in die regionalen Versammlungen, den *Classes*, aus diesen wiederum setzten sich die Synoden auf provinzialem Niveau, die sich im Falle Hollands noch einmal in Süd und Nord teilte, zusammen. Zu einer nationalen Synode kam es nur in einem Einzelfall, die für die Entwicklung der internationalen reformierten Theologie entscheidende Zusammenkunft in Dordrecht (1618/19) fand statt, als die remonstrantisch-kontraremonstrantischen Spannungen soweit ausgeufert waren, daß sie die gesamte Republik destabilisieren konnten.[28]

Doch zurück zum Kirchenraum: Wie sich die Reformierten als in erster Linie als Predigt-Kirche verstanden, nannte man den Raum, den sie in den Kirchengebäuden beanspruchten, *preekkerk* im Gegensatz zur *wandelkerk*, dem buchstäblich zum Spazieren geeigneten übrigen Raum. Beide Begriffe dürften nicht ins 17. Jahrhundert zurückreichen,[29] sind aber gleichwohl vorzüglich geeignet, die Dynamik in der Auseinandersetzung um religiöse Raumbesetzung zu verdeutlichen.

---

27 Hier nach VAN 'T SPIJKER 1993, 211f.

28 Neben dem älteren kirchenhistorischen Handbuch von O. DE JONG 1978, 140-143, zur Kirchenstruktur einführend VAN EIJNATTEN & VAN LIEBURG 2005, 146f., 172-178; für die gemeindliche Ebene bis zur Dordrechter Synode noch immer VAN DEURSEN 1974.

29 Das *Woordenboek der Nederlandse Taal* gibt für „preekkerk" lediglich Belege aus dem 20. Jh., für „wandelkerk" immerhin ein Zitat aus dem 18. Jh. an, „preekkerk", sub Art. preeken, in: WNT, Bd. XII.2, Sp. 3964-3972, hier: Sp. 3970; „wandelkerk", sub Art. wandelen, in: WNT, Bd. XXIV, Sp. 885-911, hier: Sp. 905.

Die Unterscheidung zwischen *preekkerk* und *wandelkerk* zeigen Cornelis van Swigchem und seine Mitautoren in ihrem einschlägigen Buch *Een huis voor het Woord. Het protestantse kerkinterieur in Nederland tot 1900* am Beispiel der Hauptkirche Haarlems auf (Abb. 4).[30] Bei der Kanzel im Mittelschiff, welcher der *dooptuin* besonderes „Volumen" verlieh, fanden der „Dienst des Wortes" und Taufen statt,[31] im Chor Abendmahlsfeiern und Trauungen.[32] Der Rest, Chorumgang, Querschiff, Seitenschiffe und Eingangsbereich im Westen gehörten zur *wandelkerk*. Den Umfang der *preekkerk* hatten die Verfasser offensichtlich von der ersten bekannten Innenansicht der *Bavokerk* nach dem Entwurf des jungen Pieter Saenredam abgeleitet, auf der in zweijochigem Abstand von der Kanzel die Rückseiten zweier Bänke zu sehen sind (Abb. 72). Der Chorbereich wurde im Falle der ehemaligen Kathedrale in Haarlem um drei Joche verkürzt, er blieb ein separierter Ort, auch wenn man ihn durch die Streben des Chorgitters hindurch einsehen und trotz der rundherum aufgestellten Trennwände betreten konnte.[33] Die neue Sprache des gemalten Bibeltextes markierte ihn als besonderem, dem Abendmahl vorbehaltenem Raum. Auf der Schranke stand eine Tafel mit den Zehn Geboten, am Chorscheitel sind auch heute noch die Einsetzungsworte des Abendmahls nach dem ersten Korintherbrief zu lesen, während die vom Chorumgang einsehbare Rückseite dieser Tafel an die Belagerung Haarlems durch die Spanier erinnert – eine materielle Demonstration der Beziehung zum Schicksal der gesamten Stadt, in die man die für die reformierte Gemeinde zentrale Feier setzen wollte.[34]

Trotz der neuen Ausstattung der Kirchen, welche bald nach der Alteration und verstärkt in den Jahren um 1600 ihren Anfang nahm, als die reformierten Gemeinden gewachsen, sich die Lage in den Kernlanden der Republik beruhigt hatte und man es sich schlicht leisten konnte,[35] war die Unterscheidung zwischen *preekkerk* und *wandelkerk* nicht so statisch, wie es der besprochene Grundriß vielleicht nahegelegt hat. Die sichtbare Abtrennung des Chores war vorreformatorisches

---

30 VAN SWIGCHEM, BROUWER & VAN OS 1984, 2f.

31 Der „Taufgarten" ist der durch das *doophek* („Taufzaun") abgegrenzte Bereich um die Kanzel, er wurde auch, wie in Rotterdam, „huyssge om die preeckstoel" bzw. *doophuis* („Taufhaus") genannt; REM 1996, 172f., REM 1998, I, 121ff. Die Täuflinge wurden unter den hervorgehobenen, oft verzierten Eingangsbögen hindurchgetragen, vgl. VAN SWIGCHEM, BROUWER & VAN OS 1984, 197, dort auch das Zitat Van Swigchems („de tuin gaf aan de kansel een volume mee"); vgl. MOCHIZUKI 2008, 158-162.
Als Öffentlichkeitskirche oblag es den Reformierten, die Kinder aller, die darum baten – ob reformierten Bekenntnisses oder nicht – zu taufen, dies geschah aber, wie auch die Raumaufteilung nahelegt, nur im Zusammenhang mit einer Predigt.

32 Daneben fanden manchmal auch würdevolle, bürgerliche Zusammenkünfte statt, VAN SWIGCHEM 1986, 57. Van Bleijswijck nennt die Chorkanzel auch „Trouw-stoel", VAN BLEYSWIJCK 1667-80, I, 186; zur Funktion des Chores als Abendmahlsraum unten, Kap. 5.2.2.

33 Vgl. auch VAN SWIGCHEM, BROUWER & VAN OS 1984, 32, 208-211.

34 Dazu ausführlich MOCHIZUKI 2004, 141-163; im größeren Kontext Mochizuki 2005; MOCHIZUKI 2008, 127-140, 189-215.

35 Neben den bereits genannten Publikationen siehe zur nachreformatorischen Kirchenausstattung: VAN SWIGCHEM 1983; VAN SWIGCHEM 1986; VAN SWIGCHEM 1988.

Erbe und blieb unangefochten, oftmals gar unter Beibehaltung desselben Gitters, von Chorgestühl oder dem Lesepult.[36] Die eigentliche *preekkerk* aber kann sich kaum so ordentlich über die vier Mittelschiffjoche erstreckt haben, wie die Zeichnung – und vielleicht auch Saenredams Kircheninterieur – angibt; entscheidend war vielmehr der Hör- und Sehabstand zur Kanzel. Daher konnte die *preekkerk* ausfransende Ränder besitzen und kleiner oder größer werden. Als im Jahr 1708 das Chorgitter der Rotterdamer *Laurenskerk* beispielsweise um ein Joch nach Osten verschoben wurde, tat man das offenbar aus der Notwendigkeit heraus, daß der Platz der *preekkerk* nicht ausgereicht hatte, diese bereits in die Vierung besetzt und sich nun noch ein wenig in den alten Chor hinein ausbreiten konnte.[37]

Die grundsätzliche Flexibilität der *preekkerk* läßt sich einfach erklären: Bis in das 18. und 19. Jahrhundert hinein besaßen niederländische Kirchen kein festes Gestühl.[38] Die Ausnahme bildeten an den Seiten installierte Sitzbänke und Notabelengestühl, in denen als sichtbare Zeichen der für die politische Öffentlichkeit einzig relevanten Kirche Bürgermeister, Schöffen, Ratsherren andere ehrwürdige Herren Platz nehmen durften, die – im Idealfall – der Gemeinde angehörten und treue Predigthörer waren, so daß sich die politische Stadtgemeinde als reformierte definieren konnte.[39] Erhöht um Pfeiler herum gebaut und auf die Kanzel ausgerichtet, garantierten diese Bänke die beste Sicht. Nur dieses, Kanzel und *dooptuin* „einrahmendes" Gestühl verstetigte gleichsam die gottesdienstliche Nutzung des Kirchengebäudes, so wie die Ordnung der Republik das Vorrecht der Reformierten, in den Stadtkirchen zu predigen, garantierte. Wenn keine Gottesdienste stattfanden, blieb, einige flexible Holzbänke ausgenommen, der übrige Raum fast leer, was auch damit begründet werden kann, daß die niederländischen Stadtkirchen zugleich als Begräbnisstätten dienten.[40] Diejenigen, die der Predigt im Schiff sitzend lauschen wollten, brachten ihre eigenen Hocker mit oder mieteten diese. In der Rotterdamer *Laurenskerk* beispielsweise lenkten die *kerkmeesters* den anfänglich offensichtlich chaotischen Miethandel Mitte des Jahrhunderts in ordentliche Bahnen, indem sie Personal anstellten, das für die Ausgabe kircheneigener Stühle sorgte.[41] Während Schwangere und Behinderte in separaten, teilweise

---

36 So in Haarlem, VAN SWIGCHEM, BROUWER & VAN OS 1984, 5; vgl. ebd., 209.

37 REM 1996, 178; zudem fanden die Abendmahlsfeiern in Rotterdam ab 1685 in der Vierung statt, dazu unten, Kap. 5.2.2.

38 Zur zunehmend festeren Bestuhlung: VAN SWIGCHEM, BROUWER & VAN OS 1984, 106-121.

39 Zu diesem Aspekt vgl. VAN SWIGCHEM 1988; JANSON 2000, bes. 192-199; MOCHIZUKI 2008, 158.

40 Vgl. VAN SWIGCHEM, BROUWER & VAN OS 1984, 221. Der Kontext des Begrabens in Kirchen wird an verschiedenen Stellen in dieser Arbeit thematisiert, siehe bes. unten, Kap. 6.1.2 u. 7.1.2.

41 VAN LIEBURG 1996A, 187-224, hier: 197. Diese „stoelzetsters" in Aktion sind ein wiederkehrendes Motiv auf Lieve Verschuiers Darstellungen der Rotterdamer Hauptkirche: Lieve Pietersz. Verschuier, *Das südliche Seitenschiff und das Querschiff der Laurenskerk, gesehen vom nördlichen Seitenschiff, während eines Gottesdienstes*, Lw, 65,5 x 81 cm, Rotterdam, Historisch Museum Rotterdam Het Schielandshuis, Inv.-Nr. 66798; ders., *Der südliche Querhausarm der Laurenskerk, gesehen vom südlichen Chorumgang* (unter der Orgel zwei *stoelenzetsters* am Aufbewahrungsort für Stühle), sign., Lw, 66 x 69 cm, Gatchina (Rußland), Gatchina Palast, Inv.-Nr. PDM-58-

abgeschlossenen Räumen ihren Platz fanden, konnten besonders vermögende Damen und Herren in Rotterdam – und wahrscheinlich nicht nur dort – auch Bänke innerhalb des Taufgartens mieten; die nötigen Bibeln, Psalmbücher, Kerzen, Kissen und Stövchen zum Wärmen ihrer Füße wurden für diese Privilegierten von eigenen Aufsehern bereitgestellt.[42] Bevorzugung äußerte sich also in besonderer Nähe oder guter Sicht zum Prädikanten. Daß die sozialen Schichtungen in der Gestaltung des Gottesdienstraumes derart deutlich zum Ausdruck kamen, ist nichts ungewöhnliches. Das Fehlen des übrigen Gestühls aber hatte zur Folge, daß die Zuhörer – zweifellos unbewußt – jedesmal, wenn sie sich um die Kanzel versammelten, erfahren mußten, daß sie es waren, die die Kirche konstituierten. Ihre Zahl bestimmte die Reichweite des verkündeten Gotteswortes. Die *wandelkerk* allerdings gab es weiterhin, wer anderswo im Gebäude zufällig herumlief, behinderte den Ablauf des Gottesdienstes (oder nicht), in jedem Fall gehörte er oder sie nicht zur Gemeinschaft der Hörenden – konnte es aber durch Hinzugesellen in die *preekkerk* ohne weiteres werden.

Insofern enthält die Unterscheidung zwischen *preek-* und *wandelkerk* einen temporären und, wenn man will, auch einen „performativen" Aspekt. Dadurch, daß die Stadtkirche Teil des öffentlichen Raums war, hatte grundsätzlich jedermann Zutritt, bekennende Reformierte, Interessierte – die sogenannten *liefhebbers* („Liebhaber"), die sich der Konfession verbunden fühlten, ohne sich ihr anzuschließen[43] –, Unentschiedene und Mitglieder anderer Konfessionen. *Wandelkerk* bedeutete, daß sich das gemeinsame Leben im dem Gebäude abspielte. Man traf sich in ihr während Regens, besprach Geschäfte oder Neuigkeiten und lauschte Orgelmusik – städtisch besoldete Organisten wie Jan Pietersz. Sweelinck (1562–1621) trugen mit allwöchentlichen Konzerten zur Musikkultur des „Goldenen Jahrhunderts" bei. Fand kein Gottesdienst statt, war die gesamte Kirche *wandelkerk*. Erst die Predigt konstituierte in diesem öffentlichen Raum den religiösen der *preekkerk*, dem sich alles andere unterzuordnen hatte – aber, wie wir noch sehen werden, nicht unbedingt tat.[44]

III; Lieve Pietersz. Verschuier zugeschr., *Das nördliche Seitenschiff der Laurenskerk, gesehen zur Vierung, während eines Gottesdienstes*, Maße unbekannt, zuletzt Brüssel, Slg. A. Lienart (1979); zu allen vgl. REM 1998, I, 209f., Abbn. 53, 55, 56; zu Verschuier (ca. 1630–1686) VAN DER ZEEUW 1994, 303f.

42 VAN LIEBURG 1996A, 200, 196.

43 Dazu unten, Anm. 63.

44 Auf den temporären Aspekt der Unterscheidung von *preekkerk* und *wandelkerk* hat auch Peter Burschel hingewiesen, BURSCHEL 2005, 530.
Meine Formulierungen haben wesentlich von der Beschäftigung mit verschiedenen philosophischen Raumkonzepten profitiert, vgl. DÜNNE & GÜNZEL 2006, und es ist die Frage, ob Zeitgenossen des 17. Jh. dies so reflektiert wahrgenommen hätten. Zum Raumbegriff des 17. Jh. wichtig: LEONHARD 2006; übergreifend OTT 2003.

Die Dualität von *preek-* und *wandelkerk*[45] ermöglichte der reformierten Predigt missionarische Aktivität, wie ein Bericht von Catharina Oly (1585–1651) veranschaulicht. Die geistliche Jungfrau (*klopje*) aus Haarlem schreibt über ihre Mitschwester Aechge Baertesdochter, welche früher ihren protestantischen Vater zur Predigt begleitet hätte: „Dese begon de ketere sermoonen te hooren ende aen te neemen, jae soo datser zoo iverich in werde, datet heel naebij waer dat se in haer ghemeente of consistorie (soo sij 't noemen) soude geghaen hebben" – sich also fast zum Reformiertentum bekannt hätte, wenn Gott nicht eingegriffen hätte (der Vater starb, „'T welck droevich was, doordien hij stirf buiten de H. kercke in sijn ketterie.").[46] Ausgesprochen im öffentlichen Raum der Kirche beanspruchte sie nicht nur, für die gesamte Gesellschaft gültig zu sein, ihr Ziel war es immer auch, aus Zuhörern schließlich Mitglieder zu machen, um der „wahren" Kirche zum Durchbruch zu verhelfen. Die sakramentale Versicherung, Teil der erwählten Kirche zu sein, geschah selten. Da das Abendmahl, an dem nur bekennende Mitglieder im abgeschlossenen Chorraum teilnehmen durften, gemeinhin nur drei, vier Mal oder – wie in Delft[47] – sechs Mal im Jahr gefeiert wurde, blieb es auch im Hinblick auf seine Außenwirkung elitär, obwohl gerade ein Abendmahlssonntag ein die gesamte Stadt umfassender maßvoller und würdiger Feiertag sein wollte – für Rotterdam galt jedenfalls, daß die Stadttore geschlossen bleiben mußten und die Straßen ruhig.[48] Es war die Predigt, die für die städtische Öffentlichkeit ihre Außenwirkung entfaltete. Sie war der Dreh- und Angelpunkt der Zusammenkunft, welche aus wenig mehr bestand als einer langen Schriftlesung und den Zehn Geboten am Anfang, dem Singen eines einzigen Psalms, Begrüßung (Votum), Gebet, Predigt, Fürbitte und Segen.[49] Auch im Sprachgebrauch wurde die *Predicatie* gleichbedeutend mit dem reformierten Gottesdienst.[50] Das bestätigt der lutherische Theologe und Reisende Henrich Ludolff Benthem (1661–1723), wenn er zu den niederländischen Reformierten bemerkt, daß „nun Singen u. Predigen fast allein bey ihnen den gantzen Gottesdienst ausmachen. Es sind dahero bey ihnen gleichgültige

---

45 Die Tatsache, daß der Begriff der „wandelkerk" zuerst Mitte des 18. Jh. belegt ist (oben, Anm. 28), gibt noch einmal zu denken, ob es die hier zur Verdeutlichung gebrauchte Unterscheidung so im 17. Jh. gegeben hat. Erst das Gestühl, insbesondere die etwa in Gouda schon im 18. Jh. gezimmerten „kuipen" (amphittheaterartige Einbauten), und die gesteigerte innenarchitektonische Betonung des Raumes um die Kanzel (VAN SWIGCHEM, BROUWER & VAN OS 1984, 160f.), mögen diese Dualität zementiert haben. Bis dahin war es den Reformierten gelegen (in tatsächlicher und übertragener Hinsicht), in den öffentlichen Raum einzudringen – danach mußte die gleichzeitige Anwesenheit eines profanen Raumes in der endgültig reformierten Kirche begrifflich abgetrennt werden.

46 Zit. nach GRAAF 1891-1895, [1895], 385, vgl. VAN DEURSEN 1996, 287.

47 Vgl. unten, Kap. 3.1.3, Anm. 69.

48 VAN LIEBURG 1996A, 216.

49 Zum Ablauf eines reformierten Gottesdienstes FLORIJN 1992, 124; SCHOTEL 1901, 320-342.

50 Art. Predikatie, in: WNT, Bd. XXII.2, Sp. 3948-3952, hier: I.3, Sp. 3950.

Reden=Arten / so nach der Kirche und nach der *predicatie* gehen; Da den[n] die letztere bey ihnen am gebräuchlichsten ist."[51]

Da der Kirchenraum jederzeit für jedermann zugänglich war, kam es vor, daß Unbeteiligte die Predigt durch Herumlaufen und Schwatzen störten. Häufig waren die Klagen in den Delfter Kirchenratsprotokollen; Presbyterium und die Bürgermeister drangen – zumindest in den Anfangsjahren – auf einen ungestörten Verlauf der öffentlichen Religionsausübung. Die Küster waren ermächtigt, Unruhestifter zu maßregeln, indem sie sie „entkleideten" und ihr Obergewand beschlagnahmten:[52] für diesen Moment sollte der vom Wort geschaffene religiöse Raum das Recht eines jeden, die Kirche profan zu nutzen, dominieren. Andererseits aber mußte die Nutzung der *wandelkerk* während der Predigt den Minderheitenstatus vieler reformierter Gemeinden unangenehm betonen.[53]

Noch ärgerlicher für die Reformierten war es, wenn fromme katholische Frauen auf den Gräber ihrer Angehörigen knieten, um für deren Seelenheil zu beten. Dies konnte, wie 1613 in Stolwijk, auch während der Predigt geschehen.[54] Nicht mehr nur weltliche Unachtsamkeit irritierte nun, sondern eine dezidiert religiöse Handlung, die das geistliche Monopol in diesem Kirchenraum – und damit in der Stadt – in Frage stellen mußte. Die sorgsam aufrechterhaltene Scheidung zwischen öffentlicher und privater Religionsausübung verwischte, da altgläubiges Ritual in den Raum eindrang, dessen unangefochtene Besetzung unverzichtbar war, die reformierte Verkündigung zu legitimieren. Daß der ordentliche Gebrauch des öffentlichen Kirchenraums eine legitimierende Funktion besaß, ist eine Grundthese dieser Arbeit: sie im bildlichen Bewußtsein zu verankern, gelang, wie zu zeigen ist, gemalten Kircheninterieurs aus Delft.

1.3 „Umgangsökumene" als Normalzustand

Die Republik der Vereinigten Niederlande war kein reformiertes Land. Vielmehr unterschied sich die Konfessionszugehörigkeit ihrer Einwohner von Ort zu Ort und sollte sich das quantitative Verhältnis der Konfessionen im Laufe der Zeit verändern.[55] In Bezug auf die gesamte Republik geht man davon aus, daß der Anteil der Reformierten um 1620 zwischen einem Fünftel, oder vielleicht noch weniger, und einem Drittel lag.[56] Während Reformierte in den nördlichen Provinzen und in Zeeland um 1650 bereits die stark überwiegende Mehrheit bildeten, blieb in

---

51 BENTHEM 1698, 255; zu Benthem vgl. BIENTJES 1967, 259f.

52 WOUTERS & ABELS 1994, II, 168f. Sie beziehen sich auf die 1570er und 1580er Jahre, aber auch auf 1619, wobei es keineswegs undenkbar ist, daß die Klagen im 17. Jh. hindurch angehalten haben.

53 POLLMANN 2002, 182.

54 Dazu unten, Kap. 7.1.2.

55 Vgl. zu folgendem FRIJHOFF & SPIES 2000, 354f. sowie mit ausführlichen Statistiken KNIPPENBERG 1992, 20-34.

56 WOLTJER 1994, 3; vgl. KOOI 2001, 198.

anderen Gegenden (Overijssel, Gelderland, Utrecht, Nord-Holland) wohl die Hälfte der Bevölkerung katholisch oder bekannte sich – wie die Mehrheit der Haarlemer Bevölkerung im Jahr 1622 – zu keiner Konfession.[57] Im südlichen Teil Hollands lag der Anteil der Katholiken noch bei etwa 30%.[58] Hier müssen allerdings große Schwankungen zwischen Stadt und Land,[59] als auch zwischen den verschiedenen urbanen Zentren in Betracht gezogen werden.[60] Im Gegensatz zu Städten wie Dordrecht oder Leiden war der Prozentsatz Altgläubiger in Delft mit etwa 35% besonders hoch; die Stadt war immerhin auch ein wichtiges Zentrum katholischer Mission im Norden.[61] Auf vergleichsweise niedrigem Niveau lag hingegen die Zahl der Mitglieder der reformierten Gemeinde in den ersten 50 Jahren ihres Bestehens; im Laufe weniger Jahrzehnte sollte sie sich erhöhen und die der Katholiken überflügeln. Während die demographische Statistik für den Anteil Altgläubiger auf unsicherer Basis ruht,[62] kann man für die Öffentlichkeitskirche oftmals auf recht gutes Quellenmaterial zurückgreifen; für Delft wurde dies von A.Ph.F. Wouters und Paul Abels sowie von Charles Parker bis etwa 1650 ausführlich ausgewertet.[63] Zu bemerken ist dabei folgendes: Die Mitgliederzahl bezieht sich auf bekennende Gemeindeglieder, d.h. auf Erwachsene, die sich in einem öffentlichen Akt des Glaubensbekenntnisses zur kirchlichen Lehre bekannt und der Kirchenzucht unterworfen haben, und damit zum Abendmahl zugelassen sind. Sie kann also nicht dem auch im folgenden so bezeichneten „reformierten" Bevölkerungsanteil gleichgesetzt werden, jener Gruppe also, die auf irgendeine Weise von der calvinistischen Lehre erreicht werden konnte. Neben Kindern und Jugendlichen – deren Zahl sich grob aus den Mitgliederzahlen schließen läßt – müssen hierzu die *liefhebbers* gezählt werden, die als Ungebundene mit der reformierten Lehre sympathisierten und den Gottesdiensten beiwohnten. Während

---

57 SPAANS 1989, 104; für die genauen Zahlen siehe unten, Anm. 59.

58 Knippenberg übernimmt die von DE KOK 1964, 248, gegebenen Ziffern unter Vorbehalt; sie sind wahrscheinlich zu hoch angesetzt. Nach De Kok betrüge der katholische Bevölkerungsanteil in (den Gebieten der späteren Provinzen) Drenthe 3%, Groningen 11%, Friesland 13-16%, Zeeland 10%, Süd-Holland 29%, Nord-Holland 45%, Overijssel 43%, Gelderland 50% und Utrecht gar 55%, hier nach KNIPPENBERG 1992, 23, Tabelle 2.2.

59 Dorfgemeinschaften blieben im allgemeinen einer Konfession verbunden. Ob man altgläubig blieb oder reformiert wurde, lag oftmals an den herrschaftlichen Verhältnissen. In Nord-Holland war ¾ der Landbevölkerung katholisch, in Süd-Holland 30-35%, während in den holländischen Städten im Durchschnitt ¼ Katholiken lebten (wobei auch diese Angabe lokale Schwankungen verzeichnet, s. folgende Anm.), KNIPPENBERG 1992, 22f.; ABELS 2002, 317. Für eine Übersicht zu den Dörfern im Delfter Umland WOUTERS & ABELS 1994, I, 238ff.

60 Vgl. wiederum die unter Vorbehalt übernommenen Angaben De Koks zum Jahr 1656 (Anteil der Katholiken in Nord-Holland: Enkhuizen 5%, Haarlem 20%, Amsterdam 22%, Hoorn 25%, Alkmaar 45%; in Süd-Holland: Dordrecht und Vlaardingen 13%, Leiden 15%, Schiedam 16%, Den Haag 25%, Rotterdam 27%, Delft 35%, Gouda 45%), KNIPPENBERG 1992, 23, Tabelle 2.3, nach DE KOK 1964, 183-203.

61 ABELS 2002, 317; zur katholischen Mission unten, Kap. 4.3.

62 Als Quellen zur Feststellung der Zahl der Katholiken dienen in erster Linie (entsprechend gefärbte) Missionsberichte, in denen undeutlich bleibt, ob Getaufte oder Kommunikanten gemeint sind, zur kritischen Diskussion vgl. KNIPPENBERG 1992, 21; VAN DER WOUDE, FABER, ROESSINGH & DE KOK 1965.

63 Dazu unten, Kap. 3.1.

deren Anteil in der ersten Jahrhunderthälfte bedeutend gewesen sein muß, nahm er gegen die Mitte des Jahrhunderts ab.[64]

Diese angedeuteten regionalen Unterschiede sind ein weiterer Grund, warum sich ein Teil dieser Arbeit so stark auf einen Ort konzentrieren wird. Nur eine genaue lokalhistorische Darstellung der Stadt Delft, nicht aber eine sich auf die gesamte Provinz Holland beziehende Verallgemeinerung läßt auch wirklich Aussagen zu den Umständen der Gemäldeproduktion zu.

Die konfessionelle Heterogenität der Republik und insbesondere der hier wichtigen Provinz Holland brachte die verschiedenen Glaubensüberzeugungen in eine Konkurrenzsituation, wie sie anderswo in Europa kaum so unmittelbar möglich war. Mit der Bestimmung der reformierten als Öffentlichkeitskirche war ihr Verhältnis zunächst eben nur *de jure*, nicht *de facto* geklärt. Kontroverstheologische Debatten auf unterschiedlichstem Niveau blieben, wie für diese Arbeit wichtig sein wird, an der Tagesordnung, betrafen aber keine weitentfernte, abstrakte „Gefahr", sondern Nachbarn oder Familienmitglieder.

> „I believe in this street where I lodge, there be well as many religions as there are houses; for one neighbour knows not, nor cares not much what religion the other is of, so that the number of conventicles exceed the number of churches here. And let this country call itself as long as it will United Provinces one way, I am persuaded in this point, there's no place so disunited."[65]

Mit der Gleichgültigkeit gegenüber der Religion ihrer Nachbarn, die der britische Reisende James Howell (1593–1660) im Jahr 1632 beschreibt, war daher vielleicht nicht gemeint, daß Holländer nicht um das Seelenheil von ihrer Meinung nach verblendeten oder häretischen Bekannten besorgt gewesen sein mögen, sondern vielmehr eine für das Zusammenleben notwendige Umgangsform, die Willem Frijhoff mit „omgangsoecumeniciteit" beschrieben hat. Grundlage für die friedliche, und letztlich auch prosperierende Gesellschaft der Republik sei die Akzeptanz, inmitten und mit Andersgläubigen zu leben und leben zu müssen. Den Begriff mit „Umgangsökumene" zu übersetzen, greift eigentlich zu kurz, da es so etwas wie eine ökumenische Bewegung suggeriert,[66] „oecumeniciteit" meint vielmehr die Disposition aller zu „konkreter Zusammenarbeit und Annäherung im täglichen Leben. Indem die Angehörigkeit zu einer Konfession sozusagen in Klammern gesetzt wurde, war es möglich, daß der nordniederländische Gesellschaftsverbund in einer Zeit anhaltend funktionerte, in der religiöse Pluriformität höchstens als notwendiges Übel gesehen wurde. Soziale Werte besiegten ideologische."[67] Toleranz, die die

---

64 Zur Unterscheidung von Mitgliedern und *liefhebbers* VAN DEURSEN 1974, 128-135.

65 Hier zit. nach MANUTH 2006, 66 (dort nach: C.D. van Strien, *British Travellers in Holland During the Stuart Period*, Diss. VU, Amsterdam 1989, 148, Anm. 70).

66 Bei FRIJHOFF & SPIES 2000, 179-182, 358 allerdings auch als „omgangsoecumene".

67 „Conflict en tolerantie sluiten elkaar echter niet uit; ze spelen zich gelijktijdig af in twee verschillende dimensies van het dagelijks leven. De tolerantie nam in de Republiek de vorm aan van wat ik 'omgangsoecumeniciteit' zou

Republik zum frühaufklärerischen Modell machte,[68] war es nicht, „Umgangsökumene" bedeutete die Einsicht in die Notwendigkeit einer – dies ist mein Ausdruck – „friedlichen Koexistenz", wobei die Konfessionen zwar konkurrierende „Blöcke" darstellten, diese im täglichen Leben aber miteinander verwoben waren. Erst, wenn geschriebene und ungeschriebene Regeln verletzt wurden und man sich angegriffen fühlte, mischte man sich ein und wurde die Konfession zu einem alles entscheidenden Kriterium.

1.3.1 Das Beispiel der Maler

Geht man dem nach, was wir über einzelne Personen oder Familien hinsichtlich ihrer Religion wissen können, trifft man immer wieder auf ein Geflecht von Beziehungen mit Mitgliedern verschiedener Konfessionen. Interessant sind dafür nicht zuletzt die Biographien der drei hier untersuchten Künstler, die an dieser, zunächst vielleicht unerwarteten Stelle betrachtet werden sollen.

Gerard Houckgeest

Gerard Houckgeest stammte aus einer Den Haager Familie mit beachtlichem Vermögen; sein Großvater Otto Gerritsz. van Houckgeest (gest. 1628) war Ratsherr und bekleidete das Amt eines Schöffen, weshalb wir annehmen können, daß dieser mit einiger Wahrscheinlichkeit der reformierten Öffentlichkeitskirche zumindest nicht feindlich gegenübergestanden hat.[69] Wie der Ehevertrag des Künstlers mitteilt, war sein Vater, Joris Ottensz., „in sijn leven wolle laecken cooper in 's Gravenhage" und – allerdings „[v]eele schulden" hinterlassend – bereits 1625 verstorben.[70] Im selben Jahr wurde Gerard Houckgeest Mitglied in der Malerzunft der Stadt.[71] Anzunehmen ist, daß er die Grundlagen seiner Ausbildung bei seinem Onkel Joachim van Houckgeest (ca. 1580/90–vor 1644) erlernt hatte, welcher auch als Vogt über die Kinder des jüngeren Bruders eingesetzt wurde.[72] Joachim Ottensz. war 1610 der Den Haager Lukasgilde beigetreten und bekleidete in den dreißiger Jahren Vorstandspositionen, muß also durchaus be-

willen noemen, dat wil zeggen concrete samenwerking en toenadering in het dagelijks leven. Door het confessioneel toebehoren als het ware tussen haakjes te zetten was het mogelijk dat het Noordnederlandse samenlevingsverband bleef functioneren in een tijd waarin religieuze pluriformiteit op zijn best als een noodzakelijk kwaad werden gezien. Sociale waarden wonnen hier van ideologische.", FRIJHOFF 1983, 435.

68 Vgl. BOTS 1992, bes. 666-669; zur „Toleranz" der Republik weiterhin HSIA & VAN NIEROP 2002; im europäischen Kontext B. KAPLAN 2007.

69 BREDIUS 1880-82 (Teil 1), 262, (Teil 2), 2; BREDIUS 1882/83B, 69, 71f.; BREDIUS 1888, 82; FÖLTING 1985, 61f.; für folgendes ebenfalls herangezogen wurden die Archivnotizen Abraham Bredius' im RKD (*fiches* Bredius, fortan: BREDIUS, ARCHIV. NOTIZEN (RKD)). Vgl. für die Biographie zusammenfassend L. de Vries 1975, 25f.; AUSST.-KAT. ROTTERDAM 1991, 163 (mit Ungenauigkeiten); BUIJSEN 1999, 317; AUSST.-KAT. NEW YORK & LONDON 2001, 292.

70 BREDIUS 1888, 84; zur Eheschließung siehe den übernächsten Abschnitt.

71 BREDIUS 1880-82 (Teil 2), 8 („Gerrit Joryssen Hoeckgeest").

72 Akte des *Hooge Raad*, 16.12.1625; BREDIUS, ARCHIV. NOTIZEN (RKD).

kannt und prominent gewesen sein. Es haben sich allerdings nur einige Porträts von seiner Hand erhalten.[73] Neben der malerischen Tätigkeit setzte er offensichtlich den Beruf seines Vaters als Kerzenmacher fort.[74] Joachim dürfte der reformierten Konfession nicht ferngestanden haben, trat er doch 1640 als Zeuge bei einer Taufe in der *Grote Kerk* auf.[75]

Mit Bredius darf man vermuten, daß der Lehrmeister, bei welchem Gerard Houckgeest seine Ausbildung als Spezialisist für Architekturmalerei erhalten hatte, Bartholomeus van Bassen (ca. 1590/95–1652) gewesen ist. Dieser hatte Standbeine sowohl in Delft als in Den Haag und arbeitete auch als Architekt für die Höfe des Statthalters und des exilierten „Winterkönigs", Friedrich V. von der Pfalz, sowie für die Städte Den Haag und Arnheim.[76] Ein 1635 datierter Kupferstich eines katholischen Kircheninterieurs, den „C. Hoecgeest" nach einem Entwurf Van Bassens gefertigt hatte, weist zumindest auf eine enge Beziehung beider Künstler hin (Abb. 97).[77] Die Inschrift läßt im übrigen vermuten, daß die erste Silbe in Houckgeests Namen tatsächlich wie „Huck" (*hoek*=Ecke) und nicht, wie das heutige Niederländisch nahelegen würde, mit dem Diphtong „ou=au" ausgesprochen wurde.[78]

Im März 1635 schloß der Maler einen Ehevertrag mit Helena van Cromstrijen (gest. 1672),[79] „beyde wonende te Delff"; die Ehe wurde im November des darauffolgenden Jahres geschlossen.[80] Van Cromstrijen war die Witwe des Drosts von Terschelling und Griend, Rogier van Reijnegom (1588–1630), dessen Familie katholisch geblieben war.[81] Sein Großvater, Dirck Cornelisz. (1504–1584), Herr von Huybrechtsregten und Snederdyck und ein vermögender Brauer, war aufgrund seiner spanischen Sympathien aus Gouda verbannt worden und hatte sich

---

73 Gustav Friedrich Waagen kannte zudem eine biblische Historie, vgl. BREDIUS 1888, 81, Anm. 1. Vgl. zu Joachim Otte van Houckgeest BREDIUS 1888, 81-84; H. Wichmann, Art. Houckgeest (Hoeckgeest), Joachim Ottenssz., in: THIEME-BECKER, Bd. 17 (1924), 558f.; BUIJSEN 1999, 317.

74 Es haben sich einige Rechnungen für das Liefern von „smeerkaerssen" an den *Hof van Holland* erhalten (1621-1623), BREDIUS, ARCHIV. NOTIZEN (RKD).

75 Ebd. (d.d. 1.11.1640).

76 Zu Van Bassens Biographie: Ariane van Suchtelen, Art. Bassen, in: AKL, Bd. 7 (1993), 395-96; AUSST.-KAT. NEW YORK & LONDON 2001, 222.

77 Gerard Houckgeest nach Bartholomeus van Bassen, *Kircheninterieur*, 25,7 x 21,8 cm, im zweiten Zustand mit der Signatur „B.V.Bassen in. G. Hoecgeest fe. I.P. Berendrecht ex.", HOLLSTEIN IX, 44; publ. auch in AUSST.-KAT. ROTTERDAM 1991, 166, Abb. 1; vgl. BREDIUS 1888, 84, Anm. 3.

78 Vgl. auch AUSST.-KAT. ROTTERDAM 1991, 165; AUSST.-KAT. NEW YORK & LONDON 2001, 292; in mehreren Dokumenten taucht die Schreibweise „Hoeckgeest" auf, BREDIUS, ARCHIV. NOTIZEN (RKD).

79 Helena wurde in Gent geboren als Tochter von Maarten van Cromstrijen (1542–vor 1613), Herr von Cromstrijen, der Sekretär von Zierikzee war und als Jurist in Den Haag wirkte, und dessen zweiter Frau Anna de Stoppelaer, VAN DEN BERGH 1995, 44. Die Ehe wurde 1588 in Delft geschlossen, Anna de Stoppelaere besaß aber väterlicherseits flandrische Wurzeln: ihr Vater Philips de Stoppelaere (1511–1578) war Herr von Schoonbroek und Schöffe der Stadt Gent.

80 Zit. nach BREDIUS, ARCHIV. NOTIZEN (RKD); BREDIUS 1888, 84; vgl. L. DE VRIES 1975, 25.

81 Dies geht etwa aus einer Akte hervor, die das Vermögen der zwei Kinder von Reynegom regelte und Gerard Houckgeest als „man van Helena van Cromstrijen, Wed. van za: Roghier van Reijnegom [...]" unterzeichnet hatte; BREDIUS, ARCHIV. NOTIZEN (RKD).

im nahegelegenen Delft niedergelassen. Aus dem Leben der Brüder Rogier van Reijnegoms spricht Engagement für die katholische Religion und gegen die Republik: Guillaume (Willem, 1579–1601) war Kapitän in kaiserlichem Dienst, Charles (Karel, geb. 1592) Marinekapitän auf spanischer Seite, zwei andere Brüder hatten offenbar ihren Lebensmittelpunkt nach Flandern verlegt. Ein weiterer, Cornelis (1581–1636), starb in Delft als Priester, Beichtvater einer Antwerpener Nonnengemeinschaft und letzter Dekan des Kapitells der *Sint-Adrianuskerk* in Naaldwijck.[82] Da sich dort auch die Grablege der Familie befand und Vater Cornelis (1538–1616) als *ontfanger-generaal* die Güter der Herren von Naaldwijck verwaltet hatte, war dieser Ort im *Westland* bei Den Haag eng mit den Van Reijnegoms verknüpft; später sollte er vor allem mit dem Namen des zukünftigen Statthalters Friedrich Heinrich verbunden werden, da dieser die Herrschaft mit dem Schloß *Honselaarsdijk* 1612 von den letzten Besitzer, Karl von der Marck-Arenberg, gekauft hatte.

Von der starken Rolle des katholischen Glaubens in der Familie Van Reijnegoms ausgehend, ist es sehr wahrscheinlich, daß auch Helena katholisch gewesen ist.[83] Sie brachte zwei Kinder, Corneli(u)s und Josyna – genannt nach den Eltern Rogier van Reijnegoms –, mit in die Ehe, und gebar François und Martinus „geteeld by Gerard Houckgeest".[84] Ihr Erstgeborener Cornelis (gest. 1670), dessen Vogtschaft Houckgeest übernahm, sollte in die südlichen Niederlande gehen, um sich dem Augustinerorden anzuschließen. Über des Malers eigene Glaubensüberzeugung wissen wir nichts Genaues, nur vorsichtig können wir seiner eigenen Familie protestantische Sympathien unterstellen. Während seiner Ehe mit Helena jedoch könnte der Katholizismus durchaus dominiert haben, was allerdings nur *ex negativo* nachzuweisen ist: von François (Frans) und Martinus, die beide in Delft geboren worden sein dürften, gibt es keine Taufakte aus der *publieke kerk*. Ob ihre Eltern sie aber katholisch taufen ließen, ist nicht mehr überprüfbar, da die entsprechende Überlieferung der Delfter Katholiken nicht so weit zurückreicht.

Da der Maler sich erst 1639 in die Lukasgilde zu Delft einschreiben ließ, ist es wahrscheinlich, daß er bis dahin – mit Ausnahme zweier Aufträge für die englische Krone[85] – weiterhin für den Den Haager Markt tätig war. Zu Fuß oder per Treidel (*trekschuit*) lagen beide Städte schließlich

---

82 Zu ihm und dem Kapitell von Naaldwijck vgl. DRIESSEN 1900, bes. 107f.; Art. Reynegom (Cornelius van), in: NNBW, Bd. 6 (1924), 1176f.; zur Familie Van Reijnegom jetzt auch VAN HOOFF 2001.

83 Dies vermutet mit guten Argumenten VAN DEN BERGH 1995, 46f., mehr dazu weiter unten.

84 Vgl. ihr Testament, 15.3.1655, Not. J.J, van der Ceel, Delft; BREDIUS, ARCHIV. NOTIZEN (RKD). Demnach war Grietgen Gerrits Hoeckgeest, welche am 25.12.1656 Zeugin einer Taufe war, keine (zumindest eheliche) Tochter des Malers, DTB Delft, Inv. 9, fol. 194 (hier wie im folgenden verweise ich auf den *Digitale Stamboom* des Gemeentearchief Delft, in dem die *Doop- Trouw- en Begraafboeken* bis 1812 in einer Datenbank erschlossen sind, URL: http://www.archief.delft.nl/ (zuletzt gesehen am 15. Aug. 2009)).

85 Einige Bemerkungen dazu unten, Kap. 2.1.1.

nur eine bis anderthalb Stunden voneinander entfernt.[86] 1640 wird Houckgeest noch als Entwerfer von Wandteppichen für den *Raad van State* genannt.[87] Der Staatsrat war ein die Generalstände in Fragen der Finanzen beratendes Gremium, das auch für die Ausstattung des Militärs verantwortlich war.[88] Möglicherweise haben persönliche Kontakte Houckgeest diesen Auftrag verschafft.[89] Aber auch seine familiäre Herkunft und die vermögende Gattin dürften ihm Türen zu höheren Den Haager Kreisen geöffnet haben. Ein Schwager beispielsweise war Jurist am *Hof van Holland* (dem zentralen Gerichtshof der Provinz).[90] Da Houckgeests Wohnort in Delft in den Jahren 1642 und 1644 mit der Brauerei „de Clauw" angegeben wurde,[91] hat Bredius angenommen, daß Houckgeest neben- oder gar hauptberuflich als Brauer tätig gewesen sein könnte. Die Braukunst war der traditionell wichtigste Zweig der Delfter Wirtschaft, wenn auch bereits seit dem 16. Jahrhundert im Niedergang begriffen und in Prominenz durch das Textilhandwerk und vor allem das Töpfergewerbe ersetzt.[92] Der relativ geringe Umfang von Houckgeests Œuvre könnte tatsächlich als ein Indiz dafür gewertet werden, daß er die Malerei nicht mehr hauptberuflich auszuüben brauchte. Seine künstlerische Experimentierfreude, der im zweiten und achten Kapitel nachzuspüren ist, fände in dieser Annahme eine Begründung. Auch wenn Innovation durchaus auch marktbezogen sein konnte,[93] so erscheint es mir wahrscheinlicher,

---

86 Vgl. beispielsweise die Notiz bei UFFENBACH 1754, 361f.: „Wir fuhren also Nachmittags mit den Schuyten [...] von Delft nach dem Haag, so nur eine Stunde von hier ist." (Reise im Jahr 1710). Vgl. AUSST.-KAT. NEW YORK & LONDON 2001, 3.

87 BREDIUS, ARCHIV. NOTIZEN (RKD): *Resolutiën* des *Raad van State* d.d. 23.10.1640; nach der ungenauen Angabe von H. Wichmann, Art. Houckgeest (Hoeckgeest), Gerard, in: THIEME-BECKER, Bd. 17 (1924), 557f. („Staatenversammlung") wurden hieraus in der Literatur die *Staten Generaal*, L. DE VRIES 1975, Anm. 6; LIEDTKE 2000, 94; richtig in AUSST.-KAT. ROTTERDAM 1991, 163.

88 Den Kern bildeten zwölf Vertreter der Provinzen, ihm konnten aber auch die Statthalter angehören; zum *Raad van State* VAN DEURSEN 1981.

89 *Thesaurier* (Schatzmeister) des Gremiums zwischen 1637 und 1654 – und damit eine Art Finanzminister der Republik – war Govert Dirksz. Brasser (1590–1654), welcher *Pensionaris* von Delft war, RAAD VAN STATE 1983, 194; zu dessen starker Stellung im Rat vgl. VAN DEURSEN 1981, 60.

90 AUSST.-KAT. ROTTERDAM 1991, 163, und Liedtke (LIEDTKE 2000, 93) meinen, François Brandijn wäre der Ehemann der Schwiegermutter in zweiter Ehe, Brandijn war vielmehr der Schwager von Helenas Schwester Bartha Elisabeth van Cromstrijen (gest. vor 1664), vgl. die Notiz zu einem Prozeß, den „De Heer Gerrit Houckgeest, als getrout hebbende Juffr. Helena van Cromstryen jegenwoordich woonende binnen de Stede Steenbergen in Brabant [...] met Zyne zwager Cromstryen voert tegen zyn zwager Mr. François Brandyn" (s.l., Not. A. Bogaard, 15.3.1652, zit. nach BREDIUS, ARCHIV. NOTIZEN (RKD)); vgl. Schenkungsakte d.d. 16.10.1664, in der Helena ihren Kindern Vermögen überträgt und erwähnt, daß „wijlen Juffr. Josina van Reynegum", ihre bereits gestorbene „voordochter" „by testamente van haer suster za: Juffr. Bareta Elisabeth van Cromstryen seer is gebeneficeert geworden, hebbende all 't lynwaer, silverwerck ende Juweelen vooruit genoten.", Bergen op Zoom, Not. Scheuringh, zit. nach BREDIUS, ARCHIV. NOTIZEN (RKD).

91 Vollmacht seines Bruder Otho Houckgeest „Coopman op Batavia" d.d. 5.12.1642, Bestätigung einer Vollmacht durch einen anderen Bruder, Joris Houckgeest, der ebenfalls nach Ostindien fahren sollte, d.d. 23.12.1644; BREDIUS, ARCHIV. NOTIZEN (RKD), vgl. BREDIUS 1888, 85.

92 Vgl. WIJSENBEEK-OLTHUIS 1987, 57, 61.

93 Diese Fragestellung untersucht das laufende Forschungsprojekt von Eric Jan Sluijter und Marten Jan Bok „Artistic and economic competition in the Amsterdam art market c. 1630-1690: History painting in Amsterdam in Rembrandt's time." (Amsterdam, UvA); vgl. BOK 2001A; SLUIJTER 2000; SLUIJTER 2005.

in Houckgeest einen Maler zu sehen, der es sich erlauben durfte, mit Zeit und Muße ans Werk zu gehen. Seine gründliche Ausbildung als Architekturmaler, mit der gebührender Ehrgeiz verbunden war, wird ihr Übriges beigetragen haben, daß Houckgeest, wie wir noch sehen werden, in einer anderen „Liga" spielen konnte als etwa Emanuel de Witte oder Hendrick van Vliet.

Seine Ehe mit Helena van Cromstrijen brachte Houckgeest neben beträchtlichem Vermögen familiäre Bindungen nach Flandern und Brabant ein, die ein Grund für den Umzug der Eheleute gewesen sein könnten. Im Mai 1651 wird Houckgeest als Einwohner von Steenbergen im Nordwesten Brabants erwähnt,[94] wo der erste Mann von Van Cromstrijens Schwester Bürgermeister gewesen war.[95] Im darauffolgenden Jahr erwarb Houckgeest dort ein anderes Haus, ist allerdings bereits Anfang Oktober 1653 als Einwohner des nahegelegenen Bergen op Zoom bezeugt.[96] In dem Haus „de groote Valck", das er 1654 kaufen sollte, blieb er bis zu seinem Tod im August 1661 wohnen.[97] Seine Witwe sollte ihn um elf Jahre überleben und ihren Kindern Ländereien, Linnen und andere Wertsachen, aber auch einen Schuldbrief auf die Häuser „de groote" und „de kleine valck" vermachen; über das Erbe sollte noch mehrere Jahre Uneinigkeit herrschen.[98] Dies muß nicht mit konfessionellen Fragen zu tun haben, obwohl diese in Akten durchaus eine Rolle spielen. Unklar ist, ob die Gattin des einen Sohnes von Houckgeest und Van Cromstrijen, François (gest. 1707), etwa katholische Sympathien gepflegt hatte.[99] Anna de Rouck (1637–1703) und François Houckgeest, der einmal als „gereformeerd Capiteyn" angesprochen wurde,[100] ließen ihre acht Kinder in jedem Fall reformiert taufen[101] – da die öffentliche Kirche Kindern aller Eltern dieses Sakrament zu spenden hatte, bedeutete dies zwar kein Bekenntnis, Annas Vater Thomas de Rouck (1592–1660) aber dürfte als früherer Bürgermeister Bergen op Zooms kein Katholik gewesen sein.[102] Auch François' Halbschwester Josyna war mit einem De Rouck, dem Juristen Lambertus de Rouck (geb. 1626), verheiratet. Das Einheiraten in die

---

94 VAN DEN BERGH 1995, 45; AUSST.-KAT. ROTTERDAM 1991, 163, 315.

95 Auch im Bezug auf Albrecht van der Haven geht es nicht um den ersten Mann der Mutter Helenas, sondern um deren Schwager, VAN DEN BERGH 1995, 45; vgl. oben, Anm. 89.

96 VAN DEN BERGH 1995, 45, dort auch die genauen Belege.

97 Eine Akte nach dem Tod Helena van Cromstrijens d.d. 13.10.1667 erwähnt das Todesdatum des Malers; Not. Schippers, Bergen op Zoom, hier nach: BREDIUS, ARCHIV. NOTIZEN (RKD).

98 Die Familie war überhaupt immer wieder in juristische Auseinandersetzungen verwickelt, BREDIUS, ARCHIV. NOTIZEN (RKD).

99 Bemerkung von Bredius zu einer Akte, d.d. 15.11.1667, Not. van de Creke, Bergen op Zoom.

100 Akte d.d. 15.10.1682, Not. Schippers, Bergen op Zoom; zit. nach BREDIUS, ARCHIV. NOTIZEN (RKD).

101 Dieses und das Folgende rekonstruiert nach dem genealogischen Suchprogramm des *Historisch Centrum het Markiezenhof*, Bergen op Zoom, das die *Doop-, Trouw- en Begraafakten* digitaliert hat, URL: http://www.markiezenhof.nl/component/option,com_genealogie_zoeken/Itemid,36/lang,nl/ (zuletzt gesehen am 15. Aug. 2009). Zu Taufe (und Eheschließung) als konfessionsunabhängiges „Angebot" der Öffentlichkeitskirche siehe unten, Kap. 3.1.1.

102 Thomas de Rouck, zugleich Geschichtsschreiber und Heraldiker, dürfte zudem aus einer südniederländischen Familie stammen, die womöglich aufgrund ihres (reformierten) Glaubens nach Bergen op Zoom emigriert waren, zu ihm VAN HAM 2003, bes. 129.

regionale Elite Nordbrabants zeigt, wie hoch die soziale Stellung der Familie und wie schnell deren Integration in Bergen op Zoom vonstatten ging, konfessionelle Unterschiede waren dabei nebensächlich. Zu den Feierlichkeiten der *ondertrouw* von Josyna und Lambert de Rouck, die 1655 in der zentralen Stadtkirche von Bergen op Zoom stattfanden, war die Mutter der Braut nicht gekommen. Obwohl sie keine grundsätzlichen Einwände gegen die Hochzeit ihrer Tochter hegte, erklärte sie einem reformierten Ältesten, „dat sij in de kercke niet en was gecomen, uijt oorsake dat sij van andere gesintheijt was."[103] Der dritte Sohn von Gerard Houckgeest und Helena, Martinus, folgte offensichtlich der Konfession seiner Mutter und heirate Aleijdis Bruijne vor den Schöffen in Goes sowie in der katholischen Kirche.[104] Daß Helenas Begräbnis 1672 in der *Grote Kerk* von Bergen op Zoom schließlich in aller Dunkelheit bei Kerzenlicht und unter Anwesenheit ihres ältesten Sohnes, Pater Cornelis van Reijnegom, stattfand, ist für den Regionalhistoriker Rochus van den Bergh das letzte, starke Indiz für Helena van Cromstrijens Katholizismus: Begräbnisse am Abend waren Reformierten schließlich prinzipiell verdächtig.[105]

Über die Gründe für das Ehepaar Houckgeest-Van Cromstrijen, überhaupt in den Süden der Republik zu ziehen, kann man nur spekulieren, da die Quellen dazu schweigen. Im Hinblick auf die Religion und die vermutete Nähe Helenas zum Katholizismus läßt aber aufmerken, daß die Entscheidung offenbar spätestens 1649 gefallen war, als Houckgeest sein Haus an der Voorstraat in Delft verkaufte.[106] Der Westfälische Friedensschluß hatte nicht nur die Anerkennung der Souveränität der Republik gebracht, sondern auch eine Klärung der konfessionellen Verhältnisse. Die privilegierte Stellung der reformierten Kirche war nun unangefochten und wurde in der 1651 stattfindenden *Grote Vergadering* noch einmal bestätigt, bei der die Generalstände beschlossen, „de ware christelijcke gereformeerde religie te sullen vast houden, ende maintineren".[107] Die Katholiken in der Republik sahen ihre Hoffnung auf politische Veränderung endgültig schwinden, so daß es zu einer verstärkten Emigration des katholischen Adels in den spanischen Süden oder in die deutschen Lande kam.[108] In Bergen op Zoom aber herrschten andere Vorzeichen. Die Festungsstadt, seit 1580 kontinuierlich auf Seiten der Aufständischen, war im Achtzigjährigen Krieg zum Bollwerk gegen den Süden ausgebaut worden – und zwar in militärischer wie in sozial-konfessioneller Hinsicht. Hier war es tatsächlich zu einer „Protestantisierung" gekommen. Da die Mehrheit der Einwohner sich in der Mitte des 17. Jahrhunderts zum reformierten Glauben bekannte, unterschied sich die Stadt von ihrem Umland, dem benachbarten Steenbergen – dem

---

103 Zit. nach VAN DEN BERGH 1995, 46.

104 Ebd., die Hochzeit fand im Oktober 1665 statt; da seine Witwe bereits 1666 erwähnt wird, dürfte er nicht lange danach gestorben sein.

105 Ebd., 46f.

106 BREDIUS, ARCHIV. NOTIZEN (RKD).

107 Zit. nach VAN EIJNATTEN & VAN LIEBURG 2005, 186.

108 KNIPPENBERG 1992, 23.

ersten Wohnort von Gerard Houckgeest, wo die Reformation effektiv erst 1648 einsetzen konnte[109] – und anderen Städten der Generalitätslande. Nach 1648 änderte sich die Situation allerdings: Mit Unterstützung der katholischen Elite im *Markiezaat* und insbesondere der Markgräfin Maria Elisabeth II. van den Bergh, welche mit dem Frieden von Münster die Rechte über ihr Erbe wiedererlangt hatte und Ende 1649 in der Stadt empfangen und damit anerkannt wurde, verstärkten sich die missionarischen Aktivitäten und gelang es, die Organisation der städtischen Pfarrei wiederaufzubauen. Der Anteil der Katholiken sollte unaufhaltsam steigen, und da das katholische Leben ab dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts kaum noch Widerständen begegnete, sollte das quantitative Verhältnis der Konfessionen in ersten Hälfte des 18. Jahrhundert wieder zu ihren Gunsten kippen.[110] Im Gefolge der von ihrem Bekenntnis überzeugten Markgräfin Maria Elisabeth II. mögen Katholiken in die Stadt gekommen sein – vielleicht auch Gerard Houckgeest und seine Frau Helena van Cromstrijen?

Hendrick van Vliet

Die wenigen bekannten Dokumente zu Familie und Arbeitsleben verankern Hendrick van Vliet im Milieu der Delfter Malerzunft, über welches er wohl kaum hinauskam. Die Delfter Stadtgeschichtsschreibung hat ihm und seinem Onkel Willem Willemsz. attestiert, aus dem alten adligen Geschlecht Van Vliet van der Woert zu stammen; Nachforschungen von Marten Jan Bok haben allerdings keine genealogischen Verbindungen erbracht.[111]

Während eine Taufakte nicht bekannt ist, wissen wir – der Sprung zum Ende sei gestattet – daß Hendrick Cornelisz. van Vliet am 28. Oktober 1675 in der *Oude Kerk* zu Delft begraben worden ist.[112] Obwohl er es zu einigem Wohlstand gebracht hatte, starb er in recht einfachen Verhältnissen.[113] Er wurde wahrscheinlich 63 Jahre alt:[114] seine Witwe, Cornelia van der Plaat, sollte ihn um ziemlich genau vierzehn Jahre überleben.[115] Wie Van Vliet stammte auch sie aus

---

109 ISRAEL 1995, 600.

110 Zur konfessionellen Geschichte Bergen op Zooms DE MOOIJ 1998, bes. 131-141 (zum Zahlenverhältnis, bes. Graphik 11, S. 136), 399-437 (zum Aufbau der katholischen Kirche nach 1650).

111 Vgl. VAN BLEYSWIJCK 1667-80, II, 851; VAN BOITET 1729, 781; auch HOUBRAKEN 1753, I, 121, hat diese Information übernommen. Vgl. zu biographischen Angaben AUSST.-KAT. ROTTERDAM 1991, 211; AUSST.-KAT. NEW YORK & LONDON 2001, 407.
Ich danke Marten Jan Bok herzlich für die Überlassung seiner biographischen Notizen, mit denen ich meine Rechercheresultate überprüfen und ergänzen konnte.

112 GAD, DTB Delft, Inv. 42.

113 Vgl. MONTIAS 1982, 176, Anm. ii; vgl. BREDIUS 1882/83C, 287.

114 Im April 1633 erklärt er, 21 Jahre alt zu sein, was auf das Geburtsdatum 1611/12 schließen läßt; BREDIUS 1882/83C, 285 bzw. BREDIUS, ARCHIV. NOTIZEN (RKD): „Verklaring van Mr. Henrick van der Vliet, Mr. schilder binnen Delff, wonend in de Cromstraetsteech, out 21 jaeren", d.d. 24.4.1633. In den Akten des von Bredius genannten Notars Guillaume de Graeff konnte ich den Eintrag allerdings nicht wiederfinden.

115 Sie wurde am 27.10.1689 ebenfalls in der *Oude Kerk* begraben; GAD, DTB Delft, Inv. 45 (Cornelia van der Plate, Witwe von Hendrick van der Vliet).

einer Familie von Kunsthandwerkern. Die Heiratsakte aus dem Jahr 1639 enthüllt Cornelias Patronym, Marinus.[116] Ihr Vater, Marinus Cornelisz. van der Plaet (gest. 1626) muß bereits 1613, vielleicht auch vor 1607, Mitglied der Delfter Lukasgilde gewesen sein.[117] Dessen Sohn und Cornelias Bruder Cornelis Marijnis (Marinusz.) van der Plaat ließ sich im November 1643 als Meister in die Zunftakten eintragen. Er war wahrscheinlich Töpfer und dürfte in dem für Delft so typisch gewordenen Wirtschaftszweig der Keramik gearbeitet haben, vielleicht auch Maler.[118] Ein Onkel Cornelias war vermutlich Digman Cornelisz. van der Plaet, der – wie im übrigen der Vater Johannes Vermeers auch[119] – als Textilarbeiter (*kaffawerker*) arbeitete.[120]

Im Gegensatz zu den Van der Plaats ist Hendrick Cornelisz.' Onkel auch heute noch ein Begriff. Es war Willem Willemsz. van Vliet (ca. 1584–1642), Porträtist und Maler großer Figurenstücke.[121] 1633 wurde er zum Hauptmann der Lukasgilde gewählt,[122] ein Jahr, nachdem Hendrick seinen Meisterbrief erhalten hatte. Der entsprechende Eintrag im Zunftregister lautet auf den Namen „Heijnder Willemsz. van Vliet", was nur ein Irrtum sein kann.[123] Dennoch legt dieses Versehen eine enge künstlerischer Verbindung zwischen Oheim und Neffen nahe: Hendrick war kein Meistersohn, dürfte sein Handwerk aber bei Willem Willemsz. gelernt haben. Möglich ist, daß Hendrick – nach eigenen Angaben im April 1633 volljährig[124] – auch später noch bei Willem Willemsz. oder aber in der großen Werkstatt des Porträtisten Michiel Jansz. van Mierevelt (1567–

---

116 „Heijndrick van der Vlijet, jongeman, schilder" kündigte seine Verlobung mit „Cornelia Marinus van der Plaet" am 23.4.1639 offiziell an (*ondertrouw*), sie heirateten am 8. Mai desselben Jahres, GAD, DTB Delft, Inv. 125.

117 Im 1613 angelegten Meistersbuch ist ein „Marijnis Cornelisz." als Ölfarbenmaler verzeichnet, „St. Lucas Gilde tot Delfft. Meestersboeck", publ. in: OBREEN 1877/78, 4-11, hier: 4, Nr. 24. Am 17.6.1607 hatte er Catarina Hendricksdr. geheirat, dort wurde „Marinus Cornelisz van der Plaet" „jongeman, schilder" genannt, GAD, DTB Delft, Inv. 4.

118 „Den 9 November [1643] heeft hem als Mr. doen aentekenen Cornelis Marynse van der Plaet synde meesterssoon betaelt 3.0.0.", in: „Register van alle de niewe Meesters die sindt den jare 1613 int Ghilde syn gecomen", zit. nach OBREEN 1877/78, 11-43, hier: 38. Seine Heiratsakte nennt ihn „platyelbacker", GAD, DTB Delft, Inv. 70 (Ankündigung 11.05.1641; Eheschließung mit Ariaentge Ariensdr. am 26.05.1641 in Rijswijk).
Daß er Maler war, erschließt sich aus dem nach 1650 angelegten Register zum Meisterbuch („Meestersboek behoorende onder St Lucas Gilde, 1650-1714"), publ. in: OBREEN 1877/78, 44-48, hier: 45, Nr. 49 (Cornelis van der Plaate). Hier wird nach Profession unterschieden, wobei unter *schilders* freilich auch diejenigen fielen, die Keramik bemalt haben.

119 MONTIAS 1989, 13.

120 Information von Marten Jan Bok; vgl. GAD, DTB Delft, Inv. 5 (Heiratsakte vom 18.2.1618 zwischen „Digman Cornelisz van der Plaet, jongeman, wonend: Verwersdijk, kaffawerker" und Anna Heyndricx van der Tol).

121 Zur Biographie Willem van Vliets Marten Jan Bok, in: AUSST.-KAT. UTRECHT & BRAUNSCHWEIG 1986-87, 345; Wansink 1987; AUSST.-KAT. NEW YORK & LONDON 2001, 418ff.

122 Vgl. MONTIAS 1982, 94, 370 (App. C, Table C.1).

123 „Heijnder Willemsz. van Vliet heeft hem doen aenteyckenen opten 22 Juijnij als meester schilder van St. Luyckasgilde ende heeft belooft te betaelen op St Luicas toecomende a°. 1632, betaelt het recht 6 gul.", in: „Register van alle de niewe Meesters [...]", OBREEN 1877/78, 27, sowie „Meestersboeck", ebd., 6, Nr. 91 (Hendrick Willemsz. van der Vliet). Da in den weiteren Einträgen kein Hendrick Cornelisz. van Vliet vorkommt, ist glaubhaft, daß es sich hier um ein Versehen – und nicht etwa um einen Vetter gleichen Namens – handelt; vgl. BREDIUS 1882/83C, 284f.

124 Vgl. oben, Anm. 113.

1641) gearbeitet hat.[125] Arnold Houbraken jedenfalls zeigte sich überzeugt, daß Hendrick in der Werkstatt van Mierevelts war, „om zig tot het Pourtretten schilderen te oeffenen".[126] Noch zu Lebzeiten Van Vliets hatte der Amsterdamer Kunstliebhaber Jan Sysmus die Verbindung zu dem einflußreichen Maler in Delft hergestellt, er schreibt in einer möglicherweise um 1670 entstandenen Notiz über „Hendrik Cornelisse van Vliet, discipel van Mirevelt, Delft".[127] Wir können folglich mit einiger Sicherheit annehmen, daß sich Van Vliet zunächst als Porträtmaler spezialisiert hatte. Tatsächlich sind einige Bildnisse von ihm erhalten, das eines Paares[128] oder einer Dame[129] oder, am bekanntesten wohl, das *Porträt der Familie Van der Dussen* (Abb. 6).[130] Sie zeigen zugleich, daß Van Vliet die Porträtmalerei als wichtigen Produktionszweig in der Tradition der Spezialisten, von denen er gelernt hatte, fortsetzte, auch nachdem er sich als Spezialist des Delfter Kircheninterieurs etabliert hatte. Seine beiden künstlerischen Standbeine kommen auch in einer Atelierdarstellung zum Ausdruck, die Hendrick van Vliet zugeordnet werden kann und auf die später noch näher eingegangen werden wird (Abb. 48).[131]

Walter Liedtke hat bereits vermutet, daß Willem Willemsz. und Hendrick van Vliet, denen bereits Jacob Campo Weyerman die gleiche Religion attestiert hat,[132] katholisch gewesen sein könnten.[133] Ersterer hätte eine Zivilehe geschlossen – dies war für jene möglich, die sich nicht von Prädikanten trauen lassen wollten und, als Katholiken, für die verpflichtende kirchliche Hochzeit anderswo einen Priester aufsuchten – und ein prestigeträchtiges Porträt des Erzpriesters von Delfland, Suitbertus Purmerent (1578–1650), geschaffen.[134] Liedtkes Argument, Hendrick habe 1653 „aen de Oude Delft over het Bagynhoff" gewohnt,[135] in der Nähe des Beginenhofs also, der

---

125 Eine Monographie zur umfassenden Produktion bei Van Mierevelt steht noch aus, wird aber bald zu erwarten sein. Zu ihm vgl. Rudolf E.O. Ekkart, Art. Mierevelt [Miereveld], Michiel (Jansz. van) in: TURNER 1996, Bd. 21, 485f., sowie im Kontext der Porträtmalerei einführend: EKKART 2007, 26f.; im Kontext Delfts: LIEDTKE 2001, 43-48.

126 HOUBRAKEN 1753, I, 121.

127 Bredius 1890-95, hier: [1890], 10; vgl. unten, Anm. 136.

128 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Porträt eines Herrn*, 1661, Lw, 100,5 x 91,7 cm, und *Porträt einer Dame*, 1661, Lw, 91,3 x 100,9 cm, Manchester Art Gallery, Inv.-Nrn. 1909.34 bzw. 1909.35.

129 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Porträt einer Dame*, 1663, Lw, 105,5 x 87 cm, Inschrift, sign. und dat. l.u: Aeta. 27 A. 1663 H. van Vliet. 8/28.

130 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Porträt der Familie von Michiel van der Dussen*, 1640, Lw, 159 x 209,8 cm, Delft, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Inv.-Nr. PDS 231; vgl. hierzu ausführlich Laarmann 1999 sowie AUSST.-KAT. NEW YORK & LONDON 2001, 407-410, Nr. 80.

131 Unten, Kap. 2.5.

132 WEYERMAN 1729-59, I, 372 („Die *Willem vander Vliet* liet een Broeders zoon na, genaamt *Hendrik vander Vliet*, die ook een Schilder was van zijn Religie [...]"), eine ähnliche Bemerkung fehlt bei Houbraken, auf den sich Weyerman in der Regel stützt.

133 AUSST.-KAT. NEW YORK & LONDON 2001, 407, 418.

134 Willem van der Vliet, *Porträt des Suitbertus Purmerent*, 1631, Holz, 113,5 x 85,4 cm, Inschrift, sign. u. dat. r.u.: Æta:45.an1631 / w.vander vliet / fecit, London, National Gallery, Inv.-Nr. NG 1168.

135 BREDIUS, ARCHIV. NOTIZEN (RKD): Inv. Claes Simony van Westsanem, Delft, 6.2.1653, Not. Johan Steeland: „Hendrick van Vliet, schilder, aen de Oude Delft over het Bagynhoff is schuldich volg schultbrieff van 14. Dec. 1645 f 400,- met verband voor sijn huisgoederen. [...]".

ein Zentrum des Katholizismus in Delft war, reicht freilich nicht, ihn als Katholiken anzusehen. Es gibt allerdings mehr Hinweise, die in diese Richtung deuten: Mit Cornelia van der Plaat hatte Hendrick van Vliet sechs überlebende Kinder.[136] Zwei erwähnt auch Jan Sysmus, da sie sich, wie angesichts von Großvater, Großonkel, Onkel und Vater nicht anders zu erwarten, ebenfalls als Maler betätigten: der ältere sei Porträtist in England, der jüngere heiße Cornelis.[137] Am 17. Mai 1677 erhielt „Marynes van Vlijet" das Meisterrecht als Maler und mußte dafür lediglich 3 Gulden bezahlen, „sijnde een meesterssoon".[138] Zweifellos handelt es sich um den genannten älteren Sohn Hendrick van Vliets. Nach dem Tod des Meisters im Oktober 1675 sollte Marinus, so ist zu vermuten, die Werkstatt weiterführen. Die Namen der anderen Kinder führen archivalische Quellen auf, etwa die beiden 1669 und 1672 aufgestellten Testamente Van Vliets und seiner Frau.[139] Demnach wäre der älteste Sohn, Willem, *Chirurgijn* gewesen, nach Marinus und Cornelis folgte ein jüngster Sohn, Johannes.[140] Auch die Namen zweier Töchter sind dokumentiert: Maria und Catharina beschuldigten 1669 einen Mann als Mörder.[141] 1680 sollte die unverheiratet gebliebene Tochter „Catarijna" alle Besitztümer von Cornelia van der Plaat erben und sich um die alte Mutter kümmern.[142] Für diese zweifellos in Delft geborene Nachkommenschaft nun gibt es ähnlich wie für Houckgeests Söhne keine Taufdokumente aus der *publieke kerk*, was eine Taufe in einer anderen Konfession wahrscheinlich macht. Auch Hendrick van Vliet hat Priester porträtiert: Jahrzehnte nachdem er das erwähnte Bildnis bei Willem Willemsz. bestellt hatte, wandte sich Suitbertus Purmerent offenbar an dessen Nachfolger für einen weiteren Porträtauftrag, dessen

---

136 Ein wahrscheinlich bei der Geburt gestorbenes namenloses Kind von „Hendrick Cornelisz van Vliet Schilder" wurde am 8.6.1641 in der *Oude Kerk* beigesetzt, GAD, DTB, Inv. 38.

137 Leider erfährt der Leser in diesem, 1670 oder später geschriebenen Vermerk nicht mehr; Bredius' Transkription lautet als folgt: „Hendrik Cornelisse van Vliet, discipel van Mirevelt, Delft, conterfeiter, en in perspective, heeft 2 sonen, Cornelis is de jonkste, den outsten soon [is] conterfeiter, moy, in Engelant 1670", M.E. ergäbe es für Sysmus keinen Sinn, den Namen des jüngsten zu erwähnen, wenn dieser nicht auch Maler wäre; BREDIUS 1890-1895, [1890], 10.

138 „Den 17 Meij [1677] laet Marynes van Vlijet hem als Meester Schilder aenteyckenen sijnde een meesterssoon 3.0.0.", in: „Meestersboek [...] 1650-1714", publ. in: OBREEN 1877/78, 44-120, hier: 83 sowie das Register mit Namen, hier: 46. Bereits 1669 hatte Marinus in Delft mit der Berufsbezeichung *schilder* attestiert, Not. J. van Berlecum, d.d. 23.8.1669, hier nach BREDIUS, ARCHIV. NOTIZEN (RKD).

139 Erstes Testament, d.d. 7.10.1669: GAD, NA, Inv. 161, Notar Jacob Spoors, Arch.-Nr. 1679, fol. 362r-361a-v (sic); revidiertes Testament, d.d. 6.12.1672: ebd., Arch.-Nr. 1680, fol. 327r-330r, vgl. BREDIUS, ARCHIV. NOTIZEN (RKD).

140 Ihre Namen sind bezeichnend. Für den großen Einfluß von Oheim und Lehrer Willem Willemsz. van Vliet spricht die Namensgebung des Ältesten. Erst die nachfolgenden Söhne erhielten die Vornamen der leiblichen Großväter, die Töchter der der Großmütter.

141 BREDIUS, ARCHIV. NOTIZEN (RKD): Akte van insinuatie, 22.2.1669, Not. Cornelis Bleiswijk; Not. Dirck Meer, Delft, 7.12.1669 („Attestatie dat Maria en Catharina van Vliet dochters van Heyndrick van Vliet schilder te Delft zich hebben uitgelaten tegen Maria Hoop dat haar zoon een moordenaar was, die zijn eigen vrouw den hals heeft afgesneden").

142 GAD, NA, Inv. 161, Notar Jan Jorisz. (Joan) van Ophoven, Arch.-Nr. 1957, fol. 210r-211r (d.d. 24.11.1680) sowie ebd., fol. 270r-271r (d.d. 21.7.1681); vgl. BREDIUS 1882/83C, 286f.

Ergebnis sich nun noch immer an dessen Wirkungsstätte im Delfter Beginenhof befindet.[143] Daneben fertigte Van Vliet noch weitere Priesterporträts[144] und malte katholische Bürger wie die Familie Van der Dussen. Porträtaufträge wie diese bieten freilich keinen definitiven Beweis, zeigen aber, welche Kundschaft auch ihren Weg zu Van Vliet fand. Ein letztes Argument ist ebenfalls unterschiedlich interpretierbar, bringt uns aber zugleich auf den einzig bekannten Schüler des Malers. Junker Floris de la Fée aus Den Haag lernte das Zeichnen bei dem Delfter Meister, dürfte sich währenddessen allerdings wahrhaft schnöselhaft benommen haben. Es kam zu einer Auseinandersetzung mit dem Meister, in deren Verlauf De La Fée Van Vliet mit einem Messer bedrohte und dessen Frau als „een sacraments varcken" beschimpfte.[145] Diese Beleidigung könnte man als eine konfessionsspezifische Provokation deuten, war Katholiken doch das Sakrament des Altars heilig.

Einzeln genügen die angeführten Hinweise nicht für eine endgültige Aussage zu Van Vliets Konfession, gemeinsam lassen sie allerdings die starke Vermutung aufkommen, der Maler sei der katholischen Kirche zugeneigt gewesen. Wenn er als Hauptvertreter des Delfter Kircheninterieurs dargestellt werden wird, der es vermochte, ein Bild der reformierten Öffentlichkeitskirche im Bewußtsein zu verankern, muß diese Vermutung mit beachtet werden: Van Vliets mögliches Bekenntnis hat seine Einsicht in Marktchancen keineswegs berührt.

Emanuel de Witte

Arnoud Houbraken hat uns eine dramatische Biographie Emanuel de Wittes hinterlassen. Sein Lebenswandel diente ihm als schlechtes Beispiel, denn nur seine „brave Konst" habe gefordert, ihm einen Platz in der *Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen* ([1]1718) zu geben.[146] Berüchtigt sind De Wittes Auseinandersetzungen mit seinen Vermietern, Malerkollegen oder Auftraggebern, denen seine Kunst zuvor imponiert hatte, die sein unzuverlässiges, schnell auffahrendes Wesen und loses Mundwerk aber oft genug zu vergraulen wußten. Houbrakens Schilderung zufolge gaben den Ausschlag dafür oft Äußerungen seiner Gegenüber, in

---

143 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Porträt von Suitbertus Purmerent*, Holz, 76 x 57,5 cm, Delft, Oud-katholieke parochie van de H.H. Maria en Ursula. Anhaltspunkt für die Zuordnung des Gemäldes ist eine Angabe auf einer Reproduktionsgraphik, die Reinier van Persijn (ca. 1614–1688), gemeinsam mit einem Stich von einem Bildnis des Zwillingsbruders Petrus Purmerent, geschaffen hat (19,9 x 14,4 cm, im zweiten Zustand benutzt als Illustration für VAN HEUSSEN 1719, eingebunden im 1. Bd. vor S. 405, mit den Angaben „H. van Vliet pinx / R. A. Persijn sculp.", vgl. HOLLSTEIN XVII, 85, Nr. 56; AUSST.-KAT. DELFT 1970, 16f., Nr. 12.

144 Sein Skizzenbuch enthält zwei entsprechende Studien, Museum Boymans van Beuningen, Inv.-Nr. H.v.V. 1, fol. 12v. (277 x 219 mm) und fol. 13r. (280 x 222 mm), zu diesem Skizzenbuch vgl. weiter unten, Kap. 2.5.1, Anm. 310 und Abbn. 55, 64.

145 Erklärung des Zimmermans Jeroniums Leenderts für Heijndrick van Vliet, Mr. Schilder te Delft, 7.2.1646, GAD, NA, Inv. 1993, Notar Frans Boogert, fol. 262r.-263r., hier: fol. 262r.; vgl. auch MONTIAS 1982, 172-174. Zu De la Fée (Liesvelt) auch: BUIJSEN 1999, 304.

146 HOUBRAKEN 1753, I, 282-287, hier: 282.

denen De Witte den Wert seiner Kunst angegriffen sah. Den Gesandten des dänischen Königs, welcher zwei Gemälde bei ihm bestellt hatte, fand er offenbar zu ungeduldig, als dieser ihn lang nach der abgesprochenen Lieferzeit aufsuchte, er könne, so kolportierte Houbraken, für beide Werke auch andere Käufer finden. Prädikant Bernardus Somer, der sich als Erbe Engel de Ruyters um die Abwicklung des Geschäfts mit Emanuel de Witte kümmern mußte, bei dem Engel eine Darstellung des Grabmals seines Vaters, Admiral Michiel de Ruyter, in Auftrag gegeben hatte, machte sich nicht viel aus Malerei und versuchte den vereinbarten Preis zu drücken, was den Künstler in große Rage brachte.[147] Die lang und breit erzählte Auseinandersetzung mit Gerard de Lairesse (1640–1711) schließlich hatte ihre Ursache in dem Zweifel des Jüngeren bezüglich De Wittes künstlerischer Fertigkeiten. Während jener De Lairesses Malerei geringschätzig beurteilt und mit „der Fahne des Prinzen" verglichen hatte – ihm zufolge also zufolge helle Orange-, Weiß- und Blautöne dominierten und vielleicht alles zu flach oder zu „fröhlich" erschien, wie Weyerman interpretiert[148] –, stellte dieser De Wittes geometrische Kenntnisse in Frage, mit denen er sich gewöhnlich, wie Houbraken schreibt, gebrüstet hätte. Dies tat er, indem er eines Abends auf einen Tisch in einer Herberge, an dem De Witte saß, einige Linien mit Kreide zeichnete. Daraufhin habe jener eine Kanone skizziert und behauptet, damit wäre De Lairesses Nase abgeschossen worden – das Ganze resultierte in einer Handgreiflichkeit.[149] In der Zeit, in der dies stattgefunden haben mag – in den 1670er oder 1680er Jahren, als sich Gerard de Lairesse auf dem Höhepunkt seines Ruhmes befand,[150] war „Vader De Wit" bereits ein alter Mann in seinem sechsten oder siebten Lebensjahrzehnt. Geboren 1616/17 vermutlich in Alkmaar konnte er auf ein wechselvolles Leben zurückblicken, das ihn zunächst in den Süden Hollands und dann nach

147 HOUBRAKEN 1753, I, 283f..

148 „De schilderyen van *Lares* vergeleek hy by de Prinse Vlag, ja de beste Konst was niet vry van belastering.", HOUBRAKEN 1753, I, 284; vgl. WEYERMAN 1729-59, II, 47 („Onder veele andere Konstschilders had hy het louter gelaaden op *Gerard de Laires*, wiens heerlijke konst hy vergeleek by de Prinssenvlag, om deszelfs vrolijke schilderwijze"). De Lairesse hatte auch Aufträge für den Statthalter-König Wilhelm III. ausgeführt, was ein Grund für diesen – vielleicht sogar politisch pikanten – Vergleich gewesen sein mag.

149 Gerard de Lairesses Nase war verunstaltet. Die betreffende Passage lautet: „'T gebeurde op een laten avond dat *Lares* in de herreberg kwam daar de *Witt* zat, een stuk kryt nam en eenige lynen op de tafel trok; om de *Witt*, die gewoon was op zyn meetkunde te snorken, te trotseeren. De *Witt* die zulke schuld niet lang borgde, maakte met kryt op de tafel een schets van 't kanon, waar meê hy zeide *dat hem zyn neus afgeschoten was*. 't Welk *Lares* euvel opnam; en *Emanuel* kwam niet ongeteistert daar van daan. s'Morgens vroeg met den dag ontmoette hem een van zyne bekende, die hem eerder aan zyn kapot als wezen kende, want hy twee blauwe oogen, een dikke neus, en verscheide krabben in zyn aangezigt had. Dees zeide tot hem: *wel hoe Vader de Witt! hoe dus geteistert, en waar zoo vroeg na toe?* die tot antwoord kreeg, *zie: dit pourtret hebben zy my gister avond dus mismaakt in den donker gedoodverft, en daar gae ik weer na toe, om het by den dach te laten opmaken.*", HOUBRAKEN 1753, I, 284f. (Hervorhebungen im Original).

150 Die Rahmendaten sind 1665, als De Lairesse als junger Maler nach Amsterdam kam, um zunächst für Uylenburgh zu arbeiten, und 1690, als er erblindete; ROY 1992, 47-51.

Amsterdam geführt hatte.[151] 1636 wurde er Mitglied der Lukasgilde in seiner Heimatstadt Alkmaar, 1639/40 ist er in Rotterdam bezeugt und wenig später in Delft. In der Metropole Amsterdam, wohin er Anfang der 1650er Jahre gezogen sein muß, gab es wahrscheinlich ebenso Phasen des Erfolgs wie die existentieller Armut, die sich in der Folge des Zusammenbruchs des Kunstmarktes nach 1672 zweifellos verschärft haben wird. Sein trauriges Ende im hohen Alter von etwa 75 Jahren beschreibt Houbraken als Folge von Alkohol, Vereinsamung und Depression:[152] Nach einem Streit mit seinem Vermieter verschwand Emanuel de Witte sichtlich trübselig. Zeugen sahen ihn an der Singelgracht auf der Höhe der *Korstjesbrug*. Dort, in Sichtweite der dominierenden runden lutherischen Kirche, muß er versucht haben, sich zu erhängen, doch riß der Strick und stürzte er ins Wasser. Dies schloß man, als man seine Leiche nach elf Wochen bei der *Haarlemmersluis* fand, der Schleuse, die das Wasser des alten Stadtgrabens vom IJ abschloß. Da es Winter war, hatte es seit der Todesnacht De Wittes gefroren.[153]

So charakterisiert, mutet das Leben des Malers reichlich unglaubwürdig an, doch läßt sich vieles mit Hilfe von Dokumenten nachvollziehen. Insbesondere zu nennen sind Schwierigkeiten mit Vermietern,[154] Schulden,[155] unkorrekte Handelsweisen[156] oder ein Tumult im Wirtshaus.[157] Bekannt geworden sind auch die armutsbedingten Einbrüche von Frau und Tochter bei den Nachbarn im Dezember des Jahres 1658, von denen Houbraken nicht spricht.[158] Die Uneinigkeiten mit den Erben Admiral De Ruyters sind ebenso urkundlich belegt wie ein Auftrag des

---

151 Wie Dokumente zeigen, hat sich Houbraken in der Angabe des Geburtsjahres um ein Jahrzehnt vertan; HAVERKORN VAN RIJSEWIJK 1890, 213f.; BREDIUS 1915-1922, V, 1832f., Beilagen g und i; De Wittes Biographie grundlegend zusammenfassend MANKE 1963, 1-6; AUSST.-KAT. ROTTERDAM 1991, 183.

152 Ein Alkoholproblem könnte man aus der folgenden Bemerkung Houbrakens ableiten: „*Als hy dan te laat* (als met zeit van de Mollen) *oogen kreeg*, en zag dat de Fortuin hem den nek gekeerd had; dat elk schuw van hem was, dat hy als een vremdeling in zyn eigen land met het oor wierd aangezien, en tot armoede verviel, wierd hy mistroostig by zig zelven [...]", HOUBRAKEN 1753, I, 285 (Hervorhebung im Original). Am Anfang spielt der Autor mit der sprichwörtlichen Blindheit der Maulwürfe *(mollen*), von denen De Witte Augen bekommen hätte – *mollen* war aber auch die Bezeichung eines besonderen Weißbieres, zudem bedeutet „mol" im Romani Wein, vgl. Art. mol (II), in: WNT, Bd. IX, Sp. 1020.

153 HOUBRAKEN 1753, I, 286f.

154 Siehe unten, Anm. 155 u. 158. Von dem letzten Vermieter, der ihn Houbraken zufolge auf die Straße zu setzen drohte, ist dagegen nichts bekannt.

155 Vgl. HAVERKORN VAN RIJSEWIJK 1890, 214; MONTIAS 1982, 195.

156 GAA, NA, Toeg.-Nr. 5075, Not. Juriaen de Vos, Inv. 2972 (film 3005), 8.6.1671, fol. 409-412, vgl. BREDIUS 1919-1922, V, 1842-1845, Beilage aa (Im Zusammenhang mit einem Prozeß, den seine ehemalige Wirtin Adriana van Heusden gegen De Witte angestrengt hatte, bezeugt der Maler Johannes Collaert, daß dieser ihm drohend aufgefordert habe, einen *Fischmarkt* mit dem Porträt Van Heusdens, das sich mit Pfand belegt im Heerenlogement befunden hatte, durch eine Kopie zu ersetzen).

157 BREDIUS 1915-1922, V, 1847, Beilage ee (Amsterdam, Not. van Paddenburgh, 5.8.1687).

158 GAA, Confessieboeken der Schouten en Schepenen, Toeg.-Nr. 5061, Inv. 312 (film 1839), 24.12.1658, fol. 195v.-199v.; vgl. P. VAN EEGHEN 1958, 221ff.

dänischen Königs.[159] Insofern dürften unter Amsterdamer Malern durchaus entsprechende hartnäckige Erzählungen über Emanuel de Witte kursiert haben und könnte sich Houbraken auch direkt bei dessen einzigem Schüler Hendrik van Streek (1659–nach 1719) unterrichtet haben, dessen Haus er nach eigener Aussage kannte.[160]

Diese Feststellungen sind wichtig, wollen wir die Aussagen Houbrakens über Emanuel de Wittes Religion betrachten. Es ist dessen A- oder Anti-Religiosität, mit der der Autor der *Groote Schouburgh* den Lebensbericht eröffnet. Als Sohn eines Schulmeisters habe De Witte sich in seiner Jugend mit der Rhetorik beschäftigen können, wodurch er „de Redenkonst boven het gemeen" verstand,

> „maar ook daar door menigmaal zintwisten en onlusten in gezellschappen veroorzaakte, inzonderheid wanneer 'er van een Bybelstof gesproken wierd, zig niet ontziende die wyze van Redenvoeringen te dwarsboomen, en het zakelyke in twyffel te trekken, zeggende: *dat met zyn vyftiende jaar, hem de schellen al van d'oogen geligt waren*."[161]

Religiöse Fragen waren es demnach, die seinen Einspruch hervorriefen und ihn oft genug dazu verleiteten, Konversationen zu stören. De Witte habe dabei Tatsachen (*het zakelyke*) in Zweifel gezogen und immer wieder betont, daß ihm bereits in jungen Jahren die Schuppen von den Augen gefallen seien. Glaubte er also vielleicht gar nichts mehr?[162]

War es sein Lebensstil, fern jeder Religion und Konfession zu sein und sich trotzdem – oder vielleicht gerade deshalb – immer wieder damit zu beschäftigen? Die Frage können wir nicht beantworten, da die eben zitierte Passage bei Houbraken das einzige Argument dafür bietet. Erschwerend ist anzuzeichnen, daß der Autor die Gottlosigkeit programmatisch einsetzte, um De Witte als Negativexemplum zu entwickeln. Dennoch können andere Dokumente hinzugezogen werden, die Auskunft über eine konfessionelle Prägung geben könnten. Wenn der Vater des Malers tatsächlich Schulmeister gewesen ist, so war er im städtischen Dienst und deshalb idealiter Angehöriger der Öffentlichkeitskirche – aber eben in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts nur idealiter, zumal Alkmaar einen außergewöhnlich hohen Prozentsatz katholischer Einwohner

---

159 Zu ersterem unten, Kap. 6.4.2. Der Auftrag des dänischen Königs ist in einem Schuldbekenntnis wegen Mietschulden erwähnt, offenbar wurde auch das Auftragswerk (bzw. der versprochene Erlös) an die Erben Dirck Huijsz. mitsamt des ganzen Besitzes verpfändet, GAA, NA, Not. Cornelis Tou(w), 27.4.1658; vgl. BREDIUS 1915-1922, V, 1832f., Beilage h.

160 HOUBRAKEN 1753, I, 283, wo er von einem Porträt von De Wittes Hand berichtet, das die Frau des Stillebenmalers Juriaan van Streek zeige und „by deszelfs Zoon [Hendrik, A.P.] te zien is".

161 Ebd., I, 282.

162 Weyerman schmückte diese Passage noch wesentlich stärker aus. Er soll zur Verdeutlichung des geschilderten Skandals zitiert werden, obwohl sein Quellenwert niederiger zu veranschlagen ist: „Maar boven al was hy vry wat roekeloos op het kapittel des Godsdiensts, zijnde doorgaans zijn toeleg om de heylige Schrift te dwarsboomen door bedrieglijke redeneeringen en door verstrikkende argumenten; ja daar by schaamde hy het zich niet van nu en dan de tastelijke Waarheden van dat aanbiddelijk Boek in twijfel te trekken, door te zeggen, Dat men hem al de vliezen van de oogen had geligt van zijn vyftiende jaar, en zo voorts.", WEYERMAN 1729-59, II, 45.

verzeichnete.[163] Außer dem möglichen Begräbnisdatum seines Vaters[164] gibt weder eine Eheschließungsakte der Eltern, Pieter de Wit und Jacomijntje Marijnus van der Beck, noch einen Taufeintrag Emanuels. Wir wissen von den Taufen der beiden zwei Töchter des Malers in Delft: Jaquemijntgen wurde 1641 in der Delfter *Oude Kerk* getauft – erst ein Jahr später sollte die gleichnamige Mutter des Malers diesem die Erlaubnis zur Eheschließung mit Geertgen Jans (Adriaens) van de Velde erteilen[165] –, Lijsbeth folgte viereinhalb Jahre später.[166] Es ist gut möglich, daß die Frau des Malers Anfang der 1650er Jahre gestorben ist,[167] denn während De Witte noch im März 1650 in Delft ein Haus mit Grundstück für ein Jahr gemietet hat, datiert seine erste Erwähnung in Amsterdam bereits aus dem Januar 1652. Aus der Akte geht nicht deutlich hervor, ob er zu dem Zeitpunkt bereits Einwohner der Metropole gewesen ist, für das Jahr 1656 jedoch ist es gewiß.[168] In jedem Fall muß er zu Anfang jenes Jahres bereits mit einer neuen Frau zusammengelebt haben, datiert doch die Taufe des dritten Kindes vom 4. Januar 1656. Lisbet nun (De Wittes ältere Tochter desselben Namens wurde vielleicht nicht alt) taufte ein Jesuit: Pater Pieter Laurensz spendete der Tochter von „Emmanuel de Witte en Lisbet van der Plasse" das Sakrament in *de Krijtberg*, der dem Hl. Franz Xaver geweihten Kirche der Jesuiten an der Singelgracht.[169] Das freudige Ereignis muß in eine wirtschaftlich schwierige Phase gefallen sein, hatte der Künstler im April 1658 doch aus zwei Jahren einen Mietrückstand von beträchtlichen 470 Gulden aufgebaut, wofür er seine ganze Habe verpfändete.[170] Einen reichlichen Monat später war die Not der Familie offensichtlich so groß, daß die erst 24-jährige Lisbeth Lodewijckx van der Plas und Emanuels älteste Tochter gemeinschaftlich Woche für Woche über Hinterhof- und Dachfenster, das Dach und zum Schluß durch ein in die Hauswand gehauenes Loch bei den Nachbarn einbrachen. Entdeckt, verurteilte man letztere zu einem Jahr

---

163 Nach De Kok sollen es 1656 gar 45% gewesen sein, hier nach KNIPPENBERG 1992, 23, Tabelle 2.3, vgl. oben, Anm. 59.

164 Da sich die Mutter 1642 als Witwe bezeichnet hat (siehe die folgende Anm.), düfte sich der Eintrag eines am 8.3.1639 in Alkmaar begrabenen „Pieter de Wit" auf Emanuels Vater beziehen, RA Alkmaar, DTB, Inv. 40, Akte-Nr. 11090, hier nach dem im Internet durchsuchbaren *digitale studiezaal*, URL: http://www.archiefalkmaar.nl/index.php?option=com_genealogie&Itemid=232 (zuletzt gesehen am 15. Aug. 2009).
Das Todesdatum ist auch in der Hinsicht plausibel, als daß es Emanuel de Wittes ‚Wanderung' nach Süden erklärt, genau ab diesem Jahr wurde er in Rotterdam und Delft bezeugt.

165 RA Alkmaar, NA, Not. B.J. Heerencarspel, 26.9.1642, publ. von BELONJE 1949; vgl. MANKE 1963, 63. Die Hochzeit fand am 19.10.1642 in Pijnakker statt (*ondertrouw* 4.10.1642), GAD, DTB, Inv. 125 bzw. Inv. 70.

166 Am 28.10.1641 bzw. 20.2.1646, GAD, DTB Delft, Inv. 8, fol. 215v, Inv. 9, fol. 46; vgl. MANKE 1963, 64. Am 22.2.1643 war noch ein gestorbenes Kind in der *Oude Kerk* bestattet worden, GAD, DTB, Inv. 38.

167 Leider war Geertgen Jans (mit allen ihren Varianten) ein Allerweltname, weshalb es zahlreiche Begräbniseinträge einer Frau dieses Namens in Delft gibt, die aufgrund fehlender zusätzlicher Information alle nicht zureichend sind.

168 BREDIUS 1915-1922, V, 1832, Beilage e (Delft, Not. G. Rota, 22.3.1650); ebd., Beilage f (Amsterdam, Not. J. van der Hoeven, 24.1.1652).

169 GAA, Archief Krijtberg [442], Inv. 63. Für seine freundliche Mitteilung danke ich Paul Begheyn SJ sehr herzlich, E-Mail-Korrespondenz vom 21.12.2006.

170 Siehe oben, Anm. 158.

Spinnhaus, während die Stiefmutter an den Pranger gestellt und aus der Stadt verbannt wurde. Lisbeth Lodewijckx war zum Zeitpunkt des Urteils hochschwanger, und vielleicht ist es der Verbannungstrafe geschuldet, daß Anna erst im September des darauffolgenden Jahres getauft wurde – diesmal in einer von Franziskanern bedienten Kirche.[171] Lisbeth Lodewijckx starb im Februar 1664.[172] Von einer anderen, unbekannten Frau bekam Emanuel de Witte eine fünfte Tochter: Aagje taufte ein weltlicher Geistlicher im Januar des Jahres 1670.[173]

Diese neugefundenen Taufdokumente belegen einen unsteten Wechsel von Kirche zu Kirche, von Geistlichem zu Geistlichem, bei dem kaum ein dauerhafter Kontakt zu einem Seelsorger aufgebaut worden sein kann. Die in Delft stattgefundenen Taufen in der *publieke kerk* müssen, wie gesagt, kein Bekenntnisakt gewesen sein, die Entscheidung, die in Amsterdam geborenen Töchter katholisch taufen zu lassen, war dies durchaus. Es spricht für sich, daß es selbst für einen – folgt man Houbraken – kritischen Geist wie De Witte im 17. Jahrhundert undenkbar war, Kinder gar nicht taufen zu lassen (wenn man nicht Mennonit war), doch dürften den Ausschlag, zur einen oder anderen Kirche zu gehen, doch vielleicht eher die Frauen gegeben haben. Entweder war Geertgen Jans der reformierten Kirche zugeneigt oder entschieden anti-katholisch oder Lisbeth Lodewijckx war katholisch geprägt. Wie dem auch gewesen sein mag, die Taufen seiner fünf Töchter lassen vermuten, daß Emanuel de Witte wenn nicht die christliche Religion als solche, so doch die Konfessionen gleichgültig waren. Will man nicht von einer späten Bekehrung zum Katholizismus in der zweiten Lebenshälfte ausgehen, dürfte er eine konfessionelle Bindung stets offen gelassen haben. Die Tatsache, daß Emanuel de Witte seine jüngste Tochter anscheinend alleinverantwortlich zur katholischen Taufe brachte, offenbart allerdings, wo seine Vorliebe gelegen haben mag.

1.4 Konfessionalisierung als Einübung von Unterschieden

Weder De Wittes noch Gerard Houckgeests oder Hendrick van Vliets Bekenntnis war eindeutig festzustellen, Indizien weisen jedoch für die Familien aller drei auf wichtige katholische Kontakte. Es wird noch zu zeigen sein, das nicht nur das Leben, sondern auch das Werk der drei Maler Frijhoffs Prämisse der „omgangsoecumeniciteit" bestätigt. Trotzdem sprechen wir vom „konfessionellen Zeitalter"; um 1650, zu Beginn unseres Untersuchungszeitraumes, waren gerade

---

171 Am 19.9.1659 in *Kerk 't Boompje*, GAA, DTB 316, S. 67 (Vater „Emmanuelis de Witte", „Mutter Lijsebeth Lodewijcks").

172 GAA, DTB, StAKH 1193/80, S. 79f., 14.2.1664 begraben auf dem *St. Anthoniskerkhof*.

173 Am 14.1.1670 in der Kirche an der *Brouwersgracht*, GAA, DTB 380, S. 18 (Vater „Emmanuel de Wit", der Name der Mutter wird nicht genannt). Wir dürften den Namen des taufenden Priesters kennen: Wie Wagenaar berichtet, wurde die Kirche wohl von seinem ersten Priester, Justus Moedersohn, gegründet, der dort im Jahr 1664 bereits Priester gewesen wäre. Die Priester dieser Kirche sollten zu den Schismatikern (sp. Altkatholiken) gehören, WAGENAAR 1760-67, II, 215.

erst die im Namen der Konfessionen ausgefochtenen schweren Kriege beendet, die Europa jahrzehntelang in Atem gehalten hatten. Das religiöse Bekenntnis war alles andere als irrelevant, auch wenn es in der Gesellschaft der Republik gelang, dies zugunsten ihres Funktionierens zurückzustellen. Die „Umgangsökumene" ist ein Aspekt, der beachtet werden will, die Zunahme der Bedeutung konfessioneller Unterschiede ein anderer.

Die theologischen Charakteristiken der drei großen Konfessionen hatten sich im 16. Jahrhundert herausgebildet, doch sollte es noch bis in das 18. Jahrhundert hinein dauern, die Grundzüge von Luthertum, Reformiertentum und des durch das Trienter Konzil (1545-1563) geprägten Katholizismus so zu verankern, daß aus Gläubigen Christen lutherischer, reformierter oder katholischer Konfession wurden. Für das Heilige Römische Reich ist dieser parallele Prozeß, der vor allem mit Bildung und Sozialdisziplinierung einherging, unter dem Stichwort der Konfessionalisierung beschrieben worden. Das von Wolfgang Reinhard und Heinz Schilling entwickelte Konzept sah Konfessionalisierung als wichtigen Faktor für die frühmoderne Staatsbildung an, hätten die Kirchen doch einen nicht zu unterschätzenden Beitrag zur Modernisierung geleistet.[174] Das Reinhard-Schilling'sche Paradigma hat in den letzten Jahrzehnten weite Perspektiven für die Frühneuzeitforschung eröffnet, Fragen von Religion und die Bedeutsamkeit konfessionsvergleichenden Arbeitens in den Blick gerückt. Kritik gab es unter anderen an seiner Bestimmung als universalem „Fundamentalvorgang", der für alle drei Konfessionen gleichermaßen übergreifende Deutungsmacht beansprucht, und an seiner geographischen Reichweite.[175] Grundlage der Politik im Reich seit dem Frieden von Augsburg 1555 war die Akzeptanz, daß die Konfession der Bevölkerung von ihrem Landesherrn abhing – die konfessionelle Identität von Landesherrschaft und Land war es allerdings, die der Aufstand in den Niederlanden, immerhin bis 1648 Teil des römischen Reiches, in Frage gestellt hatte.[176] Konfessionalisierungsvorgänge müssen für die Republik anders gedacht werden und es erscheint wahrscheinlich, daß sie dort, wo sie sich nur mit der Perspektive ausdrücklicher Interaktion von Ernst Walter Zeedens Begriff der Konfessions-

---

[174] Grundlegend: REINHARD 1977; SCHILLING 1988; REINHARD 1997. Das Konzept der „Konfessionalisierung" war von beiden Autoren zunächst unabhängig voneinander entwickelt worden, beide griffen dabei auf Ernst Walter Zeedens komparatistischen Ansatz zur Untersuchung von „Konfessionsbildung" und Gerhard Oestreichs Begriff der „Sozialdisziplinierung" zurück.

[175] REINHARD 1997, 421: „universale[r] sozialgeschichtliche[r]" Prozeß; SCHILLING 1988, 6: „‚Konfessionalisierung' meint einen gesellschaftlichen Fundamentalvorgang, der das öffentlicht und private Leben in Europa tiefgreifend umpflügte, und zwar in meist gleichlaufender, bisweilen auch gegenläufiger Verzahnung mit der Herausbildung des frühmodernen Staates und mit der Formierung einer neuzeitlich disziplinierten Untertanengesellschaft [...]".
Eine Zusammenfassung der Diskussion um und der Kritik am Konfessionalisierungsparadigma bei EHRENPREIS & LOTZ-HEUMANN 2008, 62-89.

[176] Ein Versuch, Aufstand und Staatsbildung unter dem Paradigma der Konfessionalisierung – eben genau als Wendung gegen den entsprechenden spanischen Versuch – zu verstehen, ist MÖRKE 1990, 37ff., der letztlich zeigt, das sich die Geschichte der Republik dem von Schilling und Reinhard etablierte Strukturmodell entzieht.

bildung abheben,[177] wieder fruchtbar beschrieben werden können: dann, wenn man „Konfessionalisierung" als Vorgang des Lernens und Einübens von Verhaltensmustern begreift. Genau so hat Frans Hoppenbrouwers das Konzept gedeutet: im Bezug auf den Katholizismus in der Republik wies er auf entsprechende Abgrenzungsstrategien, die die Existenz verschiedener Strömungen nebeneinander notwendigerweise mit sich brachten.[178] Für Katholiken wie für Reformierte (die anderen Gruppen sollen hier nicht berücksichtigt werden) galt es, die Identität des Eigenen nach innen und außen zu festigen, indem der Kern ihrer Lehre deutlich formuliert und Laien, etwa mittels Katechismen, vermittelt wurde. Mit der Instruktion gingen Instrumente religiöser Disziplinierung einher, der Beichte und der Regulation des Kommunionempfangs auf der einen Seite „entsprach" die reformierte Kirchenzucht in Verbindung mit der Abendmahlsteilnahme. Hinzu kam die Verstärkung der Seelsorge, die Verbreitung von gedruckten Büchern und Schriften sowie, so Hoppenbrouwers, die Entwicklung einer eigenen Sprache und Geschichtsdeutung, d.h. eines eigenen Referenzrahmens, dessen Gestalt nun die Konfession bestimmte. So verstanden bezeichnet die Tendenz zur Konfessionalisierung das Gegengewicht zur Umgangsökumene, denn gerade dann, wenn Alternativen alltäglich vorhanden waren, mußte es besonders notwendig erscheinen, die Gläubigen entsprechend zu wappnen und – auch dies war nur in einer solchen Situation möglich – neue hinzuzugewinnen.

Angesichts des hohen Alphabetisierungsgrads in den Niederlanden konnte vieles über den Druck verbreitet werden. In der Republik als einem Zentrum von Buchdruck und –handel waren Texte verschiedener religiöser Richtungen verfügbar, was mit sich brachte, daß Leser auch in konfessionellen Fragen selbständiger agieren konnten. Es war einfach, sich Kenntnisse über Grundlagen anderer Konfessionen anzueignen oder, in Auseinandersetzung mit alternativen Auffassungen, eigene Standpunkte zu schärfen, wie man anhand von Diskussionsschriften, polemischen Traktaten oder auch Bibliotheksinventaren teilweise noch nachvollziehen kann.[179] Viel weniger gilt dies, wenn man fragt, inwieweit konfessionelle Überzeugungen Thema von Diskussionen und Gesprächen waren, oder wie sich konfessionell geprägte Verhaltensmuster im Alltag ausgewirkt haben mögen. Die Wechselwirkungen zwischen Umgangsökumene und Konfessionsbildung im Kontext der pluriformen niederländischen Republik zu betrachten, wäre ein spannendes Feld historischer und kulturhistorischer Forschung. Zu erwarten ist, daß man dabei auf analoge Methoden der Konfessionalisierung wie etwa den Katechismusunterricht trifft, aber auch grundsätzlich ähnlichen „Weltbildern" und Frömmigkeitsformen begegnet, die sich aus einem

---

177 ZEEDEN 1958.

178 HOPPENBROUWERS 1996, hier: 1f. Die Frage ist allerdings, ob der Gedanke für die niederländische Forschung nicht allzu sehr selbstverständlich ist und die Prämisse der „Versäulung" zu schnell auf die Frühe Neuzeit rückprojiziert wird.

179 Ein Beispiel für Bücherbesitz, den konfessionelle Grenzen nicht behindern, gibt DELFORTERIE 1986.

gemeinsamen Erbe speisen und die in ihrer Wirksamkeit eben auch prinzipiell die Konfessionsgrenzen übersteigen, innerhalb der konfessionellen Gruppen aber zugleich differenziert betrachtet werden müssen.[180]

Für kunsthistorische Fragestellungen sind nicht so sehr die Funktionen von Wort und Text, sondern von Bildern relevant: Konfessionalisierung bedeutete dann das Einüben weniger von von konfessionsgeprägten Auffassungen und Verhaltensweisen als von Wahrnehmungsmustern. In der *Alkovekamer* im Haus eines gewissen Pieter Uylenbergh (gest. 1691) in Amsterdam hingen „een paapsch Kerkje" und „een gereformeerde kerk" von der Hand Emanuel de Wittes, die aufgrund ihrer gleichen Taxierung von fl 24,- als Gegenstücke aufgefaßt worden sein dürften.[181] Zwei Perspektivkästen, die sich heute in Kopenhagen befinden, stellen ebenfalls konfessionelle Unterschiede zur Schau: ein Prediger und eine Bibel auf der einen, Heiligenfiguren und eine Messe auf der anderen Seite.[182]

Daß konfessionelle Unterschiede erkannt und als solche zur kurzen Charakterisierung der Gemälde eingesetzt wurden, kann in gewisser Weise als Erfolg von Konfessionalisierungsstrategien gewertet werden. Diesen im Hinblick auf Gemälde von Houckgeest, Van Vliet und De Witte nachzugehen, ist ein wichtiges Ziel dieser Arbeit. Daß die Maler aber in der Lage waren, ein überzeugendes Bild von Konfessions-Kirchen zu schaffen, die nicht unbedingt ihrer eigenen Prägung entsprachen – daß es also Bildaufgabe war, die Essenz verschiedener Konfessionen bildnerisch zu verarbeiten und damit einzuprägen, besitzt seinen Grund im gleichzeitigen Pragmatismus, Frijhoffs „omgangsoecumeniciteit" also, und war dieserart vielleicht nur in der niederländischen Republik möglich.

1.4.1 Das Beispiel der Kunstbetrachtung

Kann man die Frage der Konfessionalisierung auch auf den Besitz gemalter Kirchen beziehen? Lag ein Aspekt für die Faszination von Kircheninterieurs darin begründet, daß in ihnen ekklesiologische Unterschiede sichtbar wurden? In zwei Richtungen könnte man argumentieren, die sich ähnlich wie die Tendenz zur Konfessionalisierung und die „Umgangsökumene" gegenseitig nicht

---

180 Vgl. Kritik seitens der Theologie und Pietismusforschung am Konfessionalisierungsparadigma etwa in GREYERZ U.A. 2003, bes. KAUFMANN 2003; LEHMANN 2003.

181 Neben einer Darstellung des neuen Amsterdamer Fischmarktes von De Witte führt das Inventar zudem ganz in der Nähe dieser beiden Gemälde ein Pendantpaar von Landschaften auf, die auf den selben Preis von fl 24,- geschätzt wurden, was eine Ensemblehängung noch wahrscheinlicher macht („Landsch v. Moucheron | de weerga"), Inv. Pieter Uylenbergh, taxiert von J.P. Zomer, Amsterdam, 19.5.1691, Notar Commelin, zit. nach BREDIUS, ARCHIV. NOTIZEN (RKD).

182 *Perspektivkasten mit einem Interieur einer katholischen Kirche*, ca. 1660-65, Holz, 117,5 x 75 x 87 cm bzw. *Perspektivkasten mit einem Interieur einer protestantischen Kirche*, ca. 1660-65, Holz, 119 x 75,5 x 78 cm, beide Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv.-Nr. c18 und c19, zuletzt publ. in: AUSST.-KAT. ROTTERDAM 2006, 93, Nr. 124 bzw. 87, Nr. 116; grundlegend dazu KOSLOW 1967, bes. 44f., 48f.; BRUSATI 1995, 169-217 zum Phänomen des Perspektivkastens allgemein.

auszuschließen brauchen: dann, wenn das Eigene wertend über das Andere gestellt wird, stellt sich die Frage nach einer konfessionalisierten Wahrnehmung – waren die gezeigten Kirchen gleichermaßen interessant, dürfte es auch so etwas wie eine „Betrachtungsökumene" gegeben haben. Am Beispiel von Pieter Uylenberghs Inventar mag man beides wiederfinden. Einerseits hingen eine Ansicht einer katholischen und einer reformierten Kirche nebeneinander und mag der Besitzer genau an dieser Gegenüberstellung Gefallen gefunden haben – andererseits ging die Bezeichnung der katholischen als „papistisch" mit einer Wertung einher, für die man allerdings nur den Taxateur verantwortlich halten darf. In einem anderen Fall erschien es notwendig, zwischen „Een kerck" und „Een papekerck" zu unterscheiden. In einem 1673 aufgestellten Inventar steht der Darstellung einer – im Gegensatz zu „een afbeeltsel van de Oude Kerck" im gleichen Haushalt auch topographisch nicht näher zu spezifizierenden – „Kirche" ein durch konfessionelle Identifikation charakterisiertes (und charakterisierbares!) Bild gegenüber.[183]

Wertungen über die Betrachtungshaltung der ursprünglichen Besitzer erlauben Inventareinträge allesamt nicht. Die einzige Frage, die man mit ihrer Hilfe beantworten kann, ist, ob die von den Schätzern erkannte dargestellte Konfession mit dem Bekenntnis der Eigentümer korrespondierte. Ist dies der Fall, wäre eine „konfessionalisierter" Blick auf die Bilder möglich, wenn nicht, „Betrachtungsökumene". Für beide, so modifizierten Denkrichtungen aber werden die im folgenden auszuwertenden Inventare Argumente liefern.[184]

---

[183] „In 't voorhuys [Nr. 8] een afbeeltsel van de Oude Kerck, gedaen door Beukeijden [Berckheyde, A.P.]", [Nr. 10] „Een papekerck, van de Witt", „In de bestekamer [Nr. 23] Een kerck, van De Witte", Inv. von Wouter Oorthoorn und seiner Witwe Christina van Dien, Amsterdam, 27.12.1673, GAA, NA, Not. J. de Winter, Nr. 2410, fol. 75-93, publ. im: Getty Provenance Index (GPI), N-2045 bzw. MONTIAS DB, Nr. 126.
Auch später kommen solche Gegenüberstellungen noch vor: Verst. Amsterdam, 13.4.1695, Nr. 11 („Een Roomse Kerk, van Emanuel de Wit. 42-0") und 12 („Nog een Kerk een weerga van dito. 51-0"); Verst. George Bruyn, 16.3.1724, Amsterdam, Nr. 27 („Een Kerkje van Emanuel de Wit van zyn beste tyt") und 28 „Een Rooms Kerkje van denzelve, zynde een weerga"), zusammen fl 70, alles zit. nach: HOET 1752, I, 25, 300.

[184] Ich beziehe mich auf 109 Einträge aus dem 17. und dem Anfang des 18. Jh., die sehr wahrscheinlich auf Kirchen- oder Kircheninterieurdarstellung schließen lassen, aber nicht notwendigerweise von den hier im Zentrum stehenden Malern stammen. Gearbeitet habe ich mit folgenden Quellen: Abraham Bredius' *fiches* im RKD (BREDIUS, ARCHIV. NOTIZEN (RKD)); BREDIUS 1915-1922; LUNSINGH SCHEURLEER, FOCK & VAN DISSEL 1986-92; *Boedelbank* des Meertensinstituut Amsterdam unter Leitung von Hester Dibbits, URL: http://www.meertens.knaw.nl/boedelbank/; *Getty Provenance Index* (im folgenden: GPI), URL: http://www.getty.edu/research/conducting_research/provenance_index/ (hauptsächlich mit Einträgen von J.M. Montias, M.J. Bok und P. Biesboer, dies und das vorige zuletzt gesehen am 15. Aug. 2009); *Montias Database* (im folgenden: MONTIAS DB), verwaltet von und zugänglich in der Frick Art Reference Library, New York.
In letzterem sind die Ergebnisse von Montias' Amsterdamer Recherchen, nicht aber von denen zu Delft, enthalten. Wie in der Einführung zum Gebrauch einleitend betont wird, erfaßt die Datenbank nicht systematisch alle im GAA vorhandenen Inventare, sondern enthält ca. 1300 Inventare, die Montias' besonderes Interesse erregten, vgl. WOOD RUBY 2006, bes. 396. Montias frühere, noch nicht computergestützt ausgewerteten, handschriftlichen Archivnotizen aus Delft befinden sich in Montias' Nachlaß; sie habe ich nicht konsultiert. Da eigene Archivrecherche im Rahmen dieser Dissertation nur mit bereits vorhandenen Anhaltspunkten sinnvoll war, möchte ich die Tatsache, daß von der Hinzuziehung Delfter Quellen abgesehen werden mußte, ausdrücklich bedauern – der Aufwand hätte den Rahmen des Möglichen gesprengt.

Einige Quellen bieten durchaus Kontexte, welche die Konfession als Erklärung für das Eigentum nahelegen, etwa, wenn sich im Haushalt von Maria Ariense van Schie, der Ehefrau eines Rotterdamer Bürgermeisters, neben Schmuckstücken und Kleidung nur vier Gemälde befunden haben, worunter eines „afbeeldende: de Rotterdamse kerk".[185] Hier muß es sich freilich nicht um eine Innenansicht handeln, doch legt die Tatsache, daß sich außer zwei juridischen Werken nur zwei „Testamente" mit goldenen und silbernen Verschlüssen und einschlägige erbauliche Bücher befanden, eine Verbindung zwischen ihrer reformierten Überzeugung und der Darstellung des Gemäldes nahe,[186] welche zusammen mit der Identifikation der Kirche als Rotterdamer Wahrzeichen eine gute Erklärung für den Besitz bietet. Auch Inventare, die zusätzlich zu einer Kirchendarstellung Bildnisse von Prädikanten verzeichnen, lassen es wahrscheinlich erscheinen, daß Gemälde wie die Porträts zur Betonung der konfessionellen Bindung gedient haben könnten. Im Haus des bankrotten Textilhändlers Isaacq de Hiese an der Amsterdamer Warmoestraat hing 1671 „[o]p de caemer boven de beste solder" „een kerck menschen ende beesten", „[o]p de camer boven 't saltie" befanden sich allerdings „twee conterfeytsels van predikanten".[187] Woanders ging ein „schilderij in de hooghte sijnde een kerck van binnen" einher mit „twee predicantsbortgens met glasen daervoor", „een predicants bortge daer domine Wittwrongel, Junius ende Carrentius bij malcander" sowie „een schilderij van Prins Maurits", welche zusammen sowohl über die *oranjegezind*-politische wie über die fromme Ausrichtung der Eigentümer, des Amsterdamer Börsenmaklers Anthonij Matthijs bzw. seiner Witwe Claertge Vermeulen zu erzählen vermögen.[188] Ähnlich dürfte der Fall von Johannes Looten (1612–1676) zu bewerten sein, der

---

185 Inv. Maria Ariense van Schie, Ehefrau von Jacob [Hendrik] Swaaff Out, Maassluis, 30.11.1727, publ. in der *Boedelbank* des Meertensinstituut, Code: 1727,1. Das Gemälde war zudem von Papier.

186 Zu nennen sind: Pierre du Moulins *Schilt des geloofs ofte Verdedinge vande geloofs-belydenisse der Gereformeerde Kercken in Vranckrijk* [...], eine Übersetzung der gegen jesuitische Angriffe geschriebenen hugenottischen Verteidigungsschrift (frz. 1618, nl. Übers. Utrecht 1645 bzw. Delft 1670), eine Ausgabe der *Stichtelycke Rymen* von Dirck Raphael Camphuysen sowie „Christelijke zendbrieven" und „Belijdenis predicatiën" (ähnlich der *Belydenis-predicaty over I. Tim. III. 15* von Johannes Hoornbeeck (Utrecht 1648) oder Jacobus Laurentius, *Belydenis-predicatie, sommierlick gedaen voor het houden des heyligen Avondtmaels in de kercke van Amsteldam,* Amsterdam 1642). Zu den Juridica: DIBBITS 2001, 263.

187 Inv. Isaacq de Hiese, Amsterdam, 4.5.1671, Desolate Boedelkamer, GAA, BDK 5072/599 (neu), fol. 14v-31v. (MONTIAS DB, Nr. 1368). Das Inventar weist 47 Gemälde auf.

188 Inv. Claertge Vermeulen, Witwe von Anthonij Matthijs, Amsterdam, 13.5.1668, Not. R. Duee, GAA, NA 2467, fol. 85 (MONTIAS DB, Nr. 534), hier: Nr. 14, 21, 22, 5. Insgesamt beinhaltete das Inventar 30 Gemälde. Das erste Porträt bezieht sich unzweifelhaft auf Petrus Wittewrongel (1609–1662, tätig in Amsterdam ab 1638), der als Vertreter des reformierten Pietismus angesehen wird, das zweite vielleicht auf Robertus Junius, der aus Delft kommend bis zu seinem Tod nur zwei Jahre in Amsterdam tätig war. Einen Prädikanten mit Namen Carrentius gab es in Amsterdam (und der ganzen Republik) nicht, vielleicht handelt es sich um einen Transkriptionsfehler (das Original wurde von mir nicht eingesehen) und geht es um Laurens Laurentius (1623–1672, tätig in Amsterdam ab 1660), VAN LIEBURG 1996B, I, 146.
Anthonij und Claertge ließen 1626 bzw. 1633 zwei Söhne in der *Nieuwe* bzw. *Oude Kerk* in Amsterdam taufen, GAA, DTB, Doopregister Hervormde Kerk, Inv. 40, S. 342 bzw. Inv. 6, S. 375.

wiederum zwei Prädikantendarstellungen besaß sowie „[e]en schilderijtje, sijnde een kerckje“.[189] Der Kaufmann und Deichgraf von Beemster drückte seine Nähe zur reformierten Kirche aus, indem er ihrer Diakonie die stattliche Summe von 1500 Gulden hinterließ, zudem war seine ältere Schwester mit dem Prädikanten und späteren Leidener Theologieprofessor Abraham Heidanus (1597–1678) verheiratet. Von einer engen Bindung an die jeweiligen Kirchen und Kirchengebäude ist bei denjenigen, die für Kirchen gearbeitet hatten, auszugehen. Dirck Jansz. Bolt hinterließ 1672 nicht nur „acht printe borretgens van predicanten met swarte lysten“, sondern auch ein Gemälde einer Kirche und „noch een print borretge oock van een kerck“ – er war wahrscheinlich als Hauswart (*deurwaerder*) bei der Lutherischen Kirche in Amsterdam angestellt.[190] Ähnliches dürfte für „een Schildery vertoonende een gedeelte van het binnenste der Oude Kerk, geschildert door E. de Wit.“ gegolten haben, das 1660 verkauft wurde – von der Witwe Jan Winckelmans, des ehemaligen Küsters in eben jener Amsterdamer Kirche.[191] Dessen Arbeitgebergremium, die *Kerkmeesters* der *Oude Kerk*, sollten acht Jahre später ein Gemälde „uytbeeldende d’ oude kerck“ erwerben; ob allerdings das offenbar von einem Zwischenhändler gelieferte Stück mit einem der Werke Emanuel de Wittes identisch ist, welche heute bzw. bis vor kurzem im Besitz dieser Kirche nachzuweisen sind, ist ungewiß.[192]

Wenn sich einigermaßen sicher Aussagen über die Konfession von Eigentümern treffen lassen, es aber sonst keine weiteren Hinweise auf besondere Frömmigkeit oder persönlichen Bezug zu einer Kirche gibt, werden entsprechende Interpretationen schon schwieriger. Dies ist der Fall bei dem vermutlich reformierten Arzt Theodorus Wijnants (1637–1674) und Hillegonda van Hops (1637–vor 1674), die neben den zu erwartenden Landschaften, Seestücken und Stilleben auch „[e]en schilderijtge, sijnde een kerck, van De Witt“ besaßen,[193] dort, wo der Bestand an christlich-

---

189 Inv. Johannes Looten, Amsterdam, 16.6.1676, Not. D. Doornick, GAA, NA 1970B (MONTIAS DB, Nr. 286 bzw. GPI, N-2310).

190 Inv. Dirck Jansz. Bolt, Amsterdam, 7.6.1672, Not. Adriaen Lock, GAA, NA 2262A., fol. 512ff. (MONTIAS DB, Nr. 466), hier: Nrn. 1, 3, 4. Die in der Einleitung des Inventars angegebene Berufsbezeichnung bezieht sich nicht, wie im heutigen Niederländisch, ausschließlich auf den Gerichtsvollzieher, sondern vom Kontext her eben auf seine wörtliche Bedeutung des Türwächters/Pförtners o.ä., vgl. Art. deurwaarder, in: WNT, Bd. III, Sp. 2469f.

191 Vgl. BREDIUS 1915-1922, V, 1833, Beilage k (Amsterdam, Not. Frans Uyttenbogaert, 7.6.1660).

192 BIJTELAAR 1969, 37 (gekauft für 200 Gulden von dem *glazenmaker* Hendrick Velthoen). Bijtelaar geht von der Identität mit dem ersten Gemälde aus: Emanuel de Witte, *Das Innere der Oude Kerk in Amsterdam*, Lw, 115 x 133 cm, Amsterdam, Stichting De Oude Kerk; Emanuel de Witte, *Das Innere der Oude Kerk in Amsterdam während einer Predigt*, 1661, Lw, 98 x 118 cm, sign. u. dat. l. im Schlagschatten der Bank: EDe Witte Aº 1661; r.u. eine zweite Sign: Je...1734; 2007 von der Stichting De Oude Kerk, Amsterdam dem Instituut Collectie Nederland übertragen, als Leihgabe im Amsterdams Historisch Museum, Inv.-Nr. B4929; dazu jetzt: KAT. AMSTERDAM, AHM 2008, 127.

193 Inv. Theodorus Wijnants und Hillegonda van Hops, Amsterdam, 7.4.1674, Not. Adriaen Lock, GAA, NA 2262B, omslag 2470, fol. 775-807 (MONTIAS DB, Nr. 119 bzw. GPI, N-2187). Das Ehepaar ließ fünf Kinder in der *Zuiderkerk* bzw. *Oude Kerk* taufen (1664-1672), GAA, DTB, Doopregister Hervormde Kerk, Inv. 95, S. 127, 214, 300, Inv. 10, S. 70, 139.

moralischer Literatur den Anteil von historischer, topographischer sowie Reiseliteratur kaum überwiegt,[194] oder bei dem Leidener Medizinprofessor Franciscus de le Boe Sylvius (1614–1672), einem Mäzen Frans van Mieris', dessen Kunstsammlung auch drei „Kirchen" von Hendrick van Vliet enthielt.[195] Dieselbe Schwierigkeit gibt es, wenn man die Inventare katholischer Eigentümer betrachtet. Während die konfessionelle Lesbarkeit von „een schilderijtge van het cappelletje", welches der katholische Apotheker in Amsterdam, Pieter Barentsz. Plemp (ca. 1603–1650), besaß, insofern gegeben sein dürfte, als sich im gleichen Raum „4 Paters Jesuiten" befanden,[196] gilt dies für „1 brabants kerckgen" aus dem Besitz von Catharina Queeckels (1578–1637), der Witwe von Jacob van Campens Vogt und Onkel Cornelis, in weit geringerem Maße.[197]

Neben Kircheninterieurs hat Emanuel de Witte auch einige Bilder der Amsterdamer Portugiesischen Synagoge gemalt. Dafür als Auftraggeber Juden zu vermuten, liegt auf der Hand – und tatsächlich konnte Yosef Kaplan in einem Fall den entsprechenden Nachweis führen.[198] Trotzdem läßt sich genauso gut ein Gegenbeispiel finden: eine „Joode Kerck van Emanuel de Wit" gab es 1695 auch in einem eventuell katholisch geprägten Kunstsammlungskontext.[199] Ähnlich den gemalten Synagogen gilt auch für gemalte Kirchen, daß die Konfession kein Hindernisgrund für den Besitz etwa von „een paapsch Kerkje" sein mußte. Erinnert werden kann noch einmal an Pieter Uylenbergh, der sowohl eine solche als eine „gereformeerde" Kirche besaß; über seine Lebensumstände wissen wir nichts, doch könnte er durchaus reformiert gewesen sein.[200] Der Kaufmann Pieter Jacobsz. Rombouts (ca. 1570–1625), ein Sohn von möglicherweise aus konfessionellen Gründen aus Antwerpen emigrierten Eltern, gehörte mit ziemlicher Sicherheit der

---

194 Inv. Arnoldus Hinloopen (Schöffe in Weespercarspel), Weesp, 27.12.1721, publ. in der *Boedelbank* des Meertensinstituut, Code 1721,4, enthielt neben Porträts und anonymen Gemälden und Kupferstichen „een kerkje van De Wit".

195 LUNSINGH SCHEURLEER, FOCK & VAN DISSEL 1986-92, IIIa, 278-295, 335-342 (Inventar d.d. 11.15.1672, dort bes. 336f.).

196 Inv. Pieter Barentsz. Plemp, Amsterdam, 9.9.1650, Not. A. Eggericx, GAA, NA 1812, fol. 404-410 (film 2078) (MONTIAS DB, Nr. 370), hier: Nrn. 14, 19.

197 Inv. Catharina Queeckels, GAA, NA 414A, fol. 342-346 (MONTIAS DB, Nr. 1159), hier: Nr. 22; zur Verwandtschaft AUSST.-KAT. AMSTERDAM 1995A, 24f., passim. DTB, Doopregister Hervormde Kerk, Inv. 95, S. 127, 214, 300, Inv. 10, S. 70, 139.
Ganz ähnlich uneindeutig liegt der Fall bei Odelia van Arras, in deren Besitz sich zwar kein Kircheninterieur, wohl aber ein Gemälde „van een monniken clooster" befand. Ein Kelch und ein Weihwasserfäßchen sowie einige Kreuzigungsszenen, Heiligen- und Mariabilder weisen sie als Katholikin aus. Dennoch dürfte der Grund, warum das Bild eines Klosters in einem Raum neben Landschaften, Schiffen, Tronies, Pferden und Reitern hing, wohl schwerlich allein in der Konfession zu suchen sein, Inv. Odelia van Arras, Amsterdam, 11.8.1671, Not. Adriaen Lock, GAA, NA 2262A, fol. 441ff. (film 2470) (MONTIAS DB, Nr. 460).

198 Y. KAPLAN 1998, 149-153.

199 Inv. Theodoor de Vos, Amsterdam, Aug. 1695, Not. Bockx, hier nach BREDIUS, ARCHIV. NOTIZEN (RKD).

200 Ein „Pieter de Jonge Uijlenberch" und seine Frau Janneke van Loon ließen am 10.1.1672 ihre Tochter Catrina in der *Oude Kerk* in Amsterdam taufen; selbst dürfte dieser Mann als Sohn von Peter Vijlenbergh und Grietje Jans am 28.6.1639 in der *Nieuwe Kerk* getauft worden sein, GAA, DTB, Doopregister Hervormde Kerk, Inv. 10, S. 137; Inv. 42, S. 70.

reformierten Kirche an – und besaß „1 schilderijtge van de Papekerck". Das Gemälde könnte sogar von einiger Bedeutung für die Familie gewesen sein, da es auf der nach Pieters Tod gehaltenen Auktion von dessen Bruder Rombout Jacobsz. d.J. erworben wurde.[201] Der aus Riga stammende Lutheraner Herman Becker (ca. 1617–1678) unterhielt verschiedene persönliche Beziehungen zu Kunstliebhabern und Künstlern, denen er regelmäßig Geld lieh und dadurch, mit zum Pfand erhaltenen Gemälden, seine eigene Kunstsammlung vergrößern konnte. Ob er auf diese Weise auch an einen „vismaerckt" von Emanuel de Witte kam, wissen wir ebensowenig wie über seine Gründe, zwei „Kirchen" („een tempel of kerck" und „een stuckje sijnde een kerck") zu besitzen und in der Nähe von Landschaften, einem Dudelsackspieler, einer nackten Ceres und einem italienischen Bild von Joseph und Maria „[e]en kerckie met eenige munnicken en beelties" aufzuhängen. [202] In Kontexten reicher Kunst- und Naturaliensammlungen scheint die konfessionelle Signifikanz von „paepse kerck[en]" zwar weiterhin wichtig zu sein, allerdings kaum zu stören, ja sich vielmehr in ein breites, von dem persönlichen Bekenntnis der Besitzer unabhängiges, breites Interesse einzufügen. Dies dürfte für den ehemaligen Kapitän Marten Pietersz. Daij (1604-1659) gelten, welcher nach seinem Tod „een paepse kerck" „een begyne clooster" und „een kerckie met begijn en muniken" hinterließ, allerdings auch kuriose Objekte und Naturalia, die von dessen Zeit in Brasilien stammen dürften,[203] oder für den Seidenhändler Joris van Oorschot (1625-1681), der nicht nur eine Kirche von Bartholomeus van Bassen sein eigen nannte, sondern auch „een stucktie van een capelletie in eyck lyst".[204] Daß beide, Daij und Van Oorschot, ihre Kinder reformiert taufen ließen, braucht man gleichwohl nicht als bekenntnisgeleitete Entscheidung ansehen.[205]

Über einen Zusammenhang zwischen „Kirchen"-Besitz und Konfession vermag die Sichtung von Inventareinträgen kein eindeutiges Ergebnis zu vermitteln. Sie zwingt uns vielmehr, mit

---

201 Inv. Pieter Jacobsz. Rombouts (Indischeraven), Amsterdam, Not. Gerrit Jacobsz. Harink, 19.3.1625, GAA, WK 5073/950 (MONTIAS DB, Nr. 666), hier: (Nr. 21). Pieter Jacobsz. heiratete zwei Mal vor Prädikanten (MONTIAS DB) und ließ zwischen 1595-1619 neun Kinder in der *Oude* bzw. *Nieuwe Kerk* in Amsterdam taufen, GAA, DTB, Doopregister Hervormde Kerk, (mit Elisabeth Willems): Inv. 38, S. 423, 768; Inv. 4, S. 44, 99, 330; Inv. 39, S. 108, 163, (mit Catharina van Wynegem): Inv. 5, S. 297; Inv. 40, S. 7.

202 Inv. Herman Becker, Amsterdam, Not. Stephen Pelgrom, 19.10.1678, GAA, NA 4767, fol. 270-297, der Teil zu den Gemälden publ. in: GPI, N-2288 bzw. POSTMA 1988, 16-18. In diesem Aufsatz finden sich auch weitere biographische Angaben zu Becker.

203 Inv. Marten Pietersz. Daij, Amsterdam, Not. Coornherdt, 3.11.1659, GAA, NA 2864, fol. 266-269 (film 2897) (MONTIAS DB, Nr. 974).

204 Inv. Joris van Oorschot, Amsterdam, Not. Gillis Borsselaer, 30.6.1671, GAA, NA 1495, fol. 189v. ff. (film 1572) (MONTIAS DB, Nr. 449).

205 Zwei Söhne von Marten Daij und Oopje (Opunia) Cappit wurden 1647und 1651 in der *Nieuwezijdskapel* getauft, GAA, DTB, Doopregister Hervormde Kerk, Inv. 65, S. 39, 87; drei Töchter von Joris van Oorschot und seiner ersten Frau Maria Coymans wurden 1653-1660 in der *Wester-* bzw. *Nieuwe Kerk*, GAA, DTB, Doopregister Hervormde Kerk, Inv. 43, S. 266, 443; Inv. 105, S. 100.

Betrachtungskontexten zu rechnen, die ebenso heterogen waren wie es die Gesellschaft im Ganzen auch gewesen sein dürfte.

Es gab durchaus „Fromme" der einen oder anderen Konfession oder jene, die im Amt oder Ehrenamt für das Kirchengebäude zu sorgen hatten, denen der Besitz eines Kircheninterieurs ein besonderes, vielleicht auch religiös motiviertes, Anliegen war. Zu illustrieren vermag dies das eingangs besprochene *Familienbildnis* Emanuel de Wittes (Abb. 1), dem man als katholisches Pendant ein weiteres Gruppenporträt zur Seite stellen kann (Abb. 5).[206] Hier sehen wir eine Gruppe von fünf Frauen unterschiedlichen Alters, die dabei sind, an einem Tisch Gebilde und Kränze aus Blumen zu stecken.[207] Ihre zurückhaltende Kleidung, das Kruzifix und die Gemälde an der rechten Wand weisen sie als eine katholische Gemeinschaft aus, vielleicht waren sie geistliche Jungfrauen (*kloppen*) oder Bewohnerinnen eines dezidiert für verwitwete oder alleinstehende katholische Damen gestifteten *hofje*.[208] Mitten über ihnen und wie in De Wittes Gemälde ebenfalls teilweise von einem Kronleuchter bedeckt hängt ein Kircheninterieur, das den religiösen und näherhin katholischen Kontext des Gruppenbildes abzurunden vermag. Von dieser in den beiden Gemälden inszenierte Bestätigung der religiösen Gebundenheit durch das Kirchenbild ist in der Realität aufgestellter Inventare nicht notwendigerweiser auszugehen: gemalte Kirchen fügten sich oft auch in breit angelegte Kunstsammlungen ein. Die in den Bildern zum Ausdruck gebrachte Konfession stimmte oft, keineswegs aber immer mit dem Bekenntnis ihrer Eigentümer überein.

Der Befund zeigt, wie nötig es ist zu differenzieren. Er bedeutet aber nicht, daß die Frage nach den Konfessionen gleichgültig wäre: ein Blick mit (konfessionell geprägten) religiösen Motiven auf Kircheninterieurgemälde war ebenso möglich wie ein Blick, bei dem konfessionelle Unterschiede gezeigt und wahrgenommen wurden, aber nachrangig waren. Diese gerieten dann nicht zum Ausschlußkriterium, mit dem der Kauf des einen oder anderen Werkes verhindert worden wäre. Zu differenzieren gilt es hinsichtlich verschiedener Schichten und Gruppen der Gesellschaft. Näher zu bestimmen, wo Kirchenbilder verstärkt vorkommen und in welchen Kontexten, erforderte allerdings eine größer angelegte sozialhistorische Untersuchung, die nicht das Ziel dieser Studie ist. Denn vom kunsthistorischen Standpunkt besitzt die Arbeit mit Haushaltsinventaren einen Nachteil: wir wissen nicht, wie die Bilder, auf die sich ihre Einträge beziehen, ausgesehen haben. Falls ein Malername genannt ist, kann uns dies eine ungefähre Vorstellung

---

206 *Interieur mit fünf Damen*, Holz, 94,1 x 141,8 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. SK-A-4246. Das Gemälde wurde Bartholomeus van Bassen (KAT. AMSTERDAM, RM 1976, 102) oder, eher noch, Dirck van Delen zugeschrieben.

207 Derartige Handarbeit hat eine Tradition in Frauenklöstern; aus dem späten Mittelalter haben sich beispielsweise dreidimensionale „Paradiesgärtlein" aus verschiedenen Materialien erhalten, AUSST.-KAT. ESSEN & BONN 2005, 428ff., Nr. 335a-c, 336.

208 Zu den geistlichen Jungfrauen siehe MONTEIRO 1996.

vermitteln, mehr nicht – legt man strenge Kriterien an, ist in den seltensten Fällen überhaupt gesagt, daß es sich um die *Innen*ansicht einer Kirche gehandelt hat. Die Bedingungen, von der Inventarauswertung Rückschlüsse auf die noch existierenden Œuvres von Gerard Houckgeest, Hendrick van Vliet und Emanuel de Witte zu ziehen, sind also denkbar ungünstig. Auch aus diesem Grund ist ein anderes Vorgehen nötig, das der genauen quantitativen wie qualitativen Analyse bestehender Gemälde ausgeht, dabei aber die Wechselwirkung mit den Voraussetzungen, unter denen sie betrachtet worden sein könnten, nie vernachlässigt. Denkbar ist vieles, aber ob gemalte Kircheninterieurs der Bestätigung von Bekenntniszugehörigkeit oder Status gedient haben, nützlich waren für fromme Gedankenspiele oder für angeregte Konversationen können nur die Bilder selbst beantworten. Sie lassen zumindest ansatzweise erkennen, inwiefern die Maler Betrachtungssituationen, die für uns nicht mehr nachvollziehbar sind, antizipierten und mit Differenzierungen innerhalb ihres spezialisierten Werks – etwa konfessionelle Zuspitzungen oder betonte Verallgemeinerung – darauf reagierten.

2 Houckgeests neue Kirchen und ihre Transformationen

2.1 Die Darstellungen des Oraniergrabes in der *Nieuwe Kerk* in Delft

Als Inbegriff des Delfter Kircheninterieurs gelten die Ansichten, die Gerard Houckgeest vom Chor der *Nieuwe Kerk* gefertigt hat. Zwei Versionen eines Blickes von einem Standort im nordwestlichen Chorumgang befinden sich in der Hamburger Kunsthalle sowie im Mauritshuis Den Haag und sind 1650 und 1651 datiert (Abbn. 2, 22).[1] In Den Haag gibt es zudem 1651 verfertigtes breitformatiges Gemäldes des Meisters, das durch die spektakuläre weitwinklinge Perspektive im Gedächtnis bleibt (Abb. 24).[2] Hier ist der imaginäre Standort des Betrachters in ein südöstlich gelegenes Joch im Ambulatorium verlegt. Das Zentrum aller drei Kompositionen nimmt das Grabmal für Wilhelm von Oranien ein, das nach einem Entwurf von Hendrick de Keyser (1565–1621) zwischen 1614 und 1623 an der Stelle des früheren Hochaltares errichtet worden war (Dokumentation 5, 6).[3] 1609 hatten die Generalstände den Auftrag zur Errichtung dieser Gedächtnisstätte für den *Pater patriae* gegeben, der bekanntlich 1584 in Delft ermordet und in der Neuen Kirche begraben worden war. Aufgrund der militärischen Lage – Breda befand sich bis in 1637 in den Händen der spanischen Habsburger –, mußte die traditionelle Grablege des Hauses Oranien-Nassau in der dortigen Frauenkirche (später *Grote Kerk*) aufgegeben werden. In den Grabkammern unter dem Chor der *Nieuwe Kerk* wurden 1620 die letzte Gemahlin Wilhelms I., Louise de Coligny, 1625 Prinz Moritz und 1647 Prinz Friedrich Heinrich begraben, dem bereits mehrere seiner Kinder vorgegangen waren. Friedrich Heinrichs Erbe, Wilhelm II., sollte bereits 1650, vierundzwanzigjährig, folgen.

Bartholomeus van Bassen und Dirck van Delen

Noch bevor das Grabmal vollendet worden war, hat es Bartholomeus van Bassen gemalt (Abb. 7).[4] Von vorn gesehen steht es im Langhaus einer gotischen Kirche, rechts und links öffnen sich

---

1 Gerard Houckgeest, *Interieur der Nieuwe Kerk in Delft mit dem Grabmal von Wilhelm von Oranien*, Holz, 125,7 x 89 cm, sign. u. dat. auf der Sockelleiste des vorderen Pfeilers: GH 1650, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. 342;
Gerard Houckgeest, *Interieur der Nieuwe Kerk in Delft mit dem Grabmal von Wilhelm von Oranien*, Holz, oben halbrund, 56 x 38 cm, sign. u. dat.: GH 1651, Den Haag, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Inv.-Nr. 1650.

2 Gerard Houckgeest, *Der Chorumgang der Nieuwe Kerk in Delft mit dem Grabmal von Wilhelm von Oranien*, Holz, 65,5 x 77,5 cm, monogr. u. dat. GH 16[..], Den Haag, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Inv.-Nr. 57; zur Datierung 1651 vgl. unten, Kap. 2.1.4, Anm. 123.

3 Vgl. zum Grabmal EK & SCHOLTEN 2001; SCHOLTEN 2003, 79-91; zuletzt DLUGAICZYK 2005, 242-248, und – besprochen im nordeuropäischen Kontext – BARESEL-BRAND 2007, 250-256.

4 Bartholomeus van Bassen & Esaias van der Velde, *Interieur einer imaginären gotischen Kirche mit dem Grabmal von Wilhelm von Oranien*, 1620, Lw, 112 x 151 cm, sign. u. dat. links auf dem Gestühl: Bartohl van bassen anno 1620, auf einer Grabplatte: 1620, Budapest, Szépmüvészeti Múzeum, Inv.-Nr. 1106.

Seitenräume, wobei dem Betrachter unmittelbar deutlich wird, daß der Raum kein reales Vorbild besitzt. Es geht um das Monument; Personen – von Esaias van der Velde gemalt – bewegen sich um es herum, zwei Hunde begegnen sich vor ihm. Da er sich genau in der Verlängerung des imaginären Betrachterstandpunktes befindet, ist ein rotgewandeter Herr geeignet, unseren Blick zu vermitteln, ohne das Ensemble zu verdecken. Mühelos können wir den identifizieren, den das Monument verherrlicht: Wilhelm von Oranien, der in Bronze gegossen und von fünf halbrunden Stufen erhöht in der Mitte des Grabmals als Feldherr postiert ist.

25 Jahre später hat der seeländische Maler Dirck van Delen es erneut wiedergegeben, diesmal ist die Schaufront das Monumentes seine linke Längsseite (Abb. 8).[5] Es steht inmitten des Hauptschiffes einer Kirche, in welche man von Osten her blickt; das zumindest läßt die hinter dem Grabmal sichtbare große Orgel vermuten, unter der man einen Ausgang erkennen kann. In dem Portal konvergieren zugleich die meisten Fluchtlinien im Bild, wodurch der Betrachter in der unscheinbaren hineintretenden Figur sein Gegenüber findet. Rechts schließt sich ein weiteres Schiff an, das sich, wie an zwei Fenstern sichtbar, noch einige Joche weiter erstreckt als der vermutete Eingangsbereich mit der Hauptorgel. Links von dem Monument öffnet sich lediglich eine Kapelle statt eines weiteren Seitenschiffes, der Lichtfall und das Kreuzrippengewölbe im Hintergrund lassen aber auf einen Querhausarm – freilich sehr ungewöhnlich an dieser Stelle – oder eine weitere, tiefere Kapelle schließen. Das gesamte Gebäude ist schmucklos, lediglich der schachbrettartige Fußboden und die ungewöhnlichen Basen der Rundpfeiler, deren Querschnitte vom Viereck über das Achteck zum Kreis vermitteln, fallen ins Auge. Auch wenn die Pfeiler für sich genommen sehr schlank wirken und das Gebäude damit hoch sein sollte, erscheint der Gesamtraum doch äußerst klein, wenn man es zu dem Oraniermonument in Beziehung setzt. Oder anders gesprochen: Der Maler hat das Grabmal „monumentalisiert“ und die Architektur dazu benutzt, diesen Eindruck hervorzuheben. Im Gemälde gilt das Gebäude also nur im Bezug auf die Hauptelemente, das Grabmal und, dies ist noch nicht erwähnt worden, die neben ihm „posierende“ vierköpfige Familiengruppe. Der Vergleich zwischen den Porträts der vermutlichen, doch leider nicht identifizierten Auftraggeber und dem Grabmal verdeutlicht noch einmal, daß Van Delen daran gelegen gewesen sein mußte, das Oraniermonument „monumental“ vorzustellen. Der Maler hatte den Kirchenraum, wie gesagt, um Grabmal und Familie herum „errichtet“, er hat ihn diesen folglich untergeordnet. Das heißt allerdings nicht, daß das unterstützende von den Hauptelementen isoliert werden könnte und keine Bedeutung besäße. Die Verbindung zwischen ihnen wird insbesondere durch den Durchblick durch das Grabmal in der Mitte des Gemäldes gewährleistet: über dem Kopf des als Toter aufgebettet liegenden Wilhelm von Oranien erblickt

[5] Dirck van Delen, *Eine Familiengruppe bei dem Grabmal von Wilhelm von Oranien*, 1645, Holz, 74 x 110 cm, sign. u. dat. am Fuß des Grabmals: DvDelen Pinxt. Anno 1645, Amsterdam, Rijksmuseum (als Leihgabe in Delft, Stedelijk Museum Het Prinsenhof), Inv.-Nr. SK-A-2352.

der Betrachter eine Kanzel, welche an einem Pfeiler im Hintergrund angebracht ist. Auf der Bildfläche entspricht die Höhe des Schalldeckels genau dem Kapitell einer der kleinen, den Baldachin über dem toten Statthalter tragenden Säulen in der Mitte des Grabmals, die gleichzeitig der Kanzel am nächsten ist. In der Abbildung fast unmerklich, tritt von der Ecke des Schalldeckels und der Täfelung am Pfeiler ein Lichtstrahl. Er erhellt den Hintergrund über dem Kopf der Marmorfigur, deren Oberkörper zugleich von einer links hinter dem Betrachterstandpunkt befindlichen Lichtquelle beleuchtet wird. Verfolgt man die Richtung des „von" der Kanzel ausgehenden Lichtes auf der Bildflächeweiter, so trifft sie auf jedes Mitglied der porträtierten Familie. Diese Verbindung ist freilich nur zu ziehen, wenn man die Dreidimensionalität des angelegten Bildraums außer Acht läßt. Doch ob über die Fläche oder über den Raum gedacht: jedes Mal ist der Dreiklang zwischen der Familie, dem Oraniergrab und der Kanzel im Hintergrund unverkennbar.

Beide, Bartholomeus van Bassen und Dirck van Delen, haben das Monument aus seiner Umgebung in der Delfter *Nieuwe Kerk* isoliert und in einen neuen Raum „gestellt". Für ersteren ist dies wenig überraschend, erinnert man sich der Tatsache, daß das Grabmal noch nicht vollendet gewesen war und es wahrscheinlich ist, daß er auf Entwurfszeichnungen zurückgegriffen hat. Van Delen dürfte ebenfalls graphische Vorlagen verarbeitetet haben, schließlich wurde eine ähnliche, von der linken Seite gesehene Ansicht des Oraniermonuments als Kupferstich verbreitet.[6] Houckgeest dagegen hat seinen eigentlichen Kontext beibehalten, ja mehr noch: Bereits ein flüchtiger erster Blick auf seine drei Gemälde zeigt, daß der Maler sich mit dem Raum auseinandergesetzt hat und bemüht war, Ort und Grabmal gemeinsam in seine Darstellung zu integrieren. Anders als der Entwerfer eines Stiches, welcher einige Jahrzehnte später Dirck van Bleyswijcks Delfter Stadtbeschreibung illustrieren sollte (Abb. 12),[7] entschied sich Houckgeest, das Oraniermonument nicht frontal, sondern in Schrägsicht – von Nordwesten bzw. von Südosten – wiederzugeben. Zwangsläufige Folge war, daß der Architektur des Chorumgangs eine entscheidende Rolle für seine Inszenierung zufiel. Die Pfeiler können Teile des Grabmals verdecken und andere dagegen sichtbar lassen – was zu sehen bleibt, ist das fragmentierte Werk Hendrick de Keysers, nicht das isolierte, das Van Bassen und Van Delen vollständig, freilich nur von jeweils einer Seite präsentieren konnten.

---

6 Pieter de Keyser hatte 1622 einen Stich mit Vorder- und Seitenansicht publiziert, der noch in Salomon de Brays *Architectura Moderna* (1631) aufgenommen werden sollte, Abb. z.B. bei LIEDTKE 2000, 82, Abb. 82.

7 Coenraet Decker, *Tombe der Princen van Orangien*, 18 x 19,7 cm, planmäßig eingebunden in VAN BLEYSWIJCK 1667-80, I, nach S. 260; zu Van Bleyswijcks Stadtbeschreibung siehe unten, Kap. 4.1.

Die Frage, wie die Entscheidung Houckgeests, den realen Raum der *Nieuwe Kerk* zu seinem künstlerischen Ausgangspunkt zu nehmen, zustande kam, hat die Literatur oft beschäftigt. Ein Hinweis auf das gewachsene Bedürfnis nach einem realistischen Abbild der Wirklichkeit wird nicht genügen, sind Gemälde doch so oder so immer „virtuelle Realitäten", in denen Beobachtung des Vorgefundenen mit künstlerischen Gestaltungsformen, –techniken und -prinzipien zusammenfindet: *naer het leven* und *uyt den gheest* waren nicht auseinanderzudividieren, sondern komplementär zu begreifen.[8] Wie dieses Kapitel zeigen möchte, dürfte die unmittelbar einsichtige Referenz an ein vorhandenes, wiedererkennbares Vorbild es Betrachtern jedoch ermöglicht haben, die bildnerischen Errungenschaften besonders gut zu würdigen. Das neue „Raumerlebnis", das Houckgeest mit seiner schrägansichtigen Inszenierung des Chorraums geschaffen hat, mit Jantzen als Durchbruch zu einem „gesteigerten Raumgefühl" zu betrachten,[9] erhellt zwar formale Aspekte der Kircheninterieurs, läßt allerdings ihren historischen Kontext außer Acht. De Vries, Wheelock und andere haben andererseits über einen Zusammenhang zwischen dem Tod des jungen Statthalters Wilhelm II. im November 1650, seinem Begräbnis (im März des folgenden Jahres) und dem Entstehen der Houckgeest'schen Bilder spekuliert.[10] Deren Datierung 1650/51 fiel immerhin zusammen mit dem Anfang der ersten statthalterlosen Zeit, die bis 1672 dauern sollte. Sie war von andauernden Konflikten zwischen den dominierenden Verfechtern einer republikanischen Ordnung, die insbesondere den reichen Städten Hollands großen Einfluß garantierte, und denjenigen, die einer starken Position des Statthalters anhingen (den *Prinsgezinden*), geprägt.[11] In Van Delens Gemälde hatte sich eine Familie neben dem Oraniergrabmal porträtieren lassen, was, auch wenn deren Identität unbekannt ist, nicht anders denn als politische Aussage verstanden werden kann. Ähnlich gewertet werden sollten auch die Darstellungen auf zwei weiß-blauen Delfter Fliesen, wodurch sich die Popularität des Motivs bis in breite Schichten zurückverfolgen läßt (Abbn. 9, 10).[12] Das Grabmal wurde zu einer Ikone, mit man nicht nur die Erinnerung an Wilhelm von Oranien zeigen, sondern eine besondere Affinität zu dessen Nachkommen ausdrücken konnte. Analog dazu darf man durchaus annehmen, daß Houckgeests Gemälde nicht für Haushalte von Personen bestimmt gewesen waren, denen daran

---

8 Vgl. das Kapitel zu „Virtual Realities" in WESTERMANN 1996, 71-97, das in diesem Zusammenhang auch Houckgeests Hamburger Gemälde bespricht.

9 JANTZEN 1979, 95f.

10 L. DE VRIES 1975, 49; WHEELOCK 1975/76, 179ff.; WHEELOCK 1977, 235-242; K. MÜLLER 1997.

11 Zu den politischen Ereignissen und Hintergründen weiter unten, Kap. 2.1.2.

12 Isaak Junius, *Fliese mit dem Oraniergrabmal*, 1657, 31 x 24 cm, Keramik, sign. u. dat. auf der Rückseite: Junius .6.16.1657, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. BK-NM-12400-1; dems. zugeschr., *Fliese mit dem Oraniergrabmal, von vorn gesehen*, 31 x 24 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. BK-NM-12400-2. Das Vorbild für beide Darstellungen war der von Pieter de Keyser publizierte Stich mit Vorder- und Seitenansicht, in diesem Kap. oben, Anm. 6.

gelegen war, Abstand zur statthalterlichen Familie zu halten. Das Gegenteil wird der Fall gewesen sein. Neben Houckgeests Wohnort Delft auch dessen Geburtsort, die nahegelegene Residenzstadt Den Haag mit ihrer reichen Hofkultur, als wichtigen Hintergrund und Absatzmarkt für die südholländische Architekturmalerei zu betrachten, hat Walter Liedtke angeregt.[13] Da wir über keine Information zu den Auftraggebern von Houckgeests drei Gemälden verfügen, kann eine Beziehung zu Den Haag, vielleicht sogar zu dem Oranierhof nahestehenden Kreisen weder belegt noch dieser Annahme widersprochen werden – undenkbar ist es aber nicht, den Besitz eines solchen Gemäldes als *prinsgezinde* Stellungsnahme zu werten und so weit hergeholt ist die Vermutung, ein Mitglied des Hauses Oranien habe Houckgeests erstes großes Kircheninterieur bestellt,[14] angesichts der – freilich lediglich bis ins 18. Jahrhundert zurückreichenden – oranischen Provenienz der anderen beiden Gemälde nicht.[15] Denn auch wenn mit ihrer Hilfe eine bestimmte Haltung bekundet werden kann, so sind Houckgeests Gemälde doch keine unmittelbar lesbaren politischen Manifeste, sondern in erster Linie Kunstwerke. Sie zeugen von besonderer Experimentierfreude des Malers, da sie sich von den vorangegangenen Darstellungen des Oraniergrabs von Van Bassen oder Van Delen, aber auch von seinen eigenen bisherigen Œuvre abheben. Was aber bedeutet der mögliche politische Kontext für die formalen Entscheidungen des Künstlers?

2.1.1 Der „Hofstil"

Walter Liedtke hat an prominenter Stelle den Begriff des „Hofstils" geprägt und die vielfältige Gestalt der Gemälde Van Bassens, Van Delens oder Hendrick van Steenwijks d.J. mit dem Interesse der international vernetzten Elite Den Haags für entsprechende, auf perspektivischen Fertigkeiten beruhenden Luxusprodukte in Verbindung gebracht. Zu ihrem Formenvokabular gehörten die Symmetrie, klassische architektonische Formen, gerade Straßen und neugeschaffene Plätze. Friedrich Heinrich von Oranien hatte 1621 begonnen, die alte Burg bei Naaldwijk zu einem Jagdschloß umgestalten zu lassen, in dessen Struktur französische und italienische Einflüsse evident sind.[16] In *Honselaarsdijk* manifestierte sich ein neues Verständnis fürstlicher Residenz, statt einer Befestigung baute man eine vorstädtische Villa, „a home intended for pleasure and recreation", bei welcher zeremonielle Magnifizenz eine für die Niederlande neuartige Bedeutung

---

13 LIEDTKE 1991, vgl. LIEDTKE 2000, 92-99.

14 LIEDTKE 1991, 39.

15 Beide stammen aus dem Kabinett des letzten Statthalters Wilhelm V. Die kleine Tafel war aus Antwerpen gekommen und hatte sich einige Jahre im Amsterdamer Kabinett von Willem Lormier befunden, bevor sie der Prinz 1764 von Leendert de Neufville erwarb, KAT. DEN HAAG 2004, 164, Nr. 58. Der breitformatige *Chorumgang* befand sich im Besitz von Johan Anthony van Kinschot in Delft, bevor er 1767 vom Oranier erworben wurde, ebd., 163f., Nr. 57

16 Eine Übersicht der Baugeschichte bei OTTENHEYM 1997-98, 111-116.

erhielt.[17] Eine Skulpturen- und Gemäldesammlung war integraler Bestandteil von Haus und Garten.[18] „Een Perspectieff, met gebouwen geschildert door Hans Fredeman de Vries van Leeuwarden" wird Mitte des 18. Jahrhunderts in einem Inventar des Palastes erwähnt.[19] Ein katholisches Kircheninterieur mit Prozession, das eine Gemeinschaftarbeit von Bartholomeus van Bassen und Frans Francken II (1581–1642) war, befand sich nachweislich ebenfalls im Besitz von Friedrich Heinrich.[20] Die Anlage von Honselaaersdijk demonstrierte kurzum den Import eines höfischen Lebensstiles, und war damit Ausdruck des Anspruchs des Statthalters, einen international anerkannten fürstlichen Rang zu bekleiden.[21] Auch andere Bauprojekte des Statthalters wie das *Huis Ter Nieuburch* bei Rijswijk (begonnen 1630), der Umbau des Alten Hofs (heute *Paleis Noordeinde*, 1639) und nicht zuletzt das für Amalia errichtete *Huis ten Bosch* (1645-47) zeugen von dieser Allüre.[22] Erster Hofbaumeister zwischen 1633 und 1637 war Simon de la Vallée (ca. 1600–1642), der Sohn des Pariser Architekten Marin de la Vallée (ca. 1560/70–1655),[23] dessen Person die Vorbildhaftigkeit Frankreichs verkörperte, wohin Friedrich Heinrich gute Beziehungen pflegte.[24] De la Vallées Nachfolger wurde Jacob van Campen (1596–1657), dessen Einfluß in Holland das werden sollte, was der „Palladianismus" eines Inigo Jones in England war. Van Campen entwarf die Haager Residenzen für Johann Moritz von Nassau-Siegen (das heutige *Mauritshuis*) und für Constantijn Huygens, den langjährigen Sekretär des Statthalters, nach auf Vitruv basierenden und an Palladio und Scamozzi orientierten Prinzipien und unter eifriger Beteiligung der jeweiligen Auftraggeber.[25] Beide, 1633/34 begonnenen Bauten haben der klassizistischen Architekturauffassung in Holland zum Durchbruch verholfen.[26] In seinem Manuskript *Domus* (1639) pries Huygens die „die unstillbare Neigung" des Prinzen für die Baukunst und nannte Friedrich Heinrichs Einfluß als Grund dafür, daß Funktionäre am Hof wie

---

17 TUCKER 2000, 85.

18 VAN DER PLOEG & VERMEEREN 1997-98, 40-44; vgl. TUCKER 2000, 94.

19 Inventareintrag durch M. Verheijde (1758); das Gemälde war in einem zu schlechtem Zustand für eine Restauration, zit. nach SLOTHOUWER 1945, 279, vgl. VERMEEREN 1997-98, 75.

20 Bartholomeus van Bassen und Frans Francken II, *Innenansicht einer Kirche*, 1624, Holz, 54,3 x 79,8 cm, sign./dat. l. am Sockel des ersten Pfeilers: ffrank / figuravit / invenit B, van, Bassen / 1624, Berlin, Staatliche Museum zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 695.
Nach dem Tod Wilhelms III. wurde auf Befehl von König Friedrich Wilhem I. 1720 Gemälde aus Honselaarsdijk, Noordeinde oder Huis ten Bosch entfernt und nach Berlin verbracht, nachdem die vor dem Tod Friedrich Heinrichs erworben Besitztümer in preußischen Besitz übergegangen waren, vgl. VERMEEREN 1997-98, 73f.

21 TUCKER 2000, 95.

22 Vgl. hierzu grundlegend SLOTHOUWER 1945 sowie Ottenheym 1997-98.

23 Vgl. zu beiden NORDBERG 1970.

24 Vgl. OTTENHEYM 1997-98, 105f.

25 Vgl. zum Mauritshuis J. TERWEN 1979, 56-87; zu Huygens' Residenz KAMPHUIS 1962; BLOM, BRUIN & OTTENHEYM 1999; VLAARDINGERBROEK 2000. Über Huygens' Einflußnahme als „Bauherr oder Baumeister?" (Kamphuis) wird gestritten. Wahrscheinlich hatte Huygens den Grundriß bereits festgelegt und waren die Fundamente gelegt.

26 OTTENHEYM 1997-98, 108. Eine gute Einführung in die klassizistische Architektur in den Niederlanden bietet OTTENHEYM 1997.

er selbst private Stadtpaläste errichten ließen.[27] In diesem Zusammenhang ist auch von einer „Architekturpolitik" des Statthalters gesprochen worden; durch die Neugestaltung Den Haags sollte sich das Ansehen des Ortes und mithin das Prestige des Oraniers vergrößern.[28] 1633 wurde ehemaliges Ackerland im Osten des *Binnenhof* auf Initiative Friedrich Heinrichs zu einem repräsentativen Platz umgestaltet (*Princen Plein*, später *het Plein*), wo auch Johann Moritz und Huygens bauen lassen sollten. Drei Jahre später hatte der Statthalter das neue Gebäude der Schützengilde gestiftet, die *Sint-Sebastiaansdoelen*, gebaut von Arent van 's-Gravenzande (heute *Haags Historisch Museum*). Auf dem Gebiet der ehemaligen Schießbahnen, am *Korte Vijverberg* entstanden Straßen und private Residenzen.[29] Freilich ist in Den Haag nicht der Ursprung,[30] wohl aber der durchschlagende Erfolg für die klassizistische Bauweise – und an dem damit einhergehenden Interesse für harmonische Proportionen – in Holland zu suchen. Friedrich Heinrich kanalisierte die Bautätigkeit in und um seinen Residenzort und propagierte den Stil insbesondere in Kreisen von Höflingen und der Armee. Diese rekrutierten sich aus dem Adel (etwa Johann Moritz von Nassau-Siegen) und bürgerlichen Familien (wie Huygens), die vielmals nobeles Auftreten imitierten.[31] Für die Inneneinrichtung ihrer Häuser zeigte die Haager Kundschaft verstärktes Interesse an Objekten, deren Gestaltung mathematisches Wissen demonstrierte. Ob ein Kabinettschrank, dessen Inkrustation aus Schildpatt und Elfenbein geometrischer Konstruktion folgt, geöffnet eine perspektivisch fluchtenden Galerie zeigt und in Zusammenhang mit Amalia von Solms gebracht werden kann,[32] welche in ihrem Kabinett in Rijswijck und im Huis den Bosch Parkettböden mit geometrischen Mustern legen ließ,[33] eine

---

27 „[...] studium, inquam, et insatiabilis propensio in rem Architectonicam, Celsissimi Principis ac domini mei.", zit. nach: BLOM, BRUIN & OTTENHEYM 1999, 22; vgl. VLAARDINGERBROEK 2000, 70.

28 VLAARDINGERBROEK 2000, 73.

29 ZIJLMANS 1997-98, 33f.

30 Das „Epizentrum" (Ottenheym, in: BLOM, BRUIN & OTTENHEYM 1999, 93) des Klassizismus lag in einem kleinen Kreis von Auftraggebern in Amsterdam. Van Campen gestaltete die Fassade von Keizersgracht 177 für die Brüder Coymans (1625), das von Inigo Jones' *Banquetting House* (1622) beeinflußt worden sein könnte, und drei Jahre später *Huis ten Bosch* bei Maarsen für einen Schwager der Coymans; 1634/35 wurde er von der Stadt mit dem Umbau des *Burgerweeshuis* in Amsterdam beauftragt. Salomon de Bray hatte einen Anbau an *Huis te Warmont* 1629 ebenfalls mit Pilasterordnungen und Tympanon versehen, vgl. OTTENHEYM 1997, 131. Indem die Amsterdamer Regenten nichts anderes als einen streng klassizistischen Entwurf für ihr neuzubauendes Rathaus wünschten, konkurrierten sie schließlich auch durch die „symbolische Form" mit dem Statthalter, um Bildung und Wohlstand auszudrücken. Noch bevor Van Campens Neubau (1648-65) allerdings zum Inbegriff des republikanischen „Roms" der statthalterlosen Zeit werden konnte, mußten Zeitgenossen die entsprechenden Formen mit höfischer Kultur und an sie relatierten gesellschaftlichen Kreisen in Verbindung bringen.

31 Vgl. für eine Beschreibung des Haager sozialen Lebens ZIJLMANS 1997-98; siehe auch WIJSENBEEK-OLTHUIS 1998, 45-103; zu dessen politischen Bedeutung innerhalb der Republik MÖRKE 1997-98.

32 Willem de Rots, *Kabinett von Amalia von Solms*, ca. 1650-60, versch. Holz, Elfenbein, Schildpatt, 65 x 104 x 40 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. BK-2005-19; dazu BAARSEN 2007, 67, Abb. 5.

33 FOCK 2005, 36.

siebenteilige Wandbekleidung, die Mitglieder des Adels in Innen- und Außenräumen zeigt,[34] oder eben die hochwertigen Architekturgemälde von Dirck van Delen, Bartholomeus van Bassen oder Steenwijck, welche selbst durch Amt, Adel und Ausbildung Zugang zu den entsprechenden Kreisen besaßen:[35] ihr Kontext im weiteren Sinne ist der Hof, wo sich politische Repräsentation und gelehrter, humanistisch gebildeter Anspruch in der Emulation Frankreichs und Italiens, etwa der Medici, miteinander verbinden.

Häfen, Plätze und Paläste

Für Kundschaft mit solcherart ästhetischen Vorlieben muß auch Houckgeest gearbeitet haben, wie insbesondere seine vor 1650 entstandenen Gemälde nahelegen. Insgesamt kennen wir von ihm nur etwa 25 signierte Gemälde, von denen siebzehn zugleich datiert sind. Mindestens acht weitere Werke können ihm mit guten Gründen zugeschrieben werden.[36] Zwei Drittel sind Kircheninterieurs, es gibt eine alt- und eine neutestamentliche Szene,[37] der Rest zeigt profane Architektur – Häfen, Plätze und Paläste, als deren künstlerische Bezugsgröße die Motivik Claude Lorrains gelten darf. Dessen Werk war überall – auch in Holland – zu hohen Preisen gefragt[38] und war nicht nur im Hinblick auf die arkadische Landschaft, auch vermittelt über zurückgekehrte Italianisanten, vorbildlich.[39] Klassizismus, Romanismus und südliches Licht sind Stilmittel, die *mutatis mutandis* auch bei Houckgeest auftauchen (Abb. 13). Daneben bestimmen Anklänge an von Claude gebrauchte Architekturmotive – oft die an einer Seite der Bildfläche stehenden Paläste mit klassizistischen Formen – Teile der Œuvres von Dirck van Delen, Emanuel

---

34 Dirck van Delen zugeschr., *Siebenteilige Wandbekleidung mit Porträts der statthalterlichen Familie*, ca. 1630-32, Lw, versch. Maße, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. SK-A-3936 bis SK-A-3942), vgl. STARING 1965 (dort noch als Bartholomeus van Bassen zugeschrieben); LIEDTKE 1991, 39ff.

35 Vgl. J. HOWARTH 2009, 24f.

36 Einen Ausgangspunkt bietet die Reproduktionssammlung des RKD. Vgl. die Liste repräsentativer Werke bei L. DE VRIES 1975, 51f.; JANTZEN 1979, 224, Nr. 164-196; sowie, für die Zeit nach 1650, LIEDTKE 1982A, 99-104, App. I bzw. LIEDTKE 2000, 107.

37 Gerard Houckgeest, *Das Urteil Salomons im Palast*, 1647, Holz, 39 x 56 cm, mon. und dat., ehem. Dessau; ders., *Jesus und die Ehebrecherin im Tempel*, Holz, 39,7 x 57,2 cm, mon., zuletzt Verst. New York (Christie), 18.5.1995, Nr. 2.

38 Bekannt ist, daß zwei seiner im *Liber Veritatis* verzeichneten Gemälde aus den 1640er Jahren für Amsterdam bestimmt waren (AUSST.-KAT. MÜNCHEN 1983, 47, 178). Joachim von Sandrart, der Claude in Rom bis 1635 gut gekannt hatte, könnte für den Weiterverkauf einiger Gemälde verantwortlich gewesen sein, schreibt er doch in seiner *Teutschen Akademie*, daß Adriaan Paauw ihm fl 500 für eine „drey Spannen lange Landschaft" bezahlt hätte (SANDRART 1675-80, II, Buch 3, 332). Andere Gemälde Lorrains wurden in der zweiten Jahrhunderthälfte in holländischen Sammlungen und Verkäufen registriert, in Dordrecht kam 1696 gar eine Charge von 45 Zeichnungen auf den Markt, Verst. Johan de Witt (wohl der gleichnamige Sohn (1662–1701) des ehem. Raadspensionaris), Dordrecht, 24.9.-6.10. 1696. Roethlisberger plädiert allerdings dafür, daß sie nicht aus De Witts Besitz stammten, ROETHLISBERGER 1996.

39 Herman Swanevelt (ca. 1600–1655) oder Jan Both (ca. 1610–1652) beispielsweise hatten den Lothringer in Rom kennengelernt und waren 1641 nach Holland zurückgekehrt, vgl. AUSST.-KAT. MÜNCHEN 1983, bes. 178-198 sowie Harwood 2002, 20ff., 25; AUSST.-KAT. WIEN 2007-08, 82-93; zu Swanevelt auch AUSST.-KAT. WOERDEN 2007.

de Witte und Daniel de Blieck. Ohne eine unmittelbare Verbindung behaupten zu wollen, darf man bei De Witte eine mit Claude vergleichbare Arbeitsweise vermuten,[40] zudem wissen wir, daß De Blieck seine vollendeten Gemälde zeichnerisch festgehalten, also einen eigenen *Liber Veritatis* angelegt, hat.[41]

Eine *Säulenhalle* soll beispielhaft betrachtet werden, von der Houckgeest zwei Versionen geschaffen hat (Abb. 15).[42] Die Mitte der in Rot- und Brauntönen gehaltenen Architektur dominiert ein Brunnen, der von einem hellen, offenbar marmornen Standbild geschmückt wird. Dessen Gestalt läßt den Götterboten Merkur erkennen, wie sie durch den für Medici in Florenz tätigen Flamen Giambologna (1529–1608) geprägt wurde. Ein lebensgroßer Guß des *Mercurio volante* krönte seit 1580 einen Brunnen in der Mitte der Loggia der römischen Villa Medici[43] – und tatsächlich könnte Houckgeests Kombination von innerer Fassade mit Halbrundbogen und gekuppelten korinthischen Säulen, Treppenanlage und dem merkurgekröntem Brunnen von der Gartenseite der Villa inspiriert sein, deren Frontansicht er gedreht und variiert haben mag (Abb. 16).[44] Als Geschenkgaben waren Giambolognas Bronzen schnell an nordeuropäische Höfe gelangt,[45] wo sie imitiert und kopiert wurden. Für die Residenz Königin Henrietta Marias von England, das *Somerset House,* hatte Hubert le Sueur (ca. 1585–1658/68) im Jahr 1636 einen Brunnen fertiggestellt, an dessen Spitze ein kleiner *Merkur* stand. Auch wenn nicht gesichert ist, daß es sich tatsächlich um eine Kopie nach Giambologna handelte,[46] läßt die mögliche Rezeption in England aufmerken. Die Variante von Houckgeests *Säulenhalle*, welche sich heute im Louvre befindet, ist von oranischer Provenienz, wobei leider unbekannt ist, ob sich der Besitz auf die Entstehungszeit

---

40 Dazu unten, Kap. 8.2.2.

41 Dazu BUIJSEN 1995.

42 Gerard Houckgeest, *Säulenhalle eines Palast mit einem vor einem Prinzen erscheinenden Botschafter*, Holz, 69 x 97 cm, sign. r. auf der Säule: G. Houckgeest fecit, Paris, Louvre, Inv.-Nr. 1374. Eine zweite Version mit zeitgenössisch gekleideter, aber ähnlich im Raum verteilter Staffage befindet sich im Museum für Hamburgische Geschichte (Holz, 54,6 x 75,3 cm), Abb. in: AUSST.-KAT. HAMBURG 1997, 90, Tafel 8, vorher wohl Verst. Amsterdam (Christie), 11.11.1996, Nr. 44.

43 Florenz, Museo Nazionale del Bargello, Inv. B 449; vgl. hierzu auch AUSST.-KAT. ROM 1999, 202f., Nr. 34. Zu Giambolognas Merkur vgl. AUSST.-KAT. FLORENZ 2006, 255-268, Nr. 52-57; AUSST.-KAT. WIEN 2006, 248-261, Nr. 21-26. Allg. zum Künstler vgl. Dimitrios Zikos, Art. Giambologna, in: AKL, Bd. 53 (2007), 181-185 (Lit.).

44 Giovanni Francesco Venturini, *Fontana di Mercurio nel Giardino del Gran Duca di Toscana*, Radierung aus der Serie *Le Fontane ne' Palazzi e ne' Giardini di Roma*, hg. von Giovanni Giacomo de'Rossi (Buch III, 9), 21,0 x 30,7 cm, 1676-1700, London, British Museum, Reg.-Nr. 1928,0713.19; vgl. auch den ersten Kupferstich der Villa Medici von Dominico Buti (1550-ca. 1590), 41 x 54 cm, Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe, scat. 30, PC 7125, Abb. in: AUSST.-KAT. ROM 1999, 140f.

45 Ungefähr 1564/65 hatte der soeben zum Kaiser gewählte Maximilian II. einen *Merkur* „so groß wie ein fünfzehnjähriger Knabe" erhalten, wie Vasari und Raffaello Borghini wissen (nachgewiesen z.B. in AUSST.-KAT. WIEN 2006, 250). Francesco de' Medici schickte 1587 eine Statuette des Götterboten aus Anlaß der Thronbesteigung des Kurfürsten Christian I. nach Sachsen, auch nach Frankreich und England gelangten auf diese Weise Abgüsse, vgl. AUSST.-KAT. DRESDEN 2006-07; AVERY 2006; WARREN 2006.

46 Das Werk ist verloren, AVERY 1980-82, 151f., 181, Nr. 27; vgl. WARREN 2006, 128; D. HOWARTH 1989, 86f.

des Gemäldes und damit auf den Hof Friedrich Heinrichs und Amalia von Solms zurückführen läßt.[47] Unbekannt ist, wie lange das Werk Eigentum der Oranier gewesen war und ob es sich der Besitz gar bis auf die Zeit seines Entstehens, und damit auf Friedrich Heinrich und Amalia von Solms, die um enge dynastische Beziehungen nach England bemüht waren, zurückführen läßt.

Die Verbindung zwischen der zweiten Hofhaltung in Den Haag, der des „Winterkönigs" Friedrich V. von der Pfalz und dessen Gemahlin Elisabeth Stuart, wird in einem anderen Gemälde von Gerard Houckgeest manifest. Ein Palastinterieur zeigt den englischen König Karl I., seine Gemahlin Henrietta Maria sowie deren Sohn, den Prinzen von Wales, beim Schaumahl.[48] Es ist 1635 datiert und läßt sich bereits in einem Inventar des letzteren, des späteren Königs Karl II., nachweisen. Da die Köpfe der Hoheiten signifikant von der restlichen Oberfläche – Architektur wie Figuren – abweichen, darf vermutet werden, daß sie in England eingefügt worden sind, nachdem Houckgeest das Gemälde in Delft oder Den Haag gefertigt hatte.[49] Als Vorbild diente ihm ein ein Jahr zuvor entstandenes Interieur Bartholomeus van Bassens, dem exakt nachzufolgen Houckgeest offensichtlich bestrebt war: dieses präsentiert den „Winterkönig" und seine Gattin bei zeremoniellen Mahl. Eine zweite Version mit veränderten Details in Fußboden, Lambrisierung und Wandgestaltung, aber weitgehend identischer Staffage, die Van Bassen wohl um die selbe Zeit geschaffen hat, befindet sich wie Houckgeests Gemälde auch im Besitz der englischen Königin Elisabeth II. Ein Zusammenhang beider Aufträge liegt auf der Hand – die „Winterkönigin" Elisabeth Stuart war immerhin die ältere Schwester Karls I. Gleichermaßen beweisen die Gemälde, daß noch Mitte der 1630er Jahre ein enger Bezug zwischen Van Bassen und Houckgeest bestanden haben muß. Obwohl nicht unbedingt als Beleg für ein Lehrer-Schülerverhältnis zu werten, darf vermutet werden, daß Houckgeest als kundiger Meister von Van Bassen herangezogen worden sein könnte, um den englischen Auftrag zu erfüllen.[50] Houckgeest teilte Kunstfertigkeit und Kundenkreis des älteren Kollegen.

Als Perspektivmaler in England tätig war Hendrick van Steenwijck d.J. Als dieser das Land um 1637 wieder verlassen hatte, erhielt Houckgeest offenbar den Auftrag für ein Perspektivstück, in welches Cornelis Jonson van Ceulen (1593–1661) ein ganzfiguriges Porträt Henrietta Marias

---

47 Es stammt aus der Sammlung des letzten niederländischen Statthalters Wilhelm V., welche 1795 in Den Haag beschlagnahmt und nach Frankreich überführt wurde, FOUCART 1975, 57f.

48 Gerard Houckgeest, *Karl I., Königin Henrietta Maria und Karl II., Prinz von Wales, beim Schaumahl*, 1635, Holz, 63,2 x 92,4 cm, sign./dat. r. über dem Eingang: HOUCKG[...] / 1635, Royal Collection Her Majesty Queen Elisabeth II, Inv.-Nr. RCIN 402966; vgl. KAT. QUEEN ELISABETH II. 1982, 63, Nr. 87. Eine vergrößerbare Abbildung findet sich unter URL: http://www.royalcollection.org.uk/eGallery/object.asp?maker=12118&object=402966&row=0&detail=magnify (zuletzt gesehen am 15. Aug. 2009).

49 RÜGER 2004, 157f.; vgl. diesen Aufsatz auch für folgendes.

50 Setzt man die Spekulation zu Houckgeests späteren Auftrag für den *Raad van State* fort, so könnte auch eine Delfter Persönlichkeit wie Govert Dircksz. Brasser eine vermittelnde Rolle gespielt haben, vgl. oben, Kap. 1.3.1, Anm. 88. Brasser hatte 1632-34 als Deputierter der Generalstände in England amtiert.

einfügen sollte (Abb. 14).[51] Die von rechts eingetretene Königin spielt auf einer Laute, was im Kontext der klassischen Architektur nicht anderes als ihr Sinn für vollkommene Harmonie bedeuten kann. Im Durchblick durch eine Säulengalerie ist ein Risalit eines Palazzo zu sehen, der an einen Fassadentyp erinnert, welcher bereits in Houckgeests Hafenansicht vorgekommen war (Abb. 13). Karl I. besaß noch weitere Perspektivstücke des Malers, eines davon kann nach der Wiederherstellung der Monarchie 1660 erneut in der Galerie auf *Hampton Court* nachgewiesen werden als „Hookhest A Prospective" und befindet sich noch immer im Besitz der englischen Königin.[52] Die insgesamt sechs bezeugten Gemälde von Gerard Houckgeest im Besitz der Stuarts weisen, wenn nicht auf einen längeren Aufenthalt oder kurze Besuche, so doch sicher auf gute Beziehungen des Malers zum Königshof auf den britischen Inseln hin.[53]

Houckgeests ästhetischer Bruch?

Liedtke führte den Begriff des Hofstils nicht ein, um einen bestimmten lokalen „Stil" der Architekturmalerei zu etablieren, der sich aus einer engen Verzahnung verschiedener Künstler an einem Ort hätte ergeben können. Vielmehr wollte er den mäzenatischen Hintergrund für ein bestimmtes ästhetisches Vokabular und Bildkonventionen skizzieren, welche die Gemälde Van Bassens, Van Delens, Steenwijcks d.J. und eben Gerard Houckgeests Werk vor 1650 gemein haben: klassizistische Formen und die Betonung perspektivischer Konstruktion.
Läßt sich der „Hofstil" nun aber auf eine bestimmte Gestalt der Architekturmalerei – nämlich vor allem sogenannte „imaginäre" Räume bzw. das, was der Autor als „realistic imaginary

---

51 1639, zum Zeitpunkt des von Abraham van der Doort aufgestellten Inventars war die Kleidung der Figur noch nicht vollendet: „Item a Prospective peece painted | by Hookgest and the Queenes Picture | therein at length don by Cornelius Johnson whereof the Clothes are not as yet finished", zit. nach MILLAR 1958-60, 158 [9]. Zum Werk, zuletzt Verst. London (Sotheby), 8.3.1989, Nr. 24, vgl. KAT. QUEEN ELISABETH II. 1982, xxxiii, Abb. 20; LIEDTKE 1991, 41, Anm. 45. Das Gemälde steht in einer Reihe vornehmer Porträts mit perspektivischem Hintergrund: Daniel Mijtens und Hendrick van Steenwijck d.J., *Karl I. in imaginärer Palastarchitektur*, 1626/1627, Lw, 307 x 240 cm, Turin, Galleria Sabauda; Hendrick van Steenwijck d.J. Jonson van Ceulen, *König Karl I. von England in einer Bogenhalle*, 1637, Holz, 50 x 46,5 cm sowie *Königin Henrietta Maria, die Gemahlin Karls I. von England in einer Bogenhalle,* 1637, Holz, 51 x 44,5 cm, beide Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 1187 und 1188; nach Daniel Mijtens, *William Herbert, 3rd Earl of Pembroke*, ca. 1625, Lw, 59,1 x 53 cm, London, National Portrait Gallery, Inv.-Nr. 5560; vgl. dazu auch RODING & STAPEL 2004; zu Cornelis Jonson van Ceulen vgl. HEARN 2003.

52 Es zeigt auf der linken Seite einen orthogonal fluchtende Halle mit doppelgestellten toskanischen Säulen. Aus einem Gang von rechts tritt eine Gruppe Personen, angeführt von einem offenbar königlichem Paar, dem Gaben überreicht werden. Im Hintergrund öffnet sich eine Terassenanlage mit Gartenpavillion. Gerard Houckgeest, *Palastinterieur*, Holz, 61,6 x 76,8 cm, Hampton Court; KAT. QUEEN ELISABETH II. 1982, 63f., Nr. 88, Abb. 77. Zu den Nachweisen anderer Gemälde in königlich-englischem Besitz vgl. die 1639 und 1649 (zum Verkauf) aufgestellten Inventare, MILLAR 1958-60, 158 bzw. MILLAR 1970-72, 188, 191, 277, 301, zusammengefaßt auch in: AUSST.-KAT. ROTTERDAM 1991, 165, Nr. 29. Zu den Kunstsammlungen Karls I. vgl. allg. MACGREGOR 1989.

53 Einen Aufenthalt in England suggerierte White in: KAT. QUEEN ELISABETH II. 1982, xxxiii, zur Diskussion RÜGER 2004, 157.

church“ bezeichnet hatte[54] – eingrenzen? Liedtke bleibt, was dies angeht, ambivalent. Zum einen weist er auf den von einer „lokalen Bildtradition“ unabhängigen Charakter der höfischen Architekturmalerei, schließlich kann Pieter Saenredam, dessen Kirchen stets von einer genauen zeichnerischen Aufnahme bestehender Räume ausgehen, ebenso mit Den Haag (und insbesondere mit Constantijn Huygens) in Verbindung gebracht werden.[55] Zum anderen beschreibt Liedtke Houckgeests Darstellungen des Chores der Delfter *Nieuwe Kerk* um 1650 eindeutig als Bruch und suggeriert damit eine – sehr wohl mit den Zeitläuften koinzidierende – künstlerische Entwicklung: „He broke with the ‚court style‘ at a moment when it was effectively over in any case [...]“.[56] Bedeutet dies, daß die politische Umbruchszeit, in der das Statthalteramt in Frage gestellt und letztlich abgeschafft wurde, den *künstlerischen* Umschlag ermöglicht hatte? Führte dieser Umschlag Houckgeest im übertragenen Sinne weg vom Hofe und hin nach Delft?

Um es vorwegzunehmen: das Folgende möchte diese Frage bejahen – mit einer Nuance allerdings, die gerade die Kontinuität höfischen Kunstverstandes hervorhebt, welcher Hand in Hand geht mit der durch Houckgeests Oraniergrabdarstellungen verkörperten politischen Brisanz. Es soll plausibel werden, daß die Kreise, für die Houckgeest gearbeitet haben muß, gerade keinem Hort des ästhetischen Konservativismus' entsprangen. Dazu möchte ich im folgenden die drei entscheidenden Gemälde von Gerard Houckgeest, in denen dieser das Oraniergrabmal in seinem Kontext im Chor der Delfter *Nieuwe Kerk* in Szene setzt, eingehend analysieren: die großformatige Tafel in Hamburg, das hieraus entwickelte Kabinettstück im *Mauritshuis* und der querformatige, gewagte *Chorumgang* im selben Museum (Abbn. 2, 22, 24). Ich möchte zeigen, daß Houckgeests Entscheidung für die Wiedergabe des Realraumes und interessanter schräger Durchblicke eine bewußte, künstlerische Wahl war, welche – auch und gerade in ihrer Innovativität – in inhaltlicher Kontinuität zum Vorangegangenen steht. Der oranische Hof und die um ihn gewachsenen Strukturen, seine Kultur, blieben schließlich bestehen. Gerade, weil die Hofhaltung als solche nie eine administrativ-politische Funktion erfüllte, konnte das Haus Oranien, wie Mörke betont, „über die Statthalterrolle hinaus als politische Interessengruppierung in die Politik der Republik hineinwirken.“[57] Dies wurde von der Warte des Hofes aus nach 1650 noch notwendiger als vorher. Wenn der Hof als politische Partei betrachtet werden kann, so dürften materielle Erzeugnisse, die mit höfischer Kultur in Verbindung zu bringen sind, nun auch eine explizit politische Bedeutung erhalten. Das gilt, wie im folgenden aufzuweisen sein wird, auch für Houckgeests bildnerische Experimente: Ihr in hohem Maße „künstlicher“ Charakter paßt be-

54 LIEDTKE 1982A, 22-33.

55 SCHWARTZ & BOK 1990, 149-154, 206ff.; LIEDTKE 1991, 33, Anm. 10.

56 Hier zit. nach der originalen Version, auf S. 37 des englischsprachigen Katalogs bzw. LIEDTKE 1991, 39 (in der nl. Fassung).

57 MÖRKE 1997, 103.

sonders gut zu dem Anspruch höfischer Kreise, in dem sich Adel, Bildung und Kunst-verständnis gegenseitig unterstreichen.

Drei Aspekte bestimmen die Bildanalyse. Die Interpretation der künstlerischen Leistung setzt zunächst voraus, das Motiv unter ikonologischen Gesichtspunkten betrachtet zu haben. Zugespitzt auf das Hamburger Gemälde sollen die Wahl des Motivs und seine Ausführung – das Oraniermonument dargestellt an seinem Ort im Chorumgang der *Nieuwe Kerk* also – in den weiteren historischen Zusammenhang des Jahres 1650 eingebettet werden. Ein Zusammenhang mit der oranischen Faktion erscheint evident und die Interpretation des Hamburger Gemäldes als allegorisches „Staatsporträt", und mithin als politische Stellungnahme, gerechtfertigt.
Die formelle Analyse möchte sich auf zwei Aspekte konzentrieren. Zunächst stellt sich die Frage nach der Auseinandersetzung des Künstlers mit dem bestehenden Raum. Die Säulenstellungen in vier gleichmäßigen Jochen, das Halbrund des Chorumgangs und schließlich die an der Stelle des Hochaltars stehende, mehrfach gegliederte und durchbrochene Körper des Grabmals mit seinen Eckrisaliten, dem verschiedenfarbigen Marmor und der skulpturaler Dekoration fordern die Bewegung des Betrachters im Chorbereich heraus, um verschiedene Blickbezüge herzustellen und damit alles gut erfassen zu können. In seiner malerischen Darstellung entsprach Houckgeest dieser Voraussetzung, indem er sich, wie gezeigt werden soll, mit der Dynamik des Blicks beim Betrachten auseinandersetzte. Der Vergleich zwischen beiden hochformatigen Ansichten auf das Grabmal von Nordwesten (Hamburg, Den Haag) soll verdeutlichen, wie Houckgeest verschiedene Lösungen entwickelt hat, die als Steigerung des einen zum anderen angesehen werden können, letztlich aber als adäquat für das jeweilige Format der Gemälde gelten dürften.
Zum dritten möchte ich versuchen, auf die Auseinandersetzung des Betrachters mit der räumlichen Projektion einzugehen. Um Houckgeests Werke vollständig würdigen zu können, müssen die Kenntnis der bestehenden architektonischen Gegebenheiten ebenso vorausgesetzt werden wie das Wissen um Perspektivtheorie. Für das Verständnis letztendlich entscheidend ist jedoch immer die Fähigkeit des Betrachters, Wissen, Erinnerung und aktuelle Seherfahrung miteinander zu verbinden. Daß Houckgeest diese in besonderem Maße herausfordert, soll die Besprechung der breitformatigen Ansicht des Monumentes aus Südosten aufweisen.

2.1.2 *Libertas Aurea* oder *De ware vrijheid*? Das oranische „Staatsporträt" in Hamburg[58]

Den Generalständen, welche das Monument 1609, zu Beginn des Waffenstillstandes mit Spanien, bei Hendrick de Keyser in Auftrag gegeben hatten, war daran gelegen gewesen, die Figur Wilhelms mit einem Tugendkatalog zu umgeben, der zugleich die Pfeiler des niederländischen Staatswesens zum Ausdruck brachte.[59] Dazu dienen die Allegorien von Recht, Religion, Tapferkeit und Freiheit. Insbesondere die ersten beiden entsprechen unmittelbar den Aufgaben des Statthalters, Sorge für eine geregelte Justiz zu tragen und die rechte christliche Religion (reformierten Bekenntnisses) zu bewahren.[60] Die Tapferkeit als personenbezogene Eigenschaft Wilhelms verweist auf seine militärische Funktion als Oberbefehlshaber des Heeres und – in der Provinz Holland – auch der Flotte. Die am Grabmal dargestellte vierte Allegorie, die Freiheit, repräsentiert dagegen ein für die niederländische Republik besonderes Moment, immerhin verdankt sie ihre staatliche Existenz einem auch zeitgenössisch so begriffenen „Freiheitskampf". Attribute der Goldenen Freiheit sind Stab und Hut, letzterer, da die Kopfbedeckung (*pilleus*) das Zeichen des freien, römischen Bürgers war, die Sklaven oder Gefangene bei ihrer Freilassung erhielten.[61] Mit seiner breiten Krempe erinnert der Hut, wie Andreas Gormans festgestellt hat, an die zeitgenössische niederländische Mode;[62] De Keysers Skulptur übertrug das römische Ideal also in eine zeitgenössische Formensprache. Wird *Libertas* im Sinne von staatlicher Souveränität begriffen, weist sie am deutlichsten über die Eigenschaften Wilhelms als Individuum hinaus.[63]

Die Verzahnung der Erinnerung an die Person Wilhelms I. mit den von diesem gelegten Fundamenten des Staates hat De Keyser auch in den übrigen Elementen gestaltet. Flankiert von jeweils einem Doppelsäulenpaar befinden sich die aus Bronze gegossenen allegorischen Frauengestalten in Eckrisaliten, auf deren Giebeln Obelisken stehen. Sie umgeben einen Baldachin, unter dem in

---

58 Ausführlich mit dem Gemälde auseinandergesetzt haben sich, neben Wheelocks Studien, in letzter Zeit Karsten Müller und Andreas Gormans, GORMANS 2007, 170-175; K. MÜLLER. Müllers unpublizierte Magisterarbeit konnte Untersuchungsergebnisse der Hamburger Kunsthalle aus der Vorbereitung zur Ausstellung zu *Holländischen Kirchenbildern* (1995/96) verwenden und ist deshalb von Interesse, dem Autor danke ich herzlich für die Überlassung seines Manuskripts und Thomas Ketelsen für die Vermittlung dieses Kontaktes.

59 Zur legitimierenden Funktion von Totengedenken und Grabmälern für den Staat RADER 2003, hier 244: „Was allein zählt, ist die konstuierte Bedeutung für die Gruppe, zu deren Festigung oder sogar erst Konstituierung die Totenrituale inszeniert werden." Für Fallstudien zu Grabmälern in der Frühen Neuzeit (v.a. in Italien) siehe KARSTEN & ZITZLSPERGER 2004; BEHRMANN, KARSTEN & ZITZLSPERGER 2007.

60 Ausführlich zur Ikonographie des Oraniermonumentes JIMKES-VERKADE 1981. Zur Rolle der oranischen Statthalter im Staatsgefüge der Republik MÖRKE 1997.

61 Vgl. VAN MANDER, WTLEGGHINGH 1604, fol. 133r.; RIPA-PERS 1644, 273f. Zum römischen *pilleus* als Freiheitssymbol Rolf Hurschmann, Art. Pilleus, in: *Der neue Pauly* 9 (2000), Sp. 1022. Zum Hut als „selbständiges" niederländisches Symbol DLUGAICZYK 2005, 90-95.

62 GORMANS 2007, 173.

63 MÖRKE 1997, 285: „*Libertas* im Sinne staatlicher Souveränität bringt eine Dimension ein, die über die persönlichen Tugendeigenschaften des Fürsten auf das zentrale Kollektivinterpretament des transpersonalen ständischen Staates verweist."; vgl. JIMKES-VERKADE 1981, 219ff., 225f.

der Mitte der aus Marmor gehauene *gisant* des toten Statthalters liegt, mit Nachtmütze auf Stroh und Kissen gebettet. Den Nachruhm des Verstorbenen verkündet die über seinen Füßen schwebende Fama. Am Kopfende zum Kirchenschiff hin befindet sich Wilhelms überzeitliche Gestalt als gebietender Feldherr; die Skulptur ist wie die Fama in Bronze ausgeführt. Die „zwei Körper" des Oraniers stehen in der Tradition des Fürstengrabmals und repräsentieren mit der Gleichzeitigkeit von vergänglichem Leib und unvergänglichem Amt die monarchische Herrscher- und Herrschaftsidee,[64] die hier freilich immer im besonderen niederländischen Kontext zu sehen ist. Wilhelm war Statthalter, kein Landesherr – die in De Keysers Grabmal zum Ausdruck kommende Erinnerung aber gesteht ihm zum ersten Mal die Rolle des ideellen „Vater des Vaterlandes" zu, die Bronzegestalt des „lebenden" Feldherrn verkörperte mithin den Zusammenhang von republikanischer Unabhängigkeit und oranischer Statthalterschaft. Mit dem freistehenden Monument, das die Herrschaft eines Königs oder Fürsten assoziieren mußte,[65] war es die Republik selbst, die ihre Standeserhöhung betrieb. Oraniens überzeitliches Erbe seien, so die von Constantijn Huygens verfaßte Grabinschrift, die wiederhergestellten Gesetze des Landes. Die Inschrift, welche beidseitig in einer Kartusche auf dem Dach des Baldachins zu lesen ist, betont als wichtigstes Vermächtnis Wilhelms die Spanien abgetrotzte Freiheit des Staates; sie sei seinem Sohn und Nachfolger Moritz hinterlassen, damit dieser die aufrechterhalte („stabiliendam reliqvit").[66] In der so kultivierten Erinnerung hatte Wilhelm der Schweiger, wie es Moritz wenige Jahre zuvor ausgedrückt hatte, „de fundamenten van onsen vrijen staet geleyt."[67] Die *Libertas* wird damit zum Kernmoment der schriftlichen Memoria Oraniens, wie sie es gleichermaßen in der bildlich-skulpturalen Umsetzung ist: Die allegorische Gestalt der Freiheit befindet sich – dies ist noch einmal hervorzuheben – an einem Ehrenplatz, nämlich zur rechten Hand des Feldherrn.[68]

Houckgeest erschließt das Monument von einem gedachten Standpunkt am äußeren Rand des nördlichen Chorumgangs; der Betrachter sollte sich genau zwischen dem ersten und dem zweiten Joch befinden und geradewegs in Richtung des mittelsten Pfeilers in der südlichen Hälfte des inneren Chorkranzes blicken (Abbn. 2, 23a). Der Risalit mit der *Libertas* tritt hierdurch hervor und befindet sich links der Mittelachse. Diese wird durch zwei Schnittpunkte markiert: die obere Fahnenstange kreuzt sich mit dem *rouwkas* – beide tragen heraldische Insignien des Hauses

64 KANTOROWICZ 1990, bes. 415-432.

65 König Frederick II. von Dänemark hatte 1576 erlassen, daß ein freistehendes Monument ausschließlich Königen und Fürsten zustünde, DOMBROWSKI 2001, 238.

66 Die Inschrift wird unten, Kap. 8.1.3, Anm. 32 zitiert. Zur Verfassung der Inschrift in der Konkurrenz zwischen Daniel Heisius, Hugo Grotius und Huygens KUIPER 1984.

67 Zit. nach JIMKES-VERKADE 1981, 226.

68 Ebd., 218.

Oranien [69] –,die untere mit der metallenen Zugstange (Abb. 17a). Daneben ist es das Fußbodenmosaik, das die zentralperspektivische Tiefe des Raumes betont. Die Mittelachse teilt die zwei sichtbaren vorderen Eckrisalite des Grabmales mit den Allegorien der *Iustitia* – ihre Waage ist gerade noch zu erkennen – und der *Libertas Aurea* und dürfte das noch hervortretende Knie der sitzenden Feldherrengestalt wie das vor ihr stehende kleine Mädchen berühren (Abb. 17b). Den um die Mitte konzentrierten Bildaufbau hebt nicht zuletzt die Scheinrahmung hervor: Schmale dunkle Streifen an den Seiten gipfeln in Zwickeln, die durch schwarze „Vertiefungen" profiliert werden und einen halbrunden Abschluß des Gemäldefeldes suggerieren. Obwohl für den direkten Blick verborgen, weiß der mit den Gegebenheiten vor Ort vertraute Betrachter, daß *Oranje* im Zentrum steht, auf ihn – oder besser gesagt, auf seine noch gerade durch das Knie repräsentierte Eigenschaft als Feldherr und folglich auf sein Statthalteramt – konzentriert sich alles. Die vor dem Grabmal stehende Figurengruppe repräsentiert dabei das Wissen des Betrachters, da sie sieht, was dieser bei der Bildbetrachtung nur innerlich ergänzen kann.

Symmetrie, wie man sie bei einem mittigen Bildaufbau erwarten würde, findet sich in Houckgeests Gemälde nicht, wohl aber Verschränkungen im Raum, wodurch sich eine neuartige, jedoch immer noch um die Mittelachse konzentrierte Spannung ergibt. In gewissem Sinne verschleiert sie gar die beschriebene Zentralisierung in der Komposition, was vor allem dem in die rechte Bildhälfte gesetzten Pfeiler zu verdanken ist. Seine aufgrund der Nahsicht übergroß wirkende Masse bildet einen exzentrischen Schwerpunkt und scheint zunächst einmal alle, auch die direkt zum Oraniermonument führenden Blicke, zu absorbieren. Auf dem schwarzen Streifen um seine Basis befindet sich das Monogramm des Malers „GH•1650", darüber sind in Rot ausgeführte Kinderschmierereien zu sehen, ein Boot und der Oberkörper eines Mannes. Wie der Streifen aus hellen Fußbodenplatten angibt, kann man von hier aus die Abfolge der Säulen im inneren Chorumgang nachvollziehen. Auf gerader Linie folgen zwei Rundpfeiler, sodann die vier auf den Halbkreis eingerückten, zwei, ein verdeckter und der, durch den die Mittelachse der Komposition verläuft. Zwei Pfeiler auf der Geraden wiederum, die auf Houckgeests Gemälde vom Pfeiler im Vordergrund teilweise überdeckt werden, beschließen den Reigen der Säulen. Diese Metapher ist bewußt gewählt, läßt sie doch eine zirkelnde Bewegung assoziieren – denn genau das ist die Konsequenz der von Houckgeest gewählten Schrägsicht: Die Chorumgangspfeiler umkreisen ihre Mitte, die nichts anderes ist als das Oraniermonument.

In seiner Inszenierung des Orts zeigt der Maler, daß er die Dramaturgie der Architektur genau begriffen und ausgenutzt hat, die ursprünglich selbstredend dem Hochaltar gegolten hatte. Eine

---

[69] *Rouwkassen* („Trauerkästen") sind größere, rechteckige Tafeln, auf denen das vollständige Wappen eines Gestorbenen inklusive 16 oder 32 Aszendentenwappen (Quartieren) Platz hat – dies im Gegensatz zu den rhombenförmigen *rouwborden* („Trauertafeln"), auf welche zumeist nur ein einfaches Geschlechterwappen gemalt wurde, vgl. Art. Rouwborden, Art. Rouwkas, in: PAMA 1990, 283.

bloße Wiedergabe des Monuments von vorn hätte, wie der Vergleich mit einer späteren, dem genannten Kupferstich in der Delfter Stadtbeschreibung verwandten Komposition zeigt, keinen solchen Effekt zuwege gebracht (Abb. 11).[70] In der Tradition der Bestattung *ad sanctos* war und blieb die Grablege im Chor die fürstlichste aller möglichen. Die Entscheidung für ein Grabmal an der zentralsten Stelle freilich war erst nach der Reformation möglich und hatte, in der bewußten protestantischen Umwidmung, vom anhaltenden Verständnis der „zeremoniellen Potenz" eines Chorraums gezeugt.[71] Die Architektur umgab die Tumba, die Tumba umgab das – 1620 in ihr beigesetzte – Herz des Helden und wurde somit, wie Frits Scholten es formulierte, zu einem „monumentalen, säkularisierten Reliquiar".[72] Später sollten noch mehrere Grabmäler an dem Ort eines früheren Hochaltares errichtet werden. Während das Monument für Piet Hein in der Delfter *Oude Kerk* in den 1630er Jahren noch gegen den Scheitel des Hauptchores gesetzt worden war, erhielten „Seehelden" in der zweiten Jahrhunderthälfte ebenfalls einen Gedenkort innerhalb des Chorpolygons: Admiral Jacob Wassenaer van Obdam in der *Grote Kerk* in Den Haag (1667), Willem Joseph van Ghent im Dom zu Utrecht (1676), Admiral Michiel de Ruyter in der Amsterdamer *Nieuwe Kerk* (1681).[73] Indem er das Grabmal also nun – anders als seine Vorgänger Van Bassen und Van Delen – integriert in seinen architektonischen Kontext wiedergab, konnte Gerard Houckgeest die Aussagekraft seines Motivs noch einmal steigern. Der zuvor mit der zentralen Kulthandlung am Altar verbundene Akt erinnernder Vergegenwärtigung wurde – am

---

70 *Der Chor der Nieuwe Kerk in Delft mit dem Grabmal Wilhem von Oraniens*, Holz, 31 x 43,8 cm, zuletzt Ksth. Kleykamp, Den Haag (1928), als Gerrit Berckheyde.

71 Eine Parallele gibt es beispielsweise in Freiberg, wo der gesamte Chorbereich des Doms zwischen 1585/89 und 1594 zu einem abgeschlossenen Memorialraum („Fürstengruft") für die albertinischen Wettiner umgestaltet worden war. Das zuvor fertiggestellte Monument für Kurfürst Moritz von Sachsen (dem Onkel des zum Zeitpunkt des Baus des Oraniermonuments amtierenden Statthalters Moritz) befindet sich allerdings lediglich im Vorchor, der mit dem Raum des – bei den lutherischen Wettinern selbstverständlich vorhandenen, aber vor die Vierung versetzten – Altars verbunden ist; dazu MEINE-SCHAWE 1992; DOMBROWSKI 2001; BARESEL-BRANDT 2007, 264-283.
In Tübingen *ersetzte* erstmals eine Grabstätte den Hochaltar: das Monument für Herzog Eberhard V. von Württemberg (Urach) in der (seit 1534 universitär genutzten) Tübinger Stiftskirche war der Ausgangspunkt für die Nutzung des Chores als dynastische Grablege für die Württembergischen Herzöge im 16. Jh., vgl. BARESEL-BRAND 2007, 257-261.
Die ersten Grabdenkmäler an Chorscheiteln wurden in Hessen errichtet, 1567-1572 das Wandgrabmal für Landgraf Philipp von Hessen und Christine von Sachsen in der Kasseler Martinikirche (inzwischen in ein Seitenschiff versetzt; vgl. zuletzt MEIER 2007) und 1588/89 für deren Sohn Georg von Hessen-Darmstadt und Magdalena von der Lippe in der Darmstädter Stadtkirche. Zumindest bei letzterem darf begründet vermutet werden, daß man sich sehr gut bewußt war, daß Form und Ort ein Altarretabel assoziieren lassen könnten; MERKEL 2000, 123F.; BARESEL-BRAND 2007, 289-295, bes. 294.

72 EX & SCHOLTEN 2001, 32, er fährt fort: „Het was, net als de laatmiddeleeuwse reliekschrijnen, een rijk geornamenteerd, architectonisch omhulsel voor de haast heilige resten van 's lands eerste leidsman. De paapse heilige had hier plaatsgemaakt voor de protestantse held.", vgl. SCHOLTEN 2003, 86. Zur „Heiligkeit" des Grabmals im Kontext der Fürstenbestattung jetzt auch SANTING 2007, bes. 201-205.

73 Zu den Seeheldengrabmälern siehe unten, Kap. 6.4 und Kap. 7.1.1.

selben Ort – umgeformt zu einer politischen Gedächtnishandlung, oder, wie Gormans es ausgedrückt hat:

> „Der Ort der sich stets wiederholenden Feier von Passion, Tod und Auferstehung des Gottessohnes wurde jetzt zum Ort, an dem Erinnerung an Willem und die Oranier bewahrt und immer wieder erneuert werden sollte. Der alte Ort umfassender christlicher ‚memoria', also der Ort eines retrospektiv wie prospektiv gewandten Gedächtnisses wurde zum Ort säkularisierter ‚memoria', der Gedenkort Christi zum Gedenkort einer um die Geschichte eines Landes verdienten politischen Persönlichkeit."[74]

Houckgeests Gemälde ermöglichte es, diese Übertragung während des Schauens nachzuvollziehen. Die Eigenschaften der alten Kirchenarchitektur konnten erkannt werden und in Bezug auf das Grabmal gelesen werden. Der umgewidmete Chorraum war geöffnet und für jedermann zugänglich geworden, das Betrachten des Oraniermonumentes nicht nur touristische Attraktion und „staatsbürgerliches Bildungsgut",[75] sondern geriet auch zur künstlerischen Übung (Abb. 12a). Gerade in seiner Nicht-Offensichtlichkeit, die Betrachteraktivität erfordert, kommt dem ersten Statthalter der selbständigen Provinzen besondere Bedeutung zu – und zwar sowohl in der Realität als in Houckgeests Gemälde. Der Unterschied ist, daß, da die Grabmalsarchitektur die Gestalt des liegenden Toten erst beim Herantreten von der Seite eröffnet,[76] Oranien in der *Nieuwe Kerk* dem Besucher unmittelbar nur in seiner überzeitlichen, politischen Gestalt als Feldherr und Statthalter entgegentritt, während der Maler auch diese Gestalt bis auf das Knie reduziert. Beide „Körper" überläßt er der erinnernden Vergegenwärtigung des Betrachters.[77] Houckgeests bildnerische Gestaltung steuert die zeitgenössische Assoziation hingegen unter dem Blickwinkel zweier, miteinander verbundener Aussagen, die im folgenden besprochen werden sollen, von staatlicher *Libertas* und dynastischer Kontinuität.[78]

---

74 GORMANS 2007, 174.

75 Der Kontrast mit der durch Bau und Vergitterung abgeschlossenen Freiberger „Fürstengruft" der Wettiner, für die Dombrowski die Zugehörigkeit zum elitären höfischen Raum hervorgehoben hat, verdeutlicht die Integration des Monumentes in den öffentlichen Raum: hier schützt lediglich ein niedriges Gitter; vgl. DOMBROWSKI 2001, 265-267

76 Vgl. BARESEL-BRAND 2007, 252: „der Betrachter [wird] des Gisants […] nicht unmittelbar ansichtig; dies ist erst beim Herantreten möglich, da die Architektur des umgebenden *Petit Mausolée* eine Sichtbarriere schafft. Die Ansicht muß erschlossen werden, unmittelbar präsentiert sich nur die frontale Lebenddarstellung Wilhelm von Oraniens als Statthalter."

77 Im Kontrast zu der hier vorgestellten Interpretation erinnernder Vergegenwärtigung betonte jüngt Vanhaelen, daß das mit der Schrägsicht verbundene „Verschwinden" der Figur Oraniens als Ausdruck des Verlusts der Statthalterschaft gewertet werden könnte. Die als letztlich positive Errungenschaft verstandene Absenz dieser politischen Institution im Bild ginge mit der zunehmenden Entpersönlichung politischer Realitäten einher, VANHAELEN 2008, 374-380.

78 Daß die grundsätzlich widersprüchlichen Elemente – die Betonung einer adligen Dynastie sowie die Festigung der republikanischen Verfassung – bereits im Auftrag für das Grabmal zusammenkommen, betont BARESEL-BRAND 2007, 255f.

In der ursprünglichen Konzeption des Bildes war die Prominenz der „Freiheit“ keineswegs gegeben. Bereits mit dem bloßen Auge sind im linken oberen Viertel die Konturen eines Kapitells zu sehen, die zeigen, daß sich vor der Planänderung eine Säule genau an der Stelle des heutigen Interkolumniums befunden hatte. Die zweite Säule war folgerichtig zur Mitte verschoben, während es die dritte, so wuchtig wirkende Säule zunächst nicht gegeben hatte. Die Arkatur der gegenüberliegenden Wand war dagegen um einen Bogen erweitert gewesen.[79] Erst nachdem Houckgeest die Veränderungen ausgeführt hatte, fügte er, wie bereits der Augenschein verdeutlicht, die Scheinrahmung ein, als hätte er den Zusammenhalt der Komposition nachträglich noch einmal sichern wollen. Dieser Schritt unterband jedenfalls die „optischen Fliehkräfte“ der Gewölbe, so daß sich, wie gesehen, die Konzentration auf die Mitte verstärkte. Wie genau der Ort des Grabmals in Houckgeests erster Fassung geplant gewesen war, kann nicht mehr rekonstruiert werden: In der Untermalung vor der „Verlegung“ der Pfeiler hatte der Maler es noch nicht ausgeführt.[80] Deshalb muß offen bleiben, ob diese Planänderung mit veränderten Erfordernissen für die Sichtbarkeit des Grabmals im Bild begründet werden kann. Sicher ist jedoch, daß das beschriebene Spiel der Elemente um die Mittelachse so nicht möglich gewesen und *Libertas Aurea* kaum derart in den Mittelpunkt des Interesses gerückt wäre.

Die goldene Freiheit wurde der Interpretation Müllers zufolge zu einer „Galionsfigur“, die Zeitgenossen mit Oranien in Verbindung bringen mußten, da sie ein stets wiederkehrendes Element in der literarischen wie bildlichen Panegyrik auf das statthalterliche Haus war.[81] Ein Kupferstich beispielsweise, den Hendrick Hondius nach Entwurf von Hans Jordaens geschaffen hatte, zeigt eine Allegorie auf die Wohlfahrt der vereinten Provinzen. [82] Auf dem Fundament „Christus“ befinden sich im Zentrum drei Säulen, die die staatlichen Tugenden *Iustitia*, *Religio* und *Politia* repräsentieren. Im Vordergrund vor ihnen sitzt der holländische Löwe flankiert von den Oranierprinzen Moritz und Friedrich Heinrich. Der *Leo Belgicus* nun hält in seinen Händen zwei Lanzen, deren Spitzen von Freiheitshüten bekrönt sind, Banner weisen diese als *Libertas Conscientiæ* und *Libertas Patriæ* aus. Die in voller Rüstung auftretenden Söhne Wilhelm des Schweigers, denen optisch die Tugendpfeiler *Virtus* und *Constantia* zugeordnet sind, sichern, so die Aussage des Stiches, die gewonnenen Freiheiten und garantieren damit erst die Verfassung des Landes. Daß die Komposition als Plädoyer für eine starke Stellung des Statthalters verstanden wurde, zeigt ihre Aktualisierung im Jahr 1619 (Abb. 18). Quasi als Ausdruck von Moritz’

---

79 Vgl. die Beschreibungen einer IRR-Untersuchung durch MÜLLER 1996, 5, Anm. 4; zusammenfassend Thomas Ketelsen, in: KAT. HAMBURG 2001, 132ff., Nr. 342, hier: 133. Ich danke Thomas Ketelsen, daß ich seine Unterlagen zur Untersuchung einsehen durfte.

80 MÜLLER 1996, 5, Anm. 4.

81 Ebd., 33ff.

82 Hendrick Hondius nach Hans Jordaens I, *Der Wohlstand der Vereinten Provinzen*, 1603, Kupferstich, 45,5 x 56,3 cm, vgl. ORENSTEIN 1994, 52f., Nr. 41.

gestärkter Position sollte der Kontraremonstrant Hondius den Stich in leicht angepaßter Form noch einmal auf den Markt bringen.[83]

Aber kommen wir zurück zu Houckgeests Gemälde. Seine bildliche Wiedergabe der *Libertas Aurea* hält ihr Haupt nicht, wie ihr skulpturales Vorbild, etwas gesenkt, sondern scheint frontal aus dem Bild heraus zu schauen – zum Betrachter. Das Bildganze war auf Grabmal und die goldene Freiheit ausgerichtet gewesen, diese minimale Manipulation ermöglicht nun die direkte Konfrontation mit der Personifikation der Freiheit. Zu einem Zeitpunkt, da das politische Amt des Statthalters durch Verfechter der „ware vrijheid" in Frage gestellt wurde, mußte diese Begegnung ein Politikum werden.

Die Rolle des Statthalters als Repräsentant war der Republik insbesondere auf dem internationalen diplomatischen Parkett durchaus dienlich, nach innen jedoch verursachte die Anwesenheit einer derart zentralen und – zumeist – starken Figur eine ständige Spannung. Da die Staatseinrichtung am Anfang der Republik nicht eingehend reflektiert wurde, sondern pragmatisch und faktisch konservativ blieb, konnten sich zwei verschiedene Strömungen etablieren, die als *Prinsgezinden* und *Staatsgezinden* angedeutet werden.[84] Deren Spannung kann gar als Konstituens in der Geschichte der niederländischen Republik betrachtet werden, da sie Einrichtungen der habsburgischen Staatsverwaltung wie das Statthalteramt übernommen hatte, ohne das Verhältnis zwischen Zentralgewalt und provinzialer Souveränität grundlegend zu klären. *Prinsgezinden* unterstützten, kurz gefaßt, eine dominante Stellung des Statthalters, während *Staatsgezinden* eine zunehmende Zentralisierung der Republik ablehnten und auf der Souveränität der Provinzen beharrten. Die kleinere, provinziale Einheit sicherte nämlich den Einfluß der stets mächtiger werdenden Handelsstädte und ihrer vornehmen Familien gegenüber älteren (adligen) Eliten und, auf einer gesamtstaatlichen Ebene, insbesondere die Vormachtstellung Hollands. Der Grundkonflikt zwischen beiden Faktionen durchzog die politische Kultur der Republik, wobei die Begriffe, wie Mörke betont, „nicht als Ausdruck einer antagonistischen Scheidung beider Gruppen in separate politische und soziale Räume verstanden werden [dürfen], sondern als Pole eines Spannungsbogens, innerhalb dessen sich die Interaktionen der Glieder des Herrschaftsverbandes vollzog."[85] Die Debatte war ein Aspekt, gesucht wurde im Diskurs aber stets danach,

---

[83] Vgl. ORENSTEIN 1996, 66f., zu Hondius' profilierter religiösen Überzeugung ebd., 35ff.; ORENSTEIN 1995, 245f.

[84] Während der Ausdruck „prinsgezind" zeitgenössisch ist, stammt sein Gegenpol „staatsgezind" wahrscheinlich erst aus dem 18. Jahrhundert mit seinen je eigenen politischen Auseinandersetzungen; vgl. Art. Prins (III), in: WNT, Bd. XII.2, Sp. 4219; Art. staatschgezind, in: WNT, Bd. XV, Sp. 309. In der Opposition wurden sie beispielsweise gebraucht von Joannes Le Francq van Berkhey, *Natuurlijke Historie van Holland*, Bd. 3, Amsterdam 1773, 593 („Hy hangt zyn Huikje naar den wind, Dan is hy Prins-, dan Staats-gezind"), zit. nach: Art. Prins (III), in: WNT, Bd. XII.2, Sp. 4219.

[85] MÖRKE 1997, 13.

ein Verständigungsangebot zu unterbreiten, wodurch sich die verschiedenen Interessen in die Gesamtheit integrieren lassen konnten. Gefunden wurde dies in den „Zentralnormen" Frieden und Einheit.[86] Die Strategie der *prinsgezinde* Kräfte war es nun stets zu versuchen, diese Normen zu personalisieren – in den Oraniern, welche als Verkörperung der gesamtstaatlichen Integration präsentiert wurden. Das geschah durch deren charismatische Überhöhung, nicht zuletzt, indem ihnen eine religiöse, gar „heilsgeschichtliche" Qualität für die Republik, innerhalb derer sich die reformierte als die wahre Kirche und Teil des „Neuen Israel" betrachtete, zugeschrieben wurde.[87] Auch wenn diese Strategie bereits mit dem Bild Wilhelm von Oraniens ihren Anfang nahm,[88] erreichte sie ihren Höhepunkt aber erst mit der Inszenierung von Wilhelm III.[89]

Zu zwei Zeitpunkten zuvor war die Kohärenz des Staates ernstlich bedroht gewesen: zum ersten Mal während der Konflikte, die sich an der theologischen Frage der Prädestination entzündet hatten und 1618/19 mit der Synode von Dordrecht in der Vormachtstellung der orthodoxen Kontraremonstraten resultierten. Statthalter Moritz hatte zuvor für sie – und gegen den Ratspensionär Johan van Oldenbarnevelt – Partei ergriffen, womit auch seine Stellung gestärkt wurde.[90] Zum zweiten Mal geschah dies, nachdem der Frieden von Münster den Kriegszustand mit Spanien beendet und die Existenz der Republik garantiert hatte und Wilhelm II. über-

---

86 Ebd., 420f., dort auch folgendes.

87 Zum theokratischen Ideal des „Neuen Israel", das zunächst ein verbreitetes figurales Erklärungsmuster innerhalb der reformierten Theologie war und keineswegs die gesamte Republik, sondern immer nur die durch die Zeitumstände mögliche sichtbare Manifestation der „wahren" Kirche meinte, GROENHUIS 1981; BISSCHOP 1993A; vgl. auch unten, Kap. 2.2 (zu Abb. 36). Erst im 18. („Patriottentijd") und, unter den Vorzeichen von Romantik, Monarchie und Réveil, im 19. und 20. Jh. sollte diese besondere Verbindung von „God-Nederland-Oranje" als „drievoudig snoer" (Isaac da Costa, Groen van Prinsterer) bei traditionell Reformierten wirksam werden und eine politisch-nationale Komponente erhalten, zum 18. Jh. vgl. HUISMAN 1983; SCHUTTE 1996, bes. 155-160; zum 19. Jh. einführend RASKER 2000, 80ff., 89-93.

88 Am bekanntesten ist sicherlich der Stich von Hendrick Goltzius, der ein Porträt Wilhelms mit Vignetten aus der Moses-Geschichte verbindet (1581), vgl. SCHAMA 1988, 120-123.

89 MÖRKE 1997, 420; zum Bild Wilhelms III. vgl. HALE 2007. Mit Wilhelm III. erscheint vorläufig vollendet, was Mörke als folgt zusammenfaßt: „Die Personalisierung der Einheits- und Friedensnorm, die sich durch die Erscheinungsformen der Eigen- wie Fremdinterpretation Oraniens gleichermaßen zog, ermöglichte die Integration unterschiedlicher Interaktionszusammenhänge, von der höfischen und öffentlichen Festen über Panegyrik und Kontroverspamphletistik bis zum theologischen Diskurs, zu einer einheitlichen Interpretation des Platzes der Oranier in der politischen Kultur der Republik. Sie ermöglichte es den Oraniern selbst, sich einerseits zum Kreis der herrschenden Fürsten Europas zugehörig zu fühlen, indem sie am Normenschema des europäischen Fürstenbildes anknüpfte. Andererseits ermöglichte sie es ihnen ebenso, die Rollenerwartungen in der Republik zu erfüllen, indem sich die Häupter des Hauses als Wahrer der republikanischen Basisnormen profilieren konnten. Der Kreis der Bevölkerung, der nicht am institutionellen Rahmen der Republik partizipierte, sah sich selbst durch seine Verehrung für die Oranier als Friedens- und Einheitswahrer in ein System integriert, dessen Normenrahmen den Anspruch stellte, nicht Partikularinteressen einer kleinen Elite, sondern das Gesamtinteresse eines Staatsvolkes zu repräsentieren. Die ständische Politikelite endlich konnte sich zumindest in wesentlichen Teilen mit jener Interpretation arrangieren, da auch ihr diese Normen nicht fremd waren. Sie mußte zudem der populären Oranierverehrung Rechnung tragen, wollte sie sich selbst nicht gegenüber den Bewohnern der Republik als Gegner jener Normen ausgrenzen und so bezüglich der staatlichen Kohärenz desintegrierend wirken.", MÖRKE 1997, 421.

90 VAN DEURSEN 1974, 298-309; ISRAEL 1995, 421-474.

raschend gestorben war. Bereits Friedrich Heinrich hatte – so wurde freilich erst nach 1650 argumentiert – zunehmend monarchische Ambitionen an den Tag gelegt. In der *staatsgezinde* Pamphletistik war der Grund einfach: mit ihrer Hofhaltung betrugen sich die Oranier wie Fürsten, folglich mußten sie, den Tendenzen anderer europäischer Fürsten vergleichbar, ebenfalls nach „absoluter" Souveränität streben.[91]

Im Gegensatz zu seinem Sohn, der die holländischen Städte mehr als einmal provozieren sollte, hatte Friedrich Heinrich allerdings die Rahmenbedingungen des republikanischen Ständestaates stets anerkannt. Der Oranierhof war, nach Mörke, *kein* staatlich-politischer Raum[92] und konnte somit noch schwerer in eine Administration zur zentralistischen Staatslenkung umfunktioniert werden als dies andernorts der Fall war, vielmehr war er zum einen der übliche Ausdruck des hochadligen Ranges des Statthalters. Als Souverän des südfranzösischen Fürstentums Orange trug Friedrich Heinrich immerhin den Titel eines Prinzen. Mit 200 bis 300 Bediensteten besaß der oranische Hof im 17. Jahrhundert eine Größenordnung, welche Höfen von mittleren Territorialherren im Reich vergleichbar war.[93] Friedrich Heinrich und seine Gemahlin Amalia von Solms strebten bekanntlich auch kulturell eine europäischen Fürsten ebenbürtige Hofhaltung an.[94] Dies war zum anderen den diplomatischen Beziehungen der Republik durchaus dienlich, ja (zumeist) unverzichtbar. Die Generalstände hatten beispielsweise den Titel „Son Altesse", mit dem der Statthalter 1637 von Ludwig XIII. bedacht worden war, für das offizielle Zeremoniell übernommen.[95] Zum dritten konzentrierte sich um den Hof selbstverständlich eine bestimmte Interessengruppe, welche sich in dessen Sog standesgemäß präsentieren wollte. Friedrich Heinrich, Amalia von Solms und ihre Höflinge bauten Residenzen, bestellten Möbel und kauften Gemälde. Erst nach 1650 sollte dies zum Politikum werden.

1650 nun provozierten die Aktionen des jungen „Heißsporns" Wilhelm II. die Regenten insbesondere der holländischen Städte.[96] Er ließ sechs Vertreter der Provinzialstände in Schloß Loevestein arrestieren, Truppen des friesischen Statthalters Wilhelm Friedrich belagerten die Stadt Amsterdam; letztlich war es der Versuch eines Staatsstreiches. Die an monarchischer Gewalt orientierten Interessen Wilhelms II., der einen Krieg mit dem revolutionären England befürwortete, um dem Haus Stuart wieder zum Thron zu verhelfen (1649 war Karl I. enthauptet

---

91 MÖRKE 1997, 375. Zu Zeiten Friedrich Heinrichs fehlen derartige politische Pamphlete, die sich gegen den Statthalter wenden, völlig, ebd., 371.

92 Ebd., 103.

93 MÖRKE 1997, 95-102, hier: 102.

94 Vgl. insbesondere AUSST.-KAT. DEN HAAG 1997-98A und AUSST.-KAT. DEN HAAG 1997-98B. Keersmakers hatte den Hof in Den Haag 1981 noch beschrieben als ein „militärischer Hof, wo sich junge und ältere Edelleute, meist Offiziere in der staatlichen Armee, aus allen Ländern Europas zusammenfanden und ein lockeres Leben führten." Mit Ausnahme des Theaters könne von „einer wirklichen Hofkultur [.] nicht die Rede sein.", KEERSMAKERS 1981, 625.

95 MÖRKE 1997-98, 70f.; vgl. MÖRKE 1997, 104, 312-321.

96 Zur Statthalterschaft Wilhelms II. und der Großen Versammlung ISRAEL 1995, 596-609, 700-713.

worden), liefen konträr zu den ökonomischen Interessen der Handelsstädte. Nach seinem plötzlichen Tod gewannen jene Kräfte die Oberhand, welche einen Staat ganz ohne ein befehlsgewaltiges *eminente hoofd* an der Spitze anstrebten. In der *Grote Vergadering* der Generalstände im Januar 1651 beschlossen die Provinzen Holland, Zeeland, Utrecht, Overijssel und Gelderland, keinen neuen Statthalter anzustellen. Von dieser, im „Rittersaal" des Binnenhofs – zuvor auch der Ort oranischer Hofhaltung – abgehaltenen Versammlung existiert ein Gemälde von unbekannter Hand, in welchem sich der Anspruch der Generalstände auf alleinige, die Kohärenz des Gesamtstaates garantierende Souveränität wiederum mit Mitteln der Perspektive manifestiert (Abb. 20).[97] In diesem spannungsreichen Kontext muß das Hamburger Gemälde gesehen werden. Mit Müller darf man es als Ausdruck eines idealen Staatswesens sehen, in dessen Zentrum sich das Amt des Statthalters befindet, das in der Tradition des Vater des Vaterlandes bekleidet werden sollte. Hier wird unablöslich von Oranien vor Augen gestellt, worum das Selbstverständnis des niederländischen Staatswesens immer kreiste, wie Mörke es ausdrückte: „um den Begriff der ‚Freiheit'".[98]

Bilder des Statthalters hatten zumeist dazu gedient, das Selbstbild der jungen Republik aufzubauen oder, in späteren Jahren, sich des Erreichten zu versichern, wie Elmer Kolfin für die Ikonographie Friedrich Heinrichs in der Druckgraphik gezeigt hat. Dort überwogen allerdings Begriffe wie Frieden, Einheit, Triumph und Wohlstand die *Libertas*, wie sie noch mit der Figur Wilhelm von Oraniens verbunden worden war.[99] Hondius' oben erwähnte Allegorie, die Moritz und Friedrich Heinrich als Garanten der niederländischen Freiheit verherrlicht, datiert dann auch mehrere Jahrzehnte früher. In der Zeit um 1618, als innenpolitische Konflikte nicht zuletzt um das Verhältnis von Statthalter und Provinzen die Republik erschütterten, hatte auch Jan Tengnagel (1584–1635) eine Allegorie gemalt, in der Prinz Moritz die Freiheit und mithin den

---

97 Es wird wechselweise Dirck van Delen und Bartholomeus van Bassen zugeschrieben, ein Maler aus deren Den Haager „Umkreis" ist m.E. wahrscheinlich: *Der Große Saal auf dem Binnenhof, Den Haag, während der Großen Versammlung der Generalstände im Jahr 1651*, Holz/Kupfer, 52 x 66 cm, Rijksmuseum Amsterdam als Dauerleihgabe des Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Inv.-Nr. SK-C-1350 (als Dirck van Delen; in AUSST.-KAT. LONDON & DEN HAAG 2007-08, 53, Abb. 49 als B. van Bassen).
Die Entdeckung von Räumlichkeit wurde in diesem Werk inszeniert: der untere, auf Kupfer gemalte Steifen, auf dem ein Tisch gemalt ist, konnte ein- und ausgeklappt werden, so daß alle Konzentration auf der Beziehung zwischen dem im Hintergrund versammelten Kollektiv der Ständevertreter und dem Tisch mit Büchern, Bibel und Stundenglas zu liegen kam. Auf der Tischdecke ist unterhalb des Wappens der Republik ist das Motto „CONCORDIA RES PARVÆ CRESCUNT" (Durch Eintracht wachsen die Kleinen.) zu lesen. Wird das Stück eingeklappt, erscheint anstelle der *Vergadering* eine Bildergalerie (d.h. wahrschein ein mit Bilderteppichen behangener Raum), Abb. in: KAT. AMSTERDAM RM 1976, 190.

98 MÖRKE 2007, 12.

99 Für einen Überblick der statthalterlichen Ikonographie vgl. CRAFT-GIEPMANS 2007, wo allerdings nirgendwo der Begriff der Freiheit eigens betont wird, zu Friedrich Heinrich besonders KOLFIN 2007. Zum Bild Wilhelms in der Geschichtsschreibung des 17. Jh. HAITSMA MULIER 1984; vgl. auch GRIJZENHOUT 1999, 257f.

Wohlstand des Landes bewacht.[100] Daß das Freiheitsmotiv um 1650 noch einmal im Zusammenhang mit den Statthaltern aufgegriffen wurde, ist daher zumindest bemerkenswert. Brisant wird diese Tatsache, wenn man sich vergegenwärtigt, auf welche Weise der Begriff der Freiheit zu dieser Zeit politisch instrumentalisiert worden ist.

Ein Kupferstich, der als Frontispiz für Lieuwe van Aitzemas *Herstelde Leeuw* (1652) diente, zeigt eine ähnliche Darstellung wie das soeben erwähnte Gemälde, ergänzt das erzählerische Motiv aber in der oberen Hälfte des Blattes um eine Allegorie (Abb. 21).[101] Indem sie einen Vorhang raffen, eröffnen zwei Putten den Blick auf den niederländischen Löwen. Er steht auf einem Podium, trägt eine Königskrone und hält in der einen Hand das Bündel aus sieben Pfeilen als Zeichen der Einigkeit aller Provinzen und in der anderen die Lanze mit dem Hut der Freiheit. Um ihn herum gruppiert sind die weiblichen Personifikationen der Provinzen: links Utrecht, Gelderland und Overijssel, rechts Friesland, Zeeland, Holland und Groningen. Der Freiheitshut wird von einer Gloriole mit dem Gottesnamen hinterfangen, was ihm eine religiöse Aura, ja Legitimation verschafft. Der göttliche Segen strahlt über der Einheit der sieben niederländischen Provinzen und, betrachtet man das Gesamtblatt, über die Beschlüsse der *Grote Vergadering*. Wer in dieser Allegorie des Staates fehlt, ist ein Statthalter.

Die Darstellung repräsentiert eine Position in der politischen Debatte. Ihre Argumentation operierte mit einer Erweiterung des Freiheitsbegriffes: Neben den drei im niederländischen Selbstverständnis internalisierten Elementen Unabhängigkeit, provinzielle Souveränität und religiöse Toleranz hieß es nun, daß es *ware vrijheid* nur mit einer deutlich definierten republikanischen Verfassung geben könne, die jedwedes monarchische Element ausschließe.[102] Diese Verknüpfung zwischen dem überlieferten Leitbild der freien Niederlande und der statthalterlosen Regierungsform, welche selbstverständlich stets im Sinne einer Oligarchie zu verstehen ist, hatte sich in der Großen Versammlung durchgesetzt. Ihr standen insbesondere die am Erhalt eigener provinzieller Privilegien interessierten holländischen Stände vor; gipfeln sollte die *staatsgezinde* Argumentation

---

100 Jan Tengnagel, *Allegorie auf die Blüte der Republik unter der Statthalterschaft von Moritz von Oranien*, ca. 1618, Lw, 130 x 180 cm, Delft, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Inv.-Nr. PDS 97; vgl. SCHNEIDER 1921, 18f., 25f., Nr. 13.

101 Das Original ist signiert, es entzieht sich aber meiner Kenntnis, ob es einem Künstler zugeordnet werden konnte (AdV [AbV?] inven. – CV quebor sculp. [Chrispijn van den Queborn?, aber nicht verzeichnet in HOLLSTEIN XVII]). GRIJZENHOUT 1999, 264f., Abb. 10, bildet wahrscheinlich den für die Originalausgabe (Lieuwe van Aitzema, *Herstelde Leeuw, of Discours, Over 't gepasseerde inde Vereenichde Nederlanden, In 't Jaer 1650. ende 1651,* Den Haag: Jan Veely, 1652) verwendeten Stich ab.
Interessant ist, daß zahlreiche Nachdrucke des Werkes in Duodezformat den bildlichen Entwurf aufnehmen, aber verändern, indem die beiden Ebenen gleichsam ineinandergeschoben werden: der von den Provinzen umgebene Löwe befindet sich nun vor der Großen Versammlung (siehe z.B. die Ausgaben Den Haag/Utrecht: Willem Snelaert, 1652 [Expl. UBL, Sign. 1158 G 21], Amsterdam: Jan Fredericksz Stam, in de Hoop, 1655 [Expl. UBL, Sign. 1158 G 20]).

102 KOSSMANN 1991, bes. 286, 290ff.; VAN DE KLASHORST 1999, 157f.

in den wirtschaftsliberalen Thesen des Leidener Textilhändlers Pieter de la Court.[103] Die Vertreter der Provinz Zeeland versuchten dagegen während der statthalterlosen Zeit mehrmals, die politische und militärische Rolle für das oranische Haus wiederherzustellen – bereits 1652 wollten sie den kaum zweijährigen Prinzen zum Generalkapitän ernennen. Eine geheime Klausel im Vertrag von Westminster, mit dem 1654 der erste englische Krieg beendet worden war, besagte, daß Oranien fortan vom Statthalteramt auszuschließen war. Zeeland agierte gegen diese *Acte van Seclusie* mit der historischen Begründung, daß Gott dem Land die Freiheit nur mit Hilfe der Oranier geschenkt habe. Nur wenn alle – auch Holland – an einmal gefaßten Verträgen festhielten, könne die „Vaderlijck[e] liberteyt" erhalten werden.[104] Die Argumentation zahlloser Pamphlete von orangistischer Seite verlief dementspechend: die Freiheit des Staates sei die Freiheit in der Einheit (*Unie*) und dazu gehörte das Festhalten an einer Einheitsfigur.[105] Während der statthalterlosen Zeit gehörten die Referenz auf Wilhelm von Oranien als „Fondateur van onse Vryheyt, ende Formeerder van de Republycque" und die Beschreibung des oranischen Geschlechts als „Fondateurs, de Opbouwers / de Beschermers / de Aenquaeckers / de Maintineurs / de Beramers vande Republijcke" wiederum zum Standardrepertoire[106] – die historische Versicherung galt nun aber als Stellungnahme in einer anhaltenden Diskussion, welche um die Verfassung des Staates geführt wurde.

Vor diesem Hintergrund wird aufs Neue deutlich, wie stark politisch geladen Houckgeests Interieur gewesen sein muß. Evident ist, daß in ihm der Freiheitsbegriff an das Haus Oranien gebunden wird, das heißt nicht nur an die Erinnerung an die in der *Nieuwe Kerk* bestatteten Personen, sondern – wie in der politischen Argumentation generell – auf zum Fortbestand der Familie als solche. Da Hendrick de Keysers Monument aber bekanntlich eine Stiftung des gemeinschaftlichen Organs des niederländischen Staates war, in dem es seine Verbundenheit mit dem Statthalter bewiesen hatte, eignete sich die Entscheidung, das Grabmal im Chorraum zu zeigen, ausgezeichnet: Auf einen Blick waren der dynastische Anspruch und die politische Aussage, wie die Freiheit des Staates zu verstehen sei, miteinander verwoben. Daß dies so verstanden werden konnte, ist das Verdienst des Malers. Ohne älteres Vokabular zu wiederholen, lieferte

---

103 De la Court verfaßte sein *Interest van Holland, ofte gronden van Hollands-welvaren* 1662; vgl. dazu VAN DE KLASHORST 1999, 176ff.

104 Ebd., 160ff. Referiert wird auf zwei Erklärungen der zeeländischen Stände: *Verclaringe vande Ed. Mog. Heeren Staten van Zeelandy, op 't voorstellen van een aensienlijck en gequalificeert hooft tot directie vande krygssaken soo te water als te lande*, Middelburg 1652 [Knuttel 7307]; *Copia van de resolutie ende motiven der Ed: Moog: Heren Staten van Zeelandt / teghens d'acte van seclusie*, o.O. 1654, Zitat B3v. [Knuttel 7554].

105 VAN DE KLASHORST 1999, 168f.

106 Zit. nach ebd., 168; die Zitate stammen aus: *Copye van de onkosten, gedaen by Willem den eerste, Prince van Orangien in 't werven van twee heyrlegers,* Amsterdam 1654, A2 [Knuttel 7553]; *Wee-klaghe, over de subijte, droevige, onverwachte, en schadelijcke doot van Syn Hoogheyt: Willem de tweede. Prince van Oraengien*, o.O. 1650, A4 [Knuttel 6869].

Houckgeest einen bildlichen Beitrag zu einer entscheidenden Position in der aktuellen Auseinandersetzung. Die Betrachter, welche von der Richtigkeit des politischen Gehalts des Bildes sicherlich nicht erst überzeugt zu werden brauchten, stellte er dabei mit seiner ausgesprochen „modernen" Bildsprache vor eine neue Sehaufgabe.

Eine ähnliche bildliche Aktualisierung des Zusammenhangs von *Oranje* und Freiheit geschah zum gleichen Zeitpunkt, aber auf andere Weise, im zentralen Raum des *Huis Ten Bosch*, dem *Oranjezaal*: Für das von Constantijn Huygens und Jacob van Campen auf Geheiß Amalias von Solms konzipierte Ensemble zum Gedächtnis ihres verstorbenen Gemahls hatte Gonzales Coques die Allegorie auf die *Acte de Survivance* geschaffen.[107] Eine weibliche Gestalt, die auf einem Stock in wörtlichem Sinn den Hut der Freiheit „hochhält", übergibt dem jungen Wilhelm II. den 1631 gefaßten Beschluß der Generalstände, diesen als Nachfolger seines Vaters anzustellen. Damit wurde, zumindest im Kontext des Hofes der Statthalterswitwe, der erbdynastische Anspruch der Oranier auf die Führungsrolle aufrechterhalten und mit der bereits garantierten Freiheit für das Land begründet. Daß die Entscheidung für dieses Thema erst nachträglich, womöglich 1649, gefallen ist,[108] verdeutlicht die Bedeutung der *survivance* für das Haus Oranien während politisch brisanter Zeiten. Hanna Peter-Raupp hat auf eine Entwurfszeichnung aufmerksam gemacht, die Abraham Diepenbeeck im September jenen Jahres für Coques gefertigt hatte: „Hollandia gevende aen een jonck kint een pampier."[109] Die Identifizierung der Frau als Verkörperung des Staates mag angesichts ihres eindeutigen Attributs überraschen – nicht aber, wenn man noch einmal auf die spezifisch niederländische Bildtradition zurückblickt. Auch auf Hondius' Kupferstich trug der *Leo Belgicus* die Hüte der Freiheit; ähnliches zieht sich durch die Geschichtsallegorien in Valerius' *Neder-Landtsche Gedenck-clanck* (1626). Gemeinsam mit den Statthaltern verteidigt der niederländische Löwe die nur in Freiheit garantierten, verbrieften Rechte und Gesetze der Provinzen, versinnbildlicht als eine mit Urkunde und Hut versehene Lanze.[110] In frommer und göttlich gesegneter Eintracht knien um sie Einwohner, Provinzen und militärische Führer, wodurch der Konnex von Freiheit und Staatseinrichtung zum Abschluß bei Valerius eine

---

[107] Gonzales Coques (nach Abraham van Diepenbeeck), *Prinz Wilhelm II. von Oranien erhält die Nachfolge*, 319 x 207 cm, Huis ten Bosch, Oranjezaal, rechte Seitenwand, obere Zone; vgl. PETER-RAUPP 1980, 84-90, 205-211; auf die Parallelität mit Houckgeest wies K. MÜLLER, 44f.
Zum Gesamtensemble vgl. PETER-RAUPP 1980; BRENNINKMEYER-DE ROOIJ 1982. Angekündigt sind zwei Bände mit Studien, die anläßlich der Restaurierung des *Oranjezaal* in den Jahren 1998-2001 entstanden sind, Michiel Franken (Hg.), *The paintings of the Oranjezaal in Huis ten Bosch*.

[108] Auf der zweiten Themenliste fügte Constantijn Huygens eigenhändig „Ontfang van de survivantie" hinzu; SLOTHOUWER 1945, 317; PETER-RAUPP 1980, 84, vgl. auch BUVELOT 1995, 140.

[109] PETER-RAUPP 1980, 85.

[110] VALERIUS 1626, Kupferstiche S. 15 (Die Unterdrückung der Niederlande), 77 (Die Genter Pazifikation, 1577), 130 (Die Übergabe der Statthalterwürde an Prinz Moritz; Hinweis und Abb. in PETER-RAUPP 1980, 89, 254, Abb. 37), 232 (Das Angebot von Petrus Paccius, 1621; 236 (Die Erlaubnis der Generalstände, den Kriegszustand wiederzueröffnen, 1621) sowie S. 294 (unsere Abb. 19). Zu Inhalt und Kontext des Buches aus musikhistorischer Perspektive GRIJP 1994, 124f.

unverhohlen religiöse Dimension erhält (Abb. 19).[111] Ein Löwe schließlich schleicht auch um Coques' weibliche Gestalt im *Oranjezaal*. Ihr Helm und auch die blaue Farbe an ihrem Gewand verweisen auf Cesare Ripas ikonographische Bestimmungen für die „Ragione di Stato" (Staatsräson), die Pers mit „Reeden van Staet" übersetzt hat.[112] Hier zeigt sich noch einmal, wie die holländische Bildtradition Freiheit und gute Regierung miteinander verschmolz und beide, von einem bestimmten Blickwinkel aus, nur mit Oranien assoziiert werden konnten.

Oraniens erbdynastischer Anspruch dürfte daher ein wichtiger Gesichtspunkt für die Interpretation von Houckgeests Kircheninterieur sein. Als Motiv gewählt wurde schließlich nichts anderes als die Grablege des Geschlechts, womit sich *qualitate qua* fürstliche Repräsentation und zeitliche Dauer verbinden – auch wenn das Monument ursprünglich eine Stiftung der Generalstände war. Indem die Gestalt Wilhelms I. „in ein Ensemble staatsvergegenwärtigender Symbolik eingebettet" war, wurde diese, um mit Mörke zusammenzufassen,

> „zur Metapher eines Systems. Daß das Grabmal zum Mittelpunkt der oranischen Grablege wird, zeigt, daß es in der Perspektive des 17. Jahrhunderts nicht isoliert für ein Ereignis, den Tod des Individuums, steht, sondern für eine staatliche Struktur, deren Beginn die zu ehrende Person zumindest mitgestaltet hat. *Vader des Vaderlands* [...] zu sein, war eine Qualität, die sich auf die Nachfolger Wilhelms I. übertrug. Das Grabmal wurde auch zum Symbol des Familiencharismas, das für die Zukunft Gültigkeit beanspruchte."[113]

Diese Gültigkeit wird, wie gezeigt, mit dem Fokus in Houckgeests Hamburger Gemälde unterstrichen. Und es darf wohl kaum als Zufall gelten, daß der mit der Planänderung geschaffene Durchblick zwischen den zwei Pfeilern links genau den Blick auf zwei mit Waffen, Rüstung und Aszendentenwappen bestückte Tafeln (*wapenkassen*) freigibt, die ausreichend gut zu identifizieren sind: sie stehen für Moritz von Oranien und Friedrich Heinrich und damit für die fortlaufende Linie der statthalterlichen Familie.[114] Houckgeests Werk ist folglich als ideologisches Gegenstück zur gemalten *Grote Vergadering* zu werten (Abb. 20). Schauen wir auf die bildnerische Gestalt, so operiert dieses Gemälde nun, auf spielerische Weise zwar, mit einer ganz traditionellen Tiefenwirkung, die den mittigen Fluchtpunkt betont – obwohl es eigentlich die für die kommenden zwei Jahrzehnte siegreiche Position repräsentiert. Houckgeests *Nieuwe Kerk* benutzt dagegen eine zuvor ungesehene Bildstrategie. Die Frage bleibt, ob dies trotz oder gerade wegen

---

111 Man vergleiche kontrastierend die religiöse Inszenierung der Freiheit ohne Statthalter in der Allegorie zur Großen Versammlung (Abb. 21).

112 RIPA-PERS 1644, 436ff. Die Gestalt im Hintergrund, die durch Helm und Schild als Minerva zu identifizieren ist, wäre in diesem Zusammenhang mit der „Governo della Republica" („Regeringe van 't gemeene beste.") in Verbindung zu bringen, ebd., 438.

113 MÖRKE 1997, 286.

114 Vgl. KAT. HAMBURG 2001, 132. Im Scheitel des Chores befindet sich die Wappentafel Moritz von Oraniens und der für Wilhelm von Oranien, links die seines Bruders und rechts die von dessen Mutter, Louise de Coligny. Die Bestückung ist beschrieben bei VAN BLEYSWIJCK 1667-80, I, 270.

der Aufgabe geschah, das (zeitweilig) überholte politische System des Landes mit einer starken Machtstellung der Oranier zu repräsentieren.

2.1.3 Die Lust am imaginären Betreten: Das Den Haager Kabinettstück

Vergleichen wir nun das soeben besprochene Werk in Hamburg mit dem kleineren, Den Haager Gemälde (Abb. 22). Während ersteres schon allein aufgrund seiner Größe beeindruckt, ist das andere auf eine kleine Holztafel mit halbrundem oberem Abschluß gemalt, weshalb es als „Kabinettstück" angesprochen werden kann. Das Format erfordert eine völlig andere Sehhaltung des Betrachters, statt ehrerbietigem Abstand heißt das in erster Linie Nähe, welche bis zu tatsächlichem Drehen und Wenden des Objekts herangereicht haben mag.[115] Für die zweite Version – das Den Haager Werk ist bekanntlich ein Jahr später, 1651, datiert – mußte Houckgeest seine Bildidee auf weniger als ein Fünftel der Fläche „herunterbrechen". Daß die dabei entstandenen Veränderungen in der Komposition dem abweichenden Format geschuldet sind, soll dieser Abschnitt aufweisen. Der Maler hat, womöglich ganz automatisch, den Rezeptionskontext in der Entscheidung für die eine oder die andere Lösung mit eingerechnet.

Beide Versionen zeigen eine ähnliche Blickrichtung in den Chor, der sich allerdings so auf den Grundriß projizieren läßt, daß man für beide Werke jeweils einen anderen „Standpunkt" angeben kann (Abb. 23a). Zu vermuten ist, daß der Maler auf der Basis mehrerer Entwürfe, allerdings keiner ausgefeilten Kompositionszeichnung, wie dies Pieter Saenredam tat, gearbeitet hat. Wie erwähnt, hatte Houckgeest seine Bildidee noch während des Malens an der Hamburger Tafel verändert. Der große Pfeiler im rechten Vordergrund war hinzugefügt, während die zwei anderen prominenten Pfeiler nach links verschoben worden sind. Ursprünglich muß Houckgeest also eine Verteilung der Stützen im Raum vorgeschwebt haben, die der Den Haager Version viel stärker ähnelte, als sie es heute tut. Dort befindet sich der größte Pfeiler nur wenig links der Mitte. Wie gesehen, muß Houckgeest in der großen Hamburger Variante die Betonung des Zentrums angestrebt haben, wo er das Grabmal plazierte, konterkarierte dies indes in gewissem Sinne durch den Pfeiler im rechten Vordergrund. Dadurch verlagerte sich der Schwerpunkt, wodurch sich das Monument zwar im geometrischen, nicht aber im optischen Bildzentrum befindet. Für das Werk im *Mauritshuis*, dem die Entsprechung des dritten Pfeilers wiederum fehlt, reduzierte Houckgeest

[115] Grundlegende Gedanken zu den Erfordernissen großer und kleiner Formate, hier im Hinblick auf die religiöse Malerei bei Tintoretto, Tizian und Caravaggio, bei PUTTFARKEN 1971. Er kommt zu der Schlußfolgerung, daß die Entwicklung eines Bildgedankens „vom ersten kleinen Entwurf bis zur endgültigen Ausführung nicht allein des Produkt einer sich nur aus sich selbst entwickelnden Tätigkeit des künstlerischen Geistes [sei], sondern zum guten Teil das Ergebnis einer kritischen Auseinandersetzung des Künstlers mit den äußeren Bedingungen der jeweiligen Realisierung seiner Bildvorstellung; der Künstler ist zugleich kritischer Betrachter, er reagiert im Schaffensprozeß auf die jeweilige Wirkung seines Werkes [...]"; ebd., 166.

den Ausschnitt und drehte die Blickwinkel ein wenig nach links, so daß sich die beiden Schnittpunkte der in die Tiefe fluchtenden Linien (die Distanzpunkte) nicht mehr im gleichem Abstand von der Mittelachse befinden (Abb. 23a).[116] Auf diese Weise versichert der Maler glaubhaft, daß der Blick des Betrachters nun lediglich auf zwei statt drei Pfeiler des nördlichen Chorumgangs treffen kann.[117] Das Grabmal rückt dem Standpunkt des Betrachters faktisch näher, kann von ihm nur über einen Umweg erreicht werden. Er muß sich der Tatsache anpassen, daß die Mittelachse nun eine Säule schneidet, und zwar auf ungefähr einem Drittel ihrer Breite. Der Blick wird so gezwungen, sich dem Lauf der Lichtflecken gleichend rechts um das Hindernis herumzubewegen; er schlägt gewissermaßen einen Bogen in den inneren Chorbereich hinein. Einen Endpunkt findet es in den drei das Grabmal betrachtenden Figuren. Ein älterer Mann zeigt, wie wir annehmen können, Details des Monumentes einer ärmlich gekleideten Frau mit kleinem Jungen – in der früheren Version war die Besucherin eine reich gekleidete Dame mit Tochter gewesen. Im Verhältnis steht die Figurengruppe nun weiter links vor dem Eckrisalit mit der *Libertas Aurea*, als erlaube sie es dem Betrachter, sich daneben zu stellen, um in Gedanken selbst Wilhelm von Oranien zu entdecken. Das Kniefragment ist weit weniger prominent sichtbar als im Hamburger Gemälde, da zunächst die weiße Mütze und das Umschlagtuch der Frau und die erklärende Hand des alten Mannes alle Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Sobald diese Details jedoch ausführlich gemustert sind, lenkt gerade die Gestik des Mannes den Blick auf den braunen Fremdkörper und wird der Oranier als Feldherr und Statthalter ins Bewußtsein zurückgerufen. In noch höherem Maße als dies bereits zuvor der Fall gewesen war, thematisiert Houckgeest hier die eigene Leistung, die der Betrachter erbringen muß – oder darf. Nichts wird diesem mehr einfach so präsentiert, es geht vielmehr darum, buchstäblich in das Bild einzudringen.

Dazu regt die dargestellte Räumlichkeit an, denn anders als im Hamburger Werk wird das Ambulatorium auch wirklich als „Umgang" erfahrbar. Rechts ist der tiefe Durchblick etwas zurückgenommen, während er links vergrößert wurde. Dort konzentrieren sich auch die übrigen Figuren und sind nicht, wie zuvor, im Raum verteilt. Ihre Abfolge ist sinnfällig für die dem Blick ermöglichte Bewegung auf das Oraniermonument zu: Ein Herr kommt gerade um die Ecke; da ein zweiter ihm etwas nach links versetzt folgt, wird die Kurvung des Raumabschnitts markiert. Vor dem zweiten Pfeiler steht ein kleines Mädchen mit Hund in, so scheint es, ehrfürchtigem Abstand zu dem Gitter, das das Grabmal umgibt. Lässig lehnen sich dagegen zwei junge Männer auf die kunstvoll geschmiedete Barriere – eine ähnliche Gruppe hatte Houckgeest bereits für das Hamburger Gemälde verwendet. Einer von beiden schaut auffordernd aus dem Bild, man ist

---

[116] Korrekterweise muß angefügt werden, daß es sich um die *ungefähren* Schnittbereiche handelt. Die perpektivische Zeichnung ist keineswegs korrekt, doch aber ausreichend für den gewünschten Effekt.

[117] Ein solcher Durchblick ist, wenn man es mit der Situation vor Ort vergleicht, tatsächlich nur mit einem Kunstgriff zu erreichen.

versucht, sich für einen Moment in die Position der beiden zu versetzen. Der Betrachter darf darüber nachdenken, welche von der großen Säule verdeckten Details des Grabmals die Figuren zu Gesicht bekommen. Die jungen Männer dürften sich – nicht unangemessen für ihr Alter – gegenüber der Allegorie der Tapferkeit befinden, das Mädchen steht auf der Höhe des liegenden Toten und betrachtet möglicherweise den Hund zu dessen Füßen – in der Parallele mit ihrem Tier. Die Spaziergänger im Chorumgang sehen das Monument im Zentrum momentan nicht, haben aber die Räumlichkeit durchmessen und dürften, so darf man spekulieren, dabei von verschiedenen Standpunkten aus zu demselben geblickt haben. So zeigt sich, daß Houckgeest in seiner Komposition, zu der auch die Figuren gehören, die Bewegungen und Positionswechsel, die Besucher in der *Nieuwe Kerk* vollziehen müssen, um auf angemessene Weise betrachten zu können, antizipiert hat. Je mehr Details der Betrachter studiert, mit anderen und mit dem, was er aus anderen Quellen bereits weiß, in Beziehung setzt, desto tiefer wird sein Verständnis des Bildes und damit des vorgestellten Ortes, der Architektur und ihres Dreh- und Angelpunkts, der (inzwischen) von Oraniermonument besetzt wird.

Dank dessen, daß Gerard Houckgeest wie kein anderer vor ihm in dem Hamburger Gemälde architektonische Proportionen und räumliche Beziehungen zu erfassen sucht, wird es zu Recht als besonders innovativ und einflußreich bezeichnet.[118] Gleichwohl aber zeigt es einen statischen Durchblick, der sich freilich durch den repräsentativen Charakter des großformatigen Werkes erklärt. Die ihm nachfolgende kleine Tafel dagegen erweist sich gegenüber der geprägten Seherwartung, daß in der Mitte das Wichtigste zu finden sei, derart widerspenstig, daß sie ein dynamisches Schauen herausfordert. Dem Raumerlebnis im Chor der Delfter Neuen Kirche entspricht sie damit auf gelungene Weise. Es handelt sich nicht, wie ein oberflächlicher Blick ab und an sehen möchte, um ein mechanisch erlangtes Derivat der Hamburger Komposition,[119] sondern um ein eigenständig durchdachtes Werk – wenn auch einzelne Motive auf die gleichen Studienblätter zurückgehen dürften. Houckgeest baute auf den während des Malens gewonnenen Erkenntnissen auf und paßte sie den veränderten Erfordernissen des Formates an. Dazu gehört auch die Entscheidung für einen halbrunden Abschluß der Bildtafel, die zweifellos mit der Scheinrahmung des ersteren zusammenhängt. Mit der kleineren Größe einher ging, wie gesehen, die Konzentration auf das Wesentliche, das dem Betrachter zugleich näher rückte und ihn zu einem intensiveren Schauen nötigte.

---

[118] Vgl. zuletzt Walter Liedtkes Eintrag in AUSST.-KAT. NEW YORK & LONDON 2001, 296ff., Nr. 37.

[119] Ein entsprechendes Schema in AUSST.-KAT. NEW YORK & LONDON 2001, Abb. 259, etwa läßt solches vermuten.

Daß die Komposition des Haager Kabinettstücks erfolgreicher als die vorhergehende war, zeigen Kopien und mehrere Variationen.[120] Unter ihnen hervorzuheben ist eine eigenhändige Wiederholung von etwas größerem Format, in dem Houckgeest den Blickwinkel noch ein wenig stärker nach links versetzt hat. Gemeinsam mit seinem unmittelbaren Vorbild kann es als ein delikates Kabinettstück „for personal contemplation, as a work of art and as a reminder of liberty, sacrifice, and death" (Liedtke) bezeichnet werden.[121] Das Hamburger Werk diente hingegen einem anderen Zweck. Seine etwa fünffach so große Fläche kann, um wiederum Walter Liedtke zu zitieren, mit einem dekorativ-illusionistischen Wandgemälde ebenso verglichen werden wie mit einem offiziellen Porträt.[122]

2.1.4 Herausforderung für Auge und Verstand: Houckgeests *Chorumgang*

Sind diese Werke im Rahmen eines auch inhaltlich zu verstehenden Bildfindungsprozesses besprochen, soll das folgende im Bezug auf seinen *Gebrauch* behandelt werden – und zwar als Herausforderung für den zeitgenössischen Betrachter. Es ist die zweifellos spektakulärste von Houckgeests Kompositionen, die im Zentrum der folgenden, dritten Bildbetrachtung stehen soll (Abb. 24). Sie war wahrscheinlich ebenfalls 1651 datiert, wobei ihr Perspektivkarton bereits im Jahr zuvor entwickelt worden sein dürfte.[123] Die zweite, von Gerard Houckgeest eingeführte Blickrichtung folgt einer Südwest-Nordost-Achse. Von einem in der Realität des Bildes glaubhaft erscheinenden Standpunkt unter dem ersten Dreiecksgewölbe im südlichen Chorumgang erfaßte der Künstler die sich bietende Sicht unter einem Winkel von ungefähr 105° (Abb. 23b). Damit überschritt er, was ein Mensch in einem Augenaufschlag wahrnehmen könnte. Der Bildidee zugrunde liegt die Form eines schräg gestellten Kubus, dessen vertikale Kanten von den Vierungspfeilern und den nach Osten hin zweitletzten Säulen gebildet werden. Quasi in einem zweiten Konstruktionsschritt davor plaziert wurden die restlichen vier Säulen, welche das Halbrund des Umgangs beschreiben (aufgrund des perspektivischen Verlaufs sind nur drei von ihnen

---

120 Vgl. die Liste bei LIEDTKE 1982A, 100, App. I, Nr. 6a-e und die folgende Anm.

121 Gerard Houckgeest, *Interieur der Nieuwe Kerk in Delft mit dem Grabmal von Wilhelm von Oranien,* Holz, 60 x 41 cm, ca. 1651-52, Privatsammlung; dazu zuletzt AUSST.-KAT. NEW YORK & LONDON 2001, 299ff., Nr. 38, Zitat ebd., S. 301. Die Staffagefiguren sind später und möglicherweise von anderer Hand hinzugefügt worden.

122 Ebd., 300. Vgl. auch LIEDTKE 2000, 112: „If the Hamburg design is heroic, then the Mauritshuis picture is contemplative."

123 Vgl. zuletzt AUSST.-KAT. NEW YORK & LONDON 2001, 300ff., Nr. 39. Im Bestandskatalog von 1895 wurde die Datierung mit 1651 angegeben, Liedtke unterstützt diese Lesung.
Daß die Komposition bereits im Jahr 1650 feststand, wird von einem weiteren, autographen Gemälde eingeben, welches Liedtke zufolge 1650 bereits datiert ist und einen Ausschnitt des breiten *Chorumgangs* getreu wiedergibt: Gerard Houckgeest, *Interieur der Nieuwe Kerk in Delft mit dem Grabmal Wilhelm des Schweigers*, Holz, 51 x 42 cm, mon. u. dat.: GH 1650, Privatsammlung, Niederlande (ehem. Slg. Charles Crews (bis 1915); zuletzt von Ksth. Koetser, Zürich, 1994, verkauft); dazu LIEDTKE 1982A, 99, App. I: Nr. 3, Abb. 24; LIEDTKE 2000, 114f., 276, Anm. 148.

sichtbar). Die Struktur weist ebenso auf eine genaue Auseinandersetzung mit dem Kirchengrundriß als sie letztlich auf entsprechende Vorbilder zurückzuführen ist. Wiederholt wurde auf die Ähnlichkeit dieses Gemäldes mit Konstruktionen von Schrägansichten, wie sie sich in den Musterbüchern des Architekten, Stadtplaners, Ingenieurs und Malers Hans Vredeman de Vries (1527–1609) finden lassen, hingewiesen. Arthur Wheelock sprach von ihm als einem „reminiscent", Houckgeests „neuer Stil" der Jahre 1650/51 wäre „largely a reappraisal of motifs from Vredeman de Vries' *Perspective*"[124]. Eines davon zeigt eine vierseitige Galerie, die schräg, im halben rechten Winkel, zur Projektionsfläche konstruiert wurde (Abb. 25).[125] Doch gerade im Vergleich wird das konstruktiv wohl ehrgeizigste Gemälde des Malers eine deutliche Distanz zu den exemplarischen Stichen offenbaren. Wie ist Houckgeests „Neubewertung" zu verstehen?

In den einschlägigen Perspektivtraktaten wurde empfohlen, für die Darstellung eines architektonischen Raumes vom Fußboden auszugehen, Tiefe mittels dominierender perspektivischer Fluchtlinien zu schaffen und die Architektur in einem nächsten Schritt auf der entstandenen Grundfläche aufbauend „in die Höhe zu ziehen". So hat es beispielsweise Samuel Marolois für ein „Exempel eines Gebäuws / so drey Ordnung oder Reyhen Sewlen hat / obenher mit einem Creuzgewölb geschlossen" – nichts anderes als ein Kirchen- oder Palastinterieur also – beschrieben (Abbn. 26, 27):

> „Demnach ich zu underschiedlichen mahlen wahrgenommen / das die jenigen / so van der *Scenographia* handeln / ein solchen hauffen Linien zusamen bringen / sonderlich in den Gebäuwen und Gewölben / hat mich nicht unrahtsam bedunckt / allhie dessen mit einem paar Wort zugedenke[n]. Demnach so entwirff ich erstlich die *Basin* deß Gebäuws / wie die 162. Figur für Augen stellet [hier: Abb. 26] / darnach suche ich deren Apparentz in der *Section* durch die 163. Figur [hier: Abb. 27] / und erhebe daselbst die *Perpendicularen* [...] / welche für Augen stellet die Seulen sambt ihren *Capitalen* und *Postamenten*, welche man hernach theilet nach der ordnung deß Bawes [...] / und so der Raum zwischen den Seulen in 3. theil getheilet wirdt / werden sich die Puncten finden / durch welche die *Circular* Linien / welche die Gewölber machen / durchlauffen. Hierauß erscheinet / wie ein kurtzer und bequemer weg dieß sey / dergleichen Gebew zu entwerffen / es seyen gleich die Gewölbe halbe Circkeln oder von einer andern Figur / wie die 163. Figur solches Augenscheinlich lehret."[126]

Ein Blick auf Houckgeests Gemälde aus den dreißiger und vierziger Jahren des 17. Jahrhunderts zeigt, daß er der vom Fußboden her zu denkenden Methode der Architekturmalerei durchaus

---

124 WHEELOCK 1977, 233.

125 Illustration Nr. 24, Kupferstich, 18,7 x 29,0 cm, in: VREDEMAN DE VRIES 1604-05; dazu HOLLSTEIN XLVIII, 165-225, Nr. 517-591, hier: 176, Nr. 176, Abb. S. 194; vgl. AUSST.-KAT. LEMGO & ANTWERPEN 2002, 227ff., Nr. 50. Zum ausführlichen niederländischen Titel des Werkes, siehe unten, Anm. 133.

126 MAROLOIS 1628, 51.

mächtig war (Abbn. 14, 15).[127] Die Existenz von Schachbrettfußböden ist immer nicht nur ein Hinweis darauf, wie die Räumlichkeit konstruiert wurde – da die Grundquadrate auch übermalt hätten werden können, zieht das schwarz-weiße Spiel stets auch die Aufmerksamkeit auf sich. Das Schachbrett wird quasi zum Garanten einer durchgeführten Perspektivkonstruktion.

Im *Chorumgang der Nieuwe Kerk zu Delft* dagegen wird die von Pfeilern und Gewölbe bewirkte Räumlichkeit entscheidend. Sie ist auf den Betrachter bezogen, kommt gleichsam auf ihn zu. Die objektive Registrierung eines Raumes *mit* ihm sekundären architektonischen Elementen[128] verändert sich, kurz gefaßt, in die Suggestion einer primären oder gar subjektiven Wahrnehmung von architektonischen Elementen *und damit* des aus ihren Relationen untereinander entstehenden Raumes. Die niedrigere Horizontlinie kann als Symbol hierfür betrachtet werden. Desgleichen zeigt die Integration von Staffagefiguren das Interesse an einer „menschlicheren" Perspektive. Mehr noch als diese zeugt die unvollkommene Gestalt des scheinbar rechts abfallenden Fußbodens von der sich von Vredeman unterscheidenden Raumauffassung Gerard Houckgeests.[129] Das sich mit Kenntnis der De Vries'schen Konstruktionen scheinbar schnell erschließende Prinzip, der Schrägsicht die Form eines Quaders zugrunde zu legen, wird vom Künstler gleichermaßen benutzt und geleugnet. Denn wird nicht zunächst ein Quader vorgespiegelt, der von den Säulen des Chorumgangs umrissen wird und dessen vorderste Kante der größten Säule im Bild entspricht? Auf den zweiten Blick jedoch dürfte deutlich werden, daß diese sich nicht auf einer Geraden mit den anderen fünf Pfeilern auf der rechten Seite befindet, schließlich beginnt mit ihr der Halbkreis des Chorhauptes, wie die Bodenmusterung deutlich erkennen läßt. Erkennen wir aber die tatsächliche Quaderform? Naheliegend ist nun, die Säule links der großen als Kantenmarkierung zu nehmen, auch die hinteren Enden des imaginären Körpers sind schnell gefunden: neben den Chorschranken lassen sich die letzten, mit den Vierungspfeilern gebündelten Säulen gut ausmachen. Doch wo ist die rechte Kante? Der einzig vollständig sichtbare Rundpfeiler der gegenüberliegenden Seite zieht unsere Aufmerksamkeit wie selbstverständlich auf sich und ein überprüfender Blick auf das Triforium legt nahe, daß mit ihr der

---

127 Gerard Houckgeest, *Das Innere einer Renaissance-Halle*, Holz, 74 x 100 cm, sign. an der Plinthe: G. Hoeckgeest, Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, Inv.-Nr. GK 220 (Kriegsverlust).

128 So bereits die Prinzipien Albertis, vgl. etwa PUTTFARKEN 2000, 70: Die mit perspektivischen Mitteln geschaffene bildliche Einheit verstehe Alberti „as a pre-condition for a succesful composition. [...] his chequered pavement, constructed and seen in perspective, provides the space in which the artist can compose his figures in proportion and movement; it is literally the stage on which the artist can organize the choreography of his figures.", vgl. auch ebd., 54. Die Perspektive ist die Voraussetzung, die sicherstellt, daß alle „zu komponierenden" Elemente von einem einzigen Standpunkt wahrgenommen werden, so daß von diesen nicht nur die einzelnen Körperteile untereinander, sondern auch ihr gesamter Körper im Bezug auf den Raum und damit auf alle anderen Elemente in einem harmonischen Verhältnis stehen. Komposition bezieht sich bei Alberti wohlgemerkt stets auf Figuren, die gemeinsam die *historia* formen.

129 Die Kontrolle der verschiedenen Fluchten offenbart, daß die zwei Distanzpunkte nur ungefähr bestimmbar sind – es handelt sich um keine geometrisch perfekte Konstruktion.

äußerste Teil der geraden Arkatur gefunden sein könnte – aber Achtung, auch an dieser Stelle liegt die Übertölpelung unseres messenden Auges auf der Lauer. Denn Houckgeests Spiel mit Sichtbarkeit und Verschleierung, mit Durchsicht und Sackgasse greift auch hier: Verdeckt wird rechts eine bislang unbeachtete Säule im Chorhaupt, auf welche sich drei Gewölberippen beziehen, und verdeckt wird auch die nordöstliche Kante des gesuchten Quaders durch die große Säule, die zunächst alle Beachtung auf sich gezogen und damit die anfänglichen Fehlurteile provoziert hatte. Alles in allem fordert die Komposition ein genaueres Analysieren der räumlichen Situation, als ein erster Blick vermuten läßt. Zwar läßt sich die Situation recht schnell erfassen – es ist der Chorumgang der *Nieuwe Kerk* mit dem Grabmal Wilhem des Schweigers, unter einem weiten Winkel gesehen von Südosten –, die Art und Weise jedoch, wie diese erfaßt und dargestellt wurde, entzieht sich voreiliger Deutungsversuche.

Wir dürfen annehmen, daß Maler und zeitgenössische Betrachter mit den Stichen von Hans Vredeman de Vries vertraut gewesen waren, waren diese doch nicht zuletzt in der Republik weit verbreitet.[130] Nach einem Wanderleben, das ihn von Antwerpen nach Frankfurt, Braunschweig-Wolfenbüttel, Danzig, Hamburg und an den Hof Kaiser Rudolfs II. in Prag geführt wurde, war Vredeman zeitweilig auch in Amsterdam ansässig gewesen. 1604 hatte Statthalter Moritz sich für eine Professur „in ‘t doceeren van de perspective Ingenie ende architecture“ an der Leidener Universität eingesetzt.[131] Aufgrund der insolventen Finanzlage der Stadt blieb Hans Vredeman de Vries diese Anerkennung – und das Salär – verwehrt und der Universität damit die Ehre, in Verbindung mit dem ersten niederländischsprachigen Perspektiv-Lehrbuch gebracht zu werden. Noch im gleichen Jahr wurde *Perspective Dat is / de hooch-gheroemde conste eens schijnende in oft door-siende ooghen-ghesichtes punt [...]* zwar bei Hendrick Hondius in Leiden gedruckt, neben Vredemans Geburtsstadt Leeuwaarden aber nur Statthalter Moritz zugeeignet.[132] Mit der niederländischen Ausgabe setzte er die Tradition volksprachlicher, etwa auf hochdeutsch erschienener, Traktate fort und erweiterte sie insofern als daß seine Schritt für Schritt umzusetzenden Regeln nun den „Figuren“ untergeordnet waren.[133] Ohne auf die mathematischen Grundlagen der Per-

---

130 Leonore Stapels Untersuchung von Inventareinträgen hat ergeben, daß es sich in den (wenigen) Fällen, in denen theoretische Lehrbücher erwähnt werden, zumeist um Werke von Vredeman oder Sebastiono Serlio handelt, STAPEL 2000, 12f.

131 Protokoll der Kuratoren der Universität Leiden, 8./9. Februar 1604, UB Leiden, AC 20, fol. 128r.-v., zit. nach BORGGREFE 2002, 38, Anm. 112, auch bei DUBOURG GLATINY 2002, 132, Anm. 4.
Der Begriff „Ingenie“, von lat. ingenium stammend und verwandt mit „Ingenieurskunst“, bedeutete sowohl Erfindungsgabe als Hilfsmittel, Werkzeug, Instrument, vgl. Art. ingenie, in: WNT, Bd. Aanv. 2 (2001), Sp. 4091.

132 In seinem „Requeste“ hatte Vredeman de Vries offenbar angeboten, „verscheyden“ Bücher, welcher er noch „onderhanden“ hätte, „in coopere plaaten zoudan laten snyden ende ter eeren van de universiteit alhier doen drucken.“, zit. nach BORGGREFE 2002, 38, Anm. 112.

133 Das zweiteilige Werk erschien zugleich lateinischer, französischer und hochdeutscher Übersetzung, vgl. ORENSTEIN 1996, 216, Appendix C, Nr. 629. Für die deutschsprachigen Traktate des 16. Jh. vgl. SEIDENFUSS 2006.

spektive einzugehen (was er wohl auch nicht gekonnt hätte), bot De Vries vor allem zahlreiche Grundformen – ein Stuhl, ein Zimmer, eine Galerie in Schräg- oder Untersicht, eine Wendeltreppe, eine Kirche, usw. –, eröffnete seinem Publikum damit ein bildliches Universum und demonstrierte, wozu seine „hochgerühmte Kunst" imstande war.[134]

Im Vergleich geht es aber keineswegs darum, eine bestimmte Bildquelle zu identifizieren – die Beschäftigung mit Perspektivwerken, zeigt vielmehr den Interpretationsrahmen auf. In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gab es in zunehmendem Maße ein Laienpublikum für Bücher, mit deren Hilfe es die Grundregeln der räumlichen Darstellung studieren konnte – man denke an Hondius' *Onderwijsinge In de Perspective Conste* ([1]1617, Abb. 34).[135] Darin widmete er sich Problemen, die bei der Erstellung ganzer Bilder und neuer Bildgattungen im Bezug auf deren räumliche Erschließung auftreten können: dem bürgerlichen Interieur mit Tür, Bett, Stuhl und Linnenpresse, der Stadtlandschaft und dem Palais, wie sie Hans Vredeman de Vries vorgeführt hatte, aber auch der „reinen" Landschaft mit nur wenigen gebauten Anhaltspunkten, „want daerinne veel fouten wort gepleecht".[136] Sie erschien in französischer, niederländischer und lateinischer Sprache, wurde bis ins 18. Jahrhundert hinein nachgedruckt und war, da es ausdrücklich auf mathematische Theoretisierungen verzichtete,[137] für jedermann verständlich geschrieben. Denjenigen, die sich trotzdem für mathematische Grundlagen interessierten, empfahl er Euklid, Guidobaldo del Monte,[138] Vignola[139] und Samuel Marolois. Dieser Mathematiker, Ingenieur und Unternehmer mit französischen Wurzeln (ca. 1572–1627) war in Den Haag ansässig und arbeitete u.a. als Inspekteur der Artillerie, verkehrte also wie Simon Stevin, auf den noch kurz zurückzukommen ist, in den Kreisen um Statthalter Moritz.[140] Der deutschsprachige Titel von

---

134 Ein Blick auf den vollständigen Titel verdeutlicht die Reichweite des von De Vries erschlossenen „Universums" wie auch die betont praktische und „anwenderfreundliche" Ausrichtung des Werks: *Perspective Dat is / de hoochgheroemde conste eens schijnende in oft door-siende ooghen-ghesichtes punt op effen staende muer / penneel oft doeck / eenige Edifitien / t'sy van Kercken / Tempelen / Palleysen / Salen / Cameren / Gaelderyen / Plaetsen / Ganghen / Hoven / Merckten ende Straten / Anticq oft Moderne / ende sulcx meer alhier bethoont / op sijne gronts-linien / ende t'fondement der selver met beschrijvinge claerlijck uyt-geleyt / nut / dienstelijck ende grootelicx van noode / voor allen Schilders / Plaet-snijders / Beeldt-houders / Goudt-smede / Bouw-meesters / Ingenieurs / Steen-metsers / Schrijnwerckers / Timmer-lieden / ende alle Lief-hebbers der Consten / om te studeren t'haerder belieften / met cleyne moeyten. Gheinventeert door Johan Vredeman de Vriese,* Leiden: Hendrick Hondius [1604]; Bd. 2: ebd. [1605]).

135 Zur Druckgeschichte VAGNETTI 1979, 383, Nr. 1617; vgl. ORENSTEIN 1996, 106f., 117ff., 217, Appendix C, Nr. 634. Hier benutzt: Hendrick Hondius, *Onderwijsinge In de Perspective Conste Door Henricvs Hondivs In 's Graven-Haghe*, 1623.

136 Ebd., Voor-reden.

137 Im Vorwort schreibt er: „[...] mijne meeninge is niet, den liefhebber met veel subtijle speculatien op te houden [...] maar dadelic te comen tot soo veel dienstige Theorie, als tot der practijcke in desen noodich sal wesen."

138 Zu Guidobaldos *Perspectivae libri sex* (1600) ANDERSEN 2007, 237-265, die diesen als den „Vater der mathematischen Theorie der Perspektive" ansieht.

139 Vignolas Werk *Le due regole della prospetiva pratica* wurde 1584 mit Kommentaren von Egnatio Danti herausgegeben. Zur Perspektivlehre und den Traktaten vgl. allg. BÜTTNER 2003, hier bes. 266f. (u. Lit.); vgl. des weiteren die Studien in MASSEY 2003.

140 Art. Marolois (Samuel), in: NNBW, Bd. 2 (1912), Sp. 873-875.

Marolois' Perspektivlehre, aus der bereits zitiert wurde – *Perspectiva Das ist: Die weitberühmte kunst einer scheinenden in oder durchsehnden Augen gesichts Punct* – drückt am deutlichsten die Bezugnahme auf den berühmten Vorgänger Vredeman de Vries aus, ergänzt sie allerdings genauso ausdrücklich durch den Untertitel: *Inhaltende die Theorie und Practicke mit einer grundlichen unterweisung.*[141] Das Werk war ursprünglich Teil von Marolois' *Opera Mathematica* (1614-16), das zunächst auf Französisch erschienen war und neben Büchern zu Festungsbau und Geometrie auch eine neue Edition von Vredemans *Architectura* sowie von dessen Perspektivwerk enthielt.[142] Marolois hatte dieses kommentiert, verbessert und ihm eine eigene Diskussion in vier Teilen vorangestellt, wobei die Rolle des Druckers und Illustrators Hendrick Hondius unbedingt hervorgehoben werden muß.[143] Aus dessen Bestand wurden die Kupferplatten von Vredemans *Perspective* und weitere Illustrationen übernommen, einen größeren Teil der – aus nicht weniger als 275 Einzelmotiven bestehenden – Bebilderung allerdings dürfte Hondius selbst entwickelt haben.

Das Ergebnis ist ebenso instruktiv wie anschaulich, verbindet es doch die bildnerische Auffassung Vredemans mit den Anforderungen der wissenschaftlichen Illustration, wie sie zuvor in Stevins Optik zu finden war. Perspektivisch zu projizierende Körper werden beispielsweise tatsächlich mit verschieden hellen Flächen und Schattenwurf dargestellt. Auf einer Doppelseite kann man die Zeichnung eines im Grundriß gegebenen Tisches nachvollziehen, der zum einen plan, zum anderen schräg zur Projektionsfläche steht (Abb. 28). Dafür wird unter dem jeweiligen Resultat in gleichem Maßstab die Konstruktionszeichnung abgebildet. Da jene trompe-l'oeil-haft auf die Projektionsfläche gepint erscheint, exemplarisch gezogene Fluchtlinien lose wie Fäden auslaufen, und die Höhenparameter mittels eines Zollstocks festgelegt werden, welcher auf der Grundlinie vor der Zeichnung stehend „verschoben" wird, kann sich der Betrachter die Situation während des Zeichnens gut ausmalen. Insbesondere die Vorstellung von Strecken als gespannte Fäden evoziert den Gedanken an Hilfsmittel der Zeichnung, wie sie im 16. Jahrhundert in Deutschland verbreitetet waren. Wie Andersen bemerkt, dienten sie einem doppelten Zweck, zum Messen und zum Zeichnen.[144] Tatsächlich hat Marolois ein solches zuvor beschrieben und abgebildet (Abb. 29). Es habe zwar „ein schlecht ansehen", sollte aber „in der Practick" für die Erstellung

[141] MAROLOIS 1628; für eine Übersicht über Marolois' Werk vgl. ANDERSEN 2007, 297-309.

[142] Samuel Marolois, *Opera mathematica ou Oeuvres mathématiques, traictans de géometrie, perspective, architecture et fortification ausquels sont aioints les fondements de la perspective et architecture de I. Vredeman Vriese, augm. et corr. par le mesme auteur*, Den Haag: Hendrick Hondius 1614[-17]. Später erschien neben der hochdeutschen noch eine lateinische Übersetzung, zunächst als Zusammenarbeit zwischen Hondius und dem Arnheimer bzw. Amsterdamer Drucker Johannes Janssonius, danach unter alleiniger Verantwortung des letzteren; zur Druckgeschichte VAGNETTI 1979, 382, Nr. 1614; ORENSTEIN 1996, 54.

[143] Zu Hondius vgl. die Monographie von Nadine Orenstein, ORENSTEIN 1996. Leider geht die Autorin, dem Charakter ihres akkurat zusammengestellten Überblickswerkes entsprechend, nur marginal auf Hondius' Verdienst für die Verbildlichung der Perspektive ein.

[144] ANDERSEN 2007, 228, 302.

perspektivischer Risse insbesondere von dreidimensionalen Objekten nützlich sein. Vom Standpunkt der zuvor referierten, geometrischen Perspektive sei das Instrument zwar unnötig, bewähre sich aber, indem es ermögliche, „jede ebene einer sichtbaren Superfitz" gut und einfach zu beschreiben. Es schärfte also Beobachtungskraft wie Vorstellungsvermögen, kurzum, die „Speculation", welche die Grundlage jeder perspektivischen Darstellung sei.[145] Gleiches gilt – quasi umgekehrt – für Hondius' Illustration: Denn indem sie die Funktionsweise des Apparates vor Augen führt, verfolgt sie ein analytisches Ziel. Gerade, wenn er nicht selbst damit arbeiten sollte, hilft sie dem Leser/Betrachter gleichwohl, die Genese von Räumlichkeit in Graphik und Malerei zu verstehen.

Einen anderen Apparat, der zum bewußten Sehen und Zeichnen von Dreidimensionalität diente, hatte der Ingenieur im statthalterlichen Dienst, Simon Stevin (1548–1620), gebaut, der mit seiner Schrift *Vande Verschaeuwing* (1605) im Rahmen seiner Optik (*Vande deursichtighe*) eine theoretisch gegründete Perspektivlehre verfaßte, die als Teil der *Wisconstighe Ghedachtnissen* (1586-1608) erschien.[146] In der Einleitung betont Stevin, daß das Buch aus Moritz' Bedürfnis entstanden war, sich – neben dem Zeichnen von Grund- und Aufrissen von Festungsanlagen – auch im Perspektivzeichnen zu üben.[147] Stevin, der dessen Instrukteur war, hatte sich bereits früher mit der Architekturzeichnung beschäftigt und nutzte das praktische Interesse seines Auftraggebers, die mathematische Theorie der Perspektive weiterzuentwickeln.[148] Obwohl seine Perspektivlehre in der Folge eher eine akademische Rezeption gefunden hatte und besonders die niederländische Mathematik des 17. Jahrhunderts prägen sollte,[149] betont der Autor doch die Verbindung von theoretischem Grund und der Praxis – und zwar in dieser Reihenfolge.[150] So

---

145 Alle Zitate: MAROLOIS 1628, 44. Die Beschreibung des Apparates ebd., 43ff., dazu ANDERSEN 2007, 302-307, das Beispiel des Tisches erklärt bei MAROLOIS 1628, 50.

146 Eine frz. und lat. Übersetzung erschienen im selben Jahr, STEVIN [1605] 1955. „Vande devrsichtighe" wird in der Marge als „De perspectivis" übersetzt. Sie enthält des weiteren, der Tradition folgend, „Beginselen der Spieghelschaeuvven" („Elementis catoptricis", i.e. Reflexionslehre). Der angekündigte dritte Teil, „vande Wanschaeuvving" („Refractione", i.e. Brechungslehre) wurde nicht publiziert.

147 STEVIN [1605] 1955, 4 („Anden Leser"): „ALSOO sijn VORSTELICKE GHENADE hem dickwils oeffende in te trecken [† Ichnographias. Plans.] grontteyckeninghen, en [* Orthographias. Profils.] stantteyckeningen van sterckten, die hy veroirdende inde Landen sijnder regiering, heeft oirboir bevonden hem oock te oeffenen inde derde afcomst der teyckening te weten het [* Scenographia, seu Sciographiâ] verschaeuwen of schilderen [...]". Zum Verständnis sind Stevins Erläuterungen in der Marge in eckigen Klammern eingefügt.

148 Stevins Beweise konzentrieren sich zum einen darauf, adäquate Konstruktionen für gegebene Projektionsprobleme zu entwickeln, wobei diese, zu purer Geometrie abstrahiert, für den praktischen Begriff ein hohes Maß an Imaginationsfähigkeit erforderten. Zum anderen fragte er nach deren Umkehrung, möchte also von einer gegebenen perspektivischen Projektion ausgehend die Position des Auges ermitteln, oder, praktisch gesprochen, den idealen Betrachterstandpunkt einer bestehenden perspektivischen Bildes, zu Stevins Perspektivtheorie ANDERSEN 1990, hier 32, 37; ANDERSEN 2007, 265-287.

149 ANDERSEN 1990, 40-44; ANDERSEN 2007, 287ff., 317-337; ALBERTS, ATZEMA & MAANEN 1999, 372.

150 Dies im Gegensatz zu den früheren Lehrern des Statthalters, „de bequaemste meesters in schilderie dieder te becommen waren", welche jedoch Daumenregeln hantierten: „Doch want de vercorting der linien, en verandering der houckgen uyter oogh, of byder gisse toeginck, en heeft hem, hoewel het sijn oirboir ghebruyck can

habe Moritz, nachdem er die ersten Entwürfe der Schrift begutachtet, offensichtlich Verbesserungsvorschläge unterbreitet und die allgemeinen Regeln verstanden habe, „om alle voorghestelde verschaeulicke saeck te verschaeuwen", sogleich begonnen, zu seiner vollsten Zufriedenheit perspektivisch zu zeichnen.[151] Das Gerät, welches Stevin im Anhang seines Buches beschreibt, wurde auf die Initiative des Statthalters hin gebaut (Abb. 30).[152] Auf einem möglicherweise mannshohen Ständer befand sich eine drehbare rechteckige Scheibe aus Glas („'t welck was t'glas van een groote cristalijne spieghel"). Im fixierten rechten Winkel dazu und gewiß dem Mittelpunkt der Scheibe gegenüber angebracht war „T'gaetken daermen deur siet" (das Guckloch), welches sich allerdings horizontal verschieben ließ. Die Höhe der gesamten Vorrichtung war zudem verstellbar, sie wird auch tragbar gewesen sein. Das Vorbild eines Zeicheninstruments, das Albrecht Dürer in der *Unterweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheyt* (1525) beschrieben und illustriert hat, ist unverkennbar.[153] An diesen nimmt Stevin eingangs Bezug, um den Anlaß von Moritz' Wunsch, direkt auf die Glasfläche eines solchen Hilfsmittels zeichnen zu wollen, einzuleiten. Dürers Vorstellung, daß die Projektion eines Gegenstandes mit der Betrachtung desselben durch ein Glas übereinkäme, hatte, wie Stevin schreibt, ihm das begriffliche Instrumentarium zum Verständnis „wat eyghentlicke verschaeuwing is" geliefert.[154] Das Wort „Glas" verwendete er folgerichtig für das, was wir heute Projektionsfläche nennen würden.[155] Hierin zeigt sich zugleich, wie sehr Theorie und Praxis ineinandergreifen. Das beschriebene Gerät sei für das gründliche Verstehen der Perspektive von größter Bedeutung, so Stevin. Denn Moritz habe mit seiner Hilfe nicht nur „Menschen und anderes" so wiedergeben können, wie es „uyter oog sonder glas" nicht möglich sei, er habe offensichtlich hierdurch zugleich Einsichten gewonnen, die Stevin selbst noch nicht zugänglich gewesen waren.[156] Ein weiterer Punkt an diesem Gerät ist in unserem Zusammenhang von Bedeutung, das ist seine Beweglichkeit. Das Glas – die Projektionsfläche und damit das mögliche Bild – kann um die vertikale Achse gedreht, das Hilfsmittel selbst an beliebigen Orten aufgestellt werden. Auch wenn er eine prinzipiell andere Frage berührt, so könnte sich die mit dem Instrument erreichte Mobilität des Bildausschnittes auch in Stevins Demonstration reflektiert finden. Auf einer theore-

---

hebben, daer me niet vernought, maer willen een voorghestelde verschaeulicke saeck volcomelick afteyckenen, met kennis der oirsaecken en sijn wisconstick bewijs.", STEVIN [1605] 1955, 4.

151 Ebd.

152 Ebd., 88f.

153 Die Kenntnis derartiger Instrumente wurde auch mittels der Traktate von Daniel Barbaro (1569) und Vignola (1583) tradiert, vgl. WHEELOCK 1977, 42.

154 STEVIN [1605] 1955, 88.

155 „Glas is [* Planum infinitum] een oneyndelick plat tusschen het oogh en de verschaeulicke form, waer in ghenomen wort de verschaeulicke haer schaeu te verthoonen.", ebd., 13.

156 Ebd., 88.

tischen Ebene beschäftigt er sich mit den Folgen für die Projektion, wenn das „Glas" und der Gegenstand, bzw. einige von dessen Seiten, zueinander nicht im rechten Winkel stehen (Abb. 31).[157] Die grundsätzliche Einsicht, daß die Projektionsfläche (bzw. das mit Alberti als „offenes Fenster" angesprochene „Bild") gegenüber dem darzustellenden Objekt beweglich war, wird für die Schrägsicht in Houckgeests Delfter Kircheninterieurs von Bedeutung werden. Die Auseinandersetzung mit der exakten Wiedergabe der verschiedensten platonischen Körper – regelmäßige Polyeder mit zahlreichen Kanten, die weder parallel noch orthogonal zur Projektionsfläche verliefen – sollte zu den Grundübungen jeder Perspektivlehre gehören. Entscheidend war eben nicht nur die Faszination für geometrisch perfekte Raumdarstellungen, wie dies möglicherweise noch für die erste Auflage von Vredemans Stichfolgen gegolten haben könnte, sondern immer auch, Dreidimensionalität mit dem Auge zu begreifen, intellektuell zu verstehen oder gar praktisch nachzuvollziehen.

Für das Verständnis in hohem Maße dienlich waren die Kupfertafeln der Perspektivwerke. Hondius' Illustrationen in der *Perspectiva* von Samuel Marolois beispielsweise gelingt es, den Wahrnehmungsvorgang zur geometrischen Projektion in Beziehung zu setzen. Dabei ist entscheidend, daß verschiedene Abstraktionsniveaus auf einen Blick veranschaulicht und somit vergleichbar werden. Mit der Hilfe der ersten Doppelseite (Abb. 32) erläutert Marolois die ersten Grundlagen der Perspektive und definiert:

> „Die *Perspectiva* ist ein solche Kunst / die ein jeglich ding so ihr fürkommet / vermittels einer durchscheinenden Materien betrachtet / durch welche die Stralen der Augen oder Gesichts durchdringen mögen / und sich in demselbigen *obiecto* enden."[158]

Marolois arbeitet mit der Vorstellung von Augenstrahlen. Ist das gesehene Objekt ein Punkt, genüge der *Radius centralici*s, die vom Zentrum des Auges ausgehende Achse, bei einer Stecke oder gekurvten Linie entstünde ein Dreieck, dessen Seiten von den äußersten vom Auge auf die Endpunkte treffenden Strahlen gebildet würden, bei einem Quadrat eine Pyramide, bei einem Würfel zwei ineinandergeschobene Pyramiden, erklärt der Autor mit Verweis auf die illustrierten

---

157 Vgl. ANDERSEN 1990, 36.

158 MAROLOIS 1628, 1. Fundamental seien also vier Dinge: Das Sehen (1) vollzieht sich durch ein transparentes Medium (2), „es sey gleich durch die Lufft / durch die Wolcken / durch das Wasser / durch ein Glaß oder Spiegel", weshalb die „Kunst deß Absehens und Augenmases", wie Marolois schreibt, auch „Durchsicht" genannt werden könne. Es bezieht sich auf alle möglichen sichtbaren Objekte (3) und ist letztlich die Wahrnehmung derselben in der Form, wie es sich durch das Medium darstellt (4). Während „Perspectiva" daher als Oberbegriff aller optischen Phänomene gelten könne, beschäftigte sich Marolois' Werk im folgenden nur mit der *Wiedergabe* der wahrgenommenen Form, die umgangssprachlich mit dem gleichen Begriff, spezifisch aber als Szenographie angedeutet werde. Sie sei die bestmöglichste bildliche Darstellung eines Objektes, da sie die in Grund- und Aufriß enthaltenen Informationen in sich begreife. „Das Wort *Scenographia*, so allhier eben so viel gilt als die Mahler Kunst oder Schilterey / bedeutet die Kunst / dardurch vns ein ding / so dem Gesicht fürkompt / also repræsentirt vnd fürgestellet wird / daß solches auff einer ebene oder flächung erscheine vnd gesehen werde."

Idealfälle.[159] Obwohl sich Marolois mit der seit der Antike tradierten Vorstellung, daß das Sehen mittels vom Auge emittierter Strahlen entstehe, nicht mehr auf der Höhe der optischen Wissenschaft befand,[160] ist sie dennoch instruktiv für die Vorstellung perspektivischer Projektion: Hilft der Gedanke doch, sich vorzustellen, was passiert, wenn der Blick von einem bestimmten Winkel aus auf ein Objekt trifft, wie dies auf einer Projektionsfläche – Stevins „Glas", Marolois' „ebene oder flächung" – festgelegt werden kann. Vom Standpunkt der Anschaulichkeit geometrischer Projektion also ist die Vorstellung demnach durchaus noch stets gerechtfertigt. Die geometrische Abstraktion beweist sich im folgenden Schritt: Wenn „obgedachte Stralen deß Gesichts durch mittelung einer durchscheinenden Fläche [...] durchschnitten würden", entspräche die szenographische Darstellung „auff einem Papyr oder Täfelein" der Gesamtheit der Schnittpunkte der Sehstrahlen mit dieser transparenten Fläche „(dabey man ihm doch allezeit inbilden muß / daß obgemelt Papyr oder Täfelein sey die *Section*, durchschnitt oder Underbruch)".[161] Blickt man mit dieser – schwerlich originell zu nennenden – Erklärung auf die dazugehörende Illustration von Hondius, verdeutlicht sich vieles: Auf der Ebene des Bildes wird real, was theoretisch nur imaginiert werden kann. Die Figur des Ingenieurs auf der linken Seite bietet den Identifikationspunkt für den Betrachter. Mit Hilfe der ähnlichen Figuren VI und VIII auf der rechten Seite kann sogleich die Augenhöhe als gegebene Strecke begriffen werden, an deren oberen Ende ein stilisiertes Auge den Anfang der Sehstrahlen anzeigt. Die ebenfalls abstrakten Größen Grund- und Schnittfläche sind als Objekte mit eigener Dicke, Rahmung und Verschattung gegeben, so daß sich eine modellhafte Versuchsanordnung ergibt, in der verschiedene Fälle durchexerziert werden können. Was passiert am Schirm, wenn das Objekt oder der Standpunkt geändert werden? Es ist beinahe zu evident als daß man reflektierte, daß das Modell dreidimensional dargestellt ist – nach den Regeln der Perspektive also, die im Traktat noch begründet und erklärt werden wollen. Das Bild nimmt die Kenntnis vorweg und begründet, da es erst so unmittelbar verständlich wird, die Sinnhaftigkeit der Kunst perspektivischer Projektion. In der Folge kann die „Versuchsanordnung" gar zusätzlich gedreht werden, um die Beweisführung für Teilprobleme zu unterstützen (Abb. 33).

Während Marolois' Werk kaum zur Weiterentwicklung der mathematischen Theorie der Perspektive beigetragen hat, verbreitete es gleichwohl „ein Bewußtsein der Theorie", wie es Kirsti Andersen ausgedrückt hat.[162] M.E. geschah dies insbesondere mittels der engen Verzahnung von Text und Illustration, wodurch die Perspektive auf verschiedenen Ebenen sowohl nachvollziehbar als gestaltbar wurde. Das Buch genügte somit unterschiedlichen Ansprüchen des Publikums:

---

159 Ebd., 2f.

160 WHEELOCK 1977, 45-53; einführend zu Wahrnehmungstheorien TAMMEN & LEONHARD 2003, bes. 385.

161 MAROLOIS 1628, 3.

162 ANDERSEN 2007, 309.

abstrakte Definitionen und mathematische Beweise finden sich in ihm ebenso wie plastische Beschreibungen und praktische Anleitungen. In jedem Fall aber war es nun möglich, auf diesen unterschiedlichen Niveaus über die Beziehung zwischen Wahrnehmung und Darstellung von Objekten im Raum zu reflektieren. Das gilt für Theorie und Praxis, für Künstler (im weitesten Sinne) und kunstinteressierte Laien gleichermaßen. Stevins Werk war nur einem elitären Zirkel wirklich mathematisch Gebildeter zugänglich, während De Vries' *Perspektive* seinem Untertitel gemäß „[t]ot dienste van alle Ingenieuse Lief-hebbers" auf den Markt gebracht wurde. Auch Hondius' *Onderwijsinge* dürfte viel weniger auszubildende Maler und Kupferstecher – deren Ausbildung in erster Linie auf den praktischen Überlieferungen in der Werkstatt basierte –, denn ein Publikum von *Amateurs* im Blick gehabt haben. Im Vorwort schreibt Hondius über „den Const-lievenden lust der vermaeckelicker *Perspective*", daß diese universal „noodig" sei, „dienstelick, ende profijtelick, voor alle Persoonen, 'tzy van wat state ofte conditie die zijn, alsoo de selve Conste seer verstandelick leert oordeelen."[163] Kunstverstand, der mit erlernbarem Urteilsvermögen einher geht, läßt sich folglich nicht vom Begreifen der Perspektive trennen. Im Studium von Perspektivwerken verbesserten Künstler, aber vielleicht noch stärker die Liebhaber, modern gesprochen, ihre Medienkompetenz.[164]

Um die außergewöhnliche Komposition von Houckgeests *Chorumgang* erfassen zu können, ist es nötig, den dargestellten Raum wiederzuerkennen und, mehr noch, die architektonische Struktur des Chores verstanden zu haben. Kann man sich den Grundriß vorstellen und ihn nach geometrischen Formen analysieren, so kann man sein Wissen um die grundsätzlichen Verfahren räumlicher Projektion unter Beweis stellen. Mit abstrakter Perspektivlehre ist es nicht getan – auf

---

163 Ebd.

164 Die Perspektive ist freilich nur ein Aspekt von Kennerschaft, entdeckte Mimesis und das Verständnis für künstlerische „Handlung" (*handeling*) sind andere, vgl. BRUSATI 1995, 9-12. Hiermit hängt die Faszination für verzerrte Bilder, die erst durch Bewegung von Hand und Auge entzerrt werden können, unmittelbar zusammen: hat man den richtigen Blickwinkel oder die entsprechende Sehmethode gefunden, löst sich die Irritation zugunsten des Aha-Effekts. Verwunderung weicht dem Begreifen nur, wenn die richtige körperliche Beziehung zum Gesehen aufgebaut wurde, vgl., in etwas anderer Bedeutung, ebd., 181. „Spielereien" wie Anamorphosen und Perspektivkästen waren nicht nur Beiprodukte, sondern notwendige Konsequenz aus der sich mehr und mehr verbreitenden selbständigen Beschäftigung der *liefhebbers* mit den Grundlagen der Kunst. Brusati bezeichnet Van Hoogstratens Perspektivkasten denn auch als „ultimate aesthetic conquest", da er das (mit Alpers) neuverstandene, aktive Sehen im 17. Jh. zusammenfaßt: „Instead of looking through a window onto the world, the viewer of the perspective box is offered a replica of the picture-making activity of the seeing eye. Rather than being posited at a certain distance from a transparent intersection, the beholder's eye looking through the peephole is situated, like the seeing eye in the world, at the juncture of the visible world and its representation on the retina. The relation between the seeing subject and the world seen emphasized here is thus one of liminality and self-reflexivity rather than straightforward binary opposition.", BRUSATI 1995, 181, 198.
Daß man diesen Hintergrund zumindest für eine bestimmte Form des gemalten Kircheninterieurs (wie eben Houckgeests hier interessierendes Gemälde) unbedingt mitbedenken muß, zeigen die Perspektivkästen mit Kirchenmotiven, das „katholisch-protestantische" Paar in Kopenhagen wurde bereits erwähnt (oben, Kap. 1.4, Anm. 181), John Evelyn sah in London „an triangular Box, the greate Church at Haarlem in Holland" (zit. nach: BRUSATI 1995, 173).

die Anwendung kommt es an. Houckgeest bietet dem Kenner ein Experimentierfeld, auf dem dieser seinen Kunstverstand erproben kann.

Der weite Winkel, unter dem der Maler den Chorraum wiedergegeben hat, ist eine zusätzliche Herausforderung. Er nötigt das Auge des Betrachters zur imaginären Wanderung im Bild: auf der einen Seite öffnet sich der Durchblick ins Hauptschiff, auf der anderen trifft man auf eine Gruppe Figuren, welche sich offensichtlich angeregt über das Oraniergrabmal unterhalten. Das Monument in der Mitte wiederum läßt sich durch die Anlage des Bildes in seinem architektonischen Aufbau gut erfassen. Zwar ist von den allegorischen Frauenfiguren nur *Justitia* sichtbar, Wilhelm von Oranien jedoch kann diesmal in seinen zwei „Zuständen" betrachtet werden, die sich in der Prominenz nicht viel nehmen – als Feldherr und als aufgebahrter Verstorbener. Dieser bewegliche Blick, der von der einen Seite zur anderen, aber auch durch die Interkolumnien hindurch gleiten kann, um jederzeit ein interessantes Detail zu entdecken, entspricht der komplexen architektonischen Gestalt des Chores der *Nieuwe Kerk*, oder besser noch: der menschlichen Bewegung im Raum. Insofern ist dieses Werk Houckgeests oben besprochener Tafel im *Mauritshuis* vergleichbar.

Vom Standpunkt der einschlägigen Perspektivlehren war Houckgeests Entscheidung für einen Winkel von über 105° unmöglich. Marolois hat beispielsweise betont, daß man höchstens in einem rechten Winkel sehen kann; ein idealer Blickwinkel läge zwischen 60° und 90°.[165] Diese Empfehlung basierte auf der geometrisierenden Annahme, daß das Auge Sehstrahlen von einem Punkt in seiner Mitte emittierte. Wir wissen, daß diese Vorstellung bereits am Anfang des 17. Jahrhunderts wissenschaftlich überholt war. Die bei Vesalius beginnende Anatomie hatte die Physiologie des Auges zu kennen gelehrt. Entdeckt wurde die Linse im Auge, aufgrund derer Kepler die Optik weiterentwickelt hat. Durch die ovale Linse könne ein Mensch durchaus unter einem Winkel von 180° sehen, so Kepler nun, auch wenn die Ränder unscharf würden. Deshalb befriedige diese Sicht nicht und nötige lediglich dazu, die Augen zu wenden, so daß man direkt sehen könne.[166] Das Sehen geschieht demzufolge mittels des auf der Netzhaut empfangenen Bildes, wodurch es unmittelbar vom Blicken des Sehenden abhängig wurde.[167] Da sich die menschlichen Augen ständig bewegten, so Kepler, könne es in Wirklichkeit nicht nur einen einzigen Fluchtpunkt geben. Trotzdem verteidigte er die gebräuchliche Zentralperspektive gegen eine weitwinklige Repräsentation als bestmögliche Darstellungsform. Das Bewußtsein, daß Sehen ein dynamischer Prozeß ist, hat sich innerhalb eines halben Jahrhunderts zweifellos durchgesetzt –

---

165 Vgl. WHEELOCK 1977, 44f. Davor waren bereits Piero della Francesca und Egnatio Danti ausgegangen, wobei das Optimum 60° betrüge, ebd., 76ff., 105f.

166 „Oblique vision satisfies the soul least and only invites the turning of the eyes in that direction so that they may see directly.", so zit. bei WHEELOCK 1977, 51, für folgendes ebd. 70ff.

167 Dazu ALPERS 1996, 89-146, hier bes. 117f.

gerade in Holland, wo mit Fernrohr und Mikroskop experimentiert wurde, Descartes und seine Umgebung die optische Wissenschaft weiterentwickelten und *camera obscura*, Anamorphosen und Guckkästen zum faszinierten Schauen einladen sollten. Es gab eine Bilderflut, die – mit Porträt, Stilleben und Landschaft an der Spitze –, auf die kleinste und die größte Realität rekurrierte. Doch auch, wenn diese sich nicht ausschließlich als Reaktion auf die Entdeckung des Netzhautbildes deuten läßt, so hatte sich in der Republik doch eine Kultur des Sehens etabliert, die ihresgleichen suchte.

Mit der weitwinkligen Repräsentation im *Chorumgang der Nieuwe Kerk zu Delft* hat Houckgeest, so sollte man meinen, gegen die alte Perspektivlehre agiert. Insbesondere Arthur Wheelock und nach ihm Guido de Boer haben über den Einsatz ovaler Linsen als optische Hilfsmittel spekuliert, um die Entstehung dieses Gemäldes erklären zu können. In Anbetracht seines Erscheinungsbildes – man beachte insbesondere die fächerartigen Gewölbe und den seitlich „auslaufenden" Fußboden – erscheint dieser Gedanke alles andere als abwegig. Es ist tatsächlich gut vorstellbar, daß der Maler mittels geschliffener Linsen und/oder mit einem Instrument mit beweglicher Projektionsfläche nach der Art Stevins durch den Raum gegangen ist.[168] Er hätte sie benutzt, um Verhältnisse und Beziehungen innerhalb der Architektur aufzunehmen, seine Wahrnehmung und damit seine künstlerische Vorstellungskraft zu schärfen – denn die Komposition selbst ist natürlich im Atelier entstanden. Für die Basiskonstruktion hat Houckgeest letztlich auf die bewährte, auf geometrischen Formen basierende Perspektivkonstruktion zurückgegriffen. Stärker noch als bei den beiden zuvor besprochenen hochformatigen Gemälden könnte hier der schachbrettartig gemusterte Fußboden, den es so in der *Nieuwe Kerk* nicht gegeben hat, betonen, daß der Raumgestalt eine zentralperspektivische Projektion zugrunde gelegt wurde. Tatsächlich aber unterstreicht er gerade die Unzulänglichkeiten der reinen Geometrie für die Darstellung. Die seitlichen Verzerrungen konterkarieren sie zu auffällig, sie werden vom Maler nicht kaschiert. In seinem Resultat sollten die Optik, aufgefaßt als Lehre der Wahrnehmung, und die Perspektive, aufgefaßt als Lehre von der Darstellung, keinen Widerspruch bilden, sondern einander unterstützen und ergänzen. Sie waren die Hilfsmittel für das bildnerische Ziel, das gewählte Motiv sinnfällig und wohlproportioniert zu präsentieren.

Beides konnte sein Publikum wissen, und wer es tat, bezeugte sich tatsächlich als wahrhaft verständiger Betrachter. Aber es kommt ein weiterer Aspekt hinzu: die – wenn auch nicht

[168] De Boer versuchte auf experimentelle Weise, perspektivische Verzeichnungen in Houckgeests Gemälden zu klären und nimmt dabei eine drehbare Glasplatte an, die der Maler allerdings „verkehrt" gebraucht hätte. In seiner Argumentation verwirrt er allerdings den mathematischen Begriff „glas" im Sinne von Projektionsfläche mit einem realen Instrument, DE BOER 1988, 132-141, bes. 138f. Nun ist aus dem vorhergehenden durchaus die Nähe zwischen Experiment, Berechnung und Erkenntnis deutlich geworden – doch eben nur als Voraussetzung, nicht als unmittelbare Erklärung von maleriscen Entscheidungen.

ausschließliche – Assoziation des um die Perspektive kreisenden Kunstverstandes mit dem Hof. Moritz kann in den letzten Jahren der grauen Eminenz Vredeman de Vries als dessen Patron angesehen werden, die Ingenieure Stevin und Marolois waren als Festungsbaumeister in militärische Projekte einbezogen. Hendrick Hondius war in Den Haag ansässig – auch wenn er für die Ausgabe von Marolois' Werken und die Neueditionen der Stichfolgen von Vredeman de Vries mit einem Amsterdamer Drucker zusammenarbeitete, in dessen Besitz die Druckplatten später übergehen sollten. Hondius war, wie im übrigen auch Samuel Marolois, entschiedener Parteigänger der Kontraremonstranten in Den Haag, auf deren Seite sich Prinz Moritz schlagen sollte. Die Umgebung Friedrich Heinrichs schließlich bot insbesondere in den dreißiger und vierziger Jahren einen Absatzmarkt für Künstler wie Van Bassen, Steenwijck, Van Delen, Saenredam oder Houckgeest. Die Perspektive wurde zu einem Symbol für aristokratische Ambitionen, da sie im wahrsten Sinne des Wortes humanistische Bildung zu illustrieren vermochte. Sie war, um eine Definition Pierre Bourdieus aufzugreifen, „kulturelles Kapital", das in der Repräsentation zu symbolischem werden konnte.[169] Die mathematischen Prinzipien der Perspektive entsprachen denen des Festungsbaus, aber auch denen der Fechtkunst, in welcher adliger Nachwuchs und andere *gentilhommes* ausgebildet wurden (Abb. 35).[170] Ein anderes Feld, in denen Raum mittels Bewegung ausgemessen wurde, die auf geometrischen Grundformen basierte, war der Tanz. Vom französischen Hof kommend war diese Kunst im 16. Jahrhundert ein aristokratisches Vorrecht gewesen, bevor sie im 17. Jahrhundert auch unter Patriziern Verbreitung fand. Es ist daher kein Zufall, daß in Palastinterieurs, etwa der Antwerpener Francken-Familie tanzende Paare vorkommen.[171] Es war eine internationale, elitäre Bildkultur, die mit mathematischem Denken und der Inbesitznahme des Raumes verbunden war, der das künstlerische Vermögen von Künstlern wie Van Delen, Van Bassens oder Houckgeest entsprach. Dieses Vermögen war, auf

---

169 Vgl. BOURDIEU 1983, bes. 185-190. Den Begriff „symbolisch" verwende ich nicht, wie Bourdieu, mit der Tendenz zur Oberflächlichkeit, sondern verstehe ihn als im unmittelbarsten Sinne zeichenhaft, optisch verständlich, einsichtig, womit die Brücke zur Ikonographie geschlagen ist. Stollberg-Rilinger verwendet den Ausdruck „symbolisches Kapital" im Rahmen eines politische Realitäten dar- und herstellenden Symbol- und Repräsentationsbegriffs, der hier erst einmal nicht gemeint ist; vgl. STOLLBERG-RILINGER 1997, 107.

170 Gut ersichtlich wird dies in Gerard Thibaults *Academie de l'Espée* (1628/30), deren mathematische Grundregeln angeblich in einem „cercle mysterieux" gründen. Auf den prachtvollen Illustrationen sind die Fechter beispielsweise in zwei perspektivisch fluchtende Reihen angeordnet oder vor einem architektonischen Hintergrund dargestellt, in dem sich eine Galerie in die Tiefe öffnet. Der aus Antwerpen gebürtige Fechtmeister Thibault (1574–1627) war ab 1622 an der Universität zu Leiden tätig: Gerard Thibault, *Academie de l'espée ou se demonstrent par reigles mathematiques sur le fondement d'un cercle mysterieux la theorie et pratique des vrais et iusqu'a present incognus secrets du maniement des armes a pied et a cheval*, [Leiden: B. en A. Elzevier] 1628 [= 1630], dazu: DE LA FONTAINE VERWEY 1978. Die Kupferstiche nach dem Exemplar im Legermuseum Delft sind digital verfügbar unter URL: http://www.geheugenvannederland.nl/?/nl/zoekresultaten/pagina/1/Serie/(LEMU01%20PAR00112044%20*) (zuletzt gesehen am 15. Aug. 2009).

171 Dazu HÄRTING 2005.

verschiedene Weise Räume zu „bauen“ – Architektur also derart zu abstrahieren, daß ihre Darstellung eine wohlproportionierte Komposition ergab.
Oranien bleibt stets im Blick: Das Grabmal befindet sich im Zentrum des Gemäldes; die Mittelachse schneidet eine, den Baldachin stützende Säule etwas links vom Haupt des Aufgebahrten. Die beiden Bögen des Chorumgangs, die das Monument überspannen, erscheinen am höchsten und könnten daher als Würdezeichen aufgefaßt werden. Denkt man die Assoziationskette – denn mehr ist es nicht – weiter, kann möglicherweise selbst die Tatsache, daß das Denkmal teilweise verdeckt wird, ohne aber seiner Essenz verlustig zu gehen, in die Nähe höfischen Zeremoniells gerückt werden: spielt dieses doch immer auch mit Motiven von Versteck und Entdeckung. Ob das Grabmal über seine Grundbedeutung als Erinnerungsort für die verstorbenen Oranier hinaus mit einer – etwa politischen – Konnotation versehen wurde, kann in diesem Bild nicht sogleich entschieden werden. Es finden sich keine ikonographisch eindeutigen Zuordnungen wie etwa beim Hamburger Gemälde, wo das Moment der staatlichen Freiheit betont und in unabrückbarer Verbindung zum oranischen Haus gebracht worden war. Die Bildform selbst ist es, die das Denken und Sehen der Kunstliebhaber herausfordert, ihre Durchdringung aber immer um Oranien kreisen läßt.

2.2 Wandlungen im Sehen: Neue Blickwinkel auf das Oraniergrab von De Witte und Van Vliet

Houckgeests drei Inszenierungen des Oraniergrabs sind vor dem spezifischen politischen wie intellektuell-ästhetischen Hintergrund zu Beginn der statthalterlosen Zeit betrachtet worden. Der Fokus lag auf der Aufgeschlossenheit höfischer Kreise, die leider historisch nicht näher gefaßt werden konnten, für bildnerische Experimente. Sie ermöglichte es dem Maler, das Monument der politischen Memoria Oraniens nicht nur zu präsentieren, sondern diesem einen Ort im Rahmen eines Kunstdiskursen zu geben: der dargestellte Raum und damit das Denkmal mußte unter Einsatz von Erinnerung und Vorstellungsvermögen gleichsam erkundet anstatt lediglich akzeptierend wahrgenommen werden. Die Gemälde erzwangen eine aktive Haltung, mit der die Betrachter sich selbst in Beziehung zum dargestellten dynastischen Erinnerungsort – und damit zu Oranien – „sehen“ konnten.
Houckgeests neuartige Bildkonzeptionen müssen anregend und herausfordernd zugleich gewirkt haben, eröffneten sie doch buchstäblich neue Perspektiven auf Altbekanntes. Jenseits der aktuellen politischen Dimension wurde De Keysers Oraniermonument zu einer Sehens-würdigkeit, die sich nicht darin erschöpfte, an den Tod eines großen Mannes zu gemahnen. Zu seinem aufmerksamen Besuchen gehörte nicht nur das Entziffern von Inschriften, Allegorien und den entsprechenden ikonographischen Zusammenhängen mit dem Erinnerten, sondern das aufmerk-

same Studium des gesamten Kunstwerks mit dem Zeichenstift – eine Tatsache freilich, die sich nur im Diskurs der Bilder rekonstruieren läßt. Als offenbar eingebürgerter Topos kommt das Zeichnen auf einer Illustration in Dirck van Bleyswijks Stadtbeschreibung von Delft vor; ob der Autor die zeichnerische Erfassung allerdings auch als Teil des von Kunstliebhabern geübten „Spekulierens" und „Kontemplierens" vor dem Grabmal – so die zeitgenössische Terminologie des Betrachtens – angesehen hat, ist fraglich (Abb. 12a).[172] Am Beispiel des Oraniergrabes läßt sich wohl am besten zeigen, wie Houckgeests bildnerische Innovationen von Delfter Malern rezipiert wurden. Emanuel de Witte und Hendrick van Vliet haben sie zu eigenen Blickwinkeln auf das Monument inspiriert.

Denn es ist keineswegs so, daß Houckgeest allein als Innovator der verschiedenen Ansichten gewertet werden muß. Alle Gemälde, die mit seiner Hand in Verbindung zu bringen sind, verarbeiten letztlich zwei Ansichten: einmal von der zweiten bzw. der dritten Travee des Chorumgangs im Nordwesten (Abbn. 2, 22), das andere Mal in der anderen Richtung, von Südosten, auf das Grabmal blickend (Abb. 24). Vom Den Haager Kabinettstück existieren Kopien und eine autographe Wiederholung, welche die Komposition etwas vergrößert wiedergibt.[173] Ein viertes Gemälde erscheint nur auf den ersten Blick als neue Variation des Themas, tatsächlich verarbeitet es aber den im breitformatigen *Chorumgang* gefundenen Blickwinkel und darf als schablonenhaft übertragener Ausschnitt desselben gewertet werden (Abb. 58).[174] Von dieser Tafel wiederum gibt es eine mehr als doppelt so große Wiederholung auf Leinwand, welche von De Vries und Liedtke – wahrscheinlich nicht zu Unrecht – als eigenhändig, von anderen jedoch als Arbeit Hendrick van Vliets angesehen wird.[175] Ein anderer Ausschnitt von Houckgeests Den Haager *Chorumgang* wurde in einer weiteren Version verarbeitet, welche zwar die architektonischen Proportionen recht genau aufnimmt, aber weit von einem gründlichen Verständnis des Oraniergrabs entfernt ist (Abb. 57).[176] Die Übertragungen der Bildfindungen auf verschiedene Formate und Träger (Holz bzw. Leinwand) mußten also nicht notwendigerweise immer mit einer

---

172 Zum Lob von De Keysers Monument zog Dirck van Bleyswijck angebliche Aussagen von „kunst-verstandige" heran, die das Grabmal mit römischen „Antiquiteyten" verglichen. Denn gäbe es im Norden mehr Werke wie das Oraniergrab, bräuchte niemand nach Rom zu reisen, „om aldaer de heerlijcke Antiquiteyten van die oude beroemde Romeynsche Basen *te speculeren en met op-merckinghe te bespiegelen* / als soudende als dan ghenoegh specieuse exempelen en voor-beelden hebben om *hare contemplatie te oeffenen* / en hare studie te perfectioneren.", VAN BLEYSWIJCK 1667-80, I, 264 (meine Hervorhebung, A.P.).

173 In diesem Kap. oben, Anm. 120 u. 121.

174 Dazu ausführlicher unten, Kap. 2.5.2.

175 Gerard Houckgeest, *Die Nieuwe Kerk in Delft mit dem Grabmal Wilhelm des Schweigers*, Lw, 117 x 90 cm, Stockholm, Nationalmuseum, Inv.-Nr. NM 464. Zur Zuschreibungsgeschichte vgl. unten, Kap. 2.5.2.

176 Nach Gerard Houckgeest, *Die Nieuwe Kerk in Delft mit dem Grabmal Wilhelm des Schweigers*, Lw, 41 x 31 cm, anon. Verst. [„ein Wiener Sammler", A. Kellner, Wien], Berlin (Lepke), 3.12.1929, Nr. 33, Taf. 23 als Gerard Houckgeest; zuletzt Verst. Goudstikker, Berlin (Hans W. Lange), 3.12.1940 f., Nr. 98, 12000 Reichsmark [Getty Photo Collection]; vgl. AUSST.-KAT. ROTTERDAM 1935, 25, Nr. 57, Abb. 13 (als Houckgeest); L. DE VRIES 1975, 43, 52, Abb. 19, Nr. 19 (mgl. nicht eigenhändig); LIEDTKE 1982A, 101f., App. I: Nr. 12 (Kopie).

inhaltlichen Neubestimmung einher gehen, wie dies anfänglich beim Hamburger „Staatsporträt“ und Den Haager Kabinettstück der Fall war. Die Wiederholungen konnten von Houckgeest selbst oder von anderen ausgeführt werden, was zur Verbreitung der erfolgreichen Kompositionsmuster beigetragen haben dürfte. Das bedeutet jedoch nicht, daß von diesen die mehr als zwanzig Gemälde, die De Witte und Van Vliet vom Oraniermonument geschaffen haben, unmittelbar abhängig wären. Nichts, außer einer Prämisse, die Houckgeest allein innovative Blickwinkel zuschreibt, rechtfertigt zunächst, von verschollenen Vorlagen des älteren Meisters auszugehen, welche die jüngeren kopiert und adaptiert hätten. Das gilt insbesondere für Ansichten mit einem imaginären Standpunkt im äußersten Osten des Chorumgangs, die nicht nur das Oraniermonument, sondern auch dessen Einbettung in den übrigen Kirchenraum der *Nieuwe Kerk* thematisieren (Abbn. 36-38, 62).[177] Mit mindestens achtzehn mehr oder weniger ausgefeilten Kompositionen, deren Bildfelder sich nur teilweise überschneiden, „umkreiste“ Van Vliet geradezu das Grabmal (Abbn. 120-122) – meines Erachtens kein Indiz für einen Maler, der ausschließlich in Abhängigkeit produzieren kann. Stärker noch dürfte dies für den versierteren Emanuel de Witte gelten, dessen erste datierte Kircheninterieurs aus den Jahren 1650-52 bereits eigene – vielleicht sogar im Dialog mit Houckgeest gesammelte? – Erfahrungen in diesem Genre vorausgegangen sein dürften.[178] Die Wichtigkeit von Houckgeests neuer Bildlichkeit soll damit allerdings nicht in Abrede gestellt werden – im Gegenteil. Statt ausschließlich zuvor ungesehene Vorlagen zu liefern, bot dieser De Witte und Van Vliet etwas wichtigeres: die Auseinandersetzung mit seinen Innovationen (bei der das anfängliche Kopieren und Variieren keineswegs ausgeschlossen werden darf!) forderte auch sie zu neuartigen Bildgedanken und Bildschöpfungen heraus. Insbesondere der Chorraum um das Oraniergrabmal wurde dabei zu einem Raum künstlerischer *aemulatio* und zugleich zu einem Übungsfeld dafür, Betrachter vor neue Seh- und Assoziationsaufgaben zu stellen.

Um diese These zu untermauern, möchte ich auf je ein Gemälde von Emanuel de Witte und Hendrick van Vliet eingehen, die die Möglichkeiten und Grenzen dieser Meister gut veranschaulichen. De Witte hat einen Standpunkt etwas links vom Chorscheitel gewählt und führt uns dabei nahe an die Rückseite des Monuments heran. An der Basis des rechten Pfeilers sind seine Signatur und die Datierung, Aº 1653, prominent in roter Farbe zu lesen (Abb. 38).[179] Aus derselben Zeit

---

177 So etwa LIEDTKE 2000, 107 bzw. 115; LIEDTKE 1982A, 49ff., 81, u.a. zu Emanuel de Witte, *Die Nieuwe Kerk in Delft mit dem Grabmal Wilhelm des Schweigers, gesehen vom Westen*, Holz, 68,6 x 48,3 cm, Detroit, Detroit Institute of Arts, Inv.-Nr. 37.152.

178 Zu De Wittes künstlerischem Dialog mit Houckgeest unten, Kap. 3.1.4.

179 Emanuel de Witte, *Die Nieuwe Kerk in Delft mit dem Grabmal Wilhelm des Schweigers, mit Scheinvorhang*, 1653, Holz, 82,3 x 65 cm, Los Angeles County Museum, Inv.-Nr. M.2003.108.5, als Geschenk von Mr. and Mrs. Edward W. Carter.

oder den 1660er Jahren könnte eine kleinere Tafel von Hendrick van Vliet stammen, welche gleichwohl nicht datiert ist. Sie verlagert den imaginären Standpunkt nach rechts und nimmt nicht nur Teile des Chorumgangs, sondern auch das Mittelschiff der Kirche bis hin zur Orgel in den Blick (Abb. 36).[180] Da in der einschlägigen Literatur unbekannt geblieben ist, daß dieses Gemälde nach dem 2. Weltkrieg in Bonn und später in Berlin aufbewahrt wurde,[181] blieb es ein Phantom, über das man nur spekulieren konnte. Zu danken war dies einem Kupferstich aus dem Galeriewerk von Jean-Baptiste-Pierre Lebrun (1792), der es als Gemälde Emanuel de Wittes reproduziert hatte.[182] Wheelock bezweifelte diese Zuschreibung nicht, Lyckle de Vries dagegen sehr wohl, da es ihm als ein willkommenes Verbindungsstück in seiner Rekonstruktion der Ursprünge der Houckgeest'schen Schrägsichten nützlich war.[183] Liedtke widersprach und gab es, obwohl auch ihm nur der Kupferstich bekannt war, zunächst Hendrick van Vliet, zieht inzwischen aber die Autorschaft von Cornelis de Man in Betracht, nachdem eine großformatige, in der Staffage abweichende Version auf Leinwand aufgetaucht war, als deren Autor er eindeutig De Man identifizieren konnte.[184] Die Zuschreibung jenes größeren Werkes ist auch anhand einer Abbildung gut nachzuvollziehen und zwingt daher, neu über das Verhältnis zwischen Hendrick van Vliet und Cornelis de Man, der um 1652 von einer Reise nach Frankreich und Italien in seinen Geburtsort Delft zurückkehrt war, sowie über Transmissionen einer einmal gefundenen Komposition nachzudenken. Dies soll aber nicht das Thema sein, sondern das Bild in Berlin, welches ich als originäre Schöpfung Van Vliets ansehe: Zweifel über die Autorschaft schwinden auf den ersten Blick.[185] Nun könnten sich dieses und De Mans Gemälde durchaus gemeinsam auf

---

180 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Die Nieuwe Kerk in Delft mit dem Grabmal Wilhelm des Schweigers,* Holz, 47,5 x 38,5 cm, Berlin, Deutsches Historisches Museum (Leihgabe aus dem Kunstbesitz der Bundesrepublik Deutschland), Inv.-Nr. L 99/30.

181 Als Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland zunächst im Rheinischen Landesmuseum Bonn, Inv.-Nr. D 1104, vgl. KAT. BONN 1982, 530 (Van Vliet), ab 1999 im Deutschen Historischen Museum. Aus „Bremer Besitz" wurde das Gemälde 1943 in Berlin versteigert und von der Galerie Almas-Dietrich für das Deutsche Reich erworben, Verst. (Teil: Bremer Besitz), Berlin (Hans W. Lange), 16-17.4.1943 (16.4.), Nr. 40, RM 10000, Abb. auf Taf. 5a (als Van Vliet), vgl. URL: http://www.lostart.de (zuletzt gesehen am 15. Aug. 2009).

182 Jean-Baptiste-Pierre Lebrun, *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands*, Paris/Amsterdam 1792, II, Nr. 31 („Emmanuel de Witt pinxit – N. van der Meer sculp."). Der Stecher dürfte Noach van der Meer II (1741–1822) gewesen sein; vgl. WALLER 1938, 218f.

183 WHEELOCK 1975-76, 170ff. (datiert um 1650); L. DE VRIES 1975, 36f., 52, Nr. 11; vgl. auch DE BOER 1988, 140 (als Van Vliet).

184 LIEDTKE 1982A, 103f., 110, App. I: Nrn. 24, 123b (als Van Vliet zugeschr.), auch S. 109, App. II: Nr. 102 (nach JANTZEN 1979); S. 111, App. II: Nr. 150; LIEDTKE 2000, 133, 136f., dort datiert er das Gemälde von De Man in die 1660er Jahre: Cornelis de Man, *Die Nieuwe Kerk in Delft mit dem Grabmal Wilhelm des Schweigers*, Lw, 121 x 102,5 cm, Louisville, Kentucky, The J.B. Speed Art Museum, Inv.-Nr. 1985.8. Während Wheelock und De Vries waren in der Zwischenzeit Liedtkes Argumenten gefolgt waren, vgl. LIEDTKE 2000, 278, Anm. 224.

185 Nicht nur der Figurentyp entspricht Van Vliet, auch die Oberflächenbehandlung (ein relativ breiter Pinsel, Höhungen/Tiefen und grobe Andeutungen von Details im Gegensatz zur glatten Ausarbeitung der Architektur) hebt das Bild vom Werk Cornelis de Mans ab. Im Februar 2005 habe ich das Gemälde im Depot des Deutschen Historischen Museum zum ersten Mal ausführlich betrachten dürfen (für ihr Entgegenkommen

einen dritten Entwurf stützen, welcher vielleicht sogar von Houckgeest stammen könnte, doch erscheint mir diese Möglichkeit weit weniger wahrscheinlich, zumal es weitere Versionen gibt, die auf eine Verarbeitung der Komposition im Werkstattkontext Van Vliets (und/oder De Mans?) schließen lassen.[186] Trotz seines anspruchsvollen Blickwinkels sind die kompositorischen Zuordnungen letztlich doch recht einfach gestaltet, einfacher, als man dies bei Houckgeest erwarten würde, und damit schnell entschlüsselbar.

Die Figur eines einzelnen Herrn vermittelt unseren Blick zum Grabmal; er steht am Gitter und betrachtet offenbar die Personifikation der Tapferkeit (*Fortitudo*), die für uns fast vollständig von einem mächtigen Pfeiler verdeckt wird. Sehen können wir dagegen den Rücken der schwebenden Fama und *Religio*, „de Gods-dienst", mit den Worten Dirck van Bleyswijcks „wesende een Vrouwe van Majesteyt / modestie en statigheyt".[187] Mit ihrer rechten Hand hält sie ein geöffnetes Buch, „daer in sy met een groote devotie en aendacht schijnt te lesen", mit ihrer linken das Modell einer Kirche. Da De Keyser dieses Attribut vergoldet hat, hebt es sich vom Körper der weiblichen Figur ab. Helles Licht strahlt durch die Fenster hinter ihr, reflektiert sich auf dem Schaft des hinter der Personifikation sichtbaren Pfeilers und hebt deren Konturen dadurch besonders hervor, vermag ihren „vergulden Tempel" dabei aber nicht zu überstrahlen. Dies verhindert die verschattete Dreiecksform des – von unserer Perspektive aus – unmittelbar dahinter angebrachten Wappenschildes. Gut zu sehen ist, wie das Knie der *Religio* das Kirchenmodell stützen kann, da ihr Fuß auf einem Stein ruht: Christus.[188] Mit Hilfe der einschlägigen biblischen Metaphorik erklärte Van Bleyswijck die Bedeutsamkeit, Christus sei der wahre Eck- und Grundstein, den die Bauleute verworfen haben, der sodann aber zum „*Hoofd des hoecks*" geworden sei,[189] „dat is de voornaemste Hoeck-steen daer het geheel Gebouw van de H. Kercke op

---

danke ich Frau Ingeborg Krueger (LVR-LandesMuseum Bonn), Herrn Dieter Vorsteher sowie dem Depotwart Willi Beier). Marijke de Kinkelder (RKD), der ich anschließend ein Schwarz-Weiß-Foto gezeigt habe, bestätigte die Zuschreibung vor allem aufgrund der Kapitellausführung. Jüngst wurde das in einem sehr guten Zustand befindliche Gemälde in der „Calvinismus"-Ausstellung öffentlich vorgestellt, AUSST.-KAT. BERLIN 2009, 140, Nr. III.18, Farbabb. (Hendrick van Vliet).

186 *Die Nieuwe Kerk in Delft mit dem Grabmal Wilhelm des Schweigers,* Holz, 13 x 12,4 cm, zuletzt Verst. New York (Sotheby), 30.1.1997, Nr. 31 als Cornelis de Man zugeschr., die Zuschreibung erfolgte nach Walter Liedtke, vgl. LIEDTKE 2000, 278, Anm. 224), im RKD korrigierte Marijke de Kindelder dies jedoch zu Hendrick van Vliet (Dez. 1999).
Die Nieuwe Kerk in Delft mit dem Grabmal Wilhelm des Schweigers, Holz, 51 x 42 cm, ehem. Strasbourg, Musée des Beaux-Arts, vgl. WHEELOCK 1977, 251, Nr. 16 (als „now lost"); LIEDTKE 1982A, 65f., 102, App. I: Nr. 16, S. 112, App. II: Nr. 190, S. 124, App. IV: Nr. 309, Abb. 53 (Umgebung oder nach Van Vliet, mgl. De Man?, mit Lit.). Das Musée des Beaux-Arts in Strasbourg konnte keine Auskunft zu diesem Gemälde erteilen, weshalb es wohl tatsächlich verloren ist.

187 VAN BLEYSWIJCK 1667-80, I, 264, auch die folgenden Zitate.

188 Mit Kirchenmodell und Eckstein hat De Keyser zwei Empfehlungen aus Cesare Ripas *Iconologia* kombiniert, vgl. RIPA-PERS 1644, 172.

189 Van Bleyswijck bezieht sich ausdrücklich nur auf Jes 28, 16 und Apg 4, 12 (sic!, eigentl. Apg 4, 11, von dort in der Übersetzung der *Statenvertaling* stammt sein Zitat, BIBLIA 1637, fol. 60v.), vgl. auch Ps 111, 22; Matth 21, 42 parr.; Röm 9, 33; Eph 2, 20ff.; 1 Petr 2, 1-8.

gegrondtvest is". Die Betonung der vertrauten bildlichen Metaphorik von Stein und Gebäude, wie von Van Vliet inszeniert, wird im Hinblick auf ihren architektonischen Kontext, in den er sie stellt, sinnfällig. Die Gewölbe des Chorumgangs überspannen die *Religio* und mit ihr die reliefierte Devise des Oraniers über dem Doppelsäulenpaar, von dem uns der Maler nur das aufgeschlagene Buch zu erkennen gibt: „TE VINDICE TUTA LIBERTAS" – „Mit dir als Beschützer ist die Freiheit sicher", welche der Ort am Grabmal näherhin als die Freiheit des religiösen Gewissens bestimmt. Van Vliets Bild definiert noch enger: seine Fama rühmt Wilhelm von Oranien, dessen Grabmalsfiguren zwar verdeckt, gerade deshalb aber in der Erinnerung des wissenden Betrachters immer präsent sind, als Garanten der freien Religionsausübung – des reformierten Bekenntnisses. Die Lanze der Goldenen Freiheit ist gerade noch sichtbar, genau über dem Hut (!) der zentralen Staffagefigur schneidet sie das Chorgitter und die dahinter liegende Kanzel, welche von einem hellen Lichteinfall hinterfangen wird. Auch das Paar, das sich vor dem Chorgitter etwa auf der Höhe des Fluchtpunktes befindet, lenkt unsere Aufmerksamkeit auf den Raum vor der *Libertas*. Ebenso wie Oranien ist sie nur in der Imagination derer anwesend, die mit der Ikonographie des Grabmals und – vielleicht in noch höherem Maße – mit Houckgeests wegweisenden Kompositionen vertraut waren. Der Standortwechsel, wie ihn Van Vliet durchgeführt hat, bringt eine Verlagerung des inhaltlichen Schwerpunktes mit sich. Das Buch der *Religio*, so legt Van Bleyswijck aus, sei die Heilige Schrift, mit Hilfe derer „die Religion in die Herzen gebildet" würde. Andererseits könnte es nur als Evangelium verstanden werden, da sie „keine Zeichen vergangener Zeremonien von alten Opfern" umgäben, schließlich hörten in Christus „alle Prophetien und Zeremonien des Alten Gesetzes auf".[190] Ganz ähnlich versetzt uns Van Vliet in eine Position, in der die Essenz der *Religio* lehrhaft einsichtig, zugleich aber aktualisiert und politisiert wird: Der Betrachter muß den Weg der Interpretation nicht mehr weit gehen, um die von Oranien beschützte Religion mit der gleichzusetzen, die auf der Kanzel verkündet wird.[191] Auf der Kanzel und der 1627 neuerrichteten Chorschranke wird das neue, reformierte Bekenntnis im Kirchenraum manifest. Anstelle eines Triumphkreuzes wird die Chorschranke von einer Tafel bekrönt, die zum Schiff hin mit den zwei Tafeln des mosaischen Gesetzes beschrieben ist und auf der Seite des Chores – und damit des Oraniergrabs und unseres

[190] VAN BLEYSWIJCK 1667-80, I, 265f. („Het Boeck geeft te verstaen de H. Schriftuere / de openbaringe en overleveringe waer door de Religie in de herten werdt gebeeldt: of andersints alleenlijck het H. Evangelium / vermidts geene teyckenen van verledene Ceremonien van de oude Offerhanden omtrent haer zyn / want in Christo houden alle Prophetien en Ceremonien vande Oude Wet op"). Möglicherweise ist Van Bleyswijks Interpretation mittelbar oder direkt von der Passage in 1 Petr 2 bzw. einer Anmerkung (*kanttekening*) in der Statenvertaling zu Vs. 4 inspiriert: „Ende wordt *Christus* alsoo [i.e. „eenen levenden steen" bzw. „eenen geestelicken steen", A.P.] ghenoemt tegen de levenloose steene*n* van den ceremonialen Tempel, die een afbeeldinge was van het geestelick Huys Godts, dat is, van sijne Gemeynte, daer Godt met sijnen Geest ende genade in woont.", BIBLIA 1637, fol. 142v.

[191] Zur Inszenierung der Kanzel als Zeichen reformierter Präsenz in Van Vliets Œuvre siehe unten, Kap. 6.1 und 6.2.

Standpunktes im Bild Van Vliets – das Vaterunser sowie das apostolische Glaubensbekenntnis trägt.[192] Die kleine Tafel läßt uns diese Texte freilich nicht lesen, das Motiv der Gebotetafel aber dürfte den Zeitgenossen – insbesondere reformierter Prägung – bereits genügt haben, sich die Dialektik von Gesetz und Evangelium vor Augen zu halten, aber auch die neue, von Oranien gleichsam begründete Zeit bestätigt zu sehen, in der „das Evangelium und das Wort Gottes ausschließlich und in aller Einfachheit verkündigt werden" – ohne Zeremoniell und äußerliche Schmückung, wie Van Bleyswijck an anderer Stelle schreibt und damit das etablierte Geschichtsbild vertritt.[193] Van Vliets Gemälde nimmt die Memoria des Oraniers voll und ganz für die reformierte Öffentlichkeitskirche in Anspruch und inszeniert die *Nieuwe Kerk* als einheitlichen Raum, in dem sich das politische Gedenken und die reformierte Wortverkündigung wechselseitig bedingen. Nicht weit ist es von dort zum „Neuen Israel", als das sich die Reformierten in typologischer Analogie begriffen, und als dessen Anführer sie die Oranier sahen: Wilhelm I. als Moses, Moritz als Josua und Friedrich Heinrich als Gideon.[194] Die Geschichte und insbesondere das Wirken Wilhelms von Oranien in ihr hätten es ermöglicht, daß sich die wahre Kirche in der Republik manifestieren und Evangeliumsverkündigung stattfinden könnte, ein Privileg, das aus der Vergangenheit zugleich moralische Verantwortung für die auserwählten Mitglieder dieser Kirche mit sich brächte: die erinnerte Geschichte war damit Aufgabe für Gegenwart und Zukunft.[195] Die Reformierten in Delft durften sich in einer besonderen, zusätzlichen Beziehung zum Haus Oranien sehen, schließlich waren es ihre Prädikanten, die zukünftige Statthalter taufen, wie Johannes Goethals gleichzeitig als Hofprediger wirken und schließlich, wie Dionysius Spranckhuysen, von dem im folgenden Kapitel die Rede sein wird, die Leichenreden halten durften.[196] Goethals (1611–1673), von dem die oben genannten figuralen Vergleich der Statthalter mit alttestamentlichen Helden stammte, publizierte einen Sterbensbericht Friedrich Heinrichs und unterstrich dabei die enge Verbindung zwischen Statthalter, Land und reformierter Religion, indem er dessen letzten Worte als politischen Auftrag an die Generalstände formulierte. Sie sollten zum ersten „de *welstandt ende behoudenisse van 't Landt*" sicherstellen, an

---

192 Zur Chorschranke der *Nieuwe Kerk* und deren Verwendung in einem Gemälde Van Vliets mit anderem Kontext siehe unten, Kap. 6.1.1, zur Funktion der Gebotetafeln im Rahmen reformierter Theologie unten, Kap. 5.2.2.

193 VAN BLEYSWIJCK 1667-80, 449, zu dem Kontext des Zitats unten, Kap. 5.1.1.

194 GOETHALS 1647, 139 (Lob Gottes, „dat hy sulcke drie groote Helden / die / in opsicht van dese vereenichde Nederlanden / by Moses / Josua / ende Gideon met recht moghen vergeleecken worden / na malkanderen verweckt / ende soo een goet getal van jaren / ten goeden van desen staet / tegen allerley machinatien van buyten en binnenvyanden / in't leven behouden heeft.")

195 BISSCHOP 1993A, hier bes. 258f., 265.

196 Spranckhuysen publizierte seine *Rouw-claege over de doot vanden door-luchtigen* [...] *Frederic Henric* [...] *Gedaen ten daghe der begraeffenisse binnen de stadt Delff den 10. Mey. 1647* (Delft 1647), sein Kollege Hermannus Tegularius die *Inhvldings-predicatie, op de vermaerde intrede van syn hoogheyt* [...] *vorst ende heere Wilhelm* [...] *Gedaen op den bede-dagh, den 8. Mey, anno 1647 (*Delft 1647).

zweiter Stelle aber bereits „*het welvaren* ende de conservatie *vande Kercke Godts*, mitsgaders de maintenue vande ware Gereformeerde Christelijcke Religie / ghelijckse huydensdaeghs inde openbare Kercken geleert onde geoeffent wort."[197]
In gewisser Weise ist die Interpretation dieses Gemäldes ein Vorausgriff auf die in dieser Arbeit vertretene Sicht auf Hendrick van Vliets übriges Œuvre, läßt es sich doch nie ohne den Kontext der Stadt Delft – und im engeren Sinn den der Delfter Reformierten – begreifen. Dieser ermöglichte die Verbreitung neuer Bilder des Kirchenraums, forderte aber zumeist ihre eng definierte Lesbarkeit.

Emanuel de Wittes hier interessierende Darstellung des Oraniergrabes aus dem Jahr 1653 setzt in ähnlicher Weise den Ton (Abb. 38). Der Maler reduzierte den Blickwinkel ausschließlich auf die Rückseite des Monuments, wie sie durch die zwei hintersten Pfeiler des Chorumgangs zu sehen ist. Rechts und links ihrer aufgrund der kleinen Distanz und des niedrigen Horizonts enorm groß wirkenden Basen machen kleine menschliche Figuren zwar auf Überschneidungen mit anderen Pfeilern des Chorumgangs aufmerksam und erinnern daran, daß das Grabmal durch eine Arkatur umgeben wird, welche sich räumlich in die Tiefe erstreckt – wirklich erfahren läßt uns der Maler dies jedoch nicht: sein Bild kann man geradezu als Gegenentwurf zur Weite in Houckgeests *Chorumgang* lesen. Ein vornehmer Herr im Vordergrund, welcher mit seinem lässig über die Schultern gelegten roten Reitmantel alle Aufmerksamkeit auf sich zieht, ist offenbar gerade dabei, der neben ihm stehenden Dame das Grabmal zu erklären; mit ausladender Geste sehen wir ihn in dessen Mitte zeigen. Dort lassen die mit Schwung gemalte Fama und die Liegefigur des Oraniers ob der gewagten Perspektive staunen, schließlich zwang seine Standortwahl De Witte zu einer stark verkürzten Wiedergabe. Famas rechter Flügel schießt – fast ist es keck zu nennen – über den unteren Bogen des Baldachins hinaus. Seine Spitze berührt die Spitze eines Schattens, den ein samtener Vorhang über die Szene wirft. Mit seiner grünen Farbe und den goldenen Fransen an der Bordüre dominiert er fast die gesamten obere Hälfte des Bildes. Seine Anwesenheit ist der Beweis künstlerischer Ambition, die Emanuel de Witte an den Tag legte. Wenige Jahre, bevor De Witte dieses Bild malte, hatte Rembrandt den gemalten Vorhang in die holländische Malerei eingeführt, der sich besonders in der zweiten Hälfte der 1640er und in den 1650er Jahren großer Beliebtheit erfreute.[198] Bekannt geworden sein kann das Motiv vielleicht auch über die Druckgraphik wie beispielsweise Rembrandts Radierung zu Jan Six' Tragödie *Medea* (1648), in

[197] GOETHALS 1647, 97 (Hervorhebungen im Original, A.P.).
[198] Die klassischen Studien zum Vorhangmotiv in der holländischen Malerei sind REUTERSWÄRD 1955 und KEMP 1992; jetzt auch SCHWERTFEGER 2004, 46-83. Im breiteren Kontext des Trompe-l'oeils: AUSST.-KAT. WASHINGTON 2002-03, 123-134 und darin WHEELOCK 2002-03.

der Sergiusz Michalski eine Anregung für das Delfter Kircheninterieur gesehen hat.[199] Ein Vorhang (*gordijn*) war nicht nur praktisch, Gemälde vor Staub zu schützen, sondern eignete sich in einem Kunstsammlungskontext auch ausgezeichnet, das Ver- und Enthüllen zu inszenieren. Das plötzliche Sichtbarwerden von Rubens' *Medusenhaupt* dürfte die Betrachtungserfahrung des jungen Constantijn Huygens verstärkt haben und schleuderte ihn, seiner Beschreibung zufolge, hin und her zwischen Abscheu und Faszination der darstellerischen Schönheit;[200] Emanuel de Wittes Selbstzitat im Münchener *Familienbild* fällt vielleicht auch wegen des das Gemälde noch teilweise verdeckenden Vorhangs besonders ins Auge (Abb. 1). Indem *gordijnen* nun in die Konzeption von Gemälden einbezogen wurden, mußten sie an die Anekdote zwischen Parrhasios und Zeuxis erinnern. Während Sperlinge nach den gemalten Weintrauben des Zeuxis pickten, übertrumpfte Parrhasios diesen, indem er ihm eines seiner Bilder zeigte. Der Konkurrent wollte es gern sehen und bat vergeblich, den verdeckenden Vorhang zur Seite zu schieben: Parrhasios' Vorhang war gemalt und die Niederlage des Zeuxis in diesem künstlerischen Wettstreit offensichtlich.[201] Täuschung durch überzeugende Imitation und Entdeckung sind die kunsttheoretischen Themen, welche sich mit dieser Anekdote verbinden. Mit ihnen spielt De Wittes Gemälde, auch wenn kaum zu befürchten ist, daß Betrachter gefordert hätten, den gerafften Vorhang vollständig zu lüften. Mit seiner luxuriösen Qualität nobilitiert der Stoff das gesamte Gemälde. Er verleiht ihm aber nicht nur ein anspruchsvolles Erscheinungsbild – sondern gibt es als gemaltes zu erkennen, indem sich sein Schatten ohne Rücksicht auf die „unter" ihm liegenden Formen über das Bildganze legt. Obwohl der nach links gehobene Vorhang vorgibt, eine nachträgliche Zutat zu sein, ist er in die Komposition einbezogen und unterstützt das Bestreben, einen bestimmten Aspekt des Grabmals hervorzuheben. Seine rechte Falte öffnet sich direkt über *Fortitudo*, der aufgrund des leicht links des Chorscheitels befindlichen imaginären Betrachterstandpunkt einzig sichtbaren Tugend des Oraniers. Für die von De Keyser mit einem Zweig und der Löwenhaube des Herkules versehene Personifikation der Stärke sieht die Ikonographie außerdem eine Säule als Attribut vor[202] – eine Tatsache, die Liedtke berechtigt, über die Prominenz der beiden angeschnittenen Pfeiler vor dem Monument nachzudenken. Als Paar erinnern sie an die Säulen des Herkules, die von Kaiser Karl V. als persönliche Impresе eingeführt und sich bis heute im spanischen Wappen erhalten haben.[203] Ob diese Assoziation von Emanuel de Witte und seinem möglichen Auftraggeber bewußt einkalkuliert wurde, um Wilhelm von Oranien als

199 MICHALSKI 2002, 187-192.

200 HUYGENS [1629] 1994, 80f. Die Passage läßt freilich offen, in welcher Weise der Amsterdamer Sammler Nicolaas Sohier das Medusenhaupt „normalerweise abgedeckt hielt".

201 PLINIUS XXXV, 65; vgl. KRIS & KURZ 1980, 90.

202 Vgl. RIPA-PERS 1644, 81 zur „Fortezza. Dapperheyt, Sterckheyt": „Een gewapende vrouwe [...] leunende aen een pijlaer, wesende dieselve de meeste vastigheyt van een gebouw. Voor haere voeten sal een Leeuw leggen [...]."

203 AUSST.-KAT. NEW YORK & LONDON 2001, 436ff., Nr. 93, hier: S. 438; dazu WALTER 1997, bes. 183-194.

Gegenpol zu den spanischen Königen zu präsentieren, vermochte Liedtke nicht zu entscheiden. Wie dem auch sei, das Gemälde beweist De Wittes Ehrgeiz, eine Houckgeest ähnliche, aber doch entschieden eigene Bildsprache zu entwickeln. Davon zeugen die Einfügung des Vorhangs und die von dessen samtweicher Textur ausgelöste Aufmerksamkeit für gemalte Materialität, vielleicht sogar für den Paragone zwischen Malerei und Plastik:[204] Bronze, Stein, Stoff oder Fell aber werden nicht mit unterschiedlicher Pinselführung imitiert, sondern weisen allesamt relativ lose, modellierende Striche auf. Der Maler ist Herr über alles, was er zeigt, über die Positionierung von Figuren und Architektur, vollplastischer Skulptur und Relief. Denn es dürfte vielleicht eher künstlerische Nonchalance als ikonographisches Kalkül gewesen sein, welche De Witte veranlaßte, die mit dem geöffneten Buch verbundene Devise „TE VINDICE TUTA LIBERTAS" rechts bei *Fortitudo* und damit an vom Vorbild abweichender Stelle anzubringen.[205]

Gerard Houckgeest hatte Van Vliet und De Witte vor allem das Schauen im Raum gelehrt. Sie besahen das Oraniermonument buchstäblich von allen Seiten und wetteiferten damit mit dem älteren Meister. Mit politischer Stoßrichtung verarbeitet oder unzweideutig religiös ins Bild gesetzt, die Ansichten des Oraniermonuments von Van Vliet und De Witte fanden ihr Publikum in Delft und darüber hinaus.

Mit Houckgeests Innovationen war die Gestaltung von Kircheninterieurs noch lange nicht festgelegt und bot Raum für Experimente. Nach ihren Möglichkeiten entwickelten Emanuel de Witte und Hendrick van Vliet zuvor ungesehene Blickwinkel weiter. Es war De Witte, welcher zunächst – und vielleicht in engem Dialog mit Houckgeests Gemälden – die neue Bildform des Kircheninterieurs nach Delft, und das heißt: zu den Delfter Bürgern, brachte. Der Bedeutung einer in meinen Augen dafür entscheidenden Ansicht der *Oude Kerk* möchte der folgende Abschnitt nachgehen, bevor ein letzter sich den Bedingungen für die Etablierung des „Delfter Kircheninterieurs" widmet. Erst die Wiederholungen in dem Werk, das Hendrick van Vliet in der Stadt auf den Markt bringen sollte, sollten seine Gestalt mehr und mehr festlegen.

2.3 Neu entworfen: Zu Emanuel de Wittes früher *Oude Kerk*

Spiegelbildlich zu Houckgeests Kabinettstück im Mauritshuis zu verstehen ist eines der frühesten datierten Kircheninterieurs Emanuel de Wittes (Abb. 39).[206] Auf den ersten vergleichenden Blick

---

[204] Dies ist in Anbetracht der außergewöhnlichen Perspektive auf die Fama tatsächlich gut möglich, angeregt von Liedtke in dem oben genanntem Katalogeintrag.

[205] Zu einem anderen Fall, in der De Witte die Devisen versetzte, LOKIN 1996, 65. Da der Maler in Amsterdam auf Skizzen zurückgreifen mußte, könnte man ihm auch einfach eine ungenaue Erinnerung oder Verwechslung unterstellen.

[206] Emanuel de Witte, *Die Oude Kerk in Delft während einer Predigt*, 1651, Holz, 60,5 x 44 cm, sign. u. dat. r.u.: E.De.Witte Ao 1651., London, Wallace Collection, Inv.-Nr. P254; MANKE 1963, 80, Nr. 12.

wird der Betrachter der Symmetrie beider Kompositionen gewahr. Wie sich bei Houckgeest die Reihe der nördlichen Säulen nach links verjüngt und dadurch rechts die Durchsicht auf das Grabmal freigibt (Abb. 22), so verkleinern sich bei De Witte die zwei Pfeiler perspektivisch nach rechts und verläuft die mithilfe der Staffagefiguren angegebene Blickrichtung bogenförmig von rechts zur Mitte. Inhaltlich wird diese adversative Beziehung zu Houckgeests Chor der Neuen Kirche durch die Tatsache verstärkt, daß De Witte die *Oude Kerk* dargestellt hat (Dokumentation 1).[207] Von einem Blickwinkel im südlichen Seitenschiff schaut der Betrachter in Richtung des Chores und der Vierung, wodurch die von Westen aus gesehen vierte Säule, an der die Kanzel befestigt war, eine zentrale, wenn auch nicht mittige Position innerhalb der Komposition erhält. De Wittes Bildfindung ist unbestreitbar abhängig von Houckgeests innovativer Architekturmalerei und zugleich Ausdruck des Vermögens des Malers, diese für einen neuen Raum zu übersetzen. Daß die hier verglichenen Werke im gleichen Jahr, 1651, gemalt wurden und sowohl in Bezug auf Träger als auf ihr Format mit dem halbrunden Abschluß in etwa übereinstimmen, gibt Anlaß zu der Vermutung, daß ein direkter Zusammenhang zwischen beiden bestehen könnte, der über künstlerisch-formale Aspekte hinausgeht. Nun kann und werde ich keinen historischen Sammlungszusammenhang suggerieren können, da Auftraggeber oder frühe Provenienz beider Werke unbekannt sind. Obwohl man weiß, daß Darstellungen von Alter und Neuer Kirche durchaus als Pendanten konzipiert bzw. verstanden werden konnten,[208] sind entsprechende Inventareinträge zu spärlich, als daß sie eine Hypothese in diese Richtung zu stützen vermögen. Was anhand von Bildanalyse und historischem Kontext durchaus beschrieben werden kann, ist ihre funktionelle Übereinstimmung. Im folgenden wird zu zeigen sein, daß es sich bei dem Gemälde De Wittes ebenfalls um ein Memorialstück handelt – und zwar für einen Prädikanten.
Die Absicht des folgenden ist es, das Entstehen des Werkes so genau wie möglich zu verorten. Wie ein Prisma dient die detaillierte Analyse dazu, die in dem Bild gebündelte künstlerische *und* religiöse Umgebung aufzufächern. Denn es ist gerade das Zusammenspiel beider Komponenten, das die Besonderheit dieses Kircheninterieurs begreifen läßt.

2.3.1 Die Zentralität der Kanzel

Dargestellt ist der Moment einer Predigt vor der um die Kanzel herum versammelten Gemeinde. Der Betrachter „betritt“ das Bild mit seinem Blick, indem er den Staffagefiguren folgt, deren Kleidung mit den stärksten Farbkontrasten ausgezeichnet ist und die sich hierdurch von der

---

[207] Gegenwärtig ist der Ort der Kanzel, die im übrigen erhalten geblieben ist, ein anderer. Sie befindet sich nun an der gleichen, südlichen Seite auf der Höhe der Vierung.

[208] Bekannt ist ein entsprechendes Paar von der Hand Hendrick van Vliets (Abbn. 70, 71), welches als Vorlage für Illustrationen in Dirck van Bleyswijcks Stadtbeschreibung gedient haben (Abbn. 66, 67), dazu unten, Kap. 5.2.1. Auf Kircheninterieurs als „konfessionelle Gegenstücke“ wurde oben, Kap. 1.4, bereits hingewiesen.

Masse der übrigen Zuhörer abheben. Rechts befindet sich ein kleiner Junge mit roten Strümpfen, auf dessen gelbem Mantel das Sonnenlicht hell reflektiert. Dieser folgt einer ebenfalls eintretenden Dame, deren weißer Kragen und schmuckbesetzte Mütze sich von ihrer schwarzen Garderobe abhebt. Die Schatten von Frau und Kind weisen auf einen bereits stehenden Herren mit rotem Mantel. Dieser wird von einem Hund begleitet und trägt mit Tasche und Stab wahrscheinlich eine Jagdausstattung, womit er eher als Besucher denn als Teil der Gemeinde gekennzeichnet wird. Gerahmt wird diese Gruppe einzelstehender Personen von sitzenden Frauenfiguren, die sich, obwohl zur Gemeinde gehörend, doch individuell unterscheiden. Rechts am Taufgitter stillt eine mit einem weißen Schultertuch ausgezeichnete Mutter ihr Kind, was in diesem Kontext auch im übertragenen Sinn gelesen werden kann: wie das Kind sollte die Gemeinde die Milch des göttlichen Wortes aufnehmen.[209] Dieser gegenüber sitzt eine in eine Heuke (einen vom Kopf ab reichenden Mantel) gehüllte Frau auf einem Hocker. In der auf ihrem Schoß aufgeschlagenen Bibel scheint sie den entsprechenden Text unter der Predigt mitzulesen. Von allen diesen Figuren ist der mit dem Rücken zum Betrachter gewandte Herr dem Geschehen vor der Kanzel am nächsten. Dadurch kann der tiefroter Mantel, dessen Farbigkeit von den Strümpfen des Jungen, der Frau links wie vom Ärmel der stillenden Mutter vorbereitet wurde, als vorläufiger Ruhepunkt für das Auge des Betrachters fungieren. Vollzieht der Blick das über die Staffagefiguren geleitete „Eintreten“ noch einmal nach, so bemerkt man, daß die von rechts kommende Bewegung über die Schatten schließlich durch die Faltenwürfe der Heuke der bibellesenden Frau zur Kanzel geleitet wird. Der rotgekleidete Herr ist diesen Bogen eingeschrieben, wodurch diesem – und, akzeptiert man eine gewisse Stellvertreterfunktion, dem Betrachter – seine einstweilige Position zugewiesen wird: zugleich abgesondert und eingeschlossen, zugleich beobachtend und hörend.

Die Aufmerksamkeit der Staffagefiguren ist der Kanzel gewidmet. Deren Zentralität kommt auch in der Darstellung von Mobiliar und Architektur zum Ausdruck. Die nach links fluchtende Fläche des *dooptuin* verstärkt die von der Staffage angegebene Bewegung hin zu Vorleser und Prädikant. Die vom Betrachter aus gesehen rechte Seite der Schranke wird kräftig beleuchtet. Damit fungiert sie – die Anziehungskraft der gelben Jacke des kleinen Jungen unterstützend – als erster Anlaufpunkt des Blickes und leitet die Sehbewegung von links nach rechts ein. Kronleuchter und der angestrahlte Architrav der Regierungsbank werfen jene wiederum zum Kanzelkorb zurück. Folgen wir dem Licht, so fallen die pfeilgleichen Schattenpartien an den zwei vorderen Säulenschaften ebenso ins Auge wie das zur Hälfte sichtbare Tympanon des Chorgitters im Hintergrund, dessen Schräge vom Verlauf des Schattens an der vorderen Säulenbasis fortgesetzt wird. Gerade weil die Beziehung dieser Form zum Kanzelkorb nicht symmetrisch ist,

[209] Vgl. unten, Kap. 5.3.1.

eröffnet sich eine vom Chor aus getragene Balance, die die optische Verbindung des Predigtmobiliars mit der Säule intensiviert.

Die Darstellung der Architektur unterstützt diesen Konnex auf eigene Weise. Zwei Momente sind hierbei zu erläutern. Erstens überging De Witte willentlich den nordöstlichen gebündelten Vierungspfeiler, der sich am linken Rand an Stelle des Durchblickes zum farbigen Glasfenster befinden müßte. Die bereits erwähnte Regierungsbank, welche eigentlich um diesen herum gebaut ist, wurde so ihrer Mitte beraubt. In der Darstellung allerdings fällt diese Auslassung nicht negativ auf, ganz im Gegenteil. Innerhalb eines den Raum ausmessenden, aber nicht eingrenzenden Dreiklangs erfüllt die Doppelsäule im Querschiff gemeinsam mit der am weitesten rechts stehenden Säule die Aufgabe, die Stütze der Kanzel optisch noch stärker in den Vordergrund zu schieben. Dies gelingt, indem nun weder an der linken noch an der rechten Seite architektonische Elemente mit den Kanten abschließen und den Säulen so im wörtlichen Sinne „mehr Luft" geboten wird. Direkte Abschlüsse nämlich hätten das Erscheinungsbild des Mauerwerks zu stark auf einer gemeinsamen Farbebene gebunden. Neben diesem durch Auslassung und Ausschnittswahl bedingten „Schubeffekt" steht, zweitens, eine Veränderung, die der Maler an der Architektur anbrachte. Auf der Bildfläche wird der Kanzelkorb doppelt überwölbt, zum einen durch den Schalldeckel und seinen Aufsatz, zum anderen durch den sich über zwei Joche erstreckenden Rundbogen, hinter welchem sich der Marienchor mit seiner Holztonne öffnet. Mit der roten Fassung seiner Ränder ist dieser charakteristisch für die Delfter *Oude Kerk*.[210] Bei näherem Vergleich des Gemäldes mit dem Blickfeld, das der vorgegebene Betrachterstandpunkt in der Kirche tatsächlich bietet, muß die Manipulation dieses Bogens ins Auge stechen. De facto entspricht seine Höhe der des Triforiums in Chor (Dokumentation 2), in einer wirklichkeitsgetreuen Wiedergabe dürfte sie demnach das Kapitell der vorderen Säule nicht übersteigen. Es ist daher unzweifelhaft, daß die Überhöhung des architektonisch ohnehin bereits eindrucksvollen Bogens der inhaltlichen Absicht entspricht, die Kanzel und mit ihr den Prädikanten hervorzuheben. Von oben nach unten betrachtet, wechseln in der von diesem Bogen bestimmten linken Seite des Gemäldes helle und dunkle Partien einander ab. Der größte Kontrast kann zwischen Schalldeckel und Kanzelkorb wahrgenommen werden. Dort hinterfängt gleißendes Licht die Silhouette des Predigers. Der hellste Reflexionsstreifen rechts neben ihm wird noch einmal hervorgehoben durch die mit einer schmalen Linie angedeuteten Vertäfelung, deren Dunkelheit das Leuchten von der ebenfalls hellen Säulenoberfläche absetzt. Kontrapunktisch dazu

[210] Da die rote Bemalung regelmäßig in zahlreichen anderen Darstellungen verschiedener Maler auftaucht, kann angenommen werden, daß diese so um 1650 tatsächlich zu sehen war, siehe etwa von Hendrick van Vliet unsere Abbn. 130, 85 und von Cornelis de Man unsere Abb. 102.

erscheinen die vier heraldischen Tafeln (*rouwkassen*)[211] zur Linken der Prädikantenfigur. Gemeinsam mit Kanzelkorb, Pfeiler und Panneau scheinen sie seine Umrißgestalt zu rahmen. Bei näherer Betrachtung fällt auf, daß die architektonische Situation im Hintergrund nicht geklärt ist, ungewiß bleiben Form und Position der Säule, an der die übereinanderhängenden Trauertafeln befestigt sein müssen. Gleichzeitig verhindern diese Tafeln, daß das Auge den Durchblick in die Marienkapelle in direkter Nachbarschaft zur Kanzel sucht. Aber auch das Verdecken des Kapitells der links benachbarten Säule – das auch durch veränderten Neigewinkel des Schalldeckels, von dem ein Pentiment zeugt,[212] nicht rückgängig gemacht worden ist – trägt dazu bei, die genaue Hintergrundgestalt so weit wie möglich unbestimmt zu lassen. Nichts sollte die Aufmerksamkeit zerstreuen, die einmal auf Kanzel und Prädikant gelenkt ist.

2.3.2 Der Prädikant und die Delfter *ars moriendi*

Es ist Zeit, den Prediger näher zu betrachten (Abb. 39a). Aufgrund seiner Position in der „optischen Rahmung" ist das Hauptaugenmerk auf die schwungvolle Rückenlinie und nicht auf die belehrende Geste seiner rechten Hand gerichtet. Er steht wie vom Licht „getrieben" am Rande der Kanzel. Obwohl die Figur des Prädikanten die kleinste von allen ist, darf dessen Präsenz im Bild durchaus als die „intensivste" beschrieben werden. Während man die dunkle Kleidung nicht näher bestimmen kann, ist ein Merkmal deutlich: der lange, graue Bart kennzeichnet ihn als älteren Mann. Diese, für eine derart kleine Staffagefigur augenfällige Charakteristik und die besprochene zentrale Position der Kanzel im Bild rechtfertigen die Vermutung, daß eine spezifische Persönlichkeit dargestellt worden ist.

Von nahezu allen um die Jahrhundertmitte in Delft tätigen „Dienern des Wortes Gottes" sind die Porträtzüge überliefert. Wahrscheinlich auf Betreiben des aus dem reformierten Druckergeschlecht stammenden Symon Cloeting hatte der Den Haager Stecher Chrispijn van den Queborn (1604–1652) Anfang der 1640er Jahre eine Folge von insgesamt sechs Bildnismedaillons gefertigt (Abbn. 40-43).[213] Der einzige Prädikant mit angegrautem Vollbart war der älteste unter ihnen, Dionysius Spranckhuysen (1587–1650), der ein Vierteljahrhundert in der

---

[211] Das Breitformat der einen Tafel entpuppt sich bei näherem Hinsehen als zwei nebeneinandergehangene Einzelstücke. Zu *rouwkassen* siehe oben, Kap. 2.1.2, Anm. 69.

[212] Im Malprozeß hat Emanuel de Witte offensichtlich die Stelle, an der der Schalldeckel an der Säule angebracht ist, beibehalten, ihn links allerdings etwas abgesenkt. Für die genaue Bestimmung des Pentiments danke ich dem Kurator der Wallace Collection, Dr. Christoph Martin Vogtherr, E-Mail vom 5. November 2008.

[213] Chrispijn van den Queborn, Simon Kloeting (exc.), Serie von Delfter Prädikantenporträts, datiert 1641 (Spranckhuysen, Fodinaeus, Tegularius, Goethals, Van Oosterwijck) und 1645 (R. Junius), vgl. HOLLSTEIN XVII, 1976, Nr. 29, 41, 43, 65, 73, 75, jeweils mit einem Format von etwa 25,0 x 16,8 cm. Von Samuel van Doreslaer, der 1648 nach Delft berufen kam, wurde offenbar kein Porträt als Ergänzung dieser Serie mehr angefertigt. Zu näheren Angaben zu den Prädikanten vgl. die folgende Anm.

Stadt wirkte (Abb. 40)[214] Aus einem kontraremonstrantischen Milieu stammend war er, nach einer spannungsvollen Episode in Haarlem[215] und Zwischenstationen, 1625 nach Delft berufen worden. Dort nahm er bald eine herausragende Stellung innerhalb des Kollegiums ein. Spranckhuysen wird als Theologe charakterisiert, der Gottesfurcht und Wissenschaft, den Aufruf zur Lebensheiligung und innere Erfahrung zu verbinden wußte.[216] Seine zahlreichen in Druck erschienenen Schriften beinhalten sowohl Predigten – etwa aus Anlaß der Eroberung der Silberflotte und des Todes von Piet Hein (1629)[217] –, als auch polemische bzw. apologetische Traktate.[218] Den Hauptteil in den dreißiger und vierziger Jahren jedoch bilden pastorale und glaubenspraktische Verhandlungen, welche postum unter dem Titel *Opuscula practica* [...] *die haar strekken tot een waare oefeninge der Godsalicheidt, voor alle oprechte Christenen* (1658) gebündelt wurden.[219] Besonders in diesen Werken zeigte er sich vom Puritanismus beeinflußt.

Daß Spranckhuysen in Chrispijn van den Queborns Serie neben Kalotte und Halskrause einen reichen, pelzbesetzten Gelehrtenmantel (*tabbaard,* Tappert) trägt, weist auf seine herausragende Position in intellektueller wie in geistlicher Hinsicht.[220] Der in die ovale Rahmung eingefügte Wahlspruch „Dum doceo disco" („Solange ich lehre, lerne ich.") unterstreicht den Habitus des Predigers als angesehender Lehrer ebenfalls.[221] Tatsächlich ist bekannt, daß Spranckhuysen den Status des *primus inter pares* innerhalb des Delfter Kollegiums bekleidet hatte. Hierbei handelt es sich um eine Position aufgrund „natürlicher Autorität", d.h. von Wissen, Erfahrung oder Alter, die – obwohl informell – in der Struktur der Delfter reformierten Kirche tradiert wurde.[222] In der einen Tag nach Spranckhuysens Tod gehaltenen Leichenpredigt verglich ihn Samuel van

---

214 Nach ihm kamen Leonardus Fodinaeus (1605–1647, tätig in Delft ab 1632), Hermanus Tegularius (1604–1666, tätig in Delft ab 1638, Abb. 43), Johannes Goethals (1611–1673, tätig in Delft ab 1640, Abb. 42); Volckerus van Oosterwijk (1602–1675, tätig in Delft ab 1640, Abb. 41), Robert Junius (1606–1655, tätig in Delft 1648-1653), Samuel van Doreslaer (gest. 1652, tätig in Delft ab 1648); vgl. VAN LIEBURG 1996B, passim. Die Zahl der Pfarrstellen wurde 1640 von vier auf fünf und erst im 18. Jh. auf sechs erhöht, vgl. ebd., II, 67. Der Antritt Van Doreslaers 1648 erklärt sich wohl aus dem Alter Spranckhuysens. Dessen Bitte um Emeritat hatte der Magistrat im Jahr zuvor zurückgewiesen und ihm einen Predigtamtskandidaten zur Seite gestellt, vgl. LEURDIJK 1994, 141.

215 Aufgrund eines Konfliktes zwischen Magistrat und Presbyterium um die Berufungsprozedur war er 1618 in Haarlem gemeinsam mit seinem späteren Delfter Kollegen Isaac Junius (1586–1636) unrühmlich abgetreten, vgl. SPAANS 1989, 212-219; zu seinen Wirkungsstätten VAN LIEBURG 1996B, I, 236.

216 Vgl. LEURDIJK 1987B; vgl. P.H.A.M. Abels, Art. Spranckhuysen, Dionysius (van), in: BLGN, Bd. 5 (2001), 483f.

217 Dazu unten, Kap. 6.4.1.

218 Dazu unten, Kap. 3.4.1.

219 SPRANCKHUYSEN 1658.

220 Vgl. zur Ikonographie des *tabbaard* DE WINKEL 1995: er wurde mit Begriffen von *gravitas*, *dignitas* und *studio* assoziiert, ebd., 161. Um die Jahrhundertmitte wurde dieses Kleidungsstück in der häuslichen Umgebung durch den „Japonse Rock" ersetzt und auch nicht mehr von jüngeren Geistlichen getragen, vgl. COSSEE 2003, 149.

221 Daß es sich um einen persönlich gebundenen Wahlspruch handelt, läßt die Wiederholung der Devise „Ora et labora" in Porträts von Robertus Junius vermuten, er kommt sowohl in der Van den Queborn-Folge vor als auch auf zwei 1654 datierten Stichen von Cornelis Visscher I, HOLLSTEIN XL, 159-162, Nr. 148 u. 149.

222 ABELS 2000, 18; vgl. VAN DORESLAER [1650] 2000, [139], sowie die folgende Anm.

Doreslaer, ein jüngerer Amtsbruder und Vertrauter des Verstorbenen,[223] mit einem Propheten-jünger, wobei unter der prophetischen Rede des neuen Bundes die Exegese in „publijke leeringen“ sowie die pastorale Ermahnung mittels „schriftmatighe uitlegginge“ zu verstehen sei.[224] Voraussetzung und kontinuierliche Begleitung wäre das Studium der klassischen Sprachen und freien Künste gewesen.[225] Die Trauergemeinde ansprechend unterstreicht Van Doreslaer die rhetorische Kraft des Predigers:

> „Met wat kracht / met wat beweging, met wat stichting / kan niemand beter ghetuighen / als ghy lieden / Broeders / die ’t gheluk gehadt hebt van soo veel jaren achter een die vloeyende stemme te horen. [...] Krachtig in het woord / krachtig in de leere: krachtig met den mond / en krachtig met de penne. Wy saghen hem staen, als eenen anderen *Apollos: een wel-sprekend man, machtig sijnde in de schriften: in den wech des Heren onderwesen, en vierig van geest, sprekende en lerende neerstelijk de saken des Heeren.* Hoe leefde Gods woord in sijnen mond!“[226]

Spranckhuysen hätte die Heilige Schrift so zu entfalten gewußt, daß er die Gedanken der Zuhörer emporzog und sie tief in „das Innerste der Geheimnisse der Seligkeit“ leitete. Dieserart „wird der Mensch aufgenommen, bevor er es selbst weiß, und ist weise geworden, bevor er es merkt.“[227] Als rhetorische Mittel für dieses geistliche Ziel diente eine lebendige Wortwahl.

> „Hy en sprak niet / maer hy schilderde de saken voor ogen: so veel woorden / soo veel taferele[n]. Wie belust was onsienlijke dingen met ogen te aenschouwen; en een sake afgebeelt te sien met sijn eigen coleuren / met levendige coleuren / die most aen dien mond / en aen die lippen hangen. Wie wist de helle soo vreeselijk te vertonen als hy / en den hemel soo schoon? en de deugd soo lieflijk? en de sonde soo grouwsaem? en ‘tgelove so hartelijk? en de boetveerdicheit soo ootmoedig?“[228]

---

223 Abels nimmt eine enge Vertrauensbeziehung zwischen beiden an, vgl. ABELS 2000, 4.

224 VAN DORESLAER [1650] 2000, [128ff.] (Die Paginierung fehlt auch im benutzten Faksimile (Rumpt 2000); zur Orientierung in diesem umfangreichen Buch gebe ich daher eine eigene Seitenzählung an, die durch eckige Klammern kenntlich gemacht wird.)
Van Doreslaer spitzte den Predigttext 2 Kön 4, 1 („Eene vrouwe nu uyt de wijven van de sonen der Propheten riep tot Elisa / seggende; Uwe knecht / mijn man / is gestorven / ende ghy weet / dat uwe knecht den HEERE was vresende [...]“) auf den Toten zu, vgl. VAN DORESLAER [1650] 2000, [128f.] („Welk een verstand! welk een tonge: welk een schat van gheleertheit! welk een welsprekentheit! welk een yver! welk een stichtinge! Hy is gesturven: en wie doch? *Een Sone der Profeten, een Profeet selve*, ja een *Vader der Profeten*.“).

225 Ebd., [131] („Hy en heeft soo hoogwichtigen ampt *niet als een nieuweling* [1 Tim 3, 6] aengevange[n]: nochte hy en heeft niet gemeent / als sommige / dat een luttel heten yver / sonder genoegsame opscherpinge van verstant en oordeel door onderzoek van talen / sonder voorraedt van letteren en liberale weteschappen / terstont een mensche bequaem maekt om een Kerk te leeren en te leiden: maer van jongs aen / als een voedsterling van geleertheit / tot de studien opgetogen [...]“). Spranckhuysen studierte zw. 1595-1605 in Leiden – „obwohl die Alten irrten“, wurden, wie sein Biograph betont, seine Studien „nicht vergiftet“, ebd., [132].

226 Ebd., [133]; das kursiv gesetzte Bibelzitat bezieht sich auf Apg 18, 25.

227 Ebd., [133f.] („’t Is een groote sake / soo wanneer iemand de menschen wil optrekken / dat hy allengskens hare gedachten hoger tille: soo wanneer hy se wil wijs maken / dat hy allengskens al dieper haer weet in te laten als tot in’t binnenste van de verborgentheden der salicheit: alsoo dat t’elkenmael ’t gene lest geseit is / tot een trap dient om verder te komen: en in sulker voegen de mensch is opgenomen eer hy’t selve weet / en wijs geworden eer hy’t merkt.“).

228 Ebd., [134f.].

Spranckhuysens eindringliches Stimmvolumen hätte ihr übriges getan, so Van Doreslaer. Doch auch wortlos hätte Spranckhuysen zu überzeugen gewußt. Neben seinem „ehrwürdigen Antlitz, den grauen Haaren" hätten seine ungekünstelten und passenden Gesten gesprochen[229] und verkörperten Wesensart und Gefühlswelt den Inhalt seiner Predigt.[230]

Daß es durchaus vorkam, einen Prädikanten im Rahmen eines Kircheninterieurs zu porträtieren, belegen die folgenden zwei Beispiele. Beide sind sie posthum und beide unterstreichen sie die öffentliche Amtsausübung: die Verkündigung des Gotteswortes.
Wie Gary Schwartz und Marten Jan Bok dargelegt haben, sind auf Pieter Saenredams 1649 datierter *Innenansicht der Sint-Odulphuskerk in Assendelft* Referenzen an verschiedene seiner Familienmitglieder vereint (Abb. 44).[231] Die Inschrift des Grabsteines unten rechts hebt die Erinnerung an seinen Vater, den Stecher Jan Saenredam (1565–1607), aber auch an dessen Onkel und Cousin, Pieter und Gerard de Jonge (Junius), hervor. Durch Manipulationen in der perspektivischen Darstellung erlangte die Kanzel besondere Bedeutung; sie tritt neben dem Grabmal der Herren von Assendelft hervor. Schwartz und Bok haben daher vermutet, daß sich die Figur des in Aktion wiedergegebenen Predigers auf einen weiteren Cousin von Saenredams Vater, Johannes Junius, beziehen könnte, der lange Zeit als Prädikant in Assendelft gewirkt hatte.[232] Da dieser Verwandte des Malers 1635 der Pest erlegen war, muß, folgt man ihrer Argumentation, die Darstellung hier eine posthume Ehrbezeugung sein. Die Figur auf der Kanzel besitzt keine porträthaften Züge – sie verkörpert vielmehr die zentrale Tätigkeit, die in der Erinnerung mit Junius verbunden wurde. Gerade in ihrer nicht individualisierten Form zeigt die Predigtszene die zeitlose Bedeutung reformierter Predigt in Assendelft. Hierzu hatte Johannes Junius, und vor ihm ein weiterer Verwandter, Adriaen Jacobsz. van Tetrode, einen entscheidenden Beitrag geleistet.
Der Kirchenhistoriker W.J. op 't Hof hat auf eine Abbildung des Vlissinger Pfarrers Joos van Laren (1586–1654) aufmerksam gemacht.[233] Als Frontispiz einer 1670 von dessen Sohn herausgegebenen Sammlung seiner Predigten ist eine Kirche während eines Gottesdienstes wiedergeben

---

229 Ebd., [135] („[...] die onvergelijkelijke uitspraek van stemme / soo vol van beweging als van kracht / dreunende in de oren / en dreunende in de harten: beneffens dat eerweerdige gelaet / die gryse haeren / dat leersaem wesen / sprekende van selfs sonder spreke[n] / die beweeglijke gesten / ongesocht / van sijn yver selfs ingegeven / en stommeling seggende waer sy wesen wilden [...]"); vgl. zur Körpersprache von Prädikanten ROODENBURG 1996 bzw. ROODENBURG 2004, 167-176.

230 Van Doreslaer betont etwa die Gefühlsregungen des Prädikanten beim Abendmahlsgedächtnis, vgl. VAN DORESLAER [1650] 2000, [146] („Hoe menigmael heeft hy Gods Sacramenten niet andeers als met een wemoedig harte, en met schreyende oge[n] konnen bedienen! Ja wy hebben hem gesien / dat in die gelegentheit de tranene sijn gemoet overstolpt / en sijne woorden geklooft en gebreken hebben."); vgl. zur religiösen Emotion J. EXALTO 2003.

231 Pieter Saenredam, *Die Innenansicht der Sint-Odulphuskerk, gesehen vom Chor nach Westen*, Holz, 50 x 76 cm, sign. u. dat. 1649, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. SK-C-217.

232 SCHWARTZ & BOK 1990, 98f.

233 OP 'T HOF 2004, 25, 27, Abbn. 14, 15; Abb. auch in: VAN SWIGCHEM, BROUWER & VAN OS 1984, 46.

(Abb. 45).[234] Der auf der Kanzel stehende Redner ist im Dreiviertelprofil zu sehen. Haar- und Barttracht und der, sicher im Jahr 1670, altmodische Rundkragen weisen Ähnlichkeiten mit dem im selben Band eingebundenen Porträt des Prädikanten auf, einem Nachstich nach einem Entwurf Theodor Mathams (1605/6–1676), der Van Laren als gelehrten Theologen zeigt.[235] Das Kircheninterieur, das diesem Bildnis innerhalb der Ausgabe von *Twee-en-vijftigh Predicatien* sinnfällig vorangestellt ist, porträtiert Van Laren in aktiver Performanz. Es bezeugt, daß das „lebendige" Gotteswort die Grundlage der ausformulierten, annotierten und gedruckt zu lesenden Predigten gewesen war.

Beide Beispiele unterstreichen die öffentliche Amtsausübung der posthum gewürdigten Prädikanten, die geistliche, über ihren Tod hinaus reichende Bedeutung besitzt.[236] Ähnliches läßt sich nun auch für die Darstellung Spranckhuysens in Emanuel de Wittes Gemälde vermuten: es ist weniger seine Person als das von ihm bekleidete Amt, das, als Kircheninterieur Form gegeben, repräsentiert ist. Dessen gottgegebene Autorität beschränkt sich keineswegs auf die Lebenszeit des Predigers, sondern erfüllt sich erst in der Resonanz der – im konkreten wie übertragenen Sinne zu verstehenden – Kirche. Die Einbettung des Prädikantenporträts in ein Kircheninterieur erhält so seinen tieferen Sinn. Im folgenden soll ein erneuter Blick auf die von Samuel van Doreslaer gehaltene Leichenpredigt im dazu dienen, diese These im Delfter Kontext näher zu verstehen.

Die Delfter Ausgabe der Leichenpredigt ist auf 1650 datiert und erweckt den Eindruck, sie beziehe sich direkt auf das Begräbnis im August des selben Jahres zu beziehen. Anzunehmen ist jedoch nicht nur, daß Van Doreslaer den Text im nachhinein ausformuliert und erweitert, sondern auch, daß sich die Drucklegung bis ins Jahr 1651 hinein verzögert hatte; in der Folgezeit gab es einen Nachdruck bei dem Amsterdamer Drucker Johannes Ravesteyn.[237] Daß noch vierzig Jahre nach dem Tod Spranckhuysens eine Utrechter Ausgabe das Licht sah,[238] verdeutlicht um so mehr, daß ihre Bedeutung die einer lokalen Gelegenheitsschrift überstieg. Die Leichenpredigt ist vielmehr als Manifest zu verstehen, das dem Leser das Wirken des Prädikanten darbot und

---

234 VAN LAREN 1670.

235 Mathams Stich enthält eine Inschrift mit dem Sterbejahr Van Larens (31,6 x 22,3 cm, vgl. HOLLSTEIN XI, 257, Nr. 104). Neben dem Qualitätsunterschied fällt die Änderung der Unterschrift auf. Im Buch neben dem Nachstich abgedruckt ist die ursprüngliche lateinische Inschrift von Johannes Schildius.

236 In ihrer Darstellung zum Bild des Prädikanten geht Annette de Vries ebenfalls auf Kircheninterieurs ein – sie bildet gar Emanuel de Wittes Wallace-Tafel ab, ohne eine Identifikation zu versuchen –, kommt aber nicht auf die Implikationen zu sprechen, die die Einbettung einer Person mit sich bringt, A. DE VRIES 2004, 83-115, bes. 100ff.

237 VAN DORESLAER [1650] 2000, [3] sowie das Nachwort an den „christelijke Leser"; ABELS 2000, 55, 57. Nach eigenem Bekunden hatte Van Doreslaer die Predigt frei gehalten; der Umfang des überlieferten Textes übersteigt den einer Predigt um vieles.

238 Ausg. Utrecht: François Halma 1690 („De derde dr.[uk] verb.[eterd], / en met een voor-reden van Herm:[an] Wits en Herm:[an] van Halen verrijkt"), Bibl. Rijksuniversiteit Groningen, Sign. 2A 3046 (Nr. 3) (nachgewiesen im *Nederlandse Centrale Catalogus* (NCC), URL: http://picarta.pica.nl (gesehen am 5. Juli 2007)).

geistlich deutete.[239] Wie nicht anders zu erwarten, besteht sie zu einem großen Teil aus Topoi der *meditatio mortis*.[240] Der Tod sollte den Zuhörern bzw. Lesern auf plastische Weise vor Augen geführt werden, damit diese sich mit ihrer eigenen Sterblichkeit auseinandersetzten und schließlich Trost fänden. Ziel Van Doreslaers war es schließlich zu lehren, statt des verrottenden Körpers die Auferstehung zu sehen, und der gläubigen Gemeinde zu versichern, daß Todesangst nur die Verhüllung ewigen Lebens und ewiger Freude sei.[241]

In diesen Dienst stellt Van Doreslaer das Gedenken an den verstorbenen Prediger, womit die Betrachtung des Todes ein besonderes Schwergewicht erhält: Das Gedächtnis an *diesen* Toten ist zugleich das Denken an das lebendige Wort. Die Gemeinde sollte Spranckhuysen einen letzten Dienst erweisen, indem sie dessen Wort, das nicht seines, „sondern das gute Wort Gottes [war], das er uns gepredigt hat", in ihrem Innern einschließe und bewahre. Auch, „[w]enn der Sämann bereits weg ist, kann die Saat noch wurzeln und Frucht bringen."[242] Das Hören einer Predigt wurde damit essentieller Bestandteil der *ars moriendi*.[243] Die Furcht vor der Hölle sollte durch Gottesfurcht ersetzt werden, welche sich durch Furcht des Wortes und im Halten der Gebote ausdrückte.[244] Als zeitgenössischer Prophetensohn könnte Spranckhuysen, so der Autor, auch nach seinem Tod wirken, wenn „wir einander noch mit seinen [Spranckhuysens] Worten und seinen Ermahnungen trösten, wenn wir einander ermutigen zu glauben, was er uns aus Gottes Wort gelehrt hatte, so wird er mittels Schriftauslegung auch nach seinem Tod unter uns prophezeihen [...]."[245] Alles, was Spranckhuysen gelehrt hätte, wäre in seinem eigenen Leben beispielhaft

---

239 Vgl. zum Phänomen der Leichenpredigt einführend Rudolf Lenz, Art. Leichenpredigt, in: TRE, Bd. 20 (1990), 665-669; EYBL 2001. Wie in den lutherischen Gebieten des Reiches auch blieben Leichenpredigten in der Republik verbreitet, offiziellen Verboten, etwa in der Kirchenordnung der Nationalen Synode von 1619 (§ 65) zum Trotz, vgl. HOOIJER 1865, 457.

240 Mehr dazu unten, Kap. 6.3.3.

241 Vgl. z.B. VAN DORESLAER [1650] 2000, [333]: „De dood doet ons aen het leven denken / de verrottinge aen de opstandinge / de kuil onder d'aerde / aen het Koninglijke hof boven den Hemel / en de jongsten dach onses levens / aen den jongsten dach der gehele wereld. Eerder en konnen ook onse gedachten niet rusten: en eerder en konnen wy over de droefheit van de dood onser vrienden ons niet troosten / noch tegen den schrik van onse eigen dood ons niet versterken." und ebd., [338]: „Voor u is de schrik des doods maer een mom-aensicht; leert gy dat masker aftrekken / en achter die toerusting van vrese sult gy uwe grootste vreugde vinden.", vgl. auch unten, Anm. 254.

242 Ebd, [169]: „[...] of niet sijn Woord / maer het goede Woord Gods dat hy ons gepredikt heeft / by ons selve opsluiten en bewaren. Als de Saeijer al wech is / so kan dat saed noch wortelen schieten / en noch vruchten dragen."

243 Der Begriff *ars moriendi* wird hier weitergefaßt verwendet als die Literaturgattung: sie bezeichnet die Haltung, die die literarischen und homiletischen Werke beim Publikum zu erreichen suchen; siehe auch unten, Kap. 6.5, bes., Anm. 227.

244 Vgl. VAN DORESLAER [1650] 2000, [48, 59f., 75]

245 Ebd., [181]: „Op sulke wijse [wie der Prophet Elisa, A.P.] en sal de Onse nae sijn dood niet profeteeren: want alsoo wel als de gave der voorsegginge / heeft Godt de gave der mirakelen doen ophouwden uit sijne Kerke: maer als we noch malkanderen vertroosten met sijne woorden / met sijne vermaningen / als we noch malkander aenmoedigen om te blijven in't gelove / dat hy ons uit Gods Woord geleert heeft / so sal hy noch nae sijn dood

vorgegeben, so daß, ihm nachfolgend, jeder in Gottesfurcht leben und sterben könne.[246] Spranckhuysen selbst war der erste holländische reformierte Autor gewesen, welcher der Todesvorbereitung pastorale Schriften gewidmet hatte. Ein entscheidender Punkt hierbei war die Einbettung des Individuums in das Bekenntnis der Kirche gewesen.[247] Indem Van Doreslaer nun die *meditatio mortis* des einzelnen in den Kontext von Verkündigung und Gemeindeleben (Tröstung und Ermahnung) stellt, schließt er sich – wenn nicht ausdrücklich, so wohl aufgrund gemeinsam geteilter Überzeugung – den Auffassungen seines Vorgängers an.
Obwohl der Verstorbene durchaus als exemplarisches Vorbild, vielleicht sogar als „protestantischer Heiliger" dargestellt ist,[248] ist dies nicht in erster Linie die dahinterstehende Absicht. In seiner Predigt führt Van Doreslaer Spranckhuysens Rolle als Verkündiger in Wort und Schrift aus und betont damit die über den Tod des einzelnen hinausreichende Aktualität des von der Person unabhängigen Amtes. In der aufgerufenen und bewahrten Erinnerung an Dionysius Spranckhuysen konkretisiert sich lediglich die moralische Lehre. Da der Tod – wie auch das Amt des Predigers – ein Bote, gar ein Ausführender und Teil des vorladenden Wortes Gottes sei, sollte ein lebendiges Gedenken, so wird impliziert, dem Glaubensvollzug dienstig sein.[249]

Auffallend ist der Gebrauch visueller Metaphorik bei Van Doreslaer. Teilweise benutzt er Elemente, die der mystischen Tradition zu entstammen scheinen und die Gottesschau betonen.[250] Rhetorisch dienen sie dazu, Hörer bzw. Leser innerlich mitzureißen und auf das geistliche Ziel vorzubereiten. Um die Dramatik zu erhöhen, verwendet der Autor etwa den an den Tempel wie an das Theater erinnernde Bild des Vorhangs. Da dieser sich nun vor dem Toten geschlossen habe, möchte Van Doreslaer

> „de gordynen der eeuwicheit openschuiven / om uwe gedachten te laten insien / daerse nochtans niet konnen doorsien. *Mijn Man, uw Knecht is gesturven:* hoe haest is sulk een woord gesproken! hoe haest is

---

onder ons profeteeren in uitlegginger der Schriften: gelijk als alle de Profeten en Apostelen na haer dood noch daghelijks tot ons profeteren door de Schriften selve."

246 Ebd., [181f.] „Doch ten kort begrijp van al't gene hy ons ooit geleert en vermaent heeft / is nu besloten in dat gene dat hy ons nu met sijn exempel heeft gewesen: namentlijk om met hem te leve[n] in des Heren vrese; op dat wy ook met hem souwden mogen sterven in sijne vrede. Al sijn sorge en bekommering ontrent u lieden / al sijn roepen en vermanen / al sijn bidden en smeken / komt hier op uit / dat men te sijner tijdt eens van u souwde mogen seggen / gelijk wy van hem geseit hebben / en gelijk alhier in onsen text van den Sone der Profeten getuigt is: Sulk / of sulk een mensche is gesturven / en wy weten dat hy den Here vreesde. O schonen lof! van hoe weinige wert se ten rechten nagelaten! O recht een gedachtenis om daer op verlieft te werden! Doch diese nae sijn dood wil nalaten / moet se in sijn leven betrachte[n]. Wat is doch dit ons leven sonder de vrese Gods?"

247 Vgl. K. EXALTO 1975, 138f.

248 Zur reformierten Exempeltradition J. EXALTO 2005.

249 VAN DORESLAER [1650] 2000, [39].

250 Zur mystischen Tradition in der niederländischen ref. Theologie des 17. Jh. vgl. BANGE 1988, mit dem Fokus auf den reformierten Pietismus OP 'T HOF 2006.

die doodsnik ghegeven! maer wat onuitsprekelijke / wat onbedenkelijke / wat onvergankelijke dingen sijn daer achter!“[251]

Im Wortspiel „insien“ (ein- oder hineinsehen, vgl. lat. inspicere) – „doorsien“ (durch- oder hindurchschauen; vgl. lat. perspicere) bedient sich der Prädikant dabei einer Terminologie, welche an perspektivische Raumwahrnehmung erinnert. Gleichwohl wird das menschliche Erkenntnisvermögen deutlich in seine Schranken gewiesen.[252] Zwar öffneten sich in der Verkündigung die Vorhänge zur Ewigkeit, doch böten sich statt der letzten Einsicht der Dinge lediglich Hinweise auf das Unbegreifliche der Unvergänglichkeit im Jenseits. Im Wort aber wäre es den Gläubigen möglich, Gott zu erkennen und – dies ist ein nächster Schritt in Van Doreslaers räumlicher Argumentation – das Heiligtum zu betreten.[253] Schauten die Zuhörer um sie herum, so sollte das geistliche Auge die Oberhand gewinnen.[254] Auch wenn er auf entsprechende Passagen im Neuen Testament Bezug nimmt, betont Van Doreslaer die visuelle Metaphorik mehr, als im biblischen Text selbst vorgegeben.[255] Zuletzt soll eine Passage zitiert werden, in der der Autor die Wirkung des Sonnenlichts beschreibt und geistlich deutet.

---

[251] VAN DORESLAER [1650] 2000, [228], dt. etwa: „[Laßt uns zuletzt] den Vorhang der Ewigkeit öffnen, um Eure [der Zuhörer] Gedanken einsehen zu lassen, da sie trotz allem nichts begreifen können. *Mein Mann, euer Knecht ist gestorben* [2 Kön 4, 1 (vgl. oben, Anm. 224)]: wie schnell ist ein solches Wort gesprochen, wie schnell ist der letzte Atemzug getan! – Doch welche unaussprechlichen, welche unvergänglichen Dinge befinden sich dahinter [d.h. jenseits des Todes, A.P.]!“.

[252] Vgl. Art. doorzien, in: WNT, Bd. III, Sp. 3121-3123; Art. inzien (I) (II), in: WNT, Bd. VI, Sp. 2219-2228. In seiner Lebensbeschreibung des Hans Vredeman de Vries verwendet Karel van Mander den Begriff „doorsien“ im Sinne einer gebauten Öffnung, welche ein künstlich erzeugtes „Perspect“ zu imitieren vermochte: In Antwerpen malte Vredeman „op een plaets teghen over een poort [...] een groot Perspect, als een doorsien in eenen hof. Hier mede werden namaels bedrogen eenige duytsche Edelluyden, en den Prins van Oraengien, meenende dat het een natuerlijck gebouw en doorsie*n* was.“, VAN MANDER 1604, fol. 266r.; vgl. auch HOLLANDER 2002, 7-47. Zum religiösen Kontext des Wortes Röm 1, 20 in der *Statenvertaling*: „Want Zijn onzienlijke dingen worden, van de schepping der wereld aan, uit de schepselen verstaan en doorzien [...]“.

[253] VAN DORESLAER [1650] 2000, [228], „’t Heeft noch meerder vreugde / God te leren kennen uit sijn woord; ende / in dat *heiligdom ingaende*, te komen uitroepen *Wien heb ik, nevens u, in den hemel? benevens u en lust my ook niets op aerde*. [Bezug auf Ps 73, 17.25; Kursivierung im Original, A.P.]“.

[254] Vgl. z.B. ebd., [234f.], „Tsy dat gy een lijk siet op stroo leggen / ‘tsy dat gy t’selve siet in’t graf steken / of dat gy ook de bekkenelen en verstrooide beenderen ergens op een kerk-hof siet swerven: van dat dienlijk gedeelte is alrede het onsienlijke in hemel of in helle: die siel is alrede / of daerse in der eeuwigeit niet van daen en mach / of daerse in der eeuwicheit niet van daen en wil: en selver versturven gebeente / dat wy nu voor onse || ogen sien / sal sekerlijk / of tot een eeuwige heerlijkeit / of tot een eeuwige smaetheit / wederom verrysen.“ und ebd., [249]: „Och! Broeders / dat God altijt voor onse ogen was / en wy ons selve altijt aenmerkten / als staende voor de ogen Gods [...]“.

[255] Vgl. ebd., [284f.]: „Maer wy daer boven in het Heilige der heilige[n] sullen God alsoo sien / dat we door dat gesicht met hem sulle[n] verenicht / en sijnes deelachtig werden: sijn || heerlijkheit aenschouwende / sullen wy daer door verheerlijkt sijn: sijn liefde aenschouwende / sullen wy daer door gesaligt worden. [expliziter Bezug auf 1 Joh 3, 2, A.P.] En soo’t enigsins waerachtig is / selv ten aensien van’t oog des geloofs / waer door wy *de heerlijckheit des Heeren in enen spiegel aenschouwen;* hoe veel te meer sal’t waerachtigh sijn / ten aensien van het gesicht der siele / waer door wy eerst recht *met ongedekten aengesichte* deselve sullen aenschouwen in den hemel / dat wy sullen *in gedaente verandert worden, nae het selve beeld, van heerlijkheit tot heerlijkheit?* [expliziter Bezug auf 2 Kor 3, 18, A.P.].“

„Soo ras en vertoont de Sonne haren glans niet over den aerd-bodem / of het krijgt ook terstont enen nieuwen glans / wat daer door beschenen wert: het strale[n] van haer licht, brengt ook een nieuw licht in de alderdonkerste schepselen: en wat de sonnen sien kan / wert van de son doorheldert. Wy gebruiken een gelijkenisse van het grootste / en van het schoonste licht dat geschapen is; maer ten kan in't duisendste deel niet voldoen om uit te drukke[n] hoe dat de salige sielen Gods heerlijkheit siende / van sijn heerlijkheit / nae sijn gelijkenisse / sullen verandert werden. En gelijk als het licht der sonne / te gelijk met sijnen glans / ook een vreugde en een vrolijkheit doet leve[n] door alle schepselen / alsoo isser van't eeuwige aenschijn Gods / nevens een onbegrijpelijke heerlijkheit / ook niet anders dan een onuitsprekelijke vreugde te verwachten"[256]

Derjenige, der mit aufmerksamer Beobachtung optischer Phänomene vertraut ist – oder dessen Wahrnehmung etwa durch die Betrachtung von Gemälden geschärft ist, möchten wir vermutend hinzufügen –, kann in der Beschreibung des „neuen Glanzes" die Veränderung des Lokaltons in Erscheinungsfarbe erblicken.

Die selbstverständliche Benutzung von räumlicher wie optischer Metaphorik setzt die Kompetenz von Prediger wie Zuhörer- bzw. Leserschaft auf diesen Gebieten voraus. Wie erwähnt, ist in der Literatur vielfältig auf das auffallende Interesse für „perspective and optics" in Delft gewiesen worden. Die Besprechung von Van Doreslaers Leichenpredigt für Dionysius Spranckhuysen hat ausgewiesen, daß ein reformierter Theologe diese Faszination für hermeneutische Zwecke gebrauchen konnte. Die Wahrnehmung war der Anknüpfungspunkt für geistliche Erbauung. Kann nun das Gemälde Emanuel de Wittes analog hierzu verstanden werden – gleichsam als konkrete Ausformung dessen, was Van Doreslaer predigte? Dies auszuloten ist Aufgabe der folgenden zwei Abschnitte. Es muß darum gehen, die Gesamtgestaltung des Werkes und sein Hauptmotiv – der Kanzelpfeiler – in Bezug zur Thematik zu setzen. Dabei wird noch einmal deutlich werden, daß die Erinnerung an den verstorbenen Prädikanten Spranckhuysen eine Sache der Kirche ist. Für den zeitgenössischen Betrachter des Gemäldes heißt das in der Konsequenz, selbst Stellung zu beziehen.

2.3.3 Der Prediger als „Kerk-Kalom"

Während ein eventueller Auftraggeber des Bildes nicht ermittelt werden kann, ist ein späterer Eigentümer bekannt. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gehörte es zur Sammlung Cornelis Ploos van Amstels (1726–1798). Drei Darstellungen seines „Kunstzimmers" bezeugen diesen Umstand – und zugleich die offensichtliche Wichtigkeit dieses Gemäldes für den *Collectioneur*. Sowohl eine eigenhändige Skizze des Sammlers selbst als eine kolorierte Zeichnung von George van der Mijn (1723/28–1763) und das bekannte, Jacob Maurer (1737–1780) zugeschriebene Gemälde zeigen das Kircheninterieur jeweils zur linken Seite des Kamins (Abb.

[256] Ebd., [286], das letzte im Bezug auf Ps 16, 11.

47).[257] Hier soll die damit überlieferte außergewöhnliche Form des Rahmens interessieren. Zeitgenössische Quellen beschreiben ihn als „ebenhölzernen Schrank" oder „Kabinett mit Türen", da zu beiden Seiten Flügel angebracht waren. Einträgen in Auktionskatalogen zufolge waren diese, höchstwahrscheinlich von Emanuel de Witte selbst, an der Außenseite mit einem Früchtestilleben bemalt.[258] Derartige Rahmungen lassen stets auf einen kostbaren Inhalt schließen. Innerhalb der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts sind sie hauptsächlich für die Kabinettstücke der Leidener Feinmaler bezeugt.[259]

In Anbetracht der ursprünglichen Rahmung mit mittig schließenden Flügeln tritt die kompositorische Bedeutsamkeit der vertikalen Achse noch stärker zu Tage. Sie schneidet die größte Säule etwa dort, wo der Schalldeckel am weitesten um diese herumgreift. Da die horizontale Mittelachse nur wenig unterhalb – durch den Schalldeckel – verläuft, ist diese Stelle nahe der geometrischen Mitte der Tafel. Damit ist nicht die zentrale Säule allein der „Held" des Bildes,[260]

---

257 Cornelis Ploos van Amstel, *Ecke in Ploos van Amstels Kunstzimmer auf dem Kloveniersburgwal*, dat. 1758, Bleistift, 217 x 290 mm, Sammlung Jhr. G. Ploos van Amstel, Middelburg, abgebildet in: LAURENTIUS, NIEMEIJER & PLOOS VAN AMSTEL 1980, 103, vgl. 103-107 für die folgenden Zeichnungen; George van der Mijn, *Interieur der Kunstzimmers von Cornelis Ploos van Amstel „op de Binnenkant van het N.Yland"*, dat. 1760, Bleistift, Feder und Aquarell, 214 x 387 mm, Fondation Custodia/Sammlung Frits Lugt, Paris, Inv.-Nr. 477; Jacob Maurer, *Besucher im „Kunstkabinett" von Cornelis Ploos van Amstel*, sign./dat. 1764, Leinwand, 50,8 x 43,5 cm, Petworth House, West Sussex, The National Trust; zu beiden Werken NIEMEIJER 1962, 209, Nr. 15, Abb. S. 194 bzw. 197-204, Nr. 3, Abb. S. 191.

258 Verst. Amsterdam, 17.4.1758, Nr. 125 („Een Kabinet stukje zynde een kerk van binnen, door E. de Wit, in een Kabinetje met Deuren en met Vrugten beschildert"), fl 125 an Ketelaer; Verst. C. Ploos van Amstel, Amsterdam, 3.3.1800, Nr. 6 („Een Gotthische Kerk van binnen te zien: on dezelve ziet men een Predikant op den predikstoel zyn leerreede uitoeffenen [...] Hoog 23, br. 17 ½ duim, van boven toogsgewys, besloten in een ebbenhoute Kast met twee deuren, die met vruchten beschildert zyn"), fl 505 an Cornelis Buys. Der Originalrahmen wurde offensichtlich 1833 separat versteigert, vlg. Verst. 1.4.1833, Nr. 262 („Een ebbenhouten Schilderijlijst, met twee deuren, fraai beschildert met vruchten, door E. de Witt. In lijst met glas."), fl 5.50 an De Bruyn. Die Tatsache, daß De Wittes Name mit dem Rahmen verbunden blieb, läßt darauf schließen, daß die Bemalungen nicht als Ornamentik, sondern als eigenständiges Gemälde aufgefaßt wurden, das möglicherweise ebenfalls signiert war. Alle Zitate nach MANKE 1963, 80, Nr. 12.

259 Im Inventar Johannes de Bye (1665) etwa waren 22 von 27 Gemälden Gerrits Dous in Kästen oder mit Türen versehen, vgl. E.J. Sluijter, Inleiding, in: AUSST.-KAT. LEIDEN 1988, 9-13, hier: 9, Anm. 1. Ein Werk (Nr. 13 „Een dubbelt stuck, van buyten een gordijn, horlogie en een candelaer, en van binnen een kaerslicht, sijnde een keldertje.") kann wahrscheinlich noch identifiziert werden (Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 1708 und wahrsch. Gal.-Nr. 1713 (Kriegsverlust), vgl. zuletzt AUSST.-KAT. DRESDEN 2000, 27ff., 120 bzw. AUSST.-KAT. LEIDEN 2001, 30ff., 126, Abb. B. Als Alternative genannt wurde ein „Weinkeller" in einer schweizer Privatslg., vgl. AUSST.-KAT. DEN HAAG & WASHINGTON 2000, 110f., Nr. 23. Eine Tür besaß ebenfalls ein „Einsiedler" von Dou (London, Wallace Collection, Inv.-Nr. P170, vgl. KAT. LONDON, WALLACE COLLECTION 1992, 82f., bzw. KAT. LONDON, WALLACE COLLECTION 2004, 128); mit zwei mit Stilleben bemalten Türen beschützt wurde Dous Darstellung einer „Wassersüchtigen Frau" (Paris, Louvre, Inv.-Nr. 1213, vgl. AUSST.-KAT. LEIDEN 1988, 8, 10, Abbn.).

260 So Hans Joachim Kunst, KUNST 1986, 128ff. Er wagte die These, daß, da die Säule beim hier betrachteten De Witte sowie bei Houckgeest (Abb. 60) oft „so in die Bildachse gestellt [ist], daß das sogenannte Delfter Kirchenstück bei Schrägsicht und kleiner Augendistanz [...] nicht erfunden worden ist, um [...] perspektivische Reize zu schaffen, sondern um der Säule zu einer im Bild ausgezeichneten Stellung zu verhelfen, ohne sie dabei aus dem architektonischen Zusammenhang reißen zu müssen. An diesen Kircheninterieurs wird deutlich, daß die Geschichte des niederländischen Architekturbildes zugleich eine Geschichte der Säulendarstellung ist."

sondern vielmehr ihre Verknüpfung mit der Kanzel. Wie oben bereits dargelegt, ist diese Verbindung kompositorisch verankert, indem die von rechts oben fallenden Schrägen von Licht, Schatten und Chorschrankentympanon der optisch schwerer erscheinenden Kanzel Halt verleihen. Der folgende Abschnitt soll zeigen, daß diese Lösung nicht zufällig gewählt ist. Emanuel de Witte schließt hier an eine Motivtradition an, die Prediger und Säule assoziiert und damit auf die tragende Rolle der Prediger für das geistliche Kirchengebäude abhebt.

Unter den Trauer- und Lobesgedichten auf Dionysius Spranckhuysen, die der Leichenrede vorangestellt sind, befindet sich eines von Van Doreslaer selbst. Unter dem Titel „Tranen Over de dood van D. Dionysius Spranckhuisen“ preist er den Verstorbenen als Damm gegen die Brandung der weltlichen Sünde. Obwohl körperlich schwach, hätte er mit Leib als Stützpfosten und den Schultern als Querstrebe das „Heilige Haus“ bewahrt.[261] Anschließend wendet der Autor mehrmals die Metapher der „Kirchensäule“ wörtlich auf Spranckhuysen an.

„Dees Kerk-Kalom / van Godes Geest ontsteken /
Als Vier-Kalom van Gods gelijkenis
Een schaduw / wees Gods Volk door wegen wis
Een open / om ten Hemel on te breken.

Dees Kerk-Kalom / vol Golde Taferelen
Behangen / blonk / van Gods genaden-bond:
Daer ieder las / wat hem te weten stond /
Den Inhouwt van Gods keuren en bevelen.
[...]
Nu swijgt die mond: nu leit die stut ter neder.
Soo swaren smak doet tsidd'ren in het rond
Gansch Holland / niet alleen den Delfschen grond:
Gelijk de scha'e / soo gaet de rouw ook breder.

O ko'pre suil! o eerder Kerk-Pilaeren:
Die nu herstelt in 's Hemels Galery /
Gekroont met gouwde knop / soo rijk / en bly /
Soo heerlijk praelt / en ons het in 't beswaren:

[261] Samuel van Doreslaer, Tranen Over de dood van D. Dionysius Spranckhuisen, in: VAN DORESLAER [1650] 2000, o. Sz., vgl. hier Vs. 3-4: „'s Mans vaste borst / stond tegen lof en laster / | Gelijk een post / en bei sijn schouwders pal / Om 't Heilig Huis te stutten voor den val: | Was 't Lichaem swak / de Siel was so veel vaster. || De Siel / gegront op Marmere Pilaren | Week voor 't geweld van 's wereldts Sond-vloet | Gelijk een Dam / daer 't water tegen stiet; (niet | Of als een Rots in't springen van de baten.)“

Wie sal voortaen soo machtig onder-schragen
Gods Heiligdom? [...]“[262]

In der direkten chronologischen und lokalen Parallelität von dieser Gedächtnisausgabe und dem Gemälde Emanuel de Wittes ist der Gebrauch des sprachlichen Bildes „Kerk-Kalom“ für Spranckhuysen signifikant und könnte zur Herstellung eines unmittelbaren Zusammenhangs zur Bildfindung verleiten. Gleichwohl läßt sich die Metapher der architektonischen Stütze in eine breite literarische Tradition einbetten, wobei „kalom/kolom“ bzw. „zuil“ (Säule) und „pilaer/ pijler“ (Pfeiler) weitestgehend synonym verwendet werden konnten.[263] Im hier interessierenden übertragenen Sinne bedeuteten diese Begriffe Stützwerk von Kirche oder Glauben.[264] Damit beziehen sie sich direkt auf entsprechende biblische Bilder, in denen – angefangen bei Gott selbst, der als Wolken- und Feuersäule Israel durch die Wüste geführt hat (Ex 13, 21f.) – von einem Propheten als Stütze Israels und von Aposteln als Pfeiler der Gemeinde die Rede ist.[265] Die mittelalterliche Architekturexegese erweiterte das Bild auf Kirchenväter und -lehrer (*doctores*, *praedicatores*), ausgehend von Stützfunktion der Säulen für das Kirchengebäude, welches, im Sinne paulinischer Architekturmetaphorik, geistliches Zeichen für die gesamte christliche Gemeinde war. Dies ist aus der Zusammenschau des „Hauses Gottes“ mit dem Leib Christi (*corpus Christi*) entwickelt.[266] Die Eigenschaften einer Säule, Festigkeit, Stärke und Geradheit (*firmitas*, *fortitudo*, *rectitudo*), entsprechen dabei den Eigenschaften des Heilsweges.[267]

---

[262] Ebd., Vs. 5-6, 9-11; dt. etwa: „Diese Kirchensäule – von Gottes Geist entfacht als Feuersäule nach Gottes Ebenbild, ein Schatten –, wies Gottes Volk entlang sicherer und offener Wege gen Himmel. || Diese Kirchensäule, voller goldener Bilder behangen, strahlte wegen Gottes Gnadenbund: Hier las ein jeder, was er wissen sollte, [nämlich] den Inhalt von Gottes Bestimmungen und Befehlen. || Jetzt schweigt dieser Mund: nun liegt jener, der abstützt, darnieder. Ein solch schwerer Schlag läßt ganz Holland erzittern, nicht nur den Delfter Grund. Wie die Schar [der Gläubigen], so verbreitet sich auch die Trauer. || Oh, kupferne Säule! Oh, früherer Kirchenpfeiler! Der du nun wieder in des Himmels Galerie wiederhergestellt, mit einer goldenen Knospe [= Kapitell] gekrönt, so reich und froh, so herrlich prunkst – und uns in der Last zurückließest: || Wer wird von nun an Gottes Heiligtum tragen? [...]“.

[263] Dies ist v.a. in der zeitgenössischen Beschreibung von Kirchengebäuden zu bemerken; das Wort „pilaar“ übersteigt auch im heutigen Gebrauch die Festlegungen der architektonischen Begriffe und meint sowohl eine (runde) Säule als einen (eckigen) Pfeiler, vgl. VAN DALE NEDERLANDS-DUITS 2002, 998.

[264] Vgl. Art. kolom, in: WNT, Bd. VII.2, Sp. 5138-5144, bes. 2), Sp. 5139f.; Art. pijler, in: WNT, Bd. XXII.1, Sp. 1630-1634; Art. pilaar, in: ebd., Sp. 1835-1842, bes. 2), Sp. 1839f.; Art. zuil (I), in: WNT, Bd. XXIX, Sp. 186-198, bes. I.4c), Sp. 190. Vgl. Wilhem Messerer, Art. Säule, in: LCI, Bd. 4, Sp. 55f.; zur Pfeilermetapher weiterhin KUNST 1986, 122-132.

[265] Vgl. z.B. Jer 1,18 („Want zie, Ik stel u [Jeremia] heden tot een vaste stad, en tot een ijzeren pilaar, en tot koperen muren tegen het ganse land [...]“); Gal 2,9 („[...] Jakobus, en Cefas, en Johannes, die geacht waren pilaren te zijn [...]“). An einer anderen neutestamentlichen Stelle wird die gläubige Gemeinde *in ihrer Gesamtheit* als Haus Gottes und „Pfeiler und Grundfeste der Wahrheit“ (1 Tim 3,15) bezeichnet oder den Seligen in Aussicht gestellt, Säulen im Tempel des Himmlischen Jerusalem zu werden (Offb 3,12).

[266] Basierend besonders auf 1 Tim 3, 15 und Eph 2, 20ff.; die Analogie schließt an die grundsätzliche anthropomorphe Deutbarkeit von Architektur(-teilen) an, die seit der Antike bekannt ist. Zur mittelalterlichen Exegese der einschlägigen Stellen und der Architekturallegorese REUDENBACH 1980, zur Säule bes. 321-337.

[267] Ebd., 325ff., im Bezug auf Hl. 5,15.

In der niederländischen Druckgraphik des 17. Jahrhunderts findet man die Metapher der Säule etwa in Aufschriften zu Prädikantenporträts, beispielsweise auf einem 1654 datierten Stich von Cornelis Visscher II (1628/29–1658). Das zugehörige Gedicht Herman Fredrik Waterloos' (gest. 1664) benennt die Stationen des Lebens von Robertus Junius (1606–1655) – Formosa, Delft und Amsterdam – und bezeichnet diesen als „een zuil, en kerkpilaar".[268] Ein Mezzotinto von Jan Verkolje I (1650–1693), das den Delfter Pfarrer und Hofprediger Friedrich Heinrichs, Johannes Goethals, im Alter von 60 Jahren darstellt, wird von einer Inschrift des weitestgehend unbekannten Quirinus Kleijnoven begleitet. Die Zeile „Nun schmeckt der Selige den Lohn der Kirchenpfeiler Jesu" weckt den Eindruck, postum geschrieben worden zu sein.[269] 1676 begrüßte der Den Haager Prädikant Johannes Vollenhove (1631–1708) seinen neuen Amtsbruder, den zuvor in Enkhuizen und Delft tätig gewesenen Wilhelmus Saldenus (1627–1694), mit einem als Flugschrift veröffentlichten Willkommensgedicht. In ihm drückte er die Hoffnung aus, der erfahrene Saldenus könnte die offenbar in der Gemeinde aufgetretene Zwietracht beruhigen. Auffallend ist die Verwendung der Architekturmetaphern sowohl für Kirche und Prädikant („ein Pfeiler des Kirchengewölbes").[270] Jenseits der reformierten Konfession wurde das Motiv der stützenden Säule ebenfalls gebraucht. In den Worten Joost van den Vondels (1587–1679) war Franz Xaver nach Ignatius von Loyola „die zweite Säule von Jesu Hauptgebäude", des Jesuitenordens.[271] Als „Pfeiler in Apollos Kirche" schließlich wurde P.C. Hooft in einem von Reyer Anslo (1626–1669) verfaßten Trauergedicht bezeichnet.[272]

---

268 Cornelis Visscher II, *Porträt von Robertus Junius*, Kupferstich, 35,1 x 24,2 cm, vgl. HOLLSTEIN XL, 159ff., Nr. 148. Die Aufschrift lautet: „Hy die den Formosaam, in d'and're Weereld lichte: | En 't Christendom tot Delfft, met leer en leven stichte. | Ja nu in Amsterdam, een zuil, en kerkpilaar. | Met eeren draaght hij dan een kroon van zilverhaar." Der gegenübergestellte lateinische Vierzeiler von Arnoldus Montanus (1625–1683) verwendet die Metapher nicht.

269 Jan Verkolje I, *Porträt von Johannes Goethals*, Mezzotinto, 20,5 x 14,1 cm, dat. 1670, vgl. HOLLSTEIN XXXV, 245, Nr. 27. Die Aufschrift lautet: „Dit is dien GOEDEN HALS, die Sions Delvenaren | Soo Trouwelijk droeg; en strekt als douw op 't dorre gras: || Die FREDRIKS Leger-Togt als een Elias was. | Nu smaakt die Zaal'ge 't loon van IESUS Kerk-Pilaren."

270 J[ohannes] Vollenhove, *Wellekomst Van den Eerwaerden Heere Guilielmus Saldenus, In den dienst der Kerke van 's Gravenhage*, [Den Haag 1676]: „SALDENUS komt (met een gemeene stem | Verwellekomt van ons Jerusalem, | Ons Isrel, daer de stammen altyt woelen | Omtrent den Vorst en zoo veel rechterstoelen) [...] SALDENUS, een pilaer van 't kerkgewelf, | Beproeft door last t' Enkhuizen en te Delf, [...] O amptgenoot, zyt overwellekom. | Queek heiligh vier in 's Heeren heilighdom; […] Keer verwaende tempelschennis, | Die 's levens boom versmaedt om 't ooft der kennis. […]".

271 Joost van den Vondel, Eeuwgety van Franciscus Xaverius, Apostel van Oostindien (1652), in: VONDEL, DE WERKEN, Bd. 5, 556-560, hier: 560 („De tweede zuil van JESUS hooftgebouwen | Had, lang genoegh en onverwrickt en vast, Gedragen dezen [Christus'] last [...]").

272 Reyer Anslo, Muyden in Rou over de doodt van den Heer P.C. Hooft [...] Aan syn Hoogheit Prins Willem (1647), in: BRANDT & ANSLO 1969, o.Sz. ([In Ansprache Apollos:] „Kunt ghy het aartsche volk, door kruydt, het leven rekken; en zultge uw Kerkpoeët dan niet te vordel strekken, | Nu het de Noodt vereyscht? [...]" bzw. „'t Is of ge u niet bekreunt, dat ghy uw kunst te werk | Niet leght om die pilaar van uw Apollos kerk.").

In der Bildnis-Ikonographie ist die Säule ein oft vorkommendes Attribut, immerhin geht der Vergleich mit der menschlichen Gestalt auf die Antike zurück und wurde auch von Van Mander rezipiert.[273] Als emblematisches Motiv verweist sie auf moralische Unerschütterlichkeit und Standfestigkeit (*constantia*).[274] Aus diesem Grund etwa spielt dieses Motiv in den Künstlerporträts Van Dycks, etwa in seiner *Iconographia*, eine wichtige Rolle[275] und wurde es, in politischer Metaphorik wie Druckgraphik, zur Glorifizierung der Oranier benutzt, um deren staatstragende Funktion hervorzuheben – in gleicher Weise aber auch, um die Regenten Amsterdams als „Säulen und Stützen unserer Freiheit und [unseres] Staates" zu beschreiben.[276] Durchaus in Verbindung mit dem oben gegebenen ekklesiologischen Schwerpunkt gebracht werden können dagegen Säulen oder Pilaster auf Porträtstichen von Geistlichen. Zu nennen ist hier etwa der oben erwähnte Stich Theodoor Mathams mit dem Bildnis Joos van Larens oder ein Porträt des ebenfalls Seeländischen Prädikanten Maximiliaen Teelinck (1606–1653).[277] Jacobus Koelman (1632–1695)[278] wurde wie auch Jacobus Hovius (1620–1674)[279] vor einem von einer Mauer und einem Pilaster gebildeten Hintergrund gezeigt, der Theologieprofessor Herman Witsius (1636–1708) in einem Kirchengebäude.[280] Am deutlichsten wird die Parallelisierung zwischen Säule und

---

273 Vgl. Den Grondt der Edel Vry Schilder-const, in: VAN MANDER 1604, fol. 12r., Vs. 6 („Want siet, den Mensch end' een Colomne tsamen / Worden in standt en stellinghe gheleke").

274 Neben der Möglichkeit, „Stantvastigheyt" mit Spieß und auf einem Block Stein stehend darzustellen, gibt es bei Cesare Ripa eine Variante, die in der Übersetzung von Dirck Pietersz. Pers lautet: „Een Vrouwe die mette rechter arm een Pijlaer omvat, en met de slincker hand een bloote Deegen, boven een groote vlamme viers houd, toonende sich vrywilligh om den hand en arm te willen verbranden.", RIPA-PERS 1646, 484, vgl. auch VAN MANDER, WTLEGGHINGH 1604, fol. 134v.; auf die Säule als Attribut der „Fortezza" wurde bereits hingewiesen, oben, Kap. 2.2, Anm. 202.

275 Vgl. RAUPP 1984, 102; FILIPCZAK 1990, 59. Letztere erwähnt in Anm. 2, daß Rubens Lucas van Leyden als „Sculptorum Columen" bezeichnet habe. Sie unterschiedet des weiteren den Gebrauch des Säulenmotivs als Hinweis auf die nobele Umgebung eines Palastes.

276 „[...] die [wijse Heeren, en vrome Borgeren tot Amsterdam, A.P.] wy nu vrijelijck mogen noemen de Suylen en Steunsels van onse Vryheyd, en Staet", N.N., *Brief, Rakende het vanger der Ses Leden Van de Groot-mogende Heeren Staten van Hollandt en West-Vrieslandt, En ‚t belegeren van Amsterdam. Door Wel-hem Rechthert van Vry-Land* [...], 1650, 7 [Knuttel 6771], zit. nach: GROENVELD 1967, 102; vgl. MÜLLER 1996, Kap. IV und S. 77.
Eine Widmung an den bayrischen Kurfürsten Ferdinand Maria dekliniert schließlich die Eigenschaften einer Säule im Dienste des Fürstenlobs durch: „[...] daß durch der Seulen Veste E. Chur Fürstl. Durchl. unbewegliche Standhafftigkeit, durch die Stärke dero unüberwindliche Macht; durch die Höhe der Chur Fürstl. Dignität; durch die Geräde dero unveränderte Aufrichtigkeit; durch die perpendiculare Gleichheit dero gleichdurchlauffende Gerechtigkeit; durch die Rundung dero in allerhand Qualitäten an sich begrachte Vollkommenheit gar füglich verstanden werden kann.", Simon Cammermeir, *Von den Fünff Ordnungen der Seülen in der Bau Kunst* [...], Nürnberg 1678, 15, zit. nach FORSSMAN 1956, 154.

277 Jonas Suiderhoef (ca. 1613–1686), *Porträt von Maximiliaen Teelinck*, dat. 1653, 29,8 x 22,2 cm, mit Inschrift, vgl. HOLLSTEIN XXVIII, 253, Nr. 122; Abb. in: FLORIJN 1992, 103.

278 Jan Luyken (1649–1712), *Porträt von Jacobus Koelman*, dat. 1679, Abb. im RKD-IB ohne Maßangaben; Abb. in: SELDERHUIS 2006, 481.

279 Jan de Visscher (ca. 1636–1692), *Porträt von Jacobus Hovius*, nicht signiert, 30,9 x 23,8 cm; Abb. in: J. EXALTO 2005, 176.

280 A. Zylevelt, nach einem Gemälde von J. Heijmans, *Porträt von Herman Witsius*, dat. 1677, Abb. IB ohne Maßangaben; Abb. in: O. DE JONG, VAN 'T SPIJKER & FLORIJN 1992, 74.

städtischer Kirche/Kirchtum in einem Bildnis des Dordrechter Prädikanten David Flud van Giffen (1653–1701), das nach einem Entwurf von Arnold Houbraken durch Aelbert Haelwegh (ca. 1600–1673) gestochen wurde (Abb. 46).[281] Das Säulenmotiv findet sich ebenfalls in Porträts von lutherischen[282] oder katholischen Pastoren, etwa auf diversen Werken von Cornelis Visscher II.[283] Stets ist jedoch zu bemerken, daß seine ekklesiologischen und moralischen Bedeutungsebenen nicht strikt geschieden werden können, sie überlagern und verstärken einander vielmehr.

2.4 Gedenken als Positionsbestimmung

Emanuel de Wittes *Oude Kerk* und Houckgeests Kabinettstück mit dem Oraniergrab (Abb. 22): beide verbinden nicht nur formale Eigenschaften, sondern auch ihre jeweils eigenen Konzeptionen, Totengedenken ins Bild zu setzen. Es ist wahrscheinlich, daß Emanuel de Witte die Innovation des älteren Architekturmalers gekannt und auf seine Weise adaptiert hat. Die Bestätigung, daß es einen engen Kontakt zwischen beiden Malern gegeben haben oder Emanuel de Witte zumindest begierig gewesen sein muß, von jenem zu lernen, liefert eine andere Ansicht der *Oude Kerk*.

Houckgeest hatte wohl noch im Jahr 1650 das Muster der Hamburger Schrägsicht in einen Blick aus nordwestlicher Richtung in den Chor übertragen (Abb. 124).[284] Auffallend ist die Über-

---

281 Aelbert Haelwegh, *Porträt von David Flud van Giffen*, 29,5 x 21 cm, Abb. RKD-IB, nicht in: HOLLSTEIN VIII, 198-205. Eine ähnliche Parallelisierung von Säule und Turm – allerdings kaum mit ekklesiologischer Konnotation – findet sich auf einem Porträt des Leidener Theologie- und Mathematikprofessors Christoph Wittich (1625–1687), links neben einer Rundsäule ist der Turm des Akademiegebäudes zu sehen (Abraham Bloteling (1640–1690) nach Pieter Cornelisz. van Slingeland (1640–1691), 28,5 x 21,2 cm).

282 J.J. Wilant nach Johann Friedrich Bodecker (ca. 1658–1727), *Porträt von Johannes Colerus (1647–1707)*; Abb. in: J. EXALTO 2005, 166.

283 Z.B. Cornelis Visser II (1628–1658), *Porträt des Apostolischen Vikars Philip Rovenius,* Kupferstich und Radierung, 44,9 x 33,6 cm, mit lat. Inschrift (Hollstein XL, 174, Nr. 159, Abb.); *Porträt von Joannes Wachtelaer (1581–1653), Pastor in St. Gertrudis in Utrecht*, dat. 1653, Kupferstich, 45,6 x 31,7 cm (HOLLSTEIN XL, 183f., Nr. 167, Abb.); *Porträt von Cornelis Vosbergen (1618–1653)*, Kupferstich, 31,8 x 22,2 cm (HOLLSTEIN XL, 182, Nr. 165, Abb.); vgl. für eine ikonographische Übersicht der Pastorenporträts bei Cornelis Visscher: DIRKSE 1990, dort auch vier Zeichnungen mit diesem Motiv, 262, Abb. 4, 270, Abb. 8 sowie 275, Abbn. 10 u. 11.

284 Gerard Houckgeest, *Das Innere der Oude Kerk in Delft mit dem Grabmal Piet Heins*, Lw, 68 x 56 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv-Nr. SK-A-1971 (dort als Hendrick van Vliet, zugeschrieben, zuletzt KAT. AMSTERDAM, RM 1976, 582 und gegenwärtig noch: http://www.rijksmuseum.nl/collectie/zoeken/asset.jsp?id=SK-A-1971&lang=nl (zuletzt gesehen am 15. Aug. 2009)). Mit Wheelock, Liedtke und Lokin bin ich der Meinung, daß das Werk von Gerard Houckgeest stammen muß und dieser es womöglich noch 1650 kurz nach der Hamburger Komposition gemalt haben muß. Nicht nur die Komposition, sondern auch der Farbauftrag erinnern an diesen Maler, wobei der Eindruck stets durch den Zustand (stark vergilbter und fleckiger Firniß, teilw. großflächig übermalte Fehlstellen) beeinträchtigt wird; WHEELOCK 1977, 242f.; JANTZEN 1979, 97f., 225, Nr. 184, Abb. 45 auf S. 194 (kurz vor dem Hamburger Bild); LIEDTKE 1982A, 35, 40f., 99, App. I: Nr. 1, 113, App. II: Nr. 212; LOKIN 1996, 53f., Abb. 38; LIEDTKE 2000, 107ff., Nr. 3, Abb. 111, 139, 276, Anm. 276 (Zuschreibung an Houckgeest bestätigt durch Wouter Kloek und Martin Bijl). Die Autorin des Katalogeintrags für den im Entstehen begriffenen Bestandskatalog des Rijksmuseums, Gerdien Wuestman, mit der ich das Gemälde eingehend betrachtet habe, stimmt dieser Meinung zu.

einstimmung der zwei großen Säulen im Vordergrund, welche aufgrund der geringeren Höhe des Kirchenraumes nun beide „abgeschnitten“ wirken. Gemeinsam mit der auf der Bildfläche zwischen ihnen erscheinenden Bogenstellung bilden sie eine Motivgruppe, die der Hamburger Komposition direkt entlehnt und dabei verkleinert wurde.[285] Im Durchblick eröffnet sich das zweite, in Delft errichtete Monument, das Grabmal für den Kapitän der „Silberflotte“ Piet Hein (1577–1629),[286] dessen Ort im Bild dem des Oraniergrabes in der Neuen Kirche entspricht, auch wenn es sich natürlich erst hinter der Arkatur befindet. Deutlich ist, daß Houckgeest das einmal gefundene Verhältnis von Säulen- und Bogenformen hier nicht nur modulhaft auf eine neue Bildfläche übertragen, sondern darüber hinaus versucht hat, sie auf eine neue Raumform zu applizieren. Der gewählte Standort befindet sich im westlichen Teil der Marienkapelle; diese einseitige Erweiterung der *Oude Kerk* bot einen Durchblick durch mehrere Schiffe, wie er in der Neuen Kirche nicht möglich war, und eröffnete so in wörtlichem Sinne neue bildnerische Perspektiven. Houckgeest paßte die Konstruktion und insbesondere den Verlauf der hinteren Arkatur an, weshalb wir von einem Scharniermoment sprechen können, das die Entwicklung des Bildraums aufgrund des vorgefundenen mit schablonenhaftem Arbeiten verbindet, das die spätere Delfter Produktion kennzeichnen wird.[287] Mittels der Anordnung von Figuren und anderen Elementen – die ihrerseits allesamt die Betrachtung des Todes thematisieren – zeigt sich Houckgeest bestrebt, den nun möglich geworden diagonalen Gang des Auges durch das mehrschiffige architektonische Gefüge zu unterstreichen. Aufgrund seiner Gebundenheit an die zuvor entwickelte bildnerische Struktur bleibt allerdings die Ambivalenz zwischen den übermächtigen Architekturelementen und dem unscheinbar wirkenden Grabmal bestehen, die bereits das Hamburger Gemälde gekennzeichnet hatte.

Möglicherweise hat Emanuel de Witte nun dieses Bild Houckgeests gekannt und kopiert.[288] Wir dürfen spekulieren, ob ihn die Beschäftigung mit diesem Gemälde angeregt hat, die räumlichen

---

285 Genau genommen stehen sie in einem Größenverhältnis 7:4 zu einander, wobei anzuzeichnen ist, daß die Basen der Vordergrundsäulen etwa um die doppelte Höhe der gemalten schwarzen Sockelleisten verlängert wurden.

286 Das Monument wurde wohl 1637/38 errichtet. Aus den Akten ist kein Künstlername bekannt, Meischke dachte eher an Bartholomeus van Bassen oder Arent van ‘s-Gravesande als an Pieter de Keyser, MEISCHKE 1967, 173-176; vgl. SCHOLTEN 2003, 108f.; neuerdings wird die alleinige Autorschaft Van ‘s-Gravesandes verteidigt (STEENMEIJER 2005, 41-46) und hat sich durch eine Signatur bestätigt, daß die Liegefigur durch den Haager Steinhauer Pieter Adriaansz. ‘t Hooft (1610–1649/50) ausgeführt wurde, P. TERWEN 2008.

287 Hier ist es die Frage nach Henne und Ei, ob der Betrachterstandort im westlichen Teil der Marienkapelle aufgrund der vorbildlichen Motivgruppe gewählt wurde oder ob sich die bereits vorhandene Lösung für den gewählten Durchblick einfach anbot. Die Frage gewichtet sich wohl nach der inhaltlichen Bedeutung, die man dem Grabmal des Piet Hein zumißt.

288 Es gibt eine Version in Brüssel, das „De Witte“ signiert ist; ich konnte mir kein eigenes Urteil bilden, Manke jedoch schreibt es De Witte ab, während Liedtke die Authentizität durchaus für möglich hält: *Das Innere der Oude Kerk in Amsterdam mit dem Grabmal des Piet Hein*, Holz, 65 x 52,5 cm, sign. l.u. auf Grabplatte: De Witte, Brüssel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Inv.-Nr. 84; Manke 1963, 133, Nr. 263 (nicht De Witte); LIEDTKE 1982A, 40f., 99, App. I: Nr. 1b, S. 116, App. III: Nr. 274, Abb. 20, 20a, 20b (De Witte)

Möglichkeiten der Delfter Alten Kirche vollends auszuschöpfen. Dabei gebrauchte er die Houckgeest'schen Kompositionsweise – und setzte sie inhaltlich sinnfällig ein.

Für die Wallace-Tafel entschied sich der Maler, ein Sichtfeld wiederzugeben, welches den tiefstmöglichen Blick in die nordöstliche Erweiterung der Kirche gewährte (Abb. 39). Der Standpunkt lag in etwa gegenüber von dem, den Houckgeest für das erwähnte Gemälde in Amsterdam eingenommen zu haben schien. Daß sich De Witte auf die Suche nach einem neuen Blickwinkel gemacht hatte, dürfte kein Zufall sein, denn schließlich bot die Darstellung der Architektur das Umfeld, welches es erlaubte, Kanzel und Kanzelredner, Verkündigung und Empfang hervorzuheben. Das wird er von Houckgeest gelernt haben, und zwar von dem kleinen Den Haager Kabinettstück, in dem dieser seine Kompositionsweise weiterentwickelt hat (Abb. 22). Wie oben ausgeführt, stand auch in diesem Gemälde die Art und Weise, in der die architektonischen Elemente dargeboten wurden, im Dienst des Inhalts (Kap. 2.1.3). Indem er den Pfeiler am rechten Rand wegließ, hatte Houckgeest erreicht, daß der Chorraum der *Nieuwe Kerk* visuell „betretbar" wurde. Dadurch konnte sich Betrachterblick auf dessen Zentrum richten. Houckgeest präsentierte das Oraniergrabmal als den Dreh- und Angelpunkt der Chorarchitektur. Dies zu sehen, ist, wie die Staffagefiguren beispielhaft zeigen, als Ziel der Bildbetrachtung zu verstehen. Die politischen Implikationen einer solchen Bildbetrachtung wurden oben bereits ausgeführt: Nach dem Tod von Friedrich Heinrich und Wilhelm II. und dem Anbrechen der statthalterlosen Zeit erlaubten die entsprechenden Gemälde – gleichsam als Erinnerungsorte auf Metaebene – das Gedächtnis der Oranier lebendig zu halten.
Emanuel de Wittes Transfer der Houckgeest'schen Bildform muß damit auch inhaltlich verstanden werden. Zum einen benutzte er sie als Modell, um überhaupt einen wiedererkennbaren Kirchenraum darzustellen, zum anderen aber übertrug er einen Prototypen, der eng mit dem Kontext visuellen Gedenkens verbunden war. An dieser Stelle sei an die Rahmung des Bildes erinnert. Auch wenn dies nun nicht mehr nachvollziehbar ist, kann man sich vorstellen, daß die Seitenflügel den Eindruck verstärkt haben, im Inneren befinde sich etwas Wertvolles. Neben der Interpretation als Pretiose ist auf die Assoziation mit einem Triptychon zu verweisen, wodurch das Objekt – bewußt oder unbewußt – vor den Hintergrund religiöser Tradition gestellt wird. Wie dargelegt, erinnert De Wittes Gemälde vermutlich an den verstorbenen Prädikanten Diony-

---

Liedtke kennt noch eine zweite Kopie, die er Hendrick van Vliet zuschreibt (LIEDTKE 1982A, 99, App. I: Nr. 1a bzw. 111, App. II: Nr. 156). Sie ist mir leider unbekannt geblieben.
Zudem ist anzufügen, daß eine vielleicht schon 1650 datierte Komposition De Wittes in spiegelbildlicher Form an diesen Houckgeest'schen Entwurf erinnert, wie Liedtke formuliert hat („De Witte's composition bears a curious resemblance to Houckgeests's"), AUSST.-KAT. NEW YORK & LONDON 2001, 432. Nr. 91: Es geht um das Gemälde im Metropolitan Museum New York (Abb. 116), dazu unten, Kap. 6.3.2, Anm. 109 und Kap. 8.2.4, Anm. 159.

sius Spranckhuysen. Welche Gestalt aber bekommt dessen Andenken und in welcher Beziehung steht es zur Religion?
Das Kircheninterieur ist als Alternative zum Porträt zu verstehen, das ebenfalls dem Gedächtnis einer Person – deren Präsenz über den Tod hinaus – dienen kann. Hier nun verschiebt sich der Akzent von der Person zu dessen Tätigkeit – dem Predigen – und damit auf dessen Wirksamkeit auf die Gemeinde. Gezeigt wird seine Funktion, theologisch gesprochen sein Amt als Lehrer und Verkündiger des Wortes, das sich von ihm unabhängig fortsetzt. Quasi als visuelles Pendant der Leichenpredigt reicht die Bedeutung der Darstellung damit über die bloße Erinnerung hinaus. Es konstruiert gemeinschaftliche *memoria*, indem es das Bild der „Kerk-Kalom" tradiert, das seinen Sinn nur dann erfüllt, wenn die Kirche bestehen bleibt. Noch einmal sei an Samuel van Doreslaers Worte erinnert, als rechtes Gedenken das von Spranckhuysen verkündete Gotteswort zu bewahren und zu tun. Wie diese Predigt letztlich auf die Geisteshaltung von Zuhörer oder Leser wirken will, so fordert De Wittes Gemälde die Reaktion des Betrachters heraus. Denn öffnete der Eigentümer die Türen des Rahmens, so tat sich der Kirchenraum auf. Die faktische Dreidimensionalität des Objektes bereitete die in der Darstellung erreichte Räumlichkeit vor oder – verändern wir den Standpunkt – setzte diese in den Bereich des Betrachters fort. Diese räumliche Verschränkung bindet den Betrachter ein. Die malerische Qualität fesselt seine Aufmerksamkeit, der im Bild angelegte Richtungsverlauf führt den Blick und sollte ihn schließlich an die Stelle einer der Staffagefiguren geleiten. Er kann sich in die Situation des Hörens versetzen und damit in die Gegenwart des göttlichen Wortes. Ähnlich, wie das Oraniergedächtnis in Houckgeests Gemälden letztlich als aktuelle politische Aussage zu verstehen ist, muß das bildliche Gedenken des Prädikanten hier als aktives, nun aber zugleich potentiell religiöses Geschehen interpretiert werden. Sehend wird der Betrachter zum Zeugen des ewig gültigen Gotteswortes.

Gezeigt wurde, daß Emanuel de Wittes Gemälde in der Wallace Collection im spezifischen Kontext der Delfter reformierten Gemeinde entstanden sein und funktioniert haben mußte. Für sie hat der Maler eine kurz zuvor entwickelte Bildform übersetzt. Hendrick van Vliet sollte, wie wir sogleich sehen werden, den Blickpunkt De Wittes vielfältig verwenden – mehr noch, als er auf die Choransicht der Neuen Kirche nach Houckgeests Muster zurückgriff. Während De Witte Delft bald gen Amsterdam verließ, waren es Van Vliets Gemälde, die das Kircheninterieur in und für Delft prägten.

2.5 Seriell festgelegt: Die Kircheninterieurs von Hendrick van Vliet

Für die Verbreitung des Delfter Kircheninterieurs sei von einem Zusammenspiel zweier Bedingungen ausgegangen: Die vorhandene künstlerische Kapazität stand in einem Wechselverhältnis mit Umständen in der Stadt, die Käuferinteresse und Nachfrage bedingten. Bevor wir unseren Blick auf die Stadt richten, soll es nun erst einmal darum gehen zusammenzufassen, was wir über Van Vliets Arbeitsweise wissen können, eine Frage, die uns auch noch einmal zurück zu Houckgeest führen wird. Wie wir sehen werden, spielen Wiederholungen, Modularisierungen und Typisierungen dabei eine entscheidende Rolle. Neben Porträts produzierte der Maler ein qualitativ breitgefächertes Angebot an Kirchenbildern, das weniger von eigenständigen künstlerischen Experimenten als von gutbezahlten Auftragswerken auf der einen Seite des Spektrums bis hin zu „Massenware", die die Hand des Meisters vermissen läßt, auf der anderen reicht. Dies ermöglichte ihm einen quantitativ vergleichsweisen bedeutenden Ausstoß und damit sehr wahrscheinlich einen recht breiten Kundenkreis mit unterschiedlich gefüllten Geldbeuteln anzusprechen.

Den eigenen, künstlerischen Habitus hat Hendrick van Vliet offenbar in Form einer Atelierszene festgelegt (Abb. 48).[289] Ein Maler sitzt auf einem dreieckigen Hocker vor einer Staffelei und ist im Begriff, eine junge Frau zu porträtieren. Rechts von ihm schenkt ein Junge ein Glas ein und ist der Körper einer Gambe gerade noch sichtbar – ein übliches Attribut in Atelierdarstellungen und Zeichen der gleichgestimmten Harmonie von Malerei und Musik.[290] Über einem Gipskopf links an der Wand hängt ein Gemälde, welches deutlich als Kircheninterieur zu identifizieren ist. Darstellung, Bildträger und Maße entsprechen den Angaben in dem Auktionskatalog der Leidener Sammlung von Aegidius van der Marck (1773), wo es als „H. van Vliet" geführt worden ist.[291] Zwar ist das Gemälde nur in Form eines bis dato anonymen Schwarz-Weiß-Fotos dokumentiert, doch darf die Autorschaft Van Vliets aufgrund dieser ansonsten unmotiviert erscheinenden Zuschreibungstradition in Betracht gezogen werden. Der Vergleich zwischen dem Erscheinungsbild des Modells und Van Vliets weiblichen Porträts zeigt, soweit dies die Qualität der benutzten fotographischen Reproduktionen zuläßt, deutlich stilistische Nähe. Entscheidend

---

289 Hendrick Cornelisz. van Vliet (zugeschrieben), *Atelier eines Malers, der eine Frau porträtiert*, Lw, 72 x 66 cm, Verbleib unbekannt.

290 Vgl. KLEINERT 2006, 86.

291 Verst. Aegidius van der Marck (Leiden), 25.8.1773, Amsterdam (Hendrik de Winter, Jan Yver), Nr. 473 („Hy vertoond zich zittende voor zyn Schilder-Ezel, bezig met een Dame te Portretteeren; ter zyde van hem staat een Knegt die een Glas met Wyn inschenkt; aan de Muur hangd een geschilderd Pleisterhoofd, een daar boven een kerkje en verder bywerk. Zeer fraay door hem zelfs geschilderd op Doek, h. 28 b. 25 duim [ca. 72,8 x 65 cm]."), fl 14 an Van der Schley; CATALOGUS LUGT 2189, 164.
Katja Kleinert sei an dieser Stelle sehr herzlich gedankt, da sie mir anhand des zitierten Auktionskatalogeintrags sofort die entsprechende Atelierszene heraussuchen konnte (E-Mail-Korrespondenz März 2006). Sie diskutiert die Provenienz, läßt eine Zuschreibung aber selbst offen, KLEINERT 2006, 244f., Nr. 32 (als Holländisch).

aber ist der mittels schlichter Linien erstellte Perspektivraum, in dem sich das Geschehen abspielt. Derart auf eine einfache Malschicht gezogene Linien zur Kennzeichnung räumlicher Tiefe sind ein Merkmal aller Kircheninterieurs Van Vliets. Wir werden sie, freilich kaum je berechnet, noch auf kleinen Bildtafeln geringer Qualität finden (Abbn. 50, 51). Während sie dort die übereckgestellten Fußbodenquadrate Houckgeests nachahmen, gibt es auch klassische „zentralperspektivische" Beispiele wie eine Ansicht der *Nieuwe Kerk* durch ihr nördliches Seitenschiff nach Osten (Abb. 49).[292] Ähnlich wie dieses Werk, welches übrigens nahezu das gleiche Format besitzt wie Van Vliets Atelierszene, dürfte die Komposition ausgesehen haben, die sich der Maler zum Vorbild für sein Bild im Bild gewählt hat. In der verzerrten Wiedergabe kann man zwei verschieden breite Kirchenschiffe erkennen, links unten möglicherweise eine dunkle Figur, die ein Totengräber sein könnte (Abb. 48a).

Wenn die Zuschreibung richtig sein sollte, so dürfte man die Atelierszene nicht unbedingt als ein Selbstporträt, auf jeden Fall aber als Ausdruck des Selbstverständnisses des Malers werten. Zu überlegen wäre, ob das mittelgroße Werk im Kontext von Van Vliets Werkstatt gehangen und dazu gedient haben könnte, Kunden über die Kunstfertigkeiten des Meisters zu informieren. Van Vliet, so möchte man ablesen, verband das Vermögen zur Wiedergabe des menschlichen Antlitzes mit dem Wissen um mathematische Raumdarstellung, die ihn als gehobenen Künstler auszeichnete; er arbeitete, wie Jan Sysmus notiert hatte, als „conterfeiter, en in perspective".[293] Hochgebildete Kunden aus der Klientel von Gerard Houckgeest werden freilich sogleich festgestellt haben, daß es hierbei mehr um Van Vliets Anspruch denn um die Wirklichkeit ging. Bürger mit mittlerem Kunstverstand und jene, die ahnten, daß räumliche Suggestion von besonderer Qualifikation zeugten, werden sich jedoch gern mit seiner Arbeit begnügt haben.

Trotz des dargestellten Einzelkämpfers vor der Staffelei war Van Vliets Werkstatt zweifellos ein Familienunternehmen. Wir kennen keine Lehrlinge namentlich, außer einem, dem bereits erwähnten Floris de la Fée. Der aus Den Haag stammende Lehrling kam aus einer adligen Familie, weshalb unklar ist, ob er bei Van Vliet im gesamten Malersfach unterwiesen wurde oder lediglich grundlegenden Zeichenunterricht erhielt, der seiner allgemeinen Entwicklung zugute kommen sollte.[294] Die Quellen geben nicht nur einen interessanten Einblick, wie das Verhältnis zwischen Meister und Schüler aus dem Ruder laufen konnte, sondern beweisen auch, daß der Künstler in der Mitte der 1640er Jahre sein eigener Herr war. Falls er tatsächlich zunächst abhängiger Mitarbeiter von Michiel van Mierevelt oder Willem Willemsz. gewesen sein sollte, bot sich die Selbständigkeit nach deren Tod 1641 bzw. 1642 auch aus dem Grund an, daß er nun

---

[292] Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Ansicht der Nieuwe Kerk nach Osten*, Lw, 75 x 69 cm, Verbleib unbekannt; LIEDTKE 1982A, 109, App. II: Nr. 100.

[293] Vgl. oben, Kap. 1.3.1, Anm. 136.

[294] Dazu ebenfalls oben, Kap. 1.3.1.

Aufträge aus ihrem Kundenkreis übernehmen konnte. Zwei Söhne Hendrick van Vliets, der Porträtmaler Marinus und Cornelis, werden wahrscheinlich zeitweise bei ihrem Vater mitgearbeitet haben. Der ältere war vielleicht aus England zurückgekehrt und hatte sich 1677 als Meister in der Delfter Gilde eingeschrieben, um die Werkstatt nach dem Tod des Vaters weiterführen zu können. Cornelis' Name taucht dagegen im Zunftregister nicht auf, wahrscheinlich legte er nie die Meisterprüfung ab und verdiente seinen Unterhalt als Mitarbeiter im väterlichen Betrieb. Dennoch scheint er in Einzelfällen signiert zu haben. Ich kenne zwei Kircheninterieurs, wo gesichert – aber bisher nicht als solches bemerkt – „C. van Vliet" unterschrieben ist, ein undatierter *Durchblick durch das Querhaus der Oude Kerk mit Totengräber* sowie ein bemerkenswertes *Interieur des Utrechter Doms* aus dem Jahr 1674, das dessen rekatholisierten Zustand im Jahr 1672 vergegenwärtigt (Abb. 136).[295] Die Datierung läßt aufmerken. Der Aussage seiner Witwe zufolge war Hendrick in seinen letzten zwei Lebensjahren ein Pflegefall, was die Autorschaft von Cornelis van Vliet noch wahrscheinlicher werden läßt.[296]

2.5.1 Modulares Arbeiten

Was nun können wir über die Arbeitsweise von Hendrick Cornelisz. van Vliet und seiner Werkstatt aussagen? Was sind seine typischen Verfahren, wenn es um Kircheninterieurs geht? Wie mit Blick auf einige Beispiele exemplarisch aufzuzeigen ist, hat Van Vliet einmal gefundene Ansichten und Details wieder und wieder verwendet, was die Breite seiner Produktion in unterschiedlichen Qualitätsstufen ermöglicht hat.

Beginnen wir am unteren Rand des Spektrums, bei einer kleinformatigen Tafel, die fast monochrom erscheint (Abb. 50).[297] Aus einem beige-grauen Ton heraus entwickeln sich Fußboden, Wände, Pfeiler und Bögen, deren Konturen mit grobem, braunem Strich skizziert sind. Aus den Farbnuancen kann man die unterschiedlichen Lichtverhältnisse herauslesen. Während der

---

295 Cornelis van Vliet, *Interieur der Oude Kerk in Delft mit Totengräber*, nach 1661, sign. r.u. am Gestühl: CV Vliet., Holz, 44,8 x 36,3 cm, zuletzt: Anon. Verst. (Teil: F. de Hoffmann) New York (Christie), 23.1.2004, Nr. 146 als Hendrick van Vliet, zugeschrieben (durch Liedtke bestätigt). Im RKD wurde die Signatur als „GV Vliet" und als „CV Vliet" gelesen, die Detailaufnahme legt m.E. ein „C" näher.
Zum Bild des Utrechter Doms (Abb. 136) ausführlich unten, Kap. 7.1.3.
Die Signaturen zweier weiterer Interieurs wurden ebenfalls „C.V.Vliet" gelesen, mit den vorhandenen Abbildungen konnte ich dies jedoch nicht überprüfen: *Interieur der Nieuwe Kerk in Delft mit dem Grabmal von Wilhelm von Oranien*, [Holz], [32 x 27 cm], sign. u. dat. 1661, auch gelesen als „C.V. Vliet 1667" oder dat. 1669, Verbleib unbekannt, vgl. LIEDTKE 1982A, 108f., App. II: Nrn. 94, 110; *Kircheninterieur*, Holz, 36 x 29 cm, sign. C*** Van Vliet, zuletzt Verst. Joyce, Lady Crossley u.a. (anon. Teil), London (Sotheby), 20.2.1980, Nr. 43.

296 GAD, NA, Inv. 161, Notar Jan Jorisz. (Joan) van Ophoven, Arch.-Nr. 1957, fol. 270r-271r (d.d. 21.7.1681); vgl. BREDIUS 1882/83C, 287: Tochter Catharina habe Hendrick „(mits hij beroert was) al 2 jaren voor sijn overlijden [.] geadsisteerd en onderhouden" (fol. 270r).

297 Hendrick Cornelisz. van Vliet (Werkstatt), *Kircheninterieur*, Holz, 23,3 x 18,4 cm, Gent, Museum voor Schone Kunsten, Inv.-Nr. S-60.

Vordergrund wenig beleuchtet wird, reflektiert die durch ein hohes, rundbogiges Fenster unterbrochene Mauer im Hintergrund die offenbar vom Ende des Querhauses kommenden Strahlen. Der Betrachter wird den Raum gewahr: Im schrägen Durchblick durch den Zwischenraum zweier Pfeiler erblickt er einen in einen Vierungspfeiler endenden Arkadenbogen, hinter welchem sich der hohe Querhausarm öffnet. Über dem erwähnten Fenster in der östlichen Wand werden eine schmale Balustrade sowie ein Fensterprofil, wenn auch ohne Aussparung, angedeutet. Am rechten Rand des Bildes erschließt sich der Chor hinter einem geöffneten Gitter. Er wird von einer Arkatur unterteilt, die zeigt, daß der zentrale Bereich um einen Chorumgang oder einen sich nördlich anschließenden Seitenchor erweitert wird. Mindestens acht Figuren sind im Hintergrund schemenhaft angedeutet, in ihren Eigenheiten deutlicher erkennbar sind ein Mann und eine Frau mit drei Kindern, die auf der zweistufigen Bank vor dem Vierungspfeiler sitzen. Am unteren Bildrand ist eine Steinplatte entfernt, eine Schaufel steht im offenen Boden. Schräg an die Basis des rechten Pfeilers gelehnt ist ein Besen, der gemeinsam mit der Schaufel den optischen Durchgang schafft, durch welchen der Betrachterblick das Bild betritt.

Ein etwas größeres Format besitzt ein Gemälde, das vor einigen Jahren im Kunsthandel aufgetaucht ist (Abb. 51).[298] Es zeigt den gleichen Raum und ähnliche Details wie das vorige Werk in Gent – die gehobene Bodenplatte, Spaten und Besen, die Bank um den Vierungspfeiler, das Maßwerk im hohen Fenster, den rautenförmigen Wappenschild am rechten Rundpfeiler, während weitere an anderen Orten verteilt sind. Der Ausschnitt ist unten, oben sowie am linken Rand erweitert, wodurch insbesondere der Verlauf des nördlichen Seitenschiffs deutlicher geklärt ist als es bei der zuvor eingeführten Tafel in Gent der Fall war. Rechts sind dagegen lediglich zwei Streben des Chorgitters sowie ein Stück einer Balustrade zu erkennen. Die Vermutung, daß beide Werke eng miteinander zusammenhängen, wird bestätigt, wenn man die Umrißformen aufeinander projiziert. Wählt man den rechten Rundpfeiler als Fixpunkt, der von Basis bis Kapitell dieselben Abmessungen besitzt und an welchem sogar der Wappenschild auf gleicher Höhe angebracht ist, sind die Hintergrundelemente im ähnlichen Verhältnis zueinander nach links unten versetzt und gestaucht, während die Basis des linken Pfeilers, obwohl horizontal verschoben, wiederum annähernd auf gleicher Höhe ansetzt (Abb. 52). Im Vordergrund wurde das offene Grab mit dem Spaten nach unten versetzt, ebenso aber wie der Besen verlaufen deren Schrägen parallel zu denen auf der Genter Tafel – dies geschieht im Gegensatz zu den groben Strichen, welche die Konturen der Grabplatten bestimmen und zugleich vorgeben, perspektivisches Gerüst zu sein. Zusammenfassend erlangt man daher den Eindruck, daß diese, nachdem die Umrißformen von gleichartigen Schablonen übertragen und mit Farbflächen ausgefüllt worden

[298] Hendrick Cornelisz. van Vliet (Werkstatt), *Kircheninterieur*, Holz, 31 x 24,5 cm, zuletzt Verst. Paris (Tajan), 18.12.2003, Nr. 21 als Hendrick van Vliet, nicht verkauft.

sind, mit Hilfe eines willkürlich aufgelegten Lineals gezogen wurden. Aufgrund der verwendeten Abbildungen kann hier nichts über den Vergleich von Farbton und Oberflächenbehandlung ausgesagt werden, mit Blick insbesondere auf die Kapitelle sollte jedoch deutlich sein, daß beide Gemälde von verschiedenen Händen hergestellt wurden. Sie teilen jedoch nicht nur das gleiche Muster, sondern auch malerische Charakteristika wie die uniforme Gestalt der Schattenpartien an den Basen. Gerade weil die zwei Tafeln qualitativ im unteren Bereich rangieren, zeigen sie die an Effektivität orientierte Arbeitsweise im Atelier Hendrick van Vliets gut auf.[299] Erst aus diesem Kontext wird ersichtlich, daß der dem Motiv zugrundeliegende Kirchenbau als die Delfter *Oude Kerk* identifiziert werden kann.

Ein signiertes und 1660 datiertes Gemälde des Meisters in New York hilft, den dargestellten Raum besser zu erfassen (Abb. 53).[300] Auf ihm sind drei statt, wie oben, zwei Pfeiler dargestellt, die das Mittel- vom südlichen Seitenschiff trennen und den Durchblick in den komplexen Chorbereich eröffnen. Hier verstellt die erste Säule die Öffnung der sich an den gekuppelten Vierungspfeiler anschließende Arkade, erst hinter der zweiten wird man des hell erleuchteten Querhausarmes gewahr. Anders, als es der Wirklichkeit und der Darstellung in den beiden Werkstattarbeiten entspricht, weist die Wand kein verglastes, sondern ein Blendfenster auf; die Gestaltung unterhalb des Fensters stimmt dagegen mit den örtlichen Gegebenheiten überein. In den kleinen Gemälden war der Chorbereich nur in Ansätzen zu erschließen (Abb. 50), Van Vliets New Yorker Gemälde dagegen klärt die Situation so, wie wir sie bereits von Emanuel de Wittes Gemälde in der Wallace Collection kennen (Abb. 39). Der nordöstliche Teil der *Oude Kerk* wurde erst zwischen etwa 1510 und 1522 erweitert.[301] Nach dem Entwurf des Baumeisters Anthonis Keldermans, nach 1512 unter Leitung seines Sohnes Rombout, wurden der Querhausarm, ein neuer, Maria gewidmeter Seitenchor sowie die an ihn anschließende Marienkapelle errichtet (Dokumentation 1). Direkt zu diesem Raum hindurch gelangt der Blick des Gemäldebetrachters, der hinter dem mit einem Aufbau komplettierten Gestühl um den Vierungspfeiler Fragmente des Wandaufbaus des Grabmals für Maerten Harpertsz. Tromp (1598–1653) wahr-

---

299 In Maßen, Motiv und Qualität sehr ähnliche Werke befinden sich in Clermont Ferrand (Holz, 26 x 21 cm, Musée d'Art et d'Archéologie, Inv.-Nr. 2296-56.246; LIEDTKE 1982A, 113, App. II: Nr. 204 (als Van Vliet zugeschrieben, nach Van Vliet)) bzw. sind kürzlich im Kunsthandel aufgetaucht (Holz, 31 x 26 cm, zuletzt Verst. Zürich (Koller), 30.3.2001, Nr. 19; davor Verst. Wien (Dorotheum), 4.10.2000, Nr. 160, bzw. Holz, 35,5 x 26,7 cm, zuletzt Verst. The New Orleans Museum of Art etc. (Teil: The New Orleans Musem of Art), New York (Christie), 3.10.2001, Nr. 13 als Van Vliet; LIEDTKE 1982A, 113, App. II: Nr. 209 (mit Motiven der Alten und Neuen Kirche)).

300 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Interieur der Oude Kerk in Delft*, sign. u. dat. l. auf dem dunklen Strich an der Basis des vorderen Pfeilers: H. van vliet / 1660, Lw, 82,6 x 66 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 1976.23.2; LIEDTKE 1982A, 10, 64f., 67, 107, App. II: Nr. 68, Abb. 50, Farbtaf. VII, und zuletzt KAT. NEW YORK 2007, II, 922ff., Nr. 212.

301 Zur Baugeschichte BERENDS & MEISCHKE 1979, bes. 36f., vgl. auch KUNSTREISBOEK 1985, 68f.

nehmen kann.[302] Jenes befindet sich seit 1658 an dieser Stelle. Die Arkatur verbindet die ehemalige Kapelle mit dem holztonnengewölbten Marienchor, welcher mit dem für die *Oude Kerk* typischen rotgefaßten Scheidbogen vom Querhaus getrennt wird. An diesen schließt sich wiederum der frühere Hochchor an, dessen Raum allerdings von der durch Van Vliet recht zuverlässig wiedergegebenen Kanzel verdeckt wird. Nach einem Brand, der das Interieur der Kirche 1536 nahezu vollständig verheerte, wurde das nördliche Querhaus noch bis in die 1560er Jahre wiederhergestellt. Die unterhalb des Obergadens von Querhaus und Chor eingefügten rundbögigen Balustraden mögen aus dieser letzten Bauphase stammen.[303] Sie sind auf allen drei besprochenen Bildern wiedergegeben, befinden sich jedoch nicht – wie die in Paris versteigerte Tafel vermuten lassen möchte (Abb. 51) – auch im Schiffbereich.

Trotz einiger Abweichungen von der tatsächlichen Bausubstanz sind die besprochenen Werkstattgemälde deutliche Reminiszenzen an den Blick schräg durch das Schiff der *Oude Kerk*, wie er im New Yorker Gemälde – und zahlreichen anderen – ausformuliert wurde; das erste datierte dieser Art ist Emanuel de Wittes Bildfindung aus dem Jahr 1651. In jedem Fall ist aber anzunehmen, daß dem Publikum dieses Bildschema bereits vertraut war und es den Ort wiedererkennen konnte. Trotzdem schien es problemlos möglich gewesen zu sein, Elemente der zweiten Delfter Kirche, der *Nieuwe Kerk*, in das von der Alten Kirche hergeleitete Raumverhältnis einzupassen. Eine Tafel in Antwerpen zeigt das typische Scheintriforium der Neuen Kirche im Langhaus und deren Kanzel an einem Pfeiler an der rechten Seite,[304] während diese auf einem anderen Bild, das sich früher im New Orleans Museum of Art befunden hat, auf der gegenüberliegenden Seite eingefügt worden ist.[305] Im Durchgang durch die Werke Van Vliets werden wir immer wieder auf den schematisierten Gebrauch von Architekturformen und deren manchmal beliebig anmutende Kombination mit den Ausstattungselementen wie Kanzeln, Grabmälern oder Epitaphien treffen. Wiederholt und kombiniert wird auch ein bestimmtes Repertoire von Staffagefiguren, in deren Werkstattgebrauch nun exemplarisch eingeführt wird.

Das Augenmerk der eingangs betrachteten „Massenware“ liegt auf dem gekuppelten Vierungspfeiler, der als Erkennungsmerkmal der *Oude Kerk* gelten kann, und den um ihn herum gruppierten Figuren (Abbn. 50, 51). Eine zentrale Bedeutung erhält dieses Motiv mit sich unterhaltenden Erwachsenen, in deren Nähe sich Kinder mit Hunden befinden, auf einem

---

302 Vgl. Abb. 127.

303 BERENDS & MEISCHKE 1979, 37.

304 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Kircheninterieur mit Elementen der Oude und Nieuwe Kerk in Delft*, Holz, 41 x 35 cm, Antwerpen, Museum voor Schone Kunsten, Inv.-Nr. 197 (als „Nieuwe Kerk“); LIEDTKE 1982A, 108, App. II: Nr. 96.

305 Die Daten in diesem Kap. oben, Anm. 299.

unsignierten Werk, das zuletzt im Londoner Kunsthandel aufgetaucht ist (Abb. 54).[306] Die hinter dem mehr als ein Viertel der Bildbreite einnehmenden gemalten Vorhang scheinbar „gerade noch“ sichtbare – tatsächlich aber selbstverständlich durch jenen hervorgehobene – Betrachter eines Grabmals[307] erinnern ebenso wie der an den Pfeiler gelehnte Besen und die frontal angebrachte Wappentafel mit Dreiecksgiebel an die Funktion der Kirche als Begräbnisstätte und Gedenkort.

Die alltäglich wirkende Konfrontation mit dem Tod ist ein stets wiederkehrendes Element in den Erzeugnissen der Van Vliet-Werkstatt. Betrachten wir noch einmal das Gemälde im Metropolitan Museum of Art. Hier wird der links von der Mittelachse stehende Herr in Rückansicht optisch eingefaßt von einem Besen und einer wiederum im offenen Boden stehenden Schaufel. Dies ist wesentlich für die Führung des Betrachterblicks. Die auf der Bildfläche zwischen der hell beschienenen Basis und dem dunklen Gestühl befindliche Rückenfigur wirkt wie das Zentrum, um das sich eine Zickzack-Wanderung bewegt. Angefangen bei der großen Grabplatte, auf der der Besen steht, kann man über die Bank und die Pfeilerstellung nach rechts zur Kanzel schauen oder bereits vorher, dem streifenförmigen Lichtfall folgend, nach links hinten „abbiegen“. Architektur und Fußbodenlinien zwingen den Blick darauf nach rechts bis sich ihm das Transept ganz wörtlich „querstellt“, um schließlich doch im Chorbereich oder bei der farblich massiven Kanzel zu enden. Der Verschränkung der Schrägen von Schaufel und Besen als Eingangsmotiv waren wir bereits in den eingangs besprochenen Atelierprodukten begegnet. Es gehört zum Standardrepertoire Van Vliets ebenso wie ein bereits ausgehobenes Grab im Vordergrund oder eines, mit dessen Vertiefung noch ein Totengräber beschäftigt ist.[308] Dafür exemplarisch nennen möchte ich ein auf 1662 datiertes Gemälde in Karlsruhe, das einen Blick aus dem Hochchor in nordwestliche Richtung zur Marienkapelle zeigt (Abb. 114).[309] Zwischen zwei Pfeilern im rechten Vordergrund erblickt man einen Totengräber im Gespräch mit einem schwarz gekleideten Herrn, der als Küster oder Leichenbitter (*dodenbidder*) in administrativer Funktion, eventuell aber auch als

---

306 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft mit Trompe-l'oeil-Vorhang*, Lw, zuletzt Verst. London (Sotheby), 17.11.1982, Nr. 8 (Maße: 56,5 x 54 cm). Das RKD dokumentiert eine identische Abbildung eines Werks, das sich im September 1929 im Londoner Kunsth. Asscher & Welker befunden hat (Beurteilung durch Cornelis Hofstede de Groot), mit den Maßen 111,5 x 96,5/96,3 cm, so auch LIEDTKE 1982A, 112, App. II: Nr. 172. Da es sich mit Scheinrahmung und Vorhang um eine außergewöhnliche Komposition handelt und im Vergleich beider Abbildungen keinerlei Unterschiede festzustellen waren, möchte ich annehmen, daß es sich nicht um verschiedenformatige Versionen, sondern um das gleiche Gemälde handelt. Möglicherweise beruht eine der beiden Maßangaben auf einer Verwechslung.

307 Es handelt sich nicht, wie zu vermuten wäre, um dasjenige für Maerten Harpertsz. Tromp, sondern um das im Scheitel des Hochchores errichtete Grabmal für Piet Hein, erkennbar an dem Kontrast von schwarzem und weißen Marmor und dem von freistehenden Säulen getragenen Tympanon (vgl. unsere Abb. 123).

308 Auf 50 der von mir erfaßten ca. 169 Werke, die mit Van Vliet im Zusammenhang stehen, befindet sich ein offenes Grab im Vordergrund, auf 14 ist ein Totengräber bei der Arbeit und auf weiteren 22 ein Totengräber im Gespräch zu sehen.

309 Für die Angaben zum Gemälde siehe unten, Kap. 6.3.1, Anm. 106.

Bekleider des eher pastoralen Amtes des Krankenbesuchers (*ziekentrooster*) identifiziert werden könnte.[310] Eine ähnliche Gruppe findet sich auf einem kleinen Werkstattprodukt, das heute in Hamm befindet und fälschlicherweise die Signatur Pieter Saenredams trägt,[311] aber auch auf einer Zeichnung des Meisters. Auf einem Blatt seines heute im Kupferstichkabinett des Museums Boijmans van Beuningen in Rotterdam aufbewahrten Skizzenbuches hat Van Vliet entsprechende Figurentypen mit schnellem Strich festgelegt (Abb. 55).[312] Am rechten unteren Rand erkennt man die in Rückansicht gezeichnete Halbfigur des Totengräbers, der – ebenso wie auf dem Karlsruher Gemälde – seinen rechten Arm wohl auf den Stiel eines Spatens stützt. Er hat den Kopf nach rechts oben zu dem frontal gegebenen Herren gewandt. Obwohl der Mantel weit weniger bewegt im Gemälde übernommen wurde, stimmen doch die Anlage dieser Figur, Fußhaltung, Gestik und Hutform mit der Skizze überein. Im Verhältnis zu ihrem Gegenüber wurde sie jedoch merklich verkleinert. Insgesamt erscheinen diese und die weiteren, Grabmal bzw. Epitaph betrachtenden Staffagefiguren im Hintergrund des Karlsruher Gemäldes wesentlich schmaler als der Figurentyp im Skizzenbuch, welcher stets über ein sehr rundes Gesicht verfügt.[313] Hier ist nicht der Ort für voreilige Schlußfolgerungen etwa über verschiedene Hände, es genügt die Hypothese, daß die Skizzenblätter dem Entwurf für Vorlagen für Figurenstaffagen unterschiedlicher Größe dienten, die in der Werkstatt – von Meister oder Assistenten – oft unter Beibehaltung der ursprünglichen Größe auf Gemälde übertragen werden konnten. Sie zeugen von einer zwischen Naturstudium und detailliertem Musterblatt anzusiedelnden Phase der Ideenfindung.[314] Mit Hilfe dieser Skizzen dürfte der Meister Module entwickelt haben, die in unterschiedlichen Kontexten für die Herstellung von Gemälden Verwendung finden konnten. Eine Gruppe zweier sich prügelnder Jungen mit umstehenden Zuschauern, die Van Vliet auf dem gegenüberliegenden Skizzenblatt festgehalten hat, bestimmt den Vordergrund einer kleinen

---

310 Der *dodenbidder* kümmerte sich als „Begräbnisunternehmer" um den Ablauf des Begräbnisses, der *ziekentrooster* – ein kommunaler Angestellter – um die Kranken- und Sterbebegleitung. Zum Begräbniswesen DE BOER 1976; VAN DEURSEN 1976, sowie unten, Kap. 6.1.2; zu den Aufgaben des *ziekentroosters* jetzt auch DE NIET 2006.

311 Hendrick Cornelisz. van Vliet (Werkstatt), *Interieur der Oude Kerk in Delft*, Bildträger unbekannt, 47 x 35,5 cm, (falsch) sign. l.u.: „P. Saenredam | 1653", Berlin, Bundesamt zur Regelung offener Vermögensfragen, Inv.-Nr. mü9710, als Leihgabe im Gustav-Lübcke Museum, Hamm/Westfalen; LIEDTKE 1982A, 111, App. II: Nr. 152 (Van Vliet zugeschrieben, mgl. Kopie?).

312 38 Studien in schwarzer, weißer und roter Kreide, beidseitig auf neunzehn Blättern aus blauem Papier, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, Inv.-Nr. H.v.V.1; hier: fol. 14v. (278 x 220 cm). Zum Skizzenbuch vgl. AUSST.-KAT. ROTTERDAM 1991, 215, 316-321, Nr. 73; AUSST.-KAT. NEW YORK & LONDON 2001, 494-497, Nr. 128.
Fol. 19v. enthält die Jahreszahl 1671, aufgrund von motivischen Übereinstimmungen wie dem hier erwähnten wird aber zu Recht nicht ausgeschlossen, daß viele Zeichnungen eher entstanden sind, im letztgenannten Katalogeintrag datiert Michiel Plomp die Studien ca. 1655-1665.

313 Die runden Gesichter finden sich beispielsweise in unseren Abbn. 75, 77, 109, während die Figuren auf Abbn. 64, 120 oder 125 deutlich andere Züge tragen.

314 So auch Liedtke und Plomp, AUSST.-KAT. NEW YORK & LONDON 2001, 494-497, Nr. 128, hier: 496, Anm. 9.

Ansicht der *Oude Kerk* in München.[315] Man findet sie jedoch ebenfalls, und wiederum etwas verkleinert, im rechten Hintergrund eines außergewöhnlichen Blicks von West nach Ost in der selben Kirche (Abb. 56);[316] den dort im Vordergrund mit angewinkeltem rechten Arm stehenden Mann haben wir bereits eher gesehen (Abb. 54).

2.5.2 Wiederholungen und mechanische Transfers

Die Liste mit sich wiederholenden Figuren ließe sich problemlos erweitern. Eine ähnliche, modulare Vorgehensweise muß aber auch für ganze Architekturformen angenommen werden, denn anders lassen sich die einander nahezu exakt entsprechenden Größenverhältnisse in den eingangs erwähnten Werkstattgemälden, aber auch die gleichmäßige Verschiebung ganzer Teile in sowohl Hinter- als Vordergrund nicht erklären.

Das ist nichts Neues. Das Werk Gerard Houckgeests zeigt, daß die Wiederverwendung einmal gefundener Kompositionen oder einzelner Ausschnitte gängige Praxis war. *Der Chorumgang der Nieuwe Kerk mit dem Grabmal von Wilhem von Oranien* beispielsweise fungierte als unmittelbares Muster für mindestens zwei weitere Gemälde (Abbn. 57, 58). Beide Werke, welche sich früher im Kunsthandel und in Privatsammlungen befunden haben, können auf Ausschnitte der besprochenen Den Haager Komposition zurückgeführt werden.[317] Nur jeweils andere Staffagefiguren sind hinzufügt worden. Anders, als es bei der Kabinettvariante des Hamburger Bildes im Mauritshuis der Fall war, zeigen sie nicht, wie der Maler eine Bildidee entwickelt und ausgeführt hatte: es handelt sich vielmehr um unmittelbare Derivate. Dieser Schluß erscheint zumindest unvermeidlich, wenn man die Gemälde in gleichem Maßstab aufeinander projiziert (Abb. 59).[318] Die Frage ist, ob es um Nachahmerprodukte geht – auf dem Markt produzierte Kopien also, wie Liedtke für das zweite Gemälde annimmt, oder, ob sie direkt mit dem Künstler in Verbindung gebracht werden können. Davon geht Liedtke für das erste Werk aus, welches monogrammiert

---

315 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, Holz, 41 x 33 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Inv.-Nr. 10361; Liedtke 1982A, 107, App. II: Nr. 67; vgl. AUSST.-KAT. NEW YORK & LONDON 2001, 495f., Abb. 321.

316 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, Lw, 95 x 112 cm, sign. r.u. (undeutlich), zuletzt Verst. Amsterdam (Sotheby), 22.11.1989, Nr. 47 als Cornelis de Man; LIEDTKE 1982A, 108, App. II: Nr. 91 (allerdings mit den Maßen 123 x 140 cm, als Van Vliet).
Die Komposition steht im Zusammenhang mit einem von Van Vliet signierten Gemälde auf Holz, 47 x 36,5 cm, sign. r.u. an der Pfeilerbasis: v.Vliet., Wien, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, Wien, Inv.-Nr. 717; LIEDTKE 1982A, 108, App. II: Nr. 85, Abb. 58; KAT. WIEN 1992, 398f., Nr. 128, Taf. (mit Lit.).

317 (Nach) Gerard Houckgeest, *Die Nieuwe Kerk in Delft mit dem Grabmal von Wilhem von Oranien*, Lw, 41 x 31 cm, mon.?, Verbleib unbekannt, vgl. Ausst.-Kat. Rotterdam 1935, 25, Nr. 57, Abb. 13 (als Houckgeest); L. DE VRIES 1975, 43, 52, Abb. 19, Nr. 19 (mgl. nicht eigenhändig); LIEDTKE 1982A, 101f., App. I: Nr. 12 (Kopie);
Gerard Houckgeest, *Die Nieuwe Kerk in Delft mit dem Grabmal von Wilhem von Oranien*, 1650, Holz, 51 x 42 cm, mon. u. dat.: GH 1650, Privatsammlung (ehemals Charles Crews); vgl. LIEDTKE 1982A, 99, App. I: Nr. 3, Abb. 24; LIEDTKE 2000, 114f., Abb. 145; AUSST.-KAT. NEW YORK & LONDON 2001, 303, Abb. 261.

318 Vgl. auch De Vries 1975, 42f., und Walter Liedtkes Kompositionsschema, LIEDTKE 2000, 85, Abb. 108 bzw. AUSST.-KAT. NEW YORK & LONDON 2001, 303, Abb. 260.

und mit der Jahreszahl 1650 versehen ist.[319] Da der *Chorumgang* im Mauritshuis bekanntlich auf 1651 datiert ist, bildet der chronologische Widerspruch zugegebenermaßen eine Schwierigkeit, die hier nicht gelöst, vielleicht aber mit der Überlegung gemildert werden kann, daß von dem experimentellen Breitformat bereits eine Kompositionsstudie existiert haben mag.[320] Das Bild kann gleicherweise abgeleitet worden sein, als sich der Chorumgang noch in einem vorbereitenden Stadium befunden hat. Wie sich das Verhältnis hier auch im einzelnen darstellt, deutlich ist, daß das Derivat kaum ohne Beteiligung des Meisters entstanden ist, mag er es selbst oder ein Assistent gefertigt haben. Über den Status des zweiten Gemäldes kann dagegen kein Urteil gefällt werden, weil es weniger gut dokumentiert ist. Daher muß seine Beziehung zu Houckgeest ebenso offen bleiben wie die Frage, ob es sich um ein zeitgenössisches Derivat oder eine spätere Kopie handelt.

Ein drittes Gemälde kann mit dem *Chorumgang* in Verbindung gebracht werden. Es zeigt denselben Ausschnitt wie die erste Tafel, auch die Staffagefiguren entsprechen dieser – ein Paar mit Tochter links vor dem Grabmal, neben ihnen ein Mann, der sich um einen Hund kümmert, rechts ein älterer Mann und ein Junge, im Hintergrund ein ein Epitaph betrachtender Herr und zwei andere, welche die Inschrift einer Grabplatte zu lesen scheinen.[321] Die Komposition wurde jedoch auf eine mehr als vierfach so große Leinwand übertragen. Über die Autorschaft bestand lange Zeit Uneinigkeit. Bereits in den Notizen von Cornelis Hofstede de Groot findet sich die Bemerkung, daß das Gemälde, welches im 19. Jahrhundert von Schloß Gripsholm ins Stockholmer Nationalmuseum gekommen war, zwar Houckgeest zugeordnet, aber viel schwächer in der Ausführung sei und kaum etwas mit diesem Meister gemein habe. Von den zwei Zuschreibungsalternativen blieb Hendrick Cornelisz. van Vliet als Notlösung übrig: „Voor De Wit is het niet goed genoeg en daarom blyft er voor my niets anders over dan het aan van Vliet toe te schryven."[322] Im gesamten 20. Jahrhundert wurde das Werk als Van Vliet geführt und als späte, unoriginelle Kopie angesehen.[323] Nur Lyckle de Vries hatte die Eigenhändigkeit von Houckgeest in Betracht gezogen, einer Meinung, der nach eingehender, vergleichender Betrachtung während

---

319 Im AUSST.-KAT. ROTTERDAM 1991, 185, Anm. 3, wird seine Echtheit allerdings bezweifelt, der Fußboden sei zu schwach ausgeführt, um vom Meister selbst stammen zu können.

320 So auch LIEDTKE 2000, 115 ([Die abgeleitete Komposition] „was presumably derived from that painting's perspective cartoon.").

321 Gerard Houckgeest, *Die Nieuwe Kerk in Delft mit dem Grabmal von Wilhem von Oranien*, ca. 1650-51, Lw, 117 x 90 cm, Stockholm, Nationalmuseum, Inv.-Nr. NM 464; vgl. LIEDTKE 1982A, 99, App. I: Nr. 3b; LIEDTKE 2000, 115, Abb. 146; Farbabb. in: AUSST.-KAT. STOCKHOLM 2005, 130, Nr. 111. Lediglich am linken, oberen und unteren Rand fehlt ein Streifen.

322 HDG, NOTIZEN (RKD).

323 JANTZEN 1979, 239, Nr. 583 (als Van Vliet); LIEDTKE 1982A, 99, App. I: Nr. 3a, S. 104, Nr. 25, S. 100, App. II: Nr. 126 (Kopie nach Houckgeest durch Van Vliet, ca. 1660); AUSST.-KAT. DELFT 1996, 76, Abb. 60 (als Van Vliet).

der Ausstellung *Delftse Meesters* (1996) auch Walter Liedtke folgen sollte.[324] Ein Grund für die Unsicherheit ist der Zustand des Bildes – Abrieb und insbesondere die dicke, schmutziggelbe Firnisschicht verhindern bis heute, daß seine malerischen Qualitäten richtig gewürdigt werden können.

Die Zuschreibungsgeschichte ist instruktiv für die Unsicherheit, mit der der Frage von Original und Wiederholung begegnet wurde. Das große, künstlerische Vorbild Houckgeest war zunächst unangreifbar; die Stockholmer Dopplung als Van Vliet'sche Kopie anzusehen, hieß zugleich zu negieren, daß es eine Bedeutung für das Verständnis des malerischen Werks von Houckgeest besessen haben könnte. Die Arbeiten Walter Liedtkes haben allerdings bereits den Blick dafür geschärft, daß die Delfter Kircheninterieurmalerei von Beginn an zu einem großen Teil aus Varianten und Wiederholungen einmal gefundener Ansichten besteht. Das Stockholmer Bild zeigt, wie effektiv bereits Houckgeest mit seinen Entwürfen umgegangen war. Vergleichen wir das Verhältnis zu seinem Vorbild, der Tafel im ehemaligen Besitz von Charles Crews (Abb. 58), mit der Beziehung zwischen dem Hamburger und dem Den Haager Gemälde, wie sie im vorhergehenden Kapitel betrachtet worden ist (Abbn. 2, 22). Beide Male handelt es sich um ein großes und ein wesentlich kleineres Bild, sogar die jeweiligen Seitenlängen sind einander ähnlich.[325] Allerdings hatte es sich bei dem einen um die Übertragung einer Bildidee von einer groß- auf eine kleinformatige Holztafel gehandelt, das Stockholmer Gemälde dürfte dagegen eine Wiederholung des auch auf Holz gemalten Motivs auf der größeren Leinwand sein. Bildträger und Maße in den Blick zu nehmen, unterstützt die Lesart der jeweiligen chronologischen Beziehungen, wie sie bereits aus der Analyse der Kompositionen gewonnen wurde; die Leinwand ist immerhin ein wesentlich flexibeleres und billigeres Medium als die Holztafel, auf der man eine Komposition mit Pinsel, Zeichenstift und Lineal viel besser entwickeln und verändern kann, wie das Hamburger Interieur zeigt. Seine Übertragung in das kleinere Format konnte als künstlerischer Transfer beschrieben werden, während das Stockholmer Bild zunächst ganz mechanisch auf die Leinwand gebracht worden sein dürfte.

Auf eine teilweise Übertragung eines gefundenen Motivs in ein anderes Bild hat Walter Liedtke bereits vor einiger Zeit hingewiesen. Die linke Seite eines Gemäldes, welches sich in der Sammlung des Duke of Buccleuch and Queensberry befindet und das Liedtke Houckgeest zuschreiben konnte, trifft man in modizifierter Form auf einer gut bekannten Tafel, der *Ansicht der Oude Kerk in Delft mit Kanzel* im Rijksmuseum (Abb. 60).[326] Ihr perspektivisches Schema stimmt grund-

[324] L. DE VRIES 1975, 42f., 52, Nr. 18, Abb. 18; LIEDTKE 2000, 115, Abb. 146 (Houckgeest). Nachdem ich das Gemälde selbst gesehen habe, teile ich diese Auffassung überzeugt.

[325] Zur Erinnerung Technik und Maße: Lw, 117 x 90 cm (Stockholm) – Holz, 51 x 42 cm (Privatslg.); Holz, 125,7 x 89 cm (Hamburg) – Holz, 56 x 39 cm (Den Haag).

[326] Gerard Houckgeest, *Interieur der Oude Kerk in Delft, gesehen vom südlichen Seitenschiff nach Nordwesten*, Holz, 41,9 x 56 cm, Boughton, Sammlung des Duke of Buccleuch and Queensberry, K.T., als Emanuel de Witte bei

sätzlich mit dem des englischen Bildes überein (Abb. 61),der freie Kanzelaufgang dort wird jedoch von Möblierung und Figuren umstellt und das Interieur in einen Scheinrahmen plaziert, vor dem der Maler ein grüner Vorhang drapiert hat. Die entsprechenden Ausschnitte sind von etwa gleicher Größe, wobei es – nach dem Vergleich von Reproduktionen urteilend – sein kann, daß die Architektur im Amsterdamer Bild stärker in die Höhe gestreckt ist. Liedtke betrachtet die Ansicht der *Oude Kerk* von einem Standpunkt im südlichen Seitenschiff nach Nordosten, wie sie im Gemälde des Duke of Buccleuch and Queensberry entwickelt ist, als äußerst einflußreich für die Delfter Kircheninterieurmalerei, bezeichnet es gar als „missing link".[327] Tatsächlich lassen sich einige Beispiele von Hendrick van Vliet bis Cornelis de Man nennen, welche ähnliche Ansichten vorführen.[328] Die vorgeschlagene chronologische Beziehung zwischen den beiden Gemälden aber – Liedtke datiert beide, bzw. vorbereitendes Material, auf 1650-51, wobei dem breitformatigen Priorität zukäme[329] – kann jedoch nicht ohne weiteres übernommen werden. Offenbar hat man die dunklen Wappentafeln in der hintersten Kapelle übersehen, die sich auf den Tod von Admiral Maerten Harpertsz. Tromp im Jahr 1653 beziehen müssen; es wäre zumindest unwahrscheinlich, daß man an dieser Stelle kurz zuvor einer anderen, dort bestatteten Person derart prominent gedacht hätte. Wie es sich auch im einzelnen dargestellt haben mag, die Gegenüberstellung zeigt aufs Neue, wie effektiv und kreativ zugleich Houckgeest mit seinen Bildentwürfen umgegangen ist.

In dieser Hinsicht hat auch Emanuel de Witte viel von ihm gelernt. Er hat mindestens einmal die gleiche Komposition auf zwei kleinformatigen Holztafeln gemalt (Hamburg, Detroit) und sie später noch einmal, etwas modifiziert, auf eine größere Leinwand gebracht (Salzburg) (Abb. 62).[330] Ist es ein Zufall, daß es ein Delfter Motiv war und den Blick auf das Oraniergrab zeigt und daß

MANKE 1963, 120, Nr. 198; AUSST.-KAT. EDINBURGH 1984, 56, Nr. 35, Abb., Zuschreibung an Houckgeest zuerst in LIEDTKE 1986;
Gerard Houckgeest, *Ansicht der Oude Kerk in Delft mit Kanzel*, Holz, 49 x 41 cm, sign. u. dat. m.u. auf Scheinrahmen: GH. .6.., Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. SK-A-1584. Aufgrund seiner Überlegungen zum Houckgeest'schen Gesamtœuvre datiert Liedtke die beiden Gemälde um 1651, für das Amsterdamer Werk wird auch das Datum 1654 angegeben; vgl. zu beiden LIEDTKE 1986; LIEDTKE 2000, 88, 107, 116ff.; AUSST.-KAT. NEW YORK & LONDON 2001, 303ff., Nr. 40.

327 LIEDTKE 1986, 805.

328 Vgl. unsere Abbn. 102, 103, 130.

329 Vgl. oben, Anm. 326, zur Datierung des Amsterdamer Interieurs auch AUSST.-KAT. ROTTERDAM 1991, 177, Nr. 32. Da man die unversehrten Glasfenster an der Nordseite erkennen kann, reflektieren beide Gemälde auf jeden Fall den Zustand der Kirche vor dem 12.10.1654, als sie durch die Explosion des Pulvermagazins (*Delfter Donderslag*) zerstört wurden.

330 Emanuel de Witte, *Die Nieuwe Kerk in Delft mit dem Grabmal für Wilhem von Oranien*, Holz, oben halbrund, 68 x 48,7 cm, sign. l.u.: E.W., Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. 203;
Emanuel de Witte, *Die Nieuwe Kerk in Delft mit dem Grabmal für Wilhem von Oranien*, Holz, 68,6 x 48,3 cm, Detroit, The Detroit Institute of Arts, Inv.Nr. 37.152;
Emanuel de Witte, *Die Nieuwe Kerk in Delft mit dem Grabmal für Wilhem von Oranien*, 1664, Lw, 78,9 x 67 cm, sign. u. dat. r.u. auf der Säulenbasis: E De Witte fecit Ao 1664, Salzburg, Salzburger Landessammlungen, Residenzgalerie, Inv.-Nr. 557.

über Autorschaft und Originalität nach den gleichen Mustern gestritten wurde wie oben gezeigt? Mit Blick auf die Fassung in Hamburg hatte Hofstede de Groot beispielsweise gemeint, die Hand Hendrick van Vliets zu erkennen, während Manke eine klar geschiedene Relation von (unbekanntem) Original und Kopie etabliert und Liedtke für die Existenz einer verloren gegangenen Houckgeest'schen Ursprungskomposition plädiert. Im Bestandskatalog der Hamburger Kunsthalle schließlich setzt sich Thomas Ketelsen über Zweifel, die der Zustand des Gemäldes hervorrief, hinweg und entschied sich für die Eigenhändigkeit unter gleichzeitiger Akzeptanz der verschiedenen Fassungen, m.E. sehr zu Recht.[331] Dafür zieht jetzt das Museum in Detroit, das die zweite Tafel besitzt, die Autorschaft De Wittes in Zweifel und erklärt sein Werk zur Kopie.[332] Über die Originalität der 1664 datierten Salzburger Fassung besteht hingegen kein Zweifel; sie zeigt, wie anders der Maler den Begriff „Originalität" sah: Er griff auf eine, möglicherweise ein Jahrzehnt früher bearbeitete Ansicht von Kirche und Grabmal zurück und modifizierte nicht sie, sondern umgebende Faktoren: Lichtfall, Staffagedetails, Wappenschilde, Fahnen und Figuren.

Das Kopieren von Ausschnitten oder ganzer Kompositionen auf ein größeres Format sind nicht ohne modulbasierte Übertragungsprozeduren denkbar. Die Konturen der einzelnen Säulen, Pfeiler und Bögen dürften auf Hilfsblätter übertragen worden sein, sie standen im Verhältnis zueinander fest und brauchten nur noch mittels einfacher Rasterung skaliert zu werden. Anzunehmen ist, daß das Verfahren von Gerard Houckgeest angewandt worden war, Van Vliet und De Witte es folglich von ihm übernahmen. Was bedeutet dieses Arbeitsverfahren für die Architekturmalerei? Die mechanische Übertragung besitzt grundsätzliche Konsequenzen für das Verständnis von gemaltem Raum: In seiner Ausbildung zum Architekturspezialisten dürfte Houckgeest die grundlegenden Verfahren perspektivischer Malerei gelernt haben, inklusive ihrem oben anhand von Marolois zitiertem Ausgangspunkt, daß Raumelemente auf der erstellten

331 Vgl. MANKE 1963, 23, 84, Nr. 26, Abb. 10 (als nicht eigenhändige Kopie nach einem verlorenen Original von De Witte, ihrer Nr. 25); JANTZEN 1979, 117f. (als De Witte unter dem Einfluß Houckgeests); LIEDTKE 1982A, 49-51, 101, App. I: Nr. 11, S. 116, App. III: Nr. 252, Abb. 21 (als De Witte, Komposition nach verlorenem Original von Houckgeest); AUSST.-KAT. HAMBURG 1995-96, 38f., Nr. 13 (starke Reinigungsschäden, es ist nicht mehr möglich, über die Eigenhändigkeit zu entscheiden); KAT. HAMBURG 2001, 315-317, Nr. 203 (als Emanuel de Witte, datiert zw. 1653 u. 1656, dort auch der Hinweis auf die Vermutung Hofstede de Groots).

332 KAT. DETROIT 2004, 270f., Nr. 113 (nach Emanuel de Witte, ca. 1650/51). Im Internet stellt das Museum ein hochauflösende digitale Reproduktion zur Verfügung (URL: http://www.dia.org/user_area/zoom/zoom.asp?ZoomifyImagePath=1921_1940_300ppi/37.152 (zuletzt gesehen am 15. Aug. 2009)). Soweit zu beurteilen, zeigt die Malschicht zwar deutliche Unterschiede zu den zwei anderen Versionen, die ich selbst studiert habe, die Differenz reicht m.E. aber nicht aus, hierin eine nicht-eigenhändige Kopie zu sehen. Der Farbauftrag ist lose hingeworfen, Konturen sind an wichtigen Details wie den Kapitellen mit schwarzem Strich nachgezogen statt herausgearbeitet: Alles erscheint mir ein Hinweis darauf zu sein, daß De Witte eine schnelle Version fertigen wollte, kaum ungewöhnlich für ihn – ein Kopist, der eingehend die Hamburger Fassung zu imitieren beabsichtigte, hätte sich schlichtweg mehr Mühe gegeben.

Grundfläche „aufgebaut" werden[333] – Van Vliet und De Witte besaßen dieses prinzipielle Wissen nicht. In der Werkstattspraxis waren ihnen architektonische Formen – Säulen, Pfeiler oder Bögen – zuallererst als Umrisse vertraut.

Spuren eines Rasters weisen zwei Zeichnungen auf, welche die architektonischen Details der jeweils nach Westen gesehenen Alten und Neuen Kirche ausgearbeitet zeigen. Sie können mit entsprechenden Gemälden Hendrick van Vliets in Verbindung gebracht werden, lassen sich ihm aber nicht mit letzter Sicherheit zuschreiben, da sie die einzigen Zeichnungen ihrer Art sind, Vergleichsbeispiele daher fehlen.[334] Woran man nicht zweifeln kann, ist, daß der konstruktive Aufbau auf den Säulenreihen, der Wandgliederung und ihrer entsprechenden Verkürzung, nicht aber auf der Integration der Säulen auf einem perspektivisch gemusterten Grund fußt, wie es für die Konstruktionszeichnungen von Pieter Saenredam – oder in dessen Nachfolge Anthonie de Lorme – kennzeichnend ist.[335] In der Zeichnung der *Oude Kerk* wurden die Bodenplatten nachträglich – mit kurzen Strichen frei Hand, links teilweise auch mit Lineal gezogen – eingefügt (Abb. 63), während sie auf der entsprechenden Darstellung der *Nieuwe Kerk* vollständig fehlen. Ein ähnliches Vorgehen bemerkt man auch auf den wenigen Blätter des bereits erwähnten Skizzenbuchs, auf denen Van Vliet das Interieur der Neuen Kirche festgehalten hat (Abb. 64). Auch wenn sie, wie Liedtke und Plomp zu Recht vermutet haben, wohl lediglich der Ideenfindung für interessante Ansichten im Raum gedient haben,[336] zeigen sie doch das Hauptinteresse Van Vliets auf, wie es ebenfalls in den Gemälden zum Ausdruck kommt: die architektonischen Elemente in ihrem Verhältnis zueinander und zu ihrer Umgebung so wiederzugeben, daß ein überzeugender Blick in ein Teil eines Innenraums entsteht. Konstruktion spielt keine Rolle bzw. legitimiert, wie in den Gemälden, die Darstellung zumeist nur an der Oberfläche.

Der Meister nahm Blickpunkte und Kompositionen von Malerkollegen wie Houckgeest und De Witte auf und variierte diese. Er war aber durchaus in der Lage zu eigenen Bildfindungen. Als

---

333 Vgl. oben, Kap. 2.1.4.

334 *Interieur der Oude Kerk in Delft nach Westen*, Graphit, Feder in Braun, 18,4 x 28,5 cm bzw. *Interieur der Nieuwe Kerk in Delft nach Westen*, Graphit, Feder in Braun, 17,9 x 28,1 cm, beide Privatbesitz, New York, dazu: AUSST.-KAT. NEW YORK & LONDON 2001, 498f., Nr. 129 (mit Lit.).

335 Zu Saenredams mehrstufiger Arbeitsweise RUURS 1982; RUURS 1987; RUURS 2000, zu den Zeichnungen von De Lorme RUURS 1987, 115f., Anm. 122. Man vergleiche insbesondere Saenredams konstruktiven Schritt in seinen vorbereitenden Studien zur Ansicht der Kirche in Assendelft (erste Zeichnung dat. 1634, Amsterdams Historisch Museum, Konstruktionszeichnung dat. 1643, Zeist, Rijksdienst voor de Monumentenzorg), Abbn. in SCHWARTZ & BOK 1990, 94.

336 Vgl. in diesem Kap. oben, Anm. 312.

Beispiel soll eine Ansicht der Westseite der Alten Kirche dienen (Abb. 65).[337] Zu sehen sind drei Pfeiler der südlichen und zwei der nördlichen Arkatur, zwischen ihnen erhebt sich die unter der Orgel eingebaute Galerie. Da sie auf dem Grundriß des äußersten Joches gebaut wurde, in der Mitte allerdings einer trapezförmigen „Aussparung" entsprechend einspringt, entsteht ein Motiv, das mit den verschiedenartigen Ecken und Geraden für den Maler reizvoll gewesen sein muß. Besonderes Gewicht erhält der mittlere Rundpfeiler, an welchem, auch realiter, das Epitaph für Clara Spaerwoude (ca. 1530–1615) befestigt ist. In einigen der mindestens sieben verwandten Gemälde, in denen dieser Blickpunkt Verwendung findet, erhöht sich die Bedeutung von Pfeiler und Epitaph entweder, indem der angeschnittene Pfeiler rechts weggelassen oder indem unterhalb Staffage mit Todesthematik (offenes Grab oder Totengräber) eingefügt wird. Beispiele sind ein kürzlich in London versteigerte Gemälde „in der Art" Van Vliets, eine qualitativ wesentlich bessere Version mit unbekanntem Verbleib oder ein Werk in der Gemäldesammlung der Akademie in Wien aus dem Jahr 1661.[338] Daß es sich bei diesem Motiv um eine Invention Van Vliets gehandelt haben dürfte, wird durch die Tatsache bestätigt, daß die Werke dieser Serie vergleichsweise häufig eigens signiert und datiert sind. Aus den leider nur schwer lesbaren Ziffern kann man auf eine Entstehung der Gruppe um 1660 schließen.[339]

Steht das Epitaph für die wohltätige Erblasserin Spaerwoude[340] hier in einem bildlichen Zusammenhang, das auf seine tatsächliche Umgebung zurückgeht – und ausschließlich in diesem Kontext – wiedergegeben wird, so können andere an verschiedenen Orten gezeigt werden. Ein Beispiel ist der reichlich skulpturierte Gedenkstein für Johan van Lodensteyn und seiner Frau Maria van Bleijswijk, der in Werkstattprodukten Van Vliets seinen Platz im Chor der *Oude Kerk* des öfteren zugunsten des Mittelschiffs verläßt. Hierauf wird weiter unten gesondert einzugehen sein.[341] Ähnliches passiert teilweise mit den Kanzeln beider Kirchen, die in den Darstellungen nicht nur die Seite, sondern manchmal auch die jeweilige architektonische Umgebung wechseln können. Von Ausstattungsstücken wie Epitaphien, den Kanzeln, möglicherweise auch von

---

337 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft gegen die Orgelempore*, Lw, 42,8 x 38,5 cm, sign. u. dat. 1658 oder 166(.), früher Stellenbosch, Gedenkmuseum Phillimore Ives, zuletzt Kunsth. Julius Böhler, München (April 1977); LIEDTKE 1982A, 107, App. II: Nr. 59.

338 *Das Innere der Oude Kerk in Delft gegen die Orgelempore*, Holz, 49 x 37 cm, zuletzt Verst. Amsterdam (Sotheby), 7.3.2006, Nr. 30 als „Manner of Van Vliet";
Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft gegen die Orgelempore*, 75 x 68 cm, Träger und Verbleib unbekannt; LIEDTKE 1982A, 108, App. II: Nr. 93.
Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft gegen die Orgelempore*, Lw, 43 x 35,5 cm, sign. u. dat. r.u. an der Kante der Grabplatte: H van Vliet 1661, Wien, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, Inv.-Nr. 687; LIEDTKE 1982A, 108, App. II: Nr. 83; KAT. WIEN 1992, 394ff., Nr. 127, Taf.

339 Neben dem in der vorhergehenden Anm. genannten Werk in Wien: Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft gegen die Orgelempore*, Lw, 50,5 x 46,5 cm, sign. u. dat. 165[.], Prag, Nationalgalerie, Inv.nr. č 0-7921; KAT. PRAG 1976, 242f., Abb.; Liedtke 1982, App. II: 107, Nr. 76.

340 Zu ihr J.F. JACOBS 1961, bes. Sp. 201-206.

341 Siehe unten, Kap. 6.3.2.

Grabmälern, Gestühl oder Chorschranken müssen demnach ebenso wie für die Staffage und Architekturformen vorbildhafte Module existiert haben, die in der Werkstatt kombiniert werden konnten.

Wie man angesichts der beigebrachten Beispiele bereits vermuten konnte, ist das Œuvre Hendrick van Vliets schwerlich genau zu umreißen. Seine „Werkstatt" bleibt ebenso erklärungsbedürftig wie der genaue Abstand, den einzelne Gemälde von der „Hand des Meisters" entfernt waren. Die Produktion ist qualitativ weit aufgefächert. Ihren sicheren Kern glaubt man, in ungefähr 40 datierten und signierten und etwa zwanzig lediglich bezeichneten Gemälden zu finden – alles unter Vorbehalt der dokumentarischen Probleme, der Qualität von Fotos oder der Lesbarkeit der Signaturen. Dieses Kerncorpus ist nur scheinbar ein sicherer Gradmesser, da in ihm das variiert, was man „künstlerische Handschrift" oder „Qualität" nennen könnte. Wie nicht anders zu erwarten, ist dies den verschiedenen Trägern und Maßen zu danken sowie dem Zeitraum von zwei Jahrzehnten, in welchem die Werke entstanden sind.[342] Um diese Mitte fransen die Ränder des Fächers aus und besitzen kein klar definierbares Ende, von einigermaßen sicheren Zuschreibungen kommt man zu Werken, die mit „Künstler und Werkstatt" oder nur „Werkstatt", „Umgebung", „Art des" oder „Nachfolge" umschrieben werden. Fragen, ob der Meister Produkte seiner Schüler und Gehilfen signiert hat, wie wir es von Rembrandt kennen, ob unabhängig von Van Vliet zahlreiche „Nachahmerprodukte" verfertigt worden sind – oder, ob es gar niemals eine „Werkstatt" gegeben hat, werden größtenteils offen bleiben. In jedem Fall aber könnten dem Verfasser eines an stilistischen Fragen interessierten Werkkataloges Jahre des Nachdenkens beschert sein, um die einzelnen Puzzleteilchen interner Beziehungen, von Handschrift, Abweichungen sowie – idealerweise – von Resultaten naturwissenschaftlicher Untersuchung ineinander zu legen.
Hiermit möchte sich diese Arbeit jedoch nicht beschäftigen. Ihr Ausgangspunkt ist vielmehr das Problem, das die schlichte Präsenz dieser qualitativ breiten Produktion hervorruft: Der Gemäldetyp, wie ihn Hendrick van Vliet anbot, muß nachgefragt worden sein. Die qualitative Breite impliziert eine entsprechende preisliche Spanne, weshalb wir davon ausgehen dürfen, daß sich Menschen unterschiedlichen Vermögens für Kircheninterieurs interessierten. „Dozijnwerk", Billigware, konnte sich schließlich auch der sprichwörtliche Schuhmacher leisten.[343]

---

342 Der Schnitt von zwei Datierungen pro Jahr im Zeitraum 1652-1671 entspricht einer relativ gleichmäßigen Verteilung. Jahren, aus denen wir ein (1652, 1653, 1663, 1666, 1667, 1669, 1671) oder kein (1664, 1668) datiertes Gemälde kennen, stehen Jahre gegenüber mit vier Datierungen (1656, 1659).

343 Hier nach HUIZINGA 2007, 62.

2.5.3 Die Frage der „Perspektive“

Der Blick auf die Delfter Arbeitsweise (und an dieser Stelle könnte man genausogut die Produktion des Haarlemers Isaak von Nikkelen betrachten) nuanciert die etablierte Auffassung, Kircheninterieurs wären jederzeit mit hohem künstlerischen Aufwand verbunden und deshalb teuer gewesen. In seiner Argumentation, daß der Kunstwert und nicht das Dargestellte die Attraktivität des Kircheninterieurs ausgemacht hätte, übernahm Rob Ruurs John Michael Montias' ebenfalls im Rotterdamer Ausstellungskatalog präsentierten Resultate, die zeigen, daß „Perspektiven“ zumeist in Inventaren von überdurchschnittlich reichen Sammlern verzeichnet worden waren.[344] Obwohl Montias die Heterogenität seiner Datengrundlage unterstreicht, besitzt die statistische Erfassung ein Problem, das zu schnell zu mißverständlichen Interpretationen führen konnte.[345] Der Autor hatte nämlich ausdrücklich nach dem Gebrauch der Umschreibung „perspectiven“, nicht aber nach spezifischen Themen gefragt. Es zeigte sich vielmehr, daß zusätzliche ikonographische Bestimmungen selten vorkommen. Wenn Erläuterungen folgen, so weisen sie in diverse Richtungen: Ein „Palast“ oder „Tempel“ kann genauso gut mit perspektivischer Architekturmalerei verbunden werden wie Stilleben, eine historische Staffage oder eine „perspectyff van de Nieuwe Kerck van Heyndrick van Vliet“.[346] Ist man, wie Ruurs, insbesondere am *Kirchen*interieur interessiert, so stellt sich die Frage, ob der Blick auf „Perspektiven“ nicht eine Verengung des Gegenstandes zur Folge hat. Mir erscheint die These gerechtfertigt, daß mit dem Begriff eine technische Kategorie gemeint ist, die sich auf die Grundlage der Bildgestalt – eben durch Perspektivkonstruktion – bezieht. Im Bezug auf höfisches oder gelehrtes Mäzenatentum bleibt sie selbstverständlich ein essentielles Kriterium, doch was könnte diese Elite mit Massenprodukten Van Vliets anfangen, wie sie gerade vorgestellt wurden? Tritt hier nicht technisches Können zurück hinter der Darstellung einer Kirche mit all ihren Konnotationen, denen noch nachzugehen ist?

Nur vierzehn von über 100 von mir ausgewerteten Inventareinträgen, die sich aufgrund von Künstlernamen oder zusätzlicher Information mit hoher Wahrscheinlichkeit auf die Darstellung einer Kirche beziehen, sind mit dem Prädikat „Perspektive“ belegt.[347] Mit dem obigen Zitat wird dabei lediglich vier Mal der Name Van Vliets genannt, worunter „een kerck off perspectieff door

---

344 RUURS 1991, 50, im Bezug auf MONTIAS 1991, bes. 27ff.

345 Wenn Gormans zu Recht beklagt, daß ein Ausloten der Bedeutungsdimensionen des Kircheninterieurs zugunsten von ästhetischen Qualitäten bisher zu kurz gekommen und dafür auch die zeitgenössische Bezeichnung „Perspectiven“ verantwortlich macht, liegt dies genau an der Autorität der Montias'schen Statistiken, vgl. GORMANS 2007, 160f.

346 Ebd., 19-24. Die letzte Angabe aus der Delfter Sammlung von Maijke van Burchvliet, 1667, zit. ohne genaue Quellenangabe bei MONTIAS 1991, 19.

347 Eine Auswertung der Inventare unter anderen Kriterien ist bereits oben geschehen, Kap. 1.4.1.

van Vliet“,[348] während wir von ihm sieben „tempeltjes“, ebenso viele „kerckjes“ und zwei als Delfter Kirchen ausgezeichnete Gemälde kennen. Ihre Zusammenstellung läßt kaum Regeln erkennen,[349] weshalb es reiner Zufall sein mag, daß die „perspectieven“ aus den Jahren 1657-1659 und 1667 stammen, während die übrigen zwischen 1668 und 1706 bzw. 1758 aufgezeichnet sind. Die Beobachtung könnte jedoch gleichermaßen Montias' Feststellung verstärken, daß Gemälde im Laufe der zweiten Jahrhunderthälfte zunehmend nach ihrem Gegenstand angedeutet wurden.[350] In diesem Zusammenhang des weiteren zu beachten ist eine Veränderung des Angebotes – „Meister der Perspektive“ wie Van Bassen, Van Delen oder Houckgeest waren dann nicht mehr aktiv. Hiermit mag ein Wandel des Bildverständnisses einher gegangen sein, welches das Motiv und weniger die Darstellungsweise in den Vordergrund treten ließ.

Ebenso, wie nicht alle „Perspektiven“ Kirchen sind, gilt also, daß nicht alle „Kirchen“ Perspektiven sind. Im Juni 1657 befand sich im Vorrat des Amsterdamer Kunsthändlers Johannes de Renialme „Een perspectieff, van Van Vliet“, geschätzt auf den stattlichen Preis von 190 Gulden.[351] Zum Vergleich: der von Montias für Amsterdam und Delft genommene

---

348 Inv. Cornelis van Exel, Amsterdam, 04.07.1659, Notar H. Westfrisius, zit. nach BREDIUS, ARCHIV. NOTIZEN (RKD).

349 Mehrfachnennungen innerhalb eines Inventars eingeschlossen; ich gebe die Einträge im folgenden wieder und füge, wenn sie vorhanden sind, andere Architekturstücke hinzu:

– Perspektive: „234. Een perspectieff van Steenwijk f 30,- [...] 238. Een perspectieff, van Van Vliet f 190,-“ (Inv. Johannes de Renialme, siehe unten, Anm. 351); „Een perspectyff van van Vliet m. ebb. lijst [...] Een kerckentje van Steenwijck“ (Inv. Jonckh. Antony de Maurique, Delft, 1658, Not. Van Assendelft; BREDIUS, ARCHIV. NOTIZEN (RKD)); „perspectyff van de Nieuwe Kerck van Heyndrick van Vliet“ (Inv. Maijke van Burchvliet, siehe oben, Anm. 346);

– Delfter Kirche: „1. De Kerck van Delft door Van Vliet“ (Inv. Heindrick Oly, Amsterdam, 7.12.1699; BREDIUS 1915-1922, VI, 2035-2037); „de Delffsche Kerck van van Vliet“ (Inv. Jacob van Heyningen und Femmeke Pyll, Den Haag, 18.10.1706, Not. De Vos; BREDIUS, ARCHIV. NOTIZEN (RKD));

– Kirche: „een kerck van Vliet; [...] een kerck [van] v. Vliet [...] 1 kerck van v. Vliet“ (Inv. Franciscus de le Boe Sylvius, Leiden, 15.11.1672, Not. den Oosterlingh, siehe auch oben, Kap. 1.4.1, Anm. 194); „een dito [schilderije] wesende een kerckje van Van Vliet“ (Inv. Sara dela Vainqueur [Vinkeur], Amsterdam, 27.10.1681, Not. Van der Groe; GPI, N-263); „Een dito [schilderij] van den kerck gedaen door Vliet 10:--:--“ (Inv. Michiel Louis van der Grijp, Amsterdam, April 1687 u. 21.1.1688, Not. Van der Groe; GPI, N-268);

– Tempel: „2 tempeltgens van Vliet 20-0-0“ (Inv. Jacob Ariensz Korstendonck, Delft, 21.10.1668, Not. Van Bleyswijck; BREDIUS, ARCHIV. NOTIZEN (RKD)); „Een tempel van H. van Vliet, geteyckt Nr. 15.“ (Inv. Dr. Johan van Blinckervliet, Delft, 1670; BREDIUS, ARCHIV. NOTIZEN (RKD)); „een tempel van van Vliet“ (Inv. Jacob Jacoby Kartoon (Kerton), Den Haag, 9.1.1673, Not. Van Delvendiep; BREDIUS, ARCHIV. NOTIZEN (RKD)); „een tempel van van Vliet“ (Inv. Cornelis Schaepman, Delft, 20.5.1684, Not. Van Ruijven; BREDIUS, ARCHIV. NOTIZEN (RKD)); „een tempel van van Vliet“ (Inv. Catharina van Dussen, Delft 12.1.1691, Not. Van Ruijven; BREDIUS, ARCHIV. NOTIZEN (RKD)); „4 een tempel van Steenwyck [...] 50 een Tempel van v. Vliet 19-0- [...] 64 twee tempeltjes door Em. de Wit 60-0 [...] 70 een Tempel van van Bassen 10-0-“ (Inv. Cornelis Dyck, Den Haag, 11.8.1703; BREDIUS, ARCHIV. NOTIZEN (RKD)).

350 MONTIAS 1991, 24f., vgl. ebd., 29, Tabelle 3.

351 Inv. Johannes de Renialme, Amsterdam, 20.6.-21.6.1657, GAA, Notar Uyttenbogaert, NA 1915 (film 2129); BREDIUS 1915-1922, I, 230-239; GPI, N-2213 bzw. MONTIAS DB, 180.
Renialme muß Van Vliet aus Delft gekannt haben, der Händler war in der Delfter Gilde eingeschrieben, seine zweite Frau stammte aus jener Stadt; zu diesem Kunsthändler MONTIAS 2002, 130-143.

Durchschnittspreis von „Perspektiven“ lag bei etwa 26 Gulden.[352] „Een perspectieff van Steenwijk“, ein Gemälde, das ebenfalls Teil von Renialmes Bestand war, entspricht diesem Marktwert mit 30 Gulden voll und ganz. Weitere Schätzpreise für Produkte Van Vliets stammen leider nur aus den Jahren 1687/88 und 1703; sie bezeugen aber immerhin, daß Werke des Maler auch für weit weniger Geld zu haben waren.[353] Bei jenem Gemälde in Renialmes Besitz muß es sich um ein besonders hochwertiges Produkt gehandelt haben, mit dem sich Hendrick van Vliet seinen Ruf, die Perspektive gut zu verstehen, „wie an seinen modernen oder zeitgenössischen Tempeln zu sehen“ sei, verdient haben wird. Der Autor dieses Lobes, der Delfter Stadthistoriograph Dirck van Bleyswijck, schränkte dabei offensichtlich wohlwissend ein, daß Van Vliet Tiefe und „natürliches“ Kolorit in den Gemälden (nur) dann erreichte, „*wenn* er sie nach seinem besten Vermögen verfertigt“ hätte.[354] Der zitierte Inventareintrag als „perspectieff“ wird daher ebenso wenig dem Zufall zu danken sein wie das Vorkommen bei Johannes de Renialme, der für das Gemälde des Delfter Malers in Amsterdam einen Markt zahlungskräftiger, kunstinteressierter Kundschaft vermutet haben wird. Innerhalb seines Œuvres aber muß es eine Ausnahme gewesen sein, wie es auch die folgenden, als Auftragswerke anzusprechenden Werke sind, mit denen Renialmes Gemälde wohl am ehesten zu vergleichen ist.

In einer Ansicht des Chores der *Nieuwe Kerk* nach Westen kommt dem Epitaph von Adriaen Teding van Berkhout (1571–1620) eine wichtige Rolle zu (Abb. 107). Darüber sind zwei Wappen angeordnet, links das Adriaen Teding van Berkhouts, rechts das seiner zweiten Ehefrau, Margaretha Duynst van Beresteyn (1581–1635). Die auf der zentralen Achse liegende Platte bedeckt das Grab Teding van Berkhouts. Die Vermutung, es handele sich um einen Auftrag für ein Mitglied der Familie, wird durch die Tatsache erhärtet, daß sich das Gemälde noch heute im Besitz der Familienstiftung befindet. Jeroen Giltaij hat auf das besondere Interesse für Kunst und insbesondere für die Perspektive innerhalb der Familie gewiesen, wie sie etwa Adriaens Enkel Pieter (1643–1713) auszeichnen sollte.[355] Cornelia Teding van Berkhout (1614–1680), eine Tochter Adriaens, ließ Van Vliet vermutlich bereits 1658 das Grabmal für Maerten Harpertsz. Tromp an seinem Ort in der *Oude Kerk* darstellen (Abb. 127). Das Monument des Admiral-

352 Ebd., 28, für die Periode 1630-1669 mit acht bzw. sechzehn Werten.

353 Die Gemälde werden 1687 auf 10,- und 1703 auf 19,- geschätzt (oben, Anm. 349). 1758 wird ein „kerkje van Vliet“ noch auf 18,- geschätzt (Inv. Martinus van Berkel, Delft, 7.7.1758, Not. Rynenburgh; BREDIUS, ARCHIV. NOTIZEN (RKD)).

354 VAN BLEYSWIJCK 1667-80, II, 851f. Der Hendrick van Vliet betreffende Eintrag steht im Zusammenhang mit seinem bekannteren Onkel Willem Willemsz. und lautet insgesamt: „Sijn [Willem Willemsz. van Vliet] Broeders Soon *Henric vander Vliet,* eerst by hem / en naderhand by den vermaerden Miereveld geleerd hebbende / is althans mede een goet Contrefeyter geworden / zijnde ook niet ongeluckig in Inventien en Historien / soo dach als nacht-lichten / hem de perspectiven wel verstaende / gelijck te sien is / aen sijn moderne of hedendaeghse Tempels / *wanneer* hy die op sijn best heeft gemaeckt / *zijnde als-dan* seer wel verschietende en ingaende oock natuyrlijck gecoloreert.“ (Kursivierung von mir, A.P.).

355 AUSST.-KAT. ROTTERDAM 1991, 219, zu Nr. 44.

leutnants von Holland und Westfriesland, dessen Witwe sie war, war in diesem Jahr gerade fertiggestellt worden. In gewisser Weise verdoppelte der Auftrag die künstlerische Repräsentation von Erinnerung: die gemalte Räumlichkeit transportierte die moderne Grabskulptur – nach einem Entwurf Jacob van Campens ausgeführt von Rombout Verhulst – in die häusliche Umgebung. Inhaltlich und mit ihren außergewöhnlichen Kompositionen, die an anderer Stelle noch eingehend erläutert werden,[356] stehen diese Gemälde Hendrick van Vliets in einer Reihe mit Houckgeests Darstellungen des Oraniergrabs und Emanuel de Wittes Wallace-Tafel.

Im Gegensatz hierzu können die Umstände der meisten Gemälde Hendrick van Vliets kaum derart rekonstruiert werden; man muß es zunächst bei allgemeinen Annahmen zum Kunstmarkt in der Republik belassen. Während der Anteil von einheimischen Künstlern verfertigter Gemälde in Amsterdamer Inventaren auf 57% geschätzt werden kann, betrug der Prozentsatz für die kleineren Städte Haarlem, Leiden und Delft beachtliche 70-80%.[357] Bereits in seinem 1982 erschienen bahnbrechenden Werk *Artists and Artisans in Delft* hat Montias vermutet, daß Delfter Gemäldesammlungen stark lokal orientiert waren.[358] Michiel Plomp schränkt diese auf der statistischen Auswertung archivalischer Quellen beruhende Aussage durch die Bemerkung ein, daß Notare eher mit den Namen ortsansässiger Maler vertraut gewesen seien und sie daher auswärtige Produkte schneller unter nichtspezifizierte Posten subsummiert haben könnten.[359] Auch weist er auf die internationale Allüre mancher Delfter Kunstkollektionen, in denen sich italienische Gemälde befunden haben mußten, wie insbesondere die Nachzeichnungen Leonard Bramers (1596–1674) zeigen.[360] Die italienischen Historien aber gehören den höchsten Marktsegmenten an, in denen ein Maler mit beschränkten Fähigkeiten wie Hendrick van Vliet kaum je gewagt haben wird, sich zu bewegen. Trotz dieser Einwände also bleibt der Blick auf Delft der logischste Versuch, mögliche Gründe für die spezifische Nachfrage nach Van Vliets Kircheninterieurs zu suchen. Kulminierend in den Auftragswerken hat der Meister Produkte verschiedener Preis- und Qualitätskategorien angeboten. Je einfacher ein Werk und dessen Herstellung, desto mehr muß das Motiv für die Kaufentscheidung entscheidend gewesen sein. Als bescheidenes Indiz kann die Tatsache gelten, daß niedrig geschätzte Bilder durchgehend als „Tempel" oder „Kirche", nicht aber als „Perspektive" angedeutet wurden.[361] Wie ferner vermutet werden kann, wird es gerade für Gemälde mit bescheidenerem Anspruch, wie die eingangs besprochenen Massenprodukte, ein *lokales* Publikum gegeben haben. Nur etwa elf Gemälde aus Van Vliets Werkstatt sind bekannt,

356 Siehe unten, Kap. 6.1.1 und 6.4.1.

357 MONTIAS 2004/05, 334f., Tabelle 4; jeweils für die Periode 1607-1680; für Amsterdam mit Ausnahme der zwanziger und dreißiger Jahre, wobei die Metropole zahlreiche Künstler von außerhalb anzog.

358 MONTIAS 1982, 268-27.

359 PLOMP 1996, 37ff., Anm. 49.

360 Ebd., zum Album Bramer PLOMP 1986.

361 Vgl. MONTIAS 1991, 29 und die Inventareinträge zu Van Vliet, oben, Anm. 349.

auf welchen die Hauptkirchen von Leiden, Haarlem, Gouda, Den Haag und Utrecht dargestellt sind,[362] die übergroße Mehrheit der mit seinem Namen in Verbindung zu bringenden Werke verarbeitet Delfter Motive. Hinzu kommen die Bilder Cornelis de Mans und die Zeugnisse für die Faszination dieses Themas bei den vermutlichen Amateurs Johannes Coeserman und Louys Aernoutsz Elsevier (1618–1675), die ebenfalls in Delft zu verorten sind.[363]

2.6 Die Kirche als Initialzündung?

Um den lokalen, außerkünstlerischen Kontext der Kircheninterieurs zu verstehen, möchten die folgenden Kapitel das Verhältnis der Delfter Bürger zu ihren Kirchen näher beleuchten. Im Mittelpunkt der notwendigen historischen und historiographischen Untersuchungen steht die lokale reformierte Kirche und ihre Position innerhalb der urbanen Gemeinschaft. Die Religion muß eine prägende Rolle gespielt haben – derart, daß sich das, wohlgemerkt: offizielle, Delfter Selbstbild zu nicht geringem Teil aus ihr und anhängigen Symbolen, nicht zuletzt den Kirchengebäuden, speiste. Es wird zu zeigen sein, daß eine Initialzündung für die Verbreitung von Kircheninterieurgemälden von der starken reformierten Gemeinschaft ausgegangen sein könnte. Zugrundegelegt wird die These, daß die neuartigen Bildfindungen Houckgeests zwar wichtig, Emanuel de Wittes Übersetzungsleistung aber für die Verbreitung des Delfter Kircheninterieurs entscheidend gewesen sein dürfte, mit der er das Bild politischer Memoria in einen religiösen und näherhin konfessionellen Kontext übertrug.

Mit dem Fokus auf Hendrick van Vliet haben wir gesehen, daß Houckgeests Ansichten der *Nieuwe Kerk* herausforderten, De Wittes neuer Blickwinkel in der *Oude Kerk* aber imitiert und kopiert wurde. Ist es möglich, daß die Bedeutung dieses Werkes dazu beitrug, der neuen Gemäldeform den Weg in die Häuser einer neuen Kundschaft zu eröffnen? Initiierte sie gar eine Nachfrage, die es zuvor noch nicht gab – und zwar innerhalb der reformierten Gemeinde von Delft? Wenn es stimmt, daß ein, womöglich zentrales, Mitglied für den Auftrag verantwortlich zeichnete, so könnten sich andere angesprochen gefühlt haben, etwas ähnliches zu wünschen. Das kann in ganz profanem, marktökonomischem Sinn verstanden werden – es hieße konsequenterweise aber auch, das Delfter Kircheninterieur ganz ausdrücklich in einem religiösen Kontext zu verankern. Emanuel de Witte hat einer bestimmten, nur in ihrem kirchlichen Zusammenhang vollständig zu verstehenden, Form des Totengedenkens zu einem bildlichen Ausdruck verholfen. Sein Werk könnte ein religiös konnotiertes Verständnis des neuen Genres befördert haben. Wie

---

362 Diese interessante Facette in Van Vliets Œuvre kann im Rahmen dieser Arbeit nicht behandelt werden.

363 Neben den in der Einleitung, Anm. 19, genannten Literatur zu De Man und Coeserman vgl. zu ersterem BRIÈRE-MISME 1935 und kürzlich BASSETT 2003; zu Elsevier und dessen einzig bekanntem Kircheninterieur AUSST.-KAT. ROTTERDAM 1991, 227ff, Nr. 47 bzw. AUSST.-KAT. NEW YORK & LONDON 2001, 244f., Nr. 16.

ist dies zu verstehen? Der von allen reformierten Katecheten erlaubte „bürgerliche“ Gebrauch von Kunstwerken könnte um eine religiöse Art des Betrachtens erweitert worden sein – festgelegt in dem Schritt, der zwischen der Erinnerung der Person Spranckhuysens und der erinnernden Andacht seiner Predigt liegt. Letzteres freilich kann nie historisch untersucht werden und muß Spekulation bleiben. Kontext, Reichweite und Grenzen einer derartigen möglichen Betrachtungsweise des Kircheninterieurs im Rahmen der *meditatio mortis* werden noch an eigener Stelle Diskussionsstoff bieten.[364]

Als allgemeine Begräbnisorte verkörperten die Kirchengebäude die diachrone und transzendente Gemeinschaft von Kirche und Stadt. In der Republik der Vereinigten Niederlande jedoch darf keine Rede sein von einer wie auch immer gearteten Identität von Kult- und Profangemeinschaft – höchstens von einem Anspruch darauf. Genau dies ist es, worauf die die folgenden Kapitel abzielen werden: Kircheninterieurs zeigen einen öffentlichen Raum, stellen aber in vielen Fällen eine ausdrückliche Verbindung mit seiner Nutzung für die reformierte Predigt her, sei es durch die Darstellung des Geschehens selbst, sei es durch das besondere Gewicht, das innerhalb einer Komposition der Kanzel zuerkannt wird. Gerade dort, wo die Begegnung mit abweichenden Bekenntnissen Teil der alltäglichen Lebenswelt war, muß die Notwendigkeit bestanden haben, konfessionelles Bewußtsein zu entwickeln. Untersucht wird, inwiefern gemalte Kircheninterieurs geholfen haben könnten, dies darzubieten. Der historische Blick auf die religiöse Landkarte von Delft bietet die Grundlage, insbesondere das Selbstbild der Reformierten – wie gesagt, im Rahmen akuter interkonfessioneller Auseinandersetzungen – vorzustellen. Was sind die Züge einer in Delft aktuellen Ekklesiologie und gibt es Anhaltpunkte, die sie mit den Darstellungen des Kirchenraumes in Verbindung bringen? Wie sich erweisen wird, liegt ein Schwerpunkt auf der Funktion der *publieke kerk* für die Stadt. Die enge Vernetzung der reformierter Kirche mit der urbanen Elite unterstrich ihren Anspruch, tatsächlich und zu Recht „Öffentlichkeitskirche“ zu sein. Daneben wird die zeitgenössische Historiographie betrachtet, in der, wie herauszuarbeiten ist, ein entscheidender Topos Delfts traditionelle Frömmigkeit ist. Statt von einem eindeutig kausalen Zusammenhang gehe ich von einem Wechselverhältnis zwischen der städtischen, auch bildlichen, Repräsentation, konfessionell orientierten Belangen und dem Markt für Kircheninterieurs aus. Genauso, wie die genannten Aspekte eine Voraussetzung für das Käuferinteresse bildeten, gestalteten die Gemälde das Bild der Stadt.

Parallel zu meinem Interpretationsansatz haben Andreas Gormans und die Historikerin Judith Pollmann die ihren entwickelt.[365] Es ist gerade diese Schnittstelle zwischen urbaner Gemeinschaft,

---

364 Unten, Kap. 6.5.

365 Für ihre Kooperationsbereitschaft, die Überlassung von Manuskripten sowie für anregende Gespräche sei Gormans und Pollmann auch an dieser Stelle noch einmal herzlich gedankt. Die Auseinandersetzung mit ihren Blickwinkeln – oft, indem ich Parallelen erkannte – hat meine Arbeit sehr bereichert.

den verschiedenen Konfessionen in ihr und der Frage, inwiefern Kircheninterieurs eingesetzt worden sein könnten, um konfessionelle Identität auszudrücken oder zu formen, in der sich unsere drei Gedankengänge miteinander verbinden. In einem ersten Aufsatz hat Gormans eine Lesart als Ziel formuliert,

> „die im gemalten Kircheninterieur eine Sondergattung der Malerei erkennt, die den Prozess der Konfessionalisierung in den nördlichen Niederlanden kommentierend begleitet und geprägt hat. Mehr noch – die gemalten Kirchen spiegeln reale Kirchen; die auf der Leinwand substituieren die aus Stein und reflektieren damit zugleich die tatsächlichen politischen und konfessionellen Konflikte der Zeit."[366]

Trotz mancher Kritik in einzelnen Punkten ist dies ein Postulat, das ich gern aufgreife und versuchen möchte mit Leben zu füllen. Freilich soll dies nicht mit dem ausschließlichen Fokus auf das reformierte Bekenntnis geschehen, wie dies Gormans mit einem frischen Blick auf ikonographische Details letztlich durchgeführt hat,[367] und wie es wohl auch der Ansatz von Angela Vanhaelen ist.[368] Es war gerade die Auseinandersetzung mit anderen Konfessionen – in Delft vor allem der Katholizismus – und nicht nur innerkonfessionelle Konflikte, welche die Positionierung der Öffentlichkeitskirche erforderlich und aussagekräftige Kircheninterieurs wünschenswert gemacht hat. Mit ihrer Betrachtung einzelner Gemälde von Pieter Saenredam, in denen dieser explizit katholische Elemente zum Thema erhoben hat, bereichert Judith Pollmann die Debatte mit einer Perspektive, die bisher nicht beachtete historische Zusammenhänge einbezieht.[369] Sie weist auf die identitätsstiftende Rolle, welche die alten Kirchengebäude für Katholiken gespielt haben müssen. Bekanntlich gingen die mittelalterlichen Stadtkirchen und Kapellen rechtlich nicht in reformierte Hände über, sondern wurden öffentliches Eigentum. Die *publieke kerk* markierte ihre neue liturgische Nutzung, indem sie die Räume neu ausstattete, geblieben war aber ihre Bedeutung als Begräbnisort. Nach wie vor konnten im Boden einer Kirche alle Bürger einer Stadt bestattet werden, ungeachtet ihrer konfessionellen Zugehörigkeit, jedoch abhängig

---

Daneben ist der Aufsatz des Historikers Peter Burschel zu nennen, der ebenfalls sozialhistorische Fragen berührt, BURSCHEL 2005.

366 GORMANS 2007, 163.

367 Im Anschluß an obiges Zitat führt Gormans aus, daß die Gemälde „zunächst ganz allgemein Axiome des Calvinismus [demonstrieren], die sich allerdings nicht in einer pauschalen Bildablehnung und einem Plädoyer für bilderlose, weiß getünchte Wände erschöpfen. Neben diesen grundsätzlichen, die Bilderfrage betreffenden Reflexen werden in den holländischen Kircheninterieurs nämlich zudem auch überaus konkrete konfessionelle Konflikte thematisiert: so etwa die Spaltung zwischen den Gegnern und Befürwortern des Orgeleinsatzes in der calvinistischen Liturgie.", ebd. Gormans schließt ausdrücklich an die ikonographische Methodik von SCHWARTZ 1966/69; BLADE 1971 und HEISNER 1980 an.

368 Sie hat eine Übersicht über das Kircheninterieur im 17. Jahrhundert in Aussicht gestellt; bereits erschienen sind drei Aufsätze, VANHAELEN 2005A; VANHAELEN 2005B; VANHAELEN 2008.

369 POLLMANN 2002; POLLMANN 2009.

von ihren finanziellen Mitteln.[370] Daß die von Pollmann beachteten katholischen „Einfügungen" Saenredams – wie etwa ein Bischofsgrab in eine Innenansicht der *Bavokerk* in Haarlem (Abb. 137) – mit dem Totengedenken zu tun haben, verwundert daher keineswegs. Die niederländischen Kirchen waren und blieben der allgemeine Ort familiär, städtisch, provinzial, staatlich oder konfessionspolitisch bedeutsamer Memoria. Von daher blieben mit ihnen rivalisierende Interpretationen verbunden.

Die Mehrzahl aller gemalten Kircheninterieurs kann konfessionell allerdings kaum definiert werden; das Fehlen von Pfeileraltären und Heiligenfiguren weist höchstens darauf, daß der dargestellte Kirchenbau reformiert, also aller altgläubigen Ausstattung entkleidet worden war. In wiefern aber wurde er konfessionalisiert und darf er als „calvinistisch" angesprochen werden?[371] Wenn wir uns Van Vliets Täfelchen noch einmal anschauen, so stolpert unser Blick geradezu über das geöffnete Grab, die Ansicht aus der Pariser Versteigerung zählt zudem immerhin vierzehn Wappenschilde (Abb. 51). Diese Elemente in ihrer Bedeutung eingehend zu würdigen ohne die Bildaussage mit einem vorschnellen Urteil zu überformen, ist eine Herausforderung. Gerade die Breite der Produktion sagt Wichtiges aus. Die – wie gesagt kaum künstlerisch einnehmenden – Werke gehören zur Bildart des Kircheninterieurs, das, wie beispielsweise Figurenstücke auch, „identitätsstiftende Dimensionen" besessen haben dürfte. Was bedeutet es für die Werke und ihren jeweiligen Kontext, wenn man, wie Gormans, davon ausgeht, daß sie „umfassender Spiegel der gesellschaftlichen Lebenswirklichkeit der Niederlande" waren und „als gemaltes Reflexionsmedium" fungierten,

> „als pikturaler Diskurs über die grundsätzliche politisch-gesellschaftliche Bedeutung von Kirche, respektive konfessioneller Überzeugungen, religiöser sowie religiös begründeter Normen von gesamtgesellschaftlicher und partikularer Relevanz. Belegt mit diesen mannigfaltigen Aufgaben, stellen die gemalten Kircheninterieurs multifunktionale Räume vor, sind sie Orte wechselseitiger Durchdringung von sakraler und profaner Welt."[372]

Läßt sich „das Verlangen einer jungen Nation nach einem eigenen festen Kanon identitätsstiftender allgemeinverbindlicher gesellschaftlicher Normen und religiöser Werte erkennen", das sich in der ständigen Variierung derselben ikonographischen Themen ausdrückte, waren sie „mithin gemalte Selbstvergewisserungen, die man sich in Form des hoch geschätzten Kirchenstücks immer wieder gerne in der eigenen Stube vor Augen führte"?[373]

---

370 Für jede Bestattung waren selbstverständlich Gebühren an die *Kerkmeesters* fällig; für die Deckung der laufenden Kosten waren diese Einnahmen unverzichtbar. Für Arme gab es Friedhöfe außerhalb der Stadtmauern, dazu unten, Kap. 6.1.2.

371 Zum Zusammenhang zwischen (dem Konzept der) Konfessionaliserung und der Kirchenausstattung vgl. die Beiträge in WEGMANN & WIMBÖCK 2007.

372 GORMANS 2007, 165.

373 So Gormans' Schlußfolgerung, ebd., 187.

Hier soll nicht auf die nationale Ebene abgehoben werden, die bezüglich des Oraniergrabs anklingen könnte. Von der Existenz einer gemeinschaftlichen niederländischen Identität darf angesichts der regionalen Fragmentierung, die sich in der Staatsverfassung widerspiegelte, nicht ohne weiteres ausgegangen werden. Diese Vorstellung dürfte vielmehr modernem Nationalstaatsdenken und, in den letzten Jahrzehnten, der Kulturgeschichtsschreibung verpflichtet sein.[374] Der hohe Urbanisierungsgrad insbesondere in Holland brachte entsprechende Rivalitäten mit sich, welche eher die Ausprägung starker lokaler „Identitäten" befördert haben wird.[375] Zu diesen auch mit bildnerischen Mitteln zum Ausdruck gebrachten Bildmustern einer Stadt gehört m.E. das Delfter Kircheninterieur. Nochmals ist zu bedauern, daß eine systematische Auswertung von Inventaren aus Delft, um auf diese Weise historisch faßbaren Eigentümern von Kircheninterieurs auf die Spur zu kommen, unterbleiben mußte. Dennoch hoffe ich, daß die Vielfalt anderer, von mir konsultierten Quellen in Verbindung mit entsprechenden Bildanalysen zu einer Erweiterung unseres Blicks auf Delft beitragen wird.

[374] Einflußreich ist dabei sicherlich der Entwurf von SCHAMA 1988.

[375] Vgl. hierzu, mit dem Fokus auf Delft und Leiden, DE BIÈVRE 1995; zu Haarlem bzw. Leiden STAPEL 2002; RODING, SNELLER & THIJS 2006, darin: STAPEL 2006.

3 *Ecclesia visibilis*: Die Verteidigung der sichtbaren Kirche in Delft

3.1 Bausteinen gleich: Das Ineinandergreifen von Kirche und Stadt in Delft

Seit ihren Anfängen mit weniger als 180 Mitgliedern im Jahr 1572[1] war die reformierte Gemeinde in Delft unaufhörlich gewachsen: um 1600 hatte sich ihre Zahl verzehnfacht[2], zu Anfang des Waffenstillstandes mit Spanien 1609 bekannten sich 2675 der etwa 20000 Einwohner Delfts zu ihr[3] – im übrigen mehrheitlich Frauen[4] –, gegen dessen Ende etwa 3000-3500.[5] Bis kurz vor dem Westfälischen Friedensschluß sollten 4902 neue Mitglieder beitreten.[6] Wie viele Menschen die reformierte Lehre tatsächlich strukturell erreichte, wie viele Kinder also entsprechend erzogen wurden und Partner ihre bekennenden Gatten zur Predigt begleitet haben, ist ungewiß. Ein (gutes) Viertel der Bevölkerung könnte es um 1620 gewesen sein,[7] in der Mitte des Jahrhunderts waren es entsprechend mehr – 35-42% vielleicht, aber wohl sicher weniger als die Hälfte, geht man von 6000-7000 Menschen aus, die den Glauben der staatlich privilegierten Kirche bekannten.[8] Diesen standen 5000-5500 Katholiken gegenüber, wie (womöglich positiv gefärbte) Berichte nach Rom bezeugen, welche mit den Angaben der Kommunikanten die Erfolge

---

1 So die auf den Zahlen der ersten Abendmahlsteilnahme von 1573 basierte Schätzung von JAANUS 1950, 33; vgl. WOUTERS & ABELS 1994, I, 229.

2 Nach der Annahme von Wouters waren es 1968 Mitglieder im Jahr 1602, 2104 für das Jahr 1603, für die darauffolgenden Jahre ist eine Steigerung um mehr als 200 Mitglieder auf 2380 zu verzeichnen, WOUTERS & ABELS 1994, I, 233 bzw. PARKER 1997, 56, Anm. 62.

3 Für dieses Jahr ist eine namentliche Übersicht der zum Abendmahl Zugelassenen bewahrt, WOUTERS & ABELS 1994, I, 222f.

4 Bei 1683 Frauen und 992 Männern kann man kann grob von dem Verhältnis 3:2 ausgehen, WOUTERS & ABELS 1994, I, 222f., 261f., 268; vgl. PARKER 2001, 219f.

5 Auf Basis einer Anfrage bei den Bürgermeistern um eine vierte Pfarrstelle (1618), in welchem die Prädikanten äußern, „den last van eene gemeente over de 3000 personen groot" zu tragen, geht Wouters von etwa 3500 Reformierten auf 23827 Einwohner der zwei Pfarrgemeinden (24,5% einschließlich der Kinder) aus, WOUTERS & ABELS 1994, I, 233f. Da in der Volkszählung von 1622 aber offenbar auch Delfshaven mitgezählt wurde, kommen Rogier und Wijsenbeek-Olthuis auf geringere Zahlen für „kerkelijk Delft" (ca. 22000 bzw. 20400). Folgt man ihnen, müßte der Anteil der Reformierten ent-sprechend höher auf 26,5 % bzw. 28,5 % anzusetzen sein, ROGIER 1960, 192, 194; WIJSENBEEK-OLTHUIS 1982-83, 58. Die Ergebnisse der Volkszählung von 1622 sind publ. bei VAN DILLEN 1937-39, 174.

6 Dies ergab die systematische Auswertung der Kirchenratsprotokolle für die Zeit von 1619-1645, PARKER 2001, 227. Leider existieren keine Angaben, wie viele Mitglieder in dem Zeitraum konvertiert, emigriert oder gestorben waren.

7 Siehe oben, Anm. 5.

8 Um den Umfang der reformierten Bevölkerung, d.h. einschließlich der Kinder, zu errechnen, hat Ton Wouters als Faustregel die dokumentierte Zahl der Mitglieder um $^2/_3$ erhöht, vgl. WOUTERS & ABELS 1994, I, 202, 239, Tabelle 2.4. Es gibt keine Angaben zur Mitgliederzahl um 1650, doch kennen wir die Zahl der seit 1619 Beigetretenen (oben, Anm. 6). Es waren etwa sechs Prädikanten tätig – wenn zuvor drei für über 1000 Mitglieder zuständig waren (während als angemessene Relation eigentlich 1:750 angesehen wurde, oben, Anm. 5), erscheint mir eine grobe Schätzung von 6000-7000 nicht unrealistisch.

ihrer Mission beschrieben.[9] Die Zahlen sind wohlgemerkt nicht unmittelbar vergleichbar, erinnern wir uns, daß das öffentliche Bekenntnis (*belijdenis*), das Voraussetzung für die Mitgliedschaft in der reformierten Kirche war, erst im jungen Erwachsenenalter abgelegt wurde, während Katholiken in viel jüngerem Alter die Erstkommunion empfingen. Trotzdem läßt ihr Verhältnis aufmerken, bildeten Reformierte und Katholiken doch in der Jahrhundertmitte zwei bedeutende Blöcke in der dann etwa 25000 Einwohner zählenden Stadt.[10]

Die privilegierte Position der *publieke kerk* war rechtlich zwar unangefochten, ihre prominente Rolle im sozialen Gefüge von Delft aber mußte angesichts der quantitativen Bedeutung der Katholiken ständig gerechtfertigt werden. Rechtmäßig Kirche zu sein, ja mehr noch: die einzig wahre Kirche zu bilden, war der Anspruch beider Gruppen. Auf welche Weise der Diskurs zwischen Delfter Prädikanten und denen, die die Legitimität ihrer Kirche in Zweifel zogen, in Disputationen und Schriften ausgetragen wurde, möchte der letzte Teil dieses Kapitels beleuchten. Um dem etwas vorzugreifen: ein Argument, das die Reformierten zu ihren Gunsten immer wieder ins Feld führten, war ihre Anerkennung durch die städtische Obrigkeit. Ihre etablierte Funktion für Staat und Stadt, ihre öffentlichkeitskirchliche Rolle also, wurde zu einem ekklesiologischen Argument. Um dieses vor historischem Hintergrund besser einschätzen zu können, sollen zunächst die faktischen Grundlagen geklärt werden: Wie gestaltete sich Öffentlichkeitskirche in Delft?

Für die Darstellung kann auf jüngere Forschungsergebnisse zurückgegriffen werden, auf Charles H. Parkers Studien zur reformierten Diakonie und Kirchenzucht in Delft[11] sowie auf die 1994 verteidigte Doppeldissertation von Wouters und Abels, *Nieuw en ongezien. Kerk en samenleving in de classis Delft en Delfland 1572-1621*.[12] Sie zeigen, daß die reformierte Gemeinde der Stadt bereits in einem frühen Stadium auf vorbildliche Weise nach calvinistischen Prinzipien geformt wurde und ihr Presbyterium bereits in den ersten Jahrzehnten ihres Bestehens, d.h. vor 1618, eng mit dem Magistrat verflochten war.

---

9 In Missionsberichten der Apostolischen Vikare werden für die dreißiger bis fünfziger Jahre 4000-5500 Katholiken, d.h. wahrscheinlich zur Kommunion Zugelassene, angegeben, vgl. unten, Kap. 3.3, Anm. 101. Zu Schwierigkeit des Quellenwertes dieser Missionsberichte VAN DER WOUDE, FABER, ROESSINGH & DE KOK 1965. Abels geht von einem katholischen Bevölkerungsanteil von 35% um 1650 aus, ABELS 2002, 318.

10 Die Zahlen der Gesamtbevölkerung nach LOURENS & LUCASSEN 1997, 101ff.; vgl. auch BOK 2001B, 197f.

11 PARKER 1996; PARKER 1997 bzw. PARKER 2001.

12 WOUTERS & ABELS 1994. Im ersten Band (‚De nieuwe kerk') behandelt Ton Wouters organisatorische und politische Aspekte, während sich Paul Abels vornehmlich mit sozialen und gesellschaftlichen Fragen beschäftigt (Bd. 2, ‚De nieuwe samenleving'). Da beide Teile, obwohl auch als selbständige Dissertationen lesbar, komplementär konzipiert sind, wird in der bibliographischen Abkürzung stets auf die doppelte Verfasserschaft referiert. Der Autor kann aus dem jeweiligen Band erschlossen werden.

3.1.1 Öffentlichkeit und Kirche

Die Alteration bedeutete nicht nur die politische Entscheidung zugunsten der neuen Konfession, sondern auch die Notwendigkeit für die kleine, mit zurückgekehrten Exulanten verstärkten „Untergrundkirche", eine funktionierende Gemeindestruktur aufzubauen und mit ihr den öffentlichen und sozialen Raum zu besetzen. Das Genfer Vorbild war hierin in Delft auf besondere Weise ausschlaggebend. Der dadurch geprägte Prädikant Arent Cornelisz. (1547–1605, tätig in Delft 1573-1605), der dem Delfter Regentengeschlecht Storm van 's-Gravenzande entstammte, hatte maßgeblich zur Konsolidierung der reformierten Gemeinde beigetragen.[13] Aber auch der überwiegende Teil seiner Kollegen wie Thomas van Thielt (Tilius, ca. 1534–1590, tätig in Delft 1575-1578, 1585-1590), Reijnier Donteclock (1545–1613, tätig in Delft 1577-1590), Wernerus Helmichius (1551–1608, tätig in Delft 1590-1602) oder Jacobus Rolandus (1562–1632, tätig in Delft 1594-1598), die allesamt sowohl Teile ihrer Ausbildung in Genf und/oder Heidelberg absolviert als zuvor unter Exulanten gewirkt hatten, sorgten für die Verankerung calvinisti-scher Ideale in Delft.[14] Als besondere Kennzeichen der reformierten Gemeindeorganisation können die starke Stellung eines Prädikanten als *primus inter pares*,[15] eine starke pastorale Orientierung sowie eine „pragmatisch-kritische Beziehung" zur weltlichen Obrigkeit ge-nannt werden.[16]

Die von Paul Abels so bezeichnete Relation der reformierten Kirche zum Delfter Magistrat ist im folgenden näher zu bestimmen. Die Trennung der beiden Entitäten war in dieser Stadt wie in den übrigen Gebieten der Vereinigten Provinzen ein nicht zu unterschätzender Grundsatz.[17] Der Magistrat war ausschließlich an der Aufrechterhaltung der Ordnung innerhalb der aus Anhängern verschiedener Konfessionen wie religiös Ungebundenen bestehenden städtischen Gesellschaft interessiert. Dieser Aspekt ist vor allem von Joke Spaans in ihrer Untersuchung Haarlems nach der Reformation herausgestellt worden.[18] Die tolerante Haltung der Entscheidungsträger, welche, mit Ausnahmen und abhängig von obrigkeitlicher Zustimmung, jede Glaubenspraxis prinzipiell erlaubte, hatte Konsequenzen für die soziale Struktur der holländischen Stadt nach 1572. Da zum

---

13 Vgl. allg. JAANUS 1950; PARKER 1997, 47f., Anm. 15 mit weiterer, neuerer Lit.; zu Arent Cornelisz. (auch gen. Crusius oder Croese) vgl. LEURDIJK 1987A; Art. W. Nijenhuis, Art. Cornelisz, Arent, in: BLGN, Bd. 4 (1998), 104-107; WOUTERS & ABELS 1994, I, 607 (Bijl. E.011, mit Lit.).

14 Vgl. WOUTERS & ABELS 1994, I, 527. Zu den Prädikanten vgl. ebd., I, 623 (Bijl. E.074: Van Thielt), ebd., I, 609 (Bijl. E.017: Donteclock), ebd., I, 613 (Bijl. E.032: Helmichius), ebd., I, 618 (Bijl. E.056: Rolandus); zu Donteclock vgl. weiterhin BLGN, Bd. 2 (1983), 173-176.

15 Nach Arent Cornelisz. dominierten Albertus van Oosterwijk (tätig in Delft 1602-1616), Henricus Arnoldi (1575–1637, tätig in Delft ab 1605) und nach ihm Dionysius Spranckhuysen das Presbyterium, vgl. PARKER 2001, 218. Abels setzt anstelle A. van Oosterwijcks, wahrscheinlicher aber zeitlich vor diesen, Jan Barentsz. (van Oosterwijck) (tätig in Delft 1600-1609), siehe folgende Anm.

16 So zusammengefaßt von P.H.A.M. Abels, Art. Spranckhuysen, in: BLGN, Bd. 5 (2001), 483f.

17 Vgl. allg. den Epilog von WOUTERS & ABELS 1994, II, 389-398.

18 SPAANS 1989, etwa 60-64, 228.

Zeitpunkt der Alteration die kommunale Öffentlichkeit auch als Kultgemeinschaft verstanden werden kann und muß – wenn sie auch nur zu bestimmten religiösen Höhepunkten wie den jährlichen Prozessionen als solche zusammentrat[19] –, war die Fortführung bestimmter Aufgaben der alten Kirche unverzichtbar. Obwohl es nun verschiedenen und miteinander konkurrierenden „Kultgemeinden" erlaubt war sich zu etablieren, hatte der Stadtrat der reformierten Kirche eine privilegierte Stellung eingeräumt.[20] *Publieke kerk* zu sein bedeutete, daß dieser Konfession das Alleinrecht für Manifestation im öffentlich sichtbaren Bereich zustand – im Hinblick auf die Religion. Die Reformierten erhielten, dies ist noch einmal zu wiederholen, nicht das Eigentums-, wohl aber das Verfügungsrecht über die Kirchengebäude, um dort für jederman zugängliche Gottesdienste abzuhalten. Auch waren sie angehalten, Gottesdienste zu von der weltlichen Autorität angeordneten Dankes- oder Buß- und Bettagen zu veranstalten, die eine für die gesamte soziale Gemeinschaft wichtige Rolle spielen sollten. *Rites de passage* (Taufe und Eheschließung[21]) waren ebenfalls unabhängig von der Mitgliedschaft. Die Bibelübersetzung im Auftrag der Generalstände (*Statenvertaling*) lag in den Händen reformierter Theologen und sollte nach Fertigstellung 1637 auch an allen Schulen eingeführt werden. Prädikanten wurden von den provinzialen bzw. städtischen Gremien bezahlt, die im Gegenzug Einfluß auf deren Berufung ausüben wollten. Idealiter[22] hatten nur diejenigen Männer Zugang zu öffentlichen Ämtern, welche auch Mitglied der reformierten Kirche waren. Das Konzept der Öffentlichkeitskirche bedeutete mithin, daß es zwei Monopole in gesellschaftlicher Wirksamkeit gab, und zwar auf dem staatlichen (bürgerlichen) sowie dem religiösen Terrain, die zueinander in komplementärer Beziehung standen; die Kirche sollte die Republik stützen und stabilisieren, deren Verfassung keineswegs weltanschaulich neutral oder gar „liberal" war und seinerseits die Privilegien der Reformierten garantieren sollte.[23] Die Frage, die sich in den ersten Jahrzehnten der Republik entscheiden mußte, war, auf welche Weise die jeweiligen „Auftritte" sich genau zueinander verhielten.

Da die calvinistischen Gemeinden der Niederlande aus kleinen Untergrundkirchen hervorgegangen sind und für ihre Strukturen auf die Praxis der Auslandsgemeinden in England und den deutschen Gebieten zurückgegriffen hatten, verstanden sie sich als autonom. Auch wenn eine

---

19 Vgl. hierzu das anschauliche und verallgemeinerbare Kapitel „Kerk, stad en avondmaal voor 1578" zu Amsterdam bei ROODENBURG 1990, 47-71.

20 Nur kurzzeitig gab es in einigen Städten Religionsfrieden, die gleichberechtigte Religionsausübung gestatteten, etwa in Haarlem 1577-81; vgl. SPAANS 1989, 49-69.

21 Das Begräbnis als letzter Übergangsritus blieb außerhalb reformierter Zuständigkeit und wurde gewissermaßen „säkularisiert", d.h. von den *Kerkmeesters* verwaltet und von zuständigen „Begräbnisunternehmern" (*dodenbidders*) organisiert. Prädikanten konnten gleichwohl (wie im übrigen auch katholische Priester) anwesend sein; hier vgl. ROODENBURG 1990, 85.

22 Gegenbeispiele etwa bei VAN DEURSEN 1996, 325ff., 329. Zusammenfassend zur Öffentlichkeitskirche FRIJHOFF & SPIES 2000, 355ff.

23 Wichtige Ausführungen bei SCHILLING 1980, 248f.

lokale Gemeinde sich mit örtlichen religiösen Traditionen und dem an sie gerichteten Gesuch, die Funktion der alten Kirche für die Gesamtbevölkerung – in Hinblick auf Taufe und Trauung – fortzuführen, konfrontiert sah, war sie auf ihre Eigenheit bedacht. Auf organisatorischer Ebene kam dies durch die neue, presbyteriale Struktur zum Ausdruck, auf inhaltlicher durch die Glaubenssätze, an welchen jegliches Handeln zu prüfen war. Während sie aufgrund des Bekenntnisses öffentlichkeitskirchliche Aufgaben einerseits beschränkte, d.h. diese der städtischen Gesetzbarkeit quasi „zurückgab“,[24] verpflichtete ihr Credo die Kirche andererseits, positiven Einfluß auf die weltliche Obrigkeit auszuüben, um diese auf ihre Sorge für eine christliche Gesellschaft zu weisen.[25] Nach Einschätzung von Paul Abels geschah die Einflußnahme des Presbyteriums um Arend Cornelisz. Storm van ’s-Gravenzande auf äußerst umsichtige Art. Neben formellen Gravamina benutzte es vor allem persönliche Netzwerke und familiäre Beziehungen.

Daß die neue Kirche in Delft mit Magistrat und Rat der Vierzig verflochten war, zeigt sich daran, daß bereits um 1600 mindestens die Hälfte der Ratsmänner (*vroedschappen*) reformiert war.[26] Dies ist um so auffallender, als sich zu der Zeit der reformierte Bevölkerungsanteil auf höchstens 18-19% schätzen läßt.[27] Um die Jahrhundertmitte, als bei zunehmender Einwohnerzahl und vorsichtiger Schätzung vier Zehntel der Bevölkerung reformiert gewesen sein könnten, hatte sich das Verhältnis zwischen Stadt und Kirche geklärt und gefestigt. Auf welche Weise dies geschehen ist, soll im folgenden skizziert werden. Dabei wird zunächst die in den drei letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts ein-setzende personelle Verflechtung zwischen den obrigkeitlichen und reformierten Gremien, zwischen Magistrat und Presbyterium also, ausgeführt werden, um danach die Veränderung der Kirchenordnung in ihrer Einbindung in die mit den remonstrantisch-kontraremonstrantischen Spannungen zusammenhängenden Machtpolitik näher zu betrachten.

---

[24] Ein gutes Beispiel ist die Eheschließung. Aufgrund der Bundestheologie konnten die Reformierten es beispielsweise nicht verantworten, Ungetaufte mit einem getauften Partner zu verheiraten. Delft war eine der ersten Städte Hollands, in der sie in erster Linie in den Verantwortungsbereich der öffentlichen Verwaltung überging. 1575 wurde im gegenseitigen Einverständnis festgelegt, daß Paare, nachdem sie ihr Verlöbnis im Rathaus angezeigt hatte, zwischen einem Vollzug durch einen Prädikanten oder einen Bürgermeister wählen konnten. Fünf Jahre später verabschiedeten die holländischen Stände eine Verordnung mit ähnlichem Inhalt, WOUTERS & ABELS 1994, II, 176f., 179f.

[25] Ebd., II, 119ff., auch für folgendes.

[26] Mit Ausnahme der Jahre 1603 (19) und 1608-10 (18) waren ab 1600 waren zwanzig oder mehr *veertigraden* Mitglieder der reformierten Gemeinde, hinzu kommt ein *liefhebber*, d.h. ein regelmäßiger Zuhörer (Dirck Evertsz. van Bleyswijck, 1606-18, 1625-41), vgl. WOUTERS & ABELS 1994, I, 276-281, bes. 279, Diagramm 2.3.

[27] Die Einwohnerzahl Delfts kann auf 17000 oder 17500 gesetzt werden, vgl. WIJSENBEEK-OLTHUIS 1982-83, 58; auch WIJSENBEEK-OLTHUIS 1987, 22; WOUTERS & ABELS 1994, I, 233. Zur Mitgliederzahl siehe oben, die Einleitung dieses Kapitels, Anm. 2.

3.1.2 Presbyterium und Magistrat

Noch nach ihrem Treueschwur an Wilhelm von Oranien im Juli 1572 und damit der Beteiligung Delfts am Aufstand hatte die städtische Elite katholische Sympathien gepflegt. Höchstens vier der Vierzig waren zu jenem Zeitpunkt durch Parteinahme für die Reformierten zu Tage getreten. Ihnen standen elf offen katholische und königstreue Räte gegenüber. Nicht in einem derartigen Schema fangen läßt sich die größte Gruppe, die sich in ihrer Entscheidung von anderen als religiösen Motiven geleitet wußte.[28] Lediglich „um des lieben Friedens willen" tolerierte der Magistrat die reformierten Prädikanten gegebene Zusage des Geusenführers Wilhelm von der Marck-Lumay, die *Nieuwe Kerk* zu ihren Zwecken in Gebrauch zu nehmen.[29] Seine Zustimmung stand unter der Bedingung, die Kirchenausstattung zuvor sicher verwahren zu können. Aus der treuhänderischen Sorge wurden die Güter in der Folge stillschweigend in kommunalen Besitz überführt.[30] *Oude Kerk* und Georgskapelle am Noordeinde blieben dagegen zunächst katholischen Meßfeiern vorbehalten.[31] Es ist zu vermuten, daß dies bei Extremisten auf Widerstand stieß, schließlich weigerten die reformierten Vertreter im Magistrat im August 1572 ihre Zustimmung zu einer Resolution der Bürgermeister, welche beiden Konfessionen freie Religionsausübung garantieren sollte.[32] Erst gegen Ende jenes und im Laufe des darauffolgenden Jahres verschoben sich die Kräfteverhältnisse in Rat und Regierung langsam. Unter Einfluß des Statthalters wurden fünf *vroedschappen*, die nach dem Seitenwechsel Delfts emigriert waren, ersetzt, ebenso veränderte sich die Zusammensetzung des Bürgermeisterkollegiums. Nach dem zweiten Delfter Bildersturm am 23. April 1573, dessen Ziel die *Oude Kerk* war und welcher ein Verbot der freien Ausübung der römischen Religion zur Folge hatte, zogen sich auch die restlichen offen katholischen Regenten zurück. Zu einer „Calvinisierung" der städtischen Regierung kam es allerdings nicht. Zwar wurden nach 1573 vier aus dem Exil zurückgekehrte Reformierte in den Rat aufgenommen, 43 der 88 bis 1615 in den Rat Gewählten bekannten sich hingegen nimmer zur neuen Kirche.[33] Sie befanden sich als *liefhebber* an ihrer Peripherie, waren Freigeister oder indifferent, doch keine bekennende Katholiken mehr. Ebensowenig war der „rechte Glaube" Bedingung, um ein Amt im *College van de Wet* bestehend aus Schulze (*schout*), vier Bürgermeistern sowie sieben Schöffen

---

28 WOUTERS & ABELS 1994, I, 271-283.

29 Zitat („om vredes willen") ebd., I, 273.

30 Die Forderung Oraniens nach Herausgabe des Kirchensilbers zur Finanzierung des militärischen Aufstands lehnte Bürgermeister Huijg Jansz. van Groenewegen mit der Begründung ab, daß es „den Geistlichen und denen der alten Religion" gehörte, ebd., I, 274.

31 Vgl. zum Umgang mit den Katholiken während der Alteration in Delft ebd., II, 124-131.

32 Der genaue Inhalt ist unbekannt. Auch die Erkaufung des Einverständisses von seiten der *kerkmeesters* der Neuen Kirche, indem fl 300 für den Unterhalt reformierter Prädikanten aus der Stadtskasse bereitgestellt wurde, scheiterte, ebd., I, 273.

33 Ebd., 276-283, auch für folgendes.

(*schepenen*) zu erlangen.[34] Die urbane Oligarchie blieb größtenteils intakt, machtpolitisch war die Beteiligung an der neuen Religion zunächst sekundär.

Orientiert man sich lediglich an den Nachnamen und läßt die komplexen Beziehungsgeflechte außer Acht, so sind von den vierzehn Familien, welche vor wie nach der Alteration Teil der Delfter Oligarchie waren, lediglich fünf auch direkt an der Leitung der neuen Kirche beteiligt. Acht, teilweise zugereiste Familien stiegen zwischen 1572 und 1621 in Regentenkreise auf, und stellten gleichzeitig reformierte Presbyter.[35] Dennoch ist die personelle Verschränkung ein nicht zu vernachlässigendes Faktum. Für den Untersuchungszeitraum 1573-1621 zeigte A.Ph.F. Wouters, daß etwas weniger als ein Fünftel der Angehörigen des weltlichen bzw. kirchlichen Leitungsgremiums zugleich oder zu einem anderen Zeitpunkt auch Verantwortung im jeweilig anderen Bereich trug.[36] Der Prozentsatz ehemaliger oder amtierender Ältester oder Diakone in der städtischen Vertretung wuchs unregelmäßig aber doch stetig. Im *College van de Wet* verfügte diese Gruppe teilweise bereits in den ersten Dezennien des 17. Jahrhunderts über eine quantitative Mehrheit, wobei einschränkend zu bemerken ist, daß sich unter den Bürgermeistern, deren Stimmen schließlich von größerem Gewicht waren, nicht mehr als ein ehemaliger Presbyter pro Amtsperiode befand.[37] Trennt man die presbyterialen Ämter in Diakone und Älteste, und unterscheidet somit zwischen den in der Armenfürsorge praktisch Tätigen und denjenigen, denen Aufsicht und Leitung der Gemeinde oblag, so kann ein zweites Phänomen wahrgenommen werden: Zwei Drittel der Ältesten wurden dies erst, nachdem sie in den Rat der Vierzig gewählt

---

34 Zur Regierungsstruktur in der Stadt Delft vgl. H.W. VAN LEEUWEN 1981.

35 Folgende zehn Familien waren sowohl vor als nach der Alteration an der Stadtregierung beteiligt, ohne daß sie enge Verbindungen zur reformierten Kirchenleitung hätten. Van Adrichem, Van Beaumont, Van Duijst, Van der Dussen, Van Groenewegen, Van den Heuvel, Van der Meer, Meerman, Voorhout.
Bereits vor der Alteration Teil der Oligarchie waren diese fünf Familien, die nach 1572/73 sowohl der städtischen als der kirchlichen Führung an: Van Bleyswijck, Van der Burch, Graswinckel, Hoogenhouck, Van Santen. Die folgenden acht Familien hatten Vertreter im Presbyterium und waren nach der Alteration auch mit mindestens zwei Personen im *Veertigraad* vertreten: Van der Block, (Storm van) 's-Gravenzande, Van der Hoeff, Lodensteijn, De Milde, Vockestaert, Voorburch, Van der Well.
Die Namen sind kompiliert aus WOUTERS & ABELS 1994, I, 276, 393-397, bes. die Tabellen 3.9 und 3.10. Über Erstegradsverwandtschaft hinausgehende familiäre Beziehungen, also etwa Versippungen durch Heirat, sind in die Übersichten von Wouters nicht eingeflossen und können daher nicht berücksichtigt werden.
Fragt man nach vornehmen Geschlechtern, welche keine oder kaum Verbindungen zur reformierten Gemeinde hatten, dem katholischen Glauben offen treu blieben und damit auch keine Magistrate mehr stellten, stößt man auf Namen wie Van der Aa, Van Berckel, Brasser, Sasbout oder Van Ylen, vgl. ebd., I, 399ff. Zu berücksichtigen ist allerdings, daß sich Familien in verschiedene konfessionelle Zweige teilten, und damit auch Katholiken direkten Zugang zur Stadtsregierung besaßen, vgl. VAN BERCKEL 1900, 261.

36 WOUTERS & ABELS 1994, I, 397f.

37 Ebd., I, 407-413, bes. 408, Diagramm 3.1. und 410, Diagramm 3.2. Anhand der Delfter Ergebnisse bestreitet Wouters freilich die von Heinz Schilling für Leiden aufgestellte These, wonach eine Tätigkeit im Ältestenrat (als ein Faktor unter vielen) „karrierefördernd" gewirkt und sozialen Aufstieg und etwa die Wahl in den *Veertigraad* beschleunigt hätte. Er erkennt an, daß von den Männern, die Zeit ihres Lebens sowohl im Presbyterium als im Magistrat vertreten waren, fast drei Viertel – und damit noch mehr als in Leiden – zunächst in dem kirchlichen Gremium Verantwortung übernommen hatten, ebd., I, 398-400 (auch für folgendes).

worden waren.[38] Auch wenn dieser statistische Zusammenhang nur als einer unter mehreren Faktoren sozialer, wirtschaftlicher, familiärer oder religiöser Art betrachtet werden darf, so ist er doch signifikant für das Ineinandergreifen von weltlicher und kirchlicher Elite. Wichtiger noch als die pure Konstatierung personeller Verschränkung zwischen Stadt und Kirche, welche je nach Perspektive bis zu einem gewissen Grad als „Oligarchisierung" oder „Presbyterisierung" interpretiert werden kann, ist der von Wouters gezogene Schluß, aufgrund der beschriebenen Überlappung seien Konflikte vermieden worden. In Delft konnten, so der Autor, obrigkeitliches Machtbewußtsein und kirchlicher Autoritätsanspruch kaum direkt kollidieren, da die Entitäten ausreichend miteinander verflochten, das Netzwerk damit stabil und die Kommunikationswege kurz waren.

Daß es gerade 1586 und 1617 zu Spannungsmomenten kam, bestätigt diese Regel geradezu, da in diesen Jahren lediglich ein bzw. kein Bürgermeister über direkte Beziehungen zum Kirchenrat verfügte. Die Divergenzen standen im Zusammenhang mit der Einführung neuer *kerkordes*, Verfassungen also, die das Selbstverständnis der calvinistischen Gemeinden und ihr Verhältnis zur weltlichen Macht festschreiben sollten. Weil die Ordnungen und die Auseinandersetzungen um dieselben das Fundament für das Verhältnis von Stadt und Kirche in Delft in späterer Zeit bildeten, ist auf sie näher einzugehen.

Die Kirchenverfassung im lokalen und provinzialen machtpolitischen Spannungsfeld

Seit der Alteration war eine Kirchenverfassung, in der das Verhältnis zwischen *Staten* und Synode, Magistrat und lokaler Gemeinde zu beiderseitiger Zufriedenheit festgeschrieben werden sollte, Reibungspunkt. Im Grunde ging es, verkürzt gesprochen, um das Maß an Autonomie vom jeweiligen weltlichen Gemeinwesen, das der reformierten Kirche zustand, und mithin der Frage, bis zu welchem Grad sie als privilegierte Konfession mit jenem in Einklang stehen und Aufgaben im Sinne einer staatstragenden „zivilen Religion" wahrnehmen konnte oder sollte. Um ahistorische Begriffe zu verwenden, lag die Spannung zwischen Bekenntnis- und Volkskirche.[39]

Konkretes Streitobjekt der Kirchenordung (*kerkorde*) war das Wahlprozedere für Älteste, Diakone und Prädikanten, in welches sich die weltliche Obrigkeit ihres Einflusses als privilegierende Macht

---

[38] Vierzehn von 22 Personen waren erst *vroedschap*, bevor sie zum Ältesten gewählt worden, zwölf von ihnen hatten (entweder vor oder nach ihrer Wahl in den Rat der Vierzig) bereits das Diakonenamt bekleidet, vgl. ebd., I, 399, bes. Tabelle 3.11.

[39] Vgl. VAN EIJNATTEN & VAN LIEBURG 2005, 169-207, unter Verwendung des Begriffs „volkskerk" auf S. 172; vgl. auch den Abschnitt „Tussen ‚purior ecclesia' en volkskerk" bei ROODENBURG 1990, 82-85. Der Begriff „Volkskirche" stammt von Schleiermacher, Wolfgang Huber, Art. Volkskirche, I, in: TRE, Bd. 35 (2003), 249-254.

versichern wollten.[40] Delft führte eine 1583 von politischer Seite aufgestellte Kirchenverfassung ein, die synodale *kerkordes* ersetzen sollte. Daß sich bis auf vier alle anderen Magistrate von Holland und Westfriesland dieses Schrittes enthielten, um Unruhen vorzubeugen, läßt vermuten, daß ein solcher Schritt den Interessen der Delfter Reformierten nicht entgegenstand.[41] Drei Jahre später weckte die von der nationalen Synode zu 's-Gravenhage erarbeitete neue Kirchenordnung dennoch den Argwohn des Stadtrates, worauf sich das Presbyterium genötigt sah, die Besorgnisse vor einer calvinistischen „tyrannie" zu entkräften.[42] Bis 1621 wurde diese, wie gesagt ausschließlich von kirchlicher Seite beschlossene Verfassung neben Niederländischem Glaubensbekenntnis und Heidelberger Katechismus neuberufenen Prädikanten der Delfter Classis zur Unterschrift vorgelegt.[43] Bemühungen, weltliche Einflußnahme organisatorisch zu verankern, gab es dennoch. Auf Betreiben der *Staten* erarbeitete eine Kommission unter Beteiligung des Delfter Prädikanten Arent Cornelisz. Storm van 's-Gravenzande ein Konzept, in dem die Mitglieder des Kirchenrats von einem paritätisch zusammengestellten Gremium nominiert werden.[44] Zugleich gewährte der Entwurf dem Magistrat das Recht, einen Vertreter mit beratender Rolle in den Ältestenrat zu entsenden. Ebenfalls einem aus städtischen und gemeindlichen Vertretern bestehenden Ausschuß oblag es, die Prädikanten zu berufen. Ihre Bestimmung sollte somit zu einer lokalen Angelegenheit zwischen den örtlichen Entitäten werden. In der Tendenz vergrößerte sie die Autonomie der Gemeinden gegenüber dem Verband der Classis ebenso wie sich ihre Abhängigkeit vom Magistrat verstärkte.[45] Stieß das Konzept 1591 sowohl bei städtischen Vertretungen – worunter auch dem Delfter Rat – als auch auf kirchlicher Seite auf Widerstand und kam dementsprechend nicht zur Ausführung, so stand es 1615/16 erneut zur Debatte, und zwar auf dringender Empfehlung der holländischen Stände unter Federführung Johans van Oldenbarnevelt.[46]

Die anvisierte organisatorische Veränderung muß damit im direkten Zusammenhang mit dem remonstrantisch-kontraremonstrantischen Streit betrachtet werden. Seit der Disputation der

---

40 Vgl., auch für folgendes, WOUTERS & ABELS 1994, I, 341-346.

41 Auch hier läßt sich mit Interessenausgleich durch direkte Kommunikationswege argumentieren: Sowohl 1581, 1583 und 1585 fungierte ein amtierender Ältester zugleich als Bürgermeister (Huijg Jacobsz. van der Dussen bzw. Gerrit Fransz. Meerman), während 1583 und 1584 auch der Schulze und drei Schöffen ehemalige Presbyter waren, vgl. ebd., I, 409f.

42 Vgl. ebd., I, 256.

43 Ebd., I, 92. Im Zuge der kontraremonstrantischen Beschlüsse der Dordrechter Synode 1618-19 wurden die Prädikanten auch auf diese als Zeichen ihrer Loyalität verpflichtet.

44 Älteste und Diakone sollten letztlich durch den Magistrat von der Nominationsliste ausgewählt werden, die Entscheidung konnte durch die Gemeinde lediglich bestätigt oder zurückgewiesen werden.

45 Vgl. für alles HOOIJER 1865, 324-337 (Einleitung und Edition des Entwurfs).

46 Zwar legte der Ende 1615 ausgehende Brief den örtlichen Magistraten und Herren nur nahe, nach eigenem Gutdünken zu entscheiden, die Tatsache aber, daß der *kerkorde*-Entwurf aufs neue auf die Tages-ordnung gelangte und sein Wortlaut Anlage begefügt wurde, läßt die Absicht erkennen, vgl. WOUTERS & ABELS 1994, I, 166. In Leiden, Rotterdam, Schiedam, Brielle etwa wurde die Kirchenordnung niemals eingeführt, vgl. ebd., I, 343.

Leidener Professoren Johannes Arminius (ca. 1559–1609) und Franciscus Gomarus (1563–1541) im Jahr 1605, spätestens aber seit Verfassung von Remonstration und Kontraremonstration 1610/11 formierten sich zwei Parteien innerhalb der reformierten Kirche. Strittige Themen waren das Verständnis der Prädestinationslehre, die Rolle der Bekenntnisschriften und die Frage, in welchem Maß die weltlichen Obrigkeit Autorität über die Kirche besäße. Mit Remonstration und Kontraremonstration, Eingaben an die Ständeversammlung Hollands, war bereits von kirchlicher Seite obrigkeitliches Handeln eingefordert.[47] Konkurrierend versuchten die Gruppen, Organe des Staates in Dienst zu nehmen – und konkurrierend sollten die politischen Fraktionen sich des innerkirchlich-theologischen Konfliktes bedienen. Dieser wurde aufgegriffen, um den politischen Einfluß auf die reformierte Kirche zu verstärken und sie in das sich während des Waffenstillstands festigende Staatengebilde einzugliedern. Sollte die eher liberale arminianische Strömung dominieren, versprach die reformierte Kirche die fragile und in Hinsicht auf ihre politische Struktur fragmentierte Republik doch zu stabilisieren, falls sie die zahlreichen Unentschiedenen, Freidenker, ehemalige Katholiken und irenisch Gesinnte auf die Dauer zu integrieren imstande war. Daher darf man den letztlich die Remonstranten unterstützenden Versuch der Fraktion Oldenbarnevelts, die kirchlichen Entscheidungsprozesse eng mit den politischen zu verbinden, durchaus als Konfessionalisierungsbestrebung im etatististen Sinne auffassen[48] – ein Versuch, der in Delft und im Zuge der Dordrechter Synode 1618/19 schließlich auch in der gesamten Republik scheitern sollte, da sich ihm die orthodoxe Mehrheit der Reformierten entzog.

Daß weltliche Herren nach Einführung der neuen *kerkordes* tatsächlich verstärkten Einfluß auf die Leitung der Gemeinden ausüben konnten, führte nicht nur zu Spannungen in kleineren Dorfgemeinden oder in Haarlem,[49] sondern hatte auch entsprechende Auswirkungen auf die Kräfteverhältnisse in Delft. Auf Wunsch des Magistrats hatte der Ältestenrat bereits im Februar 1616 der Verfassungsänderung zugestimmt, um die Berufung eines Nachfolgers des verstorbenen Prädikanten Albertus van Oosterwijck nach neuer Prozedur verlaufen lassen zu können.[50] Das Resultat war die Bestimmung des von orthodox-kontraremonstrantischer Seite beargwöhnten Isaac Diamant (ca. 1578–1617). Dem mit der Leidener humanistischen Elite verschwägerten Theologen eilte ein irenischer Ruf voraus, weshalb der Kirchenrat zuvor eine Untersuchung seiner

---

47 Zum theologischen Streit als der Vorgeschichte der Synode von Dordrecht verweise ich hier nur kurz auf Johannes Pieter van Dooren, Art. Dordrechter Synode, in: TRE, Bd. 9 (1987), 140-147. Einschlägig für eine detaillierte historische und sozialgeschichtliche Darstellung der Vorgänge ist VAN DEURSEN 1974.

48 Wobei man beim Begriff des „Staates" für die Republik stets das Ineinander von lokalen, provinzialen und interprovinzialen Entscheidungsgremien berücksichtigen muß, vgl. auch Cornelis Augustijn, Art. Niederlande, in: TRE, Bd. 24 (1994), 474-502, hier: 481, und die folgende Anmerkung.

49 Zur Classis Delft WOUTERS & ABELS 1994, I, 166f., zu Haarlem und dem Konflikt um Dionysius Spranckhuysen SPAANS 1989, 206-219, vgl. oben, Kap. 2.3.2, Anm. 215. Wie Oldenbarnevelt bezogen sich die Haarlemer Bürgermeister explizit auf Machtbefugnisse, die die Englische Krone und deutsche Fürsten über ihre Landeskirchen ausübten, SPAANS 1989, 216.

50 Vgl., auch für folgendes, WOUTERS & ABELS 1994, I, 170, 284ff., 341f.

Gesinnung gefordert hatte, „als dat hij in de leere niet suijver ende op sijn leven iets te seggen soude wesen".[51] Die moderate Einstellung des Theologen wirkte sich in der Folge dahingehend aus, daß seine Predigten auch dissente Mitbürger – etwa Coornhertisten oder Davidjoristen – anzogen.[52] Nach Diamants plötzlichem Tod wandte sich eine Gruppe Rechtgläubiger an das Presbyterium, um einen ähnlichen ungenügend orthodoxen Ton in Zukunft zu verhindern. Sie forderte, daß der Nachfolger von ausgesprochen gomaristischer Signatur sein und seine Berufung nach der älteren Kirchenordnung, also ohne Mitwirkung des Magistrats, vonstatten gehen sollte. Nach eigenem Bekunden wußte sie 400-500 Mitglieder hinter sich.[53] Obwohl damit nicht einmal jeder Fünfte diesem, wenn man so will, offensiv kontraremonstrantischen Block angehörte, war dessen lautstarker Einfluß bedeutender als jener der arminianischen Strömung oder von im Bezug auf den theologischen und politischen Konflikt irenisch oder indifferent eingestellten Reformierten.[54] Dementsprechend verschob sich das Kräfteverhältnis. Im Juli 1617 wurde ein Vergleich zwischen Kirchenrat und Magistrat zur Wahl von Presbytern und Prädikanten geschlossen, für welchen man größtenteils auf bis vor 1616 Übliches zurückgegriffen hatte. Der *Accort tusschen de Magistraten ende kerkenraet der stad Delft opt beroupen van predicanten, het stellen van ouderlingen ende Diaconen* legte fest, daß bei letzterem der *Veertigraad* lediglich Einspruch bezüglich der vom Presbyterium aufgestellten Nominierungsliste geltend machen durfte. Aus dieser konnten alle männlichen Gemeindemitglieder Älteste und Diakone wählen. Für die Prädikantenberufung war eine sehr enge, doch eher informelle Abstimmung zwischen den Gremien, gefolgt von Approbation der Wahl durch die Bürgermeister vorgesehen. Desgleichen wurde aber die Anwesenheit zweier (der reformierten Kirche zugehörigen) *vroedschappen* bei Kirchenratssitzungen vereinbart.[55] Die städtische Obrigkeit verpflichtete sich gegenüber dem Kirchenrat, an der reformierten Religion festzuhalten und keine anderen als kontraremon-

---

51 Diamant, ein Schwiegersohn des Theologieprofessors Franciscus Junius, war zuvor mit einem Bredaer Kollegen in Konflikt geraten, da er sich nicht ausdrücklich für die kontraremonstrantische Sache aus-gesprochen hatte. Es fehlen allerdings Belege für eine eindeutig remonstrantische Stellungnahme, A.Ph.F. Wouters, Art. Diamant, Isaac, in: BLGN, Bd. 5 (2001), 138 bzw. WOUTERS & ABELS 1994, I, 490f., Zitat an beiden Orten.

52 WOUTERS & ABELS 1994, I, 198.

53 Ebd., I, 342f. Die Gruppe kann nicht mehr als 14-18% der Gesamtmitgliederzahl umfaßt haben, welche bei ca. 2800-3000 anzusetzen ist, vgl. oben, Anm. 5, bzw. ROGIER 1960, 200. Anzumerken ist, daß zur gleichen Zeit der Magistrat sein Einfluß auf die Gemeinde zu verstärken suchte, indem er Stimmrecht für seinen Abgesandten im Presbyterium verlangte. Dieses Ansinnen wurde jedoch seitens des Presbyteriums zurückgewiesen, vgl. WOUTERS & ABELS 1994, I, 342f.

54 Vermutet werden kann, daß die remonstrantische Sache in Delft größtenteils von *liefhebbers* getragen wurde, Kirchgängern also, die keine Gemeindemitglieder waren und deshalb nicht direkt auf die kirchlichen Entscheidungen einwirken konnten, vgl. WOUTERS & ABELS 1994, II, 396. Auffallend ist, daß Johannes Taurinus noch 1617 mehrere *belijdenis*-Kandidaten vorschlug, einige von ihnen allerdings im Prädikantenkollegium als (offenbar im kontraremonstrantischen Sinne) nicht glaubensfest genug angesehen wurden, vgl. ebd., I, 213.

55 Vgl. WOUTERS & ABELS 1994, I, 343-346, kurz: BISSCHOP 1993B, 116; GOUDAPPEL 1981A, 104.

strantische Prädikanten zu unterstützen.[56] Mit Henricus Swalmius (ca. 1578–nach 1649) und Isaac Hagius (1586–1624) berief der Kirchenrat daraufhin ausdrücklich als solche bekannte Theologen auf die zwei inzwischen vakanten Pfarrstellen.[57] Zugleich leitete man ein Verfahren gegen Johannes Taurinus (ca. 1587–1637) ein, welches die rechte Lehre des seit 1609 in Delft tätigen Prädikanten untersuchen sollte und letztlich zu dessen Amtsenthebung wegen remonstrantischer Sympathien hätte führen können, wäre er nicht aufgrund einer Berufung nach Den Haag entlassen worden.[58] Im April 1618 war das gesamte Kollegium vom orthodoxen Gomarismus geprägt. Während der sich bis zur Spaltung verstärkenden remonstrantischen Spannungen innerhalb der Delfter Classis waren die Prädikanten der Stadt gar als Wölfe verrufen, die aus dem Schafstall vertrieben werden müßten.[59]

Der Delfter Magistrat hatte, wie festzuhalten bleibt, bereits für die Kontraremonstranten Partei ergriffen, bevor von außen eingeschritten wurde. Auf provinzialer Ebene verschob sich die Position der Stadt Delft zumindest in die Richtung von Neutralität. Im August 1617 hatte die Abordnung des mehrheitlich arminianischen Rates zwar noch der „Scharfen Resolution" Johan van Oldenbarnevelts zugestimmt, mit der dieser auf die Entscheidung des Statthalters Moritz von Oranien zugunsten der Kontraremonstranten reagiert hatte, doch sollte die Stadt keinen Gebrauch mehr von den verfaßten Beschlüssen machen.[60] Seine Entscheidung in der Frage, ob eine nationale Synode einberufen werden sollte, hatte der Stadtrat lange offengelassen, doch sollte er, nachdem die Unruhe bei der orthodoxen Mehrheit der Bevölkerung zu übermächtig geworden war, als daß remonstrantische Positionen noch aufrecht erhalten werden konnten, schließlich den

---

[56] Im Kirchenratsprotokoll (d.d. 12.6.1617, 8.7.1617) wurde notiert, „dat se in hare kercke alhijer geen andere dan contra-remonstratsche predicanten willen gepromoveert hebben.", zit. nach WOUTERS & ABELS 1994, I, 285.

[57] Zu Swalmius' Berufung mit entsprechenden Reaktion vonseiten der Gemeindeglieder mit remonstrantischen Sympathien ebd., I, 170ff., 621 (Bijl. E.067); sein Bruder Eleazar (1582–1652) wird als Streiter gegen Arminianer charakterisiert, R.B. Evenhuis, Art. Swalmius, Eleasar, in: BLGN, Bd. 1 (1978), 366. Zu Hagius vgl. ebd., I, 612 (Bijl. E.029). Die zweite offene Stelle war durch den Tod von Josias Heinsius (1574–1617) entstanden.

[58] Vgl. ebd., I, 173f., 491-494, GOUDAPPEL 1981A, 106f. Taurinus' Bruder, Jacobus (gest. 1618) war Prädikant in Utrecht und eine der arminischen Leitfiguren. Während die Berufung nach Den Haag keinen Vollzug fand, wirkte Taurinus dennoch weiterhin innerhalb der orthodoxen reformierten Kirche (Maasland), da er ein Schuldbekenntnis abgelegt und Zustimmung zu den kontraremonstrantischen Grundsätzen bezeugt hatte. Nach einer erneuten Konfrontation 1627, welche zu seiner Absetzung führte, ließ er sich ohne Amt wieder in Delft nieder, vgl. ebd., I, 178f., 622 (Bijl. E.070). John Michael Montias' beiläufig aufgestellte Behauptung, Taurinus hätte Johannes Vermeer taufen können (für dessen Vater der Prädikant 1615 eine Bescheinigung aus Anlaß der kirchlichen Hochzeit in Amsterdam ausgestellt hatte), entbehrt deshalb der Grundlage, vgl. MONTIAS 1989, 13f., 65, so noch BEGHEYN 2008, 45.

[59] So äußerte sich der Prädikant von Schipluiden, Johannes Stangerus (ca. 1591–1636), in einer Predigt, vgl. WOUTERS & ABELS 1994, I, 176. Zur remonstrantischen Spaltung der Classis vgl. ebd., I, 174-180.

[60] Im Gegensatz etwa zu Leiden stellte Delft keine eignen Söldner zur Aufrechterhaltung der öffentlichen Ordnung (anstelle der statthalterlicher Armee) an.

Oranier unterstützen.[61] Nach der Arrestierung Oldenbarnevelts im August des Folgejahres und der endgültigen Verschiebung der Machtverhältnisse zugunsten des Statthalters, griff Moritz in die Zusammensetzung des Delfter Rates ein und ersetzte vierzehn der vierzig Ratsherren – eine Maßnahme also, mit der die politischen und kirchlichen Entscheidungsträger auf eine, wenn nicht einheitliche, so doch nicht allzu stark divergierende Linie gebracht werden sollten, um die Souveränitätsansprüche des Oraniers zu unterstützen. Dies geschah auf der Grundlage zuvor angefertigten Übersichten zur Gesinnung der Magistraten. Die Tatsache, daß nur ein Teil der zwanzig 1617/18 als „heel quaet" typierten Stadträte entlassen wurde, erklärt sich aus den diversen Moritz' Entscheidung motivierenden Faktoren. Neben dem theologischen Standpunkt ist vor allem deren jeweilige Haltung zum Verhältnis zwischen Staat und Kirche und zur Frage einer nationalen Synode – welche ja letztlich die Frage der provinzialen Souveränität berührte – zu nennen.[62] Festzustellen ist, daß es in der Folge keineswegs zu einer vollständigen „Calvinisierung" des Rates gekommen war, da, wie tendentiell bereits zuvor, konfessionell Ungebundene zwar die Minderheit, trotzdem aber eine bedeutende Gruppe formten.[63]

Die Konsequenzen der Parteinahme bekamen insbesondere auch die katholischen Einwohner der Stadt Delft zu spüren. So sah sich der eigentlich weder Reformierten noch Altgläubigen zugetane Schulze Dirck Bruijnsz. van der Dussen (gest. 1623) angehalten, strenger gegenüber der Ausübung ihres Zeremoniells bzw. entsprechender Glaubensunterweisung aufzutreten.[64]

3.1.3 Pastorat und gesellschaftlicher Einfluß

Paul Abels' Charakterisierung zufolge zeichnete sich die reformierte Gemeinde von Delft durch eine starke pastorale Orientierung aus.[65] Aspekte von Seelsorge und Kirchenzucht sollen im folgenden zusammengefaßt werden, da sie nicht nur einen Einblick in die innere Verfaßtheit der

---

61 ISRAEL 1995, 442f.; WOUTERS & ABELS 1994, I, 285-292, auch für folgendes.

62 Eine 1614/15 aufgestellte Liste prüfte mehr oder weniger die theologische Haltung. 11 (11) der Magistrate waren „tegen de nieuwicheijt", d.h. gegen die Remonstranten, 5 (3) remonstrantisch oder „partijdich" sowie 8 (3) „moderaet" oder „goet", aber auch vier „in der Religion unerfahren", unverständig oder mit wenig Unterscheidungsvermögen ausgestattet. Zu 10 (6) gibt es keine Aussage. Drei Jahre darauf wurden 11 (8) als „goet", 10 (6) als „tamelick", 20 (9) als „heel quaet" eingeschätzt. (In Klammern steht die Anzahl der Ratsherren, die jeweils Mitglieder der reformierten Gemeinde waren.) Nicht immer korrespondieren die Urteile in den beiden Listen, vgl. ebd., I, 288f., Tabelle 2.13.

63 Ebd., I, 292. Darüberhinaus wurden fünf der vierzehn entlassenenen Magistrate 1623 wieder in ihr Amt eingesetzt, vgl. H.W. VAN LEEUWEN 1981, 21.

64 Vgl. MENSINK 1958, 120f.; WOUTERS & ABELS 1994, I, 285, 292, II, 133-137; dies schlägt sich auch in der Chronik des Norbertus Aerts zur Geschichte der Jesuiten in Delft nieder, VAN HOECK 1948, 414.
Die Lutheraner spürten offenbar keinerlei Folgen und konnten, trotz Intervention des reformierten Presbyteriums beim Magistrat, in einem 1618 erworbenen Haus am Verversdijk ungestört ihren Gottesdienst feiern. Täufer und andere, weniger organisierte dissente Gruppen formten gerade während der Zeit innercalvinistischer Spannungen eine starke Konkurrenz für die reformierte Kirche, mußten aber von Seiten der weltlichen Obrigkeit keinerlei Konsequenzen befürchten, vgl. WOUTERS & ABELS 1994, II, 157f.

65 Vgl. oben, Anm. 16.

reformierten Kirche von Delft gewähren, sondern auch als die Bereiche anzusehen sind, in denen diese – obwohl selbstverständlich nur in der Reichweite bekennender Gemeindemitglieder – in die städtische Gesellschaft hineinwirkte. Für die Zeit bis ca. 1620 sind die Kirchenratsprotokolle im Hinblick auf quantitative und qualitative Aspekte der Kirchenzucht untersucht.[66] Dieser historisch faßbare Gesichtspunkt des Pastorats wurde im Rahmen der Sozialdisziplinierung interpretiert, besaß aber neben der individuellen Seelsorge immer auch das theologische Ziel, die Reinheit der Abendmahlsgemeinschaft zu gewährleisten.[67] Sie war ausdrücklich als „geistliche Strafe" gemeint und ersetzte keineswegs obrigkeitliche Gerichtsbarkeit.[68]

Das Abendmahl wurde in Delft sechs Mal pro Jahr – und damit außergewöhnlich häufig – begangen.[69] In den Wochen vor Stattfinden einer Feier waren Prädikanten und Kirchenälteste bestrebt, alle Mitglieder aufzusuchen, die nach öffentlicher Ankündigung zuvor selbst angehalten waren, ihr Gewissen zu prüfen.[70] Die Sonntage der Feiern selbst besaßen den Charakter von „Hochfesten" und hatten Auswirkungen auf die gesamte Stadt.[71]

Wie Paul Abels und Charles H. Parker für die ersten 50 Jahre des Bestehens der reformierten Gemeinde herausgearbeitet haben, betrafen Zuchtmaßnahmen einen relativ großen Teil ihrer

---

66 WOUTERS & ABELS 1994, II, 15-113; sowie die oben, in Anm. 11, genannten Studien von Parker.

67 Im Rahmen des klassischen Konfessionalisierungsparadigmas wurde die Kirchenzucht nicht zu Unrecht als Sozialdisziplinierungsmaßnahme begriffen, wobei die den Reformierten eigene Intention zumeist im Bewußtsein blieb: SCHILLING 1994; vgl. KLUETING 1998, 323ff. Zur Kritik an der Fixierung auf die Kirchenzucht in der Konfessionalisierungsforschung z.B. HOLZEM 1999, 84f.

68 Zum Verständnis der Zuchtpraxis seien lediglich auf die – bei beharrlicher Sünde – nacheinander ab-laufenden Schritte erwähnt, die vom inoffiziellen Gespräch zur offiziellen Ermahnung vor dem Presbyterium über das Verbot der Abendmahlsteilnahme zum heimlichen oder öffentlichen Schuldbekenntnis, zur anonymen und erneuten zweifachen namentlichen Publikmachung des Vergehens und, als ultima ratio und mit Option der Rückkehr, der Exkommunikation („afsnijding") reichen konnten. Stein des Anstoßes konnten Abweichungen in der Lehre (dissente Glaubensauffassung oder Zauberei) sein, aber auch unsoziales Verhalten und/oder persönliche Schwächen und Abhängigkeiten (Unfriede in Ehe oder Familie, Ehebruch, Trunkenheit, Gewalttätigkeit usw.). Selbstverständlich erstreckte sich die Zucht ausschließlich auf Mitglieder der Gemeinde, d.h. Erwachsene, die ihre Übereinstimmung mit der Lehre der Kirche öffentlich bezeugt und damit „belijdenis des geloofs" abgelegt haben, vgl. die Kirchenordnung 1619, § 71-81, abgedruckt in HOOIJER 1865, 449-459, hier: 457ff.

69 Obwohl die Dordrechter Kirchenordnung 1619 einen zweimonatlichen Rhythmus vorsah (§ 63, vgl. HOOIJER 1865, 456), waren Abendmahlsfeiern (wie in Genf) einmal pro Quartal oder drei Mal im Jahr weitaus üblicher, vgl. VAN DEURSEN 1974, 196. Zwischen 1574 und 1611 wurde in Delft an den letzten Sonntagen der Monate Februar, April etc. Abendmahl gehalten, danach an den ersten Sonntagen der Monate Januar, März etc., vgl. WOUTERS & ABELS 1994, I, 209f. Mit dieser Einteilung vermied man bewußt, an die kirchlichen Festtage anzuschließen (Noch für 1639 und 1654 wird diese – wiederum nur vergleichsweise – hohe Frequenz des Abendmahls bestätigt, GOUDAPPEL 1981A, 105 bzw. DE WITTE 1654, 91, weshalb ich annehmen möchte, daß sich diese Gewohnheit auch in späterer Zeit fortgesetzt hat.

70 Inwieweit die Hausbesuche tatsächlich regelmäßig stattfanden, läßt sich schwerlich sagen. Wachsende Mitgliederzahlen geboten sicherlich Modifizierungen. In Zeiten länger vakanter Pfarrstellen ist doku-mentiert, daß fällige Besuche verschoben wurden, PARKER 2001, 228.

71 Vgl. oben, Kap. 1.2, Anm. 47.

Angehörigen.[72] Der von letzterem gezogene Vergleich des jährlichen Durchschnitts von 36 mit den 44 Fällen im wesentlich größeren Amsterdam der selben Periode zeigt die Intensität der Bemühungen des Delfter Presbyteriums auf.[73] In anderen Städten der Vereinigten Provinzen lagen die Werte weitaus niedriger.[74] Der Erfolg kann skeptisch beurteilt werden. Die wachsende Mitgliederzahl machte es notwendig, zunehmend Exempel zu statuieren anstatt alle Vergehen zu maßregeln.[75] Auch die sinkende Rate neuer vor den Kirchenrat gebrachter Zuchtfälle in den drei darauffolgenden Jahrzehnte – wohlgemerkt bei wachsenden absoluten Mitgliederzahlen – läßt verschiedene Schlußfolgerungen zu. Entweder hatten sich die Sitten tatsächlich als Folge verschiedener kirchlicher und weltlicher Erziehungsmaßnahmen (man denke an Bildung und die Absenz die Stadt direkt betreffender kriegerischen Auseinandersetzungen) verbessert oder die Kirchenältesten setzen schlechterdings andere Prioritäten. Wie Parker gezeigt hat, diskutierten die Presbyter zwischen den 1620er und den 1640er Jahren zunehmend über organisatorische und personelle Fragen sowie Angelegenheiten, die ihr Verhältnis zur *kerkfabriek* oder wohltätigen Stiftungen betrafen. Obwohl man sich wieder von Zeit zu Zeit den Sitten der Gemeinde widmete,[76] verlagerte sich der Schwerpunkt damit von innergemeindlichen hin zu gesellschaftlichen Vorgängen, die über die reformierte Gemeinschaft hinausgingen. Mit Parker kann man folgern, daß die Kirche auf diese Weise „in ihre Rolle als Öffentlichkeitskirche" hineinwuchs.[77]

Bei allen überregionalen Spannungen, die das Verhältnis zwischen reformierter Religion und der politisch-gesellschaftlichen Ebene im ersten halben Jahrhundert der Republik charakterisiert

---

72 Abels schätzt die Zahl auf höchstens 1200, d.h. minimal 1157, maximal 1199 Personen, bei 1735 vor den Kirchenrat getragenen Klagen, WOUTERS & ABELS 1994, II, 105; vgl. PARKER 2001, 218f. Damit beläuft sich prozentuale Anteil an der Gesamtmitgliederzahl auf 0,3%-5,0% in den Anfangsjahren 1573-1579, auf 1,1%-3,9% im ersten Jahrzehnt des 17. Jh., auf 0,7% im (unruhigen) Jahr 1618 und 1621 auf 1,8%, WOUTERS & ABELS 1994, II, 90-94.

73 PARKER 2001, 218ff., im Bezug auf die Studien von Abels, s.o., und Roodenburg. Vorsicht ist beim Zahlenspiel geboten. Amsterdam weist starke Schwankungen per Jahrzehnt (mit Extremen von 30 Fällen [1591-1600] und 67 Fällen [1611-1620]) und einen Anstieg des Mittelwertes nach 1620 (Gesamtdurchschnitt 1620-1690: 51) auf; auch werden, so Roodenburg, nicht alle Fälle von Abend-mahlsmeidung konsequent verzeichnet sein und sind Erfassungsprobleme nicht zu vermeiden, ROODENBURG 1990, 136f., bes. Tabelle 3.1. sowie 142ff.
Obwohl es für Amsterdam keine Mitgliederregistrierung gibt, sei zur Einschätzung der Dimensionen auf Zahl der Pfarrstellen verwiesen: Während Delft zwischen 1587 und 1640 nur vier Prädikantenstellen hatte, stieg die Zahl in Amsterdam bis 1650 auf fünfzehn, vgl. VAN LIEBURG 1996B, II, Sp. 13.

74 PARKER 2001, 219, nennt Dordrecht (14,3 Fälle im Mittel der Jahre 1572-1579) und Deventer (13,5 im Zeitraum 1592-1619).

75 So Abels in Übereinstimmung mit Feststellung Roodenburg für Amsterdam. Der Autor sieht sich allerdings nicht in der Lage, wie jener auch tatsächlich ein „disziplinierteres" Verhalten zu konstatieren, vgl. WOUTERS & ABELS 1994, II, 112f., vgl. auch PARKER 2001, 228.

76 Wie im bereits im zuvor betrachteten Zeitraum standen in drei- bis fünfjährigen Abständen wesentlich mehr Zuchtfälle auf der Tagesordnung, vgl. die Zählung ebd., 224, Tabelle 4 sowie die Graphik bei WOUTERS & ABELS 1994, II, 90.

77 PARKER 2001, 222f., 230, Zitat aus der dt. Zusammenfassung, ebd., 231.

haben, zeichnet es sich in Delft durch Pragmatik und Konsens aus. Die Harmonie wurde im Jahr 1617 nur kurzzeitig gestört; der politische Einfluß weitete sich jedoch nicht auf Einmischung in theologische Fragen aus.[78] Es ging darum, die Einflußbereiche der jeweiligen Autoritäten voneinander abzugrenzen und, noch entscheidender, zu respektieren. In Protokollen zur Kirchenzucht etwa zeigt sich die Rücksichtnahme auf das Autoritätsgebiet der weltlichen Obrigkeit, indem der Kirchenrat stets den Eindruck vermeiden wollte, ihm zu Ohren gekommene Vergehen der weltlichen Gerichtsbarkeit gemeldet zu haben.[79] Weltliches und geistlich-reformiertes Regiment sollten gut abgegrenzten Mosaiksteinen gleich ineinander greifen und dabei weder verschmelzen noch miteinander wetteifern. Daß dies in Delft gut gelang, kann auf ihre oben ausgeführte enge Verflechtung und die kurzen Kommunikationswege zurückgeführt werden. Wie Paul Abels feststellt, griff keine Seite ihr Gegenüber „mit Wort oder Schwert" radikal an.[80] Die Kirche mäßigte, wie der Autor weiter darlegt, ihren Ehrgeiz, die gesamte Gesellschaft verändern zu wollen und beschränkte sich im Hinblick auf die Regenten darauf, Mißstände ihres Schriftverständnisses zu benennen. Niemals verlangte sie, Delft „bibliokratisch" zu regieren. Und obwohl die bürgerliche Regierung ihre Aufforderungen nicht immer befolgte, so kam sie der öffentlichen Kirche doch oft auch entgegen. Sie erkannte die „normierende Rolle der neuen Kirche" an, ohne sie in eine „breite Volkskirche" verändern und damit ihren reformierten Bekenntnischarakter antasten zu wollen.[81] Sich selbst betrachtete sie als die Obrigkeit einer „wel gepolitieerde christelicke *gereformeerde* stadt."[82] Wohlgemerkt ist hier weder eine allgemein christliche Gesellschaft, in der der öffentliche Raum Platz für jegliche Konfession bietet, noch eine spezifisch-calvinistische gemeint. Die „nieuwe samenleving" von Delft gegen Ende seines Untersuchungszeitraumes im Blick, folgert Abels, daß die Gesellschaft als eine im allgemeinen „reformatorisch gefärbte" zu verstehen sei, „modelliert nach den Normen der Heiligen Schrift – mit der Maßgabe, daß es die calvinistische Interpretation der Bibel war, an welcher die Obrigkeit Gesetzgebung und Politik überprüfte und überprüfen ließ, jedoch ohne eine Spur von Rigorismus. Der Calvinismus fungierte dabei als das moralische Gewissen der Nation, nicht als moralische Zwangsjacke."[83]

---

78 Vgl. WOUTERS & ABELS 1994, II, 393f.

79 Vgl. ebd., II, 121.

80 Ebd., II, 394.

81 Ebd., II, 391f., er formuliert weiter: „Zij [die weltliche Obrigkeit] accepteerde het onderscheid tussen 'kinderen van God' en 'kinderen van de wereld', met alle beperkingen die dit met zich meebracht voor de toetreding. De kerkelijke wachters voor het Avondmaal, in de gedaante van geloofsonderzoek en tucht, werden door de Delftse regenten niet gestoord in hun werk. Dit impliceerde dat de regenten zeer wel konden leven met een officiële kerk, die weliswaar in sociaal opzicht een redelijke afspiegeling van de stedelijke samenleving vormde, maar numeriek slechts een minderheid van de Delftenaren tot haar leden rekende."

82 Zitat ebd., II, 391, jedoch ohne Quellenangabe, Hervorhebung bei Abels.

83 Ebd. (meine Übersetzung).

3.2 Der reformierte Anspruch auf geistliche Autorität

Von diesem engen Ineinandergreifen her ist es verständlich, daß die reformierte Kirche ihren Status als souveräne geistliche Autorität mit allen Mitteln zu bestätigen suchte. Sie forderte das Monopol der öffentlichen Meinung, von Lehre und gemeinschaftlicher Unterhaltung. 1575 führte der aus Antwerpen gekommene Schulmeister, ein *rederijker* und bekennendes Mitglied der reformierten Kirche, während der – wahrscheinlich in der Neuen Kirche stattfindenden – Predigt auf dem Markt ein „rhetorijck kinderspel" auf, das wohl als eine Art alternativer Kindergottesdienst zu verstehen ist. Dies geschah mit Zustimmung der Obrigkeit; der Magistrat gönnte ihm dafür drei Kannen Wein, während der Kirchenrat intervenierte: es sei seine Angelegenheit hierüber zu entscheiden, Spiele würden Gottes Namen entehren und zur „ontstichting van zijn naasten" führen. Zur Erinnerung sei gesagt, daß die Reformierten in dem Moment mit 795 Mitgliedern nur knapp über 5% der Stadtbevölkerung repräsentierten. Einen Monat später ist erneut eine derartige Vorstellung dokumentiert.[84] Während die Rhetoriker zuvor noch gelobt worden waren, da die reformatorisch gesinnten unter ihnen auch zur Verbreitung des neuen Gedankengutes beigetragen hatten,[85] zeigen die strengen Verurteilungen jeglicher Formen von „Rederijkerij" nach 1573, daß die Reformierten das Monopol für öffentliche Auftritte nur für sich beanspruchten.[86] Besonders „gefährlich" war der in Rhetorikerkreisen verbreitete Topos, daß der Heilige Geist am Ursprung ihrer Kunst stünde.[87] Sagt es etwas über den frühen Einfluß der Reformierten in der Stadt aus, daß Delft die einzige Stadt war, in der der *Rederijkerkamer* kein kommerzieller Erfolg beschieden war?

---

84 VAN BOHEEMEN & VAN DER HEIJDEN 1982, 77; vgl. WOUTERS & ABELS 1994, II, 184.

85 WOUTERS & ABELS 1994, II, 183.

86 Vgl. zur Reaktion des Delfter Presbyteriums bzw. der Synode von Delfland auf die *Rederijkerij* in den ersten 50 Jahren WOUTERS & ABELS 1994, II, 183-198; zu ihrer Geschichte VAN BOHEEMEN & VAN DER HEIJDEN 1982; VAN BOHEEMEN & VAN DER HEIJDEN 1999, 130-145.
Die Ablehnung des Theaterspiels war nicht notwendig mit der in ihm verbreiteten religiösen Überzeugung bzw. des Glaubens der Ausführenden verbunden: bereits die nationale Synode von Dordrecht 1578 hatte sich gegen die Vereinbarkeit von Mitgliedschaft einer reformierten Gemeinde und einer Rhetorikerkammer ausgesprochen. In Delft kam es 1582 etwa zur Exkommunikation Pieter Jansz. Hellemans, der seit 1578 „Kaiser"der neu entstandenen Gesellschaft „De Rapenbloem". Der Magistrat hatte offenbar 1582 die Aufführung eines Stückes verboten, welche „schandaleuse dingen ende calomnien tegen de dienaers der kercken" enthielt (WOUTERS & ABELS 1994, II, 186). Nachdem die nationale Synode von Den Haag 1586 beschlossen hatte, bei den weltlichen Obrigkeiten auf ein Verbot jeglicher Theatervorstellungen anzudringen, da diese den Gemeinschaftssinn in Gefahr bringen könnten (Verspottung von Gottes Wort, der Religion, der Obrigkeiten, der Kirchendienern und anderer frommer Menschen, ebd.), wurden Aktivitäten der *Rederijkers* in Städten wie Dordrecht, Rotterdam und Delft tatsächlich verboten. 1613 beschloß der Magistrat „De Rapenbloem" wiederaufzurichten, ihre Vorstellung sollten der öffnentlichen Armenfürsorge (*Kamer van Charitaten*) zugute kommen, da diese im folgenden Jahr mit der reformierten Diakonie zusammengelegt wurde, profitierte diese direkt vom Theaterspiel der *Rederijker*, auch wenn sie nicht die erhofften finanziellen Früchte abwarfen. Nach 1620 nahmen ihre Aktivitäten ab; 1677 sollte ein erneuter Versuch, die Kammer zu beleben, scheitern.

87 Ein Beispiel ist die Kontroverse um ein Spiel in dem nahe Delft gelegenem Ort Lier (1604/06), VAN BOHEEMEN & VAN DER HEIJDEN 1985A, bes. 43-47, 88-91, 98-101.

Die Predigt wurde zur einzigen, länger dauernden organisierten Versammlung in der Stadt, welche – im Gegensatz zum Markt oder der Kirmes und abgesehen von Verlautbarungen der weltlichen Obrigkeit und Gerichtssitzungen – eine „Mitte" besaß. Die Stadtkirchen waren Teil des öffentlichen Raumes, jeder, auch wenn er das Bekenntnis nicht teilte, konnte der Predigt beiwohnen. Als einzige öffentliche Performanz einer geistlichen Deutung sollte die reformierte Wortverkündigung die Wahrnehmung der Stadtgemeinschaft beeinflussen. Wie wichtig der Kirchenrat die gesamtgesellschaftliche Funktion der sonntäglichen Hauptpredigten nahm, zeigt seine Unzufriedenheit mit den Gottesdienstzeiten in der *Gasthuis*kapelle; 1579 empfahl er diese zu verfrühen, damit alle die Möglichkeit hätten, in der Stadtkirche zu erscheinen.[88]

Es ist die Gültigkeit ihres geistlichen Anspruchs für die gesamte Stadtgemeinde, worauf die Besetzung der Kirchengebäude durch die Reformierten abhebt, oder anders: die „Lufthoheit" in den Stadtkirchen heißt zugleich auch die Forderung von Interpretationshoheit, das Monopol ihres Wortes in der Öffentlichkeit. In diesem Sinn ist der symbolische Akt zu verstehen, *keine* „nieuwe tempelen ofte huysenen" zu errichten, wie Wilhelm von Oranien im September 1572 an den Delfter Magistrat geschrieben hatte, sondern die Stadtkirchen zu „reinigen" und an die kleine reformierte Gemeinde zu übergeben, „want dat Godts woort billick die eerste plaetse hebben moet en mach in gheen twijfel noch disputacie ghebracht werden."[89] Obwohl nicht mehr geweiht, profaner Raum und städtisches Eigentum wurde das Kirchengebäude in der Wahrnehmung der Reformierten gerade die Wortverkündigung gleichsam „geheiligt". Das Verbot der Provinzsynode von Edam, zur Wortverkündigung bestimmte Kirchen als „Pferdeställe, Soldaten- oder Vagabundenherbergen" oder als Werkstätten für Handwerker oder Fischer zu mißbrauchen, zeigt es genau dies; die Begründung lautete nämlich: weil es Anstoß erregte und „zur Geringschätzung von Gottes heiligem Wort" führte.[90] Wenn 1640, ein halbes Jahrhundert später, Dionysius Spranckhuysen und der Älteste Evert van Bleyswijck die Bürgermeister der Stadt Delft aus Anlaß der jährlichen Kirmes aufsuchen sollten mit der Bitte, „dat de ongeregeltheden in de kerck ende op de kerckhoven [...] worden geweert",[91] besaßen sie nicht nur moralische oder pastorale Beweggründe, sondern war ihre Intervention durchaus auch symbolisch

88 WOUTERS & ABELS 1994, II, 225.

89 Zit. nach NOORDELOOS 1955, 305, Anlage B 1 (datiert 19.9.1572); vgl. ebd., 210; WOUTERS & ABELS 1994, II, 126. Zum Delfter Bildersturm aus der historiographischen Perspektive Dirck van Bleyswijks siehe unten, Kap. 5.1.

90 „Overmitts metterdaet bevonden, dat eenige plaetsen, tot exercitie van de waere religie gedestineert zynde, tot peerdestallen, soldaten- ende vagabondenlogisen ende van sommige ambachtsluyden, als visscheren ende dyergelycken meer, misbruyct, verontreyniget ende verwoestet werden ten derende tot ergernisse ende cleynachtinge van Godes heylige woert, wert versocht, dat hierinne geremedieert werde naer behooren.", *Acta Synodi Edammensis, gehouden anno 1586 den 2 Juny stilo novo*, § 2, zit. nach ACTA 1892, 132-139, hier: 134.

91 Zit. nach LEURDIJK 1994, 152, zu folgendem ebd.

zur Sicherung ihrer „Lufthoheit“ gemeint. Während sich ihre sechs Jahre später erfolgten Eingaben auf Störungen während der Gottesdienste beziehen sollten – also auf die Gewährleistung der ihnen zustehenden *Nutzung* der Stadtkirchen –, verknüpfte man diese mit dem Kirchenbau selbst, dem, so ist zu schlußfolgern, in der Wahrnehmung der Delfter Reformierten auch außerhalb ihres gottesdienstlichen Gebrauchs besondere Würde zukam.

3.3 Die katholische Herausforderung

Mit dem Privileg ausgestattet, die Stadtkirchen benutzen zu dürfen, sah sich die reformierte Kirche jedoch gerade in Delft erstarkenden Rivalen gegenüber. Während Remonstranten und Lutheraner tatsächlich recht ruhige Minderheiten bildeten,[92] war Delft neben Utrecht, Haarlem und Oldenzaal (Twente) ein Zentrum für die katholische Mission. Es war ein Delfter Priester, welcher 1592 bei Papst Clemens VIII. auf die Sendung von Jesuiten gedrungen hatte. Im selben Jahr bereits kamen vier Jesuitenpatres in die Republik, zwei von ihnen stammten ursprünglich aus Delft, wo auch der erste Missionsposten etabliert wurde.[93] Zuvor war bereits damit begonnen worden, die Strukturen der katholischen Kirche wiederherzustellen und der Missionssituation anzupassen. Mit der Leitung betraut wurde ein Apostolischer Vikar, der in direkter Abhängigkeit vom Heiligen Stuhl – vertreten durch die Nuntiaturen in Köln bzw. Brüssel – stand, womit zugleich der politische Einfluß der Habsburger unterbunden wurde. Die römische Kirche konnte damit unabhängig von der Autorität eines katholischen Herrschers funktioneren.[94] Zum ersten Apostolischen Vikar ernannt wurde Sasbout Vosmeer (1548–1614), der aus einem angesehenen Delfter Regentengeschlecht stammte.[95] Ihm folgten Philippus Rovenius (1573–1651) aus Deventer, welcher die Verwaltung neu organisieren, die Liturgie vereinheitlichen und einen Katechismus zur Glaubensunterricht für Laien einführen sollte,[96] Jacobus de la Torre (gest. 1661) und Johannes Neercassel (1623–1686), welche beide in Löwen studiert hatten, und schließlich Petrus Codde (1648–1710). Unter letzterem verstärkten sich die Spannungen zwischen dem vielfach von jansenistischer Frömmigkeit geprägten niederländischen Klerus und Rom, das 1711 letztlich im altkatholischen Schisma münden sollte.[97] Bevor die politische Dominanz der

---

92 Vgl. GOUDAPPEL 1981B.

93 VAN HOECK 1948, 407f.; vgl. ROGIER 1947, II, 52-56; VAN HOECK 1940, 24-31, 61ff. Neben den Jesuiten sollten Franziskaner, Kapuziner und Karmeliten in der Republik tätig werden, in Delft jedoch wurde erst Anfang des 18. Jahrhunderts ein franziskanischer Posten errichtet, nachdem die Jesuiten aus der Stadt vertrieben worden waren; vgl. ROGIER 1960.

94 Dazu HAMANS 1999, 245-257; ACKERMANS 2003, 12-17.

95 Zu seiner Biographie HAMANS 1999, 246, Anm. 2. Sasbout, der bereits Generalvikar des Bistums Utrecht war, wurde 1592 zum Apostolischen Vikar ernannt und 1602 zum Titularerzbischof von Philippi *in partis infidelium* geweiht, ein Jahr darauf jedoch aus der Republik verbannt.

96 Zu seiner Biographie ebd., 252, Anm. 15; vgl. J. VISSER 1966.

97 Vgl. die prosopographische Studie von ACKERMANS 2003.

Reformierten im Westfälischen Frieden unausweichlich festgeschrieben worden war, benutzten die weltlichen Priester den Begriff der *Missio Hollandica* nicht, hatte man doch auf der Kontinuität von Kirche und Gesellschaft beharrt.[98] Eine Stadt wie Delft rechtfertigte dieses Selbstverständnis: Dort war die katholische Seelsorge fast ununterbrochen gewährleistet; während anfangs vergleichsweise wenige Katholiken gezählt wurden, sollte sich ihre Zahl in der ersten Jahrhunderthälfte gar mehr als verdreifachen. 1500 *catholici* zählte man 1615,[99] zwei Jahre später waren es bereits 2000,[100] in den 1630er bis 1650er Jahren schwankten die Angaben zwischen 4000 und 5000 Personen.[101] Neben der Jesuitenkirche in einem Haus am Ouden Langendijk südlich des Marktes im „Papenhoek", zu der später vielleicht auch Johannes Vermeer Kontakte pflegen sollte,[102] war der Beginenhof das geistliche Zentrum. Seine Bewohnerinnen standen – als eigentliche Trägerinnen des kontinuierlichen katholischen Lebens – in der Tradition der nichtordinierten, aber dennoch zölibatären Beginen, die sich einem geistlichen Leben verpflichtet hatten; die weltlichen Priester lebten mit ihnen. Joannes Stalpart van der Wiele (1579–1630) etwa hatte oratorianische Spiritualität nach Delft gebracht, selbstgeschriebene geistliche Lieder eingeführt und einen Chor von zwanzig „Jungfrauen" gegründet, um an Sonn- und Festtagen und wahrscheinlich auch während der Katechesen und anderer Zusammenkünfte zu singen.[103] Von Lodewijk Makeblijde (1565–1630), dem zeitgleich mit Stalpart in Delft aktiven Superior der jesuitischen Mission, sind ebenfalls Liederbücher und Gebetstexte überliefert.[104] Wenn das Verhältnis zwischen Weltpriestern und Jesuiten auch in Delft nie ohne Spannung war,[105] so

---

98 SPIERTZ 1975, 3. Die Spannung zwischen dem direkten Zugriff der Kurie, der mit dem Begriff „Mission" verbunden war, und dem Selbstverständnis der Weltpriester, in Diaspora in *eigenen* Land zu leben und damit Eigenständigkeit einfordern zu können – vergleichbar mit dem „survivalist view" englischer Weltpriester (RYRIE 2006B, 127) –, führte letztlich zu dem Schisma, vgl. ACKERMANS 2003, 15, 22. Parallel zu den Entwicklungen in Frankreich kommt es hier ebenfalls zu Verbindungen zwischen jansenistischer Theologie und „nationalkirchlichen" Bestrebungen.

99 Missionsbericht von Lodewijk Makeblijde SJ, nach MENSINK 1958, 84; KOK 1981, 110; WOUTERS & ABELS 1994, II, 138; vgl. die Chronik von Norbertus Aerts, publ. in VAN HOECK 1948, hier: 412: „Hoc anno reperti 1500 catholici universum praeter eos qui magno numero Delphos e pagis con-fluebant."

100 Ebd., 414: „Erant in urbe [Delft] circiter 2000 catholici; sacro fonte lustrati centum et viginti.", vgl. MENSINK 1958, 84.

101 Im Jahr 1635: 4000-5000 (Missionsbericht des Apostolischen Vikars Philippus Rovenius, MENSINK 1958, 85; vgl. Kok 1981, 110); im Jahr 1638: ca. 4000 (Mensinck 1958, 85); in den Jahren 1642 und 1650: ca. 5000 (Missionsbericht des Apostolischen Vikars Philippus Rovenius, MENSINK 1958, 85; vgl. KOK 1981, 110 bzw. J.Y. JACOBS 1982-83, 78; vgl. ABELS 2002, 318); im Jahr 1656: ca. 5500 (Missionsbericht des Apostolischen Vikars Jacobus de la Torre, MENSINK 1958, 85; vgl. KOK 1981, 110).

102 MONTIAS 1989, 129-133, 176-181; jüngst noch BEGHEYN 2008.

103 Erwähnt in der von *klopje* Wilhelmina de Reeck verfaßten Biographie Van der Wieles, publ. bei MENSINK 1958, 197-220, hier: 202f., gegen Ende seines Leben versammelten sich um Stalpart sogar 80 „geistliche Jungfrauen" um sich, ebd., 205; zu Van der Wieles Liedern vgl. CH. VAN LEEUWEN 2001. Die Lieder wurden wohl kaum während einer Messe gesungen, da diese der festen, lateinischen Liturgie zu folgen hatte, sondern während informeller geistlicher Zusammenkünfte mit Predigt; vgl. MENSINK 1958, 123.

104 Zu ihm LOOSEN [1964].

105 MENSINK 1958, 132ff.

arbeiteten beide, Stalpart und Makeblijde, mit den modernen Mitteln von Literatur und Kultur. Makeblijde verfaßte zudem Lehrbücher und bearbeitete den Mechelner Katechismus für Jugendliche, womit – gemeinsam mit dem von Rovenius propagierten *Catholycke catechismus* – eine Grundlage für die Glaubensformung bereitgestellt wurde, welche zumeist in der Hand der *kloppen*, der geistlichen Jungfrauen, lag.[106] Ausbildung und gemeinschaftlich erlebte Kultur – das Singen – diente der Festigung des Verständnisses katholischer Eigenheit, die Verbreitung von Schriften und öffentliche Disputationen trugen dazu bei, Unentschiedenen den katholischen Glauben nahezubringen: 1631 wird von vierzig Konvertiten, 1643 von „vielen" Meldung gemacht, denen auch Bücher bei ihrem Entschluß geholfen haben sollten. 1642 führte ein Jesuit ein öffentliches Streitgespräch mit einem reformierten Prädikanten, in dessen Folge ein Mennonit zum Katholizismus übertrat.[107]

3.4 Prädikanten und Laien als Kontroverstheologen: Legitimität als Problem

Gestaltete sich die alltägliche Begegnung von Menschen unterschiedlicher Konfessionen pragmatisch, unkompliziert und freundlich – und darf vielleicht mit Willem Frijhoff als „omgangsoecumeniciteit" bezeichnet werden,[108] blieben die Topoi konfessioneller Polemik unverändert feindlich.[109] Persönliche Dispute können kaum mehr nachvollzogen werden, wohl aber ihr schriftlicher Niederschlag. Pamphlete, in denen ein theologisches Streitgespräch vorgeführt wurde, entwickelten sich zu einem besonderen literarischen Genre, in dem sich insbesondere Delfter Prädikanten auszeichneten. Von katholischer Seite herausgefordert, fühlten sie sich bemüßigt, ausführlich zu antworten, um ihre Anhänger mit Argumenten zu wappnen oder Unentschiedenen „Entscheidungshilfen" an die Hand zu geben. Da die Gegenseite keineswegs untätig blieb, entspannen sich in rascher Folge harsche Disputationen; gleichwohl ermöglichte die Buchform interessierten Lesern, die Argumente nebeneinander zu legen, nachzuvollziehen und – vielleicht auch – abzuwägen.[110]

---

106 MENSINK 1958, 124f.; LOOSEN [1964], 56-65; HOPPENBROUWERS 1996, 46.

107 „Supra quadraginta ad fidem conversi; pluribus profuit Lessii libellus 'de Fide capescenda'."; „Hoc anno [1643] multi ad fidem conversi sunt. Commentarii in novum testamentum Francisci Costeri magnum fructum in animis fecerunt; hujusmodi libri in populum sparsi facile ad 160."; es geht um Leonardus Lessius SJ, *Quae fides et religio sit capessenda, consultation* [...], Antwerpen ^{3}1614 und Franciscus Costerus SJ, *Het Nieu Testament onses Heeren Iesu Christi met korte uytlegghinghen* [...], Antwerpen ^{1}1614. „Hoc anno [1642] instituta ad alterutro nostrorum disputatio cum Calvini ministro, eo fructu ut Mennonis assecla cujus causa suscepta fuuerat ad catholicos accesserit.", Chronik des Norbertus Aerts zur Geschichte der Jesuiten in Delft, alles zit. nach VAN HOECK 1948, 419f.

108 Vgl. oben, Kap. 1.3.

109 Vgl. KOOI 2004.

110 Vgl. unten, Anm. 117. Eine Studie dieser „heruntergebrochenen", volkssprachlichen Kontroverstheologie zwischen Prädikanten und katholischen Priestern ist ein Desiderat, sie könnte aber dazu beitragen, die außergewöhnliche theologische Kompetenz von Laien in der Republik verstehen zu helfen, welche diese gerade im Alltag unter Beweis stellen mußten.

3.4.1 Spranckhuysen und *Den Verdoolden Buyrman*

1632 reagierte Dionysius Spranckhuysen auf die Verbreitung eines *Boecxken*, das „een gheruymen tijdt ghewandelt heeft onder de handen van vele menschen in en omtrent dese Stadt Delph". Acht Jahre zuvor in Antwerpen gedruckt, hatte es – in Titel und Titelvignette das reformierte Schlagwort der Predigt des Wortes aufnehmend – den „verirrten Nachbarn" im Norden aufgerufen, „zur wahren Kenntnis des göttlichen Wortes und der aufrechten Kirche" zu kommen.[111] Die Stoßrichtung der Metapher zugleich auf seine eigenen, Delfter Nachbarn hin verändernd, bot Spranckhuysen mit seiner Replik einen *Leyds-Man voor den verdoolden Buyrman* an.[112] In seiner Widmung an Magistrat, Prädikanten, Älteste und „alle guten Seelen" von Delft und Delftland betont er ausdrücklich, sein Werk als „heiligen Kampf" zu verstehen, der zu Frieden und Ruhe in der Stadt beitragen sollte. Scharf beantwortet wurde Spranckhuysens *Leyds-Man* von einem gewissen Reynier Coopman mit einer „Augensalbe für den verirrten Führer",[113] dem der Angegriffene wiederum ein „Gegengift gegen den päpstlichen Wahnzustand" entgegensetzte. Die Relevanz seiner Widerlegung erweiterte Spranckhuysen diesmal auf die gesamte Republik, indem er sie den Generalständen widmete, um sie, wie er schreibt, der apostolischen Wahrheit des Bekenntnisses zu versichern, das die Herren „soo mannelijk" angenommen und „tot noch toe soo gheluckelijck" verteidigt hätten.[114] Bereits hier werden die zentralen kontroversen Punkte deutlich: Während die Vereinten Provinzen seit einiger Zeit vom hellen Licht des Evangeliums beschienen seien, stifteten „Papen en Iesuijten" im Vaterland Unruhe, da sie als Instrumente der Dunkelheit die Schrift verunklärten und durch Bilder und Traditionen ersetzten. Sie bewiesen es, indem sie der Kirche höhere Autorität zubilligten als der Heiligen Schrift, die Folge: Satan ließe seine Nachfolger ertauben und wie ihre Götzenbilder verstummen und verstocken.[115] Seine Assoziation mit den politischen Autoritäten, die in dieser Widmung zum

---

111 DEN VERDOOLDEN BUURMAN 1624. Auf dem Titelblatt ist ein Holzstich des zwölfjährigen Jesus im Tempel abgebildet. Dieses Buch war seinerseits eine Replik auf den Angriff eines reformierten „Blau boucksken".

112 SPRANCKHUYSEN 1632.

113 COOPMAN 1634.

114 SPRANCKHUYSEN 1635, hier: Widmung, fol. 6r.

115 „Wy hebben groote redenen om ons te bedroeven, siende dat in sulcken helderen Sonneschijn van het Evangelium der Genade en der Waerheyt, nu so een geruymen tijt syne stralen heel lieffelijck uytspreydende over dese vereenichde Provincien, noch worden gevonden so vele *Endimions*, die niet eens hun sware ooghen oplicht uyt den ouden slaperighen Nacht, nocht eenigh vermaeck scheppen in dat amiable en zalighe Licht. [...] de Prince der duysternisse, den ledigen Sathan wroet, woelt en raest [...] Hy verdooft, verstockt, verhart die ghene, welcke het Beest volghen, hun gelijck-makende de Beelden haerder Afgoden, so dat sy ooge[n] hebben ende niet en sien, ooren ende niet en hooren, herten ende niet en verstaen. Hier toe helpen mede syn Emissarisen en Instrumenten, de *Papen* en Iesuijten, die door ons lieve Vaderlant swermen met grooter menichte: in alle Steden, Vlecken, Dorpen, Gehuchten hun nesten maecken: noch Heeren Huysen, noch Boeren Hutten onbesocht laten; over-al arbeydende om het heylige Evangelium [...] van onghenoeghsaemheydt verdacht te maecken [...] In plaetse van de goede luyden te wijsen tot de Boecken der Propheten en Apostelen, soo verwijsen sy deselve tot de Beelden en Schilderijen [...] daet syn Boecken der Leugenen [...] Sy verwijsen de goede luyden tot een hoop Traditien [...]", ebd., fol. 2r.-3v.

Ausdruck kommt, setzte Spranckhuysen nicht nur ein, um die Generalstände zum „Krieg des Herrn“ anzuspornen[116] – ihre Funktion zur Befriedung des Landes legitimierte die reformierte Lehre mithin. In diesem Sinn ist auch Spranckhuysens „freundliches“ Nachwort an katholische Leser gemeint, in dem er beschwichtigend betonte, sich lediglich gegen die verblindenden Aktionen der Priester, nicht aber gegen die Laien zu wenden. Denen wünsche er das richtige Wissen beizubringen, das ihren – durchaus bewunderten – Glaubenseifer in die richtige Bahnen lenken sollte; maßgeblich seien, wie er betont, nicht seine Worte, sondern nur das Evangelium.[117]

3.4.2 Die Dialoge von Hermannus Tegularius und dem Delfter Kollegium

Ein Jahrzehnt später entspann sich eine schriftliche Debatte, an der offenbar das gesamte Delfter Prädikantenkollegium beteiligt war.[118] Begonnen hatte sie mit einer Herausforderung aus Rotterdam. Wenn die Theologen drei ihnen zugesandte Thesen zu widerlegen imstande wären, würden einige Katholiken aus Delft zur reformierten Religion übertreten. Obwohl sich Spranckhuysen, Fodinaeus, Tegularius, Goethals und Van Oosterwijk gegen dieses Angebot empörten, reagierten sie mit Gegenthesen zur Frage des Fastens – dem Thema der ersten These –, welche ihr Opponent, nach ihrer Aussage, in seiner Replik jedoch negierte. Spielte sich ihr Disput bis dahin wohl noch in Briefen ab, veröffentlichte das Kollegium seine Anwort als Buch. Dem Titel zufolge wurden vier Punkte disputiert: 1. Das Fasten in den 40 Tagen vor Ostern, 2. Kirche und die Lehre der Reformierten, 3. Das Sakrament des Altars und 4. Das Sakrament der letzten Ölung.[119] In der Rivalität pastoraler Praxis besaß letzteres ganz besondere Relevanz, sind doch nicht wenige Geschichten bekannt, in denen sich die Bekehrung zum Katholizismus auf dem Sterbebett vollzog

---

116 „Gaet dan coragieuselijck voor, mijn gebiedende Heeren, in’t geene eenmael [...] begonnen is. Voltreckt den Oorlogh der Heeren. Voltreckt den Oorlogh des Heeren. Laet Godt van u hebben, ‘t gene hy verwacht van alle Coningen der Aerden [...]“, ebd., fol. 6v.

117 „Gelooft uwe *Papen* niet: Gelooft oock ons niet: maer Gelooft den mont der waerheyt / die in de *H. Schriftuere* geopent is [...]“, ebd., 490; Spranckhuysen empfiehlt ausdrücklich, die Argumente der gegnerischen Traktate gegeneinander abzuwägen: „Ick hoop immers / dat het lesen van dien u niet en sal verboden worden. [...] Wy hebben den onsen niet alleen toeghestaen / maer oock vermaent / dat sy vryelijcken souden lesen eerst den *Verdoolden Buyrman*, en daer nae het *Paepsch Collyrium*; ja onse Boeck-verkoopers hebben wy versocht / sy wilden tot dien eynde eenighe *Exemplaren* sien te bekommen / en die opentlijck te koop stellen ghelijck gheschiet is.“, ebd., 489.

118 Die Rekonstruktion stützt sich lediglich auf die Vorworte der im folgenden zu nennenden Drucke; zur Zusammenstellung des Prädikantenkollegiums vgl. oben, Kap. 2.3.2, Anm. 214.

119 *Een schriftelijck proces tusschen de Papisten als eyschers: Ende de ghereformeerden als Verweerders, over dese vier notable poincten. 1. Den Vasten van veertich dagen voor Paeschen. 2. De Kercke ende leere der Ghereformeerden. 3. Het Sacrament des Autaers. 4. Het Sacrament des laetsten Olysels*, [Delft?] 1644, es konnte kein Exemplar ausfindig gemacht werden, Titel nach: CATHOLIJCKE TRIPLIJCKE 1645, 3 bzw. TWEEDE DIALOGVS 1646 [unten, Anm. 12], Voor-reden.

– oder eben nicht.[120] Im folgenden sollen jedoch die Argumente zum Kirchenverständnis Revue passieren.

Die reformierte Replik wurde mit einer *Catholijke Triplijke* beantwortet, welche 1645 angeblich in Antwerpen gedruckt wurde.[121] Sein anonymer Autor wurde in der dreiteiligen, unmittelbar darauf folgenden Antwort als „Paepsch Advocaet van Rotterdam" bezeichnet,[122] eine Charakterisierung, die womöglich auf Arnout Kievit (gest. 1648) schließen läßt. Gegen dessen auf Bellarmin basierendes Hauptwerk, das *Catholijck Memory-Boeck der Gereformeerde* ([1]1624), sollte sich eine ausführliche dogmatische Widerlegung des Leidener Prädikanten Petrus Cabeljauw (ca. 1608–1668) richten.[123] Der „Gereformeert Predicant van Delff", welcher den Disput des Kollegiums – womöglich stellvertretend – fortgeführt hatte, blieb anonym, wir wissen aber, daß sich Hermannus Tegularius (Abb. 43) wenig später zur Verfasserschaft des *Tweede Dialogvs* bekannte.[124] Dies tat er in einem Widerwort auf den Angriff von Arnoud van Geluwe (1602–nach 1670), der mit anfänglichen protestantischen Sympathien 1626-42 in Delft gewohnt hatte.[125] Dort wiederum zum Katholizismus bekehrt, trat der ungelehrte „flämische Bauer", welcher als Weber und später als Buchhändler arbeitete, mit zahlreichen spitzfindigen Polemiken hervor.[126] Wie Tegularius selbst vermutet, hatte Van Geluwe mit seiner Schrift *Het Licht op den kandelaer Ghestelt* wahrscheinlich auf das von ihm zum Ausdruck gebrachte Kirchenverständnis reagiert, um das von den häretischen Prädikanten verführte Volk zum Entdecken der wahren Kirche anzuleiten: *tot*

---

120 So die „mieraculen" von Stalpart van der Wiele, überliefert von der geistlichen Jungfrau Wilhelmina de Reeck, MENSINK 1958, 206, 212-217; vgl. VAN DEURSEN 1996, 323.

121 CATHOLIJCKE TRIPLIJCKE 1645. Ein anderer Titel desselben Traktats lautet: *Verdedinghe der catholijcke waerheydt: aengaende vier nae-volghende poincten:* [...] *teghen het krachteloos aen-hechten van een Geus Predikant van Delf*, Antwerpen: Aernout van Brakel, 1645 (ein Expl. befindet sich in der UB Maastricht).

122 *Eerste Dialogvs Ofte Twee-Spraeck. Tusschen een Gereformeert Predicant van Delff Ende Paepsch Advocaet van Rotterdam, Handelende voornamentlijck vande Paepsche Quadragesima Ofte Vasten van 40 dagen voor Paesschen*, Delft: Andries Cloeting, 1646; [Hermannus Tegularius], *Tweede Dialogvs Ofte Twee-Spraeck. Tusschen een Gereformeert Predicant van Delff Ende Paepsch Advocaet van Rotterdam, Handelende voornamentlijck vande Kercke ende Leere Der Gereformeerden*, Delft: Andries Cloeting, 1646 (im folgenden TWEEDE DIALOGVS 1646); *Derde Dialogvs Ofte Twee-Spraeck. Tusschen een Gereformeert Predicant van Delff Ende Paepsch Advocaet van Rotterdam, Handelende voornamentlijck van het Sacrament Des Avontmaels*, Delft: Andries Cloeting, 1647. Es ist unbekannt, ob es einen vierten *Dialogvs* gab, der die letzte Frage behandelte. Da die einzigen bekannten Exemplare gemeinsam in der Bibliotheca Thysiana eingebunden sind, erscheint es allerdings unwahrscheinlich: Thysius hätte zweifellos auch den vierten Teil erworben.

123 CABELJAUW 1661, hier: I, Aen-spraeke Aen den Christelijcken Leser; zu Cabeljauw und Kievit vgl. Art. Cabeljauw (Pieter) bzw. Art. Kievit (Arnout), in: NNBW, Bd. 1 (1911), Sp. 538f. bzw. Sp. 1249f.

124 Vgl. zu ihm LEURDIJK 1990.

125 *Hermanni Tegvlarii Oprecht Bericht, Op seecker Boecxken tegen hem verdicht ende uyt-gegeven binnen Gendt: Ghetituleert Het Licht Op den Kandelaer*, Delft: Andries Cloeting, 1647, nachgedruckt in: VAN GELUWE 1650A, 81-94, hier: 92f. (im folgenden zit. als TEGULARIUS 1647/50).

126 Zu Van Geluwe vgl. Adriaan E. van Puffelen, Art. Geluwe (Geel), Aernout van, in: NBW, Bd. 11 (1985), Sp. 249-254; VAN PUFFELEN [1984]. Die meisten Informationen stammen aus Van Geluwes wiederum polemisch gebrauchten autobiographischen Schrift *Kort verhael Van een achtthien-jarige Hollandtsche Reyse* (VAN GELUWE 1650B), dazu unten, Kap. 7.1.1.

verlichtinghe der nieuw-ghesinden, Om lichtelijck te vinden de sichtbaere Kercke Godts / de welcke de Gheusen segghen vyfthien hondert jaren verborghen gheweest te hebben.[127]

Van Geluwes Pamphlet gibt eine sieben Jahr zuvor, also wohl 1640, stattgefundene Disputation mit Tegularius wieder, von dessen geschildertem Verlauf sich der Prädikant freilich distanzieren sollte.[128] Das Streitgespräch fand im Hause eines ehemaligen reformierten Diakons zu Pijnacker statt, bei dem – wie Van Geluwe einleitend betont – nach gründlicher Unterrichtung die Überzeugung gereift sei, daß die „Römische, Apostolische, Katholische Kirche allein [...] der Pfeiler der Wahrheit" gewesen und noch immer sei.[129] Dieser Pieter Joppe habe sich jahrelang eine Frage gestellt, die zum Ausgangspunkt der Diskussion werden sollte: Wie solle er sich die ununterbrochene Geschichte der „Geusenkirche" vorstellen, welche sich doch seit Christi Zeit als wahre Kirche bezeugt haben müsse, indem sie die Heilige Schrift bewahrt, die Heiden bekehrt und die Ketzer bestraft habe?[130] Oder anders gefragt: Wenn sie sich doch als apostolische und allgemeine Kirche verstünden, wo waren die Protestanten vor Luther und Calvin? Mit dem Angebot, zu den Reformierten zurückzukehren, wenn sie im Disput mit einem Katholiken eine eindeutige Beweiskette vorlegten, verschärfte Joppe seine Herausforderung und formulierte, in Van Geluwes Worten:

> „kondt ghy-lieden my bewijsen de successive afkomste van uwe sichbaere Kercke met haere [uyt]werckinghe van *Christus* tijden af tot nu [toe] volghens Godes heyligh Woordt / dat [...] ghy klaer leert / datter een sichbaere Kercke ende sal zijn tot den onderganck des wereldts / soo sal ick wederom tot u [Kerck] keeren."[131]

---

127 Der von Arnoud van Geluwe gewählte Titel ist bezeichnend: *Het Licht op den kandelaer Ghestelt tot verlichtinghe der nieuw-ghesinden* reagiert auf einen weit verbreiteten und oft vervielfältigten Kupferstich mit dem Titel „'t Licht is op den Kandelaer gestelt". Er zeigt die Gemeinschaft der Reformatoren um eine Kerze herum versammelt und bezieht sich damit auf die entsprechende Passage in der Bergpredigt, Mt 5, 15. Eine gemalte Version befindet sich im Utrechter Museum Catharijneconvent, siehe AUSST.-KAT. BERLIN 2009, 26, Nr. O.10.

128 TEGULARIUS 1647/50, 86, 91. Er bezichtigte Van Geluwe der Lüge, etwa, wenn dieser betont hatte, sich gegen fünf Prädikanten durchgesetzt zu haben, tatsächlich habe Tegularius allein drei Katholiken gegenüber gestanden.

129 VAN GELUWE 1650A, 2f.: „Soo heft hy naer langhe langhe reden-kaevelinghe ende rijpe examinatie / om niet lichtveerdigh een soo ghewichtighe saecke aen te vanghen / hem grondigh laeten onder-rechten in alle de poincten des Gheloofs / ende hy heeft soo waerachtelijck bevonden / als Godt Godt is / dat de Catholijcke gheheel anders gheloofden / als dat sijn Ministers hem wijs ghemaeckt hadden; ende dien volghende / dat de Catholijcke met de heylighe Schriftuere in alle deelen accordeerden / als Godt met sijn heyligh Woordt ende wille accordeert. Also versekert zijnde met onfeylbaere ghetuyghenissen / dat de Roomsche / Apostolijcke / Catholijcke Kercke alleen was / ende is de vastigheyft ende Colomne der waerheydt / soo heeft hy sigh met alle oodtmoedigheydt onder haere ghehoorsaem[hey]dt begheven / ende belooft daer in te leven ende te sterven."

130 VAN GELUWE 1650a, 3f.: „[...] soo heeft hy hen [...] ghebeden / dat sy hem doch souden ghelieven te bewijsen de eendrachtighe successive sichtbaere af-komste van de Gheusche Kercke / van *Christus* tijden af tot nu toe / die van gheslachte tot gheslachte / van handt tot handt / van jaer tot jaer uytghewrocht soude hebben / dat de waere Kercke Godts moeste uyt-wercken / te weten: de H. Schriftuere bewaeren / de onwetende Heydenen bekeeren / de Ketterijen wederstaen / &c."

131 Ebd., 5f.

Indem er auf die „sukzessive Herkunft“ abhob, verwendete Joppe einen Begriff, der für das katholische Kirchenverständnis unverzichtbar ist. Von den in der Spätantike formulierten Merkmalen der Kirche – Einheit, Heiligkeit, Katholizität und Apostolizität – ausgehend wurde im 16. Jahrhundert besonders der „lebendige Kontakt“[132] der zeitgenössischen römischen mit der Kirche aller Zeiten betont. Mit der Voraussetzung, daß sich die Legitimität der Kirche aus ihrer historischen Kontinuität erschließen läßt, wurde das Kirche-Sein der Reformierten angreifbar. Tegularius verwehrte sich entsprechend, indem er die Frage der Geschichtlichkeit für irrelevant für die Frage der Religion erklärte und die Übereinstimmung mit der Bibel zum einzigen Kriterium für die wahre Kirche erhob[133] – Van Geluwe zufolge natürlich vergeblich, schließlich hätte Pieter Joppe bereits erkannt, daß die „Katholiken in allen Teilen mit der Heiligen Schrift harmonierten“.[134]

Trotzdem hatte sich Hermannus Tegularius mit historischen Argumenten gewappnet. In dem 1646 erschienenen zweiten Dialog mit dem „Paepsch Advocaet“ wollte er nicht nur beweisen, daß sich die wahre Kirche und ihre Lehre auf der Heiligen Schrift gründe und daß die reformierte, nicht aber die katholische Lehre mit der Schrift übereinstimme, sondern auch, daß die Lehre der Reformierten bereits in apostolischer Zeit und danach auch vor Calvin existiert hat, „selfs nae de bekentenisse der Paepsche Theologanten.“[135] Hatte Tegularius zunächst mit dem Römerbrief alle kontroversen Fragen – vom Abendmahl in beiderlei Gestalt über Fegefeuer, Ablässe, Heiligenverehrung und Gemälden bis hin zu Maria und der weltlichen Macht des Papstes – zu seinen Gunsten entschieden und gezeigt, daß das Rom des Apostels die Bräuche der katholischen Konfession eben noch nicht kannte, schickte er sich sodann an, über die Lehre mittelalterlicher Häretiker zu disputieren, um deren reformatorischen Gehalt zu bestimmen.[136] Damit versuchte er, die zeitliche Kluft von 1500 Jahren zu überbrücken, welche ihm bereits von Pieter Joppe und Arnoud van Geluwe vorgehalten worden war. Van Geluwe hatte Tegularius' Argument, Augustinus, die Waldenser und Berengar von Tours wären Mitglieder *seiner* Kirche gewesen, mit folgendem Bild beantwortet: Nicht nur müßte der Opponent zu lange Sprünge von einem Gewährsmann zum anderen absolvieren, der Abstand zwischen den zwei „Pfeilern“, dem Bischof von

---

132 So die Formulierung von Adolf Kolping, Art. Notae Ecclesiae, in: LThK², Bd. 7 (1962, Neudruck 1986), Sp. 1044ff., hier: Sp. 1046. Zur Kirchengeschichtsschreibung der Frühen Neuzeit im größeren Kontext vgl. VÖLKEL 2006, 218ff., speziell zum Kirchenbegriff in der konfessionellen Historiographie ZIMMERMANN 1960, bes. 59-84.

133 So in seiner Replik, TEGULARIUS [1647] 1650, 92: „Ende alsoo sochten dese drie Campioenen my altijdt af te leyden van het Fundament der Kercke *Iesu Christi*, namenlijck de heylighe Schriftuyre / welcke Godts Woort is / tot onseeckere menschelijcke Historien: want die hare Vraghe is niet een vrage vande Religie / maer vande Historien.“

134 VAN GELUWE 1650A, 3 (siehe oben, Anm. 130).

135 Zusammenfassung nach TWEEDE DIALOGVS 1646, 1 bzw. TEGULARIUS 1647/50, 92f.

136 TWEEDE DIALOGVS 1646, 12ff., 19-37.

Hippo und dem Theologen des Hochmittelalters, wäre vielmehr so weit, daß eine nur auf ihnen errichtete Kirche unvermeidlich einstürzen würde.[137]

Van Geluwes Darstellung seiner Disputation mit dem Delfter Prädikanten kreiste um den Begriff der Sichtbarkeit. Die Beschreibung der einen Kirche als Institution mit dem Papst als monarchischem Haupt an der Spitze, die nach Bellarmin ebenso manifest sei wie das Königreich Frankreich oder die Republik Venedig[138] und zugleich ewig und allgemein gültig, war von Kontroverstheologen in Stellung gebracht worden. Sie richtete sich gegen die Ekklesiologie insbesondere der Reformierten. Für Luther entstand die Kirche zu allererst aus dem und durch das Wort (*creatura verbi*); Evangeliumsverkündigung und die rechte Spendung der Sakramente von Taufe und Abendmahl waren gemäß dem Augsburger Bekenntnis (Art. 7) gemeinsam hinreichende Kennzeichen der Kirche.[139] Der Kirchenbegriff Calvins nun liegt in erster Linie in der Prädestination begründet, die Kirche ist die „unsichtbare Gemeinschaft der Erwählten". Aufgrund der Spannung, welche sich durch die reformatorische Auffassung von Kirche in Konfrontation mit der bestehenden römischen Kirche ergab, hatte Zwingli bereits die Unterscheidung zwischen sichtbarer und unsichtbarer Kirche geprägt (1531).[140] Es ging ihm zunächst darum, festzustellen, daß die wahre Gemeinschaft der Gläubigen innerhalb der großen Organisation Kirche existierte. In zweiter Linie wurde die Terminologie der *ecclesia invisiblis* benutzt, um auszudrücken, daß die wahren Mitglieder der eschatologischen Kirche, also die Berufenen und Glaubenden, im Heute nicht zu erkennen sind und ihre Bestimmung nur Gott anheim fällt.[141] Mit der Vorstellung einer überzeitlichen Gemeinschaft trat folglich ein spiritualisierter Kirchenbegriff neben den der sichtbaren Kirche; wobei beide – anders als es die katholische Kontroverstheologie betonen sollte – nicht deckungsgleich zu sein brauchten.

---

137 VAN GELUWE 1650A, 45: „Item / *Tegularis* moet hier wel eenen langhen springh-stock hebben / om eenen spronck af te legghen van ontrent vier hondert jaeren; te weten / van *Christus* tot Augustinum. Ende den tweeden spronck is noch veel wijder / als van Augustinus tot Berengarium / het welck is ontrent acht hondert jaeren [sic!]. Wat dunckt u / ghy Ghereformeerde? en staen die twee pilaeren niet wat te wijdt van den anderen / om daer een Kercke op te bouwen? Voorwaer / ick soude sorghen / indien de Roomsche Kercke daer op ghesondeert waere / dat sy over-hoop vallen soude." Den zeitlichen Abstand zwischen Augustinus (354–430) und Berengar (gest. 1088), dessen Theologie den Zweiten Abendmahlsstreit ausgelöst hatte und auf dessen Verständnis von Brot und Wein als Symbole sich die Reformierten berufen konnten, übertrieb Van Geluwe etwas.

138 „Ecclesia enim est cœtus hominum ita visibilis, et palpabilis, ut est cœtus populi Romani, vel Regnum Galliæ, aut Respublicæ Venetorum.", *Quarta Controversia Generalis: De conciliis*, III, caput 2, in: BELLARMIN, OPERA OMNIA [1870] 1965, 316-318, hier: 318; der Abschnitt dt. Übers. in: NEUNER 1995, 96f.; vgl. Josef Finkenzeller, Art. Kirche IV.6, in: TRE, Bd. 18 (1989), 240ff.

139 Vgl. Ulrich Kühn, Art. Kirche VI/1, in: TRE, Bd. 18 (1989), 262-267; Gunther Wenz, Art. Kirche, VIII.2. Dogmatisch a) Evangelisch, in: RGG, Bd. 4 (2001), Sp. 1018-1021.

140 Dazu Wilfried Härle, Art. Kirche VII.3, in: TRE, Bd. 18 (1989), 286-289.

141 In der lutherischen Theologie finden sich sie Begriffspaare leiblich/geistlich, äußerlich/innerlich bzw. den Ausdruck der *ecclesia abscondita*, der einen ähnlichen Sachverhalt ausdrückt, ebd., 287.

Mit diesem dogmatischen Erbe argumentierte Tegularius, als ihn Van Geluwe provozierte, die Geschichtlichkeit seiner „onsichtbaere Kercke“ zu beweisen. Sie wäre beispielsweise, versuchte der Prädikant, wie der Neumond dann lange Zeit nicht zu sehen gewesen, wenn sich die „dunkle Wolke der Verfolgung“ vor sie geschoben hätte.[142] Daß es vor den letzten einhundert Jahren weniger Märtyrer seiner Kirche gegeben habe, läge nur an der „Tyrannei des Papstums“; ihretwegen hätten es seine Brüder nicht gewagt, „die aufrechte Wahrheit“ zu offenbaren, wie es Luther und Calvin schließlich getan hätten.[143] Dann könne Tegularius' Kirche unmöglich die wahre Kirche Christi sein, erwiderte der katholische Opponent schließlich,

> „Want 't is onmogehelijck dat de oprechte Dienaren Godts in vijfthien hondert jaeren niet notabels en souden uyt-ghevroght hebben ter eeren Godts / noch oock zijn onvolprijselijcke wonder-daden niet en souden verkondight hebben“.[144]

Sichtbar zu sein war und blieb für den katholischen Opponenten das notwendige Merkmal der wahren Kirche, um sich Freund und Feind gegenüber überhaupt als diese erweisen zu können: positiv in der Verwaltung der Sakramente und negativ, indem sie Verfolgung erlitte.[145]

Der Delfter Prädikant und der „flämische Bauer“ gingen nicht nur mit zwei inkompatiblen Kirchenbegriffen ins Rennen, die Spannung war verstärkt durch die tatsächliche Situation, welche sich zu ihren Ausgangspunkten gegensätzlich verhielt. Tegularius hatte eine Institution mit dem Anspruch zu verteidigen, daß die Gesamtheit seiner Delfter Gemeinde erwählte Zeugen der *ecclesia invisiblis* waren, während sie zugleich alles andere als unsichtbar sein wollte. Mit 6000-7000 bekennenden Mitgliedern in den 1640er Jahren erreichten die Reformierten schließlich einen Großteil der Stadtbevölkerung, gesellschaftlich fest verankert erhielten sie jede Unterstützung der politischen Elite. Als einiges Kollegium leiteten fünf „Bedienaren des Goddelijcken Woordts“ ihre Kirche; deren Wirkung nach Innen wie nach Außen wir wie gesehen in ihren schriftlichen Disputen mit Katholiken nachvollziehen können. Nur in Delft entwickelten sie eine *corporate identity* auch im Bild, wie die einheitliche Serie von Porträtstichen zeigt, die 1641

---

142 VAN GELUWE 1650A, 12: „De Kercke Godts wordt vergheleken by de Maene: somtijdts is de Maene nieuwe / dan Ecclipseert sy / dan is sy met een doncker wolke bedeckt / soo dat-men de selve niet en siet: Alsoo is de Kercke mede door donckere wolcken der vervolginghe verduystert gheweest / dat-men de selve niet ghesien en heeft eenighe hondert jaren.“

143 Ebd, 18: „Ten derden / vraeght ghy waerom dat onse Broeders vervolght zijn geweest? Ick andtwoorde / om dat sy de waerheydt gheleert hebben: maer datse in de vijfthien hondert jaeren soo veel niet geleden en heeft / dat is om datse onsichbaer was / ende de oprechte waerheydt niet en heeft durven openbaeren om de tyrannije des Pausdoms: ghelijck Doctoor Luther en Calvijn ghedaen hebben.“

144 Ebd., 35.

145 Ebd., 7: „[...] want van de vrienden moet sy vindelijck zijn om het waerachtigh gebruyck der H. Sacramenten te haelen / ende het Woordt Godts te hooren / ende de Christelijcke Discipline te oeffenen [...] Ende van de vyanden moet sy oock ghekent zijn / om te vervolghen ende persecutie aen te doen: want die Kercke die niet en lijdt / en is gheen strijdtbaere Kercke: Ergo sy moet ghesien zijn / soo hier naer klaerder blijcken sal.”

gedruckt worden war (Abbn. 40-43).[146] Dieses Selbstbewußtsein darf durchaus in einen Zusammenhang mit der „Blüte" der reformierten Gemeinde gebracht werden,[147] deren Mitgliederzahl sich innerhalb von zwanzig Jahren verdoppelt hatte. Die holländischen Katholiken sahen zwar ihre Messen aus der herrschenden Konstruktion von Stadtöffentlichkeit verschwinden, *ihr* Seelenheil jedoch war durch das anhaltende Band mit Rom gewährleistet.[148] Dieses garantierte ihnen darüber hinaus, die einzig legitimen Erben der letzten anderthalb Jahrtausende zu sein und für die Vereinten Provinzen nach wie vor die einzig gültige Religion zu vertreten.

3.4.3 Johan van Bleiswijks *Buurlijk Bagyne-Boek*

Die Infragestellung ihrer historischen Kontinuität forderte die reformierte Kirche immer wieder heraus, ihre Theologen wappneten das Kirchenvolk mit entsprechenden Argumenten. Vier Jahrzehnte nach den Kontroversen nahm ein Laie, der frühere Bürgermeister Johan Cornelisz. van Bleiswijk (1618–1696), den Fehdehandschuh auf und versuchte in seinem *Buurlijk Bagyne-Boek*, einer anrührend anmutenden Ansprache seine geliebten Nachbarinnen, denen er so oft begegnet sei, „de Bescheydene en bekeerlijcke Bagyn-Susteren, Wonende in het groote Begijn-hof binnen de Stad Delft", von der Wahrheit seiner Konfession zu überzeugen.[149] Nicht die Reformierten in der gemeinsamen Heimatstadt, sondern vielmehr die katholischen Lehrer seien von der apostolischen Lehre abgewichen, wie er durch eine objektiv erscheinende tabellarische Gegenüberstellung der römisch-katholischen Theologie mit dem Inhalt des Römerbriefs beweisen möchte. Letzterer repräsentierte die „göttliche Lehre der alten römischen Kirche", welche kurz nach dem Pfingstwunder begonnen habe und nicht erst mit dem ersten Papst, wie die „menschliche Lehre der neuen römischen Kirche".[150] Diese Behauptung garantierte ihm nicht nur, der göttlichen Autorität im Geist und Wort, sondern auch in historischer Hinsicht zu entsprechen. Den dogmatischen Begriff der *ecclesia invisibilis*, mit dem Tegularius gegenüber Arnoud van Geluwe noch so eine unglückliche Figur gemacht hatte, vermied Van Bleiswijk und bewies statt

---

146 Vgl. oben, Kap. 2.3.2, Anm. 213.

147 Im Vorwort einer erbaulichen Schrift schreibt Tegularius beispielsweise über „onse seer lieve ende bloeyende Ghemeynte binnen Delff", *Schrift-matige Proeven Van een Oprecht Christen; Mitsgaders Vasten Troost Tegen Verscheyden Twyffelingen; Beschreven Tot versterckinghe van Godts kinderen / ende tot dienst van alle Siecken-Besoeckers* [...], Delft: Jan Pietersz. Waelpot, 1650, zit. nach LEURDIJK 1990, 40 (Buch in keiner öffentlichen Bibliothek vorhanden); ähnlich Petrus de Witte in seiner Auslegung des Heidelberger Katechismus, die kurz vor seiner Zeit in Delft zum ersten Mal erschienen war (1652) und der in allen folgenden Ausgaben ein Vorwort „Aen de Lief-talige, Vreedzame, Bloeyende Gereformeerde Gemeinte Jesu Christi, binnen Delf" beigegeben war, hier benutzt: DE WITTE 1663.

148 „Wie naar de hemel wil moet eerst naar Rome, en anders komt hij in de hel", faßt Van Deursen prägnant zusammen; VAN DEURSEN 1996, 322. Zur besonderen Orientierung der holländischen Katholiken nach Rom vgl. unten, Kap. 8.1.

149 Zu Van Bleiswijk: Art. Bleyswijk (Johan van), in: NNBW, Bd. 7 (1927), Sp. 140f.; BRIENEN 1987; LEURDIJK 1994, 156f.

150 VAN BLEISWIJK 1682, 1.

dessen mit Hilfe der ersten Verse von Röm 11, daß die alte Kirche „nicht immer oder insgesamt“ sichtbar gewesen sei und die „neue römische“ irrte, wenn sie behauptete, „Godes Catholijcke Kercke“ wäre jederzeit äußerlich zu erkennen gewesen. Mit diesem Beweis unterminierte er zugleich die Lehre, daß außerhalb der sichtbaren Institution kein Heil zu finden sei – das *extra ecclesiam nulla salus*, welches die gegenreformatorische Kontroverstheologie zu einem *extra ecclesiam visibilem* bestimmt habe.[151] Ein gesonderter Anhang des *Buurlijk Bagyne-Boek* über den Unterschied zwischen sichtbarer und unsichtbarer Kirche zeigt, daß inzwischen ausführlich über diese Begriffe reflektiert worden war.[152]

Auf seiner Seite wußte Johan van Bleiswijk ein weiteres Argument: dem 13. Kapitel des Römerbriefs gemäß verhielt sich die wahre Kirche loyal zur weltlichen Obrigkeit, alle ihre Mitglieder waren ihr untertänig, auch wenn sie aus Heiden bestünde, während die falsche prätendierte, daß sich ihre Priester über ihre politischen Herren erheben dürften.[153] Die Tatsache, daß die Reformierten Sorge für das politische Gemeinwesen trugen, legitimierte sie und delegitimierte ihre Rivalen, wozu die zum Topos gewordene implizierte Anschuldigung, die Katholiken würden es mit den Feinden der Republik halten, ebenfalls beitrug. Aufgeschrieben von einem ehemaligen Bürgermeister für seine „Geliefde Geburinnen“ erhielt das Konstrukt der Öffentlichkeitskirche verstärktes Gewicht, hoffte zumindest der Autor. Gegen den ständigen Vorwurf, den Protestanten fehle es an geschichtlicher Begründung, ließ sich die politische Legitimierung wunderbar in Stellung bringen. Das wahre Rom war auch in Delft. Im Bewußtsein, der Kirche von „Gereformeerde Katholijcken“ anzugehören, bot Van Bleiswijks Schrift offene Arme für „gedeformeerde Katholijcken“. Er war sich seiner privilegierten Stellung bewußt und konnte polemische Angriffe – aus der Position des Siegers heraus – nur noch spaßhaft verstehen. Gleichsam um die Irrelevanz ihrer Argumentation zu betonen, zitierte er die Antwort auf die Frage aus dem Katechismus des französischen Jesuiten Guillaume Baile „Ist die Kirche sichtbar oder nicht?“: „Gebe Gott, daß die Versammlungen von Calvinus unsichtbar wären“.[154] Die

---

151 Ebd., 23ff., hier: 23: „*Dat Godes H. Catholijcke Kerk niet altijds of allesints sigtbaar is,* maar datteer wel eenige dusenden ware geloovige ende Godtsalige menschen verborgen konnen wesen in een afgodisch Koningrijk of ander gewest deser wereld / die daar zyn Leden van Godts onsigtbare Kerck / ende egter geen Leden van Godts sigtbare Kercke hier op aarde.“ vs. „*Dat Godes Catholijcke Kercke altijd* uutwendigh *sigtbaar is* hier op aarde / gelijk een aards ende uutwendig Koningrijk dat van deser wereld is / *In voegen dat alle die buten die sienelijcke Kercke sterven; zekerlijk buten den Hemel gesloten zijn.“*

152 „Berigt ende Bewijs Van het Groote ende Tien-voudige Onderscheyd Tusschen de zigtbare ende onzigtbare Kercke Christi. Daarinne ook getoont word, met wat Bescheyd ende onderscheyd Christi Kerk kan vergeleken worden by Noags Arck. Zijnde de Tweede Toegifte Van het Buurlyk Bagyne-Boek. Siende dese Toegifte op Rom. 11. v. 1,2,3,4,5.“ Van Bleiswijk verwendet ausführlich Petrus Cabeljauws *Catholiick Memory-Boeck der Gereformeerde*, vgl. CABELJAUW 1661, 18.

153 Ebd., 22f.

154 Ebd., 24. Das Zitat bezieht sich auf Guillaume Baile SJ, *Catechisme et abbregé des controvers de nostre temps, touchant la Religion*, Lyon : P. Rigaud & Associez, 1625, das bereits 1611 ins Niederländische übertragen worden war: *Korte andwoorde op de ghewichtichste questien, die onder de katholijcken, ende nieu-ghesinden worden*

reformierte Kirche *war* präsent, in der Gesellschaft und im Stadtbild. Nur sie durfte sich im öffentlichen Raum manifestieren – politisch, praktisch und symbolisch; das Symbol war ihre Nutzung der Kirchengebäude. So verstanden bildeten die Reformierten die einzige *ecclesia visiblis* für die Stadt, das war das Pfund, mit dem sie in allerlei Hinsicht wuchern konnten.

Die bleibende Notwendigkeit, ihre Legitimität zu verteidigen, erscheint mir die unterliegende Motivierung für die Bedeutung zu sein, die den Kirchenbauten in der symbolischen Konstruktion des Stadtbildes von Delft zukommt. Die Geschichtlichkeit von *Oude* und *Nieuwe Kerk* in ihrer außertheologischen und teilweise auch außersprachlichen Evidenz ist das Argument, daß der bisherigen Verteidigung mit Worten fehlte. Im folgenden möchte ich daher zunächst auf das Bild der Kirchen eingehen, das Dirck van Bleyswijck – ein Großcousin Johan Cornelisz'[155] – in seiner Beschreibung der Stadt Delft entwarf und das in der topographischen Druckgraphik vorherrschte, um vor diesem Hintergrund die Popularität des gemalten Kircheninterieurs zu betrachten.
Freilich war die historische Legitimierung der Reformierten nicht nur in Delft notwendig; daß es in Delft auch mit Hilfe der gemalten Kirchenräume geschah, liegt – wie zu vermuten ist – an der vorhandenen künstlerischen Kapazität. Zudem war das Argument, als Öffentlichkeitskirche einzig legitime Erbin der urbanen Religiosität zu sein, wegen der gezeigten engen Verflechtung zwischen reformierter Kirche und Magistrat dort in besonderem Maße möglich – und wegen des im Laufe der Zeit nicht weniger schmerzenden Stachels im Fleisch, des Einflusses der Katholiken.
In der nachbarschaftlichen Debatte galt es, sich gegen die einzige historische Kontinuität zur Wehr zu setzen, die die Altgläubigen ihnen zugestanden: von Ketzern abzustammen. Am Vorwerk zum *Verdoolden Buyrman* hatte sich wahrscheinlich auch der dichtende Priester am Beginenhof, Johannes Stalpart van der Wiele beteiligt.[156] In seiner bitteren „Ballade zur Herkunft der reformierten Kirche" bereitete es ihm offensichtliches Vergnügen, den Reformierten vorzuführen, wie freie Gnade zu losem Lebenswandel führte und die Reformation zu pietätloser Nichtachtung der Toten. Stets wiederkehrendes Thema sind die brutalen Zerstörungen der Ikonoklasten.

---

geroert / [...] *Nu ouergheset ende vermeerdert door P. Thomas Sailly*, Antwerpen: Ieronumus Verdussen, 1611, dessen Widerlegung durch den Den Haager Hofprediger André Rivet ebenfalls in der Volkssprache verfügbar war und das Van Bleiswijk sehr wahrscheinlich benutzt hat: André Rivet, *Schat-boeck der roomscher dwalinghen, dat is, cort ende bondich begrijp van alle de voornaemste verschillen, die in onsen tijt ghedreven worden tusschen de pauselijcke en de Gereformeerde Kerkcke. Al waer het gevoelen en de redenen vande papisten trouwelijck werden voorghestelt uyt den Catechismus van Guilliam Baile* [...] *Ende wederom. De belijdenisse vande Gereformeerde Kercke grondich daer teghen wordt verantwoort* [...], übers. Godefridus Udemans, Middelburg: Symon Moulert, 1617.

155 Dircks gleichnamiger Großvater (gest. 1631) war ein älterer Bruder von Johans Vater, Cornelis van Bleyswijck (1577-1647), dazu Bouricus 1914-16, hier: 1914, Sp. 290, Nr. 2 und Sp. 365f., Nr. 39. Die Schreibweise der Nachnamen ist jeweils verschieden; ich folge hier den in der Literatur üblicheren, was für die Unterscheidung beider Autoren hilfreich sein mag.

156 POLMANN 1938, 101-110.

„Broeders / Susters / leecke / klercke /
Vande Kercke /
Dieman Gereformeerde nomt!
Will ick u hier eens verclaren
D'oude Jaeren
Daer uw kerck haer van beroemt? [...]

Hoe lang zuldy de ghebeente /
Goe Ghemeente!
Eer bewizen vande doon?
Sa Couragie! smackt de beenen
Ginder heenen
Tis ons in de schrift verboon.

En waer toe de houte Blockken
hier met rockken
Van Fluweel te houden staen?
Laetsze ons aen stukken hackken /
En versmackken
Metten Keyser *Iuliaen.*[...]

Dus zoo riepen de Vervormers /
Beeldestormers,
En de ouden *Vigilant.*
Al het grauw begon te ruyssen /
Beelden / Cruijssen
Raeckten 'tsamen in den brand. [...]

T'is genoug: men kan wel mercken
Dat de Kercke
Dieman g'Reformeerde nomt /
Oudt is vijfthien hondert jaren.
Laetze varen
Wel met d'outheid dieze romt.

Laet de Broeders dan midsdesen
In haer wezen.
Maer ze zijn my al te fijn. /
Kunnen zy aen dese sporen

Zien noch hooren
Dat haer Ouders Ketters zijn."[157]

Vor diesem Hintergrund muß man Dirck van Bleyswijcks Historie des Delfter Bildersturms, mit dem das folgende Kapitel beginnt, auch als Gegenbild lesen.

[157] „Balade Inhoudende de Afkomst Vande Gereformeerde Kerck", in: DEN VERDOOLDEN BUYRMAN 1624, Voorwerk, Verse I, XX, XXI, XXIII, XXXV, XXXVI, auch abgedruckt bei POLMAN 1938, 129-136.

4 Die Kirche im Bild der Stadt

4.1 Die Delfter *publieke kerk*: Selbstverständnis und historische Legitimation bei Dirck van Bleyswijck

Nachdem die Delfter Bürgermeister auf Befehl des Prinzen von Oranien Ende Juli 1572 die Räumung der *Nieuwe Kerk* „van allen Beelden, Altaren, Backen, ende anders" beschlossen hatten, begannen die Predigten der Reformierten zunächst dort „met goede gehoor", später auch in der Alten Kirche. Ebenso wie ihre „kostelijcke Bagagie" wurden die Anhänger Roms endgültig dieser heiligen Orte verwiesen oder „uytgestommelt", um die Formulierung des Lokalhistoriographen Dirck van Bleyswijck zu zitieren.[1] Von nun an würde, so fährt dieser fort,

> „Dus waren nu de Gereformeerden van Delft eerst in de Nieuwe / daer na oock in de Oude Kerck aen 't Preecken geraeckt / en de Rooms-gesinden / met al haer kostelijcke Bagagie / t'harer Heyliger plaetsen uyt-gestommelt. Hier most nu van die tijdt af aen in beyde die groote Tempelen (eertijdts soo prachtigh pronckende / en soo overvloedigh gemeubleert) het Euangelium en 't Woordt Gods enckel en in alle eenvoudigheydt verkondight werden / sonder eenige Ceremonien ofte uytterlijcken toe-stel; met verfoeyingh van het Heydensche weesen / ende met de tijdt op-gekomen kleynachtinge ofte onverstant van de suyvere Apostolische Leere; met verwerpinge van het tot noch toe voor ettelijcke hondert Jaren af plotselijck ende blindelijck aen-genomen Geloove van de gecorrumpeerde / en soo langhs soo meer besoedelde Leere des Stoels van Rome: sulcks nu de Goddelijcke openbaringe in den Propheet Ezechiel geschiet / scheenen vervult te werden / seggende: *Ghy en sult na uwer Vaderen Geboden niet leven, ende haere Rechten niet houden, en u lieden aen hare Afgoden niet ontreynigen, Want ick ben de Heere uwen Godt, na mijne Geboden sult ghy leven, ende mijne Rechten sult ghy houden, ende daer na doen.*"[2]

Die hierauf folgende Auflistung der seitdem in Delft wirkenden reformierten Prädikanten einleitend führt Van Bleyswijck aus, daß es das Anliegen eines jeden frommen Einwohners sein sollte, für die Gesundheit der gegenwärtig und zukünftig aktiven Lehrer zu beten, „zum offensichtlichen Nutzen, Frieden und weiterer Erbauung dieser seiner [des Allmächtigen] blühenden Gemeinde."[3]

In der Passage verdichtet sich die Auffassung des Verfassers über das Verhältnis zwischen Religion und Bürgerschaft im zeitgenössischen Delft. Sie näher zu untersuchen ist deshalb von Wichtig-

---

1 VAN BLEYSWIJCK 1667-80, 440f., 449, die ersten zwei Zitate beziehen sich auf eine von Van Bleyswijck im Archiv der *Kerkmeesters* gefundene Quelle.

2 VAN BLEYSWIJCK 1667-80, 449, das kursiv gesetzte Zitat: Ez 20, 18f.

3 Ebd, 452 („Dat d' Almachtige dese tegenwoordige ende voor ons noch overige Leeraren tot merckelijk nut / vrede / en verder opbouwinge van dese syne bloeyende Gemeente in langduirige gesontheydt gelieve te conserveren / sy de gemeene bede der vromer Ingesetenen ende Stedelingen van Delft.").

keit, weil die *Beschryvinge Der Stadt Delft* (1667-80)[4] beansprucht, das unter den führenden Bürgern vertretene städtische Selbstbewußtsein zusammenzufassen, zu formen oder zu repräsentieren.[5] Das Buch, dessen Autor dem Patriziat entstammte und nach 1671 auch Regierungsämter bekleiden sollte, ist zwar „Beschreibung" getitelt und als solche angelegt, besitzt aber neben der sich synchron erstreckenden Struktur überdies eine diachrone Richtung. Neben *descriptio* und *laus urbis* will es zugleich städtische Chronik und Dokumentation für die Nachwelt sein, einschließlich verstreuter kurioser und merkwürdiger Mitteilungen und Listen verdienstvoller Einwohner, der *homini illustri*.[6] Da Van Bleyswijck seit 1666 Verwalter von *Oude* und *Nieuwe Kerk* war, hatte er Zugang zum kirchlichen Archiv und damit zu Dokumenten über die religiösen Geschichte der Stadt. Aufgrund seiner Faszination für dieses Material verlagerte er den Fokus des ersten, bereits ein Jahr darauf erschienenen Bandes stark in die historische Richtung.[7] Obwohl es der Verfasser nach eigenem Bekunden zunächst aufgrund der privaten Leidenschaft begonnen hatte, ist öffentlichkeitswirksamer Gebrauch des Werkes anzunehmen. Nachdem die Bürgermeister Van Bleyswijck 1675 beauftragt hatten, die Erstellung einer repräsentativen Wandkarte mit gestochenen Stadtansichten (die *Caerte figuratyff)* zu leiten,[8] kamen sie vier Jahre später mit dem Drucker Arnold Bon überein, 70 Exemplare des zweiten Teils der *Beschrijvinge* abzunehmen.[9] Daß die Bürgerschaft in diesen Jahren tatsächlich reghaftes Interesse an der

---

4 Der Titel lautet ausführlicher: *Beschryvinge Der Stadt Delft, Betreffende des selfs Situatie, Oorsprong en Ouderdom, Opkomst en Voortgangh, vermeerderinge van Vryheydt en Jurisdictie, Domeinen en Heerlijckheden, midtsgaders de stichtingen van alle publijcke Gebouwen, ende wel insonderheyt de so menigvuldige Kercken, Kapellen, Kloosteren, en andere Kerckelijcke Gestichten van outs aldaer geweest* [...] *Tot bericht, nut, ende gerief van alle soo tegenwoordige als nakomende Burgeren der selver Stad.* [...], Delft: Arnold Bon 1667. Korrekter ist von zwei Teilen, erschienen 1667 und 1680, zu sprechen, vgl. unten, Anm. 9 (daher stets abgekürzt als VAN BLEYSWIJCK 1667-80). Für biographische Informationen zu Van Bleyswijck vgl. H.W. VAN LEEUWEN 1982-83 bzw. H.W. VAN LEEUWEN 1997, 10-16.

5 Vgl. zur Rolle städtischer Chronistik bei der Formung urbaner Identität JOHANEK 2000; RAU 2001; mit bes. Nachdruck auf den konfessionellen Aspekt RAU 2003.

6 Dies entspricht selbstverständlich der Konvention; für eine Übersicht der Topoi holländischer Stadtbeschreibungen aus der ersten Hälfte des 17. Jh.: HAITSMA MULIER 1993; für Parallelen in der humanistischen, lateinischen Tradition des Städtelobs SLITS 1990, 70-76, für niederländische Beispiele (Huygens und Barlaeus) ebd., 272-301.

7 Vgl. auch seine *Voor-reden*. Da ich im folgenden hauptsächlich auf den Aspekt der Geschichtsschreibung (wenn auch nicht in heutigem Sinne, so zumindest als Reflexionsschritt der Verschriftlichung und mit dem Anspruch auf „Dauer, Beständigkeit, Faktizität"; RAU 2001, 40) eingehen möchte, benutze ich an manchen Stellen den Begriff des Historiographen zur Charakterisierung Van Bleyswijcks sowie Terminologien (wie „Quellenedition"), die zu sehr an den Anspruch der Geschichtswissenschaft erinnern mögen, m. E. aber durchaus die Prätention des Verfassers wiedergeben können.

8 Vgl. VAN 'T HOFF [1963], 37-50; VAN HOUTZAGER U.A. 1997; als teilw. Quellenpublikation SOUTENDAM 1880/81. Die Karte wurde 1678 veröffentlicht und 1703 wiederaufgelegt.

9 H.W. VAN LEEUWEN 1982-83, 122. Das Manuskript des 1680 erschienenen zweiten Teils (S. 487-892) war überwiegend bereits 1667 abgeschlossen worden, ergänzt wurden u.a. Register und der „Caert figuratyff" entnommene Illustrationen, wodurch beide Bände harmonisiert werden sollten, vgl. ebd., 121f. und 861 („[…] de materien / in dese beschryvinge vervat / niet verder zijn geextendeert / als tot den Jare 1667 (als wanneer eygentlijck een gedeelte van die provisionelijck wierd uytgegeven) […]").

Geschichte ihrer Stadt zeigte, weist die Existenz zweier Flugschriften auf. Nach Bekunden ihres anonymen Autors fand die erste, ein Nachdruck einer Posse aus der Reformationszeit genannt die *Delffsche Broertgens-Kermis*, so großen Zuspruch, daß die Publikation einer zweiten „op 't instantelijck versoeck van den Drucker" ermöglicht wurde.[10] In dem zwanzig Seiten umfassenden Heft wurden Zeugenbefragungen und Berichte des Schulzen zum Bildersturm 1567 kompiliert und kommentiert. Inhalt, Form und zahlreiche Hinweise auf die Stadtbeschreibung mit genauen Seitenangaben könnten als Urheber Dirck van Bleyswijck, oder aber einen Gesinnungsgenossen in dessen Umgebung, vermuten lassen.[11] Das erneute Zusammentreten der *Rederijkerskamer* im selben Jahr bietet sich aber auf jeden Fall als Hintergrund für die Publikation der *Delffsche Broertgens-Kermis* an.[12]

Im eingangs angeführten Abschnitt aus der *Beschryvinge Der Stadt Delft* offenbart sich ein Geschichtsbild, das man wie folgt paraphrasieren könnte: Nach der durch die Obrigkeit angeordneten und somit ordentlich verlaufenden Alteration, blühte die christliche Gemeinde auf. Die Voraussetzungen hierfür wurden geschaffen, indem man sich – wie in der Hl. Schrift gefordert und prophezeit – der götzendienerischen Vergangenheit entledigt hatte. Der Wandel der überfüllten, wenn auch künstlerisch eindrucksvollen Kirchenräume zur schlichten Schmucklosigkeit war das sichtbare Zeichen für wahre Religion, deren Essenz die Verkündigung des

---

10 Zur Charakterisierung gebe ich die vollständigen Titel an: *Delffsche Broertgens-Kermis Sijnde Een Refreyn of Spelsgewijs verhael van de Kermis die de Minder-Broeders tot Delft des Jaers nae de Beeldestormery, te weten anno 1567. gehouden hebben in haar Clooster genaemt het Broer-Huys* [...] *Waer in te bespeuren is wat voor luyden te Delft de Roomsche Religie waren blijven aenhangen / en welche in 't voorgaende jaer deselvige niet alleen verlaten hebbende / maer oock sommige / selfs yverige tegen-streders van dien zijnde geweest (de saken nu wederom veranderende) palm in 't vuyr quamen legghen / ende de Broertjes-Kermis ongenoot met haer presentie quamen vermeerderen; werdende stilzwijgens voor-by gegaen soodanige die de Gereformeerde Leere hadden aengenomen / en daer by volstandigh persisteerden*, Delft 1677; *Informatie By den Schout van Delft genomen, ende aen Schepenen over-gelevert op Aller=heyligen-dagh anno 1567, raeckende de Beeldestormery aldaer des jaers te vooren / ende wel voornamelijck de tweede / die door de Wijven der selver Stadt / in 't Convent der Franciscanen ofte MINDER-BROEDERS was bedreven; zijnde relatyf tot het geen desen aengaende in de Beschrijvinge van Delft wert verhaelt pag. 341. en 415. Famius Strada lib. v. edt. Cnobb. pag. 270.* [...], Delft 1677. Das Zitat ebd., Tot den Leser, ohne Sz. [2].

11 Vgl. ebd.: Der Autor wurde gebeten „nogh iets diergelijcks, en met het voorgaende [der *Broertgens-Kermis*] eenigh raport en gemeenschap hebbende, uyt mijne papieren op te soecken [...]". In verschiedenen Exemplaren der *Beschryvinge Der Stadt Delft*, worunter ein von mir benutztes, sind beide Schriften mit eingebunden; vgl. auch NIJHOFF 1953, 11, Nr. 29. Obwohl Texte, Themen und hieraus sprechende Haltung der zweiten Schrift durchaus mit entsprechenden Stellen der Stadtbeschreibung übereinstimmen, sind sie doch in den Formulierungen nicht deckungsgleich, vgl. den Text in der folgenden Anm. mit dem eingangs zit. Abschnitt aus VAN BLEYSWIJCK 1667-80, Anm. 2. Die Autorschaft Van Bleyswijcks wird in Bibliothekskatalogen entsprechend vermutet, *Informatie By den Schout van Delft*: UBL, Sign. THYSPF 10315; *Delffsche Broertgens-Kermis*: UBU, Sign. MAG: Moltzer 2 c 9 dl 1-2 bzw. Sign. MAG: Knuttel 11558. Kommentierter Wiederabdruck der *Broertgens-Kermis* mit Einleitung, VAN BOHEEMEN & VAN DER HEIJDEN 1985B, 141f. (historisches Interesse); vgl. auch VAN BOHEEMEN & VAN DER HEIJDEN 1982, 68.

12 Vgl. VAN BOHEEMEN & VAN DER HEIJDEN 1999, 167.

Gotteswortes ist.[13] Quellenfunde konkretisieren diesen Verlauf und zeigen an Beispielen, wie der Diakonenwahl, auf, daß sich die Delfter Gemeinde dem Vorbild der Apostel entsprechend konstituiert hatte[14] – hier gewährleistet die *historia* die Legitimität des gegenwärtigen Zustandes.
Zwei Themen durchziehen Van Bleyswijcks Darstellung. Zum einen betont er immer wieder die Kluft zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zum anderen eine gewisse Kontinuität von Frömmigkeit. Wie sich diese in Bleyswijcks Argumentation und im Stadtbild, insbesondere in Gestalt der Kirchenbauten, ausdrückt, soll Gegenstand der letzten zwei Abschnitte sein. Zuvor wird die Einsicht in das zeitgenössische Bewußtsein vertieft werden, in historischer Distanz zur vorreformatorischen Zeit zu leben. Dabei impliziert die Chronologie stets eine moralische Beurteilung. Diese wird mittels wertender Gegensatzpaare zum Ausdruck gebracht, die den Text durchziehen und sich der zeitlichen Unterscheidung mühelos zur Seite stellen lassen, wie etwa „magische Dunkelheit – aufklärendes Licht", „äußerlicher Schein – innere Wahrheit", „Götzendienst – Gottesdienst", „Aberglaube – Glaube". Der Autor zeigt das Bewußtsein, sich auf einer, der richtigen, Seite eines Bruchs zu befinden.[15]

4.1.1 Die Schaffung historischer Distanz: Der Bruch von Alteration und Bildersturm

Die Zäsur bildet die obrigkeitlich gesteuerte Alteration im Jahr 1572. Daß sie rechtmäßig geschehen ist und dem Willen der Bürgerschaft entsprochen hat, ist ein entscheidendes Moment, das der Autor an verschiedenen Stellen zu beweisen sucht. Als nämlich 1566 auch außerhalb von Amsterdam, Haarlem, Hoorn oder Alkmaar Haagpredigten gehalten wurden, gehörten „specialijck" die Bürger von Delft zu den Zuhörern. „Ter instantelijcker begeerte van die van Delft", unterstreicht Van Bleyswijck, sollte der ehemalige Pater Pieter Gabriël aus Brügge[16] in Den Haag predigen. Zum festgesetzten Zeitpunkt zogen Mitglieder der Delfter Bürgerwehr „in vollem Harnisch und mit mindestens zwanzig Wagen" nach Den Haag, um die Menge zu umringen und

---

13 Vgl. INFORMATIE BY DEN SCHOUT VAN DELFT 1677, ohne Sz. [19]: „Ende van die tijdt af is in dese Kercke (die hier bevoorend met alle hare uytsteeckende kostelijckheden soo prachtigh pronckte) de Gereformeerde Leere in alle eenvoudigheydt Gepredickt, en door d'Al-bestierende Handt dagelijcks meer en meer toe-genomen zijnde, tot soodanighen florisanten staet gebraght, als wy, onder de genade Gods, althans beleven."

14 VAN BLEYSWIJCK 1667-80, 441: der Quellenfund zeige, „hoe al van outs onder 't kruys / volgens 't Voor-beeldt der eerse Apostolische Kercke / Diaconen verkooren zijnde / om d'Almoessen onder de Preecke te vergaderen / dese bedieninge nu by provisie ook den nieuw gestelde en eerste Kerck-meesteren der Gereformeerde Gesinte / nevens den Diaconen voorsz aen-bevolen wierdt."
Die Apostolizität der reformierten Kirche wird in der Stadtbeschreibung auch an anderer Stelle deutlich, etwa mit der Zwölfzahl der dienstuenden Prädikanten, siehe unten, Anm. 132.

15 Diese „Taktik" entspricht dem rhetorischen Mittel des Vergleichs, wie er für das Städtelob konstitutiv ist. Gesucht wird nicht nur der Vergleich mit anderen Städten, sondern auch der Kontrast zu „einem anderen Stadium derselben Stadt", SLITS 1990, 71.

16 Gemeint ist Petrus Gabriël Schagius (gest. 1573), seit 1545 reformierter Prediger in Flandern und Holland, ab 1564 in Brügge, Antwerpen, Amsterdam, Delft und Emden; vgl. WOUTERS & ABELS 1994, I, 434, 611, Bijl. E.023.

damit vor einem Angriff von außen zu beschützen.[17] Die Episode wird mit der Feststellung beschlossen, daß es nun also die Bürger von Delft waren, welche die Reformation eifrig vorangetrieben hatten, obwohl – oder gerade weil – sie „früher solch große Befürworter der Römischen Religion waren". Die Begründung dafür, daß reformatorisches Gedankengut in ihrer Stadt eher Eingang gefunden hatte als in benachbarten Städten wie Dordrecht oder Gouda, liegt laut Van Bleyswijck auf der Hand: Die Delfter Bürger hatten „wegens de groote abundantie van geordende persoonen in haer stad / apparentelijck wel de meeste occasie hadden gehadt / om haer verfoeylijck bedrijf in dese verlichte eeuwe oogenschijnelijck te leeren sien."[18] Bildung und Niveau ihrer Elite ermöglichten es der Bürgerschaft, so scheint Van Bleyswijck überzeugt, ihre Verblendung eigenständig zu entdecken. Auf das Bild des vorreformatorischen Delft als Wallfahrtsstätte und damit auf den Grund, warum der orthodoxe Sinneswandel in dieser Weise hervorgehoben werden mußte, wird weiter unten einzugehen sein.

Den Gegensatz zu dieser frühen, vom Autor genüßlich geschilderten Manifestation der Reformierten, bilden die Exzesse während „Kerck-plundering / en Beeldt-stormery", deren Beschreibung sich im Text unmittelbar anschließt. Mehrmals wird betont, wie der gut vorbereitete Rat Aufruhr zu verhindern versuchte, indem er zur Untertänigkeit mahnte und Wachen bei Klöstern und Kapellen aufstellen ließ. Letztlich aber konnte die Ungehorsamkeit des Pöbels (denn nicht anders läßt sich „het hol-siecke graeuw" übersetzen) nicht unterdrückt werden und kam es sowohl 1566 als 1573 zur Plünderung von Alter und Neuer Kirche sowie des Franziskanerklosters, bedauert der Geschichtsschreiber.[19] Nicht müde wird er zu erklären, daß die gebildete

---

[17] VAN BLEYSWIJCK 1667-80, 409f.: „Op den bestemden tijdt quamen veele Delfsche Schutters in vollen Harnas / ten minsten met wel twintigh Wagens in den Hage sich doende voeren recht voor't huys van den President *Mr. Cornelis Suis* ; alwaer de Wagens / daer de Schutters op bleven sitten / Cirkels-gewijs ofte in een ronde kring wierden gestelt / sulcx de Predikant in 't midden van dese gewapende Heyr-wagens / als in een voor hem afgesneden en wel beset Rentrenchement veyligh quam te staen / met een groote menighte van toehoorders nevens hem / van alle kanten door geharnaste Delvenaren omcingelt ende beschut. In deser voegen wierdt gesongen en gepredickt / en dat genoeghsaem ten aenhooren van den President voorsz / die de Predikanten onlangs met zware dreygementen had soecken te vertsagen / en nu / in syn huys zijnde / dit werck / voor syn deur en met syn eygen oogen / somwijlen door een glas-venster (men oordeele hoe hy gehumeurt was) aenschoude."

[18] Ebd., 449, der Abschnitt lautet im Kontext: „Dus waren de Burgers van Delft / die voormaels soo groote voorstanders hadden geweest vande Roomsche Religie / nu yverigh in 't voort-setten van de Reformatie / als die wegens de groote abundantie van geordende persoonen in haer stad / apparentelijck wel de meeste occasie hadden gehadt / om haer verfoeylijck bedrijf in dese verlichte eeuwe oogenschijnelijck te leeren sien. Maer die van de eerste en oudtse Stadt deser Provincie / midtsgaders die van der Goude weygerden noch hier na de Predicatien te hooren." („Die Bürger von Delft, welche zuvor solch große Anhänger der römischen Religion gewesen waren, beeiferten sich demnach, die Reformation weiterzuführen, da sie wegen der Vielzahl geordneter Personen in ihrer Stadt offensichtlich viel Gelegenheit gehabt hatten, ihr verächtliches Treiben in dieser aufgeklärten Zeit unter Augen zu sehen. Diejenigen aber aus der erstem und ältesten Stadt dieser Provinz [Dordrecht] sowie die aus Gouda weigerten sich noch danach, die Predigten zu hören.")

[19] Vgl. etwa folgenden, für die Wortwahl typischen Abschnitt, VAN BLEYSWIJCK 1667-80, 411f.: „Elders wiert het dul gewelt met macht / wackeren tegenstant / en goet beleydt gestut. Gelijck oock hier te Delft op het rapport van de Kerck plunderingen in de nabuerige Landtstreecken (hoewel by de Geestelijcken / de Gilden / en

Oberschicht – „veele treffelijck Mannen (selfs Gereformeerden)“ – den Vorgängen mit Abscheu gegenüberstanden.[20] Widerstand rief nicht zuletzt die Zerstörung großformatiger Altargemälde hervor, welche erst wenige Jahre zuvor im Rahmen des Wiederaufbaus nach dem Stadtbrand 1536 installiert worden waren. Van Bleyswijcks Interesse gilt hier eindeutig dem verlorengegangenen künstlerischen Wert, wie etwa in dem Pieter Aertsens Retabel in der Neuen Kirche gewidmeten Abschnitt zu erkennen ist. Das Urteil Karel van Manders über den Maler bemühend, sei es „zweifellos sehr künstlich und herrlich“ gewesen, heißt es dort.[21] Den Preis für ein von Maarten van Heemskerck ausgeführtes Altargemälde, den Van Bleyswijck in den Akten der Alten Kirche verzeichnet gefunden hatte, kommentierte er bezeichnenderweise mit einem Hinweis auf die Gattung der Malerei. An der relativen Höhe des Entgeltes offenbare sich, in welch großer Achtung die *Schilder-konst* in jener Zeit gestanden habe.[22] Die Perspektive, aus welcher der Autor schreibt, ist die einer gelehrten Kunstkollektion. Folglich kann der Kirchenraum als eine „fürstliche Schatzkammer“ beschrieben werden, die ihre Kleinodien den Liebhabern der Malerei auf einer „köstlichen Bühne“ dargeboten habe. Die aus ihr hervorgegangene Gemäldesammlung im Rathaus, welche den Blickwinkel des Autors auf die dem kirchlichen Kontext entstammende

---

anderen [...] meest alle Ornamenten / Juweelen en kostelijckheden uyt de Kercken waren wech gelicht) aenstonts den Raedt wierdt geconvoceert en vergadert / om op het spoedigste middelen te ramen / ten eynde alle toekomende overval / geweldt en pilgeringe met bequame ordres en bescheydentheydt tegen te gaen / en daer in te voorsien / so met den Burger tot rust / vrede en onderdanigheydt te vermanen [...] / als met stercke Besettingen en Wachten voor de openingen der Kerck-hoven en deuren der Kercken / midtsgaders op de wijcken / hoecken en uyt-tochten van de straten de Stadt van alle overlast te bewaren / de Belhamels ende Aenleyders van het werck by de kop te doen vatten / en alsoo een schrik onder de moetwilligen te jagen; om in dier voegende de smokende muytery / die de gemeene welvaert dreygde [...] te dempen. Doch niet tegenstaende [...] soo schijnt nochtans het hol-siecke graeuw tegens ‘t Verbodt / wil en danck van Wacht en Gilden / met force door de Besettingen henen gebroocken te zijn / en veel gewelts gepleeght te hebben / onder anderen oock na dat sy de Franciscaner-Kerck by nacht geplundert hadden / een Magistraets-persoon (als Overste van de Wacht) quetsende [...]“.

20 Vgl., neben dem in der vorhergehenden Anm. gegebenem Zitat, VAN BLEYSWIJCK 1667-80, 416: „[...] alle dese actien der Kerck-plunderaers werden by veele treffelijck Mannen (selfs Gereformeerden) ten hoogste mispresen / en by geen rechtsinnigh mensch voor goet gekeurt. Onsen voortreffelijcken History-schrijver *P.C. Hooft* in een reden / of de Gereformeerden aen de Beeldt-stormerye schuldigh waren ofte niet / vervolght aldus; *Maer deftigh zeecker, droegh zich het gros der on-Roomschen, lakende dat een behoorlijck werck, onbehoorlijcker wijse gewrocht werdt.*“ (Hervorhebungen im Original); ebd., 464: „de Beeldt-stormingh aldaer [in Antwerpen, 1566, A.P.] (‘t welcke by alle ons Geloofs-genooten / gelijck wy gehoort hebben / grootelijcks mispresen werdt“, sowie für ähnliches INFORMATIE BY DEN SCHOUT VAN DELFT 1677, ohne Sz. [20].

21 Ebd., 249: „[...] ’t welck alles onghetwijffelt seer uytstekende konstigh en heerlijck is geweest / aengemerckt dese Lange Pier (ghelijck den Autheur [Van Mander] van hem oock betuyght) in groote dinghen daer de kracht der konsten in bestaet / een overtreffende en kloeck Meester was [...]“. Van Mander erwähnt das Hochaltarretabel der Delfter Neuen Kirche nur kurz („[...] een dry Coninghen / *Ecce Homo*, en soo yet anders op de deuren [...]“), VAN MANDER 1604, fol. 244r.

22 VAN BLEYSWIJCK 1667-80, 165 („Achter aen gaf noch eenigh Schrift te kennen dat een nieuw Autaer-stuck was aen besteedt / dien vermaerden Konst-rijcken Schilder *Maerten Heemskerck*, voor de somme van 300. gulden / waer uyt af te nemen is in hoe groote estime en waerde dat de Schilder-konst in die tijden moet zyn geweest / aengesien naer advenant den anderen loon / het Schildery als een seer kostelijck pandt tot soo hooghe somme most betaelt werden.“).

Objekte augenscheinlich unmittelbar geprägt hat, könne nur als ein schwacher Abglanz ursprünglicher Schönheit betrachtet werden.[23] Mittels dieses, von Dirck van Bleyswijck wie selbstverständlich präsentierten, gar in der Natur der Dinge liegenden Bedeutungswandels von Altarbildern zu Kunstwerken gelingt es zugleich, Reformation und Bildersturm voneinander zu trennen. Gewalttätige ikonoklastische Handlungen disqualifizierten sich seiner Darstellung zufolge selbst, da sie als Aktionen Unwissender die städtische Gemeinschaft destabilisiert hatten. Die Veränderung der Religion an sich (einschließlich der „Räumung" von Sakralbauten und der Überführung kirchlicher Güter in kommunalen Besitz) wurde indessen durch den Willen von Bürgerschaft und Obrigkeit legitimiert.[24] Fragen reformierter Theologie werden als Beweggründe für die Ausschreitungen nachdrücklich ausgeklammert. Sie liegt der der Alteration inhärenten und legal vonstatten gehenden „Säuberung" zwar zugrunde; auf sie in irgendeiner Form einzugehen, vermeidet der Historiograph freilich. Die von Autor skizzierte Scheidelinie verläuft somit nicht zwischen Ikonodulen/Altgläubigen und Ikonoklasten/Reformierten, sondern zwischen kunstliebenden, geschichtsbewußten Bürgern und dem gewalttätigem Pöbel. Daß aber die Möglichkeit, Altargemälde ausschließlich aufgrund ihres künstlerischen und materiellen Wertes zu beurteilen,[25] mittelbare Folge der ikonoklastischen Alteration ist, läßt Van Bleyswijck unreflektiert. Der liturgische Gebrauch von Kirchenausstattung gerät dagegen in den Bereich des Kuriosen. Prozessionen, Mysterienspiele oder der Umgang mit Marienfiguren sind Lächerlichkeiten, an welchen sich der interessierte Leser ergötzen kann, die aber nicht mehr ernsthaft zur

---

[23] Ebd., 249f. („Dus scheen de Schilder-konst alhier [in der *Nieuwe Kerk*, A.P.] de gaven van haer lieffste en uytnemenste voesterlingen / als in een Magazyn en principale Schat-Camer by een te hebben / en dese onvergelijckelijckheden op een kostelijck Tooneel aen hare eerbiedige Beminnaers overvloedigh te vertoonen; alle welcke rariteyten gelijck die meerendeels de rasende Kerck-plunderinghe nevens andere kostelijckheden en Juwelen / sonder onderscheyt jammerlijck heeft vernielt (want sulcks selfs van onse Gereformeerde Theologanten ten hoogste werdt geimprobeert) soo is't oock te beklaghen soo weynigh recht bescheyt van soo grooten Schat voor de konst-lievende is over-gebleven / alleenlijck eenige weynige over-geblevene en gesalveerde stucken en brocken van dese uytmuntentheden siet men noch heden ten dage in Burgemeesteren Raedt-Camer te pronck hangende / de welcke van alle konst-verstandige met de hooghste lof werden geadmireert / gelijck te syner tijdt voorhenen aengewesen is.").

[24] Die historisch faßbare Wirklichkeit stellt sich dagegen eher als Gemengelage dar. Wie J. Smit in seiner Quellenpublikation feststellt, entstammten die Vertreter der radikalen Reformation allen sozialen Schichten und war etwa einer der Anführer der Delfter Bilderstürmer ein mit Patriziern verschwägerter Maler (!), vgl. SMIT 1924, 213, 236, Anm. 8. Ein Grund waren soziale Unruhen aufgrund der schlechten wirtschaftlichen Lage, vgl. z.B. KOK 1979A, 10.

[25] Vgl. die Formulierung in VAN BLEYSWIJCK 1667-80, 416: „De schade die beyde de over-kostelijcke Parochy-Kercken geduerende dese tempeesten geleden hebben / is ongetwijffelt groot geweest / [...] / soo in materye van konstige Orgelen / uytmuntende Altaren / als rare Schilderyen / welckers eenige gesalveerde stucken en gedeelten noch hedendaegs op 't Raed-huys [...] bewaert werden. De losse Beelden / Schilderijen / Kleynodien / Silverwerck / Kelcken / Ciborien / Pullen en Mis-gewaden / Midtsgaders anderen Inboedel der Kercken / dat kleyn en licht was / heeft men kenne salveren; maer de groote Borden ende Autaer-tafelen die vast gehecht / en de Beelden die onbeweeghlijck waren / de Fonten en andere stucken van zware gewichte / als mede de Sacraments-huyskens / en andere Ornamenten in en aen de muyren vereenight / zijn alle sonder eenige verschooninge / tot jammer veeler konstige Meesteren / die door haer onvergelijckelijcke wercken / een onsterffelijke naem hadden verdient / aen stucken geslagen en vernielt."

Diskussion stehen.[26] Bildergebrauch und andere „paapse superstitien" sind als geschichtliche, wenn auch bedauernswerte, Irrungen festgelegt. Gleichsam historisch „überwunden" bieten sie keinen Stoff mehr für eine aktuelle Auseinandersetzung.

Zum „Gegensatz zwischen der götzendienerischen Zeit und der gegenwärtigen" schreibt Van Bleyswijck:

> „Dus heerschten de licht en bygeloovigheydt in die tijden dat de luyden haer lieten over-reden en wijs-maken / oock voor ontwijffelbare waerheydt aennemen / dingen die by rechtsinnige en verstandighe luyden althans weynigh credyt souden meriteren / doch meerendeels geacht souden werden voor frivole en ydele fantasien op het Aenbeeldt van frenetijcke ofte krancksinnighe hersenen gesmeet; nochthans dewijl de selfde mentioneren / en vermelden den staet en hoedanigheydt van de tijden onser Voor-Ouderen [...]"[27]

Die Begründung für Van Bleyswijcks Vorgehen liegt in seinem Verständnis von Geschichtsschreibung. Die Kenntnis unrühmlicher Kapitel trägt ihm zufolge dazu bei, die Verdienste der Vorfahren um so besser zu verstehen. Jene stillschweigend zu vernachlässigen, verbiete sich geradezu für diejenigen, welche „von Wissen um vergangene Zeitalter erfüllt werden wollen und mit Cicero die *Historie* als lebendige Erinnerung und Botin des Altertums verstehen".[28] Die *Historia* der Frühen Neuzeit kennzeichnet sich durch das Vermögen, Vergangenes zeitlich zu „distanzieren" (Günther), um die eigene Umwelt zu diesem in Beziehung zu setzen, und zwar zumeist unter dem Blickpunkt der eigenen (ursprünglich figural verstandenen) Überlegenheit. Van Bleyswijck schließt vollständig an diese Perspektive an, wobei sein Horizont hierbei auf das Lokale, sein „Zeitfenster" auf höchstens anderthalb Jahrhunderte beschränkt bleibt.[29] Die antiquarische Präzision, welche sich in der erschöpfenden Wiedergabe von Urkunden, Notizen und Inschriften äußert, ist zum einen als Selbstzweck gedacht, die „kuriose" Neugier zu befriedi-

---

[26] Hier sei nur auf zwei Beispiele verwiesen: Eine Liste von aus der *Oude Kerk* stammenden liturgischen Textilien, worunter auch „Kleidung" für die wundertätigen Marienfiguren wird eingeleitet mit der Randüberschrift „Belache-lijke register van de toerustingh der drie Beelden van Miraculen", die Überlieferung eines Dreikönigsspiels aus dem Jahr 1508 mit „Priesters te paert door de Kerck rijdende" , VAN BLEYSWIJCK 1667-80, 153, 213. Solche Bemerkungen sind zweifellos auch der inzwischen mangelnden Kenntnis vorreformatorischer Frömmigkeitspraxis geschuldet. Zur Leseerwartung vgl. unten, Anm. 30.

[27] Ebd., 150 (Randüberschrift: „Tegen stellinge van die superstitieuse tijdt, met de tegenwoodige").

[28] So lautet die Fortsetzung des oben gegebenen Zitats, ebd., 150: „[...] en dat wy daer uyt verstaen hare [der Vorväter] grootste en hoogh-geachte saken / soo en moghen wy (by aldien kennisse willen draghen van voorleden Eeuwen / ende met Cicero de Historie het leven der geheugenisse / ende bode der oudtheydt laten zyn) dese [die unglaubwürdigen Sachen] niet stilswijgens voor-by-gaen."
Der Autor bezieht sich auf den in zeitgenössischer historischer Literatur wohl am häufigsten zitierten Satz: Cicero, *De Oratore*, II, 36 („Historia vero testis temporum, lux veritatis, vita memoriae, magistra vitae, nuntia vetustatis, qua voce alia nisi oratoris immortalitati commendatur?"), vgl. GÜNTHER 1975, 641; für folgendes vgl. ebd.

[29] Der Deutlichkeit wegen sei diese Verkürzung erlaubt, da – trotz sorgfältiger chronologischer Verortung – kein qualitativer Unterschied zwischen der Behandlung von Quellen um 1300 oder um 1520 erkennbar ist.

gen.[30] Im Rahmen eben jener lokalhistorischen Perspektive dient sie zum anderen jedoch dem Ziel, das Bewußtsein der Leser, d.h. in erster Instanz der gebildeten Einwohner Delfts, für ihre eigene Stellung im Geschichtsverlauf zu sensibilisieren. Wenn von „Voor-Ouderen" die Rede ist, so muß man dies im wörtlichen, familiären Sinne auffassen. Die beschriebene Verblendung oder aber rechtgläubige Entscheidungen sind primär die der *eigenen* Ahnen und stehen damit in direkter Beziehung zu Van Bleyswijcks Publikum.[31] Aus persönlichem Interesse begonnen und für den privaten Raum gedacht, will seine Geschichtsschreibung damit auf die städtische Öffentlichkeit wirken.[32]

Wie zu erwarten wird die zeitliche Distanz geschaffen, indem der Bruch in den Jahren 1566–1572 beschrieben wird. Entfernt, aber eben dennoch über familiäre Bindungen zu den vorangegangenen höchstens drei bis vier Generationen vermittelt, liegt die „superstitieuse", die vorreformatorische Epoche. Auf sie folgt die unmittelbare Gegenwart von Verfasser und Leserschaft. Auf welche Weise wird dem vorausgesetzten Abstand Gestalt verliehen? Nachdem oben angerissen wurde, wie Van Bleyswijck auf konkrete Ereignisse der Jahre 1566–1572 zurückgeblickt hatte, erscheint es nun nützlich zu untersuchen, mit welchen Mitteln der Kontrast zwischen Vorher und Nachher, zwischen historischem und gegenwärtigem religiösem Leben in der Stadt, dargestellt worden ist. Um diesen überhaupt formulieren zu können, konnte und wollte der Verfasser nicht umhin, Beziehungen zwischen den beiden Zeiten herzustellen. Darauf soll das Augenmerk des folgenden Abschnitts gerichtet sein.

4.1.2 Interrelationen: Religiosität als bleibendes Delfter Charakteristikum

Die *Beschrijvinge* zeigt, daß Delft stets eine „fromme" Stadt gewesen war. Öffentlich manifestierte sich die Religion in Form der jährlichen Marienprozession. Aus der Tatsache, daß diese seit dem 14. Jahrhundert immer am ersten Sonntag nach St. Odulphus (12. Juni) stattgefunden hatte, erklärte sich, so der Geschichtsschreiber, der Zeitpunkt der noch immer stattfindenden Kirmes.[33] An den Delfter *Ommegang* hatte sich immerhin – aufgrund des großen Zulaufs – der Jahrmarkt

---

30 Vgl. z.B. Van Bleyswijcks Begründung, eine Handschrift über die Ausstattung der Neuen Kirche ausführlich zu zitieren: „[...] ten eynde een yegelijck weetgierige Leser stoffe mochte vinden / om syn bysondere contemplatie en op-merckelijckheden te voldoen [....]", VAN BLEYSWIJCK 1667-80, 196.

31 Die Liste illustrer Bürger reicht einige Jahrhunderte zurück und enthält auch Geistliche mit dem Nachnamen Van Bleyswijck, ebd., 748-842.

32 Zum Bewußtsein von urbaner Kontinuität in anderen Stadtsbeschreibungen, die teilweise Spannung mit persönlichen religiösen Standpunkten der Autoren aufruft, HAITSMA MULIER 1993, 104-108.

33 Es handelt sich um eine nach einer Wunderheilung gestiftenten Prozession zu Ehren der Maria Jesse in der *Oude Kerk*, zu dieser Kultfigur, offensichtlich eine sitzende jungfräuliche Maria mit Jesuskind als Weltenherrscher auf dem rechten Knie (Beschreibung nach der Übersetzung von Vosmeer, 7, in: VAN BLEYSWIJCK 1667-80, 146, vgl. zu Vosmeer unten, Anm. 40), zum Geschehen des „Ommegangs" OOSTERBAAN 1973, 243-246. Tatsächlich fand der Jahrmarkt bereits davor an dem bewußten Tag nach St. Odulphus statt, ebd, 241f.

angeschlossen.[34] In der Marien- wie in der Fronleichnamsprozession kulminierten nicht nur die Konkurrenz zwischen den beiden Pfarrgemeinden (und damit der verschiedenen Wunderkulte),[35] sie waren zweifellos auch Höhepunkt des kommunalen Lebens, zeigt sich auch Van Bleyswijck überzeugt.[36]

In der Sichtweise des Geschichtsschreibers bestimmte das fromme Leben der Stadt nicht unwesentlich ihre Außenwirkung. Insbesondere der Ruhm Delfts als Wallfahrtsort sei über die Grenzen der Region hinaus bekannt gewesen, zeigt sich der Autor überzeugt, wenn er schreibt, daß die Wundertätigkeit in der Neuen wie der Alten Kirche das gesamte Land in Erstaunen versetzt habe. Nicht nur die „Nachbarn, sondern auch weit entfernte Länder" hätten es „vollmundig" geschildert, ja Fama hätte „lauthals verkündet, daß aufgrund dessen viele Christenmenschen von weit her zum Tempel von Delft gezogen kamen, wie seinerzeit die Heiden zum Tempel von Delphi [...]".[37] Die in der Neuen Kirche „durch das Bild der glorreichen Not Gottes geschehenen Wunderzeichen", heißt es an anderer Stelle, zögen die Leute aus allen Windrichtungen in die Stadt; „nirgends hier zu Lande" sei solch eine „wonderlijcke Kercke van Miraculen" zu finden, wo „allerhand Gebrechen, Krankheiten und Leiden [...] gnädiglich geheilt" würden.[38] Auch wenn die Kulte um insgesamt vier „Beelden van Miraculen" – der Maria Jesse, Unserer Lieben Frau der Sieben Schmerzen und des Heiligen Kreuzes „mitten hair" in der *Oude* sowie der soeben erwähnten Maria zur Not Gottes in der *Nieuwe Kerk* – sich tatsächlich lediglich über den südwestlichen Teil Hollands erstreckt hatten und damit höchstens von regionaler Bedeutung

---

34 VAN BLEYSWIJCK 1667-80, 658, gebraucht hier die Bulle, mit der Papst Bonifaz IX. 1398 den Pilgern nach Delft Ablaß versprach („groote toeloop en overloedighheyt van volckeren [...] uyt verre Landen").

35 Es sind Reglemente bekannt, in denen ein Ausgleich zwischen beiden festgelegt wurde, vgl. OOSTERBAAN 1973, 246, 257; auch Van Bleyswijck kannte den Konflikt, 242. Vgl. zur Delfter Sakramentsprozession im besonderen OOSTERBAAN 1973, 257-262.

36 Vgl. VAN BLEYSWIJCK 1667-80, 241ff. zu weiteren Prozessionen.

37 Ebd., 228f. („Dat dese Nieuwe soo wel als de Oude een kerck van Miraculen is geweest [...] daer het geheele Landt wel eer soo van verset was / en daer niet alleen de Nagebueren maer oock verre gelegen Landen volmondigh van gewaerghden / ja daer de Fame soo luyts-keels van geroepen heeft / dat te dier oorsake veele Christen menschen van verre tot desen Tempel van *Delft* quamen trecken / ten naesten by als tot den Tempel te *Delphi* de Heydenen eertijts deden [...]").

38 Ebd., 234 („[...] echter bevinde ick daer dat de luyden van allen kanten hier na toe wierden getrocken / alsoo men aller-wegen [...] verwonderlijck hoorde de groote Miraculen / die hier te Delft dagelijcks voorvillen / en hoe dat'er een Kerck van de Liever Vrouwe uytverkooren Godt-Huys [...] sy door den Beelde der glorioser Noot Godts veele wonder-teyckenen liet geschieden / waerom oock veel besoeck en Bedevaert wiert gedaen / en oock nergens hier te Lande soo een wonderlijcke Kercke van Miraculen te vinden was / als daer allerhande ghebreecken / sieckten en passien / die men verdencken mochte genadiglijkerwijse genesen wierden [...]"). Vgl. weiter unten, und nun mit offensichtlichem Mißbehagen: „[...] alle welcke genaemde Miraculen [...] met uytwendige pompe van Processien en anders ydermael soo ruchtbaer ghemaeckt / en met de Basuyne van de altijdt vloegende faem soo wijtluftigh uytgeblasen wierden / dat men in alle Landen daer van wist te spreecken [...]", ebd., 235.

gewesen waren,[39] trug ihre überlieferte Anziehungskraft in der Sicht Van Bleyswijcks durchaus zum Ansehen der Stadt Delft bei.

Deshalb hielt ihn nichts davon ab, handschriftliche Wundersammlungen und kirchliche Chroniken, zu denen er als kirchlicher Verwalter schließlich bequemen Zugang hatte, zu transkribieren und in beträchtlichen Auszügen zu publizieren. Sogar ein Traktat des aus einer prominenten, katholisch gebliebenen Delfter Familie stammenden Autors Michiel Michielsz. Vosmeer (1545–1616) – des Bruders des ersten Apostolischen Vikars –, in dem dieser die Marien- und Kreuzesverehrung historisch belegt und offensichtlich für gegenreformatorische Ziele benutzt, zieht der Historiograph problemlos und in kollegial-kritischer Haltung heran. Es dient ihm als Edition einer ihm unbekannt gebliebenen Quelle.[40] Auch wenn sich Van Bleyswijck letztlich doch nicht eines ironischen Tons enthalten kann, als er auf die angebliche Wunderheilung des gelehrten Autors Vosmeer zu sprechen kommt, bleiben die Quellendarstellungen selbst neutral. Sie werden ausführlich veröffentlicht und nicht, etwa aus Gründen reformierter Orthodoxie, verborgen.[41] Zwar entkommt der Leser einleitenden polemischen Kommentaren nicht – beispielsweise daß eine Erzählung „ziemlich lügenhaft zu sein scheint", Wunder vorgetäuscht oder schlechterdings unglaubhaft seien.[42] Insgesamt aber, und dies ist noch einmal zu betonen, nimmt die moralische

---

[39] Vgl. zur historischen Bedeutung von Delft als Wallfahrtsort VERHOEVEN 1992, bes. 39-96, 138, sowie die Publikation und teilweise niederländische Übersetzung der Wundergeschichten im Anhang 1 und 2 (S. 197-224, 225-307). Die Überlieferungen erstrecken sich, mit unterschiedlichen Schwerpunkten, über einen Zeitraum von zwei Jahrhunderten (Maria Jesse: 9 Wunder, 1327-1438 (ebd., Anlage 1.1), Hl. Kreuz: 62 Wunder, 1412-1511 (ebd., Anlage 1.3), „O.L.V. van zeven smarten": 178 Wunder, 1502-vor 1519 (ebd., Anlage 2) sowie „Maria ter nood Gods": 90 Wunder, 1381-1516 (publiziert von Oosterbaan 1958, 86-184)), vgl. zu den Kulten der *Oude Kerk* auch OOSTERBAAN 1973, 240-264. Einen letzten Höhepunkt in dieser Hinsicht erlebte Delft in den ersten zwei Jahrzehnten des 15. Jh., vgl. die Grafiken zu Abgaben, Kollekten usw. bei Verhoeven 1992, 161, der Kultus Marien Sieben Schmerzen war dann auch in eine internationale devotionelle Bewegung eingebunden und beeinflußte die ältere, lokale Marienverehrung, ebd., 64, vgl. auch OOSTERBAAN 1973, 250ff., 257.

[40] Vgl. VAN BLEYSWIJCK 1667-80, 134, 142-146. Es handelt sich um Michiel Vosmeer, *Diva Virgo et Crux Salvtaris Delfica, sive de admirandis, quae Dei Genitricis Virginis Mariae et crucis salutaris beneficio ad antiquum Delfi Hollandiae templum contigerunt*, Köln 1629. Es ist eine teilweise lateinische Übertragung einer Manuskriptsammlung aus dem damaligen Besitz des Autors (heute: British Museum, publiziert von OOSTERBAAN 1958). Ein weiterer Bruder von Michiel und Sasbout Vosmeer war der Kölner Theologieprofessor, Zensor und Inquisitor Tilman Vosmeer, vgl. OOSTERBAAN 1958, 7.

[41] Nichtsdestotrotz nimmt Van Bleyswijck rhetorisch Rücksicht auf etwaige Empfindlichkeiten seiner Leser, vgl. z.B. VAN BLEYSWIJCK 1667-80, 234 ([Der Autor könnte die Aufzählung vorgegebener Wunder fortsetzen, tut es aber nicht] „vreesende dat voor veele Lesers te lange en verdrietigh soude vallen [...]") und verteidigt seine Entscheidung, 195 („En dit voor soo veel den oorspronck en begin deser Nieuwe Kercke belanght / de welcke / al-hoe-wel het met recht Paepsche grollen mogen genaemt werden / en dat wy vreesen haer eenige teere Zieltjes sonder wettige reden onverstandighlijck daer aen sullen stooten / zyn het nochthans gheensints dingen die noodigh zyn versust / maer veel eer bekent gemaeckt te werden als zynde dese wetenschap van den oorspronck onser eygen saken / voor alle Rechtsinnige hersenen / in wien de Superstitie toch gheen plaets en vindt / in gheenen deele schadelijck / maer seer licht te dragen / en voor de ware oorspronck / source en fonteyne deser Kercke / uyt al-sulcke beuselingen ontstaen / aennemelijcks en remarquabel / want het in alleen deelen loffelijck is / kennisse van syn eyghen Vaderlandtsche saecken te hebben / en den grondtslagh van veele dingen te weten").

[42] Ebd., 230 („[...] de eerste vertellinghe die vry wat leugenachtigh schijnt te wesen [...]"), ebd., 142 („[...] alle die genaemde en ghepretendeerde Miraculen [...]"), ähnlich 231, 234, sowie ebd., 194 ([die dem Marienkult in der

Wertung wesentlich weniger Raum ein als der historische Bericht. Beides dient dem Verstehen – nicht der vergangenen, sondern der eigenen Zeit. Die Beschäftigung mit der Geschichte dient, da ist Van Bleyswijck deutlich, der Selbstversicherung, in einer besseren Ära und mit der richtigen Religion zu leben:

> „Wat belanght de Coustument / Psantien / en oude ceremonien die onse Voor-Ouderen / met het helder licht des Evangeliums noch niet genoegh verlicht en begenadight zynde / over veele Jaren in dese Kercke hebben gepleeght / mach men oock met goede reden wel inquireren / en indien wy nieuwsgierigh zyn om de Religie en Ceremonien van Turcken / Heydenen / en selfs de alder-barbarische Menschen daer ons in 't alderminste niet aen gheleghen is / noch noyt mede te doen behoeven te hebben / naeukeurigh ondersoecken / waerom souden wy de Curieusheyt niet veel eerder hebben / van de saken onser eygen Voor-Ouderen kennisse te willen dragen? en hoe souden wy kennen weten / met wat absurditeyten hare Religie is vermenght / en ghelijck als ghelardeert en doorspeckt geweest? indien wy des geen ondervindinge en hebben? Niemandt behoort sich selven als d'onverstandige Dieren te laten leyden / en selfs der Ouderen voetstappen niet na te volgen sonder al-voren de tegen-partye ondersocht en verstaen te hebben / *Beproeft alle dingen: behoudt het goede* is een recommandatie des Apostels Pauli; en hoe kennen wy sonder onse reflectie op dese saecken te nemen / ons selve versekeren hoe veel geluckiger wy nu syn / dese duystere nevel van voor onse oogen wechghenomen zynde / ten eynde ons selve daer in bespiegelende als dan te recht mogen erkennen hoe groote danckbaerheydt voor dese hooge genade on-ophoudelijck schuldigh zyn."[43]

Um den zeitgenössischen Leser der eigenen fortgeschrittenen Einsicht zu versichern und doch gleichzeitig die Vorväter nicht zu sehr zu verunglimpfen, begründet der Verfasser die „Absurditäten" mit den vorreformatorischen Umständen. Zwar könne den Ahnen eine gewisse Naivität nicht abgesprochen werden, in erster Linie aber sei die Verblendung unter dem päpstlichen Joch verantwortlich für Götzendienst und Wunderglaube. Die Vorväter lebten in „einem verfinsterten Zeitalter", in welchem selbst Gelehrte sich hätten verführen lassen.[44] Neben absichtlicher Täuschung seien auch natürliche Genesung oder „Imagination und starke Impression" als Ur-

---

Neuen Kirche zugrunde liegende Legende sei eine] „vreemde Historie [...] (die de Joden selfs veel minder wy souden gelooven) [...]").

43 Ebd., 159f., das kursiv gesetzte Bibelzitat bezieht sich auf 1 Thess. 5,21. Für eine ähnliche Auffassung vgl. das in Anm. 28 gegebene Zitat.

44 Vgl. z.B. die Einleitung zu den Wundergeschichten der *Oude Kerk*, ebd., 142: „Doch het is niet alleen te verwonderen / maer helaes wel ernstelijck te beklaghen / dat onse Voor-Ouderen in voorgaende Eeuwen / onder het sware Jock des Pausdoms / soo verblint en verbijstert zyn gheweest / dat sy in alle die genaemde en ghepretendeerde Miraculen / geen valsheydt / bedrogh noch fielsteryen hebben kennen bemercken / daer naderhandt dieghelijcke soo dickwils ontdeckt / en noch dagelijcks ontdeckt werdende / de schelmery soo menighmael schandelijck ten toon heeft moeten staen / nochthans wist men de luyden in die duystere tijden soo verre te blindthocken / dat selfs Mannen van geleertheydt [...] wierden ge-emporteert ende verruckt [...]". Das benutzte Zitat („onse Voor-Ouderen / levende in een verduysterde Eeuwe") stammt aus der Einleitung zur Beschreibung der Neuen Kirche, ebd., 189, vgl. zur Naivität ebd., 230: „de arme en onnoosele menschen van die tyden".

sachen für das Entstehen von Wunder- und Heilungslegenden anzusehen, ist Van Bleyswijck überzeugt.[45]Mit einem solchen „vernünftigen" Erklärungsmodell distanziert er zugleich sich und seine Leserschaft von den einfältigen Zeitgenossen, die noch immer Taschenspielertricks auf den Leim gingen.[46]

Zum Verständnis des historischen Bezugs zwischen Religion und Bürgerschaft in der *Beschryvinge Der Stadt Delft* lassen sich zusammenfassend die folgenden Aspekte herausarbeiten: Schon immer konstitutiv für das urbane Leben und gleichermaßen für die Reputation von Delft wäre demzufolge die (öffentliche Manifestation von) Frömmigkeit gewesen. Ihre Erfüllung erhielt sie mit der Reformation, welche die Voraussetzung für die Blüte der Gemeinde war. Daß der Kontrast zwischen der „verblendeten" vorreformatorischen und der „aufgeklärten" zeitgenössischen Geistesgestelltheit unterstrichen wurde, trägt ebenso dazu bei, diese Auffassung zu belegen, wie die Betonung der Legitimität der Alteration. Es zeigt sich das Bedürfnis, den gegenwärtigen Status als rechtmäßig zustande gekommen zu rechtfertigen. Die unausgesprochene Voraussetzung hierfür ist die Identität von städtischer und gläubiger Gemeinde. Die politischen Entscheidungsträger sind zugleich die vernünftig-gelehrten und religiös einsichtigen, das heißt reformiert-rechtgläubigen, Bürger.[47] Nichts anderes schließlich war das Ideal der *publieke kerk.*

4.1.3 Die Träger von Kontinuität und Veränderung

Kontinuität und Wandel im öffentlichen religiösen Leben der Stadt manifestieren sich an weiteren Stellen in Dirck van Bleyswijcks *Beschrijvinge*. Widmet er sich dem städtischen Zusammenleben, so ist ihm die ursprünglich religiöse Einbindung der Zünfte bekannt. Ebenso diskutiert er die Namensgebung eines Stadtteils ohne Zögern im Zusammenhang mit dem Patronat der Alten Kirche.[48] Als gemeinschaftliche Unternehmungen galten die Kirchengebäude. Mit korporalen und privaten Stiftungen wurden ihr Bau und Unterhalt finanziert, kollektive Aufgabe blieb ihre

---

45 Ebd., 234 („[...] 't welck door imaginatie en stercke impressien al-te-mets wel een gheluckigh effect kan gesorteert hebben / somtijdts de gebreken oock eenmael op haer hooghste zynde / natuerlijcker-wijse wel kennen verdwenen zyn [...]").

46 Vgl. ebd., 142 („[die Vorväter waren ebenso naiv wie] tegenwoordigh veele eenvoudighe menschen / hun geen artificien in het minste verstaende / de hedendaeghsche Guychelaeryen aensiende / souden onnoosel willen sweeren / 't selfde toveryen te wesen / die (gelijck wy selfs wel met dousynen souden kennen toonen) in der daet niet anders als beuselingen zyn / dat al-vooren eer men sich des verstaet / soo wonderbaerlijck en tooverachtigh schijnt te wesen [...]").

47 Zu einer sehr ähnlichen Interpretation nach der Lektüre der Delfter Stadtbeschreibungen kommt PARKER 1993, 423: „That later Calvinist writers [Van Bleyswijck und Boitet, A.P.] could look back glowingly at a mythic spiritual past, antithetical to their own religious views, indikates the enduring quality of religious life within a civil milieu. That these writers were from old regent families suggests that the confluence of the spiritual with the civil was a social model upheld by municipal leaders."

48 Vgl. z.B. VAN BLEYSWIJCK 1667-80, 240-247 zu korporalen Stiftungen in der *Nieuwe Kerk*. Den Namen „Hippolytusbuurt" für die Gegend südöstlich der Alten Kirche erklärte Van Bleyswijck aus dem Patronatswechsel zu St. Bartholomeus, vgl. ebd., 134f.

Rekonstruktion nach dem Brand 1538. Nach dem Bildersturm im Jahr 1566 wurden den Gilden ebenfalls finanzielle Mittel abverlangt, um die Altäre wiederaufbauen zu können.[49] Durchaus beeindruckt hatte Van Bleyswijck einige Seiten zuvor einen Bericht wiedergegeben, der schilderte, wie die zu Himmelfahrt des Jahres 1441 versammelte Gemeinde der *Nieuwe Kerk* einen von Blitzeinschlag verursachten Brand löschte.[50] Die Vergangenheit ist auch in sofern konstitutiv für die Gegenwart des Verfassers, als vorreformatorische Begriffe in seine Beschreibung der Kirchenbauten einfließen. Worte wie „Chor" und „Kapellen" werden – wie allgemein üblich[51] – ganz selbstverständlich gebraucht. In seinem Gang durch die *Oude Kerk* etwa stellt Van Bleyswijck die frühere Hauptsakristei der zeitgenössischen Funktion des Raumes als „der Heeren Kerck-Meesteren Comptoir ofte Camer" gegenüber und ihren Gegenpol an der Nordseite des Chores („misschien gheweest zynde de Sacristie van de Onder-Coster") der gegenwärtigen Benutzung zur Katechese.[52] Wie sich hier zugleich zeigt, blieben ursprüngliche Funktionen nicht allezeit im Bewußtsein verankert. Doch auch wenn er über den ungewissen Standort eines Kultbildes spekuliert, gibt sich der Autor Rechenschaft über die Geschichte der Sakralbauten.[53] Ebenso wie beispielsweise die Zünfte die vorreformatorische Vergangenheit im wirtschaftlich-sozialen Bereich fortsetzten, waren es die Kirchen im Stadtbild, an denen sich die historische Kontinuität wie die Veränderung des Gemeinwesens am deutlichsten ablesen ließ.

4.2 Einblicke: Illustrationen in Stadtbeschreibungen

Erst mit Erscheinen des zweiten Teils der *Beschryvinge Der Stadt Delft* im Jahr 1680 wurden Kupferstiche in das Konzept des Buches eingebettet.[54] Unter ihnen befinden sich auch zwei Interieurs der Alten und Neuen Kirche (Abbn. 66, 67).[55] In welchem Verhältnis stehen sie zu dem Bild der Stadt, das Van Bleyswijck mit seinem Text vermitteln möchte? Die Illustrationen der ein halbes Jahrhundert zuvor herausgegebenen Beschreibungen von Leiden (1614) und

---

49 Vgl. im Bezug auf die Neue Kirche ebd., 256-260. Letzteres hatte offensichtlich zu Spannungen geführt, ebd., 259f.

50 Ebd., 238ff.

51 Art. koor (1), in: WNT, Bd. VII.1, Sp. 5422-5433, bes. Sp. 5422ff.; Art. kapel (1), in: WNT, Bd. VII.2, Sp. 1433-1440, bes. Sp. 1434f., vgl. auch DOMSELAER U.A. 1665, 50f., 56.

52 VAN BLEYSWIJCK 1667-80, 175f. („Op het Choor aen de Zuyd-zyde is een overwelfde Capelle / met een Ysere deure buyten aen het Gebouw af-gesloten / zynde misschien geweest de principaelste Sacristie / en nu in der Heeren Kerck-Meesteren Comptoir ofte Camer verandert [...] Aen de andere ofte Noord-zyde van 't Choor / recht tegen over 't voorss. Comptoir der H.H. Kerck-Meesteren / is de Catechizeer-Camer misschien gheweest zynde de Sacristie van de Onder-Coster [...]").

53 Es geht um die Maria Jesse in der Alten Kirche, vgl. ebd., 148.

54 Vgl. die Hinweise für den Buchbinder mit genauer Vorschrift, an welcher Stelle die Stiche im ersten wie im zweiten Teil eingefügt werden sollten, VAN BLEYSWIJCK 1667-80, Bd. 2, letzte Seite (unpaginiert).

55 Coenraet Decker (?) nach Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Interieur der Oude Kerk in Delft*, Kupferstich, 18 x 14 cm, Inschrift m.u. (perspektiviert): „OUDE KERK | van binnen te sien."; ders., *Interieur der Nieuwe Kerk in Delft*, Kupferstich, 18 x 14 cm, Inschrift m.u. (perspektiviert): „NIEUWE KERK | van binnen te sien.", eingebunden in VAN BLEYSWIJCK 1667-80, gegenüber S. 174 bzw. 277.

Haarlem (1628) hatten, wie Eddy Verbaan herausgearbeitet hat, zusätzlich zum Text Akzente gesetzt, „die mit den bestehenden Auffassungen über die Städte und deren Geschichte übereinstimmen." Die gemeinsame Aufgabe von Wort und Bild wäre es gewesen, nicht einfach nur existierende Gebäude abzubilden, die das *Aussehen* der Stadt bestimmten, sondern dasjenige hervorzuheben, was ihr *Ansehen* vergrößern konnte.[56] In Anbetracht des Schwerpunktes, den Van Bleyswijck auf das religiösen Leben und seine Geschichte legt, fordert die Anwesenheit dieser zwei Kircheninterieurs – sowie einer Ansicht des Chores der *Nieuwe Kerk* mit dem Oraniermonument, die bereits oben Erwähnung gefunden hatte (Abb. 12) – heraus, deren Bedeutung zu überdenken. Sind sie gleichsam als eine Visualisierung der kontinuierten Frömmigkeit in der Stadt aufzufassen, deren öffentliche Manifestation – und dies nur interessiert die Chorographie – einen folgerichtigen Wandel hin zur wahren apostolischen, reformierten, Kirche erfahren hat? Wie signifikant ist dabei die gewählte Form der *Innen*ansicht?

Kontext und Kontrast bietet die Analyse von Vergleichsbeispielen aus Stadtbeschreibungen von Haarlem und Amsterdam. Das Genre blühte innerhalb der hochgradig urbanisierten Provinz Holland; es trug dazu bei, städtische Charakteristika zu etablieren und eine Stadt gegenüber ihren Nachbarn zu positionieren.[57] „Identität" oder „urbanes Selbstbewußtsein" sind Terme, die man in der Analyse zu entdecken sucht, wenngleich die individualistische Gestalt der Werke durchaus betont wurde.[58] Es ist festzuhalten, daß die Autoren nicht nur Topoi der Chorographie auf ihren jeweiligen Heimatort zuschnitten, sondern eben auch Lokaltraditionen verarbeitet haben mußten. Nicht zuletzt aber liegt die Bedeutung der Stadtbescheibungen in ihrer Nach- und Außenwirkung: Insbesondere in der interlokalen Rezeption muß eine Beschreibung als einschlägige Repräsentantin einer Stadt gegolten haben. Zugleich boten die Vorgänger Referenzpunkte für spätere Autoren – Van Bleyswijck bezieht sich ausdrücklich auf seine Amsterdamer Zeitgenossen[59] –, weshalb Vergleiche innerhalb des Genres angebracht sind. Interessieren soll im folgenden die Verbindung von Text und Bild. Welche Bedeutung besitzt die eingefügte Darstellung eines Kircheninterieurs für die jeweilige Beschreibung? Steht die Wahl eines *Interieurs* im Zusammenhang mit dem spezifischen Bild, daß von Haarlem bzw. Amsterdam präsentiert werden soll? Lassen sich abschließend – analog oder aber kontrastierend – Rückschlüsse für den Einsatz von Kircheninterieurs in Van Bleyswijcks *Beschryvinge* ableiten?

---

56 VERBAAN 2001, 156f.

57 Vgl. oben, Anm. 5 und 6. Für ein bibliographisches Verzeichnis: NIJHOFF 1953, für biblio-biographische Angaben zu den einzelnen Autoren: HAITSMA MULIER & VAN DER LEM 1990.

58 HAITSMA MULIER 1993, 108-111.

59 Vgl. unten, Anm. 125.

4.2.1 Delft 1678-80: Die *Caert figuratyff* und Illustrationen der *Beschrijvinge*

Entnommen wurden die Kupferstiche der 1678, zwei Jahre vor dem zweiten Teil der Beschreibung, veröffentlichten repräsentativen Karte von Delft, für deren Entstehen, wie oben bereits erwähnt, ebenfalls Dirck van Bleyswijck Sorge trug. Nach dem Vorbild des Leidener Stadtplanes sollte auch Delft „op syn beste en avantagieuste" gezeigt werden (Abb. 68).[60] Diese Tatsache wie auch die zeitliche Nähe zur Herausgabe der komplettierten *Beschrijvinge* verankert beide Druckerzeugnisse in der gemeinsamen Bemühung von Rat, Autor und Verleger, das Bild ihrer Stadt festzulegen. Die gestochenen Ansichten der *Caert figuratyff* – ausgeführt nach Zeichnungen von u.a. Johannes Verkolje und Pieter van Asch durch Stecher wie Coenraet Decker (1651–1685), Johannes de Ram (1648–1693) und Romeyn de Hooghe (1645–1708) – bieten dem Betrachter auf einen Blick alle prägenden „Sehenswürdigkeiten" dar: Kirchen, Rathaus, *Gemeenlandshuis van Delfland* (der Sitz des regionalen Wasserverbandes), Hospitäler, Gebäude von wirtschaftlicher oder militärischer Bedeutung, Ansichten von sowohl Delfshaven als von umliegenden Ortschaften. Ihre Gesamtheit legte zugleich erstmalig den Kanon derjenigen Bauwerke fest, die Delft in seiner Eigenart erkennen lassen. Nicht vergessen werden darf, daß die Wandkarte eine Initiative der Bürgermeister und mithin städtisch gesteuert war. Die Hängung prächtig gerahmter Karten an verschiedenen Stellen im Rathaus unterstreicht ihren offiziellen Status.[61] Als visuelle Klammer zum Van Bleyswijck'schen Text boten die Kupferstiche für diesen gewissermaßen eine amtliche Beglaubigung. Das Buch wurde zum schriftlichen Pendant der Wandkarte erhoben. Seinerseits setzte es den Dialog fort, indem sein Anhang die sinnbildliche Bedeutung der Kartenrahmungen in Bürgermeister-, Schöffen- und Waisenkammer auslegte, die Van Bleyswijck zuvor selbst entwickelt hatte.[62] Die von den Bürgermeistern gewährte finanzielle Unterstützung des Drucks des zweiten Teils mittels einer Abnahmegarantie von 70 Exemplaren verstärkt die Vermutung, daß das Buch urbanem Selbstbewußtsein entsprach und entsprechend eingesetzt wurde.

Im privaten Rahmen konnte die *Caert figuratyff* flexibel genutzt werden. Ausdrücklich empfohlen wurde, ihre Einzelteile je nach Interesse und Hängungssituation verschieden zu kombinieren. Der große Stadtplan konnte von Profilansicht und Einzelstichen umrahmt als zusammenhängende Wandkarte präsentiert werden. Da sie dergestalt ähnliche Abmessungen wie die kürzlich zuvor

---

60 Vgl. oben, Anm. 8. Das Zitat ist dem Auftrag an Van Bleyswijck entnommen, „omme, ingevolge het versoeck ende commissie van haer Ed.Achtb. de heeren Burgemeesteren verleent, een groote kaerte figuratijf van haer Ed.Achtb.s Stadt te doen maken, sooals (hij) die op syn beste en avantagieuste soude konnen ordonneren", hier zit. nach VAN 'T HOFF [1963], 43.

61 Die Rahmen sind von Steven de Swart (1642-1709) geschnitten; zu ihnen vor allem AUSST.-KAT. AMSTERDAM 1984, 282-285, Nr. 83; vgl. auch AUSST.-KAT. NEW YORK & LONDON 2001, 509ff., Nr. 134.

62 VAN BLEYSWIJCK 1667-80, 861-873; vgl. VAN 'T HOFF [1963], 47.

erschienenen Karten von Leiden und 's-Gravenhage besaß, war es möglich sie „unter und gegenüber den anderen korrespondierenden" aufzuhängen. Mit dem Angebot, die südholländischen Städte im Ensemble zu betrachten, warb zumindest eine auf Amsterdamer Kundschaft gerichtete einblättrige Anzeige (Abb. 69).[63] Die Variabilität der Karte war ein Verkaufsargument, welches eingesetzt wurde, um ein wohl eher lokales Publikum zu erreichen. Die verschiedenen auf einander abgestimmten Formate der Teilstiche ermöglichten es nämlich desgleichen, die Stiche in kleineren Einheiten zusammenzufassen.[64] Der Verleger empfahl, die Elemente „auf fünferlei Weise" zu kleben. Streng genommen waren es nur zwei, da ein Satz entweder zusammengefügt oder aber in vier Teile getrennt werden sollte. Neben „dem Plan und Profil der Stadt" und „allen denjenigen Orte außerhalb der Stadt, die noch ihrem Gebiet zugehören" standen sich die Abbildungen von „kirchlichen" und „weltlichen" Gebäuden gegenüber. Die sieben bzw. neun Stiche nahmen, wie betont wird, „denselben Raum" ein.[65] Bezeichnenderweise werden die religiös benutzten Bauten vor den städtischen genannt. Auch in der empfohlenen Zusammenstellung aller Teile flankieren Blicke auf die *Oude* und *Nieuwe Kerk* nebst den Abbildungen der dazugehörigen Grabmäler Panorama und Stadtplan an hervorgehobener Stelle. Die Darstellungen der Hauptkirchenfronten sind zudem doppelt so groß wie alle übrigen Einzelansichten. Auch in der *Caert figuratyff* zeigt sich, was in der Betrachtung der Stadtbeschreibung bereits deutlich geworden war. Die Kirchengebäude werden als städtische Symbole ersten Ranges eingesetzt, was die Delfter Karte von ihren Entsprechungen aus Leiden und Den Haag unterscheidet. Das Rathaus, welches für einen solchen Zweck ureigentlich geeignet wäre, folgt ihnen. Im Gesamtbild erhält es zwar keine untergeordnete, aber eben auch keine hervorgehobene Stellung.

Die *Beschryvinge Der Stadt Delft* enthält sechs Kupferstiche mehr als die Wandkarte. Diese sind, abgesehen von einer Abbildung der städtischen Siegel, allesamt religiösen Gebäuden gewidmet.[66] Der Leser findet rekonstruierende Ansichten zweier Klosterruinen aus der Umgebung der Stadt

---

63 Die *Advertentie, Voor de Koopers ende Plackers vande geoctroyeerde Kaerte Der Stadt Delft* [...] kündigt an, daß die Exemplare „zu Amsterdam, bei Pieter Smith" verkauft werden, 31,6 x 39,8 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-77.676. Diese Anzeige ist eine veränderter Nachdruck der *Onderrechting, hoe en op wat wyze, de platen, verbeeldende de plattegrond en de stadt Delft on profil, beneevens de afbeeldingen der voornaamste gebouwen derzelver stad, op vijfderlei wyze konnen werden opgeplakt*, vgl. VAN 'T HOFF [1963], 47 sowie Abb. 4 u. 5; AUSST.-KAT. ROTTERDAM 2006, 24, Nr. 3.

64 Die Anzeige beschließt mit dem Satz: „Invoegen het gantsche werck daer naer aengeleyt is, om naer yders welgevallen en behagen in allerley Figuren en Formaten verdeelt te konnen werden, en nochtans een reguliere proportie blyven behouden.", zit. nach VAN 'T HOFF [1963], 38, Abb. 4.

65 „voor eerst het Plano en Profijl vande Stadt [...] Ten tweeden, alle de plaetsen buyten de Stadt en nochtans onder des selfs gebiet behorende [...] Ten deren, alle de Kerckelijke gebouwen en die tot den Kercken behooren, welcke [...] te samen gevougt sijnde, de selfde spacie beslaen vande negen resterende kleyne Gesigten. Voorts de negen resteerende kleyne Gesigten, alle van Wereltlijcke Gebouwen [...]", zit. nach ebd.

66 Vgl. die Tabelle bei VAN 'T HOFF [1963], 50f., bis auf die Abbildung von „'s Stadts-zegels" wurden sie durch Boitet auch nicht in die Neuauflage der „Beschryving" (BOITET 1729) aufgenommen.

und einen Aufriß des Turmes der Neuen Kirche vor dem Stadtbrand. Desweiteren eingefügt wurden die zwei zentralperspektivischen Innenansichten von *Oude* und *Nieuwe Kerk*, die beide von Westen aus wiedergegeben sind (Abbn. 66, 67).[67] In ihnen verbindet sich die „Formung" von historischer und religiöser städtischer Identität mittels Text und Bild mit der Produktion der Werkstatt Hendrick Cornelisz. van Vliets. Die Vorlage des Stichs der Alten Kirche ist 1953 im Amsterdamer Kunsthandel dokumentiert, ihr Gegenstück befindet sich in Florida. Beide besitzen das gleiche Format und sind mit dem Datum 1662 versehen (Abbn. 70, 71).[68] Da die Gemälde offensichtlich gemeinsam als Ausgangspunkt für die zwei Illustrationen gebraucht wurden, verstärkt sich die Vermutung, daß sie tatsächlich als Pendants gedacht gewesen waren. Nimmt man ihre graphische Umsetzung für den gleichen Zeitraum an, in dem auch die Abbildungen für die *Caert figuratyff* gestochen wurden, also zwischen 1675 und 1678, ist davon auszugehen, daß sie zusammen Teil einer Sammlung waren, wenn sie sich nicht noch in der Werkstatt des Künstler bzw. eventueller Nachfolger befunden hatten.[69] Wie Liedtke bemerkt hat, wurden die architektonischen Proportionen der zwei Innenräume einander und dem breiten Hochformat des Trägers angepaßt.[70] Der Stecher glich seinerseits die Verhältnisse an die ihm vorgegebenen Maße an und vertiefte den Blick in die *Nieuwe Kerk*, indem er ein größeres Stück der Orgelempore sichtbar machte, so daß diese sich nun wie ein Dach über dem Standpunkt des Betrachters erhebt und dessen Durchblick einrahmt. In diesem wendigen Umgang mit baulichen Relationen offenbart sich der Zweck der Kompositionen. Entscheidend ist, den Ort als solchen wiederzuerkennen. Denn obwohl die Darstellungen nach größtmöglicher Uniformität zwischen beiden Räumen streben – und die baulichen Eigenarten insbesondere der *Oude Kerk* mit ihrem hohen nördlichen Querschiff und den angefügten Chören nur angedeutet werden und nicht ins Gewicht fallen, dienen Tiefe und Wandaufriß, Kanzel, Gestühl, Chorgitter, Orgel und Chorbereich als Zeichen der Wiedererkennung. Der Betrachter kann sie identifizieren, nachdem er „im Sehen" durch den westlichen Haupteingang unter der Orgel eingetreten ist.

---

67 Siehe oben, Anm. 55.

68 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, Lw, 95 x 85 cm, sign. u. dat. 1662, zuletzt Kunsth. Houthakker, Amsterdam (1953), LIEDTKE 1982A, 105, App. II: Nr. 29, Abb. 55;
Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Nieuwe Kerk in Delft*, Lw, 95 x 85 cm, sign. u. dat. r.u. an der Pfeilerbasis: H.Van.Vliet. | A.1662, Sammlung Adele und Gordon Gilbert, St. Petersburg/Florida, LIEDTKE 1982A, 109, App. II: Nr. 119.

69 Die Annahme sowohl in AUSST.-KAT. ST. PETERSBURG/FL 1990-91, 44f. als zuletzt in AUSST.-KAT. NEW YORK & LONDON 2001, 416ff., Nr. 84. Liedtke erwähnte die Möglichkeit, daß Van Bleyswijck der Eigentümer gewesen sein könnte, nimmt aber versehentlich an, daß die Stiche nach ihnen auch Teil der Wandkarte waren, ebd.

70 Ebd., 416.

4.2.2 Haarlem 1628: Konstruktion und Betretbarkeit der Stadtkirche

Damit besitzen die in der Stadtbeschreibung reproduzierten Interieurs Hendrick van Vliets einen anderen Anspruch als die ihnen auf den ersten Blick vergleichbare Innenansicht der Haarlemer Hauptkirche, welche ein halbes Jahrhundert zuvor in der *Beschryvinge ende Lof der Stad Haerlem in Holland* (1628) erschienen war (Abb. 72).[71] In der Einleitung kurz erwähnt, soll ihre ausführliche Betrachtung im folgenden dazu beitragen, das Funktionieren zentralperspektivisch gestalteter Interieurs im Kontext der Stadtbeschreibungsliteratur näher zu fassen. Der Schwerpunkt wird auf der Demonstration von Kunstfertigkeit im Sinne wissenschaftlichem Könnens liegen, die vom Autor des Buches, dem Haarlemer Prädikanten Samuel Ampzing (1590–1632), zugleich theologisch gedeutet werden konnte.[72]

Nach einer Zeichnung von Pieter Saenredam war die Innenansicht der *Bavokerk* Teil einer Serie von Radierungen von der Hand Jan van de Veldes II (1593–1641), die diesen dritten, veränderten Druck von Samuel Ampzings Buch bereichern sollten. Saenredam und der Geometer Pieter Wils hatten offenbar gemeinsam eine Methode erarbeitet, mit welcher ein bestehendes Interieur konstruiert und wiedergegeben werden konnte. Mittels Projektion verschiedener Meßergebnisse neben Abständen und Höhenwerten etwa auch Durchmesser und der Umfang der Säulen sollte eine Kirche zum ersten Mal mathematisch korrekt erfaßt und objektiven Ansprüchen genügend wiedergegeben werden.[73] Letzteres ist zu betonen, da, obwohl sich der Horizont niedrig, aber über Körperhöhe eines stehenden Mannes befindet,[74] der unter einem Winkel von mehr als 230° wiedergegebene Bereich natürlich nicht mit einem Augenaufschlag wahrgenommen werden kann. Wenngleich eine derartige Interieuransicht bildlich bereits lange vorgeprägt war, erforderte sie – gerade im Bezug auf bekannte Architektur – hohes Abstraktionsvermögen von Zeichner und Betrachter. An gleicher Stelle im Anhang von Ampzings Stadtbeschreibung veröffentlichte Pieter

---

71 AMPZING 1628. Jan van de Velde II nach Pieter Jzn. Saenredam, Radierung, 15,5 x 23,0 cm, vgl. HOLLSTEIN XXXIII, 137, Nr. 426.

72 Zu Ampzings Buch VAN NIEROP 1994.

73 Zu Saenredams Zeichung (Feder, lasiert, 14,3 x 23,5 cm, Haarlem, Gemeentearchief): RUURS 1987, 33-41, Abb. 4. Wie Rob Ruurs betont, ist die Zeichnung „voller Anfängerfehler", wenn man sie an der Zentralperspektive mißt, in deren Grundlagen Saenredam offenbar ausgebildet war, hier: RUURS 2000, 11. Sie entspräche aber den Prinzipien der „proportionalen Notation" (*proportional notation*) oder „kurvilinearen Perspektive", deren Voraussetzung es sei, den Abstand des eigenen (imaginären) Standpunktes zu allen dargestellten Punkten zu kennen. Verzerrungen kämen deshalb zustande, weil *proportional notation* eigentlich eine sphärische Projektionsfläche verlange, auf einer flachen Oberfläche gelänge sie nur näherungsweise; RUURS 1980.

74 In der Zeichnung verläuft die Horizontlinie unterhalb des Kanzelkorbes und oberhalb der Pfeilerbasen. Pieter Wils gibt deren Höhe im Westteil der Kirche aber bereits mit 6 Haarlemer Fuß an (ca. 2 m), AMPZING 1628, 504.

Wils ebenso einen Grundriß der St. Bavokirche[75] sowie „Grond- ende Standmaten“ (Längen- und Höhenmaße) zum Nutzen all derjenigen, welche sie „in irgend einer Art perspektivisch abzeichnen möchten“. Wer an der Auflistung noch nicht genug habe, so ergänzte er, sollte sich mit der „Perspectyve-Teykeninge der Kerke“ behelfen.[76] Weil er hiermit nichts anderes gemeint haben kann als das besprochene Interieur – welches im übrigen dem Grundriß folgend eingebunden werden sollte[77] –, zeigt er auf, daß Berechnung und Bild sich in ihrem Wahrheitsgehalt gegenseitig bestätigen und ergänzen sollen. Das Verfertigen und Ermöglichen einer geometrisch exakten Konstruktion des Innenraumes können als selbstgenügsame Ziele der Zusammenarbeit von Saenredam und Wils angesehen werden. Dies bleibt festzuhalten und steht im Gegensatz zu Van Vliets zentralperspektivischen Ansichten der Delfter Kirchen. Dabei war es kein Zufall, daß die St. Bavo zu ihrem Studienobjekt wurde; diese Kirche war und ist schließlich das beeindruckendste Bauwerk von Haarlem.[78]

Erst auf einer zweiten Ebene eröffnet die Betrachtungsleistung eine Dimension, in der sich Kunst und Metaphysik verbinden. Die Unterschrift zum Grundriß singt das Lob der Architektur, des unbekannten Baumeisters und schließlich Pieter Wils'. In der planimetrischen Projektion habe dieser es vermocht, den menschlichen Standpunkt zu verlegen, denn „verdient dieses herrliche Gefäß, ich sage, verdient es nicht, daß ihr es in der Höhe, rundherum und von oben betrachtet? Wie fest ist das Werk, wie richtig ist das Gestell der Säulen, und die Basis der Wände festgelegt.“[79] Vermessung und geometrische Abstraktion gestatteten es nun, mit nur einem Blick Einsicht in die Perfektion der Gebäudeproportionen zu erlangen. Das möglicherweise wie das vorige auch von Ampzing verfaßte Gedicht zum Interieur geht einen Schritt weiter.[80] Es setzt ebenfalls mit

---

75 Jan van de Velde II nach Pieter Jzn. Saenredam, Radierung, 15,7 x 24,2 cm, vgl. HOLLSTEIN XXXIII, 137, Nr. 425.

76 „Grond- ende Standmaten Vande Groote Kerke der Stad Haerlem, dienstig voor die genen die de selvige in eniger manieren perspectijvelijk willen afteykenen. Door Pieter Wils, Landmeter.“, in: AMPZING 1628, 503ff., hier: 505 („Die noch enige maten soude mogen begeren / die sal sich konnen behelpen met de Perspectyve-Teykeninge der Kerke.“)

77 Vgl. die Angaben im Anhang, AMPZING 1928, o. Sz. („16. Grondtekening vande Groote Kerke“, „17. De Grootekerke in perspectijf/ofte van binnen“, gemeinsam nach S. 503).

78 Auch der Blick auf die Produktion Delfter Stadtansichten bestätigt die Prominenz der St. Bavo für das Bild Haarlems, als Hauptmotiv in Werken von Gerrit Berckheyde oder Profilansichten der Stadt dominierend wie in Ruisdaels „Haerlempjes“, vgl. FOLMER-VAN OVEN 1995, bes. 164; STAPEL 2000, 61-64. Beispiele im Kontext von Stadtansichten im jüngsten AUSST.-KAT. DEN HAAG & WASHINGTON 2008-09, 66ff., Nr. 3, 72-80, Nrn. 5-8, 156ff., Nr. 35.

79 „Gy siet den platten grond alhier van sulken hogen | En rijken waerden werk van onse Kerk voor ogen, | Verdiend dit heerlyk vat, ik seg, verdiend het niet | Dat gy't om hoog, in't rond, en inden grond besiet? || Hoe vast bestaet het werk, hoe richtig syn de reken | Der suylen, en de grond der mueren af-gesteken! | Bedankt de hand van Wils die door syn konst en maet | Den grond ons hier vertoond, en dat den grond beslaet. || Ik wilde dat ik ú syn naem ook konde seggen, | Die selfs den grond van't werk so konstig wist te leggen: | Dit kan ik nu niet doen, syn naem is onbekend, | Maer syn geboú vermaerd des Werelds end.“

80 Zur Autorschaft vgl. Gerda H. Kurtz, Einleitung zum Faksimile (1974), o. Sz.

einer Lobeshymne der Baukunst ein. Eine Zierde und unübertroffene Augenweide sei das Gebäude, seine Teile – Säulen, Gewölbe und Bögen – und das Material – Holz, Stein und Kupfer – stünden logisch und organisch zueinander: „Ei, seht die Werke doch auseinander hervorgehen! Ei, seht die Werke ineinander passen!“ Die architektonische Harmonie sei, fährt das Gedicht fort, viel, aber nicht alles, denn noch wichtiger seien gemeinsamer Gottesdienst und die rechte Verkündigung des Wortes.[81] Nicht zufällig ist in das Interieur eine Predigtgemeinde eingefügt. Kunstlob und Gotteslob treten zueinander in Beziehung, wobei das zweite aus dem ersten hervorgeht. Gerade die empfohlene gemeinsame Betrachtung von perspektivischer Innenansicht und Grundriß, welche wie oben beschrieben ohne einander nicht denkbar sind, unterstützt diese Lesart. Während Messung und Projektion auf die Fläche im wörtlichen Sinne das Gebäude erschaffen, und dies im Arbeitsprozeß durchaus als selbstgenügsam anzusehen ist, so bieten sie im Resultat die Voraussetzung für den Gottesdienst. Ich verstehe es folgendermaßen: In Ampzings Text trifft der Leser zunächst auf eine emphatische Beschreibung der Kirche als wichtigstes öffentliches Gebäude Haarlems, die in ihrer eindrucksvollen Größe und Höhe ein Wunder menschlicher Kunstfertigkeit darstelle.[82] Insbesondere der Turm und die Gewölbekonstruktion wären hier zu nennen. Inhaltlich korrespondiert diese Passage mit dem Gedicht zu der dritten Ansicht der Kirche, einem von Süden gesehenen Exterieur mit einem Trauerzug im Vordergrund.[83] Es folgt die Zusammenfassung der dem Ausbau der Kirche im 15. Jahrhundert zugrunde liegenden Urkunden. Nach dem Vorbild eines Ablasses für den Besuch der Portincula

---

81 „Hier word ú onse Kerk van binnen voor gedragen, | So zierelyk een werk, als'oyt uw ogen sagen, | Ja alszo konnen sien! versadigt uw gesicht, | Vernoegt verlust úw hert door 'tsien van dit gesticht. || Ey siet de werken toch eens úyt malkandren wasse[n]! | Ey siet de werken toch eens op malkandren passen! | De stylen, het verwelf, de bogen, al de rest, | Thout, steen, en koper-werk is al te mael om best! || Gewis! dit is vry veel, en niet gering te achten: | Maer dat wy daer voor God sy[n] heyl'gen dienst betrachte[n], | En datmen daer syn woord gesond en suyver leerd. | Daerdoor word dese Kerk eerst recht en meest geeerd.“

82 „Kom tot *'t Gemeyn Gebou*, kom tot de hooge kerken / | En torens hemel-steyl / en and're stoute werken | Van groote konst en kost / en stucken van geweld: [...] Het is een *magtig vat*, het welk met sijnen toren | En ongemeten kap de locht schijnt door te boren / En dreygd het firmament / en watter in en op / Gesaeijde sterren sijn met sijnen steylen top. | O roem van onse Stad! o kroon van onse Landen! | O alderstoust gesticht gemaekt van menschen handen. | O wonder hoe het is van menschen oyt bedacht! [...]“, AMPZING 1628, 40. Die letzten, insgesamt zwölf Zeilen dieses Abschnitts stammen (als einzige) aus der ersten Fassung des zuerst anonym 1616 veröffentlichten Lobgedichts von Ampzing, hier benutzt: AMPZING 1621, fol. 6r, 6v. Er ist marginal verändert, am meisten hier: „[...] dat schijnt met sijnen Toren | En ongemeten Kap *den Hemel* door te boren.“ (meine Kursivierung, A.P.).

83 Jan van de Velde II nach Pieter Jzn. Saenredam, Radierung, 15,9 x 23,7 cm, vgl. HOLLSTEIN XXXIII, 135, Nr. 420. Die Unterschrift lautet: „Dit is dat Groote Vat, door 't gantsche land gepresen, | So schoon en stout geboud, als ergens Kerk mag wesen, | Een ere vande Stad, een wonder van het Land, | En schier een meerder werk dan van een menschenhand. || Siet gy de Kerke aen, of siet gy op den Toren, |'Tmoet fluks dijn oog en hert bevangen en bekore[n]. | Wat is het over al, wat is' het int geheel, | Van boven tot beneen een kostelyk juweel. | Wie sag oyt vaster werk, als uyt een rotz gebouwe[n]. | So zierlyk ook daer by? ô paerle der gebouwen! | Waer vindmen dyns gelyk? Gy gaet ook waer gy gaet. | Geen Toren als by ons, die op een Kerke staet!“
Nach der Angabe im Anhang sollte diese Illustration („6. Grote Kerk van Buiten“) inmitten der soeben genannten Passage, zwischen den Seiten 40 und 41, eingebunden werden.

in Assisi, dem legendarischen Ort der Berufung des Franziskus, hatte sich der Graf von Holland, Herzog Albrecht von Bayern, ebenfalls eine päpstliche Bulle erbeten. Wenn die Gläubigen jährlich St. Bavo aufsuchten und zu ihrem Weiterbau spendeten, wurde auch ihnen Ablaß gewährt.[84] Wie Dirck van Bleyswijck es in seiner *Beschryvinge Der Stadt Delft* auch tun sollte, läßt der reformierte Theologe Ampzing diesen Vorgang als in der Geschichte eingebettet unkommentiert. In der ausführlichen Schilderung suggeriert er mehr noch dessen Unverzichtbarkeit für den Fortgang des Baugeschehens und damit letztlich für die erreichte eindrucksolle Perfektion der Kirche. Das regelmäßige faktische Betreten des Gebäudes formt, wie festzuhalten bleibt, ein wichtiges Moment der Argumentation. Der Abschnitt schließt mit einem Kommentar zu einem Zitat Hadrianus Junius' (1511–1575), „in multiplices Tabernas Templum Harlemæum obsepientes". Der Verfasser der *Batavia* (1588) und einstiger *stadsgeneesheer* in Haarlem gilt Ampzing als Gewährsmann für einen Ausfall gegen die zahlreichen Gastwirtschaften, die den Kirchenbau unmittelbar umgeben: „So pflegt Satan seine Hütten stets [dort] zu errichten / Wo Gott seine liebe Kirche und sein heiliges Wort erbauen möchte. Was eilst du in die Schenke? Betritt lieber die Kirche: Und werde dort des Geistes voll. [...]".[85] Im wörtlichen wie im übertragenen Sinnen etabliert Ampzing hiermit den Kontrast zwischen Innen und Außen, zwischen geistlichem und weltlichem Raum.[86] Den Gegensatz kann der Leser beim Betrachten der Illustrationen und ihrer begleitenden Gedichte nachvollziehen. Die Wiedergabe des Innenraums funktioniert als bildliches Pendant und zugleich als Angebot, der hier ausgesprochenen Aufforderung Ampzings zu folgen. Ebenso wie der Grundriß zeigt auch die zentralperspektivische Wiedergabe die Perfektion der Architektur, indem sie Symmetrie und den gleichmäßigen Rhythmus von Säulen und Bögen betont. Aufgrund der vielen Anbauten war in der Außenansicht die derart beachtete (und tatsächlich im Mittelschiff vorhandene) Regelmäßigkeit so nicht zum Tragen gekommen. Die zwingende Tiefenerstreckung in Saenredams Interieur

---

[84] AMPZING 1628, 41-46, vgl. z.B. S. 45: „[...] so verleent hij [Papst Bonifaz IX.] allen den genen die waerachtige penitentie doen / ende gebiecht hebbe / die op den sondag naestvolgende na Pinxter-dag [...] versoeken met yverigheyd die Prochi-kerke van Haerlem [...] ende haer behulpelijke hand daer te reyken / om die Kerke voorsch. te timmeren / ende houden staende / dat selve aflaet ende vergiffenisze van alle sonden dat die geen verdienen die versoeke die Kerke van Onser Liever Vrouwen de Angelis / of de Portincula staende binnen de mueren van Aszis [...]".

[85] AMPZING 1628, 48f., hier: 48: „So pleeg de Satan staeg sijn hutten op te richten /| Daar God sijn lieve Kerk en heylig Woord wil stichten. | Wat helt gy na de kroeg / treed liever in de Kerk: | En word daer vol des geests. [...]".

[86] Nachdrücklich konstruiert Ampzing keine Dichotomie zwischen Kirche und Stadt als Gesamtheit. Sein Protest richtet sich nicht gegen gesetzlich regulierte Herbergen, sondern möchte der Gesellschaft moralisch nützen. („En dit en seg is niet om *onse Stad* t'onteren / | Die plaeg is toch gemeyn: maer om dit quaed te weren / | Dat wy de beste sijn: want dit toch niet betaemd / | Want dit toch niet en deugd / en ook sich selven schaemd. | Daer is meer plaets in stad / alst immers so moet wesen: | En 't wettelijk gebruyck en word ook niet mispresen: | Daer moeten huysen sijn alwaer de vreemde man | Alwaer de wandelaer sich wat verquicken kan.", meine Kursivierung, A.P.).

besitzt einen zweiten Effekt: Nachdem der Betrachter auf den ersten Blick von der Höhe und Breite überwältigt ist, zwingt ihn die Perspektive in die Tiefe. Erwähnt werden muß an dieser Stelle, daß die Radierung auf eine Doppelseite gedruckt, gefaltet und mittig eingebunden wurde, genau dort, wo sich die zentrale Achse mit dem Fluchtpunkt der Projektion befindet. Beim Öffnen dieser Seite des Buches eröffnet sich auch der Einblick in die Kirche (Abb. 72a). Beginnt der Benutzer links unten mit dem Lesen der Unterschrift, so trifft sein Blick gleichzeitig auf das eingetretene Paar, welches durch das nördliche Seitenschiff in Richtung der versammelten Gemeinde läuft. Zwei andere in Rückenansicht wiedergegebene Figuren befinden sich südlichen Mittelschiff vor der Rückseite des Gestühls, das sie von den übrigen Zuhörern trennt. Über ihre Köpfe hinweg vermitteln diese den Blick des Betrachters zur Kanzel hin. In ihrer Gesamtheit ist die Predigtgemeinde in die Architektur eingebettet. Ihre ausgewogene Verteilung im Raum nimmt deren Symmetrie auf und balanciert sie in der Verschränkung von Gotteskasten und Kanzel. Eingeladen von den herausgehobenen Staffagefiguren und geleitet vom Tiefensog der Zentralperspektive begibt sich das Auge des Betrachter in den dargestellten Raum. Trägt man der Tatsache Rechnung, daß dieser in dem Kontext eines Buches zu sehen ist, dessen Benutzung dem zweidimensionalen Raum faktische Räumlichkeit verschafft, muß man einen Schritt weitergehen. Wenn sie nicht vollständig ausgebreitet werden, fügen die geöffneten Seiten zur geometrisch konstruierten Verzerrung stets eine reale hinzu.[87] Wie Seiten einer Dreiecksform schließen sie den Betrachter, fast leiblich, in den dargestellten Raum ein (Abb. 72a).

Diese virtuelle Erfahrung des größten Kunstwerkes der Stadt dient Ampzing dazu, seinen rechten Gebrauch hervorzuheben:

> „Gewis! dit is vry veel, en niet gering te achten:
> Maer dat wy daer voor God sy[n] heyl'gen dienst betrachte[n],
> En datmen daer syn woord gesond en suyver leerd.
> Daerdoor word dese Kerk eerst recht en meest geeerd."[88]

Die *Bavokerk*, so suggerieren Saenredams Bild und der Text des Prädikanten, ist nicht ohne die reformierte Verkündigung denkbar. Ihr Idealbild konstruiert Kirche, die für die gesamte Stadtgesellschaft gültig war – doch davon konnte in jener Zeit, wie wir wissen, keine Rede sein: Bekennende Reformierte repräsentierten gemeinsam mit ihren Angehörigen vielleicht nur ein Fünftel der Bevölkerung, während weit mehr als die Hälfte der Bevölkerung keiner Konfession

---

87 In ihrem ursprünglichen Zweck als an AMPZING 1628 gebundene Illustrationen ist an eine vollständige Ausbreitung – in Anbetracht der Dicke des Buches – nicht zu denken. Erst wenn sie von diesem losgelöst werden bzw. gesondert verkauft werden, verschwindet diese „natürliche" Dreidimensionalität der Radierung. Im übrigen lassen spätere Zustände mit der Einfügung verschiedener Herausgeber durchaus vermuten, daß dieses Blatt gemeinsam mit bzw. ebenso wie das genannte Exterieur der St. Bavo und eine Ansicht von Marktplatz und Rathaus in späteren Zuständen lose verkauft worden sein könnte, vgl. HOLLSTEIN XXXIII, 136, Nr. 421, 137, Nr. 425, Nr. 426.

88 Die letzte Zeile der Unterschrift des Stichs, vgl. oben, Anm. 81.

angehörte.[89] Ampzings Unternehmung, Geschichte und symbolträchtige Bauwerke der Stadt Haarlem so darzustellen, wie er es – mit Saenredams und Van de Veldes Hilfe – tat, dürfte zumindest teilweise das Anliegen gehabt haben, genau diese für die Öffentlichkeitskirche zu gewinnen.

4.2.3 Amsterdam 1664/65: Neugier und Intimität in Minderheitskirchen

Während der Gegenstand in einem Exterieur gerade durch seine Beziehung zur Umgebung definiert wird – die St. Bavo etwa durch ihre Rolle am Markt –, bleibt die Außenwelt in einem Interieur ausgeschlossen. Es bietet eine Intimität, die den Betrachter gleichsam ins Vertrauen nimmt; er darf einen Blick wagen, ohne sich als Teil der Außenwelt zu fühlen. Daher erweckt angebotene Intimität immer auch Neugier. Insbesondere wird es dann interessant, wenn es sich um Innenansichten „exotischer" Minderheitskirchen handelt.

Das folgende Beispiel soll dies verdeutlichen. Die in Philipp von Zesens hochdeutscher *Beschreibung der Stadt Amsterdam* (1664)[90] enthaltenen Illustrationen stimmen zumeist mit denen aus Olfert Dapperts ein Jahr zuvor erschienenem Werk überein.[91] Letzteres ist ein Prachtband mit gutem Papier und qualitätvollem Druck, welcher – gemeinsam mit Pontanus' ein halbes Jahrhundert zuvor verfaßtem Werk (1611/14)[92], der als „Taschenausgabe" zu verstehenden *Beschrijvinge Der wijdt-vermaarde Koop-stadt Amstelredam* (1662) von Melchior Fokkens,[93] und eventuell auch Isaak Commelins Bemerkungen (1647/1662)[94] – als inhaltlicher Leitfaden für Zesens Ausführungen fungiert haben dürfte. Der aus der Gegend von Dessau stammende Dichter Philipp von Zesen (1619–1689) war bereits in den 1640er Jahren in den Niederlanden verblieben, lebte seit 1658 in Amsterdam und war 1662 „durch die mächtigen Amstel-Väter selbst / mit dem

---

89 Die Bevölkerung Haarlems umfaßte 1622 etwa 40000 Menschen, weniger als 12,5% gehörten zum katholischen Teil, ca. 14% waren Mennoniten, 1 % Lutheraner, ca. 52 % waren also konfessionslos, d.h. *liefhebbers*, Unentschiedene oder Freidenker; nach SPAANS 1989, 104.

90 ZESEN 1664, auch benutzt wurde die moderne Edition ZESEN [1664] 2000.

91 DAPPER 1663.

92 Johannes Isacius Pontanus (1571–1639), *Rerum et urbis Amstelodamensium historia: in qua Hollandiae primum atque inde Amstelandiae, oppidique, natales, exordia, progreßus, privilegia, statuta eventaque mirabilia cum novis urbis incrementis commercijsque ac navigationibus longinquis, aliaque ad politiam spectantia, additis suo loco tabulis æri incisis, ad haec usque tempora, observata annorum serie accuratè omnia deducuntur* […], Amsterdam: Judocus Hondius, 1611; in niederländischer Übersetzung von Petrus Montanus, ders., *Historische Beschrijvinghe der seer wijt beroemde Coop-stadt Amsterdam: waer inne benevens de eerste beginselen ende opcomsten der stadt / verscheyden Privilegien, Ordonnantien ende andere ghedenckweerdighe gheschiedenissen* [...] *verhaelt werdt* […], Amsterdam: Judocus Hondius, 1614.

93 FOKKENS 1662.

94 Commelin fügte einem *Wegh-wyser* [….] *door Vranckryck* (Amsterdam: Nicolaes van Ravesteyn, 1647) eine Beschreibung Amsterdams hinzu, die 1662 von seinem Sohn Caspar Commelin noch einmal zusammengefaßt wurde, *Vranckryck en zijn steden* […], Amsterdam: Gasparus Commelin, 1662, 714-777; vgl. HAITSMA MULIER 1998, 107 u. Anm. 2.
Zu Amsterdamer Stadtbeschreibungen vgl. darüber hinaus und mit einem Schwerpunkt auf der Historiographie VAN DER ZANDE 1985; ESSER 2001.

hochsten Vorrechte der Bürger verehret worden", wie er in seiner „Vorrede an die welt-berühmten […] Amstelinnen" erwähnt.[95] Ebenso wie ihre mit großzügigen Margen gedruckten Vorbilder nimmt der Großteil der Abbildungen in der *Beschreibung* eine Doppelseite ein, der Druck ist weniger klar und wirkt verwaschen. Sie stammen von den weiterverwendeten, nachträglich noch einmal bearbeiteten Originalplatten.[96] Zesens Ausgabe jedoch weist einen zusätzlichen Stich auf, bei dem es sich, wie in diesem Zusammenhang nicht weiter verwundern wird, um eine Innenansicht der alten lutherischen Kirche am Spui handelt (Abb. 73).[97] Die lediglich auf ein Einzelblatt gedruckte Komposition bietet von einem erhöhten und aus der Mitte verschobenen Standpunkt die wesentlichen Merkmale dieses Saalbaus dar. Die an reformierte Innanausstattung erinnernde zentrale, von Konsitoriumsgestühl umgebene Kanzel sieht man durch die Doppelemporen gerahmt und von einer Holztonne überwölbt. Zwei Staffagefiguren sind abgebildet, einer zum Betrachter gewandt, ein anderer von rechts in das Schiff eintretend. Separat muß der Stich bereits einige Jahre zirkuliert haben. Sein Vorbild stammt wahrscheinlich von dem weiter unbekannten Jan Goss und ist 1657 datiert.[98] Die bei Zesen angetroffene Version ist – mit veränderter Staffagefigur – einem Druck von Jan Veenhuysen (ca. 1631–1685) vergleichbar, welche die 1658 eingebaute Orgel zeigt.[99] Die niederländische Inschrift „De Luthersche Kerck van binnen" läßt vermuten, daß die Platte nicht für die Ausgabe der *Beschreibung* gefertigt werden sein wird. Eher wird sie der Drucker Joachim Nosch (ca. 1615–1684) für die Ausgabe hinzugekauft haben – wenn sie nicht bereits in seinem Fonds enthalten war. In jedem Fall aber hat die Einfügung von „zwei stukken" der lutherischen Kirche zum herausgeberischen Plan gehört, wie die „Erinnerung an den Buchbinder / Wegen der Kupferstükken / welche in der mitten mit

---

95 „Vorrede an die welt-berühmten / in handel und wandel zu wasser und lande / üm den gantzen Erdkreis mächtigen Amstelinnen / die schönsten und herlichsten Töchter des gesamten Niederlandes", in: ZESEN 1664, ohne Sz.

96 Als Argument hierfür kann man anführen, daß erklärende, französische Aufschriften zweifellos zusätzlich eingefügt wurden, aber dunkler, d.h. tiefer und frischer wirken als ihre Umgebung, vgl. die Inschrift „Maison des Lepreurs" über „Het Lazarus Huys", in: ZESEN 1664, nach S. 194. Henkel stellt lediglich fest, daß es sich um „dezelfde" Illustrationen wie in Dappers Buch handeln würde, HENKEL 1940, 293, Van Eeghen geht davon aus, daß der Drucker die Platten übernommen oder, (auch im Bezug auf die Inschriften) wahrscheinlicher noch, fertige Abzüge gekauft hätte, I.H. VAN EEGHEN 1974, 101. Zu Zesens Einbettung in die Amsterdamer Welt von Druckern und Kupferstechern vgl. PAAS 1984.

97 *Das Innere der Lutherischen Kirche am Spui*, unsignierter Kupferstich, 20,1 x 14,5 cm, eingebunden in: ZESEN 1664, nach S. 296.

98 Jan Goss, *Interieur der alten lutherischen Kirche am Spui*, 29,2 x 23,2 cm, im zweiten Zustand sign. „Jan Goss inv. et Fecit 1657" und „Coert Goss Exc." und mit Gedicht, vgl. HOLLSTEIN VIII, 144, Nr. 1 (Abb.).

99 Jan Veenhuysen, *Interieur der alten lutherischen Kirche am Spui*, 29,0 x 23,1 cm, sign. r.u. „Jan Veenhuysen sculpsit.", „Michiel Strobach Excudit."; mit Gedicht „De Sichtb're Tempel is gemaeckt van steen en hout; D'Onsichtbare op den Hoeck-steen CHRISTUS vast gebouwt. | Laet uw Licht lichten voor de menschen allegader; Dat s'uw goe wercken sien, en prijsen d'Opper-Vader", vgl. HOLLSTEIN XXXII, 186, Nr. 2, Abb. in der *Beeldbank* des *Stadsarchief Amsterdam*, Nr. 010097002800, URL: http://beeldbank.amsterdam.nl/ (zuletzt gesehen am 8. Aug. 2009). Für eine weitere Version vgl. unten, Anm. 114.

einem striemlein Papiers in etwas müssen erhoben / und bei ihren gehörigen blätern fest gemacht werden […]“ ausweist.[100]

Die Antwort auf die Frage, warum das Interieur der Kirche am Spui zusätzlich zu der von Dapper übernommenen Außenansicht eingefügt wurde, ist schnell gefunden. Ein großer Teil der Zielgruppe des Buches – etwa in Amsterdam ansässige oder kurzzeitig dort verbleibende Kaufleute aus deutschen oder skandinavischen Ländern – muß zu den „Augspurgischen Glaubensverwanten“ gehört haben wie der Autor, dessen Vater lutherischer Pfarrer war, der aus Pommern stammende Drucker Nosch, welcher in der Neuen Lutherischen Kirche begraben werden sollte, und der Herausgeber des Blattes von Jan Veenhuysen, Michiel Strobach (ca. 1624–1673), auch.[101] Zesens Darstellung ist dementsprechend ausführlich.[102] Das Gebäude wäre „ausserhalb den öffendlichen / und mit einem undeutschen nahmen genenten Reformierten / [...] die gröste / die schönste / und die herlichste“ und genieße eine relativ privilegierte Stellung, da es „auch mehr offenbahr / und vor den augen aller menschen lieget“.[103] Tatsächlich zeugt bereits das Vorhandensein des Exterieurstichs in der *Historische Beschryving* Olfert Dappers von der Integration der zentral liegenden Kirche ins Amsterdamer Stadtbild. Im Gegensatz zu diesem bietet Zesen mit der Beschreibung von Architektur und Interieur auch einen Einblick in das Gemeindeleben. Er teilt die Zahl der Mitglieder („über die 30000 [.]: wiewohl die täglich bald ab / bald zunimmet“[104]), deren Herkunft („meistenteils Hochdeutsch / Niedersachsen / Schweden / Dähnen / und Norweger / oder doch von selbigen völkern entsprossen“), die Sitzordnung im Gottesdienst und die Namen der Prediger mit.[105] Auch weiß er, daß das Niederländische in den Predigten dominierte, obwohl, statt einem, „zum allerwenigsten zwee Hochdeutsche Prediger“ gebraucht würden. Er bietet schließlich historisches „Insiderwissen“, wenn er erwähnt, daß aus dem Bürgerhaus, welches bis 1632 an der Stelle der dann errichteten Spuikirche als Gottesdienstort der Lutheraner gedient hatte, „der Topf / als desselben märkzeichen / aus zu hängen pflegte“.[106]

Es zeigt sich, daß Autor und Verleger Text und Bild strategisch einsetzten, um eine Zielgruppe zu bedienen, die neben der Sprache auch die Konfession gemein hatte, oder – auch dies könnte man

---

100 Eingebunden am Ende des von mir benutzten Exemplars ZESEN 1664 in der Leidener Universitätsbibliothek.

101 KLEERKOOPER 1914-16, I, 527, 801. Strobach, offenbar Sohn deutscher Einwanderer, ließ seine Söhne in der alten luth. Kirche taufen und wohnte am Ende seines Lebens ganz in deren Nähe „benedent Spuij“.

102 Mit nur wenigen Worten erwähnt Zesen die (reformierten) Predigten in der *Nieuwezijdskapel*, „auch darinnen noch alle Sontage nach dem mittage hochdeutsch gepredigt und gesungen.“, ZESEN 1664, 293. Die konfessionelle Präferenz ist ebenso deutlich wie der Anspruch, ergänzende Information für seine durch Herkunft verbundene Zielgruppe zu bieten.

103 ZESEN [1664] 2000, 379f.

104 Der Grund hierfür findet sich im Fortgang des Zitats: „indem ein guhtes teil / darunter die reisenden / die Kaufmans-diener / das viele Bohts/volk / die Handwerks/gesellen / knechte und mägde / auch eine große mänge verjagter menschen vor nähmlich begriffen / alhier keinen festen sitz haben.“, ZESEN [1664] 2000, 386f.

105 Ebd., 387, auch für folgendes Zitat.

106 Ebd., 381.

vermuten – gemein habe sollte. Die Wahl eines Kircheninterieurs als zusätzliche Illustration ist signifikant. Der Stich gewährt dem Benutzer der Stadtbeschreibung Einblick in die lutherische Kirche Amsterdams. Architektur und – bezieht man Philipp van Zesens Ausführungen ein – Gemeinde öffnen sich ihm auf greifbare Weise, Vertrautheit wird hergestellt. Im direkt erschlossenen Bezug zur Konfession zeigt sich ein Mehrwert, den Zesens Buch gegenüber vergleichbaren, niederländischen Ausgaben etwa für einen in der Stadt ansässigen lutherischen Kaufmann oder einen Reisenden deutscher Herkunft gehabt haben muß.

Das Bieten eines intimen Blicks in das Innere eines Raumes kann auch dazu gedient haben, Kuriosität zu befriedigen. Hauskirchen konfessioneller und religiöser Minderheiten beispielsweise gehörten zur Stadt, die Bezugnahme auf ihre Existenz bildete einen Teil der Präsentation Amsterdams. Gleichsam unsichtbar-sichtbar waren sie ins Stadtbild integriert. Sie konnten durchaus tatsächlich, weit bequemer aber virtuell – beim Blättern durch reich herausgegebene Stadtbeschreibungen – besucht werden. Zwischen 1662 und 1665 muß der Markt für Ansichten Amsterdams „geboomt" haben, wovon nicht nur „Raubkopien", sondern auch das Angebot an verschieden ausgeführten und illustrierten Werken zeugen. Kein Drucker wollte sich das Geschäft entgehen lassen.[107] Bei Markus Doornik, der zuvor noch Nachdrucke von Fokkens und Zesen produziert hatte, erschien 1664 ein Quartoband, der sich als Gemeinschaftswerk mit quantitativem Schwerpunkt auf der Stadtgeschichte präsentiert. Als Redakteur fungierte der Kaufmann und Regent der *schouburgh* Tobias Domselaer (1611–1685), welcher Beiträge von Autoren wie Olfert Dapper, P.C. Hooft, Lieuwe Aitzema und Arnoldus Montanus kompilierte und selbst Teile verfaßte.[108] Isaac Commelin zeichnete verantwortlich für das vierte Buch, das die eigentliche Beschreibung der zeitgenössischen Stadt enthält und am ausführlichsten illustriert ist.[109] Wie alle anderen Stadtbeschreibungen Amsterdams auch, beginnt Commelin mit dem seit 1648 in Aufbau begriffenen *stadhuis* auf dem Dam. Bebildert wird der Abschnitt reichlich, mit einer im Text eingefügten Ansicht des alten Rathauses – nach der Zeichnung bzw. dem Gemälde Pieter Saenredams –, einer Rückansicht des *stadhuis* sowie mit einem zeitgenössischen Blick auf den zentralen Platz auf einer Doppelseite.[110] Von etwas geringerem Umfang als die Beschreibung des

---

107 Eine Übersicht der einzelnen Drucke bei HAITSMA MULIER 1998, 114.

108 DOMSELAER U.A. 1665.

109 Isaac Commelin, Vande Beschrijvingen der Stadt Amsterdam, Vervattende, alle de Oude en Nieuwe Gebouwen. Door I. Commelin te zamen gestelt, in: DOMSELAER U.A. 1665, mit eigener Paginierung, deshalb zur Unterscheidung im folgenden zit. als COMMELIN-DOMSELAER 1665.

110 COMMELIN-DOMSELAER 1665, 1-47, Kupferstiche auf S. 3 (Altes Rathaus) und 9 (Rückseite, sign.) sowie nach S. 4 (Dam). Alle Entwürfe stammen von Jan Veenhuysen, vgl. zur gesamten Folge von 69 Drucken HOLLSTEIN XXXII, 187-205, Nr. 3-71.

Rathauses, welches das prominente Symbol Amsterdamer Selbstbewußtseins war,[111] sind die den neun öffentlichen Kirchen der Stadt gewidmeten Abschnitte – gemeinsam. *Oude Kerk*, *Nieuwe Kerk*, die zwei mittelalterlichen Kapellen, die neuerrichteten Kirchen im Süden, Westen und Norden sowie die *Franse* und die *Engelse Kerk* im Beginenhof werden jeweils mit einer in den Text gedruckten Außenansicht illustriert, hinzu kommen kleine Abbildungen von Memorabilien in den Hauptkirchen.[112] Die *Nieuwe Kerk* erschließt sich dem Betrachter zusätzlich mittels zweier doppelseitiger Ansichten des Innenraumes nach Westen bzw. nach Osten (Abb. 74).[113] Entsprechend dem von Saenredam vorgezeichneten Weg hat der Stecher, Jan Veenhuysen, eine gleichmäßige Perspektive entlang der Mittelachse gewählt. Wie im Haarlemer Vorbild kann der Blick durch den Raum schweifen, die zwei einander ergänzenden Ansichten lassen kein Detail in den Seitenschiffen unentdeckt. Die dargestellte Nutzung aber ist anders: es findet keine Predigt statt. Spaziergänger, eine sich unterhaltende Gruppe junger Leute, ein Totengräber mit einer Leiter, Kinder und ein Hund nehmen den Raum vielmehr ausdrücklich für das alltägliche öffentliche Leben in Besitz. Ein Paar, das in der Ansicht nach Westen das Grabmal für Jan van Galen betrachtet, ist paradigmatisch für den Leser der Stadtbeschreibung: als eines der wichtigsten Ausstattungsstücke wird ihm dieses Monument auf den direkt an den Stich anschließenden Seiten in Text und Bild vor Augen gestellt.

Auf den letzten acht Seiten, die den „Geestelyke Gebouwen" gewidmet sind, passieren die Kirchen anderer aus der Reformation hervorgegangener Konfessionen Revue, abgeschlossen durch einen Blick in die Synagoge. Der Blick „hinein" ist durchaus wörtlich zu verstehen: Auffallend ist nämlich, daß vier Interieurs zwei Außenansichten gegenüberstehen. Die lutherische Kirche wird mit zwei Abbildungen repräsentiert – hinzugefügt ist eine querformatige Version des uns bereits bekannten Interieurs nach dem Entwurf von Jan Goss. Den Bedürfnissen des Buches angepaßt, hatte der Stecher, wohl ebenfalls Jan Veenhuysen, die Höhe des Gewölbes drastisch verringert, während er die Breite, der Variante bei Zesen gegenüber, nahezu beibehielt.[114] Offensichtlich hat das Vorbild von Zesens *Beschreibung* die Veränderung gegenüber Dapper bewirkt. Das lutherische Kircheninterieur war in den „Bildvorrat" Amsterdamer Ansichten aufgenommen. Von innen

---

111 Vgl. zur Bedeutung und dem Bau des *stadhuis* FREMANTLE 1959, 330-35, passim; GOOSENS 1998; MÖRKE 1997, 237-242; zur zeitgenössischen Darstellung des Rathauses AUSST.-KAT. AMSTERDAM 1997; MIDDELKOOP 2001, 163-168.

112 COMMELIN-DOMSELAER 1665, 47-89, eingefügte Kupferstiche auf S. 49 (*Oude Kerk* von Süden, sign.), 54f., Epitaphien für Heemskerk und De Haen), 61 (*Nieuwe Kerk* von Süden), 63 (Grabmal Van Galen), 68 (*Nieuwezijdskapel*, sign.), 76 (*Oudezijds-* bzw. *Olofskapel*), 78 (*Zuiderkerk*), 80 (*Westerkerk*), 82 (*Noorderkerk*), 84 (*Franse Kerk*) und 86 (*Engelse Kerk* im Beginenhof).

113 Jan Veenhuysen, *De nieuwe Kerk, van binnen, ten weten, tegen 't Orgel aan te zien*, 20,4 x 32 cm und *De nieuwe Kerck, van binnen, ten Oosten, tegen 't Choor aan te zien*, 19,3 x 32,2 cm, in COMMELIN-DOMSELAER 1665 eingebunden nach S. 61 bzw. S. 66; vgl. HOLLSTEIN XXXII, 189, Nr. 9, 10.

114 Jan Veenhuysen, *Interieur der alten lutherischen Kirche am Spui*, 11,7 x 13,9 cm, vgl. HOLLSTEIN XXXII, 192, Nr. 19.

gezeigt werden weiterhin die Kirchen der Remonstranten und der *Waterlanders*, einer mennonitischen Gruppe, sowie der sephardischen Synagoge an der Houtgracht. Die Darstellung des jüdischen Gotteshauses ist die einzige, in dem auch die menschliche Stoffage auf religiösen Gebrauch schließen läßt – auf dem Podium befindet sich eine Figur mit Gebetsschal zum Lesen der Torah, in den Bänken sitzen weitere Männer die „over de Hoedt een witte doek" tragen, „die haar over de schouders en 't lijf hangt."[115] Die rituellen Gebräuche der Juden waren schließlich auch Thema eines längeren Exkurses, den Commelin seinen interessierten Lesern bot, wohingegen er die nicht-reformierten protestantischen Konfessionen lediglich mit relativ kurzen historischen Notizen bedacht hatte. Wie die Neue Kirche auch wurden deren Kirchen durch Spaziergänger und spielende Kinder belebt und damit als Teil des städtischen Alltags bezeichnet. Der Ort dieser Gebäude war gemeinhin bekannt,[116] daß Domselaer sie nun abbilden läßt, macht sie zu Ikonen großstädtischer Toleranz. Mit ihren Versammlungsorten sind die genannten Minderheiten im Bild der Stadt manifest, freilich nicht derart prominent wie die von der offiziellen Religion genutzten Hauptkirchen.

Öffentliche Zugänglichkeit ist dabei ein entscheidendes Kriterium für ihre Integration ins Stadtbild. Jan Veenhuysens Darstellung der Synagoge thematisiert sie, indem von rechts unten drei gewöhnlich gekleidete Herren eingetreten sind, deren mittelster sich zu einer Bank hinabbeugt, als ob er sie näher untersuchen wollte. Ähnliches geschieht in den Gemälden Emanuel de Wittes, die dieser vom Inneren der 1675 neuerrichteten Synagoge der sephardischen Juden anfertigte: Eine parallel zum Bildrand verlaufende hölzerne Schranke trennt die Mitglieder der jüdischen Gemeinde von Besuchern, die, wie in De Wittes Kircheninterieurs auch, das Geschehen betrachten. Daß die Amsterdamer Synagogen tatsächlich Anziehungspunkt für Reisende gewesen waren, beweisen Tagebucheinträge und Journale.[117] „Luyterze, Mennonisten, of Doops-gezinden, Remonstranten, of Arminianen, Engelse Bruynisten, en Joden" gehören zu dem Kanon der dissentischen Religionen, welche in Amsterdam zugelassen werden. Sie „hebben hun vergaderplaatzen, daarze hun Godts-dienst *opentlijk* in oeffenen" und trügen entscheidend zur Wohlfahrt der Stadt bei.[118] Neben den anerkannten Minderheiten stünden, so Domselaer in einer von Fokkens übernommenen Sentenz am Ende des Kapitels,

---

115 COMMELIN-DOMSELAER 1665, 101.

116 Vgl. FOKKENS 1662, 235ff., der den Ort verschiedener mennonitischer Gotteshäuser nennt (*'t Lam*, *Vlamingen*, „op de Westzijde der Coninckscraft is oock noch een ander kercksken"), die lutherische Kirche am Spui und die Kirche der Remonstranten scheint er auch von innen zu kennen. DAPPER 1663, 400ff., übernimmt viele Informationen von Fokkens und gibt ebenfalls Ortsangaben.

117 Hierzu Y. KAPLAN 1998, 135-141.

118 COMMELIN-DOMSELAER 1665, 86 (Kursivierung von mir, A.P.) Das Zitat setzt sich als folgt fort: „Een zaak, die, by na, d'eenigste opkomst, en behoudenis van deze stadt schijnt te wezen, en daar by buyten twijffel, bloeijen en staan zal, zoo lang deze luyden vryheydt van hun Godts-dienst t'oeffenen, toegelaten wordt." Mit „Bruynisten" sind die Anhänger Robert Brownes (ca. 1550–1630) gemeint, Puritaner, die sich von der engli-

„eenige *heymelijke* Sekten, die *verborgene vergaderinge* houden, als Socianen, Quakers, en andere Misgeboorten, die wy alle niet konnen noemen; ten is geen wonder dat in sulk een groote stadt onder 't gedrang der hondert duysenden van menschen, een mengelmoes van wanschepzelen zich verschuylt?"[119]

Indem er sie nur flüchtig und mit äußerst negativen Verurteilungen erwähnt, etabliert der Autor einen Kontrast zwischen den Sekten und den anerkannten Bekenntnissen, die er auf den Seiten zuvor beschrieben hatte. Das äußere Zeichen dieses Kontrastes ist in der Spannung zwischen „öffentlich" und „heimlich" gelegen. Im Verborgenen stattfindende Versammlungen sind obskur, unklar bleibt, was genau dort vor sich geht und wie es sich zu anderen verhält. Anders dagegen „opentlijke" Religionsausübung, deren Hintergründe und teilweise Orte dem Leser bereits vor Augen geführt worden sind. „Opentlijk" darf hierbei selbstverständlich nicht mit „öffentlich" im Sinne von *publiek*, also im Bezug auf die gesamte Gesellschaft, übersetzt werden, sondern entspricht eher dem Deutschen „offensichtlich" oder „augenscheinlich"; gemeint ist: „auf eine deutliche, für jeden, der möchte, wahrnehmbare Weise".[120] Im Gegensatz zu den heimlichen Treffen von Sekten sind „opentlijk" stattfindende Gottesdienste moralisch ehrlich und ungefährlich, da sie im wahrsten Sinne des Wortes „ein-sichtig" sind. Genau dies hat die Stadtbeschreibung zuvor mit Hilfe der Interieur-Illustrationen gezeigt.

Trotz allem bleibt, dies dürfen wir am Schluß dieses Abschnitts nicht vergessen, die *publieke*, reformierte Kirche die städtische Norm. Neben der ausführlichen Beschreibung der öffentlichen Kirchengebäude bietet Tobias Domselaer einen Einblick in die Kirchenverfassung, er erwähnt Gremien, Classis und Berufungsverfahren für Prädikanten, beschäftigt sich aber auch mit dem Verhältnis zwischen kommunaler und kirchlicher Leitung, „welcke noch jaarlijks met een Vriendelijke Maaltijt van Combinatie tusschen de Wereltlijke en Kerkelijke regeeringe bevestigt wert." Schließlich gibt er die Gepflogenheiten der kirchlichen Armenfürsorge wieder und druckt deren Jahresrechnungen seit dem Jahr 1578 ab.[121] Obwohl nur für „litmaten" zuständig, zeigt sich die bedeutende Funktion der Diakonie für das Gemeinwesen, der sie, mittels Bereitstellung der Zahlenkolonnen, gleichsam finanzielle Verantwortung ablegt.

---

schen Staatskirche getrennt hatten, vgl. Douglas Weaver, Art. Browne, Robert, in: RGG[4], Bd. 1 (1998), Sp. 1776. Die Quelle blendet Katholiken an dieser Stelle aus; zu den (kurzen) Aussagen über sie im Kontext Amsterdamers Stadtbeschreibungen siehe unten, Kap. 4.3, Anm. 129.

119 COMMELIN-DOMSELAER 1665, 101 (Kursivierung von mir, A.P.). Gerade, weil es sich um einen textlichen Einschub handelt, wird die Autorschaft des Redakteurs Domeslaer wahrscheinlich; vgl. FOKKENS 1663, 239f. mit nahezu identischem Wortlaut. Zu radikal-puritanistischen Quäkern und den antitrinitarischen Sozinianern, deren Druckzentrum ab 1668 Amsterdam war, vgl. H. Larry Ingle, Art. Quäker, in: RGG[4], Bd. 6 (2003), Sp. 1853-1857; Wacław Urban, Art. Sozzini/Sizinianer, in: TRE, Bd. 31 (2000), 598-604; Peter Hauptmann, Art. Sozinianer/Sozinianismus, in: RGG[4], Bd. 7 (2004), Sp. 1519-1521.

120 So die Erklärung des *Woordenboek der Nederlandsche Taal*, Art. openlijk, in: WNT, Bd. XI, Sp. 627-630, hier: I.2, Sp. 628 („Op duidelijke, voor ieder die wil waarneembare wijze").

121 COMMELIN-DOMSELAER 1665, 86-93, Zitat S. 87.

4.3 Der reformierte Kirchenraum

Doch kehren wir zurück nach Delft. Obwohl die Wahl der zentralperspektivischen Ansicht von West nach Ost für die Wiedergabe von Alter und Neuer Kirche als Vorbild für die Kupferstiche nicht als nicht repräsentativ für die lokale Gemäldeproduktion gelten kann, war sie charakteristisch innerhalb des Genres der Stadtbeschreibung. Erwähnt werden muß, daß diese Motive doch vergleichsweise selten eingebunden wurden. Im zeitgenössischen Städtelob von Leiden, Dordrecht, Rotterdam, Alkmaar, Hoorn oder Enkhuizen etwa sucht man das Innere von Kirchen vergebens.[122] In seinem literarischen Stadtspazierung durch Den Haag führte Jacob van der Does seine Leser zumindest imaginär durch das Innere der *Grote Kerk*.[123] Für die hier besprochenen Fälle, die frühe Darstellung der lutherischen Kirche in Amsterdam, die Perspektive der Haarlemer *Bavokerk* bei Ampzing und selbstredend Delft, bestätigt diese Tatsache die spezifische Funktion des Kirchengebäudes für die jeweilige urbane (Teil-)Gemeinschaft.

Wie wir gesehen haben, dienten die Ansichten verschiedenen Zwecken. In perspektivischer Klarheit und mit vorgeblich genauer Projektion gemessenener Abstände sollte die Architektur übersichtlich dargestellt werden. Saenredams Entwurf beispielsweise verstärkte oder kanalisierte gleichzeitig den Eindruck von Größe, Schönheit und Perfektion der Kunst. Indem sich der Betrachter der Tatsache bewußt wird, daß sich ein Kirchenraum ihm gegenüber öffnet, gerät ein Interieur andererseits zum Zeichen für Intimität – in konfessioneller – oder gerade in trans-

---

122 Gesehen wurden: Jan Orlers, *Beschrijvinge der Stad Leyden. Inhoudende 't Begin / den voortgang / ende den wasdom der selver: de stichtinghe van de Kercken, Cloosteren, Gasthuysen, ende andere Publijcque gestichten / & c: desgelijcx de oprechtinge van de Academie, en[de] de Collegien Theol. Mitsgaders Verhael van alle de Belegeringen, ende Aenslagen, die de selve Stad zedert den Jaere 1203 geleden heeft. Insonderheyt Historiale Beschrijvinge vande laetste strenge Belegeringe ende ongehoorde Verlossinge / geschiet Anno 1574. Verciert met verscheyde Caerten ende Figuren.* […], Leyden: Henrich Haestens, Jan Orlers, Jan Maire, 1614 [Expl. UBL 458 B 24] und dessen 2. Druck (ohne Illustrationen), Delft: Andries Jansz. Cloeting/Leiden: Abraham Crommelijn, 1641 [Expl. UBL 1122 A 16]; Johan van Beverwyck, *'t Begin van Hollant in Dordrecht Mitsgaders der erster Stede beschrijvinge, regeringe, ende regeerders als oock de gedenckwaerdighste geschiedenißen aldaer gevallen.* […], Dordrecht: Jasper Gorissz., 1640 [Expl. UBL 1152 A 4]; Matthys Balen, *Beschrijvinge Der Stadt Dordrecht, Vervatende Haar Begin, Opkomst, Toeneming, en verdere Stant:* […] *Alsmede een Verzameling van eenige Geslacht-boomen, der Adelijke, Aal-Oude, en Aenzienlijke Heeren-Ge-slachten, van, en in, Dordrecht, enz.* […] Dordecht: Symon Onder de Linde, 1677 [Expl. UBL 399 B 4-5]; Gerrit van Spaan, *Beschrijvinge der Stad Rotterdam, en eenige omleggende Dorpen, verdeeld in III. Boeken* […], Rotterdam: Hermannus Goddæus, 1698 [Expl. UBL 403 G 16]; [Cornelis van der Woude], *Kronijcke van Alcmaer, met sijn Dorpen, Waer in op't kostrste verhandelt worden vande Kermers, ende West-Vriesse Oorlogen. Ende de voornaemste gheschiedenissen des selfs / van't beginsel der bouwinge der voorsz. Stad Alckmaer, tot den Jare Christi 1645. Deurgaens met eenige rijmkens, ende knyp-veersjes ter materie ende voor sich selfs dienende*, Alkmaar: Symon Cornelisz. Breken-Geest 1645 [Expl. UBL 477 G 26]; Dirck Velius, *Chroniick van Hoorn, Daer in verhaelt werden des selven Stadts eerste begin / opcomen / en gedenckweerdige geschiedenissen / tot op den Jare 1630. Mitsgaders Vele merckelijke dingen, die staende den Trubbel, en soo voor, als na de selve, deur heel West-vrieslandt verloopen, en by ander Schrijvers overloopen, of immers naulijcx aengeroert zijn. Als mede een corte beschrijvinge van de teghenwoordigen staet van de Stadt: des selven Ontwerp* […], 3. Druck, Hoorn: Isaac Willemsz, 1648 [Expl. UBL 1155 B 17: 1]; [Gerard Brandt], *Historie der vermaerde zee- en koopstadt Enkhuisen, vervaetende haere herkomste, en voortgangh. mitsgaders verscheide gedenkwaerdige geschiedenissen, aldaer voorgevallen*, Enkhuizen: Egbert van den Hoof, 1666 [Expl. UBL 1152 A 11].

123 VAN DER DOES 1668, 93f.

konfessioneller Hinsicht, wie die Amsterdamer Beispiele gezeigt haben. Vielfältigkeit in religiöser Hinsicht, die selbstverständliche Anwesenheit von Arbeitern und Kaufleuten verschiedener Nationalitäten, war gerade Ursache und Garantie für wirtschaftliche Prosperität. Auch für Dirck van Bleyswijck war dieser Vorteil der entscheidenste Grund für die geübte Toleranz, welche die Reformation der Republik von der in Genf oder der Pfalz unterschied. Der Nutzen der niederländischen „verdraagzaamheid" zeige sich, schreibt er,

> „(om niet verre te loopen) noch hedendaeghs in de machtighste koop-stadt / niet alleen van ons eygen Hollandt / maer van gansch Christenrijck / den welcken zijn geluckigh op-komst / behoudenis en welvaert alleenlijck toe-geschreven werdt / door dien sy allerley Gesintheden in 't Geloof / meerder liberteyt van d'oeffeninge harer Gods-dienst vergunt heeft / als eenig ander Stadt hier te Lande; en werde geacht dat soo een Republijck buyten twijffel bloeyen en staen sal / soo langh alle menschen vryheydt van haer Religie t'oeffenen / toegelaten werdt."[124]

Er bezieht sich auf Amsterdam und, notabene, an zwei Autoren von Stadtbeschreibungen der „wijdt-vermaarde Koop-stadt", Dapper und Domselaer.[125] Auch aufgrund der zeitlichen Nähe ist anzunehmen, daß sie für ihn eine Vorbildfunktion besaßen. Gleichsam um zu beweisen, daß diese holländische Tugend „gelijck oock hier te Delft" geübt würde,[126] verfolgt Van Bleyswijck mit einem kurzen „Rundgang" durch seine Stadt, der den Leser an verschiedenen Hauskirchen entlang führt. Er beschreibt die Lage der Kirchen von Lutheranern („aen de *Verwersdijk*, op den hoeck van de *Vander Masten-straet*"), Mennoniten („die van de *Waterlanders*, is gelegen in de *Trechter-ofte-Heuiter-steegh* […] d'Ander Gesinte der Mennonisten (die men de *Vlamingen* noemt) […] hier te Delft de minste in getal zijnde / hebben dien volgens […] niet meer als een groote vier-kante Kamer […] zijnde gelegen tusschen de *Volders-gracht* en de *Vlouwe*") und Remonstranten („in een Schuyr achter aen de Wal / tusschen de Schoot-poort en Begijn-hof"). Der Autor kennt deren gesonderte Eingänge, wenn sie abseits der großen Straßen gebaut sind, und gibt dem Leser einen kurzen Eindruck des Interieurs, indem er auf die räumlichen Verhältnisse, die Lage von Kanzel und Galerien, auf Säulenordnungen und charakteristische Ausstattungsstücke aufmerksam macht.[127] Wie in den Amsterdamer Beschreibungen auch werden katholische Gottesdienstorte nur eines einzigen Satzes würdig erachtet. Fokkens und Dapper hatten sie nur allgemein, zwischen Arminianern und Juden, erwähnt, indem sie ihre „ungleich größere Freiheit" betonten, und sich über die mehr als zwei Dutzend Hauskirchen[128] mit der Mitteilung

---

124 VAN BLEYSWIJCK 1667-80, 460f.

125 Bezugstellen: DAPPER 1663, 401; COMMELIN-DOMSELAER 1665, 86.

126 „Op sulcke en diergelijcke fundamenten [die oben beschriebenen Toleranz, A.P.] werdt noch hedendaeghs inde principaelste Steden hier te Lande / gelijck oock hier te Delft / aen veel derley Religien vryheydt vergunt.", VAN BLEYSWIJCK 1667-80, 461.

127 Ebd., 461ff.

128 Das reformierte Presbyterium war bestrebt, die zahlreichen katholischen Gottesdienstorte verbieten zu lassen und überreichte den Bürgermeistern sorgfältige Listen. 1656 kannten sie 66 vor allem kleinere Versammlungs-

begnügten, daß ihre Versammlungen „nicht so öffentlich (*opentlijk*)“ wie die anderer Bekenntnisse stattfänden und sie sich „auf Dachböden [träfen] und sich hier und dar behelfen müßten, aber insgesamt nichts zu klagen“ hätten.[129] Van Bleyswijck dagegen weist die Katholiken ganz deutlich in die Schranken.

> „Den *Rooms-gesinden*, voormaels de eerste / en nu de laeste / als by de oude gereprobeerde Pauselijcke instellingen blyvende / en geen Reformatie willende deelachtigh zyn / en oversulcks de minste vryheydt genietende / werden hare Vergaderingen alleenlijck by forme van conniventie / ofte ooghluyckinge toegestaen / midts haer stil en gerust houdende / ende hen allenthalve als gehoorsaeme Onderdanen de Politie onderwerpende.“[130]

Das Gestatten von katholischen Messen war das notwendige Übel, scheint Van Bleyswijck zu seufzen, das mit der durchaus nützlichen Toleranz einher gehen mußte. Ein „Auge zugedrückt“ (*by ooghluyckinge toegestaen*) wurde freilich nur, wenn die Aktivitäten der „Altgläubigen“ den sozialen Frieden nicht gefährdeten. Gerade im Übergehen dieser bedeutenden Bevölkerungsgruppe, die in der Zeit, in der Van Bleyswijck sein Manuskript geschrieben hatte, vielleicht 6000 Personen zählte, und ihrer zweifellos bekannten Gottesdienstorte zeigt sich ihr für die öffentliche Policey durchaus verstörender Einfluß. Die bloße Tatsache jedoch, daß der Katholizismus fortbestand, war ein dem Historiographen unverständlicher Anachronismus – schließlich war der Dreh- und Angelpunkt seines in der Beschreibung der kirchlichen Gebäude verfaßten Geschichtsbildes die Reformation.[131] Nachdem er wenige Seiten zuvor auf die apostolische Zahl von gegenwärtig (nominell) diensttuenden reformierten Prädikanten („zusammen zwölf“) hingewiesen hatte,[132] um damit die Beschreibung der öffentlichen Kirchen-

---

räume, 1681 zählten sie 26 „papenkercken“ auf, von denen sie die Namen der Priester kannten sowie „een onbekent aantal van huyskercken, daer extra ordinaris dienst gedaen werdt“, TEPE 1984, 18f.

129 FOKKENS 1662, 237f. („[…] de *Pausgesinden* moeten haer in de huysen / op de solders / en soo hier en daer behelpen / doch hebben niet te klagen.“); DAPPER 1663, 401 („De Roomsgezinden, hoewelze hier ongelijk grooter vryheit genieten, als in andere steden van Hollant, houden wel onbeschroomt hun vergaderingen, maer eenwel zoo opentlijk niet, als de drie andere boven verhaelde gezintheden.“). Ähnlich COMMELIN-DOMSELAER 1665, 97: „De Roomsgezinden, hoewelze hier ongelijk grooter vryheyt genieten, als in andere Hollandtsche steden, houden wel onbeschroomt hunne vergaderingen, maar zoo opentlijk niet, als de andere boven verhaalde gezintheden [Lutheraner und Remonstranten, A.P.] dat meest uyt polike [sic!] inzichten geschiet.“
Erst im 18. Jh. sollte Jan Wagenaar katholischen Kirchen eine ausführlichere Passage widmen, die gleichwohl nicht illustriert (!) wurde; WAGENAAR 1760-67, II, 207-218.

130 VAN BLEYSWIJCK 1667-80, 463 (Hervorhebung im Original).

131 Ebd.: „[…] als zijnde mijn ooghmerck hier achter de Kercken en Kloosteren maer alleen geweest / den Oorspronck en Opkomst van dat groote werck ‘tstuck van de Reformatie / midtsgaders ‘t verloop / den af-val en ondergang des Pausdoms van de grondt af op te halen / tot die tijdt toe / dat de Gereformeerde Leere in beyde de Groote Kercken wirdt gepredikt / en die Religie nu volkome d’overhandt bekomen hadde / en het Pauselijcke Juck ten halse af-geschut / en t’eenemael was t’onder-gebragt: waer uyt wy niet alleen te vollen hebben kennen af-nemen / met wat een yver / en hoe mannelijck onse Voor-Vaderen die Vryheydt van gemoet en Gods-dienst (die wy nu beleven) hebben gebout / en hoe dapper sy tegen het invoeren der Inquisitie en Conscientie-dwangh / als strijdende tegen hare Privilegien / sich hebben aen-gekant [...]“.

132 Ebd., 458: „[…] de twee Bedienaren des Goddelijcken Woordts voor de Fransche / ende een voor de Engelsche Gemeente / althans in dienst zynde / gestelt neven de voorsz negen voor de Nederduytsche / representeren te

gebäude zu beenden, leitete er den soeben beschriebenen Absatz zur Toleranz ein mit der Verbannung der *Rooms-gesinden*:

> „De Rooms-gesinden dan […] uyt de Kercken verbannen zijnde / begonnen de Gereformeerden aenstonts over al daer op toe te leggen / om hare partyen alle voordeelen af te sien en haer selven absolutelijck meester van 'tspel te maecken; men wilde voortaen geen Luiden van de Roomsche gesintheyd tot eenige eminente Charges toegelaten of gevordert hebben niet uyt kracht van eenige Wette / doch uyt voorsichtigheydt en misvertrouwen; echter de oude Magistraets-persoonen (al waren sy van die Gesinte) woerden meerendeels noch in Staet gehouden: maer eenige quitteerden haer Ampt / en met eenen oock het Landt; eenige wierden metter tijdt door 't accresseren van d' ander party / in de Jaerlijcksche Verkiesingen voorby gegaen / en sommige gecontinueert tot haer levens eynde. Ondertusschen behielden de Roomsch-gesinden niet te min hare Vergaderingen ter devotie in particuliere Huysen / daer men hen / met hare Missen / en ander Pauselijcke Ceremonien en instellingen / in de meeste Steden en Dorpen / noch langen tijdt vryelijck en sonder schroom begaen liet."[133]

Durch alle bemühte Neutralität des Geschichtsschreibers hindurch klingt eine gewisse Zurückhaltung, die die „Rückstände" der historischen Entwicklung – die „päpstlichen Einrichtungen" nämlich – ganz deutlich von den Gruppen abhebt, „welche die Reformation entsprechend ihrer Einsicht und ihres Verständnisses zu befördern gesucht haben". Lutheraner und „alle Arten von Täufern" etwa befänden sich zwar „außerhalb der Allgemeinen Kirchen (*Algemeene Kercken*) in separaten Versammlungsorten (*bysondere Vergader-plaetsen*)". Auf „eigene Kosten (und mit angemessenem Pfand)" wäre es ihnen später jedoch erlaubt worden, „eigene Kirchlein (*particuliere Kerckskens*) zu zimmern."[134] Die Abfolge der Versammlungsorte – „particuliere Huysen", „bysondere Vergader-plaetsen", „particuliere Kerckskens" und schließlich „Algemeene Kercken" – ist signifikant. In der Reichweite öffentlicher Betretbarkeit widerspiegelte sich daß Maß, in dem die jeweiligen religiösen Gruppen die Reformation vollzogen haben. Im Verständnis Dirck van Bleyswijcks ließ sich der Kirchenraum nicht von seinen jeweiligen Benutzern scheiden. Wie gesehen zeigt sich das auch in der Ausführlichkeit, mit der er sich den verschiedenen „geestelyke gebouwen" widmet. Der durchaus gut informierte Blick in das Innere der Minderheitskirchen verschwindet nahezu in Anbetracht der Fülle an Information, die dem Leser zuvor zur *Oude* und *Nieuwe Kerk* präsentiert wurde. Die beiden Hauptkirchen formen die städtische Norm

---

samen twaelf Gereformeerde Predikanten". Die biblische Zahl entstand durch die Hinzunahme des *Gasthuis*-Prädikanten, der beiden Delfshavener Geistlichen und den zwei, im Zitat genannten Prädikantenstellen der fremdsprachigen Gemeinden, die freilich, wie auch Van Bleyswijck zugibt, nicht immer besetzt war.

133 Ebd., 458f.

134 Ebd. („d' Andere Gesintheden / die de Reformatie na haer begrijp ende verstant sochten te vorderen / onder anderen die van de Augsburghsche Confessie / ofte de Lutherschen / en alle sorten van Doopsgesinden / genooten oock vryheydt van Religie / buyten d' Algemeene Kercken / in bysondere Vergader-plaetsen; naermals tot haren kosten (en met behoorlijck consient) eenige particuliere Kerckskens timmerende.").

einschließlich ihrer historischen Wandlung zum Ort reformierter Predigt. Im idealen Anspruch urbaner Religiosität, wie sie bei Van Bleyswijck zum Ausdruck kommt, gehen die öffentlichen Gebäude und ihre Nutzung durch die *publieke kerk* Hand in Hand. In Anbetracht dieser Tatsache ist die Ignorierung, die den Zentren katholischen Lebens zuteil wird, symptomatisch. Von der Warte des öffentlichkeitskirchlichen Ideals sollten sie keine Rolle spielen. Ganz ähnlich vorgeprägt war dies bereits in dem Bild, welches der reformierte Prädikant Samuel Ampzing von Haarlem skizziert hatte.[135]

Die Wichtigkeit der wachsenden Unterscheidung zwischen öffentlich und privat im Hinblick auf die Religionsausübung ist kürzlich von dem Historiker Benjamin Kaplan unterstrichen worden.[136] Da sie die angestrebte oder verordnete Homogenität einer Stadt in Frage stellten, fanden Manifestionen abweichender religiöser Gebräuche – calvinistische oder lutherische Predigten wie auch katholische Wallfahrten –, nur außerhalb ihrer Mauern statt, wenn überhaupt und auch dann oft als „Ärgernis". In Holland, genausogut aber in anderen Ländern, gab es von der jeweiligen Norm abweichende Gottesdienste in der Stadt nur im sogenannten privaten Rahmen, neben den niederländischen Hauskirchen denke man an Kapellen in Herren-, Fürsten- oder Botschafterresidenzen. Dieser Rückzug ins – im Entstehen begriffene – Private fand nicht notwendigerweise verfolgungsbedingt statt, wie der Begriff *schuilkerk* („Versteckkirche" oder „verborgene Kirche") suggerieren möchte, welcher von der konfessionalistischen (katholischen) Historiographie des ausgehenden 19. Jahrhunderts geprägt wurde und den ich, im Gegensatz zu Kaplan, nicht verwenden möchte.[137] Die „kulturelle Fiktion" (Kaplan) bedeutete letztlich, daß, was nicht im Stadtbild sichtbar war, den urbanen Frieden nicht gefährden konnte. Es ist keinesfalls nur naiv, sondern ein wohlüberlegtes, allgemein anerkanntes – und durchschautes Paradox. Für das Heilige

---

135 Die sieben katholischen und drei mennonitischen Kirchen und die Kirche der Lutheraner in Haarlem, die es um 1620 gegeben hatte (vgl. SPAANS 1989, 91-104), spielen in seiner Beschreibung keine Rolle. Stattdessen fügt der Theologe historische Exkurse ein, die beweisen sollen, daß das „wahren Christentum" in den Niederlanden vor und unabhängig vom „Papsttum" bestanden hatte („Bewijs dat de Euangelische Lere inde Nederlanden gepredikt is voords in ofte korts na de tijden der Apostelen, veel honderd jaeren voor de komste van Willeboort, ende anderen: ende dat daerom het Christendom hier te lande ouder is dan het Pausdom, dat eerst veel eeuwen daer na het Christendom alhier verduysterd, verdorven, ende vernietigd heeft", AMPZING 1628, 418-424) und daß dieses erst später verdorben wurde („Bewijs, dat Willeboort de Papistische Antichristische Lere, so die nu tegenwoordig bedorven ende in gebroken is, ende onder anderen den Beelden-dienst, inde Kerken van Holland, ende elders, niet geplant nochte opgerecht en heeft", 425-428). Zwar ist er sich der historischen Bedeutung der Geistlichkeit für die Stadt bewußt, „kompensiert" die Aufzählung von Klöstern, Bruderschaften und Wundern (sogar das aktuelle Baumwunder kennt er, 440) mit einem Märtyrerregister, „andere Paepsche Tyrannije ende Conscientie-dwang" und den Geschehnissen der Reformation (447-482). Er schließt sein Bild ab mit einer Tirade gegen die gegenwärtigen Katholiken („[...] al dat guysche spel is hier te niet gedaen: [...] gy moogt wel henen gaan"), die starke Gruppe der Mennoniten und Arminianer, AMPZING 1628, 482f.

136 Für folgendes B. KAPLAN 2002, modifiziert in B. KAPLAN 2007, 174-197.

137 Zur Begriffsgeschichte DUDOK VAN HEEL 1993; vgl. B. KAPLAN 2002, 3, Anm. 5 (mit Lit.).

Römische Reich und beschränkt auf die drei Hauptkonfessionen erkannte der Friedensvertrag von Osnabrück das *exercitium religionis privatum*, gemeinschaftliche Gottesdienste in Hauskirchen, genauso wie abweichende, häusliche Frömmigkeit (*devotio domestica*) dort an, wo das öffentliche Bekenntnis ein anderes war.[138] Auf diese Weise sollte die Gefahr religiös motivierter Auseinandersetzungen unterbunden werden, während man den Schein konfessioneller Uniformität eines Staates wahrte. In den Niederlanden wurde die Existenz von Hauskirchen zum (auch wörtlich zu verstehenden) „handelsmerk" (Markenzeichen). Gerade mit ihrer beschränkten Sichtbarkeit garantierte ihre Existenz das seit der Utrechter Union bestehende doppelte Konstrukt von Gewissens- und Religionsfreiheit mit der Bevorzugung einer Konfession als Öffentlichkeitskirche. Nur wenn die Grenzen zwischen Privatraum und Stadtbild zu verwischen drohten – die je nach Ort und Zeit unterschiedlich sein konnten –, schritten die Autoritäten ein: etwa, wenn Gesang oder Orgelklänge zu deutlich nach außen drangen oder Katholiken die Straßen mit Meßutensilien in der Hand überquerten.[139] Wie die Analyse der Stadtbeschreibungen gezeigt hat, muß dabei allerdings die Abstufung zwischen den dissentischen Konfessionen im Auge behalten werden. Vom offiziellen Standpunkt aus wurden protestantische Gruppen eher toleriert und als Teil des Stadtbildes präsentiert als der Katholizismus, dessen Existenz die Errungenschaften der Reformation grundsätzlich in Frage stellte. Die Religion der Juden gefährdete die öffentliche Homogenität der sich prinzipiell christlich verstehenden Gesellschaft hingegen weit weniger; als abweichend und daher exotisch erfreuten ihre Gebräuche sich regen Interesses – im ohnehin pluriformen Amsterdam. Ampzings Haarlem und Van Bleyswijcks Delft mußten den Lesern dagegen recht homogen vorkommen, die Bebilderung beider Werke unterstützte deren Fiktion kommunaler reformierter Rechtgläubigkeit.

Illustrationen von Kircheninterieurs, wie sie sich in Stadtbeschreibungen finden, stehen in der Tradition perspektivischer Architekturzeichung und bieten daher einen für seine Identifizierung hinreichenden Überblick über die architektonischen Charakteristiken des betreffenden Baus. Zugleich eröffnen sie einen Einblick in die Bedeutung der öffentlichen, offiziösen und, ex negativo, nicht-öffentlichen Religionsausübung im von der politischen Elite verteidigten *Image* der jeweilige Stadt. Für die zwei, auf Hendrick von Vliet zurückgehenden Delfter Stiche genügt es, daß *Oude* und *Nieuwe Kerk* wiedererkennbar sind. Von Bild und Text eingeladen, die Kirchen zu betreten, präsentieren sich dem Betrachter nachdrücklich öffentliche Räume. Lustwandelnde und konversierende Bürger, Hunde und Kinder, Wappenschilde, im Chor das Oraniergrab umgebende Flaggen, offenes Grab und Schaufel verankern die Gebäude im von jedermann genutzten

138 Vgl. Thomas Kaufmann, Art. Westfälischer Friede, in: TRE, Bd. 35 (2003), 679-686, bes. 682.

139 Beispiele derartiger Grenzüberschreitungen unten, Kap. 7.1.2.

Stadtraum. Dennoch legte Van Bleyswijks Beschreibung nahe, wie man diese wichtigsten Gebäude der Stadt zu verstehen habe: als eindrucksvolle Zeugnisse der städtischen Religiosität, die mit der Reformation ihr eigentliches Zentrum wiedergefunden hatte. Sie wurden zum sichtbaren Beweis für die historische Kontinuität innerhalb der Stadt. Uns mag es ambivalent erscheinen, doch innerhalb einer auf die Legitimität der lokalen Obrigkeit fixierten Geschichtserzählung war die „reinigende" Umformung der Kirchen nur konsequent: Nicht die Exzesse des Pöbels, wohl aber die Beschlüsse der Bürgermeister gestalteten den Wendepunkt, wie er bis zu Van Bleyswijcks Zeiten nachwirkte – mit Erfolg, wie er bewies. Was in Amsterdam die Episode der täuferischen Nacktläufer (*naaktlopers*) bedeutete, war in Delft die Erinnerung an David Joris; seine Tradierung als illustrer Sohn der Stadt stand für die unkontrollierten und verführenden Auswüchse der Reformation und bestätigte als *exemplum contrarium* gleichsam, wie gut es war, daß die Alteration schließlich obrigkeitlich geordnet abgelaufen sei.[140] Die politische Ordnung garantierte den Fortbestand des mittelalterlichen *Corpus Christianum*, umgekehrt stiftete die *publieke kerk* Gemeinschaft und sozialen Frieden – zumindest galt dies im Rahmen des dominanten Entwurfs, wie ihn auch Van Bleyswijck vertrat und weiterformte.

Mit dieser Interpretationsvorgabe werden die Kanzeln, die in den Illustrationen nicht unwichtig sind, zu mehr als nur zu dazugehörigen Möbelstücken. Sie sind die Zeichen für die wahre und apostolische Wortverkündigung, welche zur Blüte der Gemeinde geführt – und, in einem nächsten Schritt, die Blüte der Stadt gewährleistet – hätte. Seine Frömmigkeit war ein Topos, mit dem sich Delft von anderen abheben konnte – und das Kircheninterieur sein Symbol. Nicht umsonst beschrieb Dirck van Bleyswijk die Stadt als einen Ort, „daer de Kerckelijckheyt boven alle anderen uytsteeckende is geweest."[141]

[140] VAN BLEYSWIJCK 1667-80, 761- 769, hier 761: „In tegendeel van veele Godvruchtige Mannen uyt Delft en Delflandt gesprooten / soo heeft de Stadt [...] oock te voorschijn gebragt / eene die niet en meriteert genoemt te werden / ten sy dat het geschiede tot een af-keer en schrick der nakomelingen.". Zu David Joris in Delft vgl. WAITE 1994.

[141] VAN BLEYSWIJCK 1667-80, 486.

5 Die „Konfessionalisierung" des gezeigten Raumes

Die Illustrationen in Van Bleyswijcks Beschreibung als unmißverständlich reformierte Räume zu verstehen, ist, wie gezeigt, durch den Text des Buches gesichert. Gilt dasselbe aber zugleich für ihre Vorlagen, die zwei von Hendrick van Vliet gemalten Innenansichten der Alten und Neuen Kirche? Wie weit dürfen wir die „konfessionalistische" Interpretation führen, wenn wir das Gros der Delfter Gemäldeproduktion betrachten, deren spezifischen Kontext wir nur vereinzelt, und dann auch nur vermutungsweise, kennen?

Das Vorhergehende macht es durchaus wahrscheinlich, daß Kircheninterieurs eingesetzt wurden, um den Wahrheitsanspruch der reformierten Religion zu betonen. Für De Wittes Tafel in der Londoner Wallace Collection, welche wir im zweiten Kapitel eingehend betrachtet haben (Abb. 39), hat sich noch einmal bestätigt, daß Dionysius Spranckhuysen auf der Kanzel predigt, *die seinem Wort zusteht*; er predigt sichtbar erbaulich für seine Zuhörer, was ihm niemand, auch nicht der Angriff des *Verdoolden Buyrman*, streitig machen kann. Umgekehrt dürfen wir das Gemälde als gemaltes Beweisstück für die politische und historische Legitimität der Öffentlichkeitskirche auffassen. Die Architektur der *Oude Kerk* selbst ist es, die die Geschichte der Stadt in sich trägt. Der nur wenig mehr als vier Generationen zuvor gebaute Marienchor öffnet sich hinter der Kanzel und unterstützt durch seine Raumwirkung die optische Wirkung der Predigt; in der malerischen Inszenierung erscheint er gleichsam auf die Wortverkündigung zugeschnitten. Das Marienfenster rechts ist ein schwacher – und flacher – Abglanz im Vergleich mit der Präsenz des Predigers. Um sein Wort herum sind alle Schichten der Bevölkerung versammelt, links drängen sich die Ratsherren auf ihrer Bank. Der Hund, welcher sich im linken Vordergrund erleichtert, muß auch für die Zeitgenossen ein unpassendes Ärgernis gewesen sein; seine Anwesenheit unterstreicht jedoch die Profanität des Raumes[1] und, betrachtet man die Bildtradition derartiger Marginalfiguren,[2] andererseits die besondere Würde der Verkündigung. Das reformierte Wort aber wirkt in einer Kirche, die sich nicht von ihrer urbanen Umgebung abheben kann und möchte. Das Interieur und mit ihm ausschließlich die reformierte Verkündigung präsentieren sich als Teil der Stadt.

Indem sie reale Elemente aufnimmt und verarbeitet wiedergibt, konstituiert die Kunst eine Wirklichkeit. Das Wahrgenomme wird gestaltet, inszeniert, wiederholt und typisiert. Gerade

---

1 So ein Gedanke von Prof. Dr. Friedrich Vollhardt (München) als Kommentar zu meinem Vortrag während des Interdisziplinären Doktorandenkolloquiums „Mediale Kommunikation und Raum in der Vormoderne" in der Villa Vigoni, Como/Italien, März 2008, der in der Prägnanz überzeugt und den ich daher gern übernehme. Die vielgestellte Frage nach der „Bedeutung" der Hunde kann sicherlich nicht eindeutig beantwortet werden, da die jeweiligen Bidlzusammenhänge beachtet werden müssen; einige Beobachtungen zu Hunden in Kircheninterieurs bei KETELSEN 1995-96; FÖLSING 2008.

2 Vgl. FALKENBURG 1990B, bes. 27-32, für antithetische Bildkonzepte in der Landschaftsmalerei des 16. Jahrhunderts.

durch die Ähnlichkeit des Gezeigten zu Lebensumwelt und bekannten Verhaltensweisen werden Erwartungshaltungen hervorgerufen; wird das Erwartete dann aber in bestimmter Weise geformt oder gar durchbrochen, wird der Betrachter aufmerksam – in der Differenz zeigt sich die Pointe.[3] Insofern ist auch für Emanuel de Wittes Kircheninterieur essentiell, daß es sich auf einen wiedererkennbaren Ort, in diesem Sonderfall sogar auf einen bekannten Prädikanten, bezieht und die übrigen Zuhörer überzeugend als Zeitgenossen dargestellt sind. Ihre Anordnung und die Modifikationen, welche der Maler in der Wiedergabe der Architektur gegenüber der von dem suggerierten Standort tatsächlich möglichen Sicht angebracht hat, stehen im Dienst der Aussage: Nur eine reformierte Predigt im Sinne Spranckhuysens ist an diesem Ort, in der *Oude Kerk* zu Delft, in diesem Moment im Jahr 1651 und prospektiv auf die Zukunft hin, denkbar.

Acht Jahre später schuf Hendrick van Vliet ein Bild derselben Kirche, das als Echo von De Wittes Werk verstanden werden kann (Abb. 76).[4] Im übertragenen Sinne scheint sich der Schall der Predigt ausgebreitet zu haben, Van Vliets Gemälde besitzt nicht nur ein größeres Format, sondern stellt auch einen erweiterten Ausschnitt der Kirche dar. Man sieht bis zur Wand an der Nordseite des Langhauses, in den Georgschor auf der rechten Seite hinein und erfaßt die Höhe der Obergaden, um die zentrale Kanzel – die Spitze des Schalldeckels berührt fast den Mittelpunkt des Bildes – hat sich eine weitaus größere Menge versammelt, als De Wittes Gemälde vermuten ließ. Die Zuhörer sind so zahlreich, daß man sich dem Eindruck nicht verschließen kann, die Gemeinde fülle die gesamte Kirche. Wohl zur gleichen Zeit reduzierte und veränderte Van Vliet den Ausschnitt für ein kleines Gemälde auf Leinwand, das sich heute in Wien befindet (Abb. 75).[5] Auch hier trifft man auf eine große Menge dichtgedrängt stehender Zuhörerinnen und Zuhörer, von rechts tritt ein Paar hinzu, der Betrachter kann sich selbst in der Rückenfigur eines jungen Mannes mit markantem rotem Mantel spiegeln, ein Besuchertypus, den Emanuel de Witte bereits ganz ähnlich gebraucht hatte. Anders als in der Wallace-Tafel steht der Mann hier dem Betrachterstandpunkt am nächsten und in rechter Linie zur Blickachse, was sich – recht einfach – daran ablesen läßt, daß er auf dem Schnittpunkt der zwischen den Fußbodenplatten verlaufenden Rillen steht. Diese fungieren als Markierungen für die übereckgestellte Perspektivkonstruktion,

---

3 Vgl. DE KOOMEN 2006, 251f., der mit seiner Wortschöpfung „piktiv" als Alternative zu „virtuell" oder „imaginary" das Erschaffen und Vorführen einer Wirklichkeit meint, deren Wahrheitsgehalt plausibel sein möchte, ohne es im – ahistorischen – Sinne einer photographischen Realität zu sein. Die gemalte Fiktion („piction") erreicht, was Mariët Westerman nach Roland Barthes den Wirklichkeitseffekt („reality effect") niederländischer Gemälde genannt hat.

4 Das Gemälde ist seit dem 2. Weltkrieg verschollen, aber durch eine Schwarz-Weiß-Photographie dokumentiert; Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft während einer Predigt*, 1659, Lw, 97,8 x 82,6 cm, sign. u. dat.: H. van : vliet. 1659, Schwerin, Kunstsammlungen, Schlösser und Gärten, Staatliches Museum Schwerin, Inv.-Nr. 2469 (Kriegsverlust); LIEDTKE 1982A, 108, App. II: Nr. 78.

5 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft während einer Predigt*, Lw, 39,5 x 35 cm, sign. r. am Kanzelpfeiler: H. van Vliet:, Wien, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, Wien, Inv.nr. 685; LIEDTKE 1982A, 65f., 108, App. II: Nr. 82, Abb. 49.

welche Houckgeest in die Kircheninterieurmalerei eingeführt hatte. Van Vliet betont sie zweifellos, um zu beweisen, daß er ein Maler ist, der wie sein illustrer Vorgänger der Perspektive mächtig ist (was in diesem Beispiel überzeugender ist als in vielen anderen seiner Werke, wo das übereckgestellte Fußbodenquadrat bemüht wirkt und nachträglich eingezeichnet wurde). Mit dem Erbe der Houckgeest'schen Schrägsicht unterscheiden sich dieses zusammen mit etwa 140 anderen Gemälden aus der Werkstatt Hendrick van Vliets von den wenigen, die einen umfassenden, quasi-topographischen Blick auf die Kirchenarchitektur Delfts bieten. Nur ein Dutzend Werke sind bekannt, die die Gebäude entlang ihrer Längsachsen darstellen (Abbn. 49, 70, 71).[6] Insofern sind die Pendants, welche als Vorbilder für die Stiche in Van Bleyswijcks Stadtbeschreibung gedient hatten, keineswegs repräsentativ für das Bild, das die lokale Malerei längst von den Delfter Kirchen entworfen hatte; wie das vorhergehende Kapitel gezeigt hat, entsprachen diese Ausnahmen den Konventionen von Illustration und Architekturzeichnung.[7]

Das folgende möchte grundsätzlich klären, unter welchen Umständen man die Bildkonvention der perspektivischen Schrägsicht als konfessionelle Stellungnahme verstehen kann. Um vorauszugreifen: Ich gehe davon aus, daß die mit der Schrägsicht gewollte Zufälligkeit der veränderten „liturgischen" Wahrnehmung des Raumes am besten entspricht; was damit gemeint ist, soll der Blick auf das Wiener Gemälde kurz skizzieren. Seinem Betrachter wird nahegelegt, soeben gemeinsam mit seinem rotbemantelten Stellvertreter aus dem Seitenschiff zum Predigtgeschehen hinzugetreten zu sein. Im Bild interessiert die Architektur der Kirche nur insoweit sie im Dienst des zentralen Motivs steht: des Predigers auf der Kanzel, dessen Rede, wie bei De Witte ähnlich vorgeprägt, von strahlendem Licht hinterfangen wird. Zudem argumentiert das Gemälde mit der bedeutsamen Anordnung von weiteren Elementen. Am Kanzelkorb ist der zum Predigttext

---

6 Beschränkt auf Delfter Motive: In West-Ost-Richtung kenne ich fünf Darstellungen der *Nieuwe Kerk*, darunter unsere Abbn. 49 und 71 sowie zwei Gemälde mit unbekanntem Verbleib (Lw, 48,3 x 43,2 cm, zuletzt Verst. London (Christie), 23.4.1982, Nr. 11; LIEDTKE 1982A, 109, App. II: Nr. 117, Abb. 60a – Lw, 44 x 36 cm, zuletzt Verst. Björek u.a., Stockholm, 6.12.1922, Nr. 72, Abb. auf Taf. XXIV; LIEDTKE 1982A, 11, App. II: Nr. 189; App. IV: Nr. 278 (Van Vliet zugeschr.) und eines in Nîmes (Holz, 83 x 69 cm, sign. u. dat. r.u.: H.vander Vliet Ao 165[.], Nîmes, Musée des Beaux-Arts de Nîmes, Inv.-Nr. IP 359; LIEDTKE 1982A, 112, App. II: Nr. 187 (als Van Vliet zugeschr., dat. 1653); vgl. die Abb. in KAT. NÎMES 2000, 87), und drei der *Oude Kerk*, darunter unsere Abb. 70 sowie ein Gemälde in Wien (die Angaben oben, Kap. 2.5.2, Anm. 316) und eines im Louvre (Lw, 92 x 112 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. R.F. 1969-2; LIEDTKE 1982A, 107, App. II: Nr. 73).

In Ost-West-Richtung gibt drei Darstellungen der *Oude Kerk*, eine in Amsterdam (Lw, 62,5 x 52 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. SK-A-4953; LIEDTKE 1982A, 105, App. II: Nr. 30), eine in Frankfurt (Frankfurt: Holz, 50,6 x 59,7 cm, sign. l. am Sockel des Gatters um die Kanzel: H. van Vliet, Frankfurt am Main, Städel Museum, Inv.-Nr. 1210; LIEDTKE 1982A, 67, Anm. 26, 106, App. II: Nr. 47; dazu zuletzt KAT. FRANKFURT 2005, 531-534) sowie eine im Kunsthandel (Lw, 96,5 x 110,5 cm, sign. u. dat. l.u.: van./vliet/1670, zuletzt Verst. New York (Christie), 24.1.2003, Nr. 38; LIEDTKE 1982A, 106, App. II, Nr. 53). Das Bild der *Nieuwe Kerk* nach Westen stellt eine thematische Ausnahme dar (unsere Abb. 107, dazu unten, Kap. 6.1.1).

7 Ein Kontext für die streng symmetrisch organisierten Durchsichten, auch den hier nicht eingegangen werden kann, sind Perspektivkästen wie die in Kopenhagen, welche (wohl aus Mangel an Alternativen) dem Umkreis von Van Vliet zugeschrieben werden, vgl. oben, Kap. 1.4.1, Anm. 181.

passende Psalm – Psalm 6, „Wil my niet straffen, Heere“ – notiert, womit man den geistlichen Inhalt der Verkündigung zumindest erahnen kann. Auf einer anderen Ebene assoziiert das Bild die Predigt mit der Stadtgemeinschaft, deren notablen Verstorbenen mit Familienwappen gedacht wird. Diese *rouwborden* sind rhombenförmige Holztafeln oder Leinwandbilder, auf denen das Wappen eines Verstorbenen und manchmal dessen Name, Geburts- und Sterbedatum gemalt wurde. Im Todesfall wurden sie über die Tür des Hauses gehängt, um beim Begräbnis mit dem Trauerzug in die Kirche getragen und dort in der Nähe des Grabes angebracht zu werden. Zunächst waren sie quasi als „Platzhalter“ gedacht, bis ein Grabstein fertiggestellt wurde, doch blieben sie oft auch zusätzlich – gegen Bezahlung – hängen.[8] Auf seiner Predigtdarstellung hat Van Vliet zwei *rouwborden* so prominent an den Vordergrundpfeilern angebracht, daß es fast möglich scheint, die Identität der Toten zu bestimmen. Trotz – oder gerade wegen? – des Scheiterns dieses Versuchs erweisen sich die die Kanzel flankierenden Wappenschilde als Stellvertreter der überzeitlichen Stadtgemeinde, in die die Predigt – auch bildlich – eingebettet wird. Die Bildachse führt den Betrachter über den rotgewandeten Mann direkt zur Marienkapelle im Hintergrund, wo sich das Grabmal für Maerten Harpertsz. Tromp befindet. Rombout Verhulst hatte das Monument des Seehelden erst 1658 fertiggestellt; das wenig später entstandene Wiener Gemälde versteckt es in dem selben Atemzug mit dem es dessen unvermeidliche Auffindung inszeniert. Der Betrachter entdeckt es, nachdem er den sichtbaren Raum in einer zickzack-artigen Blickbewegung nach hinten ermessen hat. Damit erhält der Prädikant eine gegenüber der Wallace-Tafel modifizierte Stellung: seine Verkündigung verbindet sich mit diesem Symbol nationaler Identität und bildet zusammen mit der Stadt und der jüngeren Geschichte eine unauflösliche Einheit.

Während Wappenschilde und Grabmäler später gesondert thematisiert werden, sind im folgenden die Position der Kanzel, die Beschränkung des sichtbaren Kirchenraumes im allgemeinen und Psalmnummern zu betrachten – und bei allem nicht zu vergessen die Handlungen der dargestellten lebenden Figuren. Mit der Hilfe von Tiefenbohrungen entlang dieser Motivfelder soll zugleich ein Einblick in sich wiederholende Bildstrategien Hendrick van Vliets gelingen. Damit möchte dieses Kapitel versuchen zu ermessen, inwiefern Kircheninterieurs aus seiner Delfter Werkstatt als ausdrücklich reformierte Kirchenbilder verstanden werden können. Welche Bildstrategien und -elemente sind es, die den öffentlichen Raum einer Kirche konfessionell explizit werden lassen? Wo liegt die konfessionelle Signifikanz einer künstlerischen Gestaltung, und wo die Grenze zu einer unbestimmten Darstellung eines Kirchengebäudes? Anhand von Einzelbeispielen möchte ich aufzeigen, daß es weniger die schiere Anwesenheit von Motiven ist, die den Raum als spezifisch reformiert ausweist, als deren Inszenierung. Gerade die Abweichung von der

8 Art. Rouwborden, in: PAMA 1990, 283.

Wirklichkeit, die den zeitgenössischen Einwohnern von Delft aufgefallen sein dürfte, wird hierbei eine entscheidende Rolle spielen.

5.1 Die Kanzel im Langhaus: Bildstrategien für Van Vliets schräge Blicke

Entgegen unseren Erwartungen gibt es keine weiteren Delfter Predigtdarstellungen in Hendrick van Vliets Œuvre.[9] Widerspricht diese Tatsache der konfessionellen Lesbarkeit seiner Kircheninterieurs von vornherein? Ja und nein; zwar ist ohne aktive Verkündigung und Hören die reformierte Kirche nicht denkbar – in bestimmten Raumkonstellationen erweist sich jedoch, daß die Kanzel als Möbelstück Zeichen genug ist. Das wird im Folgenden zu zeigen sein. Die Kanzel bestimmte den Schwerpunkt des Raumes und mithin dessen veränderte Wahrnehmung, wie sie sich in einer nicht unbeträchtlichen Gruppe von Van Vliets Gemälden niederschlägt.[10]

Zahlreiche seiner Ansichten thematisieren ein Langhaus, dessen Motive sich entweder direkt oder indirekt auf eine der beiden Delfter Hauptkirchen zurückführen lassen – oder aber, wie wir noch sehen werden, eine Kombination aus beiden darstellen. Auf wenigen nur fehlt die Kanzel, was sich topographisch begründen läßt: während sich in beiden Kirchen die Kanzel an einem Pfeiler auf der Südseite befand, bringen diese durchweg eine Schrägsicht von der Süd- zur Nordseite ins Bild[11] oder sind, von einem Standpunkt im nördlichen Seitenschiff aus, auf Vierung und Chor hin orientiert.[12] Für die überwiegende Mehrheit jedoch erscheint die Anwesenheit einer Kanzel im Langhaus unverzichtbar. Für die Nordwest-Südost-, Nordost-Südwest- und die Südwest-Nordost-Richtung wird die Kanzel quasi zum Dreh- und Angelpunkt, von anderen Standorten aus südwestlicher Richtung bekommt sie hingegen ein Eigenleben zugesprochen, das uns insbesondere interessieren wird.

---

9 Die einzige weitere Ausnahme ist eine Darstellung der Rotterdamer *Laurenskerk* während einer Predigt, Holz, 61 x 55 cm, sign. u. dat. H. van. Vliet / Aº. 1666., Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, Inv.-Nr. 1925; LIEDTKE 1982A, 111, App. II: Nr. 143.

10 Es versteht sich, daß in diesem Absatz der Name Van Vliets für seine (vorgeschlagene) Werkstattproduktion sowie für das, was man gemeinhin als nahen Umkreis faßt, steht. Da es um eingängige Bildstrategien geht, erscheint es gerade geboten, die „Massenware", Bildtypisierungen also, zu betrachten.

11 Stellvertretend ist ein Bild aus dem Schweizer Kunsthandel zu nennen, bei der der Blickwinkel aus dem äußersten Joch des südl. Seitenschiffs an dem Kanzelpfeiler vorbei Richtung Mariachor geht: Hendrick van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, 1657, Lw, 66 x 66 cm, sign. u. dat. l.u., zuletzt Verst. Bern (Dobiaschofsky), 30.4.1980, Nr. 771; LIEDTKE 1982A, 111, App. II: Nr. 154.

12 Vgl. unsere Abbn. 50 u. 51 sowie Kompositionen, die unserer Abb. 49 ähneln: Hendrick van Vliet, *Das Innere der Nieuwe Kerk in Delft*, Lw, 41,9 x 33 cm, zuletzt Kunsth. Alan Jacobs Gallery, London (1973); LIEDTKE 1982A, 109, App. II: Nr. 114, Abb. 60 oder eine ausführlichere Version: Lw, 48,3 x 43,2 cm, zuletzt Verst. London (Christie), 23.4.1982, Nr. 11; LIEDTKE 1982A, 109, App. II: Nr. 117, Abb. 60a.

5.1.1 Schwerpunkt und Blickfänger, oder: Der verrückte Predigtstuhl

Beginnen wir erneut bei dem Bildtyp, den Emanuel de Witte geprägt hat. Vom – vorgestellten – Standpunkt im südlichen Seitenschiff der *Oude Kerk* hatte der Maler unsere Aufmerksamkeit zum Marienchor geführt, die auf dem Weg zu dem sich weitenden Raum im Hintergrund die Kanzel kreuzen mußte. Darauf aufbauend hat Hendrick van Vliet neben den erwähnten Predigtdarstellungen drei andere Werke geschaffen, in denen er diesen Blick auf verschiedene Art und Weise aufnimmt, in zwei weiteren hat er den Blick erweitert und den Standort um einige Joche nach Westen verlegt. Sie zeigen mehr (Abb. 77) oder weniger (Abb. 85) belebten Alltag mit spielenden Kindern, Jungen Paaren oder älteren Herren im Gespräch.[13] Mehr als zehn weitere gibt es, deren Standorte so weit nach Westen verlagert wurden, daß die Kanzel dem Blickfeld notwendigerweise entzogen wäre – hätte der Maler sie nicht kurzerhand auf die andere Seite des Schiffs verlegt, genau gegenüber oder aber noch weiter nach Westen (Abb. 78).[14] Bei manchen dieser Gemälde ist die architektonische Referenz unverkennbar (Abb. 80),[15] bei anderen, zumeist qualitativ noch niedriger stehenden Werken, kann man nur noch aus bestimmten Merkmalen wie den markanten roten Scheidbogen zum Marienchor und der dahinter zu erahnenden komplexen lichtdurchfluteten Raumstruktur schließen, daß sie sich auf die Alte Delfter Kirche beziehen (Abbn. 81, 86).[16] Für alle wurde schmale Balustrade unter den Fenstern, wie sie sich tatsächlich nur am späterrichteten nördlichen Querarm findet, auch für das Langhaus übernommen. Daneben kommt es zu Vermengungen mit Elementen, die für die Neue Kirche charakteristisch

---

[13] Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, 1658, Lw, 100 x 84 cm, sign. u. dat. r.u.: H. van Vliet 1658, Baltimore, Baltimore Museum of Art, Inv.-Nr. 39.185; LIEDTKE 1982A, 106, App. II: Nr. 33, Abb. 47 – zu Abb. 85 siehe die Daten unten, Kap. 5.1.2, Anm. 35; vgl. auch unsere Abbn. 53 u. 129 (dazu oben, Kap. 2.5.1, Anm. 300 bzw. unten, Kap. 6.4.2, Anm. 191) sowie ein vor einigen Jahren versteigertes Gemälde (Lw, 41,2 x 35 cm, zuletzt Verst. London (Sotheby), 14.12.2000, Nr. 365) und eines im deutschen Kunsthandel (die Daten unten, Kap. 6.2, Anm. 91).

[14] Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, Holz, 43,5 x 37,5 cm, Schweiz, Privatsammlung (ohne Jahr); LIEDTKE 1982A, 109, App. II: Nr. 79.

[15] Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, Holz, 42 x 30,5 cm, sign. l. auf dem Pfeiler: H. van Vliet, zuletzt Verst. Wien (Dorotheum), 12.3.1974, Nr. 144; LIEDTKE 1982A, 108, App. II: Nr. 87. Vgl. zudem unsere Abbn. 79 u. 82 (Daten unten, Anm. 21 bzw. 22) sowie ein Gemälde in München (Holz, 40,5 x 25,6 cm, München, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. W.A.F. 1161; LIEDTKE 1982A, 107, App. II: Nr. 66) und eines mit unbekanntem Verbleib (Lw auf Holz, 28 x 22 cm, zuletzt Verst. Süddeutsches Museum, Frankfurt (Bangel), 2.12.1919, Nr. 51, mit Pendant Nr. 50; LIEDTKE 1982a, 112, App. II: Nr. 168).

[16] Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere einer Kirche mit Motiven der Oude und Nieuwe Kerk in Delft*, wahrsch. 1670, Holz, 35,3 x 30,5 cm, sign. u. dat. l.u. auf der Pfeilerbasis: [in KAT. BUDAPEST 2000 falsch gelesen als: J. van der vlft 1670], Budapest, Szépmüveszeti Múzeum, Inv.-Nr. 405; LIEDTKE 1982A, 106, App. II: Nr. 41; KAT. BUDAPEST 2000, 167, Abb. als Jacob van der Ulft (?). Für die Daten zu Abb. 86 siehe unten, Anm. 38.
Nur mittelbar aus der Ähnlichkeit der Komposition mit den vorher genannten kann der in zwei Werken erschlossen werden: eines ehem. in Detroit (für die Daten siehe unten, Kap. 6.3.2, Anm. 111) sowie eines in Maastricht (Bildträger unbekannt (Holz?), 11,5 x 10 cm, Maastricht, Museum Spaans Gouvernement, Inv.-Nr. 280).

sind, wie das aus vier langen Rillen bestehende Scheintriforium und, wohl am markantesten, der Kanzel selbst.[17] Wie die Illustration dieser Kirche in Van Bleyswijcks *Beschrijvinge*, deren dokumentarischer Wert hoch einzuschätzen ist, beweist, zierte den Predigtstuhl der *Nieuwe Kerk* ein über dem Schalldeckel hängender Aufsatz, dessen Grundriß wohl auf einem Vierpaß basierte (Abb. 67).

Andere Beispiele, mit Standorten im nordwestlichen Seitenschiff oder der Vierung präsentieren die Kanzel wiederum an der richtigen Stelle im südlichen Bereich der Kirche (Abb. 83).[18] Um sie besonders in Szene zu setzen, wandte Van Vliet bestimmte, teilweise miteinander kombinierte Bildstrategien an. Die Kanzel kann zum einen für das Auge frei zugänglich sein, so daß das unserem Auge zu durchquerende Mittelschiff gleichsam als ihr Vorplatz fungiert (Abb. 80). Den Auftakt für unser imaginäres „Durchschreiten" bilden die zwei, sie in weitem Abstand flankierenden Pfeiler, die das Seiten- vom Mittelschiff trennen. Wenn auf anderen Gemälden der Abstand des Betrachters von der Arkatur etwas weiter gewählt wurde, rücken die Pfeiler etwas enger zusammen und es entsteht, zum zweiten, für den Predigtstuhl eine Rahmung (Abb. 83).[19] Bildlich trennt diese ihn rechts und links vom Rest des Raumes ab und separiert ihn exklusiv für die Augen des Betrachters. Unterstützt wird dieser, unser Ziel – die Kanzel – vorbereitende Effekt durch die an die Pfeilerbasen angelehnten Spaten bei dem offenen Grab. An diesem muß der Betrachter zwar entlang, doch gestaltet sich seine Überwindung – eben aufgrund der abgesteckten Freifläche vor der Kanzel – gar nicht so schwierig. Die als Perspektivraster gemeinten Fußbodenrillen spitzen sich auf die Kanzel zu, welche sich dazu noch, zum dritten, mit der Spitze des Schalldeckelaufsatzes nahe der Bildmitte befindet.[20] Neben dem Effekt der Rahmung etablierte der Maler noch eine weitere Beziehung zwischen Säule und Kanzel. Befinden sie sich auf der Bildfläche in gedrängter Nähe, so ruft dies, zum vierten, sowohl einen Hell–Dunkel- als auch

---

17 Auf unserer Abb. 78, einem Gemälde mit unbekannt Maßen und Verbleib (Lw, zuletzt Slg. E. van Veelen, Wassenaar (1963); LIEDTKE 1982A, 108, App. II: Nr. 88) sowie einem diesen beiden sehr ähnlichen Bild (Lw, 44,3 x 35,7 cm, Reste einer Sign. an der Basis des linken Pfeilers: HV(?), Berlin, Slg. Christoph Müller; dazu: AUSST.-KAT. ULM 1996, 54f.) entspricht das Langhaus eher der *Nieuwe Kerk* in Delft, während der Marienchor der *Oude Kerk* im Hintergrund zu sehen ist. Die Kanzel der NKD findet sich u.a. bei unseren Abbn. 79, 81, 82 u. 86.
Eine derartige Vermengung ist im übrigen nichts Ungewöhnliches, betont vielleicht gar, daß es sich um ein allgemein Delfter Kirchenbild handelt, nicht mehr um ein Porträt von *Oude* oder *Nieuwe Kerk*. Die „Kreuzung" dürfte von der Praxis in der Werkstatt zeugen, wo nicht nur ganze Kompositionen, sondern eben auch Teilstudien zur Vorlage dienten, die willkürlich zusammengesetzt werden konnten.

18 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, Holz, 39,5 x 34 cm, zuletzt New York, Kunsth. Schickmann Gallery (1966); LIEDTKE 1982A, 107, App. II: Nr. 71.

19 Vgl. auch: Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, Holz, 46 x 33,5 cm, zuletzt Verst. Paris (Ader Tajan), 26.6.1992, Nr. 16; abgebildet bei GILSON 1957, 26, Abb. S. 11.

20 Vgl. auch unsere Abb. 77.

einen starken Größenkontrast hervor (Abb. 79).[21] Wird ein Pfeiler noch vom Bildrand geschnitten, entsteht eine Spannung zwischen Fragment und Ganzem (Abb. 82).[22] Der fragmentierte Pfeiler wird zum Repoussoir, das unseren Blick vorbei und dann sofort zur Kanzel zwingt: wir finden sie sofort auf. Da die Kanzel ihrerseits wiederum den Auftakt zum hell erleuchteten Querschiff im Hintergrund gibt, ist sie im bildräumlichen Sinne des Mittelgrundes das Zentrum; sie wird vor- und nachbereitet. Alle bildlichen Funktionen der Säulen – Kontrast, Rahmung und Repoussoir –, aber auch das Öffnen des wichtigsten mittels eine freien Vorplatzes hatte Gerard Houckgeest bereits für das Oraniergrab erprobt (Abbn. 2, 22). Es ist gut möglich, daß dieser Aspekt es war, den Hendrick van Vliet in der Auseinandersetzung mit Houckgeests Werken gelernt hatte. Sein Bewußtsein für signifikante Durchblicke war geschärft. Houckgeest ließ ihn erproben, wie sich Tiefenbeziehungen mit einfachen Mitteln auf die Fläche übertragen ließen und welche Bedeutungsverschiebungen sich dabei ergaben.[23]

Desgleichen hat Houckgeest den Weg auf einem anderen, nicht-architektonischen Feld bereitet. Er setzte menschliche Figuren strategisch ein, um unseren Blick zu lenken. Am sinnfälligsten tat er dies wohl am Oraniergrab, wo er uns mit Hilfe seiner Betrachter zu Sehgenossen machte (Abb. 22). Auf manchen seiner Bilder hat Van Vliet, zum fünften, ganz ähnlich agiert und seine Figuren zu Attraktoren unseres Blicks gemacht. Der Unterschied ist, daß sie nicht zum Schauen aufforderten, sondern die kultivierte oder auch die weniger gesittete Alltäglichkeit repräsentierten. Wodurch wir auf die Kanzel aufmerksam werden, ist ihre schlichte, zufällig wirkende Anwesenheit – insofern die Figuren eine bestimmte Position im Bild einnehmen. Es gibt attraktive junge Paare, sich unterhaltende Leute und einfache Spaziergänger, Totengräber, die bei der Kanzel sitzende junge Mutter, spielende Kinder oder sich prügelnde Knaben und – Hunde.[24] Gerade zu

---

21 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, Holz, 47,3 x 44,3 cm, zuletzt New England, Privatsammlung (1979); LIEDTKE 1982A, 108, App. II: Nr. 89. Vgl. auch unsere Abbn. 81 u. 82 sowie die Gemälde in München (oben, Anm. 15) und ehem. in Detroit (für die Daten siehe unten, Kap. 6.3.2, Anm. 111).

22 Hendrick Cornelisz. van Vliet (Werkstatt), *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, Lw, 62 x 52,5 cm, sign.: H. v. Vliet, zuletzt Verst. B.A. Mayer (Mainz), Berlin (Graupe), 25.6.1934, Nr. 46, dazu auch unten, Kap. 6.3.2, Anm. 111.

23 De Witte sollte nur an wenigen Stellen Durchblicke ähnlich inzenieren. In einem Gemälde in Kapstadt (*Das Innere der Oude Kerk in Amsterdam während einer Predigt*, Lw, 87 x 99,1 cm, Kapstadt, The Old Town House (Sammlung Michaelis), Inv.-Nr. 14/66; MANKE 1963, 26, Anm. 1, 90, Nr. 54, Abb. 37; KAT. KAPSTADT 1997, 159f., Nr. 83, Ill., Farbtaf. XLVII) und einem in Amsterdam (*Kircheninterieur während einer Predigt*, Holz, 44,5 x 33,5 cm, sign. u. dat. l.o. im Gewölbe: Aº 1669 E. De Witte, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. SK-A-4055; MANKE 1963, 99f., Nr. 94, Abb. 70; KAT. AMSTERDAM, RM 1976, 611) befindet sich die Kanzel in einem schmalen Durchblick und erhält deswegen bildliches Gewicht: dieser Maler hatte anderes von Houckgeest gelernt.

24 Genannt seien einige Beispiele:
– Junge Paare: *Das Innere der Nieuwe Kerk in Delft*, Holz, 52 x 40 cm, Verst. Wien (Dorotheum), 12.3.1998, Nr. 131 – *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, Holz, 27 x 22,5 cm, zuletzt Kunsth. St. Lucas, Den Haag (1961); LIEDTKE 1982A, 106, App. II: Nr. 51. Obwohl es keine direkte Schrägsicht durch die Schiffe betrifft, erreicht das junge Paar in unserer Abb. 49 doch das „Abbiegen" des Blicks.

den letzten beiden stellt sich wiederholt die Frage der Schicklichkeit. Auch wenn es sich um wiederverwendete Atelierschablonen handeln dürfte[25] – oder gerade deswegen –, beruht die Positionierung der Knabengruppe genau vor der Kanzel und die der Hunde in direktem Blickkontakt zu ihr nicht auf Zufall (Abb. 78*)*. Diente die Kombination dazu, einen Kontrast herzustellen und beim Betrachter die Reaktion „So etwas macht man doch nicht!" hervorzurufen, dabei die Kanzel als über das Tun wachende moralische Instanz begreifend?

5.1.2 Der Vorhang vor dem Kirchenraum

Zum sechsten und letzten ist ein Bildelement zu nennen, welches den Anspruch auf reflektiertes künstlerisches Schaffen in sich mit der Tradition verknüpft, auf göttliche Offenbarung hinzuweisen: der Vorhang.[26] Durch ihn wird die Grenze zwischen profanem und sakralem Bereich markiert, wird er geöffnet, eröffnet sich die Domäne Gottes und tritt in Bezug zur Welt. Mit dem typologischen Urbild des Vorhangs im Tempel, der das Allerheiligste vom Heiligen trennte und den Synoptikern zufolge in der Todesstunde Jesu von oben nach unten entzwei zerriß,[27] war der Vorhang vielgebrauchtes und auch ohne theologisches Wissen unmittelbar zu verstehendes

– Gesprächsgruppen: *Das Innere der Nieuwe Kerk in Delft*, Holz, 41 x 29 cm, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie; LIEDTKE 1982A, 109, App. II: Nr. 101 – *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, Lw, 112 x 90 cm, Verbleib unbekannt; LIEDTKE 1982A, 106, App. II: Nr. 35 (die Art und Weise, wie insbesondere die Staffagefiguren gemalt sind, erinnert m.E. an die Art Cornelis de Mans, obwohl sie noch ungeschickter gemalt sind).
– Spaziergänger: unsere Abb. 81 sowie *Das Innere der Nieuwe Kerk in Delft*, 1655, Holz, 61 x 53 cm, sign. u. dat. l.u.: H. van Vliet 1655, Moskau, Puschkin Museum, Inv.-Nr. 571; LIEDTKE 1982A, 109, App. II: Nr. 122; abgebildet in KAT. MOSKAU 1995, 493; AUSST.-KAT. DELFT 1996, 70, Abb. 55.
– Totengräber: *Das Innere der Nieuwe Kerk in Delft*, 1656, Holz, 60 x 53 cm, sign. u. dat. l. auf dem Sockel des Pfeilers: H.van.Vliet.A.1686, München, Alte Pinakothek, Nr. 7271; LIEDTKE 1982A, 110, App. II: Nr. 123 sowie ein Gemälde in Hamm (die Daten oben, Kap. 2.5.1, Anm. 311);
– Mutter: unsere Abb. 80 sowie *Das Innere der Nieuwe Kerk in Delft mit dem Grabmal Willem des Schweigers*, Holz, 40,5 x 35 cm, Antwerpen, Museum voor Schone Kunsten, Inv.-Nr. 196; LIEDTKE 1982A, 109, App. II, Nr. 95, Abb. 56. In diesem Detail kann Houckgeest vorbildlich gewesen sein, vgl. unsere Abbn. 60 u. 101, zur Interpretation siehe unten, Kap. 5.3.1.
– Spielende Kinder: *Das Innere der Nieuwe Kerk in Delft, vom nördlichen Seitenschiff nach Südosten*, Holz, 47 x 44 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 830A; LIEDTKE 1982A, 108, App. II: Nr. 97, Abb. 102; KAT. BERLIN 1996, 127, 396, Abb. 1664, sowie ein Gemälde im Kunsthandel (die Daten unten, Kap. 6.2, Anm. 91).
– Prügelnde Jungen: das oben, Kap. 2.5.1, Anm. 315, erwähnte Gemälde in München.
– Hunde: unsere Abbn. 78 u. 79 sowie die dem ersten ähnlichen, oben, in Anm. 17 genannten Gemälde, das Werk in Besançon (siehe in dieser Anm. oben) und *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, Lw, 44 x 35,5 cm, sign. l.u. an der Pfeilerbasis: HvV, zuletzt Verst. London (Sotheby), 28.2.1990, Nr. 69.

[25] Die Jungengruppe wurde aus dem erhaltenen Skizzenbuch übernommen, vgl. oben, Kap. 2.5.1. Auch für die Hunde (s.o.) dürfte dieselbe Vorlage verwendet worden sein.

[26] Einige Kircheninterieurs mit Vorhängen hat Christopher Heuer zusammengestellt und ansatzweise auf deren religiöse Signifikanz untersucht, HEUER 1997. Zur Tradition des Vorhangs als bildliches Zeichen von (göttlicher) Erscheinung: LANE 1975, bes.480ff.; SIGEL 1977; EBERLEIN 1982; MOFFITT 1989; zur religionsgeschichtlichen Seite (Altes und Neues Testament (Hebr), Judentum und Gnosis): HOFIUS 1972.

[27] Mk 15, 38 parr.; zum Vorhang im Tempel: Ex 26, 31ff.; 2 Chr 3, 14; vgl. Otfried Hofius, Art. Vorhang, in: LThK^3, Bd. 10 (2001), Sp. 891.

Symbol. In Hugo van der Goes' *Geburt Christi* (ca. 1460) halten die zwei Prophetenfiguren den Vorhang auf, um dem Betrachter die Menschwerdung Gottes sichtbar und sinnlich präsent zu enthüllen.[28] Dem bewegten roten Vorhang in Rembrandts *Heiliger Familie* (1646) in Kassel dürfte dasselbe Motiv inhärent sein.[29] Die niederländische Bildtradition, die mit der Darstellung der Emmausmahles oft einen Vorhang verbindet,[30] weist uns auf den Moment der Offenbarung des Auferstandenen, der seinerseits typologisch mit der liturgischen Mahlfeier assoziiert werden kann. Den Tod Christi verstand der Schreiber des Hebräerbriefs als ultimatives Sühnopfer, durch den der Eingang zum Heiligtum Gottes aufgetan sei „als neuen und lebendigen Weg durch den Vorhang, das ist: durch das Opfer seines Leibes" (Hebr 10, 20). In der exegetischen Tradition bekam der Tempelvorhang so eine tiefchristologische Bedeutung und wurde mit der anderen textilen Metapher des Neuen Testamentes, dem Schleier, zusammengesehen. Die Decke[31] über Moses' verklärtem Antlitz, die den unbekehrten Israeliten bildlich gesprochen den Zugang zum göttlichen Gesetz versperrte, hatte Christus weggenommen, so Paulus im 2. Korintherbrief (2 Kor 3, 12-18). Christus selbst sei die ultimative *revelatio* – Entschleierung – Gottes, wodurch erst die geistliche Einsicht in das Gottesreich ermöglicht werde. So betonte auch Calvin in seinem Korintherkommentar, daß nur diejenigen das mosaische Gesetz so hell und geklärt sähen, wie es tatsächlich sei, welche Christus ihre ganze Aufmerksamkeit schenkten[32] – bildlich gesprochen also dem geöffneten Vorhang.

Diese Bedeutungsdimension darf nicht ausgeblendet werden, wenn wir Scheinvorhänge vor Kircheninterieurs betrachten, die zweite, pur kunsttheoretische Dimension jedoch, welche in antiker Bezugnahme auf die bildnerische Überzeugungskraft des Künstlers abhebt,[33] allerdings ebensowenig. Sie erinnert uns daran, daß, will man dem Vorhangmotiv eine geistliche Bedeutung zumessen und über letztlich auf der Hand liegende Ikonographie – der Kirchenraum als Erfüllung des Tempels etwa – spekulieren kann, eine Voraussetzung gegeben sein muß: die entsprechende

---

28 Dazu LANE 1975; MOFFITT 1986 (Apostel- statt Prophetenfiguren).

29 Grundlegend dazu KEMP 1992.

30 Als Beispiele herausgegriffen seien: Jan Swart van Groningen zugeschrieben, Holz, 67,5 x 57 cm, Groninger Museum, Groningen, Inv.-Nr. 1932-383; Dirk de Vries, Lw, 38,5 x 56 cm, Verst. Wien (Dorotheum), 20.3.1995, Nr. 68; Rembrandt (Werkstatt), 1648, Lw, 89,5 x 111,5 cm, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv.-Nr. KMSsp405; Jan Luyken, Zeichnung auf Papier, Feder in Braun, Grau gewaschen, 146 x 179 mm, Kunstsammlung der Universität Göttingen, Inv.-Nr. Sammlung Uffenbach H 263.
Die Verbindung zum theologischen Vorhangmotiv, mit Referenzen auf Calvins Kommentaren, zieht MOFFIT 1989, 181-184.

31 Das griechische *kalumma* (lat. *velamen*), das auch Schleier bedeutet, übersetzte Luther als „Decke", die *Statenbijbel* als „decksel" (Bedeckung).

32 „Hoc velamen subiungit non tolli nisi per Christum. Inde concludit, nullos verae intelligentiae esse capaces, nisi qui in Christum mentem intendunt." „Reddit causam, cur in luce tandiu caecutiant. Lex enim per se lucida est. Sed tunc demum eius claritate fruimur, quum in ea nobis Christus apparet.", Kommentar zu 2 Kor 3, 12 bzw. 14, CALVIN, OPERA EXEGETICA 1994, 60 bzw. 62; das zweite Zitat auf Englisch auch bei MOFFITT 1989, 180.

33 Zur illusionistischen Wirkung des gemalten Vorhangs und dessen Bedeutung als Zeichen für künstlerische Meisterschaft seit Plinius vgl. oben, Kap. 2.2.

künstlerische Gestaltung. Drei Langhausansichten Van Vliets sind im folgenden zu besprechen, in denen es dem Maler gelingt, mit der Art und Weise, *wie* ein Scheinvorhang drapiert ist, der Kanzel besonderes Gewicht zu verleihen. Der Vorhang wird so zum unverzichtbaren Teil der Komposition und bleibt nicht nur artistische Zugabe.

Im malerischen „Aufhängen" eines Vorhanges „vor" ein Kircheninterieur waren Houckgeest und De Witte Hendrick van Vliet vorgegangen (Abbn. 59, 84).[34] Ihre Darstellungen der *Oude Kerk* mit dem Kanzelpfeiler bzw. mit stattfindender Predigt wären jedoch auch ohne die grünen Vorhänge, die an Stangen vor dem Halbrundabschluß gemalten Rahmen „angebracht" sind, bildnerisch wie inhaltlich überzeugend: Houckgeest hat sein Gemälde über den zentral stehenden Kanzelpfeiler aufgebaut, womit dieser auch im übertragenen Sinne zum „Träger" der Kirche wird, bei De Witte ist es die Interaktion zwischen Prediger und Gemeinde, die das Bild der Kirche bestimmt. Da die Vorhänge den Fußboden und die Füße der Figuren nicht bedecken, darf von einer imaginierten stattgefundenen vollständigen „Enthüllung" der Darstellungen keine Rede sein – anziehend ist vielmehr das Spiel zwischen den Wirklichkeitsebenen, von Materialität und Größenverhältnissen, wie es die Malkunst evoziert. Den künstlerischen und den geistlichen Gehalt zusammenzudenken und in Bezugnahme aufeinander zu lesen, ist bei Houckgeest und De Witte wohl möglich, nicht aber notwendig.

Anders bei Van Vliet: Im beeindruckend großformatigen Werk in Boston besitzt der sich scharf vor dem Gegenlicht abzeichnende Predigtstuhl ohnehin besondere Präsenz (Abb 85).[35] Gegenüber Emanuel de Wittes Wallace-Tafel hat Van Vliet den Betrachterstandpunkt so verschoben, daß der Blick zur Marienkapelle frei wird und man durch die aufgesperrte Schranke die freistehende provisorische Grabstätte für Maerten Harpertsz. Tromp erblicken kann.[36] Auf der Bildfläche ist der tiefe Raum, welcher sich hinter dem roten Bogen öffnet, mit der dominierenden Kanzel durch eine Überschneidung des Schalldeckels verbunden, was uns bewegt, beide zueinander in Beziehung zu setzen. Es ist, als ob der tiefe Einblick den Kanzelkörper noch mehr in den Vordergrund „schiebt". Nimmt man den an einem Scheinrahmen angebrachten, aufgezogenen Vorhang bewußt in die räumliche Analyse hinein, verändert sich die Konstellation. Da

---

[34] Gerard Houckgeest, *Das Innere der Oude Kerk in Delft mit Kanzel*, 1651 oder 1654?, Holz, 49 x 41 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. SK-A-1584, LIEDTKE 1982A, 100, App. I: Nr. 4 (Dat. 1651); Emanuel de Witte, *Die Oude Kerk in Delft während einer Predigt*, ca. 1651-52, Holz, 73,2 x 59,5 cm, Ottawa, National Gallery of Canada, Inv.-Nr. 28182, MANKE 1963, 18, 22, 79, Nr. 11, Abb. 13, und zuletzt AUSST.-KAT. NEW YORK & LONDON 2001, 434ff., Nr. 92.

[35] Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, Lw, 108,3 x 87,9 cm, Boston, Museum of Fine Arts, Denman Waldo Ross Collection, Inv.-Nr. 17.1411; LIEDTKE 1982A, 106, App. II: Nr. 39. Mein Eindruck nach dem Studium des Gemäldes (Okt. 2005) war, daß es zu allen Seiten, besonders aber links beschnitten sein könnte, wo ein kleiner Vorhangstreifen zu vermuten war. Gut möglich ist also, daß die Komposition ursprünglich zwei Vorhangteile besaß.

[36] Das Gemälde gibt folglich den Zustand zwischen 1653 und 1658, also noch ohne Tromps Grabmal, wieder; zur Inszenierung von Seeheldengräbern auf Kircheninterieurs vgl. unten, Kap. 6.4.

dieser mit seiner illusionistischen Qualität viel plastischer wirkt, hält er das „Vorwärtsdrängen" der Kanzel auf und bindet sie an die Gemäldefläche. Indem er den Kanzelpfeiler rechts schneidet, wird die Kanzel zugleich mit dem Raum des Betrachters verbunden – falls jener das augentäuschende Spiel mitspielt und den Vorhang als tastbaren Teil seiner Welt akzeptiert. In der Realität des Bildes hat sich der Vorhang geöffnet, *um* eine direkte Beziehung zum Ort der Verkündigung, zum Kirchenraum und zum Erinnerungsort an den nationalen Helden Tromp zu ermöglichen.

In Paris befindet sich ein Interieur der *Oude Kerk*, in das die Kanzel der *Nieuwe Kerk* integriert ist (Abb. 86).[37] Vor ihr und vor der Vierung ist besonders viel Platz, da die Arkatur, welche den Standort des Betrachters im rechten Seiten- vom Mittelschiff trennen sollte, vollständig weggelassen wurde. Stattdessen ist der Kirchenraum von einem Scheinrahmen umgeben; von einer gemalten Stange hängt ein grau-violetter Vorhang, der in regelmäßigen Faltenwürfen nach rechts gerafft ist. Man glaubt daher, daß er den Chorraum bedeckt, von dem noch die Ecke des Vierungspfeilers und das erste Obergadenfenster zu sehen sind. Auf der Bildfläche entsteht somit eine Dreiteilung: der Vorhang, der hohe und hell erleuchtete nördliche Querarm mit den Durchblicken zu Marienchor und -kapelle sowie die knapp zwei Joche des Langhauses, die sich davor dunkel abzeichnen. Der von links einfallende Lichtfall betont die Silhoutte der Kanzel, was insofern bedeutsam ist, als das Licht nicht von Norden kommen dürfte, da die vorbildhafte Kirche geostet ist. Der Vorhang unterstützt die Betonung der Kanzel und macht sie zum eigentlichen Mittelpunkt. Seine Taktilität veranlaßt uns, den gerafften Vorhang als Auftakt und gleichzeitige Begrenzung für die Raumerkundung zu verstehen. Die Spitze des zu einer Dreiecksform überschnittenen offenen Grabes weist uns nach links zur Kanzel; das Licht, vor allem aber die Architektur biegt unseren Blick um nach rechts – allerdings kommen wir im Hintergrund nicht weiter als bis zum angedeuteten Chorgitter. Wir können die zickzack-artige Bewegung durch den Raum nur in den Querhausarm fortsetzen, da das Entdecken des sich links anschließenden Nebenchors durch dessen grobe, lediglich skizzenhafte Ausführung erschwert wird. Es bleibt kaum anderes übrig als unsere Aufmerksamkeit wieder dem zuzuwenden, was der Maler deutlich unterscheidbar – *kenlijk*[38] – umschrieben hat: die Kanzel im Kirchenraum und die Andeutung unseren eigenen Welt, wie sie im gemalten Vorhangstoff zum Ausdruck kommt.

Auf den ersten Blick erscheint die Kanzel in dem dritten Gemälde, einem großformatigen Interieur, das auf die Delfter *Nieuwe Kerk* Bezug nimmt, von untergeordneter Bedeutung zu sein

---

37 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Interieur der Delfter Oude Kerk mit der Kanzel der Nieuwe Kerk mit Scheinvorhang*, Lw, 48 x 40 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. M.N.R. 977, LIEDTKE 1982A, 107, App. II: Nr. 74; vgl. KAT. PARIS 1979, 149, Ill.

38 Zu diesem Begriff vgl. unten, Kap. 6.5, Anm. 256 u. 257.

(Abb. 87).[39] Die strenge, mechanisch anmutende Rezession der Arkatur zwingt unser Auge zunächst, im rechten Seitenschiff zu bleiben und den Chorumgang aufzusuchen, welcher allerdings keine weitere Öffnung und uns damit keine imaginäre Bewegungsfreiheit bietet. Zudem verstellt die relativ dichte Pfeilerreihe den Blick zu Mittelschiff und Vierung, weswegen das Gespräch, das ein in einem ausgehobenen Grab stehender Totengräber mit einem Mann führt, die erste Aufmerksamkeit auf sich zieht. Doch auch hier verändert sich die Perspektive, wenn wir den über einen Scheinrahmen angebrachten grünen Vorhang in die Komposition mit einbeziehen.[40] Indem sein Ende vermeintlich über die Stange zurückgeschlagen wurde, entsteht ein Faltenwurf, dessen Richtung der von der Architektur evozierten Bewegung nach rechts entgegenwirkt – und uns auf das Würdigen des Motivs vorbereitet, das die tatsächliche Bildmitte besetzt: die Kanzel. Die Gruppe rechts neben ihr verlebendigt ihre Umgebung und hält unsere Aufmerksamkeit in ihrer Nähe. Wiederum wird die Kanzel zum Zentrum des Gemäldes, sowohl in Bezug auf ihre bildräumliche Disposition als auf ihre Position auf der Bildfläche. Anfänglich in ihrer Bedeutung unterschätzt, wird sie zum Kleinod, dessen Entdeckung – so erzählt das Bild – erst möglich wurde, nachdem sich Vorhang gehoben hat.[41]

Alle sechs kompositorischen Strategien gehören zu Van Vliets Standardrepertoire: das Schaffen eines Vorplatzes, die Rahmung, das Plazieren der Kanzel in der geometrischen Bildmitte, ihr Hervorheben durch einen Hell–Dunkel- und Größenkontrast mit einem Pfeiler, den Einsatz von Staffagefiguren als Attraktoren unseres Blicks sowie das Vorhangmotiv. Sie dienen dazu, den Predigtstuhl, dessen Anwesenheit als Kirchenmöbel ganz selbstverständlich zu erwarten ist, dezent hervorzuheben und unwillkürlich zu dem Anziehungspunkt unserer Aufmerksamkeit zu machen. Damit erscheint der Kirchenraum nur auf ihn abgestimmt zu sein. Der dargestellte Raum umgibt den Ort der Verkündigung und steht in seinen Diensten – ohne, daß die Verkündigung gerade stattzufinden bräuchte. Die Tatsache, daß die Kanzel in Langhausansichten eingefügt wurde, wo sie realiter gar nicht zu sehen sein dürfte, verstärkt diese Sichtweise. Es braucht keine Menschenmenge, die sich um den Prediger versammelt: in der Darstellung des Alltäglichen ist das liturgische Erleben der Kirche, wie es sich nach der Reformation verändert hat, bereits mitgedacht.

---

[39] Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere einer Kirche mit Motiven der Nieuwe Kerk in Delft, mit Scheinrahmen und Trompe-l'oeil-Vorhang*, Lw, 102 x 86,5 cm, zuletzt Ksth. Gottschewski, Hamburg, Aug. 1924, Verbleib unbekannt; LIEDTKE 1982A, 109, App. II: Nr. 111.

[40] Die Farbe ist aus den Notizen Cornelis Hofstede de Groots bekannt, der das Gemälde im August 1924 begutachtet hat, HDG, NOTIZEN (RKD).

[41] Der strategische Einsatz einer Vorhangdrapierung läßt sich – neben dem Beispiel Emanuel de Wittes (Abb. 38, siehe oben, Kap. 2.2) – beispielsweise auch auf einem Gemälde Van Vliets in einer New Yorker Privatsammlung beobachten, wo eine Schlaufe über dem Grabmal Piets Heins in der *Oude Kerk*, die andere über einem Totengräber im Gespräch öffnet (Abb. 125). Dadurch verstärkt sich der Eindruck, daß beide Motive zueinander in Beziehung gesetzt werden müssen, siehe unten, Kap. 6.4.

5.2 Das liturgische Erleben des Kirchenraums

5.2.1 Die Kanzel als ekklesiologischer Raumschwerpunkt der Reformierten

Die Predigt ist das ikonische Zeichen der Protestanten, dies gilt insbesondere für die Kirchen in reformierter Tradition. Im lutherischen Kirchenraum blieb der Altar stehen; stets war er als Zeichen für die Teilhabe aller Gläubigen am Sühnopfer Christi im Sakrament des Abendmahls präsent. Der Kirchenraum war grundsätzlich heilig, weshalb die Geistlichkeit zu einem herausgehobenen Status gelangte, allerdings immer im Bezug zur aktiv handelnden Gemeinde, welche gemeinsam mit den Pfarrern in ihrem Handeln – dem Hören und dem Empfangen der Sakramente – die Heiligkeit der Kirche begründete.[42] Wie die Predella des Altaraufsatzes von Lukas Cranach in der Stadtkirche zu Wittenberg prototypisch zeigt, verstand man die Aufgabe des lutherischen Pfarrers als auf die sakramentale Mitte hinweisend, was auch im räumlichen Bezug zwischen seitlich stehender Kanzel und zentralem Altar deutlich wird (Abb. 88). Ohne die durch die Verkündigung versammelte Gemeinde und damit den gottesdienstlichen Vollzug ist nach lutherischem Verständnis die göttliche Präsenz unmöglich.[43] Dieselbe Konstellation von Kanzel und Altar bzw. Abendmahlstisch findet sich auch in der Darstellung der *Vera Imago veteris Ecclesiae apostolicae*, wie sie ein anonymer Kupferstecher der *Vera Imago Ecclesiae papisticae* gegenübergestellt hat (Abb. 89).[44] Im Vordergrund schaut eine Menschenmenge nach rechts zum Prediger auf der Kanzel, während diesem gegenüber eine Taufe stattfindet. Vor einer Mauer, die gerade im Vergleich mit dem katholischen Interieur auf das Fehlen des funktionslos gewordenen Chorhauptes hinweist, wird das Abendmahl gespendet. Auf der obersten Altarstufe knien, zur rechten und zur linken Seite der Mensa, zwei Männer, denen das Sakrament gereicht wird, rechts das Brot, links der Kelch – eine Form, die als eindeutig lutherisch angesprochen werden muß. Dennoch trägt die „Ware abcontrofeitung der alter Apostolischer Kirchen" insgesamt einen reformierten Charakter, auch wenn sie kaum als Illustration des Bekenntnisses in Anspruch genommen werden darf.[45] Der Vergleich beider Stiche ist instruktiv für eine sich verändernde

---

42 So die These von DÜRR 2005.

43 POSCHARSKY 1963, 248f. Auch die Chorbogenstellung der Kanzel („an der Grenze von Altar- und Gemeinderaum"), die Stellung „axial hinter und über dem Tischaltar" oder gar vor diesem und schließlich die Entwicklung des barocken Kanzelaltars zeugen von diesem notwendigen Konnex zwischen Verkündigung und Abendmahlssakrament, dazu ebd., 90-101 (Zitate S. 90, 92), 214-248.

44 Deutsch (?), *Vera Imago Ecclesiae papisticae* bzw. *Vera Imago veteris Ecclesiae apostolicae*, Paris, Bibliothèque Nationale, Coll. Hennin VIII, Nr. 727 bzw. Nr. 728, publ. in: AUSST.-KAT. HAMBURG 1983-84, 355, Nr. 223, 224; vgl. GÖTTLER 1994, 150f., Abbn. 95, 96; FUSENIG 2006, 98f. Thomas Fusenig bringt die Darstellung der Architektur der katholischen Kirche in Verbindung mit einem Entwurf von Marten van Valckenborch.

45 Die zuvor genannte Literatur hatte den Raum aufgrund der fehlenden Bilder als zweifellos calvinistisch / reformiert interpretiert, explizit bes. FUSENIG 2006, 99, Anm. 52. Die Abendmahlsausteilung stellt aber ein theologisches Problem dar: bei den Reformierten wäre das Abendmahl nie knieenden Einzelpersonen überreicht worden. Um 1600 war die strikte theologische und rituelle Trennung zwischen den zwei protestantischen

Raumkonzeption: während es im katholischen Interieur nur so von Gruppen „wimmelt", die Sakramentenspendung und andere gottesdienstliche Handlungen repräsentieren, sich eine Prozession aber von West nach Ost bewegt, gibt es im protestantischen drei Schwerpunkte: die beiden verbliebenen Sakramente sowie die Verkündigung, deren Zuhörerschaft den Raum, ganz wörtlich, „quert". Die Umkehrung der Orientierung des basilikalen Baus, die sich in diesem ekklesiologischen Schaubild nur andeutet, wird von den Reformierten konsequent durchgeführt werden. Die Lutheraner dagegen behielten die Traditionen von Kirchenbau und -ausstattung bei; wer eine ihrer Kirchen betritt, sucht die West-Ost-Achse, um in Richtung des Altars im Chor zu schauen. Der recht bald erfolgte Einbau von Gestühl und Emporen in den Kirchen der lutherischen Territorien verstärkte die herkömmliche Orientierung noch einmal, zentral ist der gesonderte Ort des Altarsakraments. Sein sich in zweierlei Gestalt vollziehender Empfang sollte zu dem Unterscheidungsmerkmal werden, das Lutheraner von Katholiken abhob, nicht aber die grundsätzliche Auffassung über den Kirchenraum.

Interessant ist, daß die lutherische Kirche am Amsterdamer *Spui* diesem Schema nicht gefolgt ist und in ihrer Mitte den von Konsitoriumsbänken umgebenden Predigtstuhl präsentiert (Abb.

Konfessionen auskristallisiert, so daß man kaum von einer wie auch immer gearteten bildlichen „Vermengung" der Konfessionen sprechen kann (außerst klärend für den Prozeß der reformierten Positionierung gegenüber den Lutheranern in Deutschland ist KLUETING 1998, hier bes. 312-326). Brückner warnt daher vor Verallgemeinerungen in Bezug auf dieses Bild und stellt im Hinblick auf „die Sakramente ohne Taufstein und das Abendmahl an einer leeren Mensa ohne Altaraufbauten" durchaus und zu Recht fest: „bis auf den knieenden Empfang alles eindeutige Zeichen rein calvinistischen Bekenntnisses.", BRÜCKNER 2007, 25.

Zwei Gründe sind hinzuzufügen, warum differenziert werden muß: Zum einen gab es keine einheitliche Form der Abendmahlsliturgie im Reformiertentum. Nur in den nördlichen Niederlanden etablierte sich im 16. Jh. das „Tafeln", das Ansitzen also an einem vorbereiteten Tisch, dazu prägnant DEN DULK 1994. Groningen und Orte in Friesland bildeten die Ausnahme, da man dort vom Ende des 16. bis ins 18. Jh. das Abendmahl stehend empfing, LUTH 1995, 109f. In Zürich dürfte dagegen durchaus gekniet worden sein, allerdings nur während der Einsetzungsworte: Wie eine Radierung aus dem 18. Jh. zeigt, knieten Küster und nicht amtierende Prädikanten um den Abendmahlstisch, um Brot und Wein sodann an die im Gestühl des Kirchenschiffs sitzende Gemeinde auszuteilen, David Herrliberger, *Heilige Ceremonien, gottesdienstliche Kirchen-Uebungen und Gewohnheiten der* [...] *Reformierten Kirchen* [...] *Zürich* (Basel 1750), Abb. in: AUSST.-KAT. BERLIN 2009, 347, dazu ebd., 337, Nr. VI.51. Ob in den Niederlanden oder der Schweiz: Grundlage des Abendmahlsverständnisses war ein kollektiver Akt, eine gemeinschaftliche Handlung, die keine Fixierung nur auf die Elemente erlaubte (DEN DULK 1994, 26). Das Knien beim Empfang wäre aber gerade als Geste der Verehrung der Elemente zu verstehen gewesen, die insbesondere in einem deutschen Kontext, wo man des Kupferstichpaar am ehesten verortet, an das Luthertum (s. unten, Anm. 63) oder gar den Katholizismus erinnert hätte.

Abgesehen von der Diskussion des dargestellten Rituals aber muß man, zum zweiten, das Medium in Augenschau nehmen: In seiner Bearbeitung von Maarten van Heemskercks Stich zur vierten Bitte des Vaterunsers, der Predigt und Austeilung der Hostie zeigt, hat Claes Jansz. Visscher aus dem Altar einen einfachen Abendmahlstisch gemacht, vor dem – unverändert gelassene – Personen Brot und Becher knieend empfangen; dazu VELDMAN 2004, 29f., 33, Nr. 323; VELDMAN 2009, 276ff., Abbn. 6A und 6B. Das hier interessierende Paar freilich besteht aus zwei unabhängigen Kompositionen, welchen das Interesse an der Disposition von Figuren im Raum gemeinsam ist. Sie sollen in erster Linie hierin miteinander kontrastieren, um den Kernbestand der Konfessionen (mit ihren Sakramenten, insbesondere aber deren unterschiedlichen Gewichtung der Verkündigung) zu verdeutlichen.

73).[46] Sie paßte sich ihrer Umgebung an. Die Reformierten hatten bekanntlich die Mensen demontiert, die Kanzeln aber weitgehend beibehalten, da diese feststehenden Möbel nicht nur praktisch waren, sondern nun die zentrale Position des Altars übernehmen sollten. Das ist zunächst im übertragenen, ekklesiologischen Sinn gemeint, wie ein Stichpaar von Hendrick Hondius aus der Zeit um 1600 verdeutlicht. Der Stecher und Verleger, von dem wir wissen, daß er bekennendes Mitglied der Reformierten war und später der kontraremonstrantischen Strömung angehören sollte,[47] konfrontierte die Römische mit der „wahren apostolischen" Kirche (Abbn. 90, 91).[48] Dies tat er in der Form von Kirchengebäuden, wie sie in der konfessionellen Bildpolemik verbreitet gewesen sein müssen. Konzentrieren wir uns auf den wohlgeordneten Raum der „wahren" Kirche: Am Scheitelpunkt des Chores steht nicht der Altar, sondern die Kanzel, das Symbol für die „Predigt (*Predicatie*) des Heiligen Evangeliums", wie die Inschrift ausweist, davor befinden sich das Taufbecken und der mobile Abendmahlstisch. Im Vordergrund sehen wir die Gemeinde, deren höchste Tugend das Zuhören ist: „Gehoor", das aufmerksame und ge-horchende Hören, steht noch vor den christlichen Kardinaltugenden Glaube, Hoffnung und Liebe.

5.2.2 Die Kanzel als erlebter Raumschwerpunkt: Predigt und Abendmahl

Neubauten konnte man auf das zentrale Moment im reformierten Gottesdienst, die Kanzel, hin ausrichten.[49] Dies geschah bereits in den *temples* französischer und südniederländischer Calvinisten im 16. Jahrhundert.[50] Der bleibende Prototyp ist die Amsterdamer *Noorderkerk* aus der Zeit um 1620, ein Zentralbau in der Form eines griechischen Kreuzes (Dokumentation 9).[51] Der einzige Fixpunkt im Raum war die Kanzel, die im nordwestlichen Pfeiler verankert war, so daß sich von jedem Standpunkt aus gute Seh- und Hörbedingungen boten. Sie ist von allen vier Seiten ungehindert erreichbar, befand sich allerdings interessanterweise nicht gegenüber dem Eingang, sondern linker Hand. Folglich konstituiert sich die Kanzel erst – und nur dann – als topographische „Mitte", wenn sich eine Gemeinde um sie versammelt hat. Ähnliches geschieht in den Stadtkirchen, wo, wie wir wissen, der Ort der spätmittelalterlichen Predigtstühle vielerorts

---

46 Vgl. oben, Kap. 4.2.3. Dasselbe fällt im übrigen auch bei anderen lutherischen Kirchenräumen auf, etwa in Leiden, Utrecht oder Haarlem.

47 ORENSTEIN 1996, 35ff.

48 Hendrick Hondius, „*Roomsche*" bzw. „*ware Apostolijcke kercke*", ca. 1599, Kupferstiche, 31,9 x 21,1 cm bzw. 32,3 x 21,0 cm, vgl. ORENSTEIN 1994, 49ff., Nr. 39-40.

49 Eine Einführung zum reformierten Kirchen-Neubau in Europa bietet MERTEN 2009. Zur Kanzel allg. POSCHARSKY 1963; Peter Poscharsky, Art. Kanzel, in: TRE 17 (1988), Sp. 599-604.

50 Vgl. etwa den an ein Theater des Hörens erinnernde *Temple de Paradis* in Lyon, wie ihn Jean Perrissin 1564 wiedergegeben hatte, Abb. in: KOERNER 2004, 283. Zu den zerstörten Bauten der Hugenotten und niederländischer Calvinisten vgl. die Forschungen von Andrew Spicer, SPICER 2002; SPICER 2007, 106-118, 166-212.

51 Nach einem Entwurf Hendrick de Keysers wurde sie 1620-23 gebaut. Grundlegend zur Stellung der Kanzel in der *Noorderkerk* und Kirchen mit ähnlichen Grundrißformen POSCHARSKY 1963, 80ff.

beibehalten wurde. Strömten Zuhörer in die *preekkerk* – um die Kanzel im Mittelschiff also – wurde sie zum gefühlten Schwerpunkt des Kirchenraumes.

In den übernommenen Stadtkirchen hatte man den Chor weitestgehend unverändert gelassen, manchmal blieb sogar das Chorgestühl erhalten.[52] Die vorreformatorische Chorschranke wurde oft durch Neubauten an gleicher Stelle ersetzt.[53] An die Stelle des Lettnerkruzifixes kam eine Gesetzestafel – ein geschnitztes Brett also, worauf vom Kirchenschiff aus die Zehn Gebote zu lesen waren.[54] Auf deren Rückseite standen Bibeltexte, welche sich die auf die Feier des Abendmahls bezogen, auf dem erhaltenen Beispiel in der Leidener *Pieterskerk* beispielsweise die Paulinischen Einsetzungsworte (1 Kor 11, 23-27). Die Worte weisen uns auf die Tatsache, daß der Abendmahlstisch zumeist im Chorraum aufgestellt wurde – in auffälliger Kontinuität zur vorreformatorischen Zeit. Erst zu den seltenen Gelegenheiten einer Abendmahlsfeier wurde von diesem ausgezeichneten Bereich auch religiös Besitz ergriffen.[55] Der Gang von der *preekkerk* zum Chor mußte für die Gläubigen, die sich wochenlang auf diesen wichtigen Moment vorbereiten konnten, von besonderer Qualität gewesen sein. Im Idealfall hatten sie ihr Leben an den Zehn Geboten gespiegelt – ihre Sünden erkannt –, deren Beziehung zur göttlichen Gnade begriffen – sich bekehrt – und waren nun bereit, die Gemeinschaft mit Christus und, als bekennende Mitglieder der auserwählten Kirche, ihre Gemeinschaft untereinander symbolisch zu feiern.[56] Die zwei Seiten der Gebotetafeln sind die einzigen ständigen Zeugnisse dieser quasi-liturgischen Raumnutzung.[57]

Bei wachsender Mitgliederzahl freilich wurden andere Lösungen gesucht und die Mahlfeier in die Mitte der Kirche verlegt. In der Rotterdam *Laurenskerk* wurde die Absonderung der kleinen

---

52 In Rotterdam verrückte man es sofort nach der Alteration in den Chorumgang, wo es noch im 17. Jh. stehen sollte, REM 1996, 171.

53 In der Amsterdamer *Oude Kerk* etwa wurde die alte Chorschranke mittels einer Inschrift „umgewidmet", den man für die neue, 1681, eventuell wenig eher, errichtete übernommen hatte, JANSE 2004, 322f., 325. Die Rotterdamer *Laurenskerk* erhielt ihre Chorschranke 1593, die Delfter *Nieuwe Kerk* 1627, REM 1996, 17 bzw. VAN SWIGCHEM 1986, 54.

54 Zu den, meist Anfang des 17. Jh. angebrachten Bekrönungen VAN SWIGCHEM, BROUWER & VAN OS 1984, 280f.; REM 1996, 176. In Weesp fügte man gar Texttafeln in eine Chorschranke (um 1530) ein, die skulpturale Zier durch die Zehn Gebote und das Glaubensbekenntnis auf der einen (schiffzugewandten) und Seligpreisungen und Gebete auf der anderen Seite ersetzen sollten, MOCHIZUKI 2008, 148f.

55 Andere Beispiele, in denen Texte den Chor als Abendmahlsort markiert haben, sind die Hauptkirchen von Haarlem und Rotterdam (ebenfalls mit der Stelle aus 1 Kor 11) sowie Noordwijck-Binnen, MOCHIZUKI 2004; REM 1998, I, 155f.; VAN SWIGCHEM, BROUWER & VAN OS 1984, 66f.

56 Zum Thema von Gesetz und Evangelium auf Texttafeln: STEENSMA 1996.

57 Ähnliches wird heute anhand einer Schrifttafel in der *Lebuinuskerk* zu Deventer nachvollziehbar, welche genau auf Höhe der zum Hochchor führenden Stufen hängt und damit den Übergang markiert. Ihre Aufschrift lautet: „Alle die tot der Tafel des Heeren willen gaen, / Omme zijn Heijlighe Auentmael te ontfaen / Die willen sich voer all well neestich bedencken Wat ons Jesus Christus hijr doet schenken. / Die Mensche proeue hem selue, e[nde] ete va[n] die[n] broode. e[nde] drincke va[n] die[n] Drinckbeker. [1 Kor 11, 28]" Hier wird explizit ausgedrückt, was die Leidener Gebotetafel nur mitdachte. Ihr Ort ist allerdings nicht der originale, da die Schrifttafel aus Beständen der Deventer *Bergkerk* stammt; dazu DUBBE 1992, 271f.

Gruppe in den Chor 1685 abgeschafft, da die entstehende Unruhe unter den übrigen Kirchenbesuchern nun offenbar als störend empfunden wurde.[58] Fortan feierte man in der Vierung, zumindest wenn man dem Titelstich eines 1702 gedruckten Traktats Glauben schenken darf, der den geordneten Verlauf ihrer Feier verbildlicht (Abb. 92*).*[59] Seine von Gemälden Daniel de Bliecks abgeleitete Schrägsicht[60] besitzt zwei theologisch zu verstehende Komponenten: die Kanzel liegt auf der direkten Blickachse des Betrachters, zudem folgt die schräge Anordung des Tisches der Bildtradition von Darstellungen des Letzten Abendmahls.[61] Verkündigung und Feier sind somit auch hier untrennbar miteinander verbunden.[62]

Zeitgenössische bildliche Darstellungen eines reformierten Abendmahls sind selten, zum Thema von Kircheninterieurgemälden wird es nicht. Über die Gründe kann man lediglich spekulieren. Nur die bekennenden Mitglieder waren zur Tafel zugelassen, um die Reinheit der Gemeinschaft zu garantieren, welche das Bild der vollkommenen Jüngerschaft Christi vollzog. Für den Einzelnen war es ein intensiv erlebtes, vielleicht auch „heiliges" Ereignis. Während der Abendmahlsfeier wurde die Kirche sichtbar, die sich durch die vorangegangenen Predigten gebildet und sich vielleicht auch – wenn öffentliche Bekenntnisse abgelegt worden waren – erweitert hatte. Gemaßregelte[63] und Nicht-Mitglieder waren möglicherweise als Zuschauer geduldet, durften jedoch in keinem Fall ansitzen. Gerade wegen des tiefen ekklesiologischen Sinns des Rituals verwundert es, daß die Abendmahlstafel nicht zu einem „Bekenntnisbild" der reformierten Konfession wurde wie die gut lutherische Austeilung des Sakraments unter beiderlei Gestalt.[64] Zum Markenzeichen der

---

58 REM 1996, 177; REM 1998, I, 138.

59 Laurens Scherm (aktiv 1689–1701) nach J. de Veú, Titelstich von: Daniel le Roy, *Eucharistia Sacra, of Zedige Verhandelinge van de Practyke des h: Avondmaals* [...], Rotterdam: Reynier van Doesburg, 1702, Abb. auch in: VAN LIEBURG 1996A, 217.

60 Vgl. von Daniel de Blieck: *Das Innere einer protestantischen Kirche*, 1655, Holz, 87 x 120 cm, Verst. [Slg. Dayton Art Institute e.a.] New York (Sotheby Parke Bernet), 9.1.1980, Nr. 92 (dazu BUIJSEN 1995, 66, Nr. 35); *Das Innere einer protestantischen Kirche*, sign. u. dat. r.u. auf der Pfeilerbasis: D D BLIECK INV | A° 1654, weitere Daten unbekannt; *Das Innere einer Kirche*, 1668, Holz, 23,3 x 27,7 cm, sign. u. dat. r.u.: D.D.B/1668, zuletzt Verst. Bobby Wills (Farmington Lodge, Gloucestershire), London (Sotheby), 5.7.2005, Nr. 1.

61 T. RICHARDSON 2007, 102, mit Beispielen aus dem 16. Jh.

62 In direktem Bezug zur Kanzel steht der Abendmahlstisch in einer Kartusche des Titelstichs von Franciscus Ridderus, *Historische doop, avondmael en discipline, van de tijden Christi af vervolgens tot den jare 1672 vertoonende ontrent de selvige, de instellinge, leere, gebruyck, ceremonien* [...], Amsterdam: Gerardus Borstius, 1672; Abb. in: SCHUTTE 2000, 49.

63 Die dritte Stufe der Zuchtprozedur beinhaltete den Ausschluß vom Abendmahl, vgl. oben, Kap. 3.1.3, Anm. 68.

64 Dazu jetzt BRÜCKNER 2007, 61-82, passim, mit zahlreichen Bildbeispielen. Zu nennen sind etwa: Jakob Lucius' Holzschnitt, auf dem zu sehen ist, wie Luther und Hus das Abendmahl an die beiden (knienden) sächsischen Fürsten austeilen (um 1550, Abb. in: Brückner 2007, 206, Taf. 2; KOERNER 2004, S. 434, Abb. 211), die Predella des Mühlberger Altars von Heinrich Göding (1568, Abb. in: KOERNER 2004, 263, Abb. 134) ein von Hans Weigel illustriertes Flugblatt, Johann Brenz, *Eine tröstliche Vermahnung zu dem Empfang des Heiligen Sakraments nach Nürnbergischer Ordnung* (um 1560, Abb. in: KOERNER 2004, 317, Abb. 162) oder aber die Darstellung Otto Wagenfeldts auf einer der 50 Tafeln, die die Orgelempore der Hamburger Jacobikirche

Reformierten wurde das Fehlen eines jeglichen – zumindest allgemein wahrnehmbaren! – Zeremoniells. Wenn die Feier wie in den ersten Jahrzehnten im Chorraum stattfand, waren Nicht-Mitglieder schon aus praktischen und noch viel mehr aus theologisch-symbolischen Gründen ausgeschlossen. Mit einer Feier erhielt dieser Teil des Kirchenbaus seine religiöse Auszeichnung zurück und dürfte dieselbe Wirkung entfaltet haben wie in vorreformatorischer Zeit: erhebend und aussondernd elitär zugleich.[65]

Für die Außenwelt war und blieb die Kanzel der Schwerpunkt des reformierten Gottesdienstes. Anthonie de Lorme hat – um den Exkurs nach Rotterdam fortzusetzen – dieses erste liturgische Zentrum als Vorstufe zum zweiten, dem Chor, ins Bild gebracht; mit ihrer braunen Farbe formen Predigtstuhl und *dooptuin* ein Gegengewicht zum Holz im Chor, zu Schranke, Gebotetafel und dem sternenbesetzten Gewölbe (Abb. 93).[66] Die Umzäunung des Taufgartens zwingt unser Auge nach rechts in die Tiefe, wo es vom offenen Durchgang zum Chorraum erwartet wird.[67] Auf zwei anderen Gemälden hat De Lorme Kanzel und umgebenden *dooptuin* wortwörtlich in die Mitte der Komposition positioniert, indem er sie symmetrisch von Bögen und Fenstern flankiert oder aber von zwei Notabelengestühl umgeben wiedergab.[68]

Dies alles tut Van Vliet nicht.[69] Seine Blicke schräg durch das Langhaus lassen die Kanzel zumeist wie zufällig aufgefunden erscheinen – wie wir gesehen haben, gelingt es dem Maler aber gerade mit Hilfe der Schrägsicht, die Kanzel so zu inszenieren, daß sie zum Raumschwerpunkt wird. Er zeigt einen Raume, welcher sich eben nicht nach Prinzipien von Symmetrie, Übersicht und entlang vorgegebener Wege organisiert, sondern nach dem Erleben. In der anfangs erwähnten Predigtdarstellung in Wien (Abb. 75) ist am augenfälligsten, daß der rotgekleidete Herrn zur Menge hinzutritt. Stellvertretend für den Betrachter ist diese Figur im Begriff, Teil der Zuhörer-

---

geschmückt hatten (um 1650, Hamburg, Kunsthalle (Leihgabe), vgl. AUSST.-KAT. HAMBURG 1983-84, 372f., Nr. 262).

65 Die Kontinuität in der räumlichen Auszeichnung wurde dadurch unterstrichen, daß nicht nur die Chorschranke den Raum abteilte, sondern vielerorts auch hölzerne Scheidewände zwischen den Chorpfeilern neu eingezogen wurden, vgl. REM 1996, 175f. (für Rotterdam).

66 Anthonie de Lorme, *Das Innere der Laurenskerk in Rotterdam*, 1655, Lw, 136 x 114 cm, sign. u. dat. l.u.: A de Lorme 1655, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, Inv.-Nr. 1466.

67 Im Chorscheitel ist das Gestühl für die Stadtsregierung zu sehen, die dort seit 1618 stand, vgl. REM 1996, 175.

68 Anthonie de Lorme, *Das Innere der Laurenskerk in Rotterdam*, 1662, Lw, 62,6 x 47,0 cm, sign. u. dat. l.u. auf Fußbodenplatte: A.De.Lorme | 1662, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Inv.-Nr. 78.PA.69 – dazu Paul Rem: das Gemälde sei „eerder op te vatten als een portret van een meubel dan een kerkinterieur in de gebruikelijke zin van het woord", REM 1998, 202, Nr. De Lorme R10;
Anthonie de Lorme, *Das Innere der Laurenskerk in Rotterdam*, 1668, Lw, 85,1 x 68,6 cm, sign. u. dat. l.u.: A. de Lorme 1668, zuletzt Verst. New York (Sotheby), 22.1.2004, Nr. 39.

69 Eine kleine Tafel (36 x 36 cm), die die genannten Bildfindungen Anthonie de Lormes reflektiert, wurde als Hendrick van Vliet geführt, ist aber unzweifelhaft das Werk eines amateurhaften „Nachfolgers" von De Lorme, Verst. Zuckermandel u.a., München (Helbing), 5.6.1930, Nr. 458.

gemeinde zu werden. Sie erweitert den Raum der *preekkerk* und macht die Kanzel zu ihrem momentanen Schwerpunkt.

Auf der Titelillustration der niederländischen Ausgabe von John Wilkens' *Ecclesiastes* geschieht ganz Ähnliches (Abb. 94). Das Buch, *Een discoers, aengaende de gave van 't prediken* – ein Predigerhandbuch also, aus der Feder des anglikanischen Theologen und Naturphilosophen John Wilkens (1614–1672) erschien 1646, wenig später dürfte es in Holland verbreitet worden sein; das einzige bekannte Exemplar der niederländischen Übersetzung aus dem Jahr 1652 ist bereits der dritte Druck.[70] Wir sehen links einen Prädikanten auf einer Kanzel, seine Zuhörer sitzen in Bänken, auf Stühlen oder stehen. Die Menschenmenge drängt sich von rechts und versucht offenbar, durch eine Reihe von Pfeilern hindurch einen Blick auf den Prediger zu erhaschen. Uns erscheint es, als ob alle sich in einem Seitenschiff befänden; die Pfeilerstellung, welche deren Durchkommen zur Kanzel in unseren Augen eher erschwert, wäre dann ein Zeichen für die Komplexität der Kirchenarchitektur, die dem freilich nicht übermäßig begabten Stecher vor Augen gestanden haben muß. Mit den schräg zulaufenden Fenstern im Hintergrund versuchte er, einen Chorabschluß anzudeuten, der Aufbau mit Balustrade und der elaborierten Bekrönung meint wohl ein Chorgitter. Mit dem Fußbodenraster zeigte der Stecher, von perspektivischer Raumkonstruktion gehört zu haben, mehr aber nicht. Deutlich ist, daß ihm kein Vorbild zur Verfügung stand, das den Kirchenraum künstlerisch so wiedergegeben hätte, daß die Raumerfahrung während des Predigthörens adäquat erfaßt wäre: da die Zuhörerschaft offenbar weder durch die Architektur oder Gestühl geordnet werden sollte (was einem Ungeübten die Darstellung um vieles erleichtert hätte), kommt es nun dazu, daß eine Pfeilerreihe das Drängen der Menge in Richtung Kanzel regelrecht hemmt.

Die Illustration datiert von 1652, möglicherweise noch einige Jahre davor: nur spekulieren können wir, wie sie ausgesehen hätte, wäre das Buch gedruckt worden, nachdem Kircheninterieurs aus Delft bereits Verbreitung gefunden hatten. Die Delfter Maler besaßen nicht nur größere künstlerische Kapazitäten, sondern mit Houckgeests Schrägsichten auch die Vorbilder, die ihren Blick für die Architektur geschärft hatten. Von Houckgeest hatten sie gelernt, Durchsichten zu inszenieren, um das jeweils Wichtige hervorzuheben; bildnerisch gab es wenig Unterschied zwischen der *Libertas* und einer Kanzel. Nur entsprach der Gedanke, einen Kirchenraum mit Hilfe einer übereckgedrehten Konstruktion darzustellen, am besten der tatsächlichen Erfahrung. Zu den alltäglichen Besuchen ging man kreuz und quer durch den Raum, traf sich hier und dort, ohne unbedingt auf seine bauliche Konstitution zu achten. Da der Hochaltar entfernt und der

---

[70] WILKINS 1652; zu Wilkens vgl. John Henry, Art. Wilkens, John, in: OXFORD DNB, online Edition Okt. 2007, URL: http://www.oxforddnb.com/view/article/29421 (zuletzt gesehen am 16. Juni 2009). 1648-49 stand er in Diensten des Winterkönigs, was zur Verbreitung seines *Ecclesiastes* in Holland beigetragen haben dürfte, zur nl. Übersetzung vgl. SCHONEVELD 1983, 76-79. Der Titelstich ist auch abgebildet bei ROODENBURG 1996, 328.

Chor, wo früher die Göttlichkeit präsent wurde und in Gestalt der konsekrierten Hostien im Tabernakel auch außerhalb der Liturgie präsent blieb, nicht mehr der Punkt war, zu dem man sich in frommer Geste wandte, bezog man auch diesen Bereich in das Laufen, Spielen, Betrachten mit ein. Das reflektieren Van Vliets Bilder vom komplexen Chorbereich der *Oude Kerk*, die im folgenden Kapitel ausführlicher betrachtet werden (Abbn. 106, 112-114), wie Houckgeests Ansichten des Oraniermonuments, welches ansonsten schließlich selbst grundsätzlich undenkbar wäre. Wollte man den Bau an sich wertschätzen – als charakteristisches Gebäude der Stadt und in seiner architektonischen Gestalt –, dann bot sich dessenungeachtet ein Standpunkt an der Westseite vor dem traditionellen Haupteingang an. Vorgeführt hatte dies Saenredams Entwurf der *Bavokerk*, welcher die gleichmäßige Architektur eindruckvoll erscheinen ließ und zugleich die Bedeutung des Chores minimierte: die Schranke war geschlossen, vor sie stellte sich die dunkle Menge der Zuhörer quer (Abb. 72). Hier baute das Predigtgeschehen argumentativ auf der wohlgeordneten Schönheit des Baues auf und war seine logische Folge.[71] Interessierte das Gebäude jedoch nur als der *Ort* der Predigt, entsprach seine fragmentierte Wiedergabe durch die Schrägsicht, wie sie Hendrick van Vliet gebrauchte, genau der „liturgischen" Raumerfahrung der Zeitgenossen, und zwar von bekennenden Reformierten, Interessierten und Fernstehenden gleichermaßen. Mit und ohne Predigt konnte die Kanzel so als Schwerpunkt des Raumes vor Augen gestellt werden, während der Chor nicht interessierte, er kann negiert und, ganz wörtlich, „abgeschnitten" werden (Abbn. 85, 86).

5.2.3 Die ungeordnete Dynamik im Raum als Zeichen der *publieke kerk*

Die Versammlung konstituierte sich zum Geschehen, vor und während der Predigt, sie war weder durch die Architektur noch vollständig durch das Gestühl vorgegeben. Die *preekkerk* war dynamisch und konnte größer und kleiner werden, da sie aus Menschen bestand, welche kamen und gingen. Gleichwohl besaß sie mit der Kanzel ihr Zentrum. Die mit der *preekkerk* verbundene Bewegung verdeutlichen zwei weitere Titelillustrationen. Für seine Ausgabe des populären Katechismus des ehemaligen Delfter Prädikanten Petrus de Witte, welcher eingangs bereits zur Sprache gekommen ist, benutzte der Amsterdamer Drucker Casparus Lootsman das Werk eines Stechers, dessen räumliche Einsicht bereits ganz ordentlich geschult war (Abb. 95).[72] Trotzdem bleibt die Disposition der Kanzel gegenüber dem Seitenschiff, auf welches wir frontal blicken, undeutlich – doch darum geht es nicht. Menschen haben sich um den *dooptuin* versammelt, von dem aus ein Lehrer den Katechismus lehrt und abfragt, gewöhnlich eine Aktivität am Sonntagnachmittag. Für das religiöse Raumerleben besitzt sie die gleiche Bedeutung wie die

[71] Dazu oben, Kap. 4.2.2.

[72] Titelstich (14 x 9,2 cm), in: DE WITTE 1690.

Predigt, deren Ergänzung sie war: bereitete das Lernen des Katechismus doch systematisch die Glaubensinhalte auf, deren Bekennen die Voraussetzung für volle Mitgliedschaft und damit die Teilnahme am Abendmahl war. Sind einige Zuhörer eifrig bei der Sache, so bereitet es einem jungen Mann links offenbar Vergnügen, seinen mangelnden Respekt durch das Sitzen auf der Begrenzung des Taufgartens zu demonstrieren. Eine Mutter mit zwei Kindern jedoch, welche aufgrund der großen, an einer Kette getragenen Bibel fromm erscheint, wendet sich ab und geht gefolgt von einem Hund. Ein derartiges *kerkboek* mit Tragekette hatte bereits eine Frau im erwähnten Titel des *Ecclesiastes* getragen, an deren Seiten sich ebenfalls zwei Jungen befinden, die deutliches Desinteresse signalieren. Während der rechte sich lediglich abwendet, mustert der zweite – von einem Hund begleitet – die Menschenherde im Gehen, mit den Händen in den Taschen und in beträchtlichem Abstand (Abb. 94). Die Unterscheidung der frommen und aufmerksamen Gemeinde von anderen ist ein wichtiges Moment: nur, wenn es auch Unheilige gibt, können die anderen zum Vorbild werden. Von der Ekklesiologie her gedacht, kann sich die unsichtbare Kirche erst aus der Unordnung heraus durch ihr wahres Bekenntnis unterscheiden, erst im Abendmahl manifestiert sie sich so vollkommen, wie es in der Welt nur möglich ist.

Neben der Erbauung und Ermahnung der eigenen Gemeinde ist die Predigt das Instrument, das die Aufmerksamkeit anderer – im Idealfall – anziehen kann. Diese „Attraktivität" zeigt der Titelstich einer Ausgabe von übersetzten Bußpredigten (*fast sermons*), die englische Puritaner von dem Parlament gehalten hatten (Abb. 96).[73] Seine Komposition sollte uns bekannt vorkommen: Als Vorlage diente das Blatt, welches Gerard „Hoecgeest" nach einem Entwurf Van Bassens gestochen hatte – nur daß darauf ein katholisches Interieur zu sehen war (Abb. 97).[74] Der anonyme Künstler hatte die Architektur recht getreu für seine Platte übernommen, wodurch sich die Spiegelung erklärt, die Einrichtung aber selbstverständlich angepaßt. Die Figuren von Petrus und Paulus auf den geschlossenen Flügeln des Altarretabels ersetzte er durch ein Papier, auf dem der Buchtitel zu lesen ist. Die Kanzel versetzte er an den hervorgehobenen Pfeiler im Vordergrund und gruppierte um sie eine dem Prediger gebannt lauschende Gemeinde. Wie bereits bei Van Bassen bildet der Vordergrund einen Zugangsbereich, hier wurde jedoch ein Teil der Balustrade entfernt und die unmittelbare Verbindung zum Kirchenschiff mithin geöffnet. Die von beiden Seiten hinzuströmenden Figuren – ein Mann, Frauen, Kinder und Hunde – werden buchstäblich von der Predigt angezogen. Die zwei in der Nähe der Kanzel stehenden Männer (und der ihnen gefolgte Hund) haben ihr Ziel, so scheint es, soeben erreicht, wodurch sie für die Kommenden wie für den Betrachter zum Vorbild werden. Der Titelstich imaginierte also die ideale, innere

---

73 UYTGELESENE ENGELSCHE BOET-PREDIKATIEN 1657-68, hier: Bd. 1, zur Übersetzung SCHONEVELD 1983, 171, Nr. 33-36.

74 Vgl. oben, Kap. 1.3.1, Anm. 77.

Rezeptionssituation für die Leser der Bußpredigten und versuchte nicht, deren Ursprungsort – das Parlament von England – zu rekonstruieren.

Das Predigtgeschehen ist dasjenige, was Unbeteiligte von der reformierten Kirche unmittelbar wahrnehmen konnten, die Kanzel deshalb ihr Zeichen. Ist dies der Grund, warum es keine Gemälde mit Abendmahlsdarstellungen gibt? Der Blick auf die Buchillustrationen hat den Blick dafür geschärft, daß sich die Wortverkündigung als attraktiver Teil der alltäglichen Welt präsentierte, was sie in den Niederlanden ja auch tatsächlich war. Da sie, wie schon oft betont, öffentlicher Raum war, durfte in der Stadtkirche jeder gehen und stehen. Diese Präsenz in der Öffentlichkeit verlieh der reformierten Kirche nicht nur Legitimität, sie unterstrich auch, daß ihr Wort letztlich für alle, ob bekennend oder nicht, relevant war.
Diese Einbettung in das Alltägliche – und eben auch Abweichende – zeugt von einem anderen Kirchenverständnis als dies Reformierte in anderen Ländern zum Ausdruck brachten. Die Lorenz Strauch zugeschriebene Darstellung des Bethauses in Stein bei Nürnberg zeigt die reformierte Gemeinschaft der Stadt in organisierter Eintracht. Das Gestühl ordnet sie in drei „Schiffe“ auf die an der Längsseite zentral und erhöht angebrachte Kanzel hin (Abb. 98).[75] Ein 1650 datiertes Gemälde des Basler Malers Johann Sixt Ringle bietet wohl den größten Kontrast zu den holländischen Kircheninterieurs (Abb. 99).[76] Von einem erhöhten Standpunkt im Westen sehen wir „in“ das ehrwürdige mittelalterliche Münster, versammelt haben sich zahlreiche Einwohner dieser reformierten Stadt – jedoch nicht einfach um die Kanzel herum. Nach Geschlecht, Stand und Lebenssituation getrennt sitzen sie in Bänken und auf Stühlen, freilich so, daß ihnen jeweils der bestmögliche Blick auf den Prediger auf der am mittelsten Pfeiler rechts angebrachten Kanzel gewährt wird. Dieser läßt sich als der streng-orthodoxe „Oberstpfarrer“ Theodor Zwinger ansprechen, die Notablen im Häuptergestühl links vorn können teilweise ebenfalls namentlich identifiziert werden.[77] Gemeinsam mit den deutlich erkennbaren Familienwappen unterhalb des Triforiums repräsentiert die Sitzordnung das gut funktionierende reformierte Gemeinwesen der Stadt Basel, das sich – gut regiert – in der Kirche zum Hören der Predigt versammelte. Der gemeinsame Kirchenbesuch hatte tatsächlich die Funktion, die Stadt zu beruhigen und durch ihre Geschlossenheit Schaden abzuwenden.[78]

---

[75] Lorenz Strauch, zugeschrieben, *Predigt im Gebetshaus der Reformierten Gemeinde in Stein bei Nürnberg*, ca. 1620/1630, Kupferstich, 25,9 x 34,3 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

[76] Johann Sixt Ringle, *Innenansicht des Basler Münsters während eines Gottesdienstes*, 1650, Lw, 110x87 cm, sign am Sockel des Opferstocks: „IO. SIXT RINGLE • PINXIT | Aº 1650 •“, Historisches Museum Basel (Barfüsserkirche), Depositum der Evangelisch-Reformierten Kirche Basel-Stadt, Inv.-Nr. 1906.3238, dazu A. WEBER 1994; zuletzt AUSST.-KAT. BERN & STRASBOURG 2000, 371, Nr. 200.

[77] Zum Gestühl A. WEBER 1994, 20-31, zur Identifizierung des Antistes und der Wappen ebd., 16, 19f.

[78] Nach dem Schock einiger Erdstöße hatte die Stadtregierung Ende des Jahres 1650 alles, „was Stands, Würden vnd Wesens die auch seyn mögen“, zum Kirchenbesuch aufgerufen und Bet- und Fasttage eingestellt; ebd., 10.

Denjenigen, die mit Gottesdienstdarstellungen in der Art von Strauch und Ringle vertraut sind, werden die holländischen Predigten, geschweige denn Van Vliets „alltägliche" Interieurs mit Hunden in eindeutigen Posen regellos vorkommen. Äußerlich war es das Gestühl, welches aus ganz praktischen Gründen – nämlich der fortgesetzten Begräbnispraxis – fehlte, wodurch die Unordnung auf holländischen Kircheninterieurs verursacht wurde. Auf der symbolischen Ebene war es gerade diese Unordnung, wodurch sich die niederländische reformierte Kirche zugleich als bekennende *und* als Öffentlichkeitskirche auszeichnen konnte. Weder durch die äußere noch durch die innere Organisation des Kirchenbaus wird ihre Gemeinschaft untereinander und mit der Kanzel verbunden – sie *entsteht* vielmehr nur durch ihr gleichzeitiges, aufmerksames Hören. Ihr Versammeln um die Kanzel konstituierte die Kirchengemeinschaft: das war erlebte Ekklesiologie. Die ausfransenden Ränder der *preekkerk*, welche die Maler des Kircheninterieurs immer wieder thematisiert haben, bestimmten das Selbstverständnis der niederländischen Reformierten als Öffentlichkeitskirche. Obwohl sie die ausschließliche Relevanz ihres Wortes für jedermann nicht aufgaben – im Gegenteil! –, sahen sie sich doch einer Situation gegenüber, in der die Gesellschaft eben nicht identisch war mit der Kirchgemeinde, wie dies das Bild vom Baseler Münster fraglos suggerieren konnte. Die Gesellschaft der Republik war eben nicht durchgängig konfessionalisiert und ebensowenig waren dies die Kirchenräume. So verstanden sind die gemalten Interieurs, welche uns die selbstverständliche Anwesenheit von Kanzel und Predigt im Kirchenraum vor Augen stellen, virtuelle Bausteine auf dem Weg zur reformierten Konfessionalisierung. Der öffentliche Raum ist ihr Argument, denn wie wir bereits bei Dirck van Bleyswijck gesehen haben, gewährleistete er die Legitimität, und implizit: die Wahrheit, der reformierten Verkündigung.

Interieurs mit Predigtdarstellungen besetzten den Kirchenraum als reformiertes „Einzugsgebiet", die sich wiederum durch den sie umgebenden Raum als Öffentlichkeitskirche definieren konnte. Hendrick van Vliets Langhausansichten bestimmen den Raum auf gleiche Weise, obwohl keine Predigt zu sehen ist. In ihnen drückt sich ein Modus der Raumwahrnehmung aus, bei dem die Kanzel auf „ganz natürliche" Weise Anziehungskraft besitzt. Es ist egal, ob der Betrachter einer öffentlichen Predigt gewöhnlich beiwohnt oder nicht – im Sehen Van Vliet'scher Interieurs, wie sie oben beschrieben worden sind, sieht er die Möglichkeit der reformierten Predigt mit. Überspitzt formuliert kann man vielleicht sagen, daß das, was die Predigt der *publieke kerk* bis dahin erreicht hatte, eine andere Wahrnehmung des Kirchenbaus war, die man durchaus als spezifisch niederländisch-reformiert beschreiben darf. Van Vliets Inzenierungen der „verrückten Kanzel" bringen das Ziel der Veränderung auf den Punkt: während die Architektur das ehrwürdige Alter verkörpert, ist von der vorreformatorischen *religiösen* Geschichte – dem Chor – ebenso wenig zu

Da ein Teil der Wappen als spätmittelalterliche Bischofswappen zu identifizieren sind, ist in das geordnete Gemeinwesen auch die Geschichte der Stadt Basel miteinbezogen, dieselbe Kontinuität erweist sich natürlich auch durch das Münster selbst.

sehen wie von aktuellem altgläubigem „Eindringen".[79] Die ständige Herausforderung wird ausgeblendet, das Bild präsentiert den öffentlichen Raum der Stadtkirchen in selbstverständlich anmutender Harmonie mit seiner reformierten Nutzung. Die Schrägsicht macht den Kirchenbau zu keinem katholischen mehr – rückt eine Kanzel oder ein anderes Element der reformierten Ausstattung in den Blick, wird er zu einem konfessionalisierten.

5.3 Psalmsingen beim Sehen

5.3.1 *Die hemelen seer klaer, Verkonden openbaer*: Das Beispiel des 19. Psalms

Erst unter diesen Voraussetzungen ist es erlaubt, den gemalten Kirchenraum in eine Richtung weiterführend, geistlich, zu deuten. Manchmal gebieten Elemente auf den Gemälden selbst eine derartige Interpretation: An einer Kanzel kann beispielsweise die Nummer eines zu singenden Psalmes lesbar angegeben sein, Psalm 19 etwa auf Van Vliets Gemälde im Metropolitan Museum of Art in New York, in Houckgeests vermißter Ansicht der Den Haager *Jacobskerk* und auf einer Delfter *Oude Kerk* von Cornelis de Man (Abbn. 52, 100, 101). Bei letzterem ist im unteren Feld der Tafel eine „1" eingetragen, die erste „Pause" gibt an, daß nur der erste Teil des Psalms, in diesem Fall die ersten drei Strophen, angestimmt werden sollte.[80] Gesungen wurde nur aus dem Genfer Psalter in der niederländischen Übersetzung Petrus Datheens; bereits in der Schule wurden die Kinder in Text und Melodie unterrichtet.[81] Obwohl vielleicht nirgendwo so viele verschiedene Fassungen des Psalters in Reimform publiziert wurden wie in der niederländischen Republik,[82] muß für den zeitgenössischen Kirchenbesucher insbesondere Datheens Fassung in den Bildern mitgeschwungen haben, weshalb dessen Text gemeinsam mit der *Statenbijbel*, wovon er teilweise abweicht, als Grundlage für unsere exemplarische Annäherung dienen soll.
Der neunzehnte Psalm beginnt mit einem Blick in den Himmel, zeuge das Firmament von Gottes Macht und seinen Taten.

„Die hemelen seer klaer,
Verkonden openbaer,
Des Heere[n] macht seer groot.
T'firmament vast gestelt,

[79] Dazu unten, Kap. 7.1.2.
[80] Vgl. LUTH 2004, 427f.
[81] Zum „Hugenottenpsalter" und dessen Rezeption in den Niederlanden vgl. einleitend BERNOULLI & FURLER 2001 sowie GRUNEWALD, JÜRGENS & LUTH 2004, darin bes. LUTH 2004 und SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN 2004. Eine detaillierte Studie zum Gemeindegesang in den Niederlanden bietet die Dissertation von LUTH 1986 bzw. dessen diverse Aufsätze, LUTH 1990; LUTH 1996; LUTH 2002.
[82] SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN 2004, 447.

Ons dagelicks v[er]telt, /
T'werck sijner handen bloot."[83]

Deshalb könne es keinen Ort geben, „gheen sprake noch gheen landt", wo man diese Stimme des Himmels nicht hörte, „die leeringhe seer schoon, / Die elck wt 's hemels throon, / Ontfanght voort ende voort". In Erweiterung des biblischen Textes baut die Reimfassung den Himmel bildlich aus, bestimmt ihn indirekt als Wohnung Gottes und zwar so, daß der Sänger sich als einer derjenigen, welche die „Lehre" des Himmelsgewölbes verstehen müssen, begreifen kann.[84] Die Strophe verfolgt mit einer Beschreibung des verstehbaren Himmelslaufs („met een groot gheschal"), worin Gott der Sonne einen Ort festgesetzt habe. Was mit der göttlichen Ordnung gemeint ist, präzisieren die *Statenbijbel* und deren Anmerkungen: Die Richtschnur der himmlischen Proklamationen, die über die ganze Erde ginge, und ihr bis ans Ende der Welt reichendes Reden („hare redenen") im fünften Psalmvers ermöglichen natürliche Gotteskenntnis und bereiten so die apostolische Verkündigung vor. Die „richt-snoer" bedeute, so der Kommentar, die regelmäßigen Vorschriften für das Himmelsgebäude – „haer uitermaten schoon gebouw" – es sei mithin, als ob die Himmel „uns mit groben Linien und Buchstaben von ihrem Schöpfer schrieben und lehrten".[85] Die Anmerkung bezieht den Hinweis auf Paulus ein, der sich auf diesen Psalmvers bezogen hatte, um die Relevanz der Gottesbotschaft für alle Völker zu bestätigen. Dies tat er, nachdem er die untrennbare Verbindung zwischen Hören und Glauben betont hatte: „Soo is dan het geloove uyt het gehoor: ende het gehoor door het woort Godts" (Röm 10, 17).

Cornelis de Mans Gemälde beeindruckt durch die Weite des gezeigten Raumes und den Einblick in die Architektur des Hauptchores – in ihrer regelmäßigen Erscheinung ein recht ungewohnter Blickpunkt für die Delfter *Oude Kerk* (Abb. 100).[86] Der gewählte Ausschnitt reicht bis zum Obergaden und schneidet den ersten, das hölzerne Chorgewölbe tragenden Querbalken. Dies hat zur Folge, daß das zwei Joche dahinter vollständig sichtbare Gewölbeteil den Grenzen des Bilderrahmens zu entsteigen scheint, da der hell hervorgehobene Kreuzungspunkt für uns noch vor dem zweiten Querbalken zu sehen ist und den Eindruck erweckt, das gesamte Gewölbe optisch nach vorn „zu ziehen". Mit den Anfangsversen von Psalm 19 im Hinterkopf muß die derart betonte Gewölbekonstruktion als ein optischer Resonanzraum für die Kanzel erscheinen, deren Schalldeckel sowohl ihre waagerechte Bewegung als die abgesetzte Halbrundform wiederholt. Der Psalm hat diese Assoziation nicht nur durch die architektonische Metapher vorbereitet,

---

83 Diese und weitere Zitate der Psalmbereimungen Datheens aus: DATHEEN 1566, o.Sz., hier: Psalm XIX, Strophe 1 (zu Ps 19, 2).

84 Dieser erste Teil der besprochene Strophe bezieht sich lediglich auf einen Vers, Ps 19, 4 (in der Übersetzung der *Statenbijbel*): „Geene sprake, noch geene woorden zijnder, daer hare stemme niet en worde gehoort."

85 BIBLIA 1637, fol. 254r., Anm. 8 zu Ps 19, 5.

86 Cornelis de Man, *Das Innere der Oude Kerk in Delft, gesehen vom Schiff in den Chor*, Lw, 67,7 x 81,2 cm, zuletzt Verst. London (Christie), Nr. 198 als De Man zugeschr., Verbleib unbekannt; zugeschrieben und publ. in: LIEDTKE 2000, 137, Abb. 179.

im poetischen Sprachgebrauch des 17. Jahrhunderts konnte das in erster Linie handfest gebrauchte Wort „gewelf“ wie im Deutschen auch für die feste Himmelskuppel, dem „uitspansel“ oder „firmament“, gebraucht werden. Im Bezug auf die Amsterdamer Kirchen dichtete Mattheus Gansneb Tengnagel (1613–1652) beispielsweise über das „hemelhoog gewelf / Van de God-gewijde Tempels“.[87] Im überwölbten Raum sah man metaphorisch den Himmel mit. Die uns regelmäßig vor Augen gestellte Kirche De Mans entspricht dem perfekt geschaffenen Universum des „vortrefflichsten Werkmeister[s]“ (*opifex mundi*), wie Calvin ihn nannte. In der ganzen Schöpfung, besonders aber in den Himmeln sei ein besonders handgreifliches Bild Gottes eingemeißelt (*coelis insculpta est expressior imago*) und seine Herrlichkeit dort „wie in einem jedermann lesbaren Buch [...] geschrieben“.[88] Die Sprache der himmlischen Verkündigung war, so versteht es der Psalmenkommentar des Reformators, „ein sozusagen visuelles Ereignis“, denn „zu den Augen, nicht zu den Ohren reden die Himmel“.[89]

Das gottesdienstliche Psalmsingen hatte Calvin als Gebet, aber auch als Verkündigung verstanden.[90] Im Gemälde ist die Wichtigkeit des Psalms auch dadurch betont, daß die Liedtafeln die Evangelistenreliefs an der Kanzel vollständig bedeckt, eine Besonderheit, die sich auf vielen Gemälden der alten Kirche so nicht findet. Wo der geschriebene Psalm die – noch aus vorreformatorischer Zeit stammenden – geschnitzten Bilder überdeckt, muß ihm eine besondere Bedeutung zugewiesen werden, sind die Reliefs freigelassen, eröffnet sich im Gegenteil ein alltäglicher, nicht in erster Linie konfessionell besetzter Kirchenraum.[91]

Auf seiner Ansicht der Den Haager *Jacobskerk* brachte Houckgeest die Psalmtafel unterhalb des Kanzelskorbs, etwa links oberhalb des Fluchtpunktes, an – wie der Leser bereits bemerkt haben

---

87 Mattheus Gansneb Tengnagel, „Aemsterdamsche Lindebladen“, in: TENGNAGEL 1962, 272.
Ähnlich später bei Schermer *(Lukas Schermers Poëzy*, Haarlem 1712): „prachtige gebouwen, / Wier hemelhoog gewelf op marm’re pylers rust“, zit. nach: Art. gewelf, in: WNT, Bd. IV, Sp. 2050-2053, hier: A 1a), Sp. 2050; vgl. auch Art. uitspansel, in: WNT, Bd. XVII, Sp. 1662-1665.

88 „[...] in coelis, tamquam in volumine omnibus conspicuo, descriptam esse Dei gloriam“, CALVIN, OPERA 1887, Sp. 197, die anderen Zitate ebd., Sp. 195, 194; die dt. Übersetzung nach CALVIN-STUDIENAUSGABE 2008, 79, 83.

89 „Atque ita monemur, visualem (ut ita loquar) esse sermonem illum, cuius facta prius mentio. Oculis enim, non auribus loquuntur coeli.“, CALVIN, OPERA 1887, Sp. 197, dt. nach CALVIN-STUDIENAUSGABE 2008, 83.

90 Vgl. SMELIK 2004, 64, 70.

91 Ein gutes Beispiel hierfür ist Cornelis de Man, *Ansicht der Oude Kerk in Delft*, nach 1654, Lw, 104,1 x 121 cm, zuletzt Verst. New York (Sotheby), 24.1.2002, Nr. 2, abgebildet bei LIEDTKE 2000, 37, Abb. 180.
Emanuel de Wittes Wallace-Tafel (Abb. 39), dessen enger Bezug zur reformierten Gemeinde im zweiten Kapitel nachgewiesen wurde, und viele Gemälde Van Vliets geben die Kanzel mit den Reliefs wieder – etwa unsere Abbn. 77, ein Gemälde in Frankfurt und eines in Amsterdam (für die Daten zu beiden siehe oben, Kap. 5, Anm. 6) –, andere, wie beispielsweise unsere Abb. 75, dagegen mit Liedtafel, weswegen nicht entschieden werden kann, ob es sich um eine notwendige Erfindung der Maler oder eine temporäre Installation für die Gottesdienste handelte. Möglicherweise war die Psalmtafel kleiner und an anderer Stelle am Kanzelkorb angebracht, wie auf dem im folgenden zu besprechenden Gemälde Houckgeests, und haben die Maler ihre Wirkung so angepaßt, wie sie es brauchten.

wird, ähnelte ihre Kanzel derjenigen in der Delfter Alten Kirche (Abb. 101).[92] Wie bei De Man kann die Parallelität, hier sogar das bildliche Ineinandergreifen von Schalldeckelaufsatz und Kirchengewölbe als Inspruchnahme des Gebäudes als Ganzes für die Verkündigung gelesen werden. Inhaltlich geht diese hier noch einen Schritt weiter, wie es auch der Psalm tut, welcher gemäß der fehlenden *Pausa*-Angabe vollständig gesungen werden sollte. Dem achten und neunten Psalmvers entsprechend setzt die vierte Strophe ein mit dem Lob des göttlichen Gesetzes:

„Die Wet des Heeren doet,
Dat hert'in ouervloet,
Verblydt sijn end verheught."

Das Zeugnis des Herrn sei gewiß und mache die Unverständigen, in der *Statenvertaling* die „slechten", bei Datheen jedoch die „ongheleerden", weise: das Gesetz sei „een leeringh' aller deughdt".

„Heer v' gheboden recht,
Verquicken uwen Knecht,
End doen sijn hert'verblyden.
Sy sijn louter end goedt, /
Die der blinden ghemoedt,
Verlichten t'allen tyden:"[93]

Diese visuelle Metapher, die Erleuchtung „der blinden ghemoedt", meint die „Augen des Verstandes", wie die Anmerkung der *Statenbijbel* auslegt. Ihr Vorkommen sollte uns in diesem Kontext zunächst hellhörig machen, daß es mit dem ersten Blick nicht getan ist. Houckgeests Komposition, die der Kanzel als Ort der Verkündigung eine unausweichliche Dominanz zuweist, erklärt ebenso, was verkündigt wird: Gerade dort, wo das Psalmbord angebracht ist, schneidet der Kanzelkorb die Gesetzestafel, und zwar so, daß nur die erste *tafel der wet* – die mit den ersten (in reformierter Zählung) vier Geboten das Verhältnis zwischen Gott und Mensch zusammenfaßt – sichtbar bleibt. Die drei Figuren vor dem Chorgitter, welche ihren Blick in Richtung der Gesetzestafel gewandt haben, tun ihr Übriges, diese Stelle im Bild zu verdichten und ihr eine besondere Aufmerksamkeit zuteil werden zu lassen. Die Tiefenstaffelung der Taufgartenumzäunung, die massive Kanzel und das Psalmbord führen unseren Blick zum Zentrum, dem Gesetz – erst dahinter, von den Geboten verdeckt, weiß man den Chor. Aus dem Gesetz Gottes erkenne ein jeder sein Elend, durch den Glauben an den Mittler Jesus Christus bekommt man Teil an der Sühnung der ewigen Schuld, diesen Glauben bewirkte der Heilige Geist durch die Verkündigung des Evangeliums, schließlich in den zwei Sakramenten Taufe und Abendmahl

92 Gerard Houckgeest, *Das Innere der Jakobskirche in Den Haag mit Kanzelpfeiler und Chorgitter*, 1651, Holz, 53 x 43,5 cm, mon. u. dat. r.u. am Fuß des Taufgartens: GH 1651, Düsseldorf, museum kunst palast, Inv.-Nr. M 117 (vermißt seit 1946).

93 DATHEEN 1566, Psalm XIX, Strophe 4 (zu Ps 19, 8f.).

besiegelt – lernte man aus dem Heidelberger Katechismus.[94] So verstanden dürfte die Wahl des Standpunktes im Kirchenraum und seine perspektivische Gestalt kein Zufall sein: eine Mutter mit ihrem Neugeborenen sitzt vor dem *Tauf*garten, dem der Ort der Verkündigung folgt – jeder konnte getauft werden und konnte zur Predigt hinzutreten. Während sich der Raumausschnitt verbreitet, verschmälert sich dahinter seine inhaltliche „Zuspitzung", wie das Bild eindrücklich zeigt: mit den Augen erreichte man den Ort des Abendmahls nur mittels der Gebote. Im Betrachten des Bildes verbindet sich folglich der singend-erinnerlicher Psalmtext mit dem dogmatischen wie liturgischen Grundwissen eines Reformierten.

Für die Erklärung der Metapher des Blinden bzw. der durch das reine Gesetz erleuchteten Augen („het gebodt des HEEREN is suyver, verlichtende de oogen") verweist die *kanttekening* auf einen benachbarten Psalm: „Aenschouwt, verhoort my, HEERE, mijn Godt: verlicht mijne oogen, op dat ick [in] den doot niet en ontslape" (Ps 13, 4).[95] Ist diese Verbindung dem Betrachter vertraut, kann er nicht umhin, das Gesetz in Beziehung zur Vordergrundgestaltung zu bringen. Auf einer reliefierten Grabplatte sitzt eine stillende Mutter, begleitet von einem einem interessiert schauenden Burschen und einem ruhig liegenden, offensichtlich schlafenden Hund. Vor ihr befindet sich ein Mann, den die Spitzhacke als Totengräber auszeichnen dürfte, links sehen wir ein ausgehobenes, mit einigen Brettern bedecktes Grab. Vor Augen steht uns die gesamte Lebensspanne, von der Geburt und Kindheit bis hin zum Tod. Die Frage, die sich der Betrachter mit dem Psalmisten stellen kann, lautet, welcher Art Leben und Tod sind: von den Geboten geleitet und erlöst oder in Ewigkeit verdammt? Mittels der Psalmworte bekommt die nährende Mutter, die direkt unterhalb des Predigtstuhls sitzt, auch auf anderem Wege besondere Signifikanz. In der bildlich angelegten Assoziationskette entspricht ihre Milch den göttlichen Geboten, die den „Knecht erquicken", das trinkende Kind ist voll von „reiner Furcht" – die Anmerkung der *Statenvertaling* spricht explizit von „kinderlicke vreese"[96] – und empfängt eine Gabe die „besser als Gold" und „süßer als Honig" ist.

> „Die vreese Godts alleyn,
> Is suyuer ende reyn.
> End sal eewigh bestaen,
> Syn rechten alle gaer,
> Sijn oprecht ende waer,
> Die niet sullen vergaen.

---

94 Vgl. HC, Fragen 3, 18-20, 65-68 (1., 6., 25. Sonntag).

95 BIBLIA 1637, fol. 254r., Anm. 18 zu Ps 19, 8.

96 „Sulcx datmen hier door de kinderlicke vreese, waer mede de kindere*n* Godts uyt den geloove hem eeren, bequamelick kan verstaen de leere van de ware Religie, ende Godts-dienst, zijnde reyn van alle vuylicheyt der menschelicke gedichtselen, ende medebrengende reynicheyt der herten ende handen.", BIBLIA 1637, fol. 254r., Anm. 19 zu Ps 19, 10.

Sy sijn beter dan goudt,
In 't ghetal menighfout,
Iae dan gout wtghelesen.
Honigh is niet so soet,
Noch honighraeten goet,
Als v'Wort HEER ghepresen."[97]

Das natürliche Tun der Mutter ist mithin ein Symbol für die Verkündigung der Kirche – eine ganz andere Form der *Caritas*.[98] Im allgemeinen Sprachgebrauch entsprach „Säugen" dem geistlichen Nähren,[99] was selbstverständlich in der langen Tradition der *Maria lactans* wurzelt und zuvor noch bei Petrus und anderen Bibelstellen, die auffordern, wie ein Kind zu werden (Lk 18,17; 1 Petr 2,2f.). Prediger konnten mit den Brüsten Gottes verglichen werden, aus denen die Gemeinde die Milch des Wortes trank, „Melck-spijse" hieß eine katechismusartige Unterweisung für „die einfachsten".[100] Houckgeest entfaltet hinter der Mutter nahezu alles, was ein Reformierter „einsehen" muß, um „im Leben und im Sterben" getröstet zu werden.

Der Psalmist schließt mit der Bitte, seine Sünden aufzudecken, zu vergeben und ihn vor neuen Fehltritten zu bewahren,

„Dat hy niet sij beswaert,
Met moetwillicheit quaet,
Dat sulcks niet ouer my
Hersche, Maer dat ick sij,
Reyn van sulck een misdaet."[101]

Alles Reden und Denken solle dem erlösenden Gott wohlgefallen, womit der Sänger endlich – nach der Erkenntnis der göttlichen Gebote – einstimmt in das Lob, das die Himmel anfänglich gesungen haben. Damit sind die drei trostreichen Dinge des Heidelberger Katechismus zusammengefaßt, die man nun sowohl im Hinblick auf Psalm 19 als auch mit Hilfe von Houckgeests Gemälde nachvollziehen kann: „Erstlich wie groß meine sünde vnd elend seyen. Zum

---

97 DATHEEN 1566, Psalm XIX, Strophe 5 (zu Ps 19, 10f.).

98 Heisner hat die Figur der Mutter zum einen mit *Caritas* in Verbindung gebracht, zum anderen als alternative Maria und mithin als Symbol der wahren Kirche gedeutet, HEISNER 1980, 111f. Die Stichhaltigkeit einer solchen globalen Interpretation muß jedoch stets, wie hier, durch die Analyse des Bildaufbaus überprüft werden. Auf anderen Gemälden, wo eine solche Mutterfigur in der Nähe der Kanzel sitzt, dürfte ähnliches naheliegen, etwa bei Houckgeests *Interieur der Oude Kerk in Delft* (Abb. 60) und bei Cornelis de Mans Ansicht derselben Kirche in Chicago (Abb. 102), siehe auch das Folgende und BLADE 1971, 42ff.

99 Art. zoogen, in: WNT, Bd. XXVIII, Sp. 2147-2157, hier: 2), Sp. 2150f.

100 LEVERENZ 1980, 1ff., 140-148, passim im Bezug auf den Puritanismus Neu-Englands; Henricus Alutarius' *Melck-spijse der kinderen Godes. Dat is: Cort begrijp vande voornaemste fondamenten der christelijcker religie. Tot onderwyysinge der eenvoudigen t'samen gestelt* (Amsterdam 1621) wurde von Woerdener Waisenkindern wie dem späteren Prädikanten Everardus Bogardus gelesen, FRIJHOFF 1995, 322. Diese und weitere Beispiele gibt DE BAAR 2004, 437-447, bes. 447, im Kontext der geistlichen Mutterschaft der Spiritualistin Antoinette Bourignon.

101 DATHEEN 1566, Psalm XIX, Strophe 6 (zu Ps 19, 14b).

andern / wie ich von allen meinen sünden vnd elend erlöset werde. Und zum dritten / wie ich Gott für solche erlösung sol danckbar sein."[102]

Hendrick van Vliets Gemälde im Metropolitan Museum of Art, auf das in diesem Zusammenhang nicht mehr ausführlich eingegangen werden kann, faßt dieses „Leben und Sterben" auf besondere Weise zusammen: Schräg aus dem Seitenschiff kommend, liegt die Kanzel mit der auffälligen Nummer 19 rechter Hand. Da der direkte Zugang durch eine Bank verstellt ist, muß man, um ins Mittelschiff und in die Nähe von Menschen zu gelangen, mit den Augen quasi über geöffnete Gräber „stolpern" (Abb. 53). Diese Portalfunktion des Todes wird durch die Plazierung von Besen und Schaufel unterstrichen. Gemeinsam bilden sie eine gedrehte, spitze Dreiecksform, in deren Achse wir einen Mann erblicken. Wir sehen ihn von hinten und identifizieren ihn als einen Besucher, wie er auch auf anderen Kircheninterieurs vorkommt. Wie in Van Vliets Wiener Predigtdarstellung können wir uns in diese Figur hineinversetzen und nachdenken, ob sie eine Entscheidung treffen möchte: wendet der Mann sich zur Kanzel hin und „überdenkt" – wie vielleicht der geübte Betrachter – den 19. Psalm, oder läßt er es bleiben und „streunt", seinem Hund gleich, weiter durch das Leben? Eine solche moralistische Interpretation freilich ist vom Bild nicht notwendig vorgegeben, die unübersehbare Psalmnummer aber eröffnet diesen Horizont, den ich eher als Möglichkeit denn als zwingenden Deutungshorizont ansehen möchte: nur ein entsprechend katechetisch gebildeter Kirchgänger konnte derart mit dem Psalm operieren, für andere blieb die Nummer Dekor.

5.3.2 *met d'heerlijckheit schoone / Vwes huys' versaedt*: Das eröffnete Heiligtum von Psalm 65

Ganz ähnlich dürfen wir uns die Wirkungsweise der ersten *Pausa* von Psalm 65 vorstellen, wie sie so deutlich auf einem anderen Werk von Cornelis de Man vor Augen gestellt wird. Für das sich heute in Chicago befindliche Gemälde, das aufgrund des im Hintergrund sichtbaren Tromp-Grabmals nach 1658 entstanden sein muß, griff der Maler erneut auf den Blickpunkt zurück, den Emanuel de Witte eingeführt hatte (Abb. 102).[103] Die *Oude Kerk* präsentiert sich uns in ihrem alltäglichen Gebrauch, Kinder spielen vor einem Pfeiler, ein elegantes Paar ist im Begriff, den Marienchor im Hintergrund zu betreten und eine Mutter stillt ihr Kind, wie in Houckgeests *Jacobskerk* schaut ein Junge ihr dabei zu. Da diese unmittelbar vor dem *dooptuin* sitzt und dessen im Bild dominante Linien sie mit der Kanzel verbinden, dürfen wir die Figur der Mutter ähnlich verstehen wie in Houckgeests Gemälde. Wie wir sehen werden, laden die Psalmverse hierzu ein. Sie beim Betrachten im Inneren mitzudenken oder gar mitzusummen, regt die Orgel an, welche

---

[102] Heidelberger Katechismus, Frage 2 (1. Sonntag), zit. nach HC 1563, 14.

[103] Cornelis de Man, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, Lw, 64,1 x 77,4 cm, Chicago, Chicago Art Institute, Inv.-Nr. 1965.1176; dazu LIEDTKE 1982A, 102, App. I: Nr. 15, S. 123, App. IV: Nr. 289; RUURS 1991, 47; AUSST.-KAT. DELFT 1996, 83f., Abb. 68.

De Man in einer Achse mit der vorderen Ecke des Taufgartens zeigt; wegen des Lichtkontrastes zieht diese Ecke und durch sie vermittelt eben auch die Orgel unsere Aufmerksamkeit auf sich. Es handelt sich offenbar um das kleine Instrument, welches vor 1556 von Hendrik Niehoff gebaut wurde.[104] Wie wir wissen, war es in Delft bereits seit 1634 üblich, daß der Organist „voor en naer de predicatie onder 't gesang soo sondags als in de weecke" spielte; ein Delfter Zeitgenosse De Mans konnte sich das Psalmsingen folglich schon lange nicht mehr ohne Orgelbegleitung vorstellen.[105]

Mit dem Singen der fünf Strophen der ersten *Pausa* wird der alltägliche Raum der Kirche plötzlich zum Heiligtum Gottes.

„Men loeft v Heer met stemmen reyne,
Tot Zion openbaer:
Die beloefde gaeuen ghemeyne,
Betaelt men v oock daer.
End dewyl dat ghy daer wilt hooren,
T'ghebedt uwes volcks goedt,
So sullen daet v'wtuerkoren,
V vallen Heer te voet."[106]

Obwohl die Missetaten des Sängers so groß waren, hat Gott sie vergeben; wer „wtghelesen" ist, darf allezeit bei Gott sein „Sonder te scheyden meer."[107] Datheens Übersetzung verunklärt an dieser Stelle allerdings die in Ps 65, 5 gemeinte Situation: der Psalmist betrachtet nämlich den Tempel mit seinen Vorhöfen und dem Allerheiligsten. „Wel gelucksalich is hy [dien] ghy verkiest, ende doet naederen, dat hy woone in uwe voorhoven: wy sullen versadicht worden met het goet van u huys, [met] het heylige van u Paleys", formuliert die *Statenbijbel*. Erst in der dritten Strophe wird dies auch dem Psalmsänger deutlich.

„Wy sullen met d'heerlijckheit schoone
Vwes huys' versaedt sijn.
T'ryckdom Heer van 't huys uwer woone.
Sal ons wel voeden syn."

---

104 VENTE 1981, 233.

105 Der zitierte Vertrag (d.d. 15.4.1634) zwischen den *kerkmeesters* und dem Organisten Jan Cornelisz. Schoonhoven zur Gemeindebegleitung war noch unter dem Vorbehalt aufgestellt: das Salär konnte reduziert werden, „indien naermaels goet gevonden mochte werden 't spelen onder 't gesang af te schaffen", zit. nach: VENTE 1980, 104f., vgl. VENTE 1981, 233. In der Einführung des gottesdienstlichen Orgelspiels war Delft bemerkenswert früh, in Dordrecht folgte man 1638, in Rotterdam 1649 und erst 1680 bzw. 1685 in Amsterdam und Utrecht, dazu unten, Kap. 8.2.5, Anm. 112.

106 DATHEEN 1566, Psalm LXV, Strophe 1, zu Ps 65, 2-3.

107 Ebd., Strophe 2, zu Ps 65.

Dort, so scheint es, kann Gott die Gebete am besten beantworten.[108] Vom „reinen" Lobgesang der Auserwählten in der öffentlichen Versammlung am Tempel gelangt der Psalm zu einer kraftvollen Beschreibung der Welt: das gesamte Erdreich „hanget" am Herrn, seine „schricklicke krachten" habe die Berge festgesetzt. Das Aufbrausen des Meeres könne Gottes Macht ebenso verstummen lassen wie das Wüten der Völker; Datheens Sprache eröffnet uns dabei die Möglichkeit, an ein schreiendes Kleinkind denken:

> „Ghy kondt oock dat brullen haest stillen
> Des Meers als 't is beweeght,
> Die menschen oock die woeden willen,
> Ghy haest te stillen pleeght."[109]

„Stillen" wurde im Niederländischen zwar nicht wie im Deutschen explizit für das Brustgeben der Mutter gebraucht, Jacob Cats indes verband das Wort durchaus mit dem Beruhigen eines aufgeregten Kindes.[110] Die „beruhigende" göttliche Manifestation in der Natur und der Geschichte erstaunte die Völker über kurz oder lang, schließt der erste Teil des Psalms.[111] Die Gewalt des aufgewühlten Meeres, von der der Psalm berichtet, kam der holländischen Vorstellungswelt sehr nahe. Konkretisiert wird dieser Eindruck – und das Bild von Menschen, „die woeden willen" – durch den Blick auf das Grabmal des im ersten Englisch-Niederländischen Krieg gefallenen „Seehelden" Tromp im Hintergrund von De Mans Gemälde, welches sich neben der Kanzel deutlich abzeichnet.

Der Lobpreis der Auserwählten am Anfang des Psalms geschah „in stilheyt", wie die *Statenbijbel* dem Hebräischen entsprechender übersetzt, mit seinem Fokus auf die stillende Mutter strahlt das Kircheninterieur diese Ruhe aus. Auf den ersten Blick alltäglich anmutend, enthalten Taufgarten, Orgel und Kanzel in ihm doch die Aufforderung zur Sammlung in den „Vorhöfen des Tempels", für die sich in Kontinuität zu Israel[112] begreifenden Reformierten zu den Gottesdienstzeiten am Sonntag und am Mittwoch – für den frommen Betrachter jedoch vielleicht bereits in diesem Moment.

---

[108] Im Psalm heißt es weiter: „Ghy die nae v goedtheit verheuen, / Ons beschermt end bewaert, / Sult ons een goed'andwoorde gheuen, / Nae v'kracht seer vermaert.", ebd., Strophe 3 (zu Ps 65, 5b-6). Der Kommentar der *Statenbijbel* freilich bezieht das Antworten Gottes bereits auf die göttliche Gewalt in der Natur, BIBLIA 1637, fol. 266v, Anm. 12 zu Ps 65, 6.

[109] DATHEEN 1566, Psalm LXV, Strophe 4-5, zu Ps 65, 7f.

[110] Jacob Cats, *Houwelick* (1625): „Alleen uw reine melk kan stillen hun geschrei", zit. nach der Edition CATS [1625] 1993, 113; vgl. Art. stillen, in: WNT, Bd. XV, Sp. 1701-1705, bes. A.2), Sp. 1701f. Zum Gebrauch im Deutschen seit dem 16. Jh. aufgrund der Tatsache, „dasz durch das säugen das kind beruhigt wird und zu weinen aufhört": Art. Stillen.1, in: DWB, Bd. 10.2,2 (1960), Sp. 3009-3018, bes. Sp. 3016 (2c).

[111] „Als die volckeren wel bemercken, / Die omher sijn O Heer, / Dees groote wonderlicke wercken, / Se sijn verwondert seer.", DATHEEN 1566, Psalm LXV, Strophe 5, zu Ps 65, 9a.

[112] Die kurze Inhaltsangabe des Psalms bei Datheen beschreibt etwa ausdrücklich „die ghenaede, die Godt [...] sijner Kercken bewyst."

Der Taufgarten, wie ihn Cornelis de Man in Szene gesetzt hat, fungiert als untrügliches Zeichen dafür, daß die *preekkerk* auch im Alltag bestimmend bleiben sollte. Er gleicht einer Insel, bei der man sich sicher sein kann, daß man dort mit „der Herrlichkeit" und „dem Reichtum der Wohnstätte Gottes" – hier liegt nahe, darunter nichts anderes als das göttliche Wort zu verstehen – „gesättigt", „ernährt" oder „gesäugt" werde. Vergleicht man seinen imposanten Umfang mit ähnlichen Darstellungen (Abbn. 39, 59, 80, 84), ist die Vermutung gerechtfertigt, daß der Maler die Größe des *dooptuin* womöglich bewußt übertrieben hat.

Von derselben Stelle konnte De Man auch ein ganz anderes Bild entwerfen, dessen Kontrast mit dem hier betrachteten Werk die Bedeutungsschwere des Taufgartens noch einmal unterstreicht. Ein Bildpaar, heute in Leipzig und Columbus/Ohio, zeigt denselben Ausschnitt der Delfter Kirche von einem etwas abweichenden Blickwinkel und anderer Staffage (Abb. 103).[113] Mit tiefer Verbeugung begrüßt ein Herr im Vordergrund einen Mann bzw., in Columbus, ein junges Paar. Diese markante Geste füllt den Raum des Seitenschiffs – fast bleibt daher unbemerkt, daß die Umzäunung des Taufgartens fehlt. Ohne Barriere schauen wir direkt zur Kanzel, die mittels der zu uns hin geöffneten Wendeltreppe zugänglich wird. Der Kanzelpfeiler befindet sich in der kompositorischen Mitte beider Gemälde, die Bedeutung des Verkündigungsortes also ist unbestritten. Anders indes als im Chicagoer Werk steht die Kanzel nicht innerhalb eines separierten besonderen, „heiligen" Ortes: – vielleicht sogar etwas verwundbar steht sie inmitten alltäglicher Begegnungen und mit ihr der angegebene Psalm. Der Gesang, so weist das Bord aus, sollte sich auf das Aleph des „Güldenen ABC" beziehen, das als längster Psalm das Gesetz Gottes besingt: „WElgelucksalich zijn de oprechte van wandel, die in de Wet des HEEREN gaen", heißt es in der *Statenvertaling* (Ps 119, 1). Hier geht es also gerade nicht um die Sicherheit im Tempel, sondern um die Bewährung des einzelnen im täglichen Leben.

„Wel hem die neerstigh is tot allen stonden,
Om te houden Godts gheboden seer soet,
End syn kennisse met vliet te doergronden.
Die sulcke sijn niet boos, maar wys end vroet,
Die altyt gaen in Godts wetten end weghen,
End soecken te doen wat recht is end goet."[114]

---

113 Cornelis de Man, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, sign.: CDMan (CD ligiert), Inschrift an der Kanzel: „119 | 1", Lw, 101,5 x 121 cm, Columbus/Ohio, Columbus Museum of Art; LIEDTKE 1982A, 123, App. IV: Nr. 288, Farbtaf. XIV, Abb. 99;
Cornelis de Man, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, sign. l.u. auf dem Pfeiler: CdMan.fe., Inschrift an der Kanzel: „Psalm 119", Holz, 38,5 x 46 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv.-Nr. 1610, dazu LIEDTKE 1982B, 65, Abb. 1; AUSST.-KAT. LEIPZIG 1998, 303f, Nr. I/77 (mit ausf. Lit.) Wie Liedtke festgestellt hat, ist das zweite eine Version des ersten, größeren Gemäldes, LIEDTKE 1982B, 65.

114 DATHEEN 1566, Psalm CXIX, Strophe 1f., zu Ps 119, 2f.

Mit dem 119. Psalm als Schlüsselmoment läßt sich die dargestellte Kirche nicht ohne weiteres als die unantastbare Wohnung Gottes verstehen. Gott teilt sich den Raum gleichsam mit der menschlichen Alltäglichkeit. Der Ort des erhabenen göttlichen Gesetzes – hier die Kanzel, wenn man so will – ist umgeben von den verschiedensten Figurengruppen, welche den Betrachter zum Spekulieren und in bester Manier der „modernen Historien" zum Ausdenken von kleinen Geschichten einladen. Was sagt der Herr wohl zu dem jungen Paar, etwas Höfliches oder doch eher Spöttisches? Und werden die beiden Herren bald ebenso von Kampfeslust gepackt wie die zwei Hunde im linken Vordergrund?[115]

Oft schon wurde betont, daß die Interpretation eines Kircheninterieurs keineswegs stets eindeutig sein kann: es sind die graduellen Unterschiede im Aufbau und im Einsatz von expliziteren Verweisungen, die wir bemerken können. Dies verbindet das Kircheninterieur mit anderen Bildtypen des holländischen 17. Jahrhunderts, besonders aber mit dem sogenannten „Genre".
Wie beispielhaft gezeigt, bieten die Psalmen dem Betrachter eine Interpretationshilfe – und möglicherweise sogar eine Hilfestellung für die eigenen frommen Gedanken –; kennt man sie, wird der Bildaufbau oftmals einsichtig. Es kann aber auch noch vieles offen bleiben, wie soeben angerissen, denn dann liegt die Entscheidung beim Betrachter: was ist das in Psalm 119 besungene göttliche Gesetz genau, verhält er sich dazu oder läßt er seinen Blick viel lieber schweifen? Jenen, die mit dem Psalmsingen weniger vertraut waren, werden die reformierten Spitzfindigkeiten nicht unmittelbar aufgehen, es sei denn, es wird ihnen erklärt. Dabei dürfte es kein Zufall sein, daß wir notierten Psalmnummern außergewöhnlich häufig bei Cornelis de Man, und etwa nie bei Emanuel de Witte, begegnen.[116] Der Maler stammte aus einer angesehenen Familie von Apothekern und Silberschmieden, die recht früh der reformierten Kirche in Delft verbunden waren. Sein Onkel, der „apotecaris" Anthonis Cornelisz. de Man (1587–1665), wurde

[115] Vgl. Liedtkes dramatische Beschreibung: „The woman to the right adds precisely what the Leipzig picture lacks: something going on. What it might be is suggested by the two fighting dogs to the far left, which may comment on the lack of love between the two men greeting the young lady. Can the third dog behind her be another hint?", LIEDTKE 1982B, 65.

[116] Soweit ich es nachvollziehen konnte, kommt eine Psalmnummer neben den genannten noch auf einem weiteren Gemälde vor (*Das Innere der Nieuwe Kerk in Delft*, Lw, 68 x 81 cm, (wahrscheinliche) Inschrift an der Kanzel: „Psalm | 100 | Pause", zuletzt: London, Trafalgar Galleries (1982). Die insgesamt fünf Gemälde formen aber ein gutes Drittel aller „Kirchen" De Mans (inklusive der zugeschriebenen Werke gibt es 14 Kircheninterieurs von seiner Hand).
Bei Van Vliet ist das Verhältnis ein vollkommen anderes: mit sieben oder acht Gemälden sind es nur ein Bruchteil des Œuvres (4-5 %).
Die zwei entsprechenden Gemälde von Houckgeest lassen auf spezifische Auftraggeber schließen (neben dem genannten noch *Das Innere der Gertrudiskerk in Bergen op Zoom*, 1655, Lw, 132 x 108,5 cm, sign. u. dat. l.u.: GH 1655, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv.-Nr. KMSsp425, auf dem „Psalm 2" zu lesen ist).

bereits im August 1611 als „lidmaat“ geführt und bekleidete 1621-23 das Amt eines Diakons.[117] Auch gab es verwandtschaftliche Beziehungen zwischen seiner Familie und Johannes Stangerus (ca. 1591–1636), Sohn eines Pastors und Prädikanten, der selbst als Remonstrant aus dem Predigtamt entfernt wurde, nach 1630 jedoch wieder als Konrektor der Delfter Lateinschule arbeiten durfte.[118] Cornelis de Man folglich dürften Datheens Psalmen seit frühester Jugend vertraut gewesen sein.[119]

5.4 Mit lebendigen Steinen: Die Kirche als geistliches Haus

Das Einfügen der Psalmen 19 oder 65 konnte Assoziationsketten auslösen, die das Kirchengebäude als Ganzes geistlich in Dienst nahmen: der Betrachter assoziierte den dargestellten Raum typologisch mit dem Tempel, als ihre Konkretisierung im Evangelium erfüllte die Kanzelrede die Verkündigung der Schöpfung, und das Psalmsingen folgte den Lobgesängen Israels – Aussagen, welche die Beschränkung des Gemeindegesangs auf bereimte Psalmen selbstverständlich bereits an sich enthielt. Wie oben gezeigt, verknüpften sich ähnliche Gedanken mit einem Kircheninterieur, wenn „vor ihm“ ein Scheinvorhang entsprechend drapiert war. Zum Abschluß dieses Kapitels soll deshalb ein Gemälde aus dem Umfeld von Hendrick van Vliet und Cornelis de Man betrachtet werden, mit dessen Hilfe sich die hier entwickelten Stränge noch einmal zusammenführen lassen.
Die recht großformatige Holztafel bietet einen so ungewöhnlichen Standpunkt durch die *Oude Kerk*, daß die Orientierung zunächst schwerfällt (Abb. 104).[120] Aus dem hohen nördlichen Seitenschiff schauen wir zur Kanzel, links erkennt man die Schranken zu Haupt- und Nebenchor. Weit

---

117 WOUTERS & ABELS 1994, I, 595, Nr. 103. Zu den Apothekern in De Mans Familie vgl. BOSMAN-JELGERSMA 1979, 76, 147f.; BASSET 2003, 71, 74-77.

118 Vgl. WOUTERS & ABELS 1994, I, 620 (Bijl. E.064); ebd., II, 386. Stangerus war verheiratet mit Trijntge Cornelisdr de Man, offenbar eine Tante des Malers, und trat 1624 gemeinsam mit De Mans Mutter als Zeuge bei der Taufe des (früh gestorbenen) Vetters Cornelis Anthonisz. auf; GAD, DTB Delft, Inv.-Nr. 5, d.d. 25.8.1613 bzw. Inv.-Nr. 44, fol. 3v, d.d. 24.5.1624.

119 Als vermutlich ältester Sohn von Willem Cornelisz. de Man und Sara Doen de Vries wurde Cornelis am 2.7.1621 getauft, GAD, DTB Delft, Inv.-Nr. 54, folio 91. Da er wahrscheinlich nie verheiratet war und Kinder hatte (vgl. BASSETT 2003, 76), können wir zumindest über das Taufregister seine Nähe zur reformierten Kirche nicht nachvollziehen.

120 *Das Innere der Oude Kerk in Delft mit Vorhang*, Holz, 86 x 70 cm, Orléans, Musée des Beaux-Arts, Inv.-Nr. 435. Einen Künstlernamen zu finden, ist schwierig. Hofstede de Groot hatte das Gemälde wohl zuerst Cornelis de Man zugeschrieben, sich allerdings notiert, zwar zuerst an De Man zu denken, „evenwel volstrekt niet zeker“ zu sein; HDG, NOTIZEN (RKD), zu Emanuel de Witte. Im RKD wie in der Literatur blieb es allerdings bei diesem Maler (MANKE 1963, 135f., Nr. 279 (als wahrscheinlich De Man); JANTZEN 1979, 227, Nr. 234 (als De Man)), Liedtke behandelte es mit Fragezeichen (LIEDTKE 1982A, 117, App. III: Nr. 283, S. 123, App. IV: Nr. 299 (als De Man zugeschrieben); LIEDTKE 1982B, 65f., Abb. 6 (De Man?)), während es das Museum als Van Vliet führte.
Beide Möglichkeiten sind gleich problematisch, für De Man spricht weder die übertriebene räumliche Verzerrung noch die – im Vergleich zu seinen anderen, sicheren Werken – ungenaue Darstellung von Orgel und Kanzel. Am ehesten würde ich einen Mitarbeiter in Van Vliets Werkstatt, wozu allerdings m.E. De Man zeitweise auch gehören dürfte, als Urheber vermuten.

von unserem Standpunkt entfernt zu sein scheinen die zwei Bündelpfeiler, welche die Vertikale in der rechten Hälfte dominieren und die wir nicht einmal bis zum Bogenansatz zu sehen bekommen. Das mag irritieren und erschwert die Einsicht, daß erst der zweite Pfeiler, um den Gestühl gebaut ist, die Vierung markiert (Dokumentation 1). Der sichtbare Raum im Mittelschiff wurde damit radikal verkürzt. Der Baukörper der *Oude Kerk* ermöglicht einen derart aufsehenerregenden Größenkontrast tatsächlich, da sich der der Eingang zum Querschiff, vor dem man sich den gewählten Standpunkt vorstellen muß, einige Stufen unterhalb des Höhenniveaus der übrigen Kirche befindet. Der Größenunterschied und die Tatsache, daß die Kanzel genau im Zwischenraum der beiden Pfeiler erscheint, haben zur Folge, daß der Ort der Verkündigung alle Aufmerksamkeit auf sich zieht. Unterstützt wird dies durch die Konzentration der Zuhörerschaft; die Menschenmenge wird zwar links durch die Chorschranken begrenzt, rechts scheint sie noch lange nicht zu Ende zu sein und alle drei Schiffe gleichermaßen zu füllen. Die extreme Verzerrung des Raumes findet zweifellos hier ihren Grund: es ist die hörende Gemeinde, die den Raum einnimmt und bestimmt. Damit dürfen wir hier ein inhaltliches Pendant zu Emanuel de Wittes ausführlich betrachteter Wallace-Tafel erkennen (Abb. 39). Beide Male wurden Positionen gewählt, von denen aus die Architektur im Dienst des Wortes angepaßt werden konnte; die einander gegenüberliegenden Standorte jedoch ermöglichten es, den Fokus zum einen unmittelbar auf den Verkündiger, zum anderen aber auf diejenigen zu lenken, welche die Verkündigung kollektiv hörten.

Der gelüftete Vorhang und der in der rechten oberen Ecke sichtbare Scheinrahmen verstärken die unverzichtbare Konzentration auf die Kanzel und verhindern zugleich, daß die mächtigen Bündelpfeiler diese optisch isolieren. Das Drapieren eines Vorhangs links „über" die gemalte Stange ist vergleichsweise ungewöhnlich,[121] erfüllt hier freilich genau den richtigen Zweck: Auf der Bildfläche „spitzt" sich die Dreiecksform über dem vorderen Bündelpfeiler, wodurch, vermittelt über diesen, unser Blick einmal mehr zur Kanzel gelangen kann. Da sich der „Stoff" aber in einer sanften Bewegung nach links ausbreitet, hebt er die harte Trennung der Kanzel vom gesehenen Umfeld auf und sorgt im übertragenen Sinne nun dafür, daß sich die Bedeutung der Kanzel für den gesamten Raum ausbreitet. Der Schattenstreifen des gemalten Vorhangs macht die Kirche wieder zu einem gemalten Bild, indem er die perspektivisch suggerierte Raumtiefe gleichsam „einebnet". Das Oszillieren aber zwischen dem Betrachten des Kirchenraums und der

[121] Nur auf zwei anderen Kircheninterieurs wird ein Vorhang ähnlich drapiert; es handelt sich um Ansichten des Oraniermonumentes von De Witte (Abb. 38, dazu oben, Kap. 2.2) und Van Vliet (Lw, 105 x 87 cm, sign. u. dat.: H.van Vliet 1659, Kopenhagen, Davids Samling, Inv.-Nr. B 449; dazu LIEDTKE 1982A, 109, App. II: Nr. 105). Auf drei weiteren Darstellungen hängt ein geraffter Vorhang nach links, auf den übrigen 26 mir bekannten Interieurs dominiert ein nach rechts gezogener oder drapierter Vorhang. Der von Schwertfeger aufgestellte Katalog, in den nicht alle Kircheninterieurs aufgenommen worden sind und die ich deshalb herausgerechnet habe, bestätigt das ungleiche Verhältnis zwischen links und rechts (8 : 26); SCHWERTFEGER 2004, Register A, 283-293.

darübergelegten Ebene des Trompe-l'oeils im selben Gemälde verbindet diese beiden Dimensionen eher miteinander, als daß es sie trennt.

Der Betrachter vermag über die Kunstfertigkeit der Augentäuschung staunen und, da er eben zugleich einen Kirchenraum mit stattfindender Predigt sieht, das Gemäuer als neuen Tempel verstehen. Vor seinen Augen hat sich der Schleier gelüftet und der Vorhang gehoben, eingerahmt ist ein Blick in den Tempel von Delft. In der reformierten Predigt werde das Wort Gottes lebendig und „wy alle met ongedeckten aengesichte de heerlickheyt des Heeren [als] in eenen spiegel aenschouwende, worden [nae] het selve beeldt in gedaente verandert, van heerlickheyt tot heerlickheyt, als van des Heeren Geest" (2 Kor 3, 18), mag ein Betrachter assoziiert haben. Allerdings ist Sehen nicht gleich Hören und kann ein Gemälde wie dieses das Hören nur repräsentieren. Im reformierten Verständnis war die Auslegung des göttlichen Wortes entscheidend, erst dann könnten – erinnert sei an Samuel van Doreslaers Leichenpredigt – „de gordynen der eeuwicheit openschuiven / om uwe gedachten te laten insien / daerse nochtans niet konnen doorsien."[122] Das endgültige „Durchsehen", das Begreifen der göttlichen Herrlichkeit sollte dem himmlischen Jerusalem vorbehalten sein, das konnte auch die Predigt des Geistes in dem gegenwärtigen Tempel nicht leisten.

Der Zugang zu diesem neuen Tempel zumindest – die Möglichkeit also, „Gottes Herrlichkeit" „mit aufgedecktem Angesicht" zu schauen – stand jedem frei, wie auch Calvin versichert hatte.[123] Unser Bild mag ein Ausdruck dafür sein, daß, obwohl viele bereits da sind, genügend Platz vorhanden ist für diejenigen, die noch kommen möchten. Der Vorhang verbindet sich dann mit einer anderen biblischen Aufforderung. Auf das Reißen des Tempelvorhangs zur Todesstunde Jesu Bezug nehmend, dürften „wy dan, broeders, vrymoedicheyt hebben om in te gaen in het heylichdom door het bloedt Iesu", so der Autor des Hebräerbriefs, „Op eenen verschen ende levenden wegh, welcken hy ons ingewyet heeft door het voorhanghsel, dat is [door] sijn vleesch" (Hebr 10, 19f.). Aufgrund des einmaligen Opfers des „Hohepriesters des neuen Bundes", Christus, könne man in das Heiligtum gereinigt und rein hinzutreten.[124] Dieses – wie es auch die *Staten*-Kommentatoren verstanden[125] – geistlich und eschatologisch gemeinte „Hinzutreten" in die Gegenwart Gottes verband der Verfasser selbst mit Aufforderungen, die er auf das irdische

---

122 VAN DORESLAER [1650] 2000, [228], vgl. oben, Kap. 2.3.2, zu Anm. 251.

123 Das Paulinische Wort beziehe sich, gegen eine angebliche Ansicht des Erasmus, nicht nur auf Geistliche, sondern auf alle Gläubigen („Nescio, quid in mentem venerit Erasmo, ut hoc ministris solis accommodaret, quod fidelium omnium commune esse constat."), Kommentar zu 2 Kor 3, 18, CALVIN, OPERA EXEGETICA 1994, 65f.

124 Hebr 10, 21f.: „Ende [*dewijle wy hebben*] eenen grooten Priester over het huys Godts: So laet ons toegaen met een waerachtigh herte, in volle versekertheyt des geloofs, [*onse*] herten gereynight zijnde van de quade conscientie, ende het lichaem gewasschen zijnde met reyn water".

125 Die *kanttekening* erläutert das „ingaan" als folgt: „door geloove, hope, ende gebeden, regel-recht tot Godt te gaen in den hemel"; ebd., Anm. 34, zu Hebr 10, 19.

Leben der Gemeinde bezog: am Bekenntnis der Hoffnung festhalten, aufeinander achtgeben und ermutigen, schließlich aber auch – „onse onderlinge by-een-komste niet nalaten, gelijck sommige de gewoonte hebben“ (Hebr 10 25). Der inhaltliche Konnex zwischen der Anwesenheit im geistlichen Haus und in den irdischen Versammlungen war also bereits hier gegeben. Die Reformierten der *Statenbijbel* legten das „huys Godts“, über die Christus Hohepriester sei, als „de gantsche Gemeynte Godts“ aus und meinten die gesamte Kirche. Sie reiche zwar über jede sichtbare Zusammenkunft hinaus, nehme für den einzelnen gleichwohl in dieser ihren Anfang.[126] Wie wir wissen, war die Predigt für jedermann, das Abendmahl allerdings nur für die Mitglieder der reformierten Kirche zugänglich. Ist es, von der Analogie zum Tempel aus gesehen, Zufall, daß der längere Zipfel des Vorhangs über den Durchgang zum Chorbereich fällt und diesen abdeckt? Das Gemälde in Orléans ist hierbei kein Einzelfall (Abbn. 59*,* 86). In der mittelalterlichen Tradition verbargen Vorhänge während der Fastenzeit den Altar,[127] hier bedeckt gemalter Stoff den früheren Hochchor, wo bekanntlich noch lange das Abendmahl stattfinden sollte. Auch wenn sich das Verständnis der Mahlfeier grundsätzlich gewandelt hatte, mußte sie für die Teilnehmer doch jedesmal ein außergewöhnliches Ereignis gewesen sein. Erwähnt wurden bereits deren niedrige Frequenz, die strenge Vorbereitungszeit und die Tatsache, daß der betreffende Sonntag als gesamtstädtischer Feiertag angesehen wurde, an dem entsprechende Reglementierungen Einkehr und Andacht gewährleisten sollten. Das Hören der Predigt diente auf jeden Fall der gründlichen Vorbereitung: war ihre Botschaft verstanden – das Glaubensbekenntnis abgelegt und die Sünden bereut –, durfte man am Tisch ansitzen. Erst dann hatte sich der Vorhang, bildlich gesprochen, vollständig gehoben und war man auch durch die sichtbare Zeichenhandlung Teil des „huys Godts“. Insofern mußte der Chor nicht immer nur deswegen bildlich negiert werden, weil er im wöchentlichen Erleben der Kirchgänger unwichtig wäre, wie oben gezeigt[128] – die Durchblicke zu einem sich erst bei genauem Verstehen der räumlichen Situation entpuppenden Chorbereich können im Gegenteil gerade das Interesse wecken, dorthin zu gelangen (Abb. 86). Insbesondere Van Vliets Bostoner Gemälde zeigt, wie unmöglich es sein sollte, dabei die Kanzel zu ignorieren (Abb. 85*)*.

Der Tempel des neuen Testaments jedoch besteht nicht aus Stein oder Holz, sondern aus „lebendigen Steinen“. In einer Predigt zum ersten Petrusbrief verglich der Rotterdamer Theologe und vielgelesene Schriftsteller Franciscus Ridderus (1620–1683) die Gemeinde mit einem

126 BIBLIA 1637, fol. 135v., Anm. 40 zu Hebr 10, 21.

127 MOFFITT 1989, 176ff., der sich auf das *Rationale divinorum officiorum* des Guillaume Durant (Durandus, 1230/31–1296) bezieht.

128 Vgl. oben, Kap. 5.2.2.

Kirchengebäude.[129] Das vom Autor des Briefs geprägte Bild von Christus als dem „levenden steen", zu dem die Gläubigen zu einem geistlichen Haus „erbaut" werden, hat eine solche Metaphorik geradezu provoziert;[130] ähnliches lag in der Tradition der mittelalterlichen Architekturexegese begründet, in der der Grundriß einer Kirche als Körper und als das Kreuz Christi verstanden wurde, deren „Schiff" die Gläubigen widerspiegelt und an deren (Chor-)Haupt sich Christus vollends manifestierte, umgeben von Pfeilern, deren Assoziation mit den Aposteln Gemeingut war und blieb.[131] Niederländische Katholiken kultivierten diese Vorstellungswelt, in der sich Glaubensinhalte im Idealraum einer Kirche erschließen,[132] die Tradition jedoch dürfte auch unter Reformierten keineswegs vergessen sein.

Ridderus nimmt das Modell der Baukunst zum Anlaß, den Weg zur „Erbauung" der Gemeinde zu veranschaulichen.[133] Ein „lebendiger Stein" sei ein Christ, der geistliches Leben in sich habe. Dieser gebe sich nicht mit der äußeren Gestalt zufrieden, die wie mit Malerei oder Stuckwerk von außen schöner erscheine als sie in Wirklichkeit sei.[134] Die Mittel, geistliche Steine zu werden, seien „de Schriftuere / de Predicatie / de H. Sacramenten etc.", in denen Christus zum Vorbild und Spiegel werde.[135] So, wie die Steine zum Tempel gebracht wurden, um diesen zu errichten, müsse man sich zur Kirche begeben.

> „Alsoo moeten wy ons begeven na de plaetse daer Gods Huys wort gebouwt / na de Kercke / als *levendige Steenen.* […] Soo lange als Steenen noch in den Bergh en op de Steen-Oven zijn / ende de Balcken in het Bosch of in de Hout-Tuyn / soo woorter geen Huys van gebouwt."[136]

---

129 RIDDERUS 1657; zum Autor vgl. Els Stronks, Art. Ridderus, Franciscus, in: BLGN, Bd. 5 (2001), 426ff.; nicht frei von hagiographischen Zügen ist POSTEMA 2005.

130 Zugrunde liegt 1 Petr 2, 4f.: „Tot welcken comende [*als tot*] eenen levenden steen, van de menschen wel verworpen, maer by Godt uytvercoren, [*ende*] dierbaer: So wordet ghy oock selve, als levende steenen, gebouwt [*tot*] een geestelijcke huys, [*tot*] een heyligh Priesterdom, om geestelicke offeranden op te offeren, die Gode aengenaem zijn door Iesum Christum."

131 Vgl. hierzu REUDENBACH 1980; SAUER 1964, 134f.

132 So etwa in Joannes Davids *Bloem-hof ende Kruyt-hof Der Kerckelicker Cerimonien,* DAVID 1658, 9ff., mehr dazu unten, Kap. 7.1.3.

133 Der Begriff der „Erbauung" wurde nicht ohne Grund im Deutschen so gebildet, ihn gibt es im Niederländischen so aber nicht (dort wäre es „stichting", Gründung). Zur „Erbauuung" vgl. die Beiträge in SOLBACH 2005.

134 RIDDERUS 1657, 17f. („De sorghe van een Christen moet zijn / om *levendige Steenen* te worden: wy moeten ons niet vergenougen met een *gedaente:* wy moeten niet alleen als geschilderde / bepleysterde steenen in Gods Huys zijn / maer trachten het Geestelijcke leven in ons te hebben. Andersints souden wy een monstreus ghebou maecken / als wy op Christum den levendigen Steen / doode Steenen souden opbouwen.")
Die negative Konnotation von Oberflächlichkeit, die für den Autor bei Gemälden mitschwingt, kommt auch im folgenden Zitat zum Ausdruck: „Een Huys bestaet niet uyt schilderijen / en andere huysraedt: maer uyt inwendighe banden en stijfte in Balcken en Mueren. Het uytwendige Conterfeytsel van een Christen en geeft geen sterckte aen zijn Huys. Gods Huys is niet versien met doode rompen / met geconterfeyte wel geschilderde valsche Steenen en stijlen: met gheen doode Paepse Beelden / of *Michols* bedriegerijen. Maer het moeten *levendighe Steenen* zijn daer een goet herte en levendigen Geest inden boesem steeckt. Gelijck in den Tempel der Afgoden / de boose *Geest* in *het Beelt* des Antichrists komt. Apoc. 13. 15. Alsoo moet in Gods huys / Gods Geest in die zijn / dewelcke het *Beeldt Gods* worden genaemt.", ebd., 28.

135 Ebd., 18.

136 Ebd., 39.

Die Bedingung, ein lebendiger Stein zu werden, sei zum einen die Ablösung vom eigenen Ursprung und zum anderen die Bereitschaft, geformt und behauen zu werden, um sich an einem je passenden Ort in das Ganze einzufügen.

> „Een Huys heeft niet alle steenen van een fatsoen en ghebruyck: sommighe sijn *houck-Steenen*: andere zijn *grond-Steenen*; andere *Pilaer-Steenen:* ander zijn *dack-Steenen*: andere *deur-Steenen*, andere *vloer-Steenen*; andere zijn ghemeyne *muer-Steenen.* Alsoo is het *Geestelijcke gebouw*; Yder moet sien tot wat plaetse en dienst van Gods Huys / hy bequaem is / en geschikt wort / en dan na dat *Model* sigh laeten bereyden."[137]

Der Prädikant verbindet hier die paulinische Metaphorik von Leib und Gliedern (1 Kor 12, 12-31) mit dem Bild des Hauses. Seine ausdrückliche Erwähnung von Pfeiler- oder Dachsteinen zeigt, daß Ridderus viel eher auf den Kirchenbau als auf den Bau eines Privathauses rekuriert. Führen wir uns vor Augen, daß er seine Gedanken zuerst vor versammelter Gemeinde vorgetragen hatte,[138] wird deutlich, auf welche Weise der Kirchenraum als geistlicher Erinnerungsort funktioniert haben dürfte: während oder nach der Predigt konnte sich ein Zuhörer direkt im Raum umsehen, die Lage der verschiedenartigen Steine im Gebäude nachvollziehen und zugleich seine eigene Position und die anderer Zuhörer darin verorten. Einem Leser des herausgegebenen Textes rief sich am ehesten die eigene Stadtkirche ins Gedächtnis, oder er konnte sich umgekehrt bei seinem nächsten Besuch an die gelesene Passage und ihre Moral erinnern. Das Buch mit Ridderus' Predigten fand übrigens nicht nur in Rotterdam Absatz, sondern wurde auch in Delft vertrieben.[139]

Zusammengefügt würden die „lebendigen Steine" durch guten Kitt und Zement – Ridderus meinte die geistlichen Tugenden Glaube, Hoffnung und Liebe –, während ein jeder darauf achten sollte, daß sich im Mauerwerk keine Löcher bildeten: die persönlichen Sünden.[140] Gemeinsam strebte das Haus, so Ridderus, danach, in die Höhe gebaut zu werden – obwohl es die höchste Vollkommenheit auf Erden nie erreichte –, was nur gelänge, wenn es fest gegründet wäre. Auf diese Weise könne sich das geistliche Haus von den übrigen Gebäuden unterscheiden und wie die großen Stadtkirchen zum Wahrzeichen Gottes in der Welt werden.

> „Dan moet oock in ons zijn *uytsteeckentheyt* boven de Steenhopen / en houd-stapels der Werelt / jae boven al de ghebouwen der aerde. [...] 'tGeen gebouwt wort verheft sigh boven de Aerde: ende ist een Huys voor een Prins of Coninck / het steeckt verre boven andere uyt / Kercken zijn de aensienlijckste

---

137 Ebd., 45. Einen ganz ähnlichen Vergleich liefert der Amsterdamer Prädikant Roelof Pietersz, PIETERSZ 1649, 110-114. Mittelalterliche Beispiele bei SAUER 1964, 112ff.

138 In der Einleitung bemerkt er, daß er ursprünglich neun Predigten gehalten hätte, welche er erst auf Wunsch des Druckers zu einem einzigen Text bearbeitet habe, RIDDERUS 1657, i-ii.

139 Im Leidener Exemplar des *Gestelijck Gebouw* entschließt ein Inhaltsverzeichnis diese und zwei weitere, vorangestellte Schriften des Prädikanten. Es beginnt auf der Rückseite der letzten Seite dieser Predigt und ist mit dem Druckervermerk „tot Delf: Anthony van Heusden" versehen, was den Eindruck erweckt, dort (nach-)gedruckt worden zu sein.

140 RIDDERUS 1657, 47f.

gebouwen selfs in groote Steeden / wy moeten *ons ghebouw* soo optimmeren / dat het luyster hebbe boven de aerdhoopen / en dichter aen den Hemel kome als de molshoopen der aerdelinghen. Jae wy bouwen een *Coninghs Huys,* wy zijn *een Tempel Gods.* 1 Cor. 3.16. Wy Timmeren een Geestelijcke Kercke: ghelijck Kercken uytmunten boven gemeyne Huysen / alsoo moeten die ter Kercke gaen in *Heylighe cieragie* uytmunten boven alle Wereltlingen."[141]

Wenn der Bau nach guter Ordnung und Vorschrift gebaut wäre, von außen schön aussehe und von innen gut genutzt werde, fände jeder seinen Platz. So zierten nicht zuletzt die in der Politik in Ansehen stehenden Ratherren und Regenten die Kirche, meint Ridderus, wenn er abschließend den Vergleich der verschiedenen Gläubigen mit Steinen im Bau noch einmal aufnimmt, ausführt und zu einem trostreichen Ende bringt.

„Het *Cieraedt* van Gods Kercke / 'twelck bestaet in de verscheydenheyt van de *materialen* die het Huys Gods bouwen: Daer zijn *Houck-steenen*, Magistraten: *Deur-steenen*, yverighe Christen; *Pilaer-steenen*, sterckgeloovige: *Naem-steenen*, bekende Godsalige; *rust-steenen*, Troosters*; Altaer-steenen*, Predicanten; *rijg-steenen*, Regeerders: *gegraveerde-steenen*, beproufde zielen. *Vloer-steenen*, arme / verachte: *buyten-muyr-steenen in reghen en wint staende*, de ellendige. Maer de verachtste *Vloer-steen*, de geslaegenste *muer-steen*, hebben dit tot troost / datse evenwel mede tot het gebouw behooren / datse so nodigh zijn als de beste steenen / datse het cieraat van Gods Huys oock helpen opmaecken / en dat die hier maer als *Vloer-steenen* en *buyten-muyr-steenen*, geacht zijn in *het Huys der genade*: als *Pronc-steenen*, als *Pilaer-steenen* in *het Huys der Heerlijckheyt* daer boven sullen staen."[142]

Der kurze Einblick in Ridderus' *Geestelijk Gebouw* hat verdeutlicht, daß der Kirchenbau als Ganzes in den Dienst der Verkündigung genommen werden konnte. Die Parallelisierung von Gebäude und (lebendiger) Gemeinde war den Zeitgenossen durchaus vertraut. Wie die Analysen in diesem Kapitel gezeigt haben, konnten gemalte Kircheninterieurs dasselbe leisten. Um sicherzugehen, daß der Betrachter dies tatsächlich in gleicher, erbaulicher Weise interpretierte, mußten die Gemälde freilich fast ebenso unmißverständlich eindeutig entworfen werden wie Ridderus' Predigt. Ob ausgeklügelt zusammenhängende Kompositionen mit Psalmnummern und Vorhang oder Ware, die mit kleinen Variationen im Dutzend gefertigt werden konnte – sie alle entwerfen einen Kirchenraum, der von der reformierten Verkündigung und dessen Symbol, der Kanzel, gezeichnet ist. So gemalt, lassen die Kirchen keine andere religiöse Nutzung zu als die Predigt der *publieke kerk*.

141 Ebd., 50f.
142 Ebd., 55f.

6 Orte der Erinnerung – Orte der Meditation

Daß die malerische „Konfessionalisierung" des Kirchenraums nicht immer stattfand, ist genauso wichtig zu betonen. Der Chorbereich der *Oude Kerk* beispielsweise, den Van Vliet und andere sehr zahlreich in Szene gesetzt haben, ist in allererster Linie mit dem Marktplatz zu vergleichen. Verabredungen, Gespräche und Spiele geschehen dort ebenso wie auf Jan van der Heydens Dam-Ansichten, Hunde streunen auf beiden Gemälden (Abbn. 105, 106).[1] Der Markt war der größte öffentliche Platz unter freiem Himmel, die Stadtkirchen boten den meisten überdachten Raum und deshalb Treffpunkte bei jedem Wetter. Da sie zur gebauten städtischen Architektur gehörten, empfahl Samuel van Hoogstraten jungen Künstlern auch, Kirchenbauten ebenso wie Märkte mit Auge, Stift und Pinsel zu studieren.[2]

Die Kirchen gehörten dem öffentlichen Raum in einer nach-reformatorischen Umgebung an – sonst wäre der Chor nicht derart betretbar. Das freilich wirkte auf Katholiken und Lutheraner gleichermaßen befremdlich. Heinrich Ludolff Benthem beklagte die „wüsten Kirchen" – eine wahrscheinlich ganz normale Folge der Tatsache, daß die Gebäude allen und damit auch niemandem gehörten. Zwar sei es „gewiß / daß die *Reformirte* hie selbst wie an anderen Orten / eine große Ehrerbietung vor Gott haben; aber ich kan nicht wohl damit Reymen / daß sie dessen Häuser so gering halten."[3] Es gebe natürlich durchaus einen Unterschied zwischen dem alttestamentarischen Tempel und der Kirche des neuen Bundes, so Benthem, „Darum aber höret unsere Pflicht nicht auf / auch mit dem äusserlichen Gott zu ehren". Gerade vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Architektur, der „Königlichen Palläste[...]" der Bürger, war dem lutherischen Theologen unverständlich, „daß Gott sich in solchen schlechten Hütten behelffen soll." Die einzige Begründung, die er während seiner Reise entwickeln konnte, war, daß die Kirchenbauten die anti-katholische Haltung der Holländer konserviert hätten:

> „Ich habe mir die Gedancken gemachet / die sonst in ihren Häusern zierliche und prächtige Holländer haben gleich Anfangs bey Abwerffung des Päbstischen Jochs / auch mit Haltung ihrer Kirchen=Gebäue wollen zeigen / wie sehr sie von denjenigen nun unterschieden / welcher Gottesdienst darin[n] bestehet / daß mehr der äusserliche als innerliche Bau gezieret werde: Gleich wie man anmercken kan / daß in

---

1 Zu den öffentlichen Räumen (Straßen, Brücken und Plätze) im frühmodernen Amsterdam vgl. auch KISTEMAKER 2000.

2 „Leer vooreerst de rijke natuer volgen, en wat'er in is, naebootsen. De Hemel, d'aerde, de zee, 't gedierte. en goede en booze menschen, dienen tot onze oeffening. De vlakke velden, heuvelen, beeken en geboomten, verschaffen werx genoeg. De steeden, de marten, de Kerken, en duizent rijkdommen in de Natuer, roepen ons, en zeggen: kom leergierige, beschouw ons en volg ons nae.", VAN HOOGSTRATEN 1678, 18.

3 BENTHEM 1698, 3f., auch die folgenden Zitate. Die Klage steht sofort am Anfang des einleitenden Kapitels „Von den guten und bösen Dingen in Nieder=Lande" noch vor den schlechten Manieren und der positiv bewerteten ehelichen Treue, weshalb die Kirchenfrage ihn wohl tatsächlich sehr beschäftigt haben dürfte.

dieser *Republic* einige Dinge angeordnet sind die Anfangs aus Haß gegen die Spanier entstanden / und nun denen wunderbahr duncken / welche ihren ersten Ursprung nicht wissen."[4]

Um den nachlässigen Umgang der Holländer mit ihren Stadtkirchen zu erklären, bediente sich Benthem eines ausdrücklich konfessionellen Argumentes: für ihn war es nicht nur ein bedauernswerter Charakterzug, sondern auch durch das spezifisch niederländische Reformiertentum zu begründen. Tatsächlich dürfte die Verwahrlosung der Kirchengebäude eher umgekehrt zu verstehen sein: gerade, weil der Raum nicht vollständig konfessionalisiert war – die Reformierten also kein Recht auf die ständige und ausschließliche Benutzung der Kirchen durchsetzen durften, konnte keine ständige (staats-kirchliche) Ordnung einziehen, deren Regeln gleichermaßen von städtischer wie von konfessioneller Seite vertreten und eingefordert wurden.

Der Jesuit Johannes Pakenius ereiferte sich nicht nur darüber, daß der Glanz der Stadt Utrecht mit dem Verschwinden des orthodoxen, lies: katholischen Glaubens vergangen und die Bilder der Heiligen aus den Kirchen entfernt worden waren – rhetorisch fragt er, ob man dann nicht auch noch die geschriebenen Berichte über die Heiligen aus den heiligen Evangelien streichen könne.[5] Vielmehr noch störte ihn, daß die Heiligenbilder von „Magnatum, Heroum, ac Literatorum Cenotaphia", Gedenkzeichen für Bürger also, gleichsam ersetzt wurden. Nicht die Erinnerung an verdienstvolle Verstorbene irritierte ihn, sondern daß diese als Alternative – und buchstäblich an Ort und Stelle – der Heiligenverehrung geschah. Die religiöse Dimension des Gedenkens aber, die im Gebet Eltern und Kinder miteinander verband, war in Gefahr: „Quorsum ingratae illae vivorum hæredum in defunctos Parentes & Benefactores lituræ, ORATE PRO EO?"[6]

Mit seiner Kritik berührte Pakenius einen Punkt, in dem sich die niederländischen Kirchen vom Marktplatz unterschieden: die in ihnen allgegenwärtige Dimension von Tod und Erinnerung. Statt Orte heiliger Präsenz waren die Kirchenbauten Orte allgegenwärtigen kollektiven und familiären Gedenkens. Dieses Kapitel möchte versuchen zu ermessen, auf welche Weise dies in gemalten Kircheninterieurs reflektiert wurde. Dazu soll die Darstellung von Wappenschilden, Epitaphien und Grabmälern betrachtet werden. Wann wurden diese funktionell im Rahmen einer konfessionell gefärbten Erinnerung? Insbesondere, wenn das Gedächtnis nationaler Helden in einen eindeutigen Zusammenhang gebracht wurde, dürfte das nicht unbedeutsam gewesen sein.[7]

---

4 Ebd., 4f.

5 PAKENIUS 1695, 37: „Cur illi seu picti, seu sculpti indoctæ plebis characteres ex locis sacris potiùs, quam literati eorundem *Sanctorum* apices ex sacro Evangeliorum codice expungantur?"

6 Ebd., dt. etwa: „Wohin führen die gegenüber den verstorbenen Eltern und Wohltätern undankbaren Streichungen durch die noch lebenden Erben des ‚Betet für sie'?"

7 Grundlegend zur Memorialkultur um Oranien und die „Seehelden" und der Sepulkralkunst in den Niederlanden NEURDENBURG 1948; LAWRENCE 1992; SCHOLTEN 2003; zum ihrem Kontext in Flandern vgl. LAWRENCE 1981.

Gerade hier jedoch ist Vorsicht geboten: Insbesondere die Denkmäler berühmter Männer sowie nicht zuletzt das Oraniermonument waren touristische Sehenswürdigkeiten – „un chef-d'oeuvre, c'est la seule chose qu'on puisse citer à Delft", war ein Reisender im 18. Jahrhundert überzeugt,[8] doch auch für Heinrich Ludolff Benthem waren die Gräber das fast einzig erwähnenswerte in den Kirchen von Den Haag, Delft, Rotterdam und Dordrecht.[9] Insbesondere in Delft gehörte das Betrachten der Sepulkralkunst zum Pflichtprogramm eines jeden Besuchers, wie Jean de Parival in seinem 1651 erschienenen Reiseführer notiert hatte: „Les étrangers ne manquent pas d'aller voir ces tombeaux."[10] Durch die Gräber erfuhr ein Fremder viel über die Kultur, Geschichte und das Selbstverständnis des besuchten Landes, nicht wenige schrieben mit gut antiquarischem Interesse die Inschriften ab. Die *curiositas* erstreckte sich auf die Erfahrung einer „historischen Sensation", einer Begegnung mit den Helden der Vergangenheit, wie sie näher nicht möglich war.[11] Die Präsentation der Sehenswürdigkeiten war gut organisiert: Die Kirchen waren täglich offen – Zeugnisse aus dem 18. Jahrhundert bemerkten, daß dies gerade wegen des Grabtourismus der Fall sei[12] –, für wenige *stuivers* konnte man Fremdenführer buchen, die Wissenswertes erzählten und möglicherweise auch dazu beitrugen, Anekdoten zu tradieren.[13] In Den Haag bezahlte ein Reisender offenbar drei, in Delft vier und sechs *stuivers* „Eintritt" in die Alte bzw. in die Neue Kirche.[14] Außerdem wissen wir, daß zumindest in Utrecht und Delft vor den Grabmälern

---

8 *Journal d'un voyage en Hollande en may 1770*, ms, Bibliothèque Municipale Versailles, Inv.-Nr. Ms P 17, 133; zit. nach SCHOLTEN 2003, 215, 266, Anm. 15.

9 Zu Delft erwähnt er den Tod des „Willem van Orangje" und „die neue Kirche / worinn derselbe sein herrliches Grabmahl" besäße, irrte sich allerdings im Ort der anderen Monumente: „In obgedachter Kirche [*sic!*] sind auch zu sehen die prächtige Grabstäten / des Admirals *Pieter Heins*, und deß Seehelden *Tromps*. Es hat auch diese Kirche einen schönen Thurm und ein angenehmes Glockenspiel." Die große Kirche von Rotterdam habe „viel prächtige Grabstetten / als der drey *Vice-Admiralen*, *Lambert Moy*, *Cornelii van Witt*, und *Johan van Leifde*, wie auch des *Admirals* auff der Maaß / *Eybert Bartholomæi van Cortenaer*" und in Dordrecht seien „zu sehen die Grabstäte und *Epitaphia* des *Cornelii, Caroli* und *Gvlielmi van Bevern*, *Johannis Berckii, Jacobi, Cornelii* und *Thomæ de Witte* und vieler anderer mehr.", BENTHEM 1698, 119-122.

10 Jean-Nicolas de Parival, *Les délices de la Hollande, oeuvre panégyrique avec un traité du gouvernement et un abrégé de ce qui s'est passé de plus mémorable en l'an de grâce 1650*, Leiden 1651, 76, zit. nach SCHOLTEN 2003, 213, 266, Anm. 213.

11 Vgl. SCHOLTEN 2003, 218.

12 Ebd., 212f., 266, Anm. 4, 10.

13 Das beste Beispiel sind wohl die Legenden um den Hund zu Füßen der Liegefigur des Oraniers, der – einer Version zufolge – nicht von der Seite seines ermordeten Herren weichen wollte, dazu SCHOLTEN 2003, 216f.; auch Van Bleyswijck kennt die Geschichte und erzählt sie an erster Stelle seiner über andere Textquellen hinausgehenden Bemerkungen zum Oraniergrab, VAN BLEYSWIJCK 1667-80, I, 264: „[...] een konstigh uytgehouwen Hondt / wiens getrouwigheyt denckwaerdigh is / want als syn Heer overleden was / en wilde hy evenwel niet van hem scheyden / sonder te willen eten of drincken / soo dat hy ten laetse door Rouw / honger / en dorst syn leven met de doodt mede verwisselt heeft [...]".

14 Dies vermerkte Richard Holford (1671), VAN STRIEN 1998, 380; SCHOLTEN 2003, 213f. Der „Eintritt" muß allerdings nicht zwingend mit den Monumenten zu tun haben, Holford hatte auch in Kirchen in Den Briel und Utrecht 6 *stuivers* gelassen, während er im Utrechter Dom und in Breda wiederum 12 *stuivers* bezahlte, VAN STRIEN 1998, 379, 382f.

Spendenbüchsen für karitative Zwecke aufgestellt wurden.[15] Die Monumente trugen zum Ruhm der Stadt bei und wurden entsprechend hervorgehoben. Im kleinen Delft gab es von ihnen „meer dan in andere plaetsen", teilte Dirck van Bleyswijck stolz mit, weshalb sie von besonderer Wichtigkeit für die Eigenpräsentation der Stadt waren; nicht umsonst hatte er Kupferstiche der Grabmäler für Piet Hein, Tromp und Oranien in die *Caert figuratyff* einfügen lassen und ihnen selbst mehr als zwanzig Seiten gewidmet (Abbn. 12, 123).[16] Ferner ließ der Autor Epitaphien und interessante Inschriften auf Grabplatten nicht unerwähnt und versah ihr Betrachten mit einer gelehrten Allüre, indem er es in historische Anekdoten einbettete.

Gemälde, auf denen Grabmäler an prominenter Stelle zu sehen sind, präsentieren ein Interieur, das der jeweiligen Stadt eindeutig zugeordnet werden konnte und mit seinem Motiv noch dazu ihr Prestige verstärkte. Ein eindeutig als exotischer Ausländer zu identifizierender Besucher vor dem Grab Maerten Harpertsz. Tromps, wohl ein Türke, unterstreicht die Ausstrahlungskraft des niederländischen Helden in der Heimatstadt seiner dritten Ehefrau (Abb. 127).[17] Cornelia Teding van Berkhout (1614–1680) war es, die den Bau der Familiengruft auf der Fläche von acht Gräbern in der *Oude Kerk* veranlaßt[18] und zwei Jahre nach dem Tod ihres Mannes gemeinsam mit Tromps zweitältestem Sohn Harpert den Vertrag mit dem Bildhauer Rombout Verhulst geschlossen hatte.[19] Im selben Jahr, in dem das Monument vollendet wurde, dürfte sie Hendrick van Vliet den Auftrag zur Fertigung des repräsentativen Bildes erteilt haben.[20] Das Gemälde ist 1658 datiert. Ein Jahr zuvor hatte der Marinemaler Willem van de Velde d.Ä. eine monumentale Darstellung der *Seeschlacht bei Ter Heide am 10. August 1653*, bei der Tromp ums Leben kam, fertiggestellt; wie anzunehmen ist, dürfte die Federmalerei (*penschilderij*) für Harpert Maertensz. Tromp gemacht worden sein.[21] Deutlich verzeichnen wir damit das aktive Streben der Familie, das verehrende Gedächtnis Tromps zu kultivieren und damit selbstredend ihr eigenes Ansehen zu

---

15 SCHOLTEN 2003, 217f.

16 VAN BLEYSWIJCK 1667-80, I, 176-185, 260-270, Zitat: 178.

17 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Die Oude Kerk in Delft mit dem Grabmal Maerten Harpertsz. Tromps*, Lw, 123,5 x 111 cm, sign. u. dat. m. an der Säule: „H van. vliet / .1658", Toledo/Ohio, The Toledo Museum of Art, Inv.-Nr. 84.80; dazu auch unten, Kap. 6.4.1. Auf einem anderen Gemälde Van Vliets befindet sich eine ähnliche Figur vor dem Grabmal für Piet Hein (Abb. 125), vor dem von De Lorme in Szene gesetzten Grabmal Witte de Withs sieht man ebenfalls einen Fremden mit Turban (Abb. 132).

18 Der Admiral besaß bereits ein Familiengrab in der Rotterdamer *Laurenskerk*, wo seine zwei ersten Ehefrauen bestattet waren, HODENPIJL 1900, Sp. 213ff.

19 BREDIUS 1882/83A, Transkription des Vertrages d.d. 18.9.1655 auf S. 62ff.; vgl. MEISCHKE 1967, 177-181; SCHOLTEN 2003, 44f., 211. Der Beschluß zur Errichtung eines Grabmals war gleichwohl direkt nach Tromps Tod durch die Generalstände gefaßt worden, zur tatsächlichen Realisierung mußte offensichtlich erst die Witwe die Initiative ergreifen, im übrigen wie bei Piet Hein auch.

20 Vorgeschlagen in: AUSST.-KAT. ROTTERDAM 1991, Nr. 43, 215.

21 Auf die Parallelität hat Andreas Gormans gewiesen, GORMANS 2007, 183ff.; vgl. AUSST.-KAT. ROTTERDAM & BERLIN 1997, 421-425, Nr. 100. Neben diesem gehörten Harpert zwei andere Seeschlachten Van de Veldes, die gemeinsam ein Ensemble zur Erinnerung an dessen Vater bildeten, nun allesamt im Rijksmuseum Amsterdam, Inv.-Nrn. SK-A-1362-63, SK-A-1365.

vergrößern. Die Wahl des Begräbnisortes Delft selbst spricht Bände: Wohnort der Familie war Den Haag, von dort aus bewegte sich ein langer Trauerzug nach Delft, wie er zuvor nur Oranierprinzen würdig gewesen war. Mit dem bereits vorhandenen Monument für Piet Hein war die *Oude* ein Pendant zur *Nieuwe Kerk*, die bereits als Grablege der Oranier distinguiert war. Tromp hatte sich jederzeit loyal gegenüber Friedrich Heinrich und Wilhelm II. verhalten, sich jedoch während der Auseinandersetzung im Jahr 1650 keine Blöße gegeben.[22] Sein Staatsbegräbnis im Heimatort seines Vaters mag ein Versuch gewesen sein, Tromp auch als Totem als Identifikationsfigur zu positionieren – von der Haltung des einzelnen mag es abgehangen haben, ob dies als Ergänzung oder als Alternative zu den Oraniern verstanden worden war;[23] die Stadt Delft und die Familie – Cornelia stammte aus dem Delfter Patriziat – haben davon in jedem Fall profitiert. Um das Gedächtnis des „Seehelden" zu verbreiten, wurden verschiedene Medien eingesetzt: die Bildhaukunst für das eigentliche Grabmal und die Malerei, die einerseits den nicht zu lokalisierenden Todesort virtuell erstehen ließ und zum anderen den Erinnerungsort übertrug; im Hintergrund steht die Flut gedruckter Porträts, Allegorien, Lobeshymnen, und Verhandlungen, welche sich um Tromps Triumphe und Tod rankten und selbstverständlich unabhängig von der Familie auf Interesse stießen.[24]

Hendrick van Vliets Gemälde machte den Ort des Grabes „mobil", wodurch das ehrenvolle Gedächtnis in ein Privathaus übertragen wurde – nicht anders hatten die Darstellungen des Oraniergrabes funktioniert. Wie im Hinblick darauf gezeigt, gibt die malerische Komposition immer auch vor, in welchem Rahmen die Erinnerung stattfinden sollte. Bildnerische Bezüge bieten das Interpretationsmuster, von dem der Besucher der jeweiligen Kirche abweichen kann, der Betrachter des Gemäldes jedoch nicht. Im Hinblick auf die Seehelden-Grabmäler soll unten untersucht werden, wie eng oder weit gemalte Kircheninterieurs diesen Interpretationsrahmen ziehen.

Ganz ähnliches gilt für die Darstellung von Epitaphien und Wappenschilden, den Memorabilien für die Erinnerungskultur des lokalen Patriziats, auf die zuvor eingegangen werden soll. Wann sind sie von Wichtigkeit für die Aussage eines Gemäldes, wann vielleicht sogar religiös bestimmt, wann nur Dekor? Und wann wird ein Gemälde selbst zum Konstituenten einer besonderen *memoria*? Ein letzter Abschnitt faßt die sich wiederholenden Motive des Betrachtens und des offenen Grabes zusammen und bettet sie in die Kultur der *meditatio mortis* ein. Während der

---

22 PRUD'HOMME VAN REINE 2001, 129ff., Tromp wurde allerdings kurzzeitig degradiert, EEKHOUT 1992, 66.

23 Zum Begräbnis PRUD'HOMME VAN REINE 2001, 20f., 195f. Auf die gemeinsame zeremonielle Sprache der Begräbnisse für Statthalter (Friedrich Heinrich, 1647) und Marineoffiziere (De Ruyter, 1677) weist Mörke 2005 und interpretiert sie zwar als politische Parallel- oder Alternativkonstruktionen (De Ruyter war *staatsgezind*, sein Begräbnis fand in Amsterdam statt), die durch die Form gleichwohl zur letztlichen Integration der Strömungen beitragen konnten.

24 Zur Druckgraphik vgl. AUSST.-KAT. ROTTERDAM 2005, 116-120. Die Porträtmalerei sei an dieser Stelle vernachlässigt, noch nach 1660 verfertigte Jan Lievens ein Porträt des Helden als Pendant zu Cornelias Porträt, Abb. in: PRUD'HOMME VAN REINE 2001, Pl. 3.

Analyse werden wir immer auf eine Wechselwirkung von bildlicher Evidenz, urbaner oder gar nationaler Bedeutung, von künstlerischem Anspruch und Konvention sowie von persönlichen und religiösen Beweggründen beim Publikums treffen. Wir dürfen dabei nicht von der Konkurrenz der verschiedenen Faktoren ausgehen, sondern vielmehr von wechselseitiger, sich gegenseitig verstärkender Inanspruchnahme.

6.1 Gemälde als Konstituenten einer familiären *memoria*

6.1.1 Mit dem Rücken zu *Oranje*: Der Fall Teding van Berkhout

Die Familie Teding van Berkhout besaß – und besitzt noch heute – ein weiteres Gemälde von Hendrick van Vliet, welches bereits erwähnt worden ist (Abb. 107).[25] Die hervorragende malerische Qualität des Bildes weist ebenso wie die außergewöhnliche Komposition darauf hin, daß es sich um ein Auftragswerk mit einer besonderen Bedeutung gehandelt haben muß. Das Werk ist auf 1661 datiert, ebenso wie Van Vliets drei Jahre zuvor gemaltes Tromp-Grabmal thematisierte dieses Bild Erinnerung – an den Stammvater der Familie Teding van Berkhout in Delft. Unser Standpunkt ist der Chor der *Nieuwe Kerk*, wir schauen auf das hölzerne Chorgitter mit der Gebotetafel, auf deren uns zugewandten Rückseite rechts das Vaterunser und links das apostolische Glaubensbekenntnis gut und deutlich zu lesen sind. Durch die geöffneten Flügel des Haupteingangs sehen wir in das Mittelschiff der Kirche, wo sich zwei Hunde belauern und Menschen auf und ab gehen. Das wichtigste befindet sich jedoch rechts, jenseits der von Chorgitter und Architektur vorgegebenen Symmetrie. Am hellen, sonnenbeschienenen Doppelpfeiler befindet sich das Epitaph von Adriaen Teding van Berkhout (1571–1620), wie es sich auch heute noch an dieser Stelle befindet (Dokumentation 5, 7).[26] Auf ihm genannt wird ebenfalls dessen zweite Ehefrau, die aus einer der reichsten Delfter Familien stammende Margaretha Duynst van Beresteyn (1581–1635), deren Wappen auf dem Sockel des Epitaphs angebracht ist. Die Familienwappen der Eheleute hängen zudem prominent über dem Epitaph, der heraldischen Ordnung entsprechend rechts das Margarethas, links das Teding van Berkhouts. Ein Mann, dessen roter Umhang unseren Blick ganz automatisch auf sich zieht, steht vor diesen Gedenkzeichen, ein Motiv, dem wir immer wieder begegnen werden. Er betrachtet das Monument oder

---

[25] Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Nieuwe Kerk in Delft mit dem Epitaph von Adriaen Teding van Berkhout*, Lw, 100 x 112 cm, sign. u. dat. r. an der Pfeilerbasis: „H.van.Vliet.A°.1661.“, Delft, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, als Leihgabe der Stichting Teding van Berkhout. Zu diesem Gemälde vgl. AUSST.-KAT. ROTTERDAM 1991, 219ff., Nr. 44, Farbabb. (mit Lit.); AUSST.-KAT. DELFT 1996, 80, Abb. 65; AUSST.-KAT. OSAKA 2000, 82ff., Nr. 10; AUSST.-KAT. NEW YORK & LONDON 2001, 414ff., Nr. 83.

[26] Es wird, mit Fragezeichen, der Werkstatt von Hendrick oder Pieter de Keyser zugeschrieben. Wie Scholten betont, findet sich die Kombination von italienischem Portoro und Carraramarmor nur in den Epitaphien in der *Nieuwe Kerk* und am Oraniermonument, SCHOLTEN 2003, 109; dazu auch VAN BERESTEYN 1936, 17f.

scheint dessen Inschrift zu lesen – „MONVMENTVM HIC VIDES“ steht in seiner Mitte, wozu Van Vliets Gemälde ebenfalls einlädt. Jedes einzelne Wort ist gut zu entziffern, auch wenn die Verteilung der Textabschnitte und ein Detail vom Original abweicht, worauf noch zurückzukommen ist. An der Stelle, wo sich heute der Grabstein Adriaen Teding van Berkhouts befindet,[27] kauern drei Jungen, sie haben Papier auf den Boden gelegt und in den Händen, um möglicherweise von der eingehauenen Schrift einen Abrieb zu machen. Wir können auf der mittleren der großen, reliefierten Grabplatten, welche exakt auf der perspektivischen Blickachse liegt, den Namen „Adrianus“ entziffern; nur wenige Schritte von unserem imaginären Standpunkt, so wird uns suggeriert, befindet sich Teding van Berkhouts eigentliches Grab. Wie es einmal ausgehoben wurde, steht uns links vor Augen, die bekannte Gesprächsgruppe aus Van Vliets Skizzenbuch (Abb. 55) schließen die Figurengruppen im Chor ab: der im Grab stehende Totengräber im Gespräch mit dem schwarzgekleideten Mann.[28] Zu ihnen hinüber schaut der Junge, der mit seinem Hund wahrscheinlich den rotgekleideten Herren begleitet, so daß sich zwischen diesen beiden Gruppen eine Beziehung über die Grabplatten hinweg aufbaut, welche durch die symmetrische Komposition an dieser Stelle des Bildes noch verstärkt wird. Mit dem Oraniermonument im Rücken lenkt Van Vliet unsere ganze Aufmerksamkeit einerseits auf den Raum der *preekkerk* und andererseits auf das Familiengedächtnis Teding van Berkhout, ohne den Status von Kirche oder Familie durch die räumliche Nähe zu Oranien in irgendeiner Weise zu erhöhen. Auf vielen Gemälden, die das Oraniergrab vom südöstlichen Chorumgang her zeigen, ist das Berkhout-Epitaph dagegen regelmäßig im Hintergrund zu sehen. Die Frage ist, ob mit der Verschiebung des Fokus eine politische Aussage einher ging. Ex negativo dürfen wir annehmen, daß eine andere Bildlösung mit dem Oraniergrab während der statthalterlosen Zeit durchaus ein starkes Statement gewesen wäre – daß das Gemälde anders aussieht, sagt zunächst nur, daß der Fokus ein anderer ist: es geht um die Delfter Kirche und um Teding van Berkhout.

Der Familientradition zufolge hatte der älteste Sohn von Adriaen und Margaretha, Paulus Teding van Berkhout (1609–1672), das Gemälde bei Hendrick van Vliet in Auftrag gegeben.[29] Angenommen, daß es in dessen Haus am Vijverberg hing, muß es ein Stück Delft in Den Haag bedeutet haben: es repräsentierte den Ort, der für den Aufstieg seines Geschlechts entscheidend gewesen war, der Geburtsort seiner Mutter und seiner Ehefrau Jacomina van der Vorst (1621–1665). Paulus war Jurist und seit 1649 „Raad en rekenmeester“ der *Rekenkamer der Domeinen van Holland en West-friesland*, er arbeitete also bei dem zentralen Verwaltungs- und Aufsichtsorgan für Beamte der mächtigsten niederländischen Provinz. Obwohl darum in der *Hofstad* residierend, hatte er sich 1658 an die Bürgermeister der Stadt Delft gewandt, seinen sieben Kindern die

---

27 Der Ort ist allerdings nicht der originale, der Stein wurde erst 1923 dorthin verlegt, VAN BERESTEYN 1936, 50.

28 Vgl. oben, Kap. 2.5.1.

29 SCHMIDT 1986, 37; AUSST.-KAT. ROTTERDAM 1991, 219, Nr. 44.

Bürgerrechte zu gewähren „alsoff deselve binnen de stadt van Delff [...] geboren waren" – bestrebt, den Ort als Basis für den Einfluß seiner Familie zu erhalten.[30] Während sein älterer Halbbruder Volckert (1597–1632) eine diplomatische und militärische Karriere anstrebte und in England, Frankreich und Italien sowie am päpstlichen und am kaiserlichen Hof verkehrte,[31] wahrte Paulus die Tradition des bodenständigen, aber nicht weniger ehrgeizigen, Regentendaseins, das ihrem gemeinsamen Vater den sozialen Aufstieg ermöglicht hatte. Adriaen war aus Hoorn gebürtig und bekleidete nach seinem Jurastudium zunächst das Amt des *pensionaris* von Monnikendam.[32] Indem er Margaretha van Beresteyn heiratete, verband er sich mit dem Patriziat von Delft, wo er ab 1607 wohnen sollte. Aufgenommen in die Kreise von Den Haager Verwaltungsbeamte wurde er Mitglied im *Raad van State* und später auch vom *Hof van Holland*, dem obersten Gericht der Provinz, durch Investitionen im Überseehandel und der Landgewinnung durch Einpolderungsmaßmahmen vermehrte er sein Vermögen beträchtlich.

Für das soziale Kapital der Familie war die Verankerung in Delft unerläßlich, was ein Grund gewesen sein dürfte, Adriaen Teding van Berkhout, der 1620 in Den Haag gestorben war, in Delft zu bestatten. Ob sich die Entscheidung für ein Familiengrab in der Neuen Kirche daraus erklärt, daß Teding van Berkhout dennoch ein *Newcomer* war, kann nicht entschieden werden. Immerhin ist auffällig, daß sich seine Witwe auf der Hippolytusbuurt genannten Straße niederlassen sollte,[33] in der Nähe der *Oude Kerk* und damit in einer Gegend, die seit alters von den Reichen und Etablierten bewohnt wurde. Nebenbei sei bemerkt, daß die Unterschiede auf der sozialen Landkarte der Stadt die ungleichgewichtige Verteilung der Epitaphien, wie in diesem Kapitel auffallen wird, begründen dürfte. In der Alten Kirche an der vornehmen Gracht *Oude Delft* befinden sich die kostbaren Gedenktafeln von Mitgliedern der Familien Van der Dussen, Spaerwoude, De Bije, Lodensteyn, Welhouc und Delff,[34] während in der *Nieuwe Kerk*, deren Pfarre sich bei ihrer Gründung auf die armen Gebiete im Nordosten erstreckt hatte, lediglich zwei Epitaphien zu sehen waren – der Familien Teding van Berkhout und Beresteyn. Das Epitaph für Adriaen und seiner Frau Margaretha van Beresteyn wurde von Paulus und seinen Schwestern gestiftet, das für Paulus van Beresteyn (1548–1625) und dessen Frau Volckera Knobbert (1554–

30 SCHMIDT 1986, 54-64, hier zit. nach ebd., 65.

31 Volckert Teding van Berkhout starb auf Seiten des kaiserlichen Heeres kämpfend im Dreißigjährigen Krieg, zu ihm ebd., 48-53.

32 Zu ihm ebd., 29-39.

33 Ebd., 36.

34 Es gab offensichtlich noch zwei weitere Epitaphien, zu allen VAN BERESTEYN 1939, 19-27. Das Epitaph für Jacob van der Dussen (gest. 1614) wird lediglich fragmentarisch in Kircheninterieurs verarbeitet (so auch unserer Abb. 125), zum Spaerwoude-Epitaph als Motiv siehe oben, Kap. 2.5.2, zu unserer Abb. 65, zu den anderen unten, Kap. 6.3.1.

1634), ihren Großeltern, wohl in zeitlicher Nähe.[35] Eine Könnte die Begräbnisstätte der Teding van Berkhouts gerade aufgrund der oranischen Grablege gewählt worden sein, immerhin nobilitierte deren Nachbarschaft? Die Familie konnte zwar auf einen Ahnen mit kämpferischer Geusenvergangenheit zurückblicken,[36] doch dürfte das Verhältnis zu Wilhelm von Oraniens Söhnen zum Zeitpunkt von Adriaens Tod äußerst gespannt gewesen sein: er war Remonstrant und hatte Johan van Oldenbarnevelt 1617 offen unterstützt.[37]

Vielleicht war die einzige an der Epitaphinschrift angebrachte textliche Änderung im Bild, die Adriaen nun als „ernsthaften Bewahrer von Freundschaft und Humanität *in gefährlichen Zeiten*" auswies, genau auf diese Umstände gemünzt,[38] schließlich sollte Paulus Teding van Berkhout auch dieses oranienkritische väterliche Erbe bewahren. Ein Statthalter war für ihn das „vijfde wyl aen een waegen" in einem republikanischen Staatswesen.[39] In einer Abhandlung, die er verfaßte, nachdem 1667 die holländischen Stände im „Ewigen Edikt" das Statthalteramt „für immer" abgeschafft hatten, gestand er diesem Amt höchstens den Dienst als Feldherren zu, unter der Bedingung allerdings, daß es den *heeren Staten* gutdünkte. Die Aufgabe eines Prinzen, die wahre Religion zu beschirmen, sei zwar ehrenwert, nur hätten die Oranier sie zu oft zu mißbräuchlichen Zwecken eingesetzt – die Erinnerung an den arminischen Vater scheint hier nahe. Kurz, für Paulus Teding van Berkhout war ein Statthalter das Beispiel für adlige Macht- und Prunksucht und stets aus auf „eygenheerschappije". Wie das Land regiert werden sollte, hatte er im Jahr 1665 niedergeschrieben in einer *Memorie [...] Tot berichtinge mijner kinderen, daerin aengewesen werdt de opperregeringe Godes en de blintheyt der menschen.*[40] Er entwickelte eine christlich-aristokratische Staatslehre, wie Cornelis Schmidt es nannte, in der das Funktionieren des einzelnen eine göttliche Prüfung war. Es sei nötig, so sein väterlicher Rat, zu begreifen, wie die Elemente der bürgerlichen Regierung wie Teile eines Uhrwerks ineinandergriffen, aber noch wichtiger einzusehen, wie Gott dabei jeden Menschen bewege. Oft seien die Regenten verblendet und begriffen nicht, daß ihnen Macht und Einfluß nur von oben gegeben sei, was zu Zwietracht, Unordnung und schließlich zum Ruin des Landes führte. In diesem Sinne verteidigte Teding van

---

35 Fraglich ist, ob es, wie Schmidt suggeriert, nach dem Tod Margaretha van Beresteyns geschah (SCHMIDT 1986, 37ff.; SCHMIDT 1987, 132) oder, wie der stilistische Befund nahelegt, in den zwanziger Jahren, SCHOLTEN 2003, 109. E.A. Beresteyn gibt an, daß das Epitaph für Paulus van Beresteyn und Volckera Knobbert in 1636 angebracht wurde, VAN BERESTEYN 1936, 16.

36 Adriaens Vater, Jan Jansz. Teding (1549–1633) aus Monnikendam, hatte sich 1572 den Truppen Lumays angeschlossen, SCHMIDT 1986, 28.

37 Ebd., 35f.

38 Die Wortgruppe „CONSTANS IN OMNI FORTVNA" wurde durch einen Zeilenwechsel aufgebrochen (was angesichts der fortlaufenden Schreibung im Gemälde zunächst nicht verwundert) und der zweite Teil durch den Ausdruck „DIFFICILLIMIS TEMPORIBVS" ersetzt, der sich nun auf die folgende Aussage, „AMICITIÆ ET HVMANITATIS CVLTOR SERIVS", zu beziehen scheint.

39 Zit. nach ebd., 62, dort auch folgendes.

40 Dazu ausführlich SCHMIDT 1986, 59-62.

Berkhout die Souveränität der holländischen Stände gegenüber den Regierungen der einzelnen Städte.[41]

Es war Paulus, der das Geschlecht Teding van Berkhout ganz bewußt formte, um die gesellschaftliche Position seiner Familie zu konsolidieren: retrospektiv, indem er bereits 1658 die erste Familienchronik verfaßt hatte,[42] und prospektiv mit seinen Manuskripten von ethisch-politischer Art. In diesem Zusammenhang muß auch Hendrick van Vliets Gemälde gesehen werden. Die *staatsgezinde* Haltung war „Familienräson" – noch Sohn Pieter Teding van Berkhout sollte zu der Mehrheit der Delfter Ratsherren gehören, die noch länger als ein Jahrzehnt gegen den wiedereingesetzten Statthalter opponierte[43] –, wodurch die Betrachterposition „mit dem Rücken" zu *Oranje* keineswegs nur dem Anbringungsort des Epitaphs geschuldet zu sein braucht. Drei Momente dominieren: erstens die noble Haltung der Hauptperson im Bild, des Betrachters des Epitaphs mit rotem Rock, Jagdhund und Burschen, die uns für die aristokratischen Ambitionen des unter der Haager Elite verkehrenden Delfter Zweigs der Teding van Berkhouts sensibilisiert,[44] zweitens der Blick zur Kanzel durch die mit Bibelversen versehene Chorschranke, welche, drittens, ihrerseits den Bogen spannt zum Vanitasmotiv im Bild, dem Gespräch des Totengräber. Die Kanzel dürfte für Paulus Teding van Berkhout gerade nicht der Ort sein, an dem Prädikanten das unwissende Volk zur bedingungslosen Oranierverehrung aufriefen, wogegen er sich scharf verwahrte.[45] Vielmehr könnte sie Ausdruck einer eigenen Frömmigkeit gewesen sein, welche er von dem hugenottischen Theologen André Rivet (1572–1651) – bei dem er als Student in Leiden gewohnt hatte – gelernt haben mag.[46] Seine *Memorie* zeugt von einer religiösen Ethik, die selbstverständlich keineswegs zeituntypisch war und der auch sein Motto entspricht: „Vroom voor de werelt, godtvruchtig voor d'hemel".[47]

Van Vliets Kircheninterieur bindet Teding van Berkhout folglich sowohl an die Stadt Delft als an einen Ort der Pietät, an dem gebetet und geglaubt wird. In den sofort einsichtigen zentralen

---

41 Wobei er Schmidt Zusammenfassung zufolge notabene nicht die Generalstände und damit die Republik als Ganze im Auge hat.

42 Die Eingangssätze lauteten: „Het is buyten allen twijffel dat het selvige een seer out geslacht is, ende altijt onder de voornaemste gerekent sijn geweest. Gelijck se oock van allen tijden gealieert sijn geweest aen de aensienelijckste familien, soo in Brabant, Vlaenderen ende Hollandt. Van gelijcken sijn sij oock geamployeert geweest in honorable charges, gelijck aale het selvige uyt diverse memoryen evidentelijck blijken ken", zit. nach SCHMIDT 1986, 15.

43 SCHMIDT 1986, 75.

44 Zur Bestimmung des Aristokratisierungsprozesses im Hinblick auf diese Familie ebd., 67ff. bzw. SCHMIDT 1987. Er betont, daß die Haltung stets ambivalent blieb, man war weder unproduktiver Adel noch einfachen Bürgern gleich. Der Bindestrich in der Bezeichnung „bourgeois-gentilhommes" ist sehr wichtig, so etwa benutzt bei ROORDA 1983, 123; KOOIJMANS 1987, 103.

45 SCHMIDT 1986, 62f.

46 Ebd., 54. Rivet wurde später von Friedrich Heinrich als Erzieher Wilhelms III. berufen, vgl. zu ihm Theodor Mahlmann, Art. Rivet (Rivetus), André (Andreas), in: BBKL, Bd. 8 (1994), Sp. 420-436.

47 SCHMIDT 1986, 59.

Worten innerhalb der Aufschrift am Architrav des Chorgitters, „WAT GY BEGEERT IN VW[E] GEBEDEN, GELOVENDE [ZUL]T GY ONTVANGEN“ (Mt 21, 22), verdichtet sich der geistliche Raum. „Gebeden“ verbindet den Text auf der Rückseite der Gesetzestafel – das Vaterunser – mit dem Durchblick zum Kirchenschiff, die die Kanzel umgebende Arkatur wird so vom Sonnenlicht erhellt, daß sie ihre optische Resonanz nur im Vordergrund finden kann: an der Pfeilerbasis zwischen Epitaph und dem betrachtenden Mann. Es ist als ob dieser Weg durch den Raum, den wir im aktiven Schauen zurücklegen, gleichsam unterhalb der notwendigen Bedingung („gelovende“) und dem Empfangen („ontvangen“) entlangführt. Was wird im Glauben empfangen? Ein Betrachter kann sich mit dem rückansichtigen Herrn identifizieren und sich diese Frage stellen. Das Bild gibt eine Antwort, indem es durch die Positionierung der Figurengruppen im Vordergrund ein imaginäres räumliches Dreieck erschafft, dessen Eckpunkte die Kanzel, die Epitaphgruppe und schließlich das Gespräch des Totengräbers bilden. „BEATAM RESSVRECTIONEM EXPECTAT“ beschließt die Lebensbeschreibung auf dem Epitaph, das im Angesicht von Kanzel und Grab ultimativ zu glaubende ist das ewige Leben.

Vor diesem Hintergrund ist gut vorstellbar, daß das Gemälde der *Nieuwe Kerk* mit dem Epitaph seiner Eltern für Paulus Teding van Berkhout ein ganz persönliches *memento mori* gewesen sein muß. Andererseits, und davon weder zu trennen noch dazu in Opposition zu setzen, gibt es die weltliche Erinnerung an den Stammvater des Delfter Geschlechts. Das antiquarische Interesse für illustre Männer, wie sie Kirchenbesucher an den Tag legten, veranschaulicht das Bild durch die drei mit einem Grabsteinabrieb beschäftigten Jungen. Ein zeitgenössischer Betrachter von Hendrick van Vliets Werk konnte den Text auf dem gemalten Epitaph entziffern und über den Verdienst des vier Jahrzehnte zuvor Gestorbenen lesen. Im Privathaus war es das Gemälde, das die Funktion des Epitaphs übernahm. Die Malerei verewigte das Gedächtnis und kreierte eine *memoria*, die für die Familie sowohl legitimierenden als politischen als religiös-moralischen Charakter besaß.

6.1.2 Die Gemeinschaft mit den Toten

Memoria heißt Gedächtnis und Erinnerung. Als insbesondere von Otto Gerhard Oexle bestimmtes „‚totales‘ soziales Phänomen“ bezeichnet sie die bewußte Vergegenwärtigung des Vergangenen oder von Abwesenden – und speziell von Gestorbenen.[48] Memoria ist der Akt, der diesen Toten wieder Gegenwart schafft. Ausgegangen wird dabei von einer grundsätzlichen Einheit von Leben-

[48] Der Ausdruck im Sinne von Marcel Mauss, OEXLE 1984, 394. Zum Verständnis der Memoria grundlegend SCHMID & WOLLASCH 1967; OEXLE 1976; OEXLE 1983; SCHMID & WOLLASCH 1984, hier bes. OEXLE 1984; SCHMID 1985, hier bes. OEXLE 1985; Otto Gerhard Oexle, Art. Memoria, Memorialüberlieferung, in: LMA, Bd. 6 (1993), Sp. 510-513; zur Forschungsgeschichte BORGOLTE 1998; überblickshaft VAN BUEREN 2005B, 13f.

den und Toten, die durch das soziale Handeln – eben durch die Memoria – sichtbar wird. Die dadurch gestiftete Gemeinschaft ist sowohl in diachroner als in synchroner Beziehung zu begreifen, sie verbindet sich mit den zu Erinnernden wie auch innerhalb der Gruppe, die erinnert. „Die Kommemoration der Toten ist eine elementare Form, in der sich die Selbstvergewisserung einer sozialen Gruppe vollzieht; denn die Totenmemoria zeigt die Dauer dieser Gruppe in der Zeit und wird deshalb zum Ursprung für das Wissen von der eigenen Geschichte."[49]

Die historische Forschung hat Formen der Memoria zunächst für das Frühmittelalter untersucht, wo die monastische Praxis im Mittelpunkt stand: Nekrologien oder Annalen und andere Arten von Gebetslisten wurden angelegt, um den Kreis der an der Liturgie Beteiligten durch die regelmäßige Namensnennung zu erweitern. Die Toten wurden mittels ihrer entzifferten und gesprochenen Namen im Gebet präsent. Dies ist die Grundlage für das Stiftungswesen, bei denen die Klöster mit Fürbitten „geistliche Dienstleistungen" erbrachten. Es gab Gebetsnetzwerke unter Klosterbrüdern, Gebetsverbrüderungen von Stadträten mit Klöstern, und in den Städten übernahmen später Gilden, Zünfte und Bruderschaften die Aufgabe, die Gebetsgemeinschaft von Toten und Lebenden zu sichern.[50] Wenn der am Beginn dieses Kapitels erwähnte Johannes Pakenius die Streichung des „Orate pro eo" auf Utrechter Grabsteinen beklagte, meinte er genau das: schmerzlich für ihn war die Diskontinuität im Gebet und damit in der geistlichen Verbindung zwischen den Erblassern und ihren späteren Nachkommen.

Die Forschung erweiterte die Erfassung memorialen Handelns sowohl chronologisch als im Hinblick auf sein Verständnis; von zentraler Bedeutung sei, so Oexle, die „gegenseitige Bedingtheit historischer und liturgischer Memoria".[51] Gemäß der mittelalterlichen Vorstellung standen die Toten auch als Rechtsubjekte in Beziehung zu den Lebenden und konnten als Kläger oder Beklagte, Eigentümer, Gläubiger oder Schuldner auftreten. Insofern konstituierte sich die Gegenwart der Toten sowohl in kognitiver und emotionaler Hinsicht als in Formen sozialen und rechtlichen Handelns.[52] Dieser Gedanke – oder besser die soziale Praxis – verschwand erst in der Zeit um 1800, so die These, als Friedhöfe zu Erinnerungslandschaften umgestaltet wurden, in denen zwar das Wissen um die Toten, nicht aber das Fühlen ihrer physischen Anwesenheit entscheidend war – ein Bruch, der sich in dem oft zitierten Anfang des zweiten Teiles von Goethes *Wahlverwandtschaften* (1809) reflektiert. Dort barg die Einebnung und Umgestaltung eines Kirchhofes Konfliktstoff, weil Familien fürchteten, nicht mehr wie bisher ihre Beziehungen

---

49 OEXLE 1983, 34.

50 OEXLE 1976, vgl. auch OHLER 2004, 30-50; zu den theologischen und liturgischen Aspekten ausführlich ANGENENDT 1984.

51 OEXLE 1983, 32. Zu Memoria in der mittelalterlichen Kultur vgl. die Beiträge in GEUENICH & OEXLE 1994; Beobachtungen zu Hansestädten etwa bei POECK 1994.

52 Hier: OEXLE 1983, 25.

zu den Toten aufrecht erhalten zu können.[53] Auch für Philippe Ariès markierte die Schwelle vom 18. zum 19. Jahrhundert den eigentlichen mentalitätsgeschichtlichen Bruch, erst mit der Konzeption von Friedhöfen als Gegenwelten zu den Städten der Lebenden sei die topographische Integration beider Bereiche aufgegeben worden. Wurden sie nun zu den „anderen Orten" melancholischer Bespiegelung, waren sie zuvor Plätze für öffentliche Versammlungen, Handel, Spiel oder Tanz.[54] Die Staffage unserer Kircheninterieurs kann dies gut illustrieren, dort sehen wir Mütter, Kinder, Hunde oder junge Paar neben ausgehobenen Gräbern (Abbn. 77, 78, 82). Ariès kennzeichnete die Frühe Neuzeit als eine Phase des Übergangs, der Tod als unmittelbar „eigene", auf Prüfung und Gericht vorausweisende Erfahrung wurde allmählich von einer Tendenz zur Dramatisierung des Todes „des Anderen" überlagert.[55] Wenn er feststellt, daß „im England von Samuel Pepys, im Holland der Kirchenmaler und in unseren französischen und italienischen Kirchen" Begräbnisse auf diesselbe Weise verliefen, da die „gefühlsmäßigen Einstellungen" diesselben gewesen wären,[56] verkennt er freilich – und offenbar bewußt provokant – die mit der Geographie aufgeworfenen konfessionellen Unterschiede.

Die Reformation brachte zweifellos einen Bruch mit sich, der sozialhistorisch jedoch nicht überschätzt werden darf. Die Friedhofsverlegungen im 16. Jahrhundert außerhalb der Stadtmauern geschahen, wie Craig Koslofsky gezeigt hat, in Deutschland vielmehr aus Gründen der Hygiene – die Bevölkerung war gewachsen und man erachtete den Gestank als bedrohlich für die allgemeine Gesundheit –, denn aus theologischen. Gleichwohl provozierte die Gleichzeitigkeit der Ereignisse, daß Friedhofsverlegungen in theologische Kontroversen aufgenommen wurden.[57] Der zeitweise lutherisch gewesene Katholik Georg Witzel (1501–1573) etwa beklagte die Trennung der Kinder von ihren Eltern, wenn jene außerhalb der Stadt begraben seien. Die familiären Bande, aber auch die Vorbereitung auf den eigenen Tod leide, wenn man „im jar kaum zwey oder drey mal hinaus kompt", „das weyl man nit mer die Todtengreber tegelich für augen sihet / gar wenig sich zu sterben schicken werden / unnd der Rohe hauff wirt gedencken / man sterbe nitt mer".[58] Gemäß seinem Grundsatz, daß für das Heil nur der Glaube des Einzelnen entscheidend sei, waren für

---

53 OEXLE 1984, 434ff., 386f. Ein Argument des jungen Rechtsgelehrten, eine Familienstiftung zu widerrufen: „Aber dieser Stein ist es nicht, der uns anzieht, sondern das darunter Enthaltene, das daneben der Erde Vertraute. Es ist nicht sowohl vom Andenken die Rede als von der Person selbst, nicht von der Erinnerung, sondern von der Gegenwart.", GOETHE 1809, II, 11.

54 ARIÈS 1980, 29f., 49ff.

55 ARIÈS 1980, 43; vgl. das Konzept zu Ariès vorausgegangenen *Studien zur Geschichte des Todes im Abendland*, wo er seine mentalitätsgeschichtlichen Beobachtungen noch eindeutig historischen Perioden zugeordnet hatte (frühes Mittelalter: „Der gezähmte Tod", Hochmittelalter: „Der eigene Tod", Frühe Neuzeit: „Tod des Anderen", heute: „Der verbotene Tod"), ARIÈS 1976.

56 ARIÈS 1980, 56.

57 KOSLOFSKY 1995; KOSLOFSKY 2000, 40-77.

58 Georg Witzel, *Ware trostung, grund und ursach auß Götlichem wort / daß uns Christen die unvermeidliche not des Tods / nit verschrecken soll* [...], Freiburg/Br. 1536, Ii2v., zit. nach KOSLOFSKY 2000, 179, Anm. 47. Zu Witzel: Ute Mennecke-Haustein, Art. Witzel, Georg, in: TRE, Bd. 36 (2004), 257-260.

Luther Gräber in erster Linie Botschaften an die Lebenden.[59] Zwar empfahl er, Begräbnisstätten nach medizinischen, nicht nach memorialen oder religiösen Gesichtspunkten auszuwählen – ein Grab *ad sanctos* war immerhin nicht mehr notwendig –, doch befand er sich wie Witzel auch in der Tradition der *ars moriendi*, die empfahl, sich auf den eigenen Tod geistlich so gut wie möglich vorzubereiten. Friedhöfe waren gut geeignet, um „den tod, das Jüngst gericht und aufferstehung zu betrachten und [zu] betten". Ein Friedhof „kundte auch zu gericht werden, das es zur andacht reyzte die so drauff gehen wolten", etwa mit „andechtig bilder und gemelde".[60]

Die mit einem Begräbnis verbundenen Rituale konnten so schnell nicht abgeschafft werden, auch dort nicht, wo man es ausdrücklich wollte. Die Schweizer Reformierten setzten das Begräbniswesen ganz ausdrücklich auf die Agenda, plädierten für Friedhofsverlegungen und zogen sich aus dem Begräbniswesen zurück, womit kirchliche und städtische Verantwortlichkeiten zunehmend getrennt wurden und als unnütz und abergläubisch angesehenen Bräuche zumindest nicht mehr in den Bereich der Kirche zu fallen brauchten.[61] Totengräber wurden überwiegend städtisch besoldet, Grabreden wurden durch den Zunftmeister und nicht mehr den Pfarrer gehalten, Glockengeläut wurde abgeschafft – wenn auch nur in den Städten und unter Widerständen. Als Zwingli verlangte, Grabsteine und Inschriften zu entfernen, um Grabkulte und Gebetsgedenken zu unterbinden, schuf er Sprengstoff, da die soziale Bedeutung familiären und kollektiven Totengedenkens theologisch begründete Reformen überlagerte. Ein reformiertes Formular für das Totengedenken mußte entwickelt werden, nach dem ab 1528 die Namen Gestorbener zumindest im Anschluß an den Gottesdienst genannt wurden.[62] Der Ablauf eines Begräbnisses wurde in der Kirchenordnung jedoch nicht mehr festgelegt, auch in Calvins *Institutio* wird die Bestattung nur am Rande im Kontext von Tod und Auferstehung erwähnt.[63] Sie war und blieb ein humaner Akt, besaß jedoch grundsätzlich keinerlei Relevanz für das Seelenheil des Verstorbenen mehr – Leib und Seele wurden zunehmend getrennt, wie auch die Lebenden von den Toten.[64] Daß Grabinschriften seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts in der Schweiz wieder zur Regel wurden,[65] zeigt jedoch, wie ausdauernd das Bedürfnis der Menschen war, sich ihre Toten mit ihren Namen gegenwärtig zu halten.

---

59 KOSLOFSKY 1995, 344ff. Zur Einordnung Luthers in theologische Vorstellung vgl. kurz Klaus Fischer, Art. Tod IV. kirchengeschichtlich, in: TRE, Bd. 33 (2002), 605-614, bes. 610f.

60 Martin Luther, *Ob man vor dem Sterben fliehen möge* (1527), in: LUTHER WA, Bd. 23 (1901), 338-379, hier: 327f.

61 Zum Begräbnisbräuchen und -ordnungen in der Schweiz, mit dem Schwerpunkt auf Zürich ILLI 1992, zum calvinistischen Genf ROHNER-BAUMBERGER 1975.

62 ILLI 1992, 115f.

63 *Institutio Christianae religionis* III, 25.5 und 25.8, hier nach: CALVIN, UNTERRICHT 1997, 670, 676.

64 Diesen Aspekt betont KARANT-NUNN 1997, 138-189, bes. 179ff., 187f.

65 ILLI 1992, 117.

Ganz ähnlich waren die Idealvorstellungen der niederländischen Reformierten – und ganz ähnlich, ja sehr wahrscheinlich noch stärker war die Kontinuität von traditioneller Praxis. Obwohl es insbesondere für Minderbemittelte auch Friedhöfe am Stadtrand gab,[66] blieben die Kirchen mit ihren direkt anschließenden Kirchhöfen die zentralen Begräbnisorte einer Stadt.[67] Nach in der Batavischen Republik (1795) und im Königreich Louis Bonapartes (1810) vergeblich ausgefertigten Dekreten wurde das Begraben in den niederländischen Kirchen 1827 per Gesetz verboten und fand, mit Ausnahme der oranischen Grabkeller, allerdings erst nach 1869 definitiv ein Ende.[68] Wie im Mittelalter auch waren vor den tiefgreifenden, die Gesellschaft und die Kirchenorganisation betreffenden Veränderungen der Zeit um 1800 Begräbnisse eine Angelegenheit der Nachbarschaft (*gebuurte*) des Toten und seiner Gildekollegen. Die Anwesenheit der unmittelbaren Nachbarn am Sterbebett machte auch den Tod zu einer gemeinschaftlichen Sache. Die praktische Organisation lag in den Händen einer professionalisierten Berufstandes: hier finden sich die Parallelen mit Zürich und Genf. *Aanzeggers*, *bidders* oder *nodigers* waren „Bestattungsunternehmer", die, wie die Namen sagen, beauftragt waren, die Gäste zum Trauerzug zu laden, eventuell die Feier zu leiten und für das sich anschließende Totenmahl Sorge zu tragen. Die Küster und Totengräber kümmerten sich von Seiten der *kerkfabriek* um das Grab und die Gebühren, welche dafür bezahlt werden mußten. Grabmiete und etwaiges Glockenläuten bildeten einen guten Teil der Einkünfte der *kerkfabriek*, der für den Erhalt des Kirchengebäudes notwendigen Güter also, deren Verwaltung nach der Reformation in den städtischen Aufgabenbereich fiel und von ehrenamtlichen *kerkmeesters* ausgeführt wurde.[69] Diese, die Mehrheit der Nichtreformierten einschließende Organisation von Sterben und Tod garantierte, daß in der Mitte von Gesellschaft und Stadt sowohl familiäres als auch kollektives und, wie am Beispiel der Monumente für Oranien und die „Seehelden" gezeigt, übergreifend nationales Gedenken seinen Ort behielt.

6.1.3 Medien der Vergegenwärtigung

Die Grabmäler waren es, die Memoria, die Gemeinschaft mit den Toten, herstellten und zur „Selbstvergewisserung" beitrugen. Mit der in ihnen ausgedrückten historischen Dauer legitimierten sie das Bestehen der Familie, der Stadt oder der Republik.[70] Die Funktion dieser Erinnerungszeichen, Memoria *hervorzubringen*, wird als dezidiert neuzeitlich beschrieben; die protestantische

---

66 Lisbeth Lodewijckx, Emanuel de Wittes Ehefrau beispielsweise wurde im Februar 1664 auf dem *St. Anthonis kerkhof* bei dem gleichnamigen Amsterdamer Torhaus (der Waage auf dem *Nieuwmarkt*) bestattet, siehe oben, Kap. 1.3.1, Anm. 171.

67 Außerhalb von Stadtmauern wurde nahezu nie begraben, DEN BOER 1976, 182.

68 Ebd., 181, zu folgendem ebd., 183ff.

69 VAN DEURSEN 1976.

70 Vgl. oben, Kap. 6.1.2, zu Anm. 49.

Fortsetzung der Memoria-Kultur kann man vielleicht als ihre materielle Zuspitzung begreifen. Von einem Bestandteil des „Gesamtkunstwerks“[71] wandelten sich die Grabmäler zu dem unabdingbaren Hauptelement von Memoria. Im Mittelalter waren Memorialbilder wie Stammbäume, Sukzessionslisten oder auf Altären integrierte Stifterfamilien lediglich Ausdruck der Gegenwart der Toten.[72] Nicht sie vergegenwärtigten die Gestorbenen, sondern die Gesamtheit der Handlungen und im liturgischen Kontext insbesondere die Namensnennung während der Messe. Hier begründete das Wort die Memoria – „ein Bild mag hinzutreten“, faßt Esther Meier prägnant zusammen.[73] In ihrer Untersuchung zum Verhältnis von „Bild und Memoria im protestantischen Sakralraum“ am Beispiel des Wandgrabmals für Landgraf Philipp von Hessen und Christine von Sachsen in der Kasseler Martinikirche stellt sie fest, daß hier „die visuelle Einbindung der Verstorbenen die durch das Wort erzeugte Memoria“ ersetzt hat. Das Bild sei es, welches nun die Memoria konstituiere. Im Blick auf die Errichtung exklusiver Epitaphien und Grabmäler zeige sich, daß durch „die Bindung der Memoria im protestantischen Sakralraum an ein Bildwerk [...] der Kreis derer, die in das kollektive Gedächtnis aufgenommen werden, stark eingeschränkt“ wurde. „Anstelle der mittelalterlichen inklusiven Memoria […] tritt nun eine exklusive, auf einen finanzstarken und einflussreichen Personenkreis beschränkte Erinnerungskultur. Die Erinnerung aber bewahrt die Konfession des Wortes im Medium des Bildes.“[74] Im offiziell reformierten Utrecht, das der Jesuit Pakenius am Ende des 17. Jahrhunderts besucht hatte, war der Memoria mit dem Erhalt vorreformatorischer Monumente Genüge getan; über die Zeiten hinweg garantierte ihre Anwesenheit, und nicht das Gebetsgedenken, die kontinuierliche Verbindung ehrwürdiger Familien mit ihren Ahnen.[75]

Mit der gewandelten Rolle von Bildern veränderte sich auch die Aufgabe derjenigen, die diese Bildwerke schufen. Mehr als zuvor waren es nun die Künstler, die erlebbare Gemeinschaft

---

71 Vgl. VAN BUEREN & OEXLE 2005, 55: „Memoria wird vor allem konstituiert von dem im Denken, im Handeln und in allen Formen von Objektivationen und Institutionen zutagetretendem Gedanken von der Gegenwart der Toten im Gedenken der Lebenden. Deshalb kommen in „Memoria“ zentrale Bereiche jeder Kultur zum Ausdruck, und zwar in allen für eine ‚Kultur‘ fundamentalen Dimensionen: die des Denkens und Fühlens, die Welt der Normen, Werte, Weltdeutungen, der intellektuellen und emotionellen Dispositionen; sodann die Formen des sozialen Handelns, also der Praxis selbst; und schliesslich alle jene Leistungen der Objektivation, die eine Folge von Handeln sind und deren Vielschichtigkeit und Vieldimensionalität im Falle der Memoria immer erstaunt. Sie liegen vor in allen Ritualisierungen und Institutionalisierungen des Totengedenkens und der mit diesem verbundenen Armenfürsorge, und nicht nur in Grabmälern, sondern auch in der Literatur, in Skulpturen, Bildern und Musik. Im Hinblick auf die Objektivationen der Memoria kann man zuweilen auch geradezu von ‚Gesamtkunstwerken‘ sprechen.“

72 OEXLE 1984, 387. Zu Memorialbildern ebd., vgl. HORCH 2001, bes. 257f.; VAN BUEREN 2005A.

73 MEIER 2007, 354.

74 Ebd., 359.

75 Durch Fälschung von Memorialbildern konnte eine Linie zu angeblichen edlen Vorfahren selbstverständlich auch leicht suggeriert werden, dazu BOK 1996. Dies setzt ein grundsätzliches Vertrauen in die Beweiskraft „alter“ Bilder voraus, wodurch vorreformatorische Werke los von ihrem religiösen Kontext den Auftakt von Ahnengalerien bilden konnten.

herstellten, indem sie Grabmäler und Epitaphien gestalteten oder gemeinsame Familienporträts von Lebenden und Toten malten. Im Horizont der Memoria bedeutet die Kreierung von Gegenwärtigem und gleichzeitig Abwesendem eine künstlerische Herausforderung. So darf man auch Hinblick darauf Samuel van Hoogstraten lesen, der ein Gemälde „als een spiegel van de Natuer" beschreibt, „die de dingen, *die niet en zijn, doet schijnen te zijn*, en op een geoorloofde vermakelijke en prijslijke wijze bedriegt."[76] Die grundsätzlich – wenn nicht ausschließlich – memorative Funktion der Malerei, wie die Kunsttheorie sie zuschreibt, wird in Van Hoogstratens folgenden Ausführungen evident. Er vergleicht die Malerei mit einem Schatten, womit er zeigt, mit einer bei Plinius aufgezeichneten Legende vertraut zu sein: die Tochter des sykonischen Töpfers Butades habe den an der Wand sichtbaren Umriß ihres Geliebten gezeichnet, um ihn bei sich zu behalten.[77] Das bekannte Gemälde des Leidener Malers David Bailly (1584–1657) beispielsweise ist so ein „amüsant und rühmlich" betrügender Spiegel, der dem Betrachter das zeitlich Vergangene lebendig und präsent erscheinen läßt (Abb. 108).[78] Ein junger Maler präsentiert sich uns mit Attributen seiner Künstlerschaft; das umgestürzte Glas, der Schädel und nicht zuletzt die ausgeblasene Kerze als Hinweise auf die Flüchtigkeit des Lebens sind Warnsignale und machen gleichzeitig darauf aufmerksam, daß im Medium der Malerei auch Rauch oder eine Seifenblase permanent werden kann. Die junge Dame auf dem an die Wand gelehnten Medaillon ist die jung-gemalte Ehefrau Baillys, der ältere Herr auf dem Porträt, das der junge Maler hält, ist der Künstler selbst – zu dem Zeitpunkt, in dem er dieses Gemälde fertigte.[79] Der junge Maler, der uns gegenübertritt, ist kein Selbstporträt, sondern in Wahrheit ein Bildnis

---

[76] VAN HOOGSTRATEN 1678, 25 (meine Hervorhebung, A.P.).

[77] „Hierom noemen andere haer ook de schoone dochter van de schaduwe. Want gelijk de schaduwe den uitwendigen omtrek der dingen onfeylbaer afpaelt, waer uit gezeyt wort, dat de Teykenkomst haer eerste begin naem, zoo beelt de Schilderkonst de geheele natuer na. Zy is een gedenkschrift der voorledene zaken: een wonderlijke vertooning van't geene ver af is: een Profetische verbeelding van 't geen noch te gebeuren staet; en de machtichste ondere alle konsten.", ebd. Dazu KRIS & KURZ 1980, 102f.; die entsprechende Stellen im 35. Buch von Plinius' *Naturgeschichte*, PLINIUS XXXV, 151 bzw. PLINIUS XXXV, 15.

[78] David Bailly, *Porträt eines Malers mit Vanitassymbolen*, 1651, Holz, 89,5 x 122 cm, Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden, Inv.-Nr. 1351; dazu u.a. ALPERS 1998, 191-199; SLUIJTER 1988A, 154f.; KLIEMANN 1996; SLUIJTER 1998, bes. 187-196.
Diesem Beispiel könnten andere an die Seite gestellt werden, etwa Jacob Cornelisz. van Oostzanen, *Selbstbildnis das Porträt seiner Frau malend*, Toledo, Toledo Museum of Art; Herman van Vollenhoven, *Der Maler in seinem Atelier ein älteres Paar porträtierend*, 1612, Lw, 87,8 x 111 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. SK-A-889, bei dem die Identität der Porträtierten jedoch nicht deutlich ist (seine Eltern?), vgl. KAT. AMSTERDAM, RM 2007, I, 408f.; Jacob Willemsz Delff I, *Selbstporträt mit Familie, die Gattin malend*, Holz, 83,5 x 109 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv-Nr. SK-A-1460; Gerard Dou, *Selbstbildnis mit Familienbild*, Holz (oval), 27 x 23 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, weitere Beispiele bei SLUIJTER 1998.

[79] Es handelt sich um ein fast in doppelter Weise zu verstehendes Selbstzitat Baillys, das ovale Bildnis ist ein tatsächlich existierendes Selbstporträt des Malers, das in einem Porträt von Bailleys Frau ein Gegenstück besitzt, mit dessen Hilfe man die Gesichtszüge der jungen Dame gut zuordnen kann, SLUIJTER 1998, 189ff., Abbn. 36, 37.

vergangener Zeit.[80] Es hält fest – oder besser: erschafft neu –, was war, und experimentiert so mit Erinnerung und mit dem Vermögen der Malkunst. Das Porträt der Ehefrau schließlich wirkt auf uns ebenso frisch und lebendig wie Bailly als junger Maler, obwohl uns beide auf unterschiedlich vermittelten Realitätsstufen entgegentreten – als Bild im Bild und, angeblich, als unser direktes Gegenüber im Bild. Da die Verhältnisse, wie wir nun wissen, noch einmal komplexer sind, erinnert Baillys Gemälde nicht nur an seine verstorbene Frau, sondern auch an sich selbst mit seinen Lebensaltern und an sich mit seiner (freilich an die Leinwand gebundenen) unvergänglichen Künstlerschaft.[81]

Baillys Gemälde vergegenwärtigt das Vergangene – die verstorbene Gattin und die vergangene Jugend – und thematisiert diese Vergegenwärtigung zugleich. Gemalte Kircheninterieurs besitzen selten eine derartige künstlerische Komplexität, auch wenn die hier interessierende Gruppe eine vergleichbare Struktur aufweist: Was bei Bailly das Porträtmedaillon seiner gestorbenen Frau war, sind hier Grabmale und Epitaphien – die Gemälde zeigen Medien der Vergegenwärtigung und erhalten damit selbst diese Funktion; für ihren Betrachter konstituieren nun *sie* die Memoria.

6.2 Wappenschilde: Die Kirche als heraldischer Raum

„Der einzige Zierath der *Reformir*ten Niederländischen Kirchen bestehet in den aufgehängten Fahnen und Wapen der Verstorbenen", konstatierte Henrich Ludolff Benthem, nicht ohne kritisch anzufügen, es wäre ihm „aber wunderbar fürkommen / daß man mit solchen Ehrenzeichen / ohn angesehen / was der Verstorbene vor einen wandel geführet / die Gotteshäuser anfülle; hergegen die Gedächtniß=Bilder der entschlaffenen Heiligen darin keineswegs leiden will."[82]
Wappenschilde (*rouwborden*) waren die am weitesten verbreiteten und im Vergleich mit Grabmal oder Epitaph erschwinglichsten Objekte, die ein in einem Kirchenraum beerdigtes Familienmitglied für jedermann sichtbar vertraten. Es brauchte nur recht einfach geübte Schreiner und Maler, diese zumeist rautenförmigen Holztafeln anzufertigen. Gemeinsam mit den auf Grabsteinen gehauenen Wappen bezeugten sie Abstammung und Familienallianzen; in Verbindung mit an anderer Stelle in der Stadt, im Rathaus oder an Bürgerhäusern, angebrachten Wappen

[80] Daß es sich um ein idealisiertes Jugendporträt handelt, ist die seit dem grundlegenden Aufsatz De Bruyns meist vertretene These, DE BRUYN 1951, 219; KLIEMANN 1996, 432f., 448, Anm. 9.

[81] Freilich ist zu bemerken, daß die Bildidee wahrscheinlich in einer zweiten Phase der Übermalung so zustande kam. Obwohl stets Vorsicht geboten ist, dürfte der Kopf einer Frau, der hinter dem hohen Glas durchscheint, doch zunächst angelegt worden sein – möglicherweise zusammen mit der Figur des jungen Malers, der erst mit seinem Malstock auf sie wies? Die Vorlage wäre dann der Stich von Aegidius Sadeler nach Bartholomäus Spranger, *Bartholomäus Spranger und Porträt seiner Frau Christina Müller*; vgl. KLIEMANN 1996, 439-444 (mit Abb. einer Röntgenaufnahme); zum Spranger-Blatt und der Memorialfunktion der Kunst für den Künstler: SPRINGER 2002, hier bes. 26ff.

[82] BENTHEM 1698, 227.

gesehen, bestätigten sie die Kontinuität vornehmer Geschlechter oder deren patrizische Ambitionen.[83] Im Laufe der Zeit mußten die Stadtkirchen so zu einer farbenreichen Landschaft aus heraldischer Zeichen geworden sein, deren Konstellation es den Bürgern ermöglichte, politische Beziehungen herauszulesen. Mit Hilfe der Wappen aber dürften sich in jedem Fall die entscheidenden Familien und damit das politische Corpus einer Stadt für jeden Besucher erfahrbar entfalten. Als „redenloze ijdelheid binnen onze kerckmuren" hatte Constantijn Huygens diese heraldische Manifestation gebrandmarkt, doch wuchs die Zahl der Wappenschilde, für die ein nach Größe und Art differenzierter Entgeltkatalog galt, ständig. 1680 konstatierten die Delfter *Kerkmeesters*, daß, falls sie keine Reglementierungen trafen, bald insbesondere im Chor der *Oude Kerk* für neue Wappenschilde kein Platz mehr zu finden wäre.[84] Wie es sich dort und anderswo im einzelnen gestaltete, ist für uns nicht mehr nachvollziehbar, da alle *rouwborden* nach 1795 entfernt und nur vereinzelt aufgehoben wurden, weil sie der Ideologie von „Gleichheit" in der Batavischen Republik ebenso widersprachen wie die auf Grabsteinen gehauene Wappen, welche man bis zur Unkenntlichkeit einebnete.

Gestochene oder gemalte Kircheninterieurs liefern lediglich ein Indiz über die Zahl der *rouwborden*, geben allerdings kaum je Auskunft über deren spezifische Hängung, obwohl ein detaillierter Vergleich der Heraldik mit Begräbnisregistern und anderen Quellen noch aussteht und auch im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden konnte. Zwei Aspekte erscheinen mir wichtig: Zum einen besitzen Wappenschilde auf einem Gemälde zu allererst eine Funktion innerhalb der Bildaussage. Auf Hendrick van Vliets *Nieuwe Kerk* haben die Wappen von Adriaen Teding van Berkhout und seiner Gattin nicht umsonst ihren Platz über dem Epitaph (Abb. 107). Als für den zeitgenössischen Betrachter unmittelbar erkennbare visuelle Zeichen unterstützen die *rouwborden* die Aussage, die sich beim Betrachten von Gemälde und Gedenkzeichen mit der Inschrift erst nach und nach erschließt. Die Frage, ob sie auch tatsächlich an dieser Stelle gehangen haben, ist zunächst zweitrangig – es gibt andere Kircheninterieurs, welche an dem Doppelpfeiler zwei ähnliche Rhomben über einem Epitaph zeigen, allerdings weit mehr, die dies nicht tun.[85] Zum

---

[83] Zu den verschiedenen Formen der Wappenschilde: VAN SWIGCHEM, BROUWER & VAN OS 1984, 266f., dort auch weitere Lit., siehe auch oben, Kap. 2.1.2, Anm. 69.

[84] „[...] dat de kercken binnen deze Stadt dagelijckx meer en meer met wapenen behangen werden; ende dat de kassen van dezelver dagelijckx mede groter en groter werden gemaeckt, waardoor tegemoet gezien wert, in cas intijds daarop geen behoorlijck reglement beraamt wierde, dat voor dezelve, insonderheyt op het choor van de Oude Kerk binnen dese stad, eerlange geen plaatse meer zal zijn te vinden wezen.", zit. nach VAN SWIGCHEM, BROUWER & VAN OS 1984, 267, ebd. das Zitat von Huygens.

[85] Das Epitaph und zwei Wappenschilde zeigen unsere Abbn. 22 u. 58; ein Gemälde in Stockholm (die Daten oben, Kap. 2.2, Anm. 175) und das von Manke noch De Witte zugeschriebenes Gemälde *Die Oude Kerk in Delft während einer Trauung*, Holz, 60 x 40,6 cm, Privatbesitz, New York (1963); MANKE 1963, 20f., 25, 28, 83f., Nr. 23, Abb. 5.

Zahlreiche Gemälde von Van Vliet allerdings variieren die Darstellung, unsere Abb. 122 zeigt nur das Epitaph an dieser Stelle, ein Gemälde im Kunsthandel nur einen viereckigen Wappenschild (Daten oben, Kap. 2.5, Anm.

anderen gehörten bestimmte heraldische Elemente zum Standardrepertoire der Kirchenmaler; insbesondere bei Van Vliet und De Witte sind immer wieder dieselben verschieden kombinierten Motive zu beobachten. Durch die teilweise kräftige Farbgebung eigneten sich Wappenschilde als Blickfänger im Bild und in Verbindung etwa mit einem geöffneten Grab damit als allgemeine Hinweise auf den Tod. Manche Elemente dürften der künstlerischen Phantasie entsprungen sein, etwa der mehrmals bei Emanuel de Witte vorkommende gespaltene Schild, auf dem sich heraldisch links drei goldene Kreuze auf blauem Grund befinden, rechts jedoch eine gelbe Fläche mit zwei roten Keilen verschränkt ist, wie es dem heraldischen Formenrepertoire nicht entspricht (Abbn. 116, 117).[86] In der Delfter Produktion Van Vliets sind jedoch durchaus Beziehungen zu den Familienwappen prominenter Geschlechter herzustellen. Auf dem Kasseler *Chor der Oude Kerk* sieht man am vordersten Pfeiler beispielsweise ein geteiltes Wappen mit Goldgrund, auf dessen heraldisch rechter Hälfte sich drei Schräglinksbögen in blauer Farbe und auf der anderen drei rote Schrägkreuze befinden, die man jeweils mit den Delfter Familien Hodenpijl bzw. Almonde in Verbindung bringen kann (Abb. 106).[87] Ob es sich hier um ein bestehendes, einer bestimmten Person zuzuordnendes Allianzwappen handelt, dessen Anwesenheit die Erinnerungslandschaft des Chores zu einer personalisierten machte, kann hier nicht entschieden werden. Möglich ist ebenso gut, daß der Maler lediglich aus dem vorhandenen Formenvorrat seiner Stadt

295), das Epitaph mit einem *rouwbord* finden sich bei unserer Abb. 121, Gemälden in Dessau (die Angaben unten, Kap. 8.1.3, Anm. 33) und Le Puy-en-Velay (Lw, 81 x 66 cm, Le Puy-en-Velay, Musée Crozatier, Inv.-Nr. 828.13), einem Gemälde im Kunsthandel (Hendrick van Vliet, Werkstatt/Umgebung, *Das Innere einer Kirche mit Motiven der Oude und Nieuwe Kerk in Delft*, 1657, Lw, 76,8 x 64 cm, zuletzt Verst. London (Christie), 4.7.1997, Nr. 231) und einem, das sich früher in Kopenhagen befunden hat (die Daten oben, Kap. 5.4., Anm. 121). Ein Werk in Kansas (Holz, 54 x 36 cm, Kansas, Spencer Museum of Art, Inv.-Nr. 95.45; LIEDTKE 1982A, 112, App. II: Nr. 181 (Van Vliet zugeschrieben), App. III: Nr. 281 sowie S. 124, App. IV: Nr. 305 (mgl. De Man?)) zeigt Epitaph und Wappenschild im Fokus, dort allerdings sieht es deutlich anders aus als in unserer Abb. 107. Ein Epitaph und ein viereckige Trauertafel gibt es auf Gemälden in Delft (Lw, 100,5 x 91 cm, sign. m. auf der Pfeilerbasis: [VV.] Vliet, Delft, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Inv.-Nr. ICN B 1-35, als Leihgabe vom Instituut Collectie Nederland, Inv.-Nr. NK 2433; LIEDTKE 1982A, 109, App. II: Nr. 109; AUSST.-KAT. DELFT 1996, 78, Abb. 63) und Amherst (Lw, 75,5 x 66,5 cm, Amherst/MA, Mead Art Museum at Amherst College, Inv.-Nr. 82.111; LIEDTKE 1982A, 109, App. II: Nr. 115) sowie auf verschiedenen Werken im Kunsthandel (Lw, 54 x 46 cm, zuletzt Verst. London (Sotheby), 15.12.1982, Nr. 39; LIEDTKE 1982A, 108, App. II: Nr. 98 – Holz, 59 x 45,5 cm, zuletzt Verst. London (Sotheby), 3.7.1996, Nr. 154; LIEDTKE 1982A, 109, App. II: Nr. 116 sowie 116, App. III: Nr. 255).

86 Freundliche Mitteilung der Mitarbeiter des *Centraal Bureau voor Genealogie* (CBG) Den Haag. Vgl. neben den genannten auch Emanuel de Witte, *Das Innere der Nieuwe Kerk in Amsterdam*, Lw, 98,5 x 83 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.-Nr. GG 427; MANKE 1963, 98, Nr. 89.

87 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, Lw, 50,5 x 47,3 cm, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv.-Nr. GK 428; LIEDTKE 1982A, 106, App. II: Nr. 55; KAT. KASSEL 1996, I, 309, II, Taf. 193. Das gleiche Wappen an gleicher Stelle über dem Lodensteyn-Epitaph sieht man auf unserer Abb. 112 sowie einem Gemälde in Philadelphia (Lw, 81 x 67,6 cm, sign. u. dat. r.m. an der Pfeilerbasis: H. van Vliet | 1659, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, W.P. Wilstach Collection, Inv.-Nr. W02-1-15; LIEDTKE 1982A, 107, App. II: Nr. 75; KAT. PHILADELPHIA 1990, 334ff., Nr. 121). Zu den Wappen vgl. auch: RIETSTAP 1884-87, I, 961 bzw. ARMOIRES DES FAMILLES, Bd. 3 (1909), Pl. 205 (Hodenpijl) und RIETSTAP 1884-87, I, 34 bzw. ARMOIRES DES FAMILLES, Bd. 1 (1903), Pl. 34 (Almonde). Allerdings dokumentiert Van Beresteyn 1938 kein entsprechendes Begräbnis.

geschöpft hat, zumal andere Gemälde an der gleichen Stelle abweichende Wappen zeigen.[88] Die drei charakteristischen schwarzen Rochen auf silbernem Grund der Familie Graswinckel dürften sich auf vier Kircheninterieurs der Van Vliet-Werkstatt wiederfinden,[89] zwei weitere Wappen erinnern an das Zeichen der Familie Burch,[90] einen nach heraldisch rechts gewendeten Löwe mit vorgelagertem Turnierkragen – eine Kombination, die die Wappen verschiedener holländischer Geschlechter zierte – erkennt man auf zwei Gemälden, wobei eines der Delfter Familie Boetzelaer zuzuordnen ist.[91] Da sich der Ort dieser *rouwborden* im dargestellten Raum jeweils unterscheidet und wir von der Qualität der Beispiele auf nicht spezifizierte Werkstattarbeiten schließen können, läßt dies allerdings keine Rückschlüsse auf etwaige Besitzer oder Auftraggeber der Bilder zu. Vielmehr fügen die allgemein gehaltenen, aber dennoch als Delfter zu identifizierenden *rouwborden* das ihre zu dem Eindruck eines gemeinschaftlich geteilten urbanen Raumes, in dem dennoch partikulare Erinnerung stattfinden kann.

6.2.1 Die individuelle Assoziation mit dem Kirchenraum: zwei vorsichtige Hypothesen

Trotzdem darf die Möglichkeit, den gemalten Kirchenraum zu einem Ort individuellen Gedenkens zu gestalten, nicht außer Acht gelassen werden. Eine kleine Tafel aus der Werkstattproduktion Van Vliets, die Haupt- und Marienchor der *Oude Kerk* in südwestlicher Richtung zeigt, bietet ebendiese Möglichkeit: Während Architektur und Kirchenaustattung mit dünnem Farbauftrag fertiggestellt und die Staffage detailliert eingefügt sind, vermißt man bei genauem

---

88 Ein Wappen mit drei goldenen Vögeln auf Rot: Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, 1654, Holz, 74 x 60 cm, sign. u. dat. r.u.: H. van Vliet f 1654, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. SK-A-455; LIEDTKE 1982A, 105, App. II: Nr. 32, Abb. 43.
Ein Wappen mit drei Mohrenköpfen (?): Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, Lw, 77 x 69 cm, Manchester, City Art Gallery, Inv.-Nr. 1953.207; LIEDTKE 1982A, 112, App. II: Nr. 183.
Ein geteiltes Wappen, heraldisch rechts mit Schrägbalken oder Keilen: Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, 1656, Lw, 51 x 43 cm, Verbleib unbekannt (zuletzt Verst. Capt. Richard Ford u.a. (anon. Teil), London (Christie), 11.6.1937, Nr. 32); LIEDTKE 1982A, 107, App. II: Nr. 60.
Ein großer viereckiger Wappenschild: Hendrik Cornelisz van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, nach 1658, Holz, 41 x 36 cm, Verbleib unbekannt (zuletzt Kunsth. Schaeffer, New York, vor 1956); LIEDTKE 1982A, 107, App. II: Nr. 70.

89 So auf unserer Abb. 79, auf Gemälden in Besançon und mit unbekanntem Verbleib (die Daten zu beiden oben, Kap. 5.1.1, Anm. 24) sowie, bei einem geteilten Wappen, in Winterthur (Holz, 53 x 41 cm, sign.: V.VLiet. / Ao 1669, Winterthur, Stiftung Jacob Briner, Inv.-Nr. 52; LIEDTKE 1982A, 108, App. II: Nr. 86; AUSST.-KAT. ROTTERDAM 1991, 223, Nr. 45, Farbabb.) Zu dem Wappen vgl. auch: RIETSTAP 1884-87, I, 819 bzw. ARMOIRES DES FAMILLES, Bd. 3 (1909), Pl. 87; zahlreiche Mitglieder der Familie Graswinckel wurden tatsächlich in der *Oude Kerk* begraben, vgl. VAN BERESTEYN 1938, 44, Nr. 35, passim.

90 Vgl. unsere Abb. 56 sowie Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, vor 1658?, Lw, 53,3 x 44,5 cm, sign.: H.van Vliet., Verbleib unbekannt (Sammlung Sir Francis Davies, 1938); LIEDTKE 1982A, 106, App. II: Nr. 37.

91 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, 1659, Lw, 55 x 69 cm, sign. u. dat. auf der vordersten Säule: H. v. Vliet f. 1659, zuletzt Münster, Ksth. Frye & Sohn (2006); LIEDTKE 1982A, 107, App. II: Nr. 56. Die Identifizierung des Wappens auf dem anderen Gemälde, unserer Abb. 83, scheitert aufgrund fehlender Farbinformation.

Hinsehen die Gestaltung der drei rhombenförmigen Wappenschilde am vorderen Pfeiler (Abb. 109).[92] In den Feldern ist lediglich die braune Untermalungsschicht sichtbar, so als ob die genauen Motive noch eingefügt werden sollten. Der Gedanke drängt sich auf, daß einem Kunden das Angebot unterbreitet worden sein könnte, dessen familiäres Symbol nachträglich aufzumalen, um ihm in Ermangelung eines tatsächlichen Gedenkzeichens in der Kirche zumindest einen „virtuellen" Raum der Memoria anzufertigen. Da andere Beispiele und Quellen, die diese Vermutung stützen würden, fehlen, muß sie allerdings Hypothese bleiben.

Mit Blick auf flämische Interieurs wie auf zeitgenössische holländische erscheinen Einfügungen von Porträts nicht ungewöhnlich, wenn auch keines, zumindest unter den letzteren, bisher identifiziert werden konnte. Die Familie, welche Dirck van Delen – in heutiger Terminologie – zu einem „Familienfoto" vor dem Oraniergrab versammelte, hatte ein Beispiel gegeben, das ihre Verbundenheit mit Oranien und dem reformierten Raum zum Ausdruck brachte (Abb. 8). Ein zweifellos Leidener Ehepaar etwa ließ sein Bildnis in eine Version der von Hendrick van Vliet entwickelten eindrucksvollen Ansicht der *Pieterskerk* einfügen (Abb. 110),[93] andere beauftragten Emanuel de Witte oder weitere Maler des Kircheninterieurs.[94]

---

92 Hendrick Cornelisz. van Vliet (Werkstatt), *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, 52 x 43,8 cm, zuletzt New York, Ksth. Otto Naumann (2006). Ich habe das Gemälde zur TEFAF 2005 am Stand des Londoner Kunsthandels Whitfield Fine Art gesehen.

93 Hendrick Cornelisz. van Vliet (Werkstatt), *Das Innere der Pieterskerk in Leiden mit dem Bildnis eines Paares*, Holz, 112 x 99 cm, zuletzt Verst. London (Sotheby), 17.2.1982, Nr. 26 mit Abb. Eine nähere Bestimmung des Paares, etwa unter Zuhilfenahme des Wappenschildes über ihnen, ermöglicht das vorliegende Foto auch in diesem Fall leider nicht.
Für den vorbildlichen Bildtypus ist auf die zwei bekanntesten Werke dieser „Leidener Gruppe" Van Vliets, die in dieser Arbeit weiter unberücksichtigt bleiben mußte, zu verweisen: Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Pieterskerk in Leiden*, 1652, Holz, 97,5 x 82 cm, sign. u. dat. in der Mitte: H.vander.Vliet 1652, Braunschweig, Herzog Anton-Ulrich-Museum, Inv.-Nr. 783, Abb. z.B. in: LIEDTKE 2000, Farbtaf. XI; Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Pieterskerk in Leiden*, 1653, Lw, 139,1 x 139,7 cm, sign. u. dat. r.u. an der Pfeilerbasis: H. van Vliet 1653, Sarasota, The John and Mable Ringling Museum, Kat.-Nr. 123.

94 Darauf kann an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden. Am bekanntesten ist wohl Ilse Mankes Gleichsetzung der unbekannten Personen im Münchner *Familienporträt* (Abb. 1) mit einem Paar in einer Ansicht der Amsterdamer *Oude Kerk* (von dem gleichwohl mehrere Versionen existieren, was Mankes Schlußfolgerung kaum zwingend macht), MANKE 1963, 56ff., 79, 89, Nrn. 10 u. 51; ihr folgen EIKEMEIER 1974; WIERINGA 1996 und andere, sowie I.H. VAN EEGHEN 1976 mit einem vergeblichen Identifikationsversuch. Bildnisse enthalten dürften allerdings De Wittes *Amsterdamer Oude Kerk während einer Predigt* in Amsterdam (Angaben oben, Kap. 1.4.1, Anm. 191), Kapstadt (oben, Kap. 5.1.1, Anm. 23) und in Gotha (Holz, 47 x 42 cm, Gotha, Schloßmuseum Schloß Friedenstein, Inv.-Nr. SG 719; dazu MANKE 1963, 90, Nr. 56) sowie die Innenansicht der Rotterdamer *Laurenskerk*, die Cornelis de Man zugeschrieben ist (Lw, 39,5 x 46,5 cm, Den Haag, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Inv.-Nr. 856; dazu LIEDTKE 1982A, App. IV: 123, Nr. 291; AUSST.-KAT. NEW YORK & LONDON 2001, 306ff., Nr. 41).
Im Gespräch wies Thomas Fusenig auf entsprechende Vergleichswerke in der Antwerpener Malerei hin, namentlich auf ein Werk, das gleichwohl auch in Holland entstanden sein kann: Hendrick van Steenwijck d.J., *Das Innere einer Kirche mit einer Familie im Vordergrund*, 116 x 182 cm, Paris, Louvre, Inv.-Nr. 1868. Da am linken vorderen Pfeiler eine Tafel mit einem gemalten Doppelporträt angebracht ist, liegt ein Memorialkontext,

In diesen Kontext gehört auch ein ungewöhnliches Gemälde, das Raum für eine zweite Hypothese bietet (Abb. 111).[95] Die gezeigte Topographie ist genauso schwer zu identifizieren wie die Umstände seiner Entstehung und der Maler – stilistisch steht es m.E. manchen Werken des Middelburgers Daniel de Blieck am nächsten, auch wenn es diesem nicht definitiv zugeschrieben werden kann. Angaben über Provenienz und Verbleib fehlen, ebenso eine Farbabbildung, die in diesem heraldischen Kontext eigentlich unabdingbar wäre.[96] Dennoch ist die uns bekannte Bildinformation derart charakteristisch, daß ich sie hier zur Diskussion stellen möchte: es geht um eine im und durch den Kirchenraum besiegelte Allianz.

Der erste Eindruck läßt eine willkürliche Zusammenstellung verschiedener Motive vermuten. Ein rechts geraffter Scheinvorhang eröffnet den Kirchenraum, durch den wir in südwestlicher Richtung schräg durch ein Seiten- und das Mittelschiff zur Hauptorgel schauen. Rechts von ihr befindet sich die Brüstung einer Kleinorgel, die dem Neubau in der Amsterdamer *Oude Kerk* vergleichbar an einem einfachen Wandvorsprung angebracht ist.[97] Links vor einem Durchblick in die nächsten Seitenschiffe oder Kapellen sehen wir die Kanzel mit einem weit ausladenden, einfachen Schalldeckel. Davor ist ein junges, reichgekleidetes Paar plaziert, das sich die Hände reicht und neben der Basis eines massiven Pfeilers steht, dessen Funktion innerhalb der gezeigten Architektur unklar bleibt. Daß ein kräftiger Lichtfall genau auf die Position der Dame scheint und zudem von der entsprechenden Pfeilerseite reflektiert wird, verstärkt unsere Aufmerksamkeit für dieses Paar. Dessen optische Verbindung mit dem etwa in der Mitte der Komposition befindlichen Pfeiler läßt uns die zwei Wappenschilde am Schaft in den Blick nehmen. Auf dem höheren der beiden kann man einen Baum vor einer helleren Rechtecksfläche, auf dem anderen einen linken Schrägbalken und fünf Kreuze oder Lilien erkennen, beide Motive sind zu individuell, als daß sie aus einem allgemein Repertoire stammen könnten. Es liegt nahe, sie mit dem Paar in Verbindung zu bringen, diesem damit Porträtcharakter zuzugestehen und zu schließen, daß das Gemälde womöglich aus Anlaß einer Eheschließung in Auftrag gegeben worden sein könnte, als besondere Variante oder in Ergänzung von Ehegattenbildnissen.[98] Der Geschlechter-

---

in dem eine Familie sich zugleich mit der katholischen Kirche assoziiert, nahe und könnte man über einen Blick von Nord nach Süd (für die Architektur vorbildlich ist die Antwerpener Kathedrale) spekulieren.

95 *Das Innere einer Kirche mit einem Paar im Vordergrund*, keine weitere Information bekannt.

96 Vgl. z.B. Daniel de Blieck, *Das Innere einer gotischen Kirche mit Trompe-l'oeil-Vorhang*, 1654, Holz, 58,5 x 51,7 cm, sign. u. dat. r.u. am Sockel des Pfeilers: D.D. Blieck A° 1654, Gotha, Schloßmuseum Schloß Friedenstein, Gemäldesammlung, Inv.-Nr. SG 667, dazu zuletzt AUSST.-KAT. WUPPERTAL 2009, 327f., Nr. 75, Farbabb. auf S. 181; Daniel de Blieck, *Kircheninterieur mit Trompe-l'oeil-Vorhang (möglicherweise die Grote Kerk von Dordrecht)*, 1654, Holz, 68,6 x 51,7 cm, sign. u. dat. l.u.: D.D. Blieck./ANo1654, zuletzt Verst. London (Christie), 24.4.1998, Nr. 77.

97 Vgl. unsere Abbn. 167, 169 u. 180 – dort hat Emanuel de Witte freilich bezüglich dem Ort der Orgel und ihrem architektonischen Kontext Freiheiten walten lassen. Die alte (kleine) Orgel der Amsterdamer *Oude Kerk* sieht man auf unserer Abb. 134.

98 Dazu grundlegend AUSST.-KAT. HAARLEM 1986.

hierarchie entsprechend, würde die Bildanalogie das (heraldisch) rechts hängende Baum-Wappen dem Mann, das andere der Frau zuordnen – als netten Kommentar hierzu dürfte man dann das Hundepaar im Vordergrund lesen: die Höhendifferenz zwischen Mann und Frau bliebe sogar im Verhältnis zwischen dem Jagdhund und dem unterwürfigen Schoßhund gewahrt.

Da Angaben zum Werk und, wie gesagt, die Farbinformation fehlen, scheitert die nähere Bestimmung der Wappen und mithin der Versuch, die Hypothese, es könnte sich um ein außergewöhnliches Porträt eines Ehepaars handeln, zu bestätigen.[99] In diesem Fall aber wäre der Kirchenraum signifikant. Das Paar hätte seine Verbindung ganz ausdrücklich mit der Kirche assoziiert: es ließe sie nun auch bildlich und für jedermann bleibend sichtbar von der Kirche bestätigen. Ausgedrückt wäre zudem ein spezifisches Eheverständnis, das das Haus als Keimzelle und kleinste Einheit der Kirche versteht[100] und damit als deren Stützpfeiler – wie Dionysius Spranckhuysens Wortverkündigung diesen zur „Kerk-Kalom" machte (Abb. 39),[101] dürfte es hier die Allianz von Mann und Frau sein, welche die „tragende Rolle" des Pfeilers innerhalb des Gemäldes erklärt. Die architektonische Stimmigkeit des gezeigten Gebäudes wäre dann zweitrangig und wohl auch seine topographische Identifizierung, weil seine Bedeutung darin läge, das Porträt inhaltlich zu „verorten".

Wo bliebe hier die Memoria? Wie bei klassischen Ehepaarporträts, die zumeist zum Zeitpunkt der Hochzeit in Auftrag gegeben wurden, kann man sich vorstellen, daß dieses dazu gedacht war, in Familienbesitz zu bleiben. Die Porträtierten hätten ihr Ehe-Bild für ihre eigene Nachkommenschaft festgehalten, deren Erinnerung an sie jedoch noch einmal durch die Wahl eines Kircheninterieurs verstärkt. Das Gemälde nähme immerhin das Gedenken bereits vorweg in der Entscheidung, die Wappen in den Kirchenraum mittels *rouwborden* zu integrieren, welche schließlich das Gedenken an bereits Gestorbene und Begrabene implizieren.[102] An dieser Stelle aber sind Gedankenspielen Tür und Tor geöffnet. Anstatt beispielsweise von einer Auftraggeberschaft des gezeigten Paares auszugehen, wäre eine unmittelbar angelegte memoriale Funktion des Gemäldes – etwa, wenn eine Person bereits gestorben wäre – ebenso möglich. Wie es sich im einzelnen auch dargestellt hat, dieses Beispiel mag zumindest das Vermögen eines gemalten Kircheninterieurs, zu einem Raum individuellen Gedenkens gestaltet zu werden, aufgezeigt haben.

---

99 Die Datenbank des *Centraal Bureau voor Genealogie* (Den Haag) und und die einschlägigen heraldischen Werke (RIETSTAP 1884-87; RENESSE 1894-1903; ARMOIRES DES FAMILLES) wurden vergeblich konsultiert. Hätte man einen topographischen Ansatz, könnte die Suche dort weitergehen. Der Versuch, über den Stil und damit über den Arbeitsort Daniel de Bliecks (mit aller Vorsicht bei der Zuschreibung) weiterzukommen, fruchtete ebenfalls nicht; die Zuordnung nach Zeeland erschien den Mitarbeitern des *Zeeuws Archief* zumindest zweifelhaft, freundliche Mitteilung von Lineke van den Bout, Zeeuws Archief, Middelburg, vom 9.5.2008.

100 Dazu GROENENDIJK 1984, 47f. bzw. GROENENDIJK 2003, bes. 209ff.; vgl. Jacob Cats' *Houwelijk*: „Een man, die pleegt des Heren werk / En maak in huis een kleine kerk.", CATS [1625] 1993, 53.

101 Oben, Kap. 2.3.3.

102 Da bekanntlich konkrete Anhaltspunkte fehlen, sind Gedankenspielen an dieser Stelle Tür und Tor geöffnet.

Für den häuslichen Kontext konnte ein Gemälde die memoriaschaffende Funktion eines Epitaphs oder Grabmals in der Kirche übernehmen; daß es eine gemalte Kirche war, verstärkte diesen Effekt zweifellos.

6.3 Epitaphien: patrizisches Gedenken als Blickfang

6.3.1 Epitaphien in der *Oude Kerk*

Die Delfter Memoriallandschaft verdichtet sich im Chor der Alten Kirche. Hendrick van Vliets zahlreiche Ansichten in nordöstlicher Richtung präsentieren diesen Bereich als einen gesonderten Raum, in dem beginnendes und endendes Leben mit Zeichen der Erinnerung zusammentrifft. Das erwähnte Gemälde in Kassel und ein anderes in Den Haag etwa erscheinen recht leer im Verhältnis zu einem dritten Werk, das uns den Raum mittels eines beidseitig aufgezogenen Vorhangs theatral inszeniert (Abbn. 106, 112, 113).[103] An jedem Pfeiler und zwischen jedem Durchblick sind dort Kinder, Totengräber, Grab und Schaufel und Besucher jeden Alters auszumachen, über ihnen dutzende Wappenschilde und Epitaphien. Rechts erkennt man das Gedenkzeichen für die junggestorbene Maria de Bije (1597/98–1622). Der Inschrift zufolge ließ es ihr Gatte Frans Meerman als letztmögliche Ehrbezeugung anfertigen, um – „verr'uit het oogh noyt buyten myn gedachte" – mit ihr gemeinsam „[a]lhier" den Jüngsten Tag zu erwarten.[104] Links davon, auf einem Pfeiler in der Arkatur zwischen Haupt- und Marienchor, befindet sich ein Epitaph aus weißem Marmor, das 1644 von Everard van Lodensteyn (1599–1668) zum Gedenken an seine Eltern, den Bürgermeister, Schöffen und Inhaber zahlreicher anderer Ämter Johan van Lodensteyn (1557–1626) und Maria van Bleyswijck, in Auftrag geben wurde. Fünf trauernde Putten rahmen die Inschriftenkartusche, deren unteres Ende ein Totenschädel krönt. Ganz ähnlich in weißem Marmor und mit – wenngleich expressiver weinenden – Putten ausgeführt wurde zwei Jahrzehnte später ein weiteres Epitaph, das an der Nordmauer des Frauenchores angebracht ist. Das Gedenkzeichen für den Maler und *stadshavenmeester* Jacob Willemsz. van Delff, das nach dessen Tod 1661 im Auftrag der Witwe gehauen wurde,[105] sieht man ganz rechts auf dem Gemälde in Den Haag (Abb. 112).

---

[103] Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, Lw, 77,5 x 68,2 cm, Den Haag, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Inv.-Nr. 203; LIEDTKE 1982A, 106, App. II: Nr. 50, Abb. 48; Hendrick Cornelisz. van Vliet., *Der Chor der Oude Kerk in Delft im Scheinrahmen mit zwei Trompe-l'oeil-Vorhängen*, Lw, 102 x 89,5 cm, zuletzt Verst. Luzern (Fischer), 8.-15.11.1983, Nr. 2224 als „Umgebung Van Vliets"). Zum erstgenannten Gemälde in Kassel siehe oben, Kap. 6.2, Anm. 87.

[104] Zit. nach VAN BERESTEYN 1938, 21.

[105] Der Bildhauer war Pieter Rijckx, VAN BLEYSWIJCK 1667-80, II, 856f. Zu Delff: R.E.O. Ekkart, Art. Delff, Jacob Willemsz. (II), in: AKL, Bd. 25 (2000), 441; AUSST.-KAT. NEW YORK & LONDON 2001, 50.

Jacob van Delff (1619–1661) war der Enkel Michiel van Mierevelts und Erbe von dessen Werkstatt, weshalb er dem etwas älteren Van Vliet unzweifelhaft bekannt gewesen sein muß, hatte dieser – folgt man Houbraken – bekanntlich bei Mierevelt gearbeitet. Die Anbringung des neuen Gedenkzeichens in der Kirche ermöglichte es Van Vliet, einen weiten Blickwinkel zu wählen und, wie hier, buchstäblich den Bogen zu spannen zwischen dem Epitaph für Lodensteyn und Van Delff. Kompositorisch eng mit diesem zusammen hängt ein Gemälde in Karlsruhe (Abb. 114).[106] Hier spielt die Nordwand des Frauenchores eine entscheidende Rolle, die als Hauptmotiv ohne das zweite Epitaph kaum so gewählt worden wäre. Die Mauer hinterfängt die schwarze Gestalt eines Mannes, wahrscheinlich des *dodenbidders*, und unterstreicht so dessen Gespräch mit dem in dem Grab stehenden Totengräber, das sich, wie der Betrachter sogleich vermutet, um nichts anderes als die Vorbereitung eines Begräbnisses drehen dürfte. Das Werk ist 1662, ein Jahr nach dem Tod Jacob van Delffs, datiert und zeigt gut, wie unmittelbar Hendrick van Vliet auf das Auftauchen eines neuen Elements im Kirchenraum reagieren konnte; es bedurfte nur kleinerer bildnerischer Variationen, um das neue Epitaph in die gemalte Memoriallandschaft der *Oude Kerk* aufzunehmen. In beiden Gemälden diente es als neuerlicher Impuls für das *memento mori*, wobei kaum von einem gesonderten Auftrag auszugehen ist. Anders als bei Van Vliets zeitnahen Werken mit dem Teding van Berkhout-Epitaph bzw. dem Monument für Maerten Harpertz. Tromp steht nicht die Erinnerung an die Person im Mittelpunkt der Inszenierung, sondern das allgemeine Faktum des Todes. Der zeitgenössische Betrachter muß nicht in einer besonderen Beziehung zu Jacob van Delff gestanden haben, um die Botschaft des Bildes zu begreifen.

Ein Gedenkzeichen blieb bisher unerwähnt: Das dunkle Epitaph mit Dreiecksgiebel am Eckpfeiler zwischen Marienchor und –kapelle, das wegen seiner prominenten Plazierung im Hintergrund zahlreicher Kircheninterieurs zu sehen ist. Mit seiner Inschrift erinnert es heute an den 1665 gestorbenen Delfter Bürgermeister und Regenten der Ostindischen Kompagnie Gerard Welhouc und seine zwei Ehefrauen, Maria van Lodensteyn (gest. 1624) und Petronella Spiering (gest. 1680). Es muß jedoch bereits vor Welhoucs Tod und sehr wahrscheinlich von diesem selbst in Auftrag gegeben worden sein, um an die früh gestorbene erste Gattin zu erinnern[107] – dies zumindest legt nicht nur der Stil, sondern auch die Tatsache nahe, daß dieses Gedenkzeichen auf vor 1665 datierten Kircheninterieurs regelmäßig vorkommt; Beispiele sind Van Vliets Gemälde in

---

[106] Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, 1662, Lw, 55,1 x 46,5 cm, sign. u. dat. auf der Säulenbasis: H van Vliet | 1662, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv.-Nr. 2453; LIEDTKE 1982A, 106, App. II: Nr. 54. Der Blickwinkel ist ein wenig nach links gedreht. Insgesamt entspricht dieses Gemälde den architektonischen Gegebenheiten besser als das Bild im Mauritshuis – die Tür folgt tatsächlich erst jenseits des Pilasters und das Maßwerkfenster ist niedriger als der Bogen zur anschließenden Kapelle.

[107] Marias Bruder Everard sollte später für die Memoria der gemeinsamen Eltern sorgen und das bereits erwähnte Epitaph für Johan van Lodensteyn und Maria van Bleyswijck anfertigen lassen; an diesem Beispiel zeigt sich sehr deutlich, wie die patrizischen Familen bestrebt waren, den Raum der Stadtkirche zu ihrem eigenen Erinnerungsraum zu machen.

Karlsruhe und Leipzig (Abbn. 114, 128).[108] Der Vergleich der beiden Details mit dem Original läßt zwei Schlüsse zu: Zum einen liegt dem späteren Werk eine genauere Studie des Epitaphs zugrunde als dem früheren, was sich damit erklärt, daß der Fokus in Leipzig nicht hierauf, sondern auf die Begräbnisstätte für Admiral Tromp gerichtet ist. Obwohl der Zuverlässigkeit der malerischen Adaption immer mit der nötigen Skepsis begegnet werden muß, bietet das Karlsruher Gemälde doch einige Informationen über die Veränderungen, die das Epitaph nach dem Tod Welhoucs und dessen zweiter Gattin erfahren haben muß. Wie zu erwarten ist, zeigt Van Vliet eine wesentlich kürzere Inschrift, doch auch der Einsatz aus weißem Marmor am unteren Ende muß erneuert worden sein. Heute überschreitet der reliefierte Puttenkopf mit den Familienwappen der beiden Ehefrauen, Lodensteyn und Spiering, das weiße Gesims, während das Feld auf dem Gemälde etwa halb so groß ist und auf dem Gesims aufsitzt.

6.3.2 Das Lodensteyn-Epitaph im Fokus und als Scharnier zwischen Grab und Kanzel

Liefert ein Epitaph wie das für Jacob van Delff einen *terminus post quem* für Gemälde und eine Erklärung für deren kompositorische Gestalt, so können die Kircheninterieurs andererseits – und immer mit der gebotenen Vorsicht – wie im obigen Fall helfen, die Geschichte des Gedenkzeichens aufzudecken. Ein Monument jedoch muß im besonderen die Aufmerksamkeit Hendrick van Vliets gefesselt haben: das Lodensteyn-Epitaph (Dokumentation 4). Studien müssen zum Arbeitsmaterial seiner Werkstatt gehört haben, denn es ist frappierend, wie oft dieses Gedenkzeichen in Kircheninterieurs der verschiedensten Macharten vorkommt. Wir finden es nicht nur auf Ansichten des Chores der *Oude Kerk* an seinem angestammten Platz, dem mittleren Pfeiler der Arkatur, die Haupt- und Nebenchor voneinander trennt (Abbn. 106, 112, 113), sondern auch an anderen Orten im Mittelschiff oder gar in der *Nieuwe Kerk* (Abbn. 82, 122)! Mit seinen fünf Putten und der charakteristischen langgezogenen Form war das Lodensteyn-Epitaph zweifellos ein dankbares Malobjekt, insbesondere vor der Errichtung des Monuments für Jacob van Delff; seine Skulpturen warfen interessante Schatten und ermöglichten vergnügliche Anblicke auf die Hinterteile der seitlich stehenden Putten (Abb. 116).[109]

---

[108] Zum Karlsruher Bild siehe oben, Anm. 106, zum Gemälde in Leipzig unten, Kap. 6.4.1, Anm. 164. Dessen Datierung als 1654 zu lesen, ist sehr wahrscheinlich, unten, Anm. 167.
Vgl. auch das sehr wahrscheinlich 1650 gemalte Werk von Gerard Houckgeest, *Die Oude Kerk in Delft mit dem Grabmal Piet Heins* (unsere Abb. 124) bzw. die ähnliche Komposition von Van Vliet (Abb. 125).

[109] Emanuel de Witte, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, 1650 oder 1652?, Holz, 48,3 x 34,6 cm, sign. u. dat. r.u. auf der Grabplatte: E.De.Witte A° 165[.], New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 2001.403; MANKE 1963, 82, Nr. 18, Abb. 26 (Datierung 1654) Zur Diskussion der Datierung siehe unten, Kap. 8.2.4, Anm. 159.

Was aber tut das Epitaph an einem Pfeiler im rechten Mittelschiff der Kirche, etwa auf einem Gemälde in einer Privatsammlung in New England (Abb. 79)?[110] Zur Beantwortung der Frage kann man zwei Wege beschreiten. Faßt man, erstens, das Epitaph als verallgemeinerbares Zeichen für Tod und Gedenken auf, ist die Zuordnung im Bild entscheidend: der Pfeiler, an dem es angebracht ist, ist das Scharnier, das unseren Blick (mit Hilfe des Hundes) vom zu öffnenden Grab rechts zur Kanzel auf der anderen Seite bzw. von dieser zum Grab zurück „abbiegen" läßt. Den gemalten Kirchenraum bestimmt somit der Dreiklang (anonyme) Bestattung, individuelles Gedenken und reformierte Verkündigung. Wie im vorhergehenden Kapitel gesehen, wurde in diese Ansicht der *Oude Kerk* die Kanzel der *Nieuwe Kerk* gerückt, was nicht nur den Kirchenraum als Ganzes, sondern auch den Blick auf den Tod „konfessionalisiert" haben dürfte. Auf ähnliche Art setzen auch zwei andere Gemälde der Van Vliet-Werkstatt die Kanzel und ein Epitaph, das auf jenes für Johan van Lodensteyn zurückgeht, miteinander in Beziehung (Abb. 82).[111] Vergleicht man die Qualität dieser Werke mit Van Vliets außergewöhnlichem Auftrag für Teding van Berkhout, wird deutlich, daß sich ihr Niveau auf dem des nicht weiter faßbaren freien Marktes bewegt haben muß: ihr Adressat war jeder, dem die reformierte Präsenz im Kirchenraum nicht zuwider war, nicht aber die patrizische Familie Lodensteyn. Obwohl das Epitaph also für jeden Einwohner Delfts wiedererkennbar ist, setzt das Gemälde es nicht zum Zweck einer spezifischen, familiären Memoria ein. Ist die Identität der Gedachten dennoch von Bedeutung? Hier greift der zweite Weg, den zu beschreiten sich lohnt. Denn mit dem Namen Lodensteyn verknüpft war in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine Person, die bereits zu Lebzeiten den Status eines „reformierten Heiligen" innehatte: Jodocus van Lodenstein (1620–1677).[112]
Er war der Großneffe des im Epitaph erinnerten Johan van Lodensteyn.[113] Wie dieser war sein Vater Joost (1584–1660) Ratsherr, Schöffe und Bürgermeister der Stadt Delft. Als einziger Sohn eigentlich vorbestimmt für eine Regentenkarriere, entschied sich Lodenstein für die geistliche Laufbahn. Nach dem Theologiestudium in Utrecht legte er das Kandidatsexamen vor der Classis Delft ab, geprüft wurde er von Dionysius Spranckhuysen. In der biographischen Literatur wird

[110] Die Daten oben, Kap. 5.1.1, Anm 21. Für eine ähnliche Situation vgl. das zweite, in der folgenden Anm. genannte Gemälde.

[111] Für die Daten siehe oben, Kap. 5.1.1, Anm. 22. Zum „weiteren Umfeld" Van Vliets oder aber in die „Richtung" Isaac van Nikkelens gehörig ist ein Gemälde, das sich offensichtlich früher in der Sammlung des Detroit Institute of Arts befunden hat (Bildträger unbekannt, 25,4 x 20,96 cm, als Geschenk von James E. Scripps, 1889?); abgebildet bei E.P. RICHARDSON 1937, 109f., Abb. S. 111 (als NKD); vgl. KAT. DETROIT 1944, 144, Nr. 244; eine Abbildung des Gemäldes findet sich im heute nicht mehr digital durchsuchbaren Katalog des Museums, URL: http://www.dia.org/the_collection/search/index.asp (gesehen am 25. Aug. 2008).

[112] In der Schreibweise des Namens folge ich der neuesten Literatur, sie mag die Unterscheidung von der entfernteren Familie vereinfachen. Zu Biographie und Theologie (freilich jeweils nicht ohne hagiographische Züge) GRAAFLAND 1986; TRIMP 1987; SCHROEDER 2001; zur Rezeption von Jodocus van Lodensteins Leben J. EXALTO 2005, bes. 17-31.

[113] Jodocus' Großvater Cornelis (1552–1636) und Johan van Lodensteyn waren folglich Brüder. Zur Genealogie der weitverzweigten Familie Lodensteyn in Delft VAN SOMEREN BRAND 1890, hier 41-44,

viel über frühe Einflüsse der frommen Delfter Prädikanten auf ihn spekuliert – noch 1652 sollte er ein Gedicht aus Anlaß einer offensichtlich ergreifenden Passionspredigt von Samuel van Doreslaer schreiben[114] –, sein entscheidender Lehrmeister jedenfalls war der Utrechter Professor Gisbertus Voetius (1589–1676). Dessen Ideal, die theologische Wissenschaft mit praktizierter Frömmigkeit zu verbinden, sollte zahlreiche Prädikanten prägen, dessen Schriften zur *Praxis Pietatis* quasi das Grundprogramm des reformierten Pietismus in den Niederlanden formulieren. Diese auf persönlich durchlebten Glauben abzielende Reformströmung innerhalb der reformierten Kirche, die sich geistlich stark auf den Middelburger Pfarrer Willem Teelinck (1579–1626) und den englischen Puritanismus stützte, wird auch mit *Nadere Reformatie* angedeutet: Jodocus van Lodenstein war deren „lebendes Vorbild – vielleicht gar in extremem Sinn".[115] Bereits als Prädikant im dörflichen Zoetermeer ab 1644, in dessen Umgebung die Katholiken ein deutliches Übergewicht besaßen, drängte Lodenstein auf eine Verbesserung des geistlichen Lebens seiner Gemeinde, indem er die Katechese ausbaute, den Gemeindegesang zu verbessern suchte und Konventikel für Erwachsene einrichtete, die dem näheren Verständnis der biblischen Predigt dienen sollte. Nach einem Intermezzo in dem nahe Antwerpen gelegenen Sluis in Zeeuws-Vlaanderen wurde er 1653 nach Utrecht berufen, wo im Kollegium von zwölf Pfarrern, wie gesagt, noch immer Gisbertus Voetius wirkte.[116] War durch die Aufnahme mystischer Gedanken in Voetius' ansonsten recht traditionell orthodox-reformierter Theologie „doch etwas von einer anthropologischen Wende" spürbar,[117] arbeitete Lodenstein radikal auf die Erfahrung eigenen Ergriffenseins im Glauben seiner Gemeinde hin. Von ihm unterstützte Konventikel waren offenbar sehr erfolgreich, wenn auch nicht unumstritten. Für jene Zusammenkünfte dichtete Lodenstein zahlreiche Lieder, die schließlich unter dem Titel *Uytspanningen* (1676) gebündelt wurden. Mit seiner Poesie wirkte er über Utrecht hinaus und nicht zuletzt im heimatlichen Delft, wo seit Jahren ähnliche Bemühungen stattfanden. Volckerus van Oosterwijck (Abb. 41) muß hier im besonderen genannt werden, er brachte nicht nur biblische Bücher und die *Occasional Meditations* des anglikanischen Bischofs Joseph Hall (1574–1656), die weiter unten besprochen

---

114 „Den naackten Jesus, Of Aandagt op Joh 19:23. Aan D. Samuel Doreslaar op sijne Bedenckingen daar over. 19. Maart 1652", in: VAN LODENSTEIN [1676] 2005, 85f. (Nr. 14a). Doreslaer sollte mit dem Gedicht „Jesus Verlaten" hierauf antworten, ebd., 87f. (Nr. 14b).

115 VAN DEN BERG & VAN DER WALL 1994, 87, auch zit. bei J. EXALTO 2005, 17 (meine Übers.).
Die beste Einführung zu den niederländischen Frömmigkeitsbestrebungen und dem Ort der *Nadere Reformatie* bietet VAN DEN BERG 1993, vgl. auch VAN LIEBURG 1994; stark vom Blickwinkel des pietistischen Erbes einer bestimmten Strömung innerhalb des gegenwärtigen niederländischen Reformiertentums geprägt sind die einschlägigen Publikationen BRIENEN U.A. 1986, BRIENEN U.A. 1987, BRIENEN U.A. 1990, BRIENEN U.A. 1993; ALBLAS U.A. 1993; GRAAFLAND, OP 'T HOF & VAN LIEBURG 1995, das *Documentatieblad Nadere Reformatie* 1 (1977) ff. und die äußerst nützliche Website der *Stichting Studie der Nadere Reformatie*, URL: http://www.ssnr.nl (zuletzt gesehen am 15. Aug. 2009), wo sich vieles auch digital findet.

116 Zur reformierten Kirche in Utrecht vgl. auch VAN LIEBURG 1989.

117 VAN DEN BERG 1993, 83.

werden, in Reimform, sondern auch *Willem Teelincks Soliloquium, Ofte Alleen-Sprake Eens zondigen Mensches*.[118] Mit ihren populären Gedichten vermittelten sowohl der Delfter als der Utrechter Prädikant dem breiten, möglicherweise auch illiteratem Publikum die geistliche Lehre,[119] wobei es nicht in erster Linie um intellektuelles Verständnis der Theologie, sondern um ihre Auswirkung ging – ein Kernpunkt ist stets die innere Bekehrung. Lodenstein berief sich über seine Zeitgenossen hinaus auf die Tradition der mittelalterlichen Mystik, er verarbeitete Bernard von Clairvaux und Thomas a Kempis, speziell aber Johannes Tauler, was ihm zu Nachruhm bis in die *Unparteiische Kirchen- und Ketzerhistorie* Gottfried Arnolds gereichte, wo dieser schreibt, Lodenstein habe „die ihm gehorchten und folgeten [...] biß in die theologiam mysticam Tauleri und andere hineingeführet".[120] Von der Rezeption Taulers stammt offensichtlich die Radikalität, mit der Lodenstein für Selbstverleugnung als geistliches Ideal eintritt: um die Sünde zu töten, muß die gesamte Welt in geistlichem Sinne abgelehnt werden, selbst sei er nicht mehr als „een doode hond".[121] Dies bildet den Hintergrund für den asketischen Lebensstil des „reformierten Heiligen", der als vorbildlich beschrieben wurde, und seine Maßnahmen zur Sittenzucht, die andere freilich als zu rigoristisch einschätzten.

Interessieren wir uns für den Bezugsrahmen der Delfter Kircheninterieurs Hendrick van Vliets wie jenes mit dem Lodensteyn-Epitaph (Abb. 79), das „breite" Publikum also, das der reformierten Kirche nahestand, muß die Wirkung eines Pietisten wie Jodocus van Lodenstein in jedem Fall mit eingerechnet werden. Um seine Delfter Herkunft wußte man zweifellos, ob sich das auffallend häufige Vorkommen des Epitaphs für Johan van Lodensteyn jedoch mit einer Verwechslung der Familienverhältnisse oder einer bewußten Umwidmung erklären läßt, bleibt fraglich. Im Kontext des Bildes würde das Epitaph dann die Erinnerung an Jodocus ermöglichen, freilich nicht unbedingt im Sinne einer Memoria nach dem Tod, sondern als Zeichen, das die Anwesenheit des mit ihm verbundenen geistlichen Ideals schafft.[122] Lodenstein verkörperte gleichsam die Kontinuität der spezifischen Religiosität in Delft, indem er die Tradition eines

---

118 Zu Van Oosterwijck Els Stronks, Art. Oosterwijck, Volckerus van, in: BLGN, Bd. 5 (2001), 397; im größeren Kontext STRONKS 1996, 34f., passim; zu Hall unten, Kap. 6.5; zu Van Oosterwijcks Bearbeitung von Teelinck vgl. die Einleitung von Els Stronks zum Nachdruck beider Werke, STRONKS 1999.

119 Vgl. STRONKS 1999, 9 bzw. STRONKS 1994/95, 6 und STRONKS 1996, 42f., dort auch zum Genre des reformierten Liedes.

120 Gottfried Arnold, *Unparteyische Kirchen- und Ketzer-Historie, vom Anfang des Neuen Testaments bis auf das Jahr Jesu Christi 1688*, Frankfurt/Main [1]1699-1700, II-4, zit. nach J. EXALTO 2005, 21.

121 VAN RYP 1718, 12; auch zit in: TRIMP 1987, 199; zu Lodensteins Rezeption der Mystik TRIMP 1987, 187ff, 194-200.

122 Vielleicht sogar im Sinne einer Gegenüberstellung beider Verwandten: die Absage Lodensteins an eine Regentenkarriere zugunsten des geistlichen Lebens gehört schließlich zu den frühen Topoi seiner Biographie, vgl. VAN RYP 1718, 4.

„Gereformeert Eremijt", Jacob Jansz. Graswinckel (1536–1624), gleichsam fortleben ließ.[123] Graswinckel stammte wie Lodenstein aus einem anderen Patriziergeschlecht, das stets im reformierten Presbyterium vertreten und auf Freigebigkeit bedacht war. Nach einem Bekehrungserlebnis bezog er eine Klause im Hinterhof des elterlichen Hauses an der *Oude Delft* und widmete sich fortan der medizinischen Kräuterkunde, geistlicher Literatur und dem Gebet, kurz: er war „der wereld al levende af gestorven".[124] Das Andenken an diesen außergewöhnlichen Mann wurde in der Stadt offenkundig tradiert, denn zu seinen Lebzeiten besaß „de gansche Stadt Delft" von ihm „genoegsame kennis" und noch stets wäre er, wie Dirck van Bleyswijck ergänzt, „by onse luyden noch in geheugenisse" geblieben. Dionysios Spranckhuysen, der erst ein Jahr nach Graswinckels Tod nach Delft kam, hat offensichtlich ein Manuskript angefertigt, das die hagiographischen Momente festgeschrieben und als Grundlage für die zwei bekannten gedruckten Berichte gedient haben dürfte.[125] Graswinckel und Lodenstein wurden beide im Chor der *Oude Kerk* begraben. Ihre Biographien waren Extreme, die den Gläubigen als notwendige Exempla nahegebracht wurden, mit seinem Eifer trug Jodocus van Lodenstein gewiß bereits zu Lebzeiten dazu bei.

Ist es vor diesem Hintergrund zu weit hergeholt, die augenscheinliche Vanitats-Symbolik auf Van Vliets Kircheninterieurs mit dem spezifisch mystisch-pietistischen Ideal des geistlichen Absterbens in Verbindung zu bringen? Weiter unten soll näher auf die Verbindung zwischen der Tradition der *ars moriendi* und der Funktion des Bildes für die Vorbereitung auf den Tod eingegangen werden, hier genügt ein abschließendes Beispiel. Den Prozeß der „Entleerung" von der Welt führt Lodenstein eindringlich in einem 1664 geschriebenem Lied vor Augen, in dem sich der Kehrvers „Siet! siet! wereld en al is niet" wiederholt.[126] In 58 Strophen führt er die Sänger, Hörer oder Leser in einer imaginären Reise durch das Leben, die Welt, an anderen Menschen, Vergnügungen und Schönheiten entlang – um sie jeweils wie eine Seifenblase zu durchstechen und als Nichtigkeit zu entlarven. In der zehnten Strophe geht es etwa um den Verlust von Freunden, in der neunten um den schmerzhaften Verlust des eigenen Lebens, „Dit leven is maar wind; en sal / Ons Jesus 't leven sijn. / Siet! siet! wereld en al is niet."[127] Im Verlauf wendet Lodenstein – und mit ihm der Sänger oder Leser – seinen Blick auf die momentane Umgebung: das gebaute Haus, „Herelijck /

---

123 Graswinckels Lebensbeschreibung bei VAN BLEYSWIJCK 1667-80, II, 796-801, von dem auch das Zitat stammt („Blad-wyser", unter dem Buchstaben I.), sowie [Johannes Boekholt], 't Uytnement Voorbeelt der Godtzaligheydt In Jacob Jansz. Gras-winkel van Delft, in: BOEKHOLT [1688] 1999, 128-144. Vgl. dazu J. EXALTO 2005, 27ff.

124 VAN BLEYSWIJCK 1667-80, II, 796, vgl. BOEKHOLT 1688, 130, dort auch das folgende Zitat, die Ergänzung Van Bleyswijcks a.a.O.

125 J. EXALTO 2005, 28; VAN BLEYSWIJCK 1667-80, II, 796; BOEKHOLT 1688, 128.

126 „Niet en al, Dat is: Des werelds *ydelheyd* en Gods Al-genoegsaamheyd", in: VAN LODENSTEIN [1676] 2005, 245-257 (Nr. 54).

127 VAN LODENSTEIN [1676] 2005, 247.

Als Kercken hoog: / Nog is het maar gebacken slijck/ / En niet dan schoon voor 't oog", in Strophe 31 und anschließend auf dessen Schmuck:

„Vercier met *pragt van schildery*
Uw ruyme saal:
't Is niet dan verf/ en maar Copy
Van 't ydle principaal.
Siet! siet! wereld en al is niet."[128]

Gemälde offenbaren sich als Farbe und damit als Kopie des eigentlichen Originals, nämlich dessen, was sie darstellen – in der Erkenntnis des Betruges, nicht wirklich zu sein, offenbaren sich Kunstwerke als Gleichnisse für die Nichtigkeit der Welt. Damit ist egal, welche Motive sie darstellen und geht es nur um die (als Täuschung durchschaute!) Mimesis, freilich ein alter Topos.[129] Erst die letzten zehn Strophen des Liedes bringen den Umschlag, in dem sie Gott in seiner Eigenschaft als Grund für die Welt und die eigene Erlösung gleichsam „betrachten" („Is *Al*, is *Al*, dat me genoegen sal").

Das Gemälde dient als eines von vielen Beispielen in Lodensteins Lied und es ist unwahrscheinlich, daß die Zeitgenossen die wenigen Verse unmittelbar auf bestimmte Kunstwerke bezogen haben. Es kann daher nicht mehr als ein Gedankenexperiment sein, die im Text beabsichtigte Geisteshaltung auf die Interpretation unseres Kircheninterieurs anzuwenden. Lodenstein lehrt, Gemälde als verdoppelte Eitelkeit anzusehen, einerseits, indem sie die eitle Welt *zeigen* und andererseits, indem sie selbst nur Kopie und Schein *sind*. Gehört dazu auch die Erkenntnis, daß Abbildung der *Oude Kerk* nicht hundertprozentig stimmig ist und die „falsche" Kanzel unseren Blick fängt? Daß jeder Mensch dem Sterben geweiht ist, zeigt das im Öffnen begriffene, anonyme Grab an der rechten Seite, das Motiv unterstreicht hier noch einmal die allgemein gültige Lehre der Vanitas. Den Schluß, den der Betrachter – „een dode hond", in Lodensteins Worten – daraus ziehen sollte, ist sich abzuwenden von der Welt und zu richten auf die Betrachtung Gottes, der ihn in der reformierten Verkündigung vor Augen gehalten wird. Der Straßenköter am Pfeiler fungiert somit als Stellvertreter des Menschen, gar als sein Vorbild. Das elaborierte Epitaph über ihm ist zweifellos ein Schmuckstück des Gemäldes, mit der von ihm ausgelösten Assoziationskette aber zerstört es dessen eigenständigen Wert mithin: Wenn das Gedenkzeichen für Johan van Lodensteyn in die Nähe der von Jodocus van Lodenstein verkörperten mystisch-pietistischen Richtung reformierter Religiosität führt – oder, unabhängig davon, der Betrachter dieser nahesteht –, dann genügen die im Sehen abgelegten Wege im Kirchenraum dem Ziel der Betrachtung nicht. Die Farbe kann den Augen Freude bereiten, doch es geht letzlich darum, weder die

128 Ebd., 250. Aufgefallen sein wird Terminologie Kunstbetriebes („Copy", „principaal").
129 Vgl. etwa SLUIJTER 1988B, 13f.; G.J.M. WEBER 1991, 85-88.

Oberfläche noch das Gezeigte als wahr und genügend anzunehmen, sondern um Einkehr und Bekehrung.

6.3.3 Vorbildliches Schauen: Das Epitaph als Meditationsobjekt

Die von seinem Leichenprediger formulierte Lehre aus Jodocus van Lodensteins Leben spricht die Sprache mystischer Gottesschau:

> „Onthoud dan van *Lodensteyn*, dat een Christen den Onsienlyken God moest kennen, en veeltyds contempleren op den Jehova, en alle sijne Goddelyke eygenschappen, en alsoo als gedurig in 't licht van het Goddelijke *aengesigt* wandelen: dat hier toe de *letter-kennis* niet genoeg is: maar / dat het moest bestaan in een levendige gesigte / en een heylige werksame beseffinge van het *Schoone, Heerlyke oneyndige Wesen Gods* [...]"[130]

Die zweite Erkenntnis der zehn Punkte umfassenden Lektion ergibt sich unmittelbar aus der Begegnung mit dem Unsichtbaren: das „Beschauen" der eigenen, unwürdigen Sündigkeit – hier beginnt also von der anderen Seite, was bereits in Lodensteins Lied „Niet en al" angeklungen war: die wechselseitige Beziehung zwischen der Fülle Gottes und dem eigenen Nichts. Paradoxerweise wird das erste im „Schauen" des Unsichtbaren erkannt, während das zweite aus der Einsicht, daß alle (nicht nur visuelle) Reize bedeutungslos sind, evident wird – das erste bedingt das zweite und das zweite das erste.

Von dieser Position aus sind auch gemalte Kircheninterieurs letztlich irrelevant. Daß die eigentliche Gotteserfahrung von den Bildern weg zu führen habe, war in der Mystik des Mittelalters wesentlich, auch wenn der Umgang mit dem Bild in einer die bildlose Kontemplation vorbereitenden Stufe nützlich sein konnte und sich ihr Verhältnis später, etwa bei Heinrich Seuse, „komplexer, interaktiver und weniger hierarchisch" gestalten sollte.[131] Der intrinsische Widerspruch kann nicht aufgelöst werden: die Mystik bedient sich selbst einer bildhaften Sprache – „een levendige gesigte" oder aber des Anblicks der gesamten Welt, um sie, wie Lodenstein, letztlich abzulehnen. Text oder Lied sind anerkannte Mittel, die zum Nichtsehen einerseits und zum Sehen Gottes andererseits verhelfen. Die „Omnipräsenz" von Gemälden in den Niederlanden jedoch ist unbestritten und diese Arbeit versucht aufzuzeigen, daß der religiöse Kontext bei Kircheninterieurs immer mitgedacht werden muß – paßt dies zusammen? Können Gemälde Hendrick van Vliets, Emanuel de Wittes und anderer ähnlich gebraucht worden sein wie Texte oder Lieder – als Gestaltungen der und für Meditation nämlich?

---

130 VAN RYP 1718, 28.

131 MCGINN 2008, 506-527, Zitat: 508; zur spätmittelalterlichen Meditation vgl. LENTES 2002; LENTES 2004 (bes. zu Seuse); LENTES 2006; HAMBURGER 1998, 111-148; HAMBURGER 2000; zum entsprechenden katholischen Diskurs in der Frühen Neuzeit GUIDERDONI-BRUSLÉ 2003.

Mit Geschriebenem, Gelesenem, Gehörtem oder Gesungenem werden Gedanken strukturiert und in der inneren Landschaft eingeordnet, der geistliche Gegenstand vertieft und durchdrungen, um letztlich zur Kontemplation, dem unmittelbaren Gewahrwerden Gottes, zu führen. Es geht weit über das hier Leistbare hinaus, diese meditative Schicht etwa in den erwähnten Texten von Teelinck, Lodenstein oder Van Oosterwijck nachzuweisen. Meditation – Betrachtung – ist ein Verfahren, dessen Elemente bis in die Rhetorik der Antike zurückreicht, im Mittelalter gepflegt und in der *devotio moderna* zur Methode für geistliche Übungen ausgebaut wurde.[132] Eingesetzt und angesprochen werden sollten die Seelenkräfte, Gedächtnis (*memoria*), Verstand und Willen oder die Vorstellungskraft (*imaginatio*), sowie alle fünf Sinne. Die innere, geistige Arbeit, den Gegenstand zu wiederholen, auszuschmücken und dabei zu durchdringen, wird zum Selbstgespräch, das sich jedoch in einer „Pendelbewegung" immer wieder vom eigenen Abgrund auf das geglaubte Heil bezieht und von Selbsterkenntnis zu Gotteserkenntnis führt.[133] Die Ansprache Gottes, das Gebet, ist kein Teil der Meditation, sondern ihr Resultat. Die *Geistlichen Übungen* Ignatius von Loyolas (1548) vereinfachten die Methode der Meditation und verbreiteten sie, vielfach über ihre anglikanische Rezeption, über den katholischen Bereich hinaus. Als gemeinsames Erbe blieb die Meditation ein überkonfessionelles Phänomen. Luther lehnte sie in ihrer systematischen Form zwar als Weg, geistliche Perfektion zu erlangen, ab. Als unsystematisch betriebene, insbesondere, jedoch nicht ausschließlich, auf die Heilige Schrift gerichtete Aneignung von Glaubenswahrheiten prägte sie die protestantische Kultur weit über Strömungen, welche sich unter den Begriffen Mystik oder Pietismus im engeren Sinne fassen ließen, hinaus.[134] Für die Reformierten eigneten sich etwa besonders die Psalmen als Auslöser für meditative Versenkung.[135] Ein wichtiges Thema der Meditation war und blieb der Tod. Strukturelemente der *meditatio mortis* finden sich, so hat Stephanie Wodianka aufgezeigt, in verschiedenen literarischen Gattungen des 17. Jahrhunderts.[136] Uns beschäftigt freilich die Frage nach der Funktion von Bildwerken: wie weit trägt die Analogie zur Literatur? Das Konzept des Jesuiten Géronimo Nadal, mit seinem Buch *Adnotationes et meditationes in evangelia* (1594) Bildmittel für die ignatischen Exerzitien zu schaffen, hat die Druckgraphik zu einer „meditativen Kunst" gemacht.[137] Das Vorkommen von Kupferstichen in ausdrücklich meditativ angelegter

---

132 Eine grundlegende Zusammenfassung bieten: SCHUPPISSER 1993; BUTZER 2001; vgl. Martin Nicol, Art. Meditation.II.1-4, in: TRE, Bd. 22 (1992), 337-351; mit einem Schwerpunkt auf das 16. und 17. Jh. vgl. Darstellung bei WODIANKA 2004, 20-92. Zum Begriff der Kontemplation: Dietmar Mieth, Art. Kontemplation, in: LThK^3, Bd. 6 (1997), Sp. 326f.

133 WODIANKA 2004, 17, mit Aufnahme des Begriffs von Klára Erdei, ERDEI 1990, 46.

134 Zur Propagierung der Meditation als Mittel der lutherischen Kirchenreform im 17. Jh. STRÄTER 1995.

135 ERDEI 1990, 119-143; WODIANKA 2004, 49f., 185-191.

136 WODIANKA 2004.

137 NADAL 1594. Zu dem Werk vgl. WADELL 1985; RHEINBAY 1995; MELION 1998; DEKONINCK 2004; DEKONINCK 2005, 232-259 und vor allem die neueren Publikationen von Walter Melion, die mir leider nicht

niederländischer Literatur, etwa eines Jacob Cats, deutet zumindest darauf hin, daß Bild und Wort auch in diesem Kontext verschränkt werden konnten.[138]

Als entscheidendes Moment einer meditativen Haltung erscheint mir die Bereitschaft, sich mit allen Sinnen und seinem ganzen, geistigen Vermögen einzulassen, um sich den Gegenstand der Betrachtung aktiv anzueignen und von ihm ausgehend gleichsam einen geistlichen Weg zu beschreiten. Die Frage, die hier aufgeworfen wird, ist, ob auch ein Gemälde zum Auslöser meditativer Gedanken werden kann. Eingegeben werden sie durch das Motiv verweilender, betrachtender Beschauer von Epitaphien, denen wir in Kircheninterieurs begegnen, auf welche im folgenden einzugehen ist; die Reichweite der Frage führt jedoch weit über den engeren Kontext der Epitaphien hinaus, weswegen sie am Schluß dieses Kapitel noch einmal eigens thematisiert werden wird.

Für die „Wirkung" entscheidend ist immer der Betrachter und dessen Betrachtungshaltung, das ist bei Text oder Musik nicht anders als beim Bild. Die Betrachtungshaltung kann sowohl von der Rezeptionssituation (einem Gespräch etwa) beeinflußt als auch vom Bild selbst erzwungen werden: dann aber kann man immer noch vorbeigehen und sich dem nächsten zuwenden. All dies ist für uns schlechterdings nicht mehr nachvollziehbar. Ob einem Anhänger Van Lodensteins, der ein Interieur der *Oude Kerk* zu Gesicht bekam, in der der Utrechter Prädikant bestattet worden war, tatsächlich der Assoziationsschritt vom Grab zum geistlichen Tod, vom Kirchenbau zum kritisierten „lethargischen" Zustand des Christentums im Allgemeinen und von der Kanzel zum Zustand der geistgewirkten Einsicht statt einfacher Buchstabengelehrtheit gelang, wissen wir nicht. Lodenstein hatte Land und Kirche seiner Tage mit dem trostlosen Feld aus Ezechiels Vision verglichen, das voller vertrockneter Gebeine lag, die der Hauch des Geistes wieder lebendig machen sollte (Ez 37, 1-14)[139] – provozierte die Todesthematik eines gemalten Kircheninterieurs für einen entsprechend Vorgebildeten den gedanklichen Schritt zur Auferstehungshoffnung, nutzte er die Betrachtung des Bildes, um Sündigkeit und Tod zu meditieren? Uns fehlen die Quellen, doch bleibt die Analyse der Werke.

---

verfügbar waren: Walter Melion, The Art of Vision in Jerome Nadal's „Adnotationes et meditationes in Evangelia", in: *Annotations and Meditations on the Liturgical Gospels*, übers. F. Homann S.J., Bd. 1, Philadelphia 2003; ders., *The meditative art: studies in the northern devotional print, 1550-1625*, Philadelphia 2008. Siehe auch Abb. 157.

138 Beispiele unten, Kap. 6.5, Anm. 241 u. 242.

139 „Soo kragtig vertoonde hy ook de tegenwoordige sorgelozen staat der kerke: dien Geest des diepen slaaps / die gevallen is op het tegenwoordige Christendom / aan welke *Lethargie*, of doodslaap / al veele gestorven zijn: soo hy ons Land en Kerk menigmaal vergeleek by *Ezechiels* veld / daar niet als doods-beenderen / lagen / Ezech. 37.2.", VAN RYP 1718, 6 (Hervorhebungen im Original); vgl. ebd., 33: „Ach! beliefde het de Heere / dat alle doode zielen van onse Gemeente soo geworpen wierden in het graf (niet van *Lodensteyns doods-beenderen*) maar van de *diepe overdenkinge* en Heylige geheugenisse van sijne Hemelsche Lessen / datse daar door *Geestelijk levendig wierden* en uyt het graf der sonden verresen!"

Wenn ein Grab geöffnet und Totenschädel und Knochen am Rande gehäuft sichtbar sind, liegt die Symbolik der Vanitas unübersehbar an der Oberfläche. Das unausweichliche Hinschauen aber thematisieren Kircheninterieurs genauso ausdrücklich. Auf zwei Gemälden Emanuel de Wittes und einem aus der Van Vliet-Werkstatt steht jeweils ein Herr in gebührendem Abstand vor dem Epitaph für Johan van Lodensteyn – und betrachtet es. De Wittes kleinere Tafel in Worms inszeniert einen Blick in südöstlicher Richtung in den Hauptchor, bei dem die plastischen Putten nur seitlich zu sehen sind (Abb. 117);[140] eine ähnliche Perspektive auf das Epitaph hatte der Maler bereits früher verwendet, den Pfeiler allerdings – wie am Hintergrund zu sehen – in das Mittelschiff versetzt (Abb. 116).[141] Wie Gerard Houckgeest einen Pfeiler entfernt hatte, um dem Betrachter eine bessere Sicht auf das Oraniermonument zu gewähren, ließ De Witte im Wormser Bild die Arkatur unvermittelt enden: um den Blick auf den Betrachtenden frei zu geben und uns die Konzentration auf das Ziel seiner Betrachtung, das Epitaph in der Bildmitte, zu ermöglichen.
Mit der Tatsache, daß das Gedenkzeichen in der *Oude Kerk* inmitten einer Säulenreihe angebracht ist, das Betrachtungsmotiv aber mehr Platz benötigt, um bildnerisch sinnvoll zu sein, schien Hendrick van Vliet gehadert zu haben. Sein Gemälde, zuletzt 1945 im Schweizer Kunsthandel, geht motivisch sehr wahrscheinlich auf De Wittes Vorbild zurück und verbindet es mit einer getreueren Ansicht der Architektur (Abb. 118).[142] Der nächste Pfeiler links, der nun „nur" noch mit übergroßem Abstand eingefügt ist, verhindert allerdings, daß alle Aufmerksamkeit dem betrachtenden Herrn zukommen kann. In ähnlicher Weise lenken die zahlreichen Wappenschilde von dem Epitaph ab; im Vergleich mit De Wittes Gemälde wirkt dieses vollgestopft und bleibt das Betrachtungsmotiv eines von mehreren.
Ganz anders tritt uns ein zweites Werk entgegen, das De Wittes Delfter Zeit entstammen dürfte (Abb. 119).[143] Im seinem Zentrum steht unausweichlich das Epitaph, zu ihm empor schaut links ein vornehm gekleideter Herr. Die Silhouette von dessen Hund überschneidet ein geöffnetes Grab, an dem ein Totengräber zugange ist. Der Akt des Sehens ist das, was dieses Gemälde thematisiert und mit Mitteln wie dem diagonalen Licht- und Schattenfall unterstreicht, dessen Richtung den „Augenstrahlen" des gezeigten Betrachters entspricht. Um Inschrift und Toten-

[140] Emanuel de Witte, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, Holz, 38 x 29 cm, sign. im Giebel der Chorabschrankung: E. De witte, Worms, Stiftung Kunsthaus Heylshof, Gemäldesammlung, Inv.-Nr. 39; dazu MANKE 1963, 83, Nr. 22; KAT. WORMS 1992, 142-145, Nr. 30, Farbtaf.

[141] Wie Röntgenaufnahmen ausweisen, war in der New Yorker Tafel bereits ein vor dem Epitaph stehender Mann angelegt gewesen, welcher allerdings – Liedtkes Interpretation zufolge – zu den Jungen schaute, KAT. NEW YORK 2007, II, 967, 969, Abb. 274.

[142] Hendrick Cornelisz. van Vliet (zugeschrieben), *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, Holz, 54 x 46 cm, zuletzt Ksth. K. Meissner, Zürich, 1945 (mit den Maßen: 60 x 52 cm); LIEDTKE 1982A, 107, App. II: Nr. 36.

[143] Emanuel de Witte, *Das Innere der Oude Kerk in Delft mit dem Epitaph für Johan van Lodensteyn*, Holz, 45 x 39 cm, zuletzt Verst. The Barker Walfare Foundation u.a. (anon. Teil), New York (Sotheby), 17.1.1985, Nr. 55; nach Angaben von Liedtke befindet es sich in Worms (?); LIEDTKE 2000, 125; vgl. MANKE 1963, 83, Nr. 21; LIEDTKE 1982A, 116, App. III: Nr. 247, Abb. 77.

schädel herum ist es das pulsierende „Leben" aus Marmor, das auch unseren Blick anzieht. Damit stellt der Maler uns vor eine Seh-Aufgabe: denn es ist nicht das Epitaph für Johan van Lodensteyn, das er abgebildet hat, sondern quasi eine phantasiereiche Weitererzählung desselben. Der obere Putto ist stärker über das Medaillon (im Original das Ewigkeitssymbol einer sich in den eigenen Schwanz beißenden Schlange) gebeugt als sein Vorbild, der nur sinnierend in die Weite schaut. Die beiden mittleren Putten scheinen sich von ihren angestammten Positionen – in den oberen Ecken eng an den Rahmen gelehnt – lösen zu wollen, einen Arm haben sie jeweils bereits in das Innere an den Rand der Kartusche gelegt. Die Putten unter ihnen treiben es am weitesten: wie ein Klammeräffchen sehen wir den rechten von ihnen rücklings hängen. Die Veränderungen gegenüber dem Original lassen sich zweifellos mit ungenauen Studien Emanuel de Wittes und der Vermutung erklären, dieser habe das unterste Puttenpaar für die mittleren angesehen und die Haltung seiner hängenden Figuren erfunden, was die Unklarheit in der linken, unteren Hälfte des gemalten Epitaphs begründen würde. Mit der so erfundenen Beweglichkeit, die die Putten auf und ab „kreuchen und fleuchen" läßt, wird das Epitaph erst recht zum Mittelpunkt, da einem Delfter Zeitgenossen die Differenz nicht entgangen sein wird. Ist sie einmal bemerkt, rückt das Gemälde in Richtung des Paragone-Diskurses: es wetteifert mit dem Bildhauer um die Nachgestaltung des Lebendigen.[144] Im Kontext von Tod und Erinnerung erhält diese künstlerische Ebene freilich zusätzliche Relevanz. Gefragt werden kann schließlich auch, wo der Ort lebendiger Memoria eigentlich ist, ist es das Epitaph an sich oder der Akt seines Betrachtens? Die Tatsache, daß das Gezeigte vom Original in der *Oude Kerk* signifikant abweicht, deutet nicht auf die Memoria einer bestimmten Person, Johan van Lodensteyns also, hin – anders als bei Teding van Berkhout fehlen die Inschrift und andere Begleitumstände, die einen engeren familiären Kontext für das Gemälde vermuten ließen. Es geht um die Betrachtung des Todes im Allgemeinen und um das Epitaph als Gegenstand der Versenkung. Wie können wir im Anschluß daran den Status des Gemäldes verstehen – wenn es nicht im oben entfalteten Sinne eine bestimmte Person vergegenwärtigt (Kap. 6.1.3), führt es dann unser Schauen vor Augen? Die Betonung auf das Motiv des Sehens veranlaßt uns, wie der Betrachter im Bild genau auf das Epitaph zu achten. Das Objekt der *meditatio mortis* entpuppt sich als künstlerisch überformt: wir beobachten, daß dort Bewegung ist, wo toter Stein dominieren sollte: kein kleiner Anspruch für Emanuel de Wittes Kunst. Der Maler benutzte das vorhandene Repertoire, um auf sein Können aufmerksam zu machen und mit ihm unser Schauen zu fesseln.

Vorhanden waren zum Zeitpunkt des Entstehens vor allem die Ansichten des Oraniermonumentes, das für Houckgeest, Van Vliet und De Witte eine Herausforderung bildete. Es ist

[144] Zum Paragone PFISTERER 2003B, bes. 536f.; BAADER 2003; AUSST.-KAT. MÜNCHEN & KÖLN 2002, bes. 286-315, darin auch HESSLER 2002.

daher nicht vermessen zu behaupten, daß sich die Zentralität des Vanitas-Motivs im Kircheninterieur erst im Laufe ergab: in den frühen Werken nach 1650 gab es kaum offene Gräber, über die der Blick gleichsam zu „stolpern" hatte. Gut möglich, daß sich der Schwerpunkt mit der bildnerischen Erschließung der *Oude Kerk* gleichsam von selbst aufdrängte. Dort gab es es neben den prominenten Grabmälern eben auch viele Epitaphien, die man – wie Houckgeest es für das Oraniermonument eingeführt hat – von Figuren betrachten lassen konnte. Das Betrachten eines Epitaphs sollte zu einem vielfach wiederholten Motiv auf Kircheninterieurs werden, welche sowohl Van Vliet als De Witte für den Markt produzierten – sei es im Hintergrund (Abbn. 121, 122), als wichtiger Blickfang (Abb. 120)[145] oder Element, das das Spannungsfeld zwischen Stehenbleiben und Vorbeigehen eröffnet (Abb. 115).[146] Diese topische Wiederholung läßt auf ein Publikum schließen, das genau an diesen einfachen Zuordnungen interessiert war. Die meist als Rückenfiguren ausgeführten „Betrachter" dienten als Vorbild für die Aktivität, die der Betrachter vor dem Gemälde tun sollte: stillstehen, schauen und, vielleicht, reflektieren. Van Vliets Gemälde, das sich heute im *Prinsenhof* befindet, parallelisiert die Figur im Bild und den Betrachter ausdrücklich (Abb. 121).[147] Ein Mann sieht auf eine rechteckige Wappentafel, die – wenn man den Bezug der Architektur zur *Nieuwe Kerk* voraussetzt – an der Stelle der Teding van Berkhout-Epitaphs hängt, während wir uns unmittelbar vor einem Epitaph wiederfinden, welches Züge verschiedener Vorbilder in sich vereinigt. Es ist an einem Pfeiler angebracht, der wider alle architektonische Logik inmitten des Chores steht, kaum „zufällig" wird vor ihm ein Grab geöffnet.

---

145 Hendrick Cornelisz. van Vliet zugeschr., *Das Innere der Nieuwe Kerk in Delft mit dem Grabmal Wilhelm von Oraniens*, Holz, 36 x 28 cm, zuletzt Ksth. J. Singer, London (1951); LIEDTKE 1982A, 112, App. II: Nr. 179. Ähnlich: ders., zugeschrieben, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, Holz, 49,5 x 36,5 cm, sign. (falsch) auf der Pfeilerbasis: „B.De Witt", Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv.-Nr. 79; LIEDTKE 1982A, 106, App. II: Nr. 42. Von der kompositorischen Auffassung und dem Format her sehr ähnlich wie dieses und dem in der nächsten Anm. genannten ist auch: *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, Holz, 52,5 x 44,5 cm, sign. u. dat. r.u. auf dem Grabstein: E.De Witte Aº 1655, Stockholm, Museum Hallwyl, Inv.-Nr. T. 4499, das vom Museum als Kopie nach einem verlorenen Original De Wittes angesehen wird (MANKE 1963, 82, Nr. 19; AUSST.-KAT. DELFT 1996, 66f., Farbabb. 51 (als De Witte); KAT. STOCKHOLM, HALLWYLSKA MUSEET 1997, 236, Nr. 156). Der äußerst glatte, für De Witte untypische Farbauftrag macht dies durchaus wahrscheinlich, wobei ein Vergleich aller drei Werke Aufschluß über Beziehungen und mögliche Produktionsstrategien geben würde.

146 Emanuel de Witte, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, wahrsch. 1653, Holz, 49,5 x 40,6 cm, sign. u. dat. l.u. am Pfeilersockel: „EDe Witte Aº 165(3)" oder „(5)", Oberlin, Ohio, Allen Memorial Art Museum, Inv.-Nr. AMAM 1943.279; dazu MANKE 1963, 82f., Nr. 20; LIEDTKE 1982A, 86f., Anm. 32, 116, App. III: Nr. 246.

147 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere einer Kirche mit Elementen der Nieuwe Kerk in Delft*, Lw, 96 x 81 cm, sign. r. auf dem Pfeiler: „H. van VLIET", Delft, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Inv.-Nr. PDS 105; dazu AUSST.-KAT. DELFT 1981, II, Abb. 226 (als Kircheninterieur mit Elementen der *Oude Kerk*); LIEDTKE 1982A, 109, App. II: Nr. 106 (NKD, Blick nach Südosten); AUSST.-KAT. ROTTERDAM 1991, 225f., Nr. 46; AUSST.-KAT. DELFT 1996, 80ff. (als noch „niet afdoende geidentificeerde kerk").

Ein weiteres Gemälde Hendrick van Vliets vom Chor der *Nieuwe Kerk* faßt die Beobachtungen noch einmal wunderbar zusammen (Abb. 122):[148] Im Vordergrund wird ein Grab ausgehoben, in das ein Hund hineinzuschauen scheint. Von Gräbern und Hund ausgehend ergibt sich eine mehrfach gestaffelte Flankierung eines Momentes: ein rückansichtiger Mann steht vor dem Epitaph Teding van Berkhouts. Von den zwei Pfeilern, dem Oraniermonument rechts und dem – aus der Alten Kirche versetzten – Lodensteyn-Epitaph links wird unsere Aufmerksamkeit genau zu ihm gelenkt. Wir können der Thematik nicht ausweichen, der Herr im Bild möglicherweise schon, denn er befindet sich entweder in der Betrachtung versunken oder im Gespräch mit einer Dame. Das Bild verrät selbstverständlich nicht, worüber die beiden sich unterhalten könnten; für den Betrachter jedoch, der das Gemälde im Ganzen gut studiert und verinnerlicht hat, sollte es keinen Zweifel geben.

Werfen wir zum Abschluß dieses Abschnitts noch einmal einen Blick auf ein Gemälde Van Vliets in Den Haag, das den Chorbereich der *Oude Kerk* als Raum vielfältiger Erinnerung präsentiert (Abb. 112). Neben den Wappenschilden und den verschiedenen Epitaphien bestimmen, wie wir wissen, drei Gedenkorte die gestaffelten Raumeinheiten, die Grabmäler an den jeweiligen östlichen Enden. Durch die Blickrichtung werden sie nicht gezeigt, sind gleichwohl aber durch Betrachtung präsent: im Hintergrund stehen ein Herr und ein Kind vor dem Grabmal für Maerten Harpertsz Tromp, wovon noch die Umzäunung zu sehen ist. Für denjenigen, dem die Existenz des Gedenkzeichens an dieser Stelle bewußt ist, genügt ihr Schauen, sich dieses zu vergegenwärtigen – und die damit verbundene Erinnerung an den „Seehelden". Sofern sie durch eigenes Erleben, Abbildungen oder Beschreibungen bekannt sind, dürfte man in der Folge auch an die anderen Grabmäler – das Monument für Elisabeth Morgan, der Tochter von Philips Marnix von St. Aldegonde, und quasi in unserem Rücken dasjenige für Piet Hein – denken und damit den gezeigten Raum zu vervollständigen. Die, wenn man so will, präsentische Unsichtbarkeit der prominenten Gedenkzeichen ist ein wichtiges Moment in ihrer malerischen Inszenierung, welche nun gesondert untersucht werden soll.

[148] Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Nieuwe Kerk in Delft mit dem Grabmal Wilhelm von Oraniens*, Lw, 80 x 64,5 cm, sign. u. dat. r.u.: „H. van Vliet | Ao 1665", zuletzt Kunsthandel Johnny van Haeften, London/Otto Naumann, New York (2005).

6.4 Seehelden: Die Inszenierung des Gedenkens

6.4.1 Garanten der Geschichte, für Segen und Bekehrung: Piet Hein und Maerten Harpertsz. Tromp

An verschiedenen Stellen wurde bereits auf die Grabmäler der sogenannten „Seehelden" eingegangen. Gerard Houckgeest hatte das von ihm anhand der *Nieuwe Kerk* entwickelte Bildschema auf den Chorbereich der Delfter Alten Kirche übertragen, wobei der Fokus statt auf dem Oraniermonument nun auf der schwarzen Tempelfront der Grabstätte für Piet Pietersz. Hein liegt (Abb. 124).[149] Aufgrund der architektonischen Gegebenheiten ist es freilich in den Hintergrund gerückt und inszeniert es der Maler als das ferne Ziel unseres Durchblicks. Wie im Hamburger Gemälde (Abb. 2) hat Houckgeest karierte Bodenfliesen eingefügt, auf denen, wie dort, im Vordergrund eine Gruppe Jungen beschäftigt ist.[150] Insbesondere der rote Mantel des stehenden jungen Mannes, der vornübergebeugt und an der Pfeilerbasis lehnend das Tun des knieenden Kameraden beobachtet, zieht unseren Blick auf sich. Seine Haltung lenkt uns zum einen auf den Boden – zu einer Grabplatte, wie wir vermuten dürfen – und zum anderen zum Monument. Gemeinsam mit den sich überschneidenden Pfeilern, die unseren Blick schnell in die Tiefe ziehen, fungiert er als optischer „Mittler", findet sein Rot in der Kleidung der unmittelbar vor dem Grabmal stehenden Frau.[151] Insbesondere deren Schultertuch und Haube ähneln der entsprechenden Figur in Houckgeests 1651 datierter Tafel im Mauritshuis (Abb. 22). In Ergänzung dieser direkt in die Tiefe führenden Blickachse hat der Maler einen zweiten Schwerpunkt gesetzt: Rechts von der großen Säule befinden sich Figuren, deren Anwesenheit einerseits die Todesthematik unterstreicht – das Motiv des Totengräbers im Gespräch dürfte hier zum ersten Mal vorkommen – und andererseits den Akt des Hinzutretens. Das Gedenken des „Helden" wird somit eingebettet in die allgemeine, städtische Memoriallandschaft, die die *Oude Kerk* bildete, wozu auch die nur fragmentarisch sichtbaren Epitaphien Welhoucs, Lodensteyns und Van der Dussens beitragen.

Hendrick van Vliet hat diesen Durchblick durch Marien- und Hauptchor noch einmal aufgegriffen und dabei den imaginären Standpunkt nach vorn verlagert, um das Monument im

[149] Vgl. oben, Kap. 2.4.

[150] Während die Gruppe im Hamburger Gemälde wahrscheinlich als Steinmetze tätig ist (im Vordergrund liegen Werkzeuge), ist die Identifikation hier unsicherer, zumal ein Grabstein nicht gut sichtbar ist.

[151] Diese Bildstrategien zeigen noch einmal, was etwa Hendrick van Vliet von Houckgeests architektonischen Inszenierungen gelernt hat.

betonten Bildzentrum plazieren zu können (Abb. 125).[152] Die gesteigerte Aufmerksamkeit für Piet Hein, dessen weißmarmorne Liegefigur nun besonders ins Auge fällt, wird freilich mit einer verminderten kompositorischen Subtilität erkauft. Die Jungen- und die Totengräbergruppe sind ebenfalls, allerdings beide im äußersten Vordergrund, vorhanden. Der Maler hat das Interieur in einen Scheinrahmen gefügt, vor dem ein glänzender, grüner Vorhang drapiert ist. Wie auf anderen Bildern Van Vliets dürfte der Faltenwurf kaum zufällig sein: die beiden Schlaufen öffnen sich direkt über dem Totengräber und dem Monument, wodurch beide noch einmal zueinander in Beziehung gesetzt werden.

Einen anderen Standpunkt wählte Emanuel de Witte, mit ihm schauen wir aus südwestlicher Richtung auf das Grabmal und die drei über diesem hängenden spanischen Kriegsflaggen mit dem roten Andreaskreuz, welche Piet Hein erobert hatte (Abb. 126).[153] Das Gemälde, welches sich nun in St. Petersburg befindet, dürfte eine besondere Lichtatmosphäre kennzeichnen, denn der Blickpunkt ermöglichte eine umfassende Darstellung der bunten Glasfenster, die bei der Pulverexplosion im Oktober 1654 zu Bruch gehen sollten. Selbstverständlich ist fraglich, inwieweit diesem Gemälde dokumentarischer Charakter zukommt, wir wissen einzig, daß Anfang des Jahrhunderts von einem „Salvator" im Chor der *Oude Kerk* gesprochen wird.[154] Doch um eine genaue Beschreibung geht es De Witte nicht, das durch die farbigen Scheiben einfallende Licht bewirkt vielmehr, daß nicht das Grabmal, sondern die Besucher in das Zentrum unserer Aufmerksamkeit gerückt werden. Das dunkle Architektur des Monuments tritt zurück, es bleiben nur die hellen Elemente wie die zu beiden Seiten des Tympanons angebrachten Globen, die Van Bleyswijck als „Hemel en Aerdt-kloot / in teyken / dat desen manhaftighen Heldt in de Navigatie ofte Zee-vaert / en den loop der Sterren / als noodighe wetenschappen / voor een Opper-Zee-Voocht / grootelijcks af-ghevaerdight was" beschrieben hatte,[155] im Blick. Das Paar, dessen vornehme Kleidung im Licht zu glänzen scheint, verweilt mit gebührendem Abstand vor dem Monument, so als zollten sie dem Gestorbenen allen Respekt.

Das wohl 1637/38 errichtete Grabmal Heins, dessen Eroberungen in den Gewässern „Westindiens" in den zwanziger Jahren vor allem psychologisch entscheidend waren für die Fortsetzung des Krieges gegen die Habsburger, war das erste in der Republik errichtete Wandgrab für einen

---

152 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft mit dem Grabmal Piet Heins*, Holz, 76,2 x 65,1 cm, New York, Sammlung Mr. and Mrs. M.E. Zukerman, New York (2001); LIEDTKE 1982A, 108, App. II: Nr. 80, S. 128, App. V zu Nr. 117; zuletzt AUSST.-KAT. NEW YORK & LONDON 2001, 410ff., Nr. 81.

153 Emanuel de Witte, *Der Chor der Oude Kerk in Delft mit dem Grabmal des Piet Hein*, Holz, 75 x 60,5 cm, St. Petersburg, Ermitage; dazu MANKE 1972, 389, Abb. 1 (als De Witte um 1648); LIEDTKE 1982A, 103, App. I: Nr. 18, S. 130, App. Va: Nr. 123. Die folgenden Beobachtungen basieren sich leider nur auf einer Abbildung, nicht auf Augenschein.

154 Kirchenratsprotokoll (1610), zit. bei WOUTERS & ABELS 1994, II, 149.

155 VAN BLEYSWIJCK 1667-80, I, 178.

Admiral.[156] Mit den Delfter Ratsherren als letztlichen Initiativnehmern und der örtlichen Abteilung der Westindischen Kompagnie als Financier[157] war das Gedenkzeichen eine kollektive Angelegenheit – nicht, wie das benachbarte Monument für Elisabeth Morgan (gest. 1608), eine private[158] – und kann damit als eigentliches Gegenstück zum Grabmal des *Pater Patriae* im Chor der anderen Delfter Kirche gewertet werden. Der in Delfshaven geborene Piet Hein war populär, das Gedenken sollte ihn im kollektiven Gedächtnis der Republik verankern. Alle nachfolgenden Admiralsgräber mußten sich auf das Vorbild beziehen, zwar nicht stilistisch, was mit einem Abstand von zwei bis viereinhalb Jahrzehnten selbstverständlich undenkbar wäre, aber doch zumeist in der grundlegenden Konzeption mit Tempelfront (wenngleich skulptural überformt) und Gisant. Am deutlichsten wird diese Bezugnahme in Rombout Verhulsts Grabmal für Egbert Cortenaer in der Rotterdamer Hauptkirche (1665), doch waren es die Monumente dieses Bildhauers für Jan van Galen in Amsterdam (1654) und Tromp (1658), die letztlich den Typ des Admiralsgrabs in der zweiten Hälte des 17. Jahrhunderts initiieren sollten.[159] Auf der Ebene von Gemälden wird diese Beziehung gleichfalls thematisiert: mittels Blickachsen und der Anwesenheit beider Erinnerungsstätten auf einem Bild – es wirkt zufällig, ist es jedoch kaum. Für sein bereits erwähntes Gemälde, dessen linke Seite von dem prominenten Grabmal dominiert wird, hat Hendrick van Vliet den Betrachterstandpunkt so gewählt, daß das Monument für Piet Hein im Hintergrund nicht zu übersehen ist (Abb. 127, vgl. Dokumentation 3).[160] Die Bildfläche führt beide erinnerten „Helden" zusammen und inszeniert Tromp, der Offizier auf Piet Heins Schiff gewesen war, als dieser im Kampf gegen Piraten fiel, als wahren Erben. Im Gedenken wurde Tromps Biographie tatsächlich mit den ihm vorgegangenen (Vize-)Admiralen van Heemskerck und besonders Hein verwoben.[161] Die, selbstverständlich bereits mit der Wahl des Begräbnisortes

---

156 Zuvor gab es allerdings das Epitaph für Jacob van Heemskerck (1567–1607), den Vizeadmiral der Admiralität von Amsterdam, in der Amsterdamer *Oude Kerk*, dazu bes. LAWRENCE 1992.

157 Dazu MEISCHKE 1967, 173f.

158 Zu diesem Grabmal LAWRENCE 1994.

159 Jeweils gemeinsam mit Willem de Keyser ausgeführt nach den Entwürfen von Artus Quellinus bzw. Jacob van Campen ab 1654 in Angriff genommen, grundlegend zu Verhulst VAN NOTTEN 1907; NEURDENBURG 1948, 201-205. Die Ausnahme bildet lediglich Bartholomeus Eggers Grabmal für den adligen Jacob van Wassener Obdam, dazu SCHOLTEN 1995 bzw. SCHOLTEN 2003, 145-177; dort auch die Abb. des Cortenaer-Grabmals (150, Abb. 135) und die Aufzählung der sich auf Verhulsts Modelle beziehenden Grabmäler, 174, Anm. 96.

160 Die Bilddaten oben, Anm. 17 in diesem Kapitel. Eine Version, auf die hier weiter nicht eingegangen wird, befindet sich in der Sammlung des Prinzen von und zu Liechtenstein (Holz, 99,5 x 78 cm; LIEDTKE 1982A, 109, App. II: Nr. 81). Im übrigen hat Van Vliet tatsächlich das fertiggestellte Grabmal zum Vorbild genommen und nicht den nach einem früheren Entwurf gefertigten Stich C. van Dalens, auf das sich auch die Version von C. Decker in Van Bleyswijcks *Beschrijvinge* stützen sollte, dazu MEISCHKE 1967, 178.

161 Vgl. MEMORIE 1653, hier bes. fol. 3r: „In't eerste van Juny 1629. heeft zijn E. als Capiteyn / van de Heer Luytenant Admirael Pieter Heyn / vromer Memore: die Capiteyn Tromp daer tot uyt alle de andere Capiteynen / specialijck hadde bekooren op 't Schip / den groenen vliegenden Draeck helpen vermeesteren ende veroveren dry Duynkercksche Oorloch Schepen / een van de twee der selver de Maes in gebracht / genaemt de Keyser, in 't eerst aborderen ofte aenkomen / van 't welck de welgemelde Heer Luytenant Admirael / met een Canon schoot wierde doodt geschooten [...]".

konzipierte Verbindung zwischen beiden wird im Gemälde noch einmal manifest. Später wird Tromp derjenige sein, den die Panegyrik etwa von Wassenaer Obdam und De Ruyter beerben lassen wird.[162] Diese Vernetzung der Seehelden verschiedener Generationen kann als Auftakt verstanden werden für die Einbettung der Admirale in die kontinuierliche Geschichte des Landes, im Rückblick sollte ein gestorbener Seeheld eine wichtige militärische Auseinandersetzung verkörpern:

> „[...] want behalven soo veel kloekmoedige soldaten en boots-gesellen / wat zijnder brave Helden in de scheeps-strijden gebleven / Capiteyns / Vice-Admiraels / ja Admiraels selve; soo dat (het gene op-merckelick is) wy geen oorlog met onse vyanden gehadt hebben / of den Admirael en de tijdt / heeft het met de doodt moeten besuyren: in den Oorlogh tegen Spanjen Pieter Pietersz. Heyn / in den Oorlog tegen Cromwel / Marten Herpertsz. Tromp / in den eersten oorlog tegen Engelandt de Heer van Obdam / en nu in desen oorlog tegen Vranckrijck / de kloekmoedige onvergelijckelicke Zeeheldt / Michiel Adriaensz. de Ruyter“[163]

Wahrscheinlich kurz nach Tromps Tod hat Van Vliet ein anderes Gemälde geschaffen, das dem Erinnerungsraum für diesen Admiral gewidmet ist (Abb. 128).[164] Denn nur der Fokus auf die Begräbnisstätte erklärt die Wahl des Architekturausschnitts: von einem Standpunkt im Hauptchor in der Nähe des Vierungspfeilers aus zeigt der Maler uns den Blick auf die ehemalige Marienkapelle, wo Tromp am 5. September 1653 „met behoorlijck Rouw-Pompe seer solemnelijck begraven“ worden war.[165] Auf einem großen *rouwboord* sind seine Wappen und Fahnen angebracht, darunter sehen wir eine schwarze Kiste, wohl eine *capsa*, die bis zur Errichtung des Grabmals als provisorisches Monument gedient haben dürfte.[166] Leider ist die dunkle Farbe auf

---

[162] Vgl. den Einblattdruck von Isbr. Sonnenberg, SONNENBERG 1665, oder Jan Vos' *Scheepskroon der Zeehelden van de vrye Neederlanden*, VOS 1666, in dem dieser Tromp und De Ruyter auftreten läßt.
Das dynastische Moment ist gut bei Tromp, dessen Sohn Cornelis ebenfalls Admiral werden sollte, und De Ruyter faßbar, dessen Sohn Engel de Ruyter die Trauer um den Vater zum Guten wenden werde, wie es der Juwelier und Gelegenheitsdichter Dirk Schelte (1639–1715) ausdrückte: „Weg dan tranen; 't kon niet anders. | Nederlanders, | Voer dien wak'ren MICHAËL | Op Elias Ruyter-wagen: 'Zie 't we'er dagen, | Als zijn *Engel* krijgt 't bevel.“, „Rouw- en Zegen-zang, Ter eeuwiger Lof, en ruste Van de Ed. Heer MICHAËL DE RUYTER“, in: BRANDT 1687, 1061f., hier: 1062.

[163] RULÆUS 1677, 9. Rulæus' Bezeichnung der Kriege mit England weicht von der heute üblichen ab: Der „Oorlog mit Cromwell“ ist der erste niederländisch-englische Seekrieg (1652-1654), Wassenaer Obdam starb am Anfang des zweiten (1665-1667).

[164] Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft mit Trompe-l'oeil-Vorhang*, Holz, 66,5 x 59,5 cm, sign. u. dat. r.u. an der rechten Säule: H. van Vliet 165(4?), Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv.-Nr. 591; dazu KAT. LEIPZIG 1973, 52f., Nr. 20; LIEDTKE 1982A, 107, App. II: Nr. 57, S. 128, App. Vb: Nr. 117; AUSST.-KAT. ROTTERDAM 1991, 213, Nr. 42.

[165] GAD, DTB Delft, Inv. 39; Zitat: VAN BLEYSWIJCK 1667-80, I, 182.

[166] Dokumente darüber sind mir nicht bekannt; ich schließe dies aus dem Vergleich mit anderen provisorischen Grabdenkmälern wie dem bekannten Katafalk Wilhelm von Oraniens, der im Stich von Hendrick Goltzius überliefert ist (1584), Abb. z.B. SCHOLTEN 2003, 34, Abb. 26. Letztlich dürfte das provisorische Grabmal auf die Bahre zurückgehen, die im Trauerzug mit Wappen bedeckt war, vgl. Salomon de Brays Zeichnung für die Haarlemer Lukasgilde (1635), abgebildet ebd., 41, Abb. 31, die Illustration von AMPZING 1628 mit einem

dem Leipziger Gemälde transparent geworden, so daß die drei angebrachten Schriftstücke zu schweben scheinen. Um dem Begräbnisort alle Aufmerksamkeit zukommen zu lassen, stehen nicht nur zwei Betrachterinnen vor ihm und ein Herr still im Mittelgrund, sondern wurde der starke Vierungspfeiler, der die Arkatur im Vordergrund fortsetzen müßte, von einem zarten, grünen Vorhang verdeckt. Der Bündelpfeiler hätte unweigerlich zu viel Aufmerksamkeit auf sich gezogen, ein „Beschneiden" des Raumausschnitts wäre aber ebensowenig in Frage gekommen, da eine quasi zeremonielle Rahmung der *capsa* notwendig war. Dazu werden nun der Pfeiler im rechten Vordergrund und der Vorhang eingesetzt, welcher freilich durch die ihm eigene Ausweitung des Bildraumes auf den imaginären Betrachterraum noch die zusätzliche Funktion besitzt, den Chorraum als Ganzes theatral zu öffnen. Auf diese Weise erhält die zu einem Memorialort umgewidmete ehemalige Marienkapelle alle Aufmerksamkeit, sogar den knieenden Stifterfiguren auf dem Glasfenster scheint ein neues Ziel ihrer „Andacht" bereitgestellt worden zu sein.[167]

Die provisorische Kiste zum Gedenken an den Admiral sehen wir auch auf einem Gemälde in Boston, das bereits zur Sprache gekommen ist (Abb. 85).[168] Wie beschrieben, dürfte die räumliche Relation zwischen der Gedenkstätte im Hintergrund, die durch die geöffnete Chorschranke gerade sichtbar ist, und der alles andere überragenden Kanzel kaum ungewollt zustande gekommen sein. Ähnlichem sind wir bereits auf Emanuel de Wittes Blick auf das Piet Hein-Monument begegnet: das Grabmal wurde dort in einen direkten Zusammenhang mit der Chor- oder Traukanzel rechts gebracht (Abb. 126). Sie überschneidet das Heldengrab nicht, sondern umfängt es und die darüber befindlichen Wappentafeln fast organisch. Beide Male wird das Gedenken bildlich von der Kanzel in Anspruch genommen, man könnte es gar als „Konfessionalisierung" – im oben entwickelten Sinn – des nationalen Symbols lesen.[169]

Dies erhält insofern Gewicht, als Piet Hein tatsächlich zu einem Heiligen und alttestamentlichen Propheten stilisiert worden war und die vorbildliche „godvruchtigheyd" (Gottesfurcht) des Helden ein Topos ist, der bis zu De Ruyter immer wieder auftauchen wird.[170] So dürfte es auch kein Zufall sein, daß sich unter den überlieferten „Reliquien" Tromps und De Ruyters nicht nur

---

Trauerzug vor der *Bavokerk*, oben, Kap. 4.2.2, Anm. 83, bzw. die Darstellungen der Trauerzüge für Jacob van Heemskerk (David Vinckboons, Zeichnung, ca. 1608, Paris, Fondation Custodia, Slg. Frits Lugt, Abb. in: LAWRENCE 1992, 278) oder Michiel de Ruyter (Abb. z.B. in: MÖRKE 2005, 205).

167 Die Glasfenster liefern ein Indiz für das Entstehungsdatum des Gemäldes, das die frühere Lesung der Datierung (1654) unterstützt: nimmt man an, daß kein rückgeblendeter Zustand wiedergegeben ist, dürfte Van Vliet das Bild zwischen September 1653 und dem Oktober des darauffolgenden Jahres (*Donderslag*) gemalt haben.

168 Oben, Kap. 5.1.2.

169 Eine ganz ähnliche Zusammenstellung enthält ein hybrid anmutendes Interieur Cornelis de Mans mit Scheinvorhang, das Elemente aus der *Oude* und *Nieuwe Kerk* in Delft verarbeitet und, wie in Rotterdam, ein Grabmal an eine rechte Seitenwand plaziert, von dem aus wir auf die Kanzel (der Delfter *Oude Kerk*) schauen, Lw, 132 x 132 cm, Gdansk, Muzeum Narodowe.

170 Zu De Ruyter DUITS 2003, 241f. über die Lebensbeschreibung durch Geeraardt Brandt, BRANDT 1687, 986f.

Waffen und Schmuckstücke befanden, sondern auch ihre auf See verwendeten Bibeln.[171] Kurz, nachdem er einen *Trivmphe van weghen de gheluckighe ende over-rijcke victorie*, der Eroberung der Silberflotte, feiern konnte, vergoß der uns inzwischen bekannte Dionysius Spranckhuysen *Tranen, Over den doodt Van den Grooten Admirael van Hollandt, loffelijcker, ende onsterffelicker ghedachtenisse, Pieter Pietersz. Heyn* (1629).[172] Im ersten Buch ging es dem Prädikanten darum, seine Leser zur persönlichen Aneignung und Fortschreibung des Gedächtnisses und schließlich zum Dank für den Sohn der Stadt Delft[173] und dessen Sieg vor der kubanischen Küste anzuregen.[174] Die erfahrenen Wohltaten sollten stets, so die Lehre, mit Bußе, „met ware boet-vaerdigheydt des Levens“ [175], beantwortet werden, denn selbstverständlich war Gott der Sieg zuzuschreiben – Spranckhuysen selbst hatte die Verehrung des Admirals metaphorisch „vergöttlicht“, indem er einen Psalmvers mit einem populären Lied verschmolz. In einem in *Triumphe* abgedruckten Willkommensgruß rief er Hein entgegen:

> „Soo haest en was hier te lande de blijde tydinge van uwe victorie niet onthickt, ofte van stonden aen is uwen naem en loff gaen leggen inden mont vande jonge kinderen ende suyghelinghen. Kinderen van 4. ofte 5. Iaeren, langs de straten gaende, wisten te spreecken vanden Generael Pieter Pietersz. *Heyn*, en van hem te singen, al was schoon synen naeme *Kleyn*, dat nochtans syne daden waeren uytermaten *Groot*, gelijck bleeck uyt het veroveren vande *Silvere Vloot.*“[176]

Die Nachricht vom Tod des Helden muß ein Schock gewesen sein, doch wußte Spranckhuysen sein Delfter Publikum auch dann zu trösten: mit einem Blick auf den nun „heiligen Piet“. Piet Hein sei nicht nur ein Vorbild gewesen, da er im ständigen Bewußtsein seines Todes gelebt und sich auf diesen vorbereitet habe – ein Motiv, das man bei einer Leichenpredigt erwarten würde –, sondern er habe noch im Tod seine Feinde besiegt.[177]

> „Nu triumpheert hy met onuytsprekelijcke glorie onder de Engelen en Heylighen inden Hemel. Nu wandelt hy in witte kleederen / hebbende een Palm-tack in syn handt / en op syn hooft een onbevleckelijcke / onverwelckelijcke / en onverderffelijcke Croone van eeuwighe heerlijckheyt. Hier is hy geweest in Oorloge tot voor-stant van God en syn Kercke: Daer is hy nu in ruste / en pluckt vast de soete

---

171 SIGMOND & KLOEK 2007, 168f., Abb. 139.

172 SPRANCKHUYSEN 1629A; SPRANCKHUYSEN 1629B.

173 Hein war im zu Delft gehörigen Delfshaven geboren, hatte sich aber erst im Jahr seines Todes, 1629, in Delft niedergelassen.

174 „Daerom, ten moet ons niet genoegh zijn, dat wy Godt den Heere dienr’halven eens hebben gedanckt in de publijcke Kercken: Maer elck een behoort zijn uyterste beste te doe[n], dat de Gedachtenisse van dien by ons en onse nacomelingen altijdt soude moghen continueren.“, SPRANCKHUYSEN 1629A, Voor-reden, fol. 3r.

175 Ebd., fol. 3v.

176 Ebd., 5. Spranckhuysen bezieht sich auf Ps 8, 3. Das heute noch in den Niederlanden bekannte Lied „Heb je van de Zilveren Vloot wel gehoord“, dessen Refrain die gleichen Reimworte benutzt, wurde erst im 19. Jh. komponiert.

177 SPRANCKHUYSEN 1629B, fol. 4r-v.

vruchten van alle voor-gaende travailien / bespottende de ydele vreuchde van de Bloet-dorstighe Spangiarde."[178]

Die Märtyrerikonographie mag aus dem Munde eines reformierten Prädikanten überraschen, doch führt Spranckhuysen die biblischen Vergleiche noch wesentlich weiter: Wie Paulus habe er Abschied genommen, wie Elias könne man ihm nachrufen: „*O Admirael / Admirael / Armade des Nederlants / onse Vlagge en ons Wimpel / ons Seyl / ons Treyl / en onse gheheele Zee!*" und aus dem Himmel riefe er – wie Jesus – nun: „*O NEDERLANDT, NEDERLANDT! Weent niet over my, maer weent over u en uwe sonden: Want die hebben my van u doen scheyden, ende indien ghy de selve niet af en breeckt, sy sullen God van u doen scheyden!*"[179] Die Sünden waren es, so Spranckhuysen, die Piet Hein vom Volk geschieden und dessen Tod verursacht hätten, für ihn und seine Zuhörer bliebe einzig die Bekehrung, um weiteres Unheil abzuwenden und Gott für die Zukunft milde zu stimmen. Mit Piet Hein vor Augen als Prophet und Kämpfer, Mahner, Apostel und Märtyrer sollte jeder die Konsequenzen aus dem Schicksal des Landes ziehen.[180] Das dankende Gedächtnis wandelte sich in einen persönlichen Bußruf, doch erst gemeinschaftliche und allgemeine Bekehrung führte zur Geschichtswende durch neue Helden „aus der Asche des gestorbenen".

„Wy en moeten niet meynen / nu onsen Admirael doodt en henen wech is / dat daerom onse saecken ter Zee t'eenemael verloren zijn / even als oofte God oock doodt ware. Gheensins: Maer in-dien dat wy ter occasie van dese kastijdinghe des Heeren / ons tot den Heere bekeeren / soo sal de Heere uyt de Asschen van den over-leden Admirael / eenen anderen Admirael verwecken / die vol-voeren sal het werck / dat den eersten heeft begonnen."[181]

Die Abfolge der Seehelden aber, unter der Bedingung der Bekehrung, garantierten nicht zuletzt die errichteten Ehrenzeichen:

„Wat een Memorabelen Spieghel van Gods weldadicheyt soude dit Nederlandt worden voor alle Nae-komelingen? Wat heerlicke Tropheen en Teyckenen van Victorie / in plaetse van Tomben en be-graeffenissen / souden aan alle kanten worden op-gherecht onder ons?"[182]

Die irdischen Ehren Piet Heins und zum Schluß sein fürstliches Begräbnis sollten das ihrige dazu beitragen, andere anzustacheln, um eine Reihe niederländischer Seehelden in Gang zu bringen.[183]

---

178 Ebd., fol. 5r. (mit Bezug auf Offb 7, 9; 1 Petr 5, 4).

179 Ebd., fol. 5r-6r. (Hervorhebung im Original; mit Bezug auf Apg 20, 25; 2 Kön 13, 14; Lk 23,28; vgl. Jes 59, 2).

180 Vgl. z.B. SPRANCKHUYSEN 1629B, fol. 6v.-7r.: „Daerom alle Magistraten / alle Predicanten / alle Huys-Vaders / alle Menschen moeten vermaent zijn / soo lief als haer is tleven van kloeke Helden en Princen / jae soo lief als haer is de gunste van God den Heere / ende consequentelick / soo lief als haer eyghen leven / rust en welvaeren / dat sy oock soo sorghvuldelick op hare hoede moeten zijn teghen alle sonden."

181 Ebd., fol. 7v.

182 Ebd., fol. 7r-v.

183 „Daer en is niet aen te twijfelen / of de kloeckmoedicheydt / de vermaerde Victorien / de groote conquesten / de liefde der Burgheren / de eere en hooghen staet / ende eyndelijck / de Princelijcke Begraeffenisse van den over-leden Heere Admirael / sullen veele andere dienen tot een spoore / om haer selven te evirtueeren / ende insghelijcks hare dapperheydt ter Zee te thoonen teghen onsen Al-ghemeynen Vyandt. Het avancement dat hy bekomen heeft door syne deught / is door den selven wegh impetrabel en verkrijghelijck voor een yegelijck /

Dieselbe Aufgabe sollten traditionell auch Grabmäler erfüllen.[184] In Delft verband sich das Gedächtnis mit dem Bekehrungsruf, der Verantwortung jedes einzelnen also, der Piet Heins Taten gedachte, für die Geschicke des Landes. Formell erwuchs die Heldenverehrung aus dem Heiligen-, in Bezug auf den Opfertod zur Sühne für Sünden[185] gar aus dem Christuskult, und auch die Gestaltung der Heldengräber und der Plazierung erinnerte – auch Zeitgenossen – an Altäre.[186] In der, zweifellos bewußten, Vermengung der antiken Topoi von Apotheose durch tugendhafte Taten und dem verbliebenen ewigen Ruhm durch Gedenkzeichen mit der Tradition christlicher Märtyrer,[187] denen die unmittelbare Auferstehung in den Himmel garantiert ist, wurden die Seehelden nicht nur zu *exempla virtutis* stilisiert, sondern auch zu *exempla pietatis*.[188] Die Erinnerung an ihre Taten und nicht zuletzt die Betrachtung ihrer Grabmäler konnte als Aufgabe sowohl patriotischer als religiöser Natur gesehen werden – beide Aspekte dürfen nicht gegeneinander ausgespielt werden; gerade für die Zuhörer in der *publieke kerk* ergab sich das eine aus dem anderen. Diese Memoria führte weiter als die Vergegenwärtigung des *eigenen* Todes im Sinne der Vanitas, sie verpflichtete die religiöse Lebenshaltung in Bezug auf Gesellschaft und Vaterland.

Gerards Houckgeests Gemälde im Rijksmuseum zeigt das Vorbild, das Piet Hein für das religiöse Herz des Betrachters spielen konnte, auf besondere Weise: Direkt unter dem Bogen, der das Grabmal im Bild überspannt, entdecken wir ein Glasfenster (Abb. 124a). Vom hellblauen Hintergrund hebt sich eine Figur mit weißem Lendenschurz ab, die unverkennbar ein auferstandener Christus ist – möglicherweise der im Kirchenratsprotokoll angesprochene „Salvator"?[189] Die rahmende Architektur verbindet ihn optisch mit dem Monument und ermöglicht so die Assoziation der noch gerade sichtbaren Liegefigur Piet Heins mit der Christusfigur. Deutlich wird, daß sich das Monument nicht so sehr auf die Tradition des Hochaltars bezieht als auf das Heilige

---

selfs voor den alder-minsten Matroos. Den Prijs is op-ghestoecken / blinckende in aller ooghen / om hare herten te ontsteecken. Laer elck een syn beste doen / op dat hy dien ghewinne. God zal het goede voor-nemen zeghenen.", ebd., fol. 7v.

184 LAWRENCE 1992, 267.

185 Vgl. etwa die Metaphorik in SPRANCKHUYSEN 1629B, fol. 6r: „Helaes'o glorieuse Helt! Onse sonden hebben ons uwer onwaerdich gemaect. Onse sonden hebben de schult van uwen doot. Wy hebben 'tquaet gedaen / en ghy hebt daer om geleden. God / die in syn genade u aen ons geschonken hadde tot een zegen / getercht zijnde door inse sonden / heeft tot e[n]e straffe / u van ons wech gehaelt / in synen toren."

186 Vgl. LAWRENCE 1992, 272ff.

187 Vgl. ebd., 282, 287, 290ff. Eine exemplarische Studie zur Vermengung antiker und christlicher Topoi im Bild Wilhelm von Oraniens bietet BECKER 1986.

188 Dies freilich ist nicht durchgehend, sondern – verwundert es? – bei Publikation von Prädikanten zu beobachten; aus Anlaß von De Ruyters Tod etwa zog Henricus Rulæus (1612–1680) ausführliche Lehren, RULÆUS 1677. Rulæus war der *Primus inter pares* der Amsterdamer Prädikanten, nach der Aussage Geeraerdt Brandts hörte man seiner Predigt „met een verslagen hert en schreijende oogen aandachtelyk" zu, BRANDT 1687, 1009; zu ihm: R.B. Evenhuis, Art. Rulaeus (of Ruyl), Henricus, in: BLGN, Bd. 1 (1978), 300f.

189 Siehe oben, Anm. 154. Die Restauratorin bestätigte auf Nachfrage, daß die entsprechende Stelle zur originalen Farbschicht gehört und nicht angetastet wurde.

Grab, wie es im Spätmittelalter auch in die Chorumgänge niederländischer Kirchen gehauen worden war. So gesehen vergewissert das Bild den Betrachter der Auferstehung des Helden, die diesem in der Nachfolge Christi durch Sieg und Tod hindurch – daran erinnern die eroberten spanischen Kriegsflaggen über dem Grab –sicher sei.

6.4.2 Zufall oder Mitte: die Begegnung mit dem Grab im Bild

Auf zahlreichen Interieurs, die Hendrick van Vliet von der Delfter *Oude Kerk* gemalt hat, ist das Grabmal für Maerten Harpertsz. Tromp zu sehen, und zwar in auffälliger Nähe zur Kanzel, gar einer Predigt, oder als Element im Hintergrund, das beim betrachtenden Gang durch den Raum entdeckt werden will.[190] Ein Beispiel, das beide Aspekte verbindet, befindet sich in Wien (Abb. 129).[191] Man kann argumentieren, daß die Plazierung des Monuments in dem Raumteil, der malerisch am meisten herausforderte und dadurch eine Südwest-Nordost-Blickrichtung am interessantesten erscheinen ließ, sein vielfaches Vorkommen automatisch mit sich brachte. Das ist sicherlich nicht falsch, nur sollte man bedenken, daß es gerade bei Durchblicken durch mehrere Pfeilerstellungen durch minimale Verschiebungen wiederum einfach verdeckt werden konnte.[192] Das Grabmal ist zumeist fragmentarisch sichtbar und wird vielleicht deshalb leicht als selbstverständlicher Teil des Kirchenraums angesehen – was es ja auch war. Erkannte man es wieder, was für ein lokales Publikum kaum zu bezweifeln ist, ermöglichte das Fragment, die Gesamtheit zu imaginieren – und die damit verbundene Memoria. Gemälde wie dieses forderten die Betrachter somit auf, mit ihren Gedanken und ihrem Vorstellungsvermögen bei Tromp zu verweilen – und damit ähnliches zu leisten wie die oftmals dargestellten betrachtenden Besucher. Daß dem Betrachter eigene Aktivität in Bezug auf seine Erinnerungs- und räumliche Vorstellungsgabe abverlangt wird, hat Gerard Houckgeest mit seiner Darstellung des Oraniermonuments in der *Nieuwe Kerk* vorgeprägt. Hier gibt Hendrick van Vliet ihr eine der *Oude Kerk* und seinen malerischen Fähigkeiten entsprechende Form. Man kann die Tiefe des Kirchenraums

---

190 Das Grabmal mit Predigt findet sich auf unseren Abbn. 75 u. 78, mit Kanzel, aber ohne Predigt auf unseren Abbn. 53, 77 u. 102, einem kürzlich versteigerten Gemälde sowie einem mit unbekanntem Verbleib (zu beiden oben, Kap. 5.1.1, Anm. 13 u. 24). Das Grabmal ist erst im Hintergrund zu entdecken z.B. auf unseren Abbn. 56, 80 u. 130, einem Gemälde in Wien (die Daten oben, Kap. 2.5.1, Anm. 316) und zwei Gemälden im Kunsthandel (oben, Kap. 6.2, Anm. 91 bzw. Lw, 78,7 x 62,2 cm, zuletzt Verst. New York (Sotheby), 5.11.1986, Nr. 55; LIEDTKE 1982A, 107, App. II: Nr. 77).

191 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, Holz, 52 x 42,5 cm, sign. l. auf dem schwarzen Streifen an der Pfeilerbasis: van Vliet/1671, Wien, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, Wien, Inv.-Nr. 716; dazu LIEDTKE 1982A, 108, App. II: Nr. 84; KAT. WIEN 1992, 399-402, Nr. 129.

192 Vgl. dazu unsere Abbn. 81 u. 103, ein Van Vliet zugeschriebenes Gemälde in Dessau (Lw, 79,5 x 64,0 cm, Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie Dessau; Inv.-Nr. 740; dazu BEST.-KAT. DESSAU 2005, 231f., Abb.), ein Gemälde in München (die Daten oben, Kap. 5.1.1, Anm. 15), eines früher in der Sammlung Davies (die Daten oben, Kap. 6.2, Anm. 30) und eines aus einer Berner Versteigerung (die Daten oben, Kap. 5.1, Anm. 11).

durchmessen, um das Tromp-Grabmal schließlich – jedoch nicht immer notwendigerweise – als Ziel seiner Betrachtung zu erkennen.

Eine ganz andere Strategie verfolgen die Gemälde, die Seeheldengräber außerhalb Delfts in Szene setzen: die Monumente beeindrucken dort unmittelbar. Die Ausführung und ihr jeweils großes Format lassen schließen, daß es Auftragswerke waren, die dem mutmaßlichen von Cornelia Teding van Berkhout zur Seite gestellt werden können.
Das Grabmal für Jacob van Wassenaer Obdam (1610–1665) im Chor der *Grote Kerk* in Den Haag, von Bartholomeus Eggers im Auftrag der Generalstände 1667 gestaltet, hat Hendrick van Vliet so gemalt, daß es der Inszenierung des Oraniermonuments gleichkommt (Abb. 131).[193] Wie Eggers' Entwurf jenes zum Vorbild nimmt und gar zu übertreffen suchte, waren es für das Gemälde die inzwischen wohlbekannten und bewährten Bildstrategien aus Delft. Wir schauen direkt von Südosten auf die freistehende Figur des lebenden Admirals, die von einer Fama/ Victoria mit einem Siegeskranz gekrönt wird, kein Pfeiler – und nicht einmal betrachtende Besucher – behindern unsere freie Sicht auf den Helden. Dieser steht unter einem Baldachin, dessen Gestalt auf Katafalke für gekrönte Häupter zurückgeführt werden kann.[194] Diese Form betont Wassenaers Nobilität und rehabilitiert ihn, der nicht unbedingt ein erfolgreicher Militär gewesen war, mithin. Zugleich mag sie die Souveränität der Republik, in deren Auftrag Wassenaer gekämpft hatte, unterstrichen haben.[195] In einer Zeit, die für die Vereinigten Provinzen immer prekärer wurde, beschwor das Grabmal für Wassenaer Obdam die Tradition des Freiheitskampfes und ihre Verkörperung, Wilhelm von Oranien, und aktualisierte sie im sichtbaren Gedenken, um mit allen anderen Seeheldenehrungen in der statthalterlosen Periode das Fehlen der zentralen Figur im Staat, des Statthalters, gleichsam zu kompensieren.[196] In seiner unverkennbaren Nähe zu den Darstellungen des Oraniermonuments führte Van Vliets Gemälde diese Absicht mit malerischen Mitteln durch.
Das gesamte Tableau wird durch einen nach rechts „geschobenen" grünen Scheinvorhang enthüllt, welcher mit seiner anziehenden Taktilität den Betrachter nicht nur einlädt näherzutreten,

---

193 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Der Chor der Jakobskerk in Den Haag mit dem Grabmal des Admiral Jacob van Wassenaer Obdam*, Lw, 93 x 71,1 cm, wahrsch. sign. und dat.: 1667, Brunswick (Maine), Bowdoin College, Museum of Art, Florence C. Quinby Fund, Inv.-Nr. 1971.6; LIEDTKE 1982A, 110, App. II: Nr. 132.
Auf eine zweite Darstellung dieses Grabmals kann nicht gesondert eingegangen werden, es ist nur von einer Abbildung bekannt und kann nicht unmittelbar einem Maler zugeordnet werden (im RKD sowohl bei Van Vliet als De Blieck): *Ein Paar vor dem Grabmal Jacob van Wassenaer Obdam*, Lw, 90 x 110 cm, zuletzt Verst. London (Ph), 19.4.1994, Nr. 92 (als Umgebung G. Houckgeest), Abb. in: SCHOLTEN 2003, 177, Abb. 162 (als Hendrick van Vliet (?), ca. 1670).

194 Zur Ikonographie und ikonographischen Bezugspunkten SCHOLTEN 1995, 73-76 bzw. SCHOLTEN 2003, 155-169, hier bes. 157ff.

195 SCHOLTEN 2003, 148, 159f.

196 Vgl. ebd., 172f.

sondern selbst so positioniert ist, daß er als Schnittstelle dazu auffordert, die entscheidende Ikonographie des Grabmals zu entschlüsseln. Vom Vorhang ausgehend, fällt als erstes die sitzende Mutter ins Auge, der kleine Junge hinter ihr hat mit seinen Händen das Gitter umfaßt und schaut auf die Frauengestalt an der rechten vorderen Ecke des Grabmals. Mit der Lanze in der Hand ist sie als *Prudentia (militaris)* in Gestalt der Pallas Athene zu identifizieren,[197] die mit der für uns ebenfalls sichtbaren Allegorie der Tapferkeit (*Fortitudo*) sowie mit Wachsamkeit (*Vigilantia*) und Treue (*Fidelitas*) Wassenaer Obdam umgibt. Der Nachdruck auf Kenntnis und militärischer Klugheit auf der einen und Tapferkeit auf der anderen Seite, wie sie Van Vliets Perspektive auf das Grabmal ermöglicht, dürfte die Nobilität des Erinnerten noch einmal in Erinnerung rufen – Pallas Athene war immerhin die Lehrerin des Adels[198] – und als Stütze des Landes begreifen lassen. Im selbstverständlichen Kontext der ehemaligen Jakobskirche wird Jacob van Wassenaer Obdam so als glorreich in Marmor „auferstandener" Held inszeniert.

Auf das gleiche Jahr 1667 datiert ist ein Gemälde von der Hand Anthonie de Lormes, das kürzlich im Kunsthandel aufgetaucht ist (Abb. 132).[199] Es zeigt das Grabmal für den Rotterdamer Vizeadmiral Witte Cornelisz. de With (1599–1658),[200] das in der Rotterdamer Hauptkirche errichtet wurde. Wir sehen auf die Ostwand der ehemaligen Nikolauskapelle, die Anfang des 16. Jahrhunderts auf die Breite rechten Querschiffarms erweitert wurde[201] und treffen damit geradewegs auf das Monument. Die Datierung des Bildes, an dessen Authentizität nicht gezweifelt wird, wirft die Frage auf, ob De Lorme hier nach einem Entwurf des Monumentes gearbeitet hat, das gemeinhin auf 1669 datiert wird.[202] Der Maler hätte also eine eindrucksvolle Vision des geplanten Grabmals und seines Funktionierens in der *Laurenskerk* geschaffen. Pieter Rijcxs (gest. 1681), der auch für das Epitaph für Jacob van Delff in der *Oude Kerk* verantwortlich zeichnete,[203] hat es nach einem Entwurf von Jacob Lois (gest. 1676) gehauen. Im Aufbau ähnelt es dem Tromp-Grabmal, allerdings wird die Tempelfront von zwei statt vier Säulen und einem Pilasterpaar gebildet. Aufgrund der dorischen Ordnung und den Ganzfiguren von Neptun und Mars im Relief erscheint es weniger anmutig als jenes, wenn man davon im Bezug auf das Delfter Vorbild überhaupt sprechen kann. Der Gisant des Admirals liegt nach links gewendet, was sich durch seinen Ort erklärt: er „schläft" zwar und hat den Kopf nach vorn gewendet, seine Haltung aber

197 Dieses Attribut wurde offenbar im 18. Jahrhundert durch einen Spiegel ersetzt, ebd., 154.

198 Ebd., 162.

199 Anthonie de Lorme, *Das Innere der Laurenskerk, Rotterdam, mit dem Grabmal von Admiral Witte Cornelisz. de With*, 1667, Lw, 116,2 x 101,9 cm, sign. u. dat. l.u. an der Schwelle: A. de. Lorme. 1667, Ksth. Johnny Van Haeften, London, verkauft auf der TEFAF, März 2008, vgl. dazu den Katalogeintrag von Pippa Mason im Verkaufskatalog, *Dutch and Flemish Old Master Paintings*, Nr. 12; dort auch die Zuschreibung der Staffage an Ludolph de Jongh.

200 Er starb im vierten Nordischen Krieg in der Schlacht im Sund, Kurzbiographie in: EEKHOUT 1992, 78.

201 BESEMER 1996, 31ff., vgl. den Grundriß ebd., 102f.

202 SCHOLTEN 2003, 61, 258, Anm. 14. Die Entwurfsmodelle werden 1668 datiert.

203 Oben, Kap. 6.3.1, Anm. 105.

bezieht sich auf den Chor. Anthonie de Lorme läßt unseren Blick zum Grabmal hinaufsteigen, da er mit dem urinierenden Hund rechts und seiner Signatur links die Stufe zum etwas höheren Fußbodenniveau der schließlich bereits zum ersten Chorjoch gehörenden Kapelle betont. Die augenscheinlich hoch stehende Mittagssonne scheint durch das Fenster in der Kapelle, wodurch sich nicht nur das stark kontrastierende Relief, sondern auch die auffallenden Lichtstrahlen auf der Wand und dem bis zum Eichenlaubkapitell sichtbaren Pfeiler erklären sollen. Diese Lichtstrahlen rahmen gleichsam den Blick in den Chor, wo Gestühl und eine Schrifttafel sichtbar sind. Das von gemaltem Rollwerk umfaßte Bord, das um 1618/19 über der Regierungsbank am Scheitel des Chores angebracht wurde, enthielt die Einsetzungsworte des Abendmahls, geschrieben in Gold auf blauem Grund.[204] Es ist auch auf anderen Gemälden Anthonie de Lormes prominent sichtbar, wo es – an der entsprechenden Stelle stehend – den Eindruck erwecken kann, es sei ein Hochaltar.[205] In unserem Kontext sollte die bildliche Beziehung zwischen den beiden mehr oder weniger rechteckigen Formen, dem Grabmal und der Abendmahlstafel, nicht unbemerkt bleiben. Prominent inszeniert wird der Erinnerungsort für den Seehelden Witte de With, dessen Ruhm durch die Allegorien am Grabmal verkündet wird. Der Farbkontrast zwischen weißem und rotem Marmor wird durch die dunkle Einfassung hervorgehoben, deren Bogenform der architektonische Blendbogen noch einmal überhöht; nicht zu vergessen aber ist das Format der Leinwand selbst, auf der die weißen Wandflächen an sich bereits imponieren. Für die gezeigte Architektur und die Figuren ist das Grabmal allerdings nur eine – wichtige – Station. Folgen wir der Anordnung der, Ludolph de Jongh zugeschriebenen, Staffage: vom Hund auf unserer Ebene über die Besucher vor dem Monument, zu denen Fremde und möglicherweise auch ein Ungläubiger, ein Türke, gehören, kommen wir zu dem kleinen Jungen und den zwei sich unterhaltenden Herren in den Chorumgang. Rechts hinter ihnen wird eine Tür nach außen geöffnet oder geschlossen, links stehen zwei weitere Figuren vor dem Ehrengestühl am Chorscheitel. Die Figuren sind so angeordnet, daß sie jeden Raumteil ganz wörtlich verstanden betretbar machen und so auch für das Auge des Betrachters eröffnen. Der Durchblick zur linken Seite verortet Witte de With ganz ausdrücklich in der Kirche – nicht nur im altehrwürdigen Gebäude, sondern im reformiert genutzten.

---

[204] REM 1998, I, 132-135, 166; möglicherweise ersetzte es eine Tafel von 1574, „waarin het nachtmael geschilderd zal worden", ebd., 155f.

[205] Bes. Anthonie de Lorme, *Blick in den Chor der Laurenskerk in Rotterdam mit fiktiver Abschrankung*, 1660, Lw, 114 x 114 cm, sign. u. dat. l.u.: A. DE. LORME. 1660, Edinburgh, National Gallery of Scotland, Leihgabe von The Earl of Derby's estate, Knowsley), Inv.-Nr. NGL 025.83; vgl. auch De Lormes Gemälde in Ringwood (Lw, 91 x 125 cm, sign. u. dat. l.u.: A.DE LORME./ 1653, Ringwood/Hampshire (UK), Bisterne House, Sammlung Mills) und Dublin (Lw, 87,1 x 73,17 cm, Dublin, National Gallery of Ireland, Inv.-Nr. 558).

Nicht umhin können wir um ein Gemälde, in dem die in der zweiten Jahrhunderthälfte stets ausgefeiltere Erinnerungskultur um die Seehelden kulminiert und das deshalb als Abschluß dienen soll: Emanuel de Wittes Gemälde des Grabmals für Michiel de Ruyter (Abb. 133).[206] Das Monument für den 1676 in Süditalien umgekommenen und ein Jahr darauf in der Amsterdamer *Nieuwe Kerk* beigesetzten Admiral wurde von den Generalständen bei Rombout Verhulst in Auftrag gegeben und 1681 vollendet.[207] Aus den Quellen wissen wir, daß die Familie De Ruyters sich entscheidend daran beteiligt hatte, die Memoria des „Helden" zu kultivieren und zu kanonisieren. Die Familie sollte bei Geeraert Brandt *Het Leven en Bedryf van den Heere Michiel de Ruiter* bestellen, das schließlich 1687 prestigeträchtig herausgegeben werden sollte.[208] Engel de Ruyter, der sich als ältester überlebender Sohn und Vizeadmiral von Holland und Westfriesland als natürlicher Erbe des Vermächtnisses betrachtet haben dürfte,[209] meldete nicht nur bei Rombout Verhulst ikonographische Änderungswünsche an, sondern war auch der Auftraggeber für Emanuel de Wittes Gemälde, „synde 't affbeeltsel van de sepulture van wijlen den beroemde See-helt".[210] Es war, als Engel im Februar 1683 sterben sollte, jedoch noch nicht fertig, weshalb sich der Maler Anfang Juni mittels Notar an dessen Erben wandte mit der Bitte es ihm abzukaufen, da es nun „volmaeckt" war. Am 1. September, als die Erbmasse Engel de Ruyters verteilt wurde, war das Gemälde immer noch nicht bezahlt, was vielleicht am geforderten hohen Betrag von 315 Gulden lag.[211] Die Auseinandersetzung um diesen Auftrag muß Aufsehen erregt haben, schließlich kannte Arnold Houbraken die Geschichte. Von ihm erfahren wir mehr Details: Der Angesprochene, den Emanuel de Witte *nomine uxoris* für die Entgegennahme des Auftragswerks verantwortlich gehalten hatte, war wahrscheinlich der Amsterdamer Prädikant Bernardus Somer (1642–1684), der mit Engel de Ruyters jüngerer Halbschwester Margaretha verheiratet war.[212] Er, „niet veel werk van schilderyen makende", habe, wie Houbraken überliefert, De Witte zunächst 200, danach 300 Gulden geboten, doch blieb dieser „styfnekkig staen op het regt van zyn gemaakt verding, en schold den Predikant voor al wat leelyk was".[213] Obwohl der Auftrag dem armen Künstler, der zu diesem Zeitpunkt nicht einmal einen Stuiver besessen hätte, willkommen gewesen sein dürfte, nahm Emanuel de Witte ein Messer und „sneed het stuk aan

---

206 Emanuel de Witte, *Der Chor der Nieuwe Kerk in Amsterdam mit dem Grabmal für Michiel de Ruyter*, 1683, Lw, 123,5 x 105 cm, sign. u. dat. r.u.: E. De Witte Aº 1683, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. SK-A-1642, als Leihgabe im Amsterdams Historisch Museum, Inv.-Nr. B 5828; dazu MANKE 1963, 98, Nr. 88; KAT. AMSTERDAM, RM 1976, 611f.

207 NEURDENBURG 1948, 219.

208 SIGMOND & KLOEK 2007, 165f.

209 Vgl. auch oben, Kap. 6.4.1, Anm. 162.

210 GAA, Not. M. Bocx, d.d. 4.6.1683, zit. nach BREDIUS 1915-1922, V, 1845f., Beilage cc, hier: 1845. Vgl. MANKE 1963, 5, 71.

211 GAA, Not. G. Ypelaer, d.d. 1.9.1683; BREDIUS 1915-1922, V, 1846f., Beilage dd.

212 Zu ihm Art. Bernardus Somer, in: BWNG, Bd. 3 (1856), 381f.

213 HOUBRAKEN 1753, I, 283f.

riemen".[214] Möchte man nicht annehmen, daß es sich bei dem uns erhaltenen Gemälde, welches auf 1683 datiert ist, um eine Replik handelt, dürfte die Legende an diesem Punkt übertrieben haben und gelangte das Werk letztlich doch in den Besitz der Familie. Das Rijksmuseum jedenfalls hat es im 19. Jahrhundert von Nachkommen De Ruyters erworben. Daß Houbraken die Gerüchte um De Wittes Rage kolportierte, war zweifellos ein Baustein für seine Charakterskizze des Malers, die als moralisches Negativbeispiel fungierte. Die Tatsache aber, daß er den Vorfall überhaupt kannte, spricht für ein allgemeines Interesse: sowohl der ursprüngliche Auftraggeber, „Jonker Engel de Ruiter", als der Prädikant Bernardus Somer waren Personen mit öffentlicher Reputation, doch war nicht zuletzt das Motiv, „het ingezigt van het Koor en dat gedeelte van de Nieuwe Kerk daar de Tombe, of Marmere Grafsteé van den Admiraal de Ruiter staat", das De Wittes Werk zum „voornaamste zyner konstwerken" machte.[215] Was aber trug es zur Memoria des Admirals bei, aus welchem Grund also hatte es Engel de Ruyter überhaupt bestellt? Oder anders, nach der Medienspezifizität gefragt: was leistete ein Gemälde, was Grabmal oder Biographie nicht leisten konnten?

Geeraert Brandt hatte seine umfangreiche Biographie als schriftliches Pendant des Grabmals verstanden. Dessen Aufgabe sei es, „de gemoederen van de Hollanders, en hunne bondtgenooten" zu bewegen, sich nach dem selben Ruhm zu sehnen, und alle Kapitäne zu ermuntern, De Ruyters Vorbild „voor 't Vaderlandt, en de vryheit van landt en zee" auch um den Preis des eigenen Lebens nachzufolgen, da ihnen der Heldenlohn sicher sei. Demselben Ziel könne auch seine *Historie* dienen, „als vervaatende meenighvuldighe lessen en leeringhen van 't voorzichtig zeemanschap en stout soldaatschap [...]".[216] Dem Betrachter von Emanuel de Wittes Gemälde wurden weder die Heldentaten De Ruyters vor Augen gestellt noch konnte man dessen Tugenden, wie am Grabmal, entziffern oder anhand der Allegorien entschlüsseln. Was wir sehen, ist das skulpturale Ensemble bestehend aus Gisant, den Tritonen, die in den dreigliedrigen Aufbau überleiten, links und rechts den zwei weiblichen Allegorien von *Prudentia* und *Fortitudo* und schließlich dem von zwei Tieren gehaltenen Wappen des Admirals, darüber befindet sich der offene Trauerkasten mit den Geschlechterwappen und De Ruyters ausgestellten Waffen und Waffenrock, der als solches an das ehrenvolle Begräbnis erinnert,[217] rechts aber das kleinere *rouwbord* des bereits 1673

---

214 Ebd., I, 284.

215 Ebd., I, 283.

216 BRANDT 1687, 1014.

217 Brandt schreibt dazu: „Daarna [nach dem Begräbnis und den Salutschüssen der angemeerten Kriegsschiffe] werdt des Admiraals wapen in een oopen rouwkas om hoogh boven 't graf ten toon gehangen, en rondtsom de vier quartieren of wapendeelen, en daar onder de wapenrok vastgehecht. Men zette het kasquet boven de rouwkas, en aan elke zyde werdt een van de standaarden uitgesteeken, en wat hooger, in 't midden, de groote Admiraals vlagh.", BRANDT 1687, 1008f. Zu De Ruyters Begräbnis im Vergleich mit dem Zeremoniell für Friedrich Heinrich kürzlich MÖRKE 2005.

gefallenen Stiefsohns des Admirals, Jan van Gelder,[218] wodurch der Chor ganz von der familiären Memoria besetzt zu sein scheint. Das nun ist das entscheidene: Die funeralen Relikte und das Monument sind so in die Architektur eingebettet, als gehörten sie ganz organisch dorthin und setzte das Grabmal etwa die Chorabschrankung nur fort. Wir befinden uns innerhalb des Chorbereichs vor dem Grabmal, gemeinsam mit anderen. Die Komposition mag Jantzen „in dieser frontalen Offenheit ohne jeden Reiz" und das Werk folglich als „eines der langweiligsten unter allen Architekturen" des Malers vorgekommen sein,[219] genau diese, bereits vorgegebene Einschließung des Betrachters in die Aktivität der Figuren jedoch ist es, die das Gemälde von der Biographie und dem Grabmal als solchem unterscheidet. Natürlich, das Buch will gelesen und das Monument betrachtet sein, das Gemälde aber setzt das Gesehen-Werden als bereits gegeben voraus: es zeigt das Grabmal *als* Betrachtetes und damit Michiel de Ruyter *als* Erinnerten. Wir beachten zu allererst den mit blau-rotem Mantel und gelbem Hut gekleideten Herrn, die beiden Damen neben sowie den möglicherweise zu ihm gehörenden Jungen und die Hunde, die uns am nächsten sind. Von links treten eine Frau und ein Mann – ein Geistlicher? – durch eine Tür zum Chorbereich hinauf, rechts hinten sind weitere Figuren. Der dunkelgekleidete Herr, welcher direkt vor der Absperrung und der Liegefigur De Ruyters am nächsten steht, ist unser Gegenüber, denn in der Gegend seines Kopfes konvergieren viele Fluchtlinien. Die Perspektivkonstruktion „zieht" uns also in die unmittelbare Nähe des Grabmals und läßt uns nicht in Abstand verweilen, wie es die auffallendste, buntgekleidete Rückenfigur, welche sich als Identifikationspunkt anbietet, uns zunächst nahelegt, und läßt uns den Gisant als zentrale Gestalt betrachten.[220]

---

218 „[...] welkers Wapens, Helm, Degen en Handschoenen aan de nevens staande Pylaar hangen", COMMELIN 1693, 459; vgl. SIGMOND & KLOEK 2007, 169.

219 JANTZEN 1979, 126.

220 Diesen Aspekt des Nahetretens hat auch Joseph Mulder (1658–nach 1718), der Stecher der entsprechenden Illustration für Brandts Biographie, gekannt (Kupferstich eingebunden in Brandt 1687 zwischen S. 1008 und 1009, später auch in COMMELIN 1693 nach S. 456; zu Mulder: THIEME-BECKER, 25 (o.J.), 258f.; WALLER 1938, 232; HOLLSTEIN XIV, 99): Vor dem Monument, das die gesamte Breite des Blattes einnimmt, sehen wir links zwei Herren, einer weist auf De Ruyter, der andere hat seinen rechten Arm elegant auf einen Spazierstock gestützt. Die Gruppe könnte so aus einem Gemälde Emanuel de Wittes übernommen worden sein (Vergleichsbeispiele De Wittes sind: *Das Innere einer klassizistischen Kirche während einer Predigt*, 1674, Lw, 79 x 69 cm, sign. u. dat. l. auf dem Pfeiler: EDe Witte / fecit Aº 1674, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv.-Nr. WRM 2620; MANKE 1963, 110, Nr. 133, Abb. 77; AUSST.-KAT. HAMBURG 1995-96, 62f., Nr. 23 – *Die Oude Kerk in Delft während einer Predigt*, Holz, 62 x 49,2 cm, sign. u. dat. l.u. auf dem Sockel, Chicago, The Art Institute of Chicago, Inv.-Nr. 1941.1038; MANKE 1963, 81, Nr. 14, Abb. 102 – *Das Innere einer protestantischen gotischen Kirche mit Motiven der Oude Kerk in Amsterdam*, Lw, 99 x 90 cm, Leipzig, Museum der Bildenden Künste, Inv.-Nr. 1074; MANKE 1963, 104, Nr. 110, Abb. 98), eine Tatsache, die noch einmal unterstreicht, wie wichtig das Bildkonzept dieses Malers – und der Delfter Tradition, in der er steht – für die Wiedergabe eines Grabmales war.

6.5 Die Kunst, den Tod zu sehen

„Nu siet des doots bedrijf, nu siet haer rechte wesen,
Hoe meer ghy haer besiet, hoe min ghy haer sult vresen:
Maer die haer aensicht vreest, haer prickel eynd'lick voelt,
Hy kanse niet ontgaen, hie hy daer tegen woelt."[221]

Das einleitende Gedicht eines Kapitels in der *Geestelicke Genees-Konst* (1651/52) des Dordrechter Prädikanten Jacobus Borstius (1612–1680) bringt eine Lehre der zeitgenössischen, reformierten Sterbenskunst auf den Punkt: es geht um eine stete Auseinandersetzung mit dem Tod, und zwar mit allen Sinnen. Der Text führt verschiedene Gestalten guten und schlechtens Sterbens vor Augen, bei dem der Autor das „*Komt en siet*" der johanneischen Offenbarung bemüht (Offb 6), denn während der Stoff in „een comedie of kamer-spel" von selbst Zuschauer anziehe, müsse der Tod mit drastischer Stimme angekündigt werden, sonst verjage er die Leute.[222] Wenn man den Tod aber „sterk aensiet", verliere dieser seine Kraft.[223] Wie gegen Pfeile, die man von weiten ankommen sehe, könne man sich schließlich gegen den Tod „met goede medicijn" wappnen,[224] rät Borstius, dessen Abhandlung man gut als geistliches Gegenstück der *Genees-konste* seines Dordrechter Mitbürgers Johan van Beverwijck verstehen kann.[225] Sich dem Tod auszusetzen, ist die Voraussetzung, seine drei Arten – körperlich, geistlich und ewig – nicht nur zu verstehen, sondern die entsprechende Arznei zu nehmen; und da die Sünde die Ursache des Todes sei, hieße dies nur: Eigen- und Gotteserkenntnis, das Hören auf das göttliche Wort, der Glauben an Jesus Christus und das Verbannen der Sünde, kurz, die Bekehrung zu Lebzeiten.[226] Hier ist nicht der Ort, Borstius und andere niederländische Werke in Tradition von *ars moriendi* und *meditatio mortis* einzubetten,[227] lediglich der Aspekt der sinnlichen Auseinandersetzung soll beleuchtet

---

221 Borstius 1651/52, I, 93.

222 Ebd., I, 108 („Maer de doot selfs op het tonneel te brengen / dat ware om de toe-hoorders en kijckers wech te jagen / want 'er elck van vervaert is / daerom was 't wel noodigh te roepen / *Komt en siet.*", Hervorhebung im Original).

223 Ebd., I, 111f. („Men seyt / dat katten wech gaen / als mense stijf in de oogen siet / daer van het spreeck-woordt komt / *de kat uyt de boom kijcken*; Maer gewisselick / de doot verliest haer kracht / en kan niet bestaen voor de gene diese sterck aensiet.", Hervorhebung im Original).

224 Ebd., I, 109.

225 Johan van Beverwijck, *Schat der gesontheyt. Met verssen verçiert / door Heer Jacob Cats* [...], Dordrecht: Mathias Havius, 1636; ders., *Schat der ongesontheyt, ofte Genees-konste van de sieckten* [...], Dordrecht: Jasper Gorissz, 1642; ders., *Heel-konste, ofte Derde deel van de genees-konste, om de uytwendige gebreken te heelen*, Dordrecht: Hendrick van Esch, 1645. Die Werke des Arztes Johan van Beverwijck wurden einzeln und zusammen wiederholt gedruckt.

226 Zusammenfassung bei K. EXALTO 1975, 143-155; die Sünde als Ursache des Todes zentral auch bei Calvin, ebd., 53f. im Bezug auf 1 Kor 15, 21.

227 Die Sterbebuchgattung, die zunächst pastoraltheologische Anleitungen und im späteren Mittelalter zur Lektüre für Laien wurde, wurde auch von protestantischer Seite fortgesetzt. Während die Laiendogmatik auf lutherischer Seite um die Rechtfertigungslehre kreiste, verlagerten anglikanische und, wie Borstius, reformierte Autoren den Schwerpunkt eher zur Heiligung des Lebens – wobei auch dort, wie bei der Erbauungsliteratur im

werden. Die Todesbetrachtung nämlich erreichte im 17. Jahrhundert einen Höhepunkt, entscheidend war nun nicht mehr die Entscheidung der Sterbestunde, sondern gleichsam die Vorverlagerung des eigenen (geistlichen) Sterbens in das Leben. Wenn Borstius empfiehlt, man solle – wie die Ägypter angeblich stets einen Schädel auf den festlich gedeckten Tisch – „een schilderij van de doodt in ons hooft" setzen und Dionysius Spranckhuysen einen ausführlich ausgeschmückten Dialog eines Jünglings mit einem „*Doots-hooft* van een jong af-gestorven mensche" erzählt,[228] reflektiert sich diese Form der Meditation: auf der inneren Bühne wird der eigene Tod imaginierend antizipiert.[229]

Vor diesem Hintergrund sind die in diesem Kapitel erwähnten Bildstrategien noch einmal zusammenzuführen. Aufgefallen war die Thematisierung des Sehens, am deutlichsten mit Hilfe von vor Epitaphien oder Grabmälern verweilenden Figuren. Ihre Anwesenheit lud unseren Blick zum Innehalten ein, um sich dem Erinnerungsmal zu widmen, ganz so, wie es deren Inschriften selbst taten: Wanderer, lies! – „Viator pauca haec lege" – beginnt nicht zufällig der Text auf dem Epitaph von Paulus van Beresteyn in der Delfter *Nieuwe Kerk* (Abb. 120).[230] Unsere eigene Position vor dem Bild wurde ausdrücklich mit der Stellung einer Figur vor dem Epitaph parallelisiert, ein anderes Mal lehrte erst nähere Betrachtung, wo sich unser Gegenüber befindet: nämlich in direktem Kontakt zum Grabmal De Ruyters, wie wir zuletzt gesehen haben (Abbn. 121, 132). Die Zuordnung zwischen Betrachtung, geöffnetem Grab und Kanzel kann unausweichlich festgelegt, oder aber durch uns erst entdeckt werden (Abb. 130).[231] Der Figur des Vorbeigängers ist eine besondere Spannung inhärent: wir sehen ihn in der Nähe zum Ort des *memento mori*, er bemerkt diesen nicht, wohl andere Personen im Bild (Abbn. 64, 115). Der Standort, den die Komposition zuweist, bringt uns zumeist selbst in die Position des zufälligen Vorbeigängers, wir sehen den Tod betrachtet – betrachten ihn aber nicht unbedingt selbst, da zugleich so viel anderes, lebendiges, in der Kirche geschieht. Houckgeests Schrägsicht in der *Oude Kerk* etwa läßt uns nur, wenn wir am vordersten Pfeiler rechts vorbeischauen, „zufällig" das

---

Allgemeinen, konfessionelle Eigenheiten durch Überlappungen vielfach nicht sauber zu trennen sind; dazu allg. Rainer Rudolf und Rudolf Mohr, Art. Ars moriendi, I. und II., in: TRE, Bd. 4 (1979), 143-154; RUDOLF 1957. Zur literarischen Gestaltung der Todesmeditation in der deutsch-, englisch- und französischsprachigen Literatur des 17. Jhs.: WODIANKA 2003; WODIANKA 2004. Wichtig ist, daß die Autorin die *meditatio mortis* als Textstruktur begreift, die verschiedene literarische Gattungen prägte.

228 BORSTIUS 1651/52, I, 110; SPRANCKHUYSEN 1647, 71 (Hervorhebung im Original). Zum alten Topos des Dialogs mit dem Totenschädel vgl. auch den berühmten Kupferstich Lucas van Leydens, *Jüngling mit Totenschädel*, um 1519, 18,4 x 14,5 cm (vgl. FILEDT KOK 1996, 156, Nr. 174) und das Gemälde desgleichen Themas von Frans Hals, ca. 1626-28, Lw, 92,2 x 80,8 cm, London, National Gallery, Inv.-Nr. NG6458.

229 WODIANKA 2003, 116, 125ff.

230 Text von Caspar Barleaus, hier zit. nach VAN BERESTEYN 1936, 16, Nr. VII.

231 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, 1659, Lw, 76,5 x 70 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv.-Nr. 1568; LIEDTKE 1982A, App. II: 107, Nr. 58; AUSST.-KAT. LEIPZIG 1998, 304f., Nr. I/78, Abb. (mit ausf. Lit.). Unter diesem Gesichtspunkt ähnlich ist ein Gemälde in Antwerpen (die Daten oben, Kap. 5.1.1, Anm. 24).

Gespräch des Totengräbers beobachten (Abb. 124). Die Gestaltung des „Spaziergangs“ überläßt es schließlich in De Wittes Gemälde in Worms der Entscheidung des Betrachters, ob er der zwingenden Pfeilerreihe rechts folgen oder sich links zu dem Herrn gesellen und dessen Interesse für das Lodensteyn-Epitaph teilen möchte (Abb. 117). Diese Alternativen zu unterbreiten mag freilich müßig erscheinen, wenn man das Gemälde ausschließlich als statisches Bild begreift, das keine nachfolgende Szene zuläßt. Versteht man die Malerei allerdings der zeitgenössischen Kunsttheorie entsprechend als bildnerische Entsprechung von Dicht- und Erzählkunst, die rhetorischen Prinzipien gehorcht, stellt es sich anders dar. Den Wendepunkt, die Peripetie – von Vondel als „staetveranderinge“ übersetzt, als den darzustellenden Moment zu wählen, war ein wichtiger Rat.[232] Mit Hilfe des schräg gerichteten, fragmentierenden Blickwinkels wird die bekannte Kirche als ein Raum dargestellt, der nicht unmittelbar erfaßt, jedoch nach und nach verstanden und imaginär erschlossen werden kann. Die aktive, den Raum „begehend“ erkundende Rolle, die Houckgeest und nach ihm auch De Witte und Van Vliet dem Betrachter zuweisen, unterstützt solche Momente von Spannung und Entscheidung: wenn er es möchte, kann sich der Betrachter als Akteur begreifen. Im betrachtenden „Mittun“ erweitert und vervollständigt er die Szenerie, auch, indem er sich selbst eine Rolle zuweist. Doch darf man ein Kircheninterieur so ohne weiteres mit einer Historie, der höchsten der drei „graden“ oder „trappen“ in der Malerei, gleichstellen? Das Niveau der Kunstprodukte wurde gemäß der aristotelischen Ordnung aufgrund des Dargestellten eingeteilt: Unbelebtem folgt Belebtes folgt der Mensch und das Geistige, Geschichte also und überlegtes Tun.[233] Daß die Kirchenarchitektur nicht unbelebt ist, dürfte inzwischen deutlich geworden sein, geht es doch stets um mehr als nur die Wiedergabe toter Materie. Die genaue Bestimmung allerdings führt uns zu einer grundsätzlichen Frage, die an dieser Stelle nur kurz problematisiert werden soll. Zu den „Kabinetstukken van allerley aert“ auf der zweiten Stufe der Malerei zählte Hoogstraten ausdrücklich Innenraumdarstellungen von „Paleyzen, en Kerken, en schoone gebouwen“.[234] Hier wie im Hinblick auf den Großteil der holländischen Malerei überhaupt (wozu auch die sogenannten „modernen historien“ gehören) bedeutet dies aber nicht, daß rhetorische Prinzipien und Praktiken – und damit ein ähnlicher Anspruch wie bei der Historienmalerei – *nicht* für ihre Konzeption und Rezeption leitend gewesen sein können.[235] Nun soll jedoch allein die Evokation der zufälligen und der bewußten

---

232 Vgl. Barbara Gaehtgens in: GAEHTGENS & FLECKNER 1996, 179f., zu Samuel van Hoogstraten.

233 Der Begriff der „graeden“ bei VAN HOOGSTRATEN 1678, 75-87; grundlegend dazu EMMENS 1979, 146f., RAUPP 1983, 410f.

234 VAN HOOGSTRATEN 1678, 77f.

235 Das für die holländische Malerei vielleicht sogar typische „Durcheinander“ der verschiedenen Bildtypen sieht man auch in der *Inleyding tot de hooge Schilderkonst* reflektiert, trotz des Bemühens zum schriftlichen Ordnen, etwa, wenn Van Hoogstraten zum Lehren von Kompositionsregeln das Beispiel eines Pfirsichstillebens nimmt, VAN HOOGSTRATEN 1678, 181. Vgl. die Ansätze in den Arbeiten von GOEDDE 1989; G.J.M. WEBER 1994; J. MÜLLER 1994.

Begegnung und deren Belang vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Meditationspraxis interessieren.

Die Ansprache eines fiktiv „zufällig" an einem Grab Vorübergehenden gehört zu den literarischen Topoi der *meditatio mortis* und es ist nichts Ungewöhnliches, wenn lyrische Epitaphtexte – und, wie wir wissen, auch tatsächlich gebrauchte – einen Leser in die Meditation des Ich einbinden und anhalten, über die eigene Sterblichkeit zu reflektieren.[236] Ganz ähnlich figurierten die Objekte in Joseph Halls *Occasional Meditations* (1630), die in den Niederlanden breite Rezeption fanden. Der lyrische Akteur freilich ist der Betrachter, der auf zufällig Beobachtetes geistlich nachdenkend reagiert. Alltägliches bietet die „Gelegenheit" zur Meditation, wobei es sowohl willkürliche Wahrnehmungen von Kreatürlichem („Vpon a faire coloured Flye") und menschlicher Kunstfertigkeiten („Vpon the sight of a great Library") oder der eigenen Körperlichkeit („Vpon the shutting of one Eye") sein können.[237] Impliziert ist dabei die Haltung, mit offenen Sinnen durch die Umgebung zu gehen, immer bereit, über Offenbarung, Glauben und die eigene Stellung zu Gott zu reflektieren, „the eye of Reason" also zu schließen, um „most accurately with the eye of Faith" zu schauen.[238] Es ist vor allem der Sehsinn, der „divine Opticks" – durch die Welt zu Gott zu schauen – ebenso versinnbildlicht wie ermöglicht.[239] Diese Form der Meditation (*extemporal meditation*, wie Hall sie genannt hat) geschieht unsystematisch und spontan, wobei nur die gleiche Frequenz in einem bestimmten Punkt genügt, dem Meditierenden eine Resonanzfläche zu bieten, eigenes (bereits Verinnerlichtes oder Geglaubtes) noch einmal zu konkretisieren. Halls Texte sind immer beispielhafte Andachten, geben aber zugleich selbst die Gelegenheit zur Meditation während der Lektüre – imaginierend und nachvollziehend. Die devotionelle Übung kann mit der Kulturtechnik des emblematischen Denkens verbunden werden, das im Betrachten und Lesen lehrte, einen Gegenstand (*pictura*) mit einem Sinn, oder mehreren Alternativen, zu verknüpfen, ihn – und damit letztlich die Welt – neu zu lesen.[240] Jacob

---

236 WODIANKA 2003, 127f.; andere Beispiele bei VAN INGEN 1966, 278-285; WODIANKA 2004, 328-333.

237 HALL 1630, hier: Nrn. 48 (S. 118f.), 71 (S. 174-178), 50 (S. 122f.). Die dritte Auflage (HALL 1633) wurde mit 49 Texten auf 140 erweitert. Unter dem Titel *Autoschediasmata. Vel, Meditativncvlæ subitaneæ* wurde das Werk in das Lateinische (1635) und davon ausgehend bereits 1639 ins Niederländische übersetzt (*Subite meditatien dat is: eenige geestelijcke bedenckingen, getrocken uyt verscheyden dinghen, die onverwacht voorvielen*, übers. von J. Sanderus, Dordrecht: Fr. Boels, 1639; vgl. SCHONEVELD 1983, 205, Nr. 318).
Zu Halls Meditationstechnik vor allem HUNTLEY 1981; MCCABE 1982, 141-214; STRÄTER 1987, 85-90, 96ff., grundlegend für den englischen Kontext: MARTZ 1976.

238 HALL 1630, 122.

239 Vgl. MCCABE 1982, 149 und den dort zitierten Satz aus Halls *Remedy of Prophanesse* (1637): „The carnall eye looks through God, at the world; The spirituall eye lookes through the world, at God."

240 Das kann an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt werden, erscheint mir aber auch im Bezug auf die Rezeption von Gemälden, die schließlich ebenso „Gelegenheiten" zum Wahrnehmen boten, essentiell.
Die Herausforderung der Emblematik ist eben, daß *inscriptio* (Motto), *pictura* (Bild) und *subscriptio* (Epigramm) – wenn man die nicht immer durchgeführte klassische Dreigliedrigkeit benutzen möchte – inhaltlich

Cats hat Halls *Meditations* unter dem Titel *Invallende Gedachten, Op voorvallende Gelegentheden* (1655) ausdrücklich adaptiert; diese Gedichte wurden zusammen mit den nach dem gleichen Prinzip geschriebenen *Hof-gedachten*, in denen er Wahrnehmungen in der Natur seines Landsitzes zum Ausgangspunkt genommen hatte, herausgegeben.[241] Im Gegensatz zu seinem Vorbild waren Cats' Werke teilweise mit Kupferstichen – von Adriaen van der Venne – illustriert, ebenso wie ein späteres Buch, das Samuel van Hoogstratens Bruder Frans aus Anlaß des Todes des Dichter und Staatsmannes herausgeben sollte.[242] Zuvor hatte bereits Cornelis Hendriksz. Udemans, wie dieser aus Zeeland stammend, ausdrücklich auf Cats Bezug genommen.[243] Der Delfter Prädikant und Dichter Volckerus van Oosterwijck übertrug Halls Überlegungen in Reimform und fügte eigene *drie hondert Stichtelijcke en leersame bedenckingen over verscheyden gelegentheden betreffende d'Oeffeningen der Godsaligheyt* hinzu.[244] Ein anderer Prädikant, der bereits zur Sprache gekommene Franciscus Ridderus, gebrauchte „zufällige" Beobachtungen für eine fiktive Unterhaltung von Reisenden – „Een Polityck, een Theologant, en een Schipper". Im Vorwort referierte er ausdrücklich auf Hall und Cats' *Hof-gedachten*. Der Trialog sollte Vergnügliches und Wissenswertes bieten, wobei die Figur des Theologen in der reisenden Gesellschaft es stets

---

zwar ineinandergreifen, jedoch keine unmittelbare Deutung bieten, sich eher gemeinsam auf etwas anderes beziehen. Albrecht Schöne nennt es die *significatio*, das freilich im Gegensatz zu ihm nicht als substantiell mit dem Gezeigten/Gelesenen verbunden sein muß. „Jedes Emblem ist insofern ein Beitrag zur Erhellung, Deutung und Auslegung der Wirklichkeit", SCHÖNE 1964, 25. Später formulierte er, daß „[...] die Sinnbildsammlung geradezu als ein Mittel zur Einübung des Lesers in die eigene emblematische Exegese dienen [mag] (die ihre Gegenstände dann nicht mehr nur in Emblembüchern findet.) In jedem Fall aber zielt die ‚rätselhafte Spannung' der Embleme darauf, die Reflexion des Lesers und Betrachters in Gang zu setzen", zit. nach DALY 1979, 120. Zur Emblematik grundlegend HECKSCHER & WIRTH 1959; im Bezug zur geistlichen Erbauung HÖPEL 1987; zeichentheoretisch klar analysierend u.a. SCHOLZ 1981; SCHOLZ 1982; SCHOLZ 2002; von bildhistorischer Perspektive: WARNCKE 1987, 161-192.

241 Jacob Cats, *Hof-gedachten, Dat is, Invallen, by gelegentheyt oft op 't gesichte van Boomen, Planten, Bloemen, Kruyden, en diergelijcke Aerdt-gewassen, Verweckt, in 't buyten-leven, van den Schrijver, op Sorgh-vliet*, Amsterdam: Jan Jacobsz. Schipper, 1655; mit fortlaufender Paginierung anschließend: *J. Cats Invallende Gedachten op Voorvallende Gelegentheden*. Zu Cats vgl. PORTEMAN 1992; PORTEMAN 1994 und grundlegend MERTENS 1943, 244-299.

242 Die Illustrationen bringen die Gelegenheitsmeditationen noch näher an die Gattung des Emblembuchs, die in der niederländischen Bildkultur besonders populär war – und nicht zuletzt durch Jacob Cats kultiviert wurde. Die gewählten Themen und die Illustrationen wirken oft so, als hätten sie übliche Motive aus der „Genre"- oder Landschaftsmalerei zum Vorbild genommen.
F[rans] v[an] H[oogstraeten], *De Schoole der Wereld, Geopent in CXL Vliegende Bedenkingen op veelerhande voorvallende Gezichten en Zaeken; Toege-eigent aen den overleden Heere Jacob Cats Door F.V.H. Met kopere Plaeten verzien*, Dordrecht: Fransois van Hoogstraeten, 1682, mit Illustrationen von Arnold Houbraken.

243 Cornelis Udemans, *Het Geestelyck Gebouw met Sinne-Beelden verciert* [...], Middelburg: Henrick Smidt, 1659.

244 Vgl. zu ihm oben, Kap. 6.3.2. Volckerus van Oosterwijck, *Den Christelicken Seneca Ofte Ioseph Halls Drie Hondert Gulde Spreucken, uyt de Engelsche Tale op rym gestelt* [...], Delft: Pieter Christiaensz, 1657; ders., *De Hof-Bloemen Ofte Drie Hondert Stichtelijcke en Leersame Bedenckingen over verscheyden gelegentheden betreffende d'Oeffeningh der Godtsaligheyt* [...], Amsterdam: Willem van Beaumont, 1659.

versteht, geistlich zu belehren und etwa Künstleranekdoten, die gelegentlich des Sehens von Gemälden und eines Malers ausgetauscht werden, entsprechend umzubiegen.[245]

Sinnliche Eindrücke als Ausgangspunkt für geistliche Gedanken zu nehmen, war also nichts ungewöhnliches und wurde, im Gegenteil, gerade von Reformierten, die vom Puritanismus inspiriert waren, eingesetzt und gefördert.[246] Während die Betrachtung eines Grabes bei Gelegenheitsmeditationen üblicher Stoff war, aber einer unter vielen, kannte die Rhetorik in Schriften, die sich ausdrücklich in die Tradition der *ars moriendi* stellten, die Evokation sinnlichen Erlebens. Mit starken Worten stellte Jacobus Borstius etwa den Tod eines reichen Bürgers vor Augen, gestorben käme er mit seinen schönen Kleidern „op een arm slaeplaken en stroo-wis uyt", um „in een doodt-kist van 6. of 7. voet" zu enden. Alle Besitztümer seien nichts wert, sobald der Tod „maeckt dat hy sijn stinckenden aessem uyt-blaest", „daer leyt hy dan en stinckt / en laet niet na als een leelicken rook / daer van sijn vrienden afkeerigh zijn". Wären ihm die Leute zu Lebzeiten ehrfürchtig begegnet – „nu gaense hem onder de voet treden / en loopen over sijn lijf henen sonder schroom / en achten hem gantsch niet [...]".[247] Der Kirchenraum mit seinen Grabstätten wird zum Symbol zur Unterschiedslosigkeit im Tod, und stellen wir uns vor, daß derartiges auch in einer Predigt gesagt worden sein kann, wird die körperliche Beziehung, mit der es die um die Kanzel versammelten Zuhörer aufnehmen konnten, fühlbar. Dionysius Spranckhuysen beschrieb das Sterben noch drastischer. Im Bezug auf Prediger (Kohelet) 7,2 – „'T is beter te gaen in het klaechhuys / dan te gaen in het huys der maeltijt" – empfahl er, das Hinscheiden mit „een aendachtigh ooghe" zu beobachten,

> „neerstelijck aenmerckende / hoe swaer dat hun in de ure des Doots valt de ghedachtenisse van alle haer begaene sonden / en van het strenge oordeel Godts / voor het welcke sy sullen moeten verschijnen: wijders / hoe das sy op het eynde talmen / steenen / nae den adem hyghen / ende het klamme koude sweet van benautheyt haer aen alle kanten uyt-borst: Eyntelijck / hoe dat haere ooren versterven / de kaken in vallen / de Neuse spits wort / het gesichte breeckt / de borst swelt / de keele reutelt / ende den Vreessem als met de Ziele ten monde uyt=borrelt."[248]

Zwar sei es im allgemeinen nicht schön, doch ein „veel nutter / veel saligher spectakel / als men kan hebben in het *huys der maeltijd*".[249] Das Sterbehaus sei ein Ort, zu dem man sich wenden könne, ein anderer eine Kirche. Hörte man die zu einem Begräbnis rufenden Glocken, möchte der Prediger, so Spranckhuysen, „dat wy daer henen sullen *gaen*" und

---

245 RIDDERUS 1663, 216-233.

246 Petrus Wittewrongel etwa empfahl es in seiner *Oeconomia christiana. Ofte Christelicke huys-houdinge. Besitert naer den reghel van het suyvere woordt Godts* (1655) neben der Bibelmeditation ausdrücklich, GROENENDIJK 1984, 121f.

247 Alle Zitate: BORSTIUS 1651/52, I, 18f., 24.

248 SPRANCKHUYSEN 1647, 66f. „Vreessem" ist der Schaum, der dem Sterben aus dem Mund kommt, Art. vreissem, in: WNT, Bd. XXIII, Sp. 459f.

249 SPRANCKHUYSEN 1660, 67.

„*sien* op de graf-stede[n] die geopent worden voor de Dooden / op de verrotte kisten / op den stanck der aerde / en op de Naeckte beenderen / die uyt het stof op geraept zijnde / daer henen gesmackt worden. Hier sal de Mensche breydels vinden / om in te toomen sijn dertelheyt / grootsheyt / gierigheyt / en alle andere Sonden. Hier sal hy vinden sporen en prickels / om voortgestouwet te worden tot nederigheyt / matigheyt / wackerheyt en alle andere plichten van Godsaligheyt / dat de rechte wegen zijn tot een salige Doodt."[250]

Die Todesvorbereitung gleicht hier fast einer synästhetischen Übung: geöffnete Gräber sehen, Verrottung riechen und hören, wie Knochen geräuschvoll hingeschmissen („gesmackt")[251] wurden.

Für eine „zufällige" Begegnung oder für die hier anempfohlene Auseinandersetzung bedurfte es der Wirkung auf die verschiedenen Sinne – bzw. deren Evokation mit bildenden Mitteln, die der rhetorischen *enárgeia* entsprechen,[252] um den Menschen für den Tod empfindlich und danach für die richtigen geistlichen Konsequenzen bereit zu machen. Vor Augen zu stellen, den Sehsinn anzusprechen also, war dabei stets das hauptsächliche, wenn nicht ausschließliche Mittel. Die betrachteten Kircheninterieurs brachten den Zuschauer zumeist in die Position eines Vorbeigängers, der den Zeichen des Todes „zufällig" über den Weg lief, dabei allerdings immer wieder Personen sah, die bei diesen verweilten. Boten diese den Raum und die „Gelegenheit" zur Meditation, wird die Lehre bei anderen wesentlich deutlicher, gar zwingender, etwa, wenn die Kompositionen den Betrachter auffordern, dasselbe zu tun (Abb. 121), nahezutreten (Abb. 133), ja, uns geradezu über offene Gräber stolpern lassen (Abb. 122). Auf die Spitze treiben es zwei ungefähr gleichzeitige Gemälde, eine 1657 datierte Ansicht des westlichen Endes der Delfter *Oude Kerk* von Hendrick van Vliet und ein Interieur Emanuel de Wittes.

Letzteres läßt uns in den Chor und den nördlich gelegenen *Snijderskoor* schauen (Abb. 134),[253] wobei das Gebäudeteil, in welches der Maler unseren Standpunkt legt – ein Joch im Schiff auf der ungefähren Höhe der Arkatur – derart geweitet ist, daß diese nur ein weit entferntes Dekor bilden können. Hinzu kommt, daß die kleine Orgel an die Grenze des Nebenchores zur angrenzenden Marienkapelle und die Kanzel an einen Pfeiler, der dem Bildverständnis zufolge die Vierung markieren sollte, versetzt zu sein scheinen – kurz, De Witte hat die Architektur, die Ausstattung und die Perspektive darauf derart manipuliert, daß der Vordergrund vollständig von zwei an einem großen Grab beschäftigten Totengräbern besetzt werden kann.[254] Der Bereich, in dem sie

---

250 Ebd., 70 (Hervorhebung im Original).

251 Vgl. Art. smakken, in: WNT, Bd. XIV, Sp. 2039-2045.

252 Vgl. oben, Einleitung, Anm. 41.

253 Emanuel de Witte, *Das Innere der Oude Kerk in Amsterdam mit zwei Totengräbern*, Holz, 59 x 51 cm, sign. auf dem Grabstein l.u.: Ede Witte, Strasbourg, Musée des Beaux-Arts; MANKE 1963, 93, Nr. 66, Abb. 29.

254 Die gegebene widersprüchliche Beschreibung entspricht der Anlage des Bildes: zum Verständnis entscheidend ist die Tatsache, daß der Scheidbogen eine Erfindung des Malers ist. Er erweckt den Eindruck, das Querhaus vom Chor zu trennen, wobei sich die gezeigte Seitenorgel bereits auf dieser Höhe befindet, legt man das archi-

sich befinden, wird von der Sonne beschienen, wodurch er sich noch einmal von der Umgebung abhebt und, verstärkt durch die rote Oberbekleidung des stehenden, älteren Mannes, alle Aufmerksamkeit auf sich zieht. Wir müssen zunächst einen beschatteten Streifen „überqueren", um die Situation mit unseren Augen zu erkunden. Das schräg liegende Brett vermittelt zwischen dem dunklen und dem hellen Bereich und überbrückt deren Grenze für den Betrachter; ähnliches tut auch der Hund, der seinen Kopf zum Geschehen gewandt hält. Es bietet sich ein genauer Blick auf die Konstruktion eines Grabes, das mit Brettern zu- oder aufgedeckt wird, auf ausgehobene Erde und aufgefundene Schädel. All dies fesselt das Interesse durch die angewandten malerischen Kniffe, die sich anhand der zeitgenössischen Kunsttheorie gut nachvollziehen lassen. In „het voorste of voornaemste van 't werk" seien kräftige Farben wie das Rot statthaft, lichte Stellen seien dem Auge näher als dunkle, die zudem, wenn sie „met minder lichten minlijk verzelt zijn" noch heller brillieren, so Samuel van Hoogstraten.[255] Entsprechend hatte bereits Franciscus Junius beobachtet: was mit „eenighe schaduwen ofte verdiepinghen" umgeben sei, trete mit größerer Intensität („kracht") hervor und begegne „d'oogen der aenschouwers selfs oock buyten het tafereel".[256] „Wy zullen gaerne bekennen, dat dingen sterk in 't licht, en vooraen geschildert zijnde, het ooge des aenschouwers geweldich tot zich trekken", schrieb Van Hoogstraten weiter, empfahl allerdings eine noch subtilere Methode, auf das Wichtigste aufmerksam zu machen: Hervorkommendes nämlich mit losen und groben, Zurücktretendes dagegen mit glatten Pinselstrichen zu malen.[257] Diese *kenlijkheyt* – die Eigenschaft von Stellen also, die sich von anderen unterscheiden und auf besondere Weise wahrnehmbar sind[258] – finden wir auch bei Emanuel de Witte, und zwar in seiner Darstellung des Herausgeschaufelten. Die Haufen sind mit losen, verschiedengerichteten Pinselstrichen bestimmt, wodurch eine Taktilität entsteht, der wir

tektonische Vorbild zugrunde (tatsächlich befindet sich die kleine Orgel an der Wand, die die erste Kapelle des Langhauses vom Querschiffsarm trennt). Der Straßburger Komposition direkt vergleichbar sind zwei Gemälde De Wittes, auf denen er die Kanzel an der dem Vorbild entsprechenden Stelle, die Kanzel allerdings östlich von ihr, anordnete: Lw, 48 x 57 cm, Bergamo, Galleria Carrara, Pinacoteca di Arte Antica; MANKE 1963, 95f., Nr. 76, eine Abb. befand sich auf URL: http://www.accademiacarrara.bergamo.it/iniziat/Rau/visita/weoukam0.html (gesehen am 24. Febr. 2005) – Kupfer, 26 x 22 cm, New York, Sammlung John and Anne Lowenthal (1982); MANKE 1963, 92, Nr. 64, Abb. 28, vgl. AUSST.-KAT. NEW YORK 1988, 140, Nr. 60, Farbabb. auf S. 128 (mit Lit.) Mit diesen verbunden ist zudem eine der wenigen bekannten Zeichnungen des Malers im British Museum, London.

255 VAN HOOGSTRATEN 1678, 304, 306.

256 JUNIUS 1641, 264.

257 „Ik zeg dan, dat alleen de *kenlijkheyt* de dingen naby doet schijnen te zijn, en daer en tegen de *egaelheyt* de dingen doet wechwijken: daerom wil ik, datmen't geen voorkomt, rul en wakker aensmeere, en't geen weg zal wijken, hoe verder en verder, netter en zuiverder handele. Noch deeze noch geene verwe zal uw werk doen voorkomen of weckwijken, maer alleen de *kenlijkheyt* of *onkenlijkheyt* der deelen.", VAN HOOGSTRATEN 1678, 307 (Hervorhebung im Original). Am Beispiel Rembrandts ausgeführt durch VAN DE WETERING 1991-92, bes. 32-37 bzw. VAN DE WETERING 1997, 179-190, 322.

258 Vgl. Art. kennelijkheid, in: WNT, Bd. VII.1, 2143f. (A.1): „Kenbaarheid ten gevolge van bijzondere eigenaardigheden", A.2): „Onderkenbaarheid; onderscheidbaarheid; waarneembaarheid met of voor het oog [...]").

uns nicht entziehen können. Bei den an Begräbnisse in Kirchen gewöhnten Zeitgenossen aber mußte dieser Anblick die Erinnerung an Verwesungsgeruch und den „stanck der aerde" wachgerufen haben: das „voornaemste van 't werk" war hier also nicht das Angenehmste. Diese Spannung zwischen ästhetischer Behandlung und Motiv ist wichtig, sie läßt den Blick verweilen, während man gleichzeitig die Ärmlichkeit des Lebensendes auf Erden begreifen soll. Die kompositorische Anlage des Gemäldes verdeutlicht die Lehre schnell. Das Brett, das der junge Totengräber schräg nach links hinten hält, führt das Auge zu einem Kind und einer Mutter, die sitzend einen weiteren Sprößling in ihren Armen hält. Die kräftigen Farben ihrer Kleidung, das Rot ihres Gewandes und das Weiß von Haube und Umschlagtuch, betonen ihre unmittelbar ins Auge springende Wichtigkeit. Um die Szene herum bewegt sich ein Trauerzug, die Bahre ist im Hintergrund genau zwischen den beiden Totengräbern zu erkennen; über allem jedoch thront die Kanzel, auf der – hat man Spranckhuysen oder Borstius noch im Ohr – die Alternative zur bloßen Verrottung verkündigt wird.

Das Motiv eines Leichenzugs kommt auf mehreren Gemälden Emanuel de Wittes vor,[259] weshalb es Hendrick van Vliet für das abschließend zu betrachtende Werk von ihm übernommen haben mag (Abb. 135).[260] Unter der Orgelempore der Delfter Kirche sieht man eine Reihe dunkelgekleideter Herren eintreten, die von ihnen geleitete schwarzgehüllte Bahre erblicken wir rechts des mächtigen Pfeilers zwischen dem Spaerwoude-Epitaph und einem kleinen Mädchen. Die Mutter, die ihr Kind an der Hand führt, das Mädchen und der Hund bilden eine fallende Linie, die unseren Blick geradewegs in das aufgehobene Grab lenkt. Darüber muß unser Blick hinweggehen, wenn wir es dem innehaltenden Totengräber gleichtun und den Begräbniszug zumindest mit unseren Augen ein Stück Wegs begleiten möchten. Folgt man den Männern, die um eine vornehme Person trauern mögen,[261] so schließt sich, wie gesehen, optisch der Kreis und gelangt man wieder zu dem Kind. Der virtuelle Gang durch die Kirche wird zu einer imaginären Wanderung durch das Leben, die Borstius zu illustrieren scheint:

> „Soo ras als wy geboren worden en beginnen te leven / gaen wy na de doodt toe / en beginnen te sterven. En soo gaet de mensch uyt 't eene graf in 't ander: soo ras sijn leven begint / is de brugge tot sijn doodt geleydt: soo ras is hy niet verlost uyt den buyck van een vrouwe / daer hy eenige maenden begraven heeft geweest / of hy wort verwacht in den buyck der aerde / daer hy veel jaren moet leggen. Dit begin des doodts voelde Adam soo ras als hy gesondight hadde; en daer hy met de sonde veel meynde te winnen / bevondt hy dat hy alles had verloren."[262]

---

259 Vgl. De Wittes Gemälde in Amsterdam, Washington (die Daten zu beiden unten, Kap. 8.2.1, Anm. 72) und Leipzig (die Daten oben, Anm. 220).

260 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft mit Orgelempore und einem Begräbniszug*, 1657, Holz, 73,3 x 63,5 cm, sign. u. dat. l.u. am Pfeiler: H. van Vliet / 1657, zuletzt Ksth. M.L. Wurfbain Fine Art, Oegstgeest (1996).

261 LOKIN 1996, 71f.

262 BORSTIUS 1650/51, I, 96.

Gezeigt werden kann allerdings nur das Sichtbare, die geistliche Instruktion, daß die Sünde die Ursache des Todes und die Bekehrung der einzige Weg sei, dem ewigen Tod zu entkommen, sieht man nicht – sie gehört schlicht nicht zum Aufgabenbereich des Gemäldes. Wie die Bildsprache der *ars moriendi* und die Topoi der *meditatio mortis* sind sie imstande, die Aufmerksamkeit festzuhalten und zu lenken. Das Gesehene untereinander und mit vorher oder, in der Erinnerung oder bei nochmaligem Betrachten, nachher Erfahrenem zu verknüpfen, obliegt schließlich dem Betrachter. Manche Bilder fordern ausdrücklich auf, sich mit dem dargestellten Schauen auseinanderzusetzen, es den gemalten Betrachtern gleichzutun oder – wie bei De Wittes Darstellung des De Ruytergrabes – über deren Position hinauszugehen. Neben dem empfohlenen Sterbebett, den Grabstätten und Epitaphien konnten in diesem Sinne auch Gemälde zu Orten der Meditation werden. Zum Vorteil gereichte ihnen, daß es ihre ureigene Aufgabe war, gesehen zu werden. Im Gegensatz zum Tod waren sie Blickfänger.

7 Ersehnt, besetzt und erschaffen: katholische Kirchen(t)räume

7.1 Der umstrittene Raum

7.1.1 Bildersturm mit Grabmälern

1676 hatte Rombout Verhulst das Grabmal für Willem Joseph van Ghent (1626–1672) im Utrechter Dom fertiggestellt.[1] Die Figur des Erinnerten liegt wie aufgebahrt auf einem freistehenden Tisch (Dokumentation 11). Mit dem Grabmal nahm die Republik das Gebäude, das aufgrund der französischen Besetzung zwischen Juni 1672 und dem November des darauffolgenden Jahres kurzzeitig rekatholisiert war, nun auch wieder symbolisch in Besitz. Denn neben den räumlichen Einschränkungen – das Kirchenschiff war schließlich im Sommer 1674 noch von einem Orkan verwüstet worden und eingestürzt – und der adligen Abstammung des Admiralleutnants dürfte dies der entscheidende Grund dafür gewesen sein, einen Ort innerhalb des Chorpolygons zu wählen (Dokumentation 10). Vor 1672 war der Chor für Promotionen der Utrechter Akademie in Gebrauch und stand ein Katheder in der Apsis;[2] eine einfache Rückkehr dazu hätte offensichtlich nicht gereicht. Die, wenn man so möchte, ikonoklastische Kraft dieser Entscheidung liegt darin, daß in dem gleichen Atemzug, mit dem der Gedanke an einen Hochaltar aufgerufen, dieser unverzüglich wieder zerstört wurde. So dürfen wir uns vorstellen, daß in den Momenten des Hinzutretens der Bildersturm noch einmal innerlich nachvollzogen werden konnte: Gerade aufgrund der jüngsten Ereignisse, die mit rituellen Reinigungen einher gegangen waren,[3] mußte man im ehrwürdigen Utrechter Dom unwillkürlich den ebenso zentralen wie unerreichbaren Ort höchster katholischer Liturgie mit dem Ort des Grabmals assoziieren – und diesen „abreißen", sobald man seinen „Fehler" bemerkte – mit stolzer Freude oder mit Schmerz. Letzterer ließ sich, wenn überhaupt, nur virtuell kompensieren (Abb. 136). Ähnliches muß De Ruyters Grabmal in Amsterdam ausgelöst haben und, auf eigene Weise, auch Emanuel de Wittes Darstellung desselben. Für den Katholiken Balthasar de Monconys (1611–1665) war Maerten Tromps Grabmal „comme un Autel de Chapelle" gemacht,[4] der *Vlaemsche boer* Arnoud van Geluwe benutzte seine Beobachtungen zur polemischen Anklage:

---

1 Dazu VAN NOTTEN 1907, 58-61; NEURDENBURG 1948, 218f.; SCHOLTEN 2003, 32, 65, 217, Abb. 189 auf S. 214.

2 Zu den Veränderungen im Interieur des Doms DE GROOT 1996. Pieter Saenredam zeichnete den Chorbereich 1636, als er noch für reformierte Abendmahlsfeiern und Morgenpredigten benutzt wurde und dementsprechend in der Apsis eine kleine Chorkanzel stand, AUSST.-KAT. UTRECHT 2000-01, 232-240, Nr. 50-52.

3 Zu den doppelten ikonoklastischen Ritualen bzw. deren mediale Inzenierungen 1672/73 in Utrecht VANHAELEN 2005B, bes. 360-372; detailliert zu den Geschehnissen GRAAFHUIS 1972.

4 DE MONCONYS 1665-66, II, 133.

„Ick vrage hen / waer dat het in Nieuwe Testament gheschreven staet / waer-om dat wy niet alsoo wel een beelt van den bloedighen ghecruysten Christus in ons kercken stellen en moghen tot een gheestelijcke overdenckinghe van sijn pijnelijcke bloedighe Passie / sonder daer af-goderijen mede te doen / als dat de Geusen het beeldt van hunnen Prince van Oraignien tot Delft in Onse L. Vrouwe kercke soo magnifijckelijck met vier Enghels rondt-om hem stellen / ende Pier [sic] Heyn inde Oude Kercke tot Delft."[5]

Die Memoria Oraniens und der Seehelden sollte als geteilte Erinnerung die Republik festigen und Einheit stiften. Von calvinistischer Seite wurden diese Symbolfiguren immer wieder aufgegriffen, um die kollektive Erinnerung mit einer geistlichen Lehre zu verbinden. Mit ihren „heiligen" Helden vor Augen konnten Staat und Bevölkerung kaum anders als reformiert sein oder werden – und selbstverständlich war die *res publica* nie unabhängig von der „publieke kerk"gegründet. Es war gerade diese Inanspruchnahme, auf die Van Geluwe seinen Finger legte, denn während Katholiken den Schmerzensmann andächtig betrachteten, beteten die „Geusen" gewalttätige Verbrecher und einen geldgierigen Götzen an – Oranien, vor dessen Grabmal wahrscheinlich ein Gotteskasten für die Diakonie stand:[6]

„Sit daer verheven als een godt,
Ja die comen uyt vremde landen,
Gaen hem oock kijcken, weerdt bespot,
Als hersen-loose menschen bot;
Daer door vergheet ghy't hooghste lot
Christus bitter lijden banden.
[...]
In d'oude Kerck, hier wel op let,
Hoort wat ick daer noch heb ghesiene:
Daer hebben sy Piet Heyn gheset,
Die een vijant was van't ghebet;
Daer sit hy nu grof, dick en vet
Naer sijn doodt en bidt op sijn kniene.

Zijn dat de heylige[n] vande geusen kerck,
Hoe wreedt moeten zijn hun god'loosen,
Die soo menigh tyrannigh werck
Hebben ghedaen in's wereldts perck [...]

Noch zijn de Geusen kercken, hoort,
Verciert met gulden deghen, spooren,

5 VAN GELUWE 1650B, 68.
6 Oben, Kap. 6, Anm. 15.

Daer menigh mensch med' is vermoort
Teghen den reghel van Godts woordt. [...]"[7]

Die scharfen Geschosse in Liedform ließen sich noch fortsetzen; sie sollten an dieser Stelle verdeutlichen, welches interpretative Spannungsfeld die Kirchenräume eröffneten.

Einerseits blieb es ihre Aufgabe, vornehmster Ort gesellschaftlicher und privater Memoria zu sein; dies betraf grundsätzlich Mitglieder aller Konfessionen. Das vorhergehende Kapitel hat noch einmal vor Augen geführt, auf welche Weise *gemalte* Interieurs daran partizipierten. Daneben und untrennbar mit der Memorialfunktion verbunden wurden Kirchengebäude symbolische Orte für Staat und Politik, wie anhand der Seeheldengräber und nicht zuletzt des Monumentes für Oranien gesehen. Anfangs waren vollplastische Grabmäler in den Presbyterien nicht unumstritten und wurden von streng rechtgläubiger Seite für „fortgesetzte Hoffärtigkeit" gehalten;[8] doch gerade weil die Gebäude öffentlich waren, konnten solche Bedenken nichts ausrichten. Wie im Fall der Delfter Seehelden gesehen, sollten Theologen Erinnerungsorte gar für den geistlichen Unterricht deuten.[9] Zum einen der Gebrauch für den reformierten Gottesdienst, zum anderen die symbolische Inanspruchnahme durch Staat und Stadt – ihre Parallele besaß diese Verdichtung im Raum selbstverständlich in der zunehmenden Ausfüllung der öffentlichkeitskirchlichen Rolle durch die reformierte Kirche, und spätestens im Utrecht des Jahres 1672 ließ sich Konfession nicht mehr von politischer Stellungnahme trennen. Obgleich unfair gegenüber Reformierten reinster Lehre, wurde eine bewußt vermischende Polemik wie die Arnoud van Geluwes eben von dem in der Republik üblichen, zweifachen Gebrauch der Kirchenräume ermöglicht.

Bis hierhin wurde das gemalte Kircheninterieur in seinem Kontext von reformierter Kirche und Stadtgemeinde betrachtet. Deutlich geworden ist, daß sich in der Gestaltung der Mehrzahl der in Delft gemalten Werke die reformierte Überzeugung manifestiert, die einzige und legitime Kirche zu sein. Die unmittelbare Rekatholisierung des Utrechter Doms 1672 wie die Tatsache, daß sofort nach der Gleichstellung der Konfessionen durch die Nationalversammlung der Batavischen Republik (1796) oftmals vergebliche Verhandlungen über die Rückgabe der zentralen Stadtkirchen begonnen wurden, zeigen, daß der katholische Besitzanspruch nie aufgegeben worden war.[10] Daß die im 17. Jahrhundert gegründeten katholischen Hauskirchen die mittelalterlichen

---

7 VAN GELUWE 1650B, 72f.

8 „Andere gedenken hares doodts om *wereltsche insigten*, om: alsse selfs al gesturben zijn / haer hovaerdy nog levendig te laten / in 't oprigten van pragtige graf-steden [...]", SALDENUS 1671, 7. Zur presbyterialen Kritik vgl. LAWRENCE 1992, 281, Anm. 90.

9 Vgl. oben, Kap. 6.4.1.

10 Nach Beschlußlage sollten die bestehenden Gebäude unter den Bekenntnissen aufgeteilt werden, je nach den örtlichen (quantitativen) Verhältnissen und entsprechenden Absprachen. Zu den rechtlichen Veränderungen einführend RASKER 2000, 19ff.; SELDERHUIS 2006, 582f.; vgl. VAN SWIGCHEM, BROUWER & VAN OS 1984, 163.

Patrozinien der Stadtkirchen oft übernahmen, bestätigt deren Konstruktion, den kontinuierlichen Bestand der, von ihrer Warte aus wahren und einzigen Kirche zu gewährleisten. Wie für die Reformierten die Notwendigkeit ihrer historischen Legitimierung – und, wie ich meine, ebenso deren bildliche Bestätigung – als Reaktion auf die ständig anwesende Herausforderungen zu verstehen ist, gilt umgekehrt, daß das Kircheninterieurgenre auch für eine dezidiert katholische Aussage gebraucht werden konnte. Auf Pieter Saenredams „rekatholisierte" Ansicht der Haarlemer *Bavokerk* aus dem Jahr 1630 wurde bereits hingewiesen (Abb. 137),[11] ihr können andere Beispiele des Meisters zur Seite gestellt werden, die sich auf Haarlem, Alkmaar, Utrecht oder 's-Hertogenbosch beziehen (Abbn. 138, 139)[12] – daß in diesen Städten selbstbewußte Katholiken wohnten, ist bekannt. Ähnlich, wie wir von Saenredam neben den „katholischen" zugleich Kirchenbilder kennen, die die Nutzung des Raums für die reformierte Predigt thematisieren (Abb. 44), gibt es beides bei Bartholomeus van Bassen, Dirck van Delen und später, wie wir noch sehen werden, bei Gerard Houckgeest, Daniel de Blieck oder Emanuel de Witte. Nicht vergessen dürfen wir überdies, daß Interieurs des Antwerpener Typs im Norden verbreitet waren wie sehr wahrscheinlich „een schilderij daer onse lieve vrouwen kerck in Antwerpen uijtgebeelt staet met een vergulde lijst", das die Witwe des katholischen Amsterdamer Kaufmanns Jan Claesz. Oom in der Jahrhundertmitte besessen hatte.[13] Ein solches Werk konnte aus dem Süden importiert und etwa von der Neefs-Werkstatt, die zu dem Zeitpunkt noch immer viel produzierte, stammen oder von Hendrick van Steenwijck d.J. gemalt worden sein, der seinen letzten Lebensabschnitt bekanntlich in der Republik verbrachte. Ob es sich bei den vielfältigen

---

11 Pieter Saenredam, *Interieur der St. Bavokerk in Haarlem mit einem fiktiven Bischofsgrabmal*, 1630, Holz, 41 x 37 cm, Paris, Louvre, Inv.-Nr. R.F. 1983-100; dazu: AUSST.-KAT. UTRECHT 1961, 93.

12 Pieter Saenredam, *Ansicht des südlichen Seitenschiffs der Bavokerk in Haarlem nach Westen mit einem zur Taufe gebrachten Kind*, 1633, Holz, 42,5 x 33,6 cm, sign. u. dat. auf der Schwelle der Kapelle: P. Saenredam fecit anno 1633, Glasgow, Art Gallery and Museum; AUSST.-KAT. UTRECHT 1961, 105f., Nr. 63;
Pieter Saenredam, *Ansicht einer Kapelle im nördlichen Seitenschiff der Grote oder St. Laurenskerk in Alkmaar vom Mittelschiff gesehen*, 1635, Holz, 45 x 36 cm, sign. u. dat. am Triforium: P.SAENREDAM.FECIT.ANNO 1635., Utrecht, Museum Catharijneconvent, Inv.-Nr. BMH s124, dazu: AUSST.-KAT. UTRECHT 1961, 42f., Nr. 4; KAT. UTRECHT, CATHARIJNECONVENT 2002, 253f.; Xander van Eck, in: KAT. UTRECHT, CATHARIJNE-CONVENT 2003, 185ff., Nr. 59;
Pieter Saenredam, *Die St. Antoniuskapelle in der St. Janskerk in Utrecht*, 1645, Holz, 41,7 x 34 cm, sign. u. dat. r.u. op dem Pfeiler: pieter saenredam, dit gemaeck, // dit is inde St. Janskerck binnen // aldus te sie[n] tot utrecht, Utrecht, Centraal Museum, Inv-Nr. 10390, dazu: Liesbeth M. Helmus, in: AUSST.-KAT. UTRECHT 2000-01, 265ff., Nr. 61 (Lit.);
ders., *Ansicht des Chores der St. Janskerk in 's-Hertogenbosch*, 1646, Holz, 128,8 x 87 cm, sign. u. dat. links am Chorgestühl: Aº 1646 Pieter Saenredam dit geschildert de Sint Jans kerck in SHartogenbosch, Washington, Samuel H. Kress Foundation, National Gallery of Art, Inv.-Nr. 1961.9.33; dazu: AUSST.-KAT. UTRECHT 1961, 140ff., Nr. 94; GASKELL 1990; KAT. WASHINGTON 1995, 353-359.

13 Inventar von Anna van der Wel, Not. J. van Zwieten, Amsterdam, 9.5.1650, GAA, NA 908 (film 1145); aufgenommen in MONTIAS DB, Nr. 526; dort auch die entsprechenden biographischen Angaben. Wiewohl keineswegs ausgeschlossen, darf aus der Tatsache, daß es sich um Katholiken handelt, nicht sofort geschlossen werden, daß der schlichte Besitz eines „katholischen" Interieurs Bekenntnischarakter besaß: es geht mir zunächst um die reine Wiedererkennbarkeit der einen oder der anderen Konfession.

eindeutig katholischen Interieurs um Auslöser für das „konfessionalisierte“ Interieur der Reformierten, eine unabhängige Parallele oder eine unmittelbare Reaktion handelt, sei dabei zunächst dahingestellt. Das Bedürfnis nach konfessioneller Manifestation jedenfalls ist kaum ohne entsprechende Herausforderungen zu denken; Abhängigkeiten aber aufgrund einfacher kunsthistorischer Konstrukte zu postulieren, ohne die historische und geographische Vielschichtigkeit, die Komplexität von Bildproduktion und Kunstmarkt in der Republik und die letztlich beschränkte Aussagekraft der Quellen in Augenschau zu nehmen, dürfte nicht weiterführen. Dieses Kapitel will Folgendes leisten: Um ein lebendigeres Bild zu entwerfen, sollen zunächst einschlägige Beispiele für der Beanspruchung des öffentlichen Kirchenraums von katholischer Seite zusammengeführt werden, auf die Historiker bereits hingewiesen haben. So wird der notwendige Kontext dafür geboten, katholische Interieurs besser einordnen zu können. Anhand von bisher kaum beachteten anonymen Gemälden sowie Werken von Houckgeest, De Blieck, Van Vliet und De Witte wird daraufhin untersucht, auf welche Weise ein Kirchenraum „katholisch wurde“. Dabei ist von bildlicher Besetzung und Erschaffung zu sprechen. Welche Bildstrategien setzte man ein – und auf welche Weise engagierte sich der Künstler?
Die entsprechenden Gemälde Pieter Saenredams sind von Gary Schwartz und Marten Jan Bok besprochen worden und jüngst hat Celeste Brusati untersucht, mit welchen Strategien Saenredam (erwünschte) Geschichte und Gegenwart sichtbar machte.[14] Daher bilden Saenredams Werke für das folgende eine eingängige Hintergrundfolie, ohne erneut zum Thema zu werden.

7.1.2 Leben und Tod, Prophezeihung und Erinnerung: Der katholische Anspruch auf den Kirchenraum

Aus Akten erfahren wir, daß nordholländische Katholiken durchaus öfter die Grenzen des allgemeinen Raumes überschritten, um ihre Rituale dort öffentlich zu vollziehen. Berichtet wird über das Dorf Nibbixwoude, wo 1624 „opentlyck by lichten dage“ Leuchter, Kerzen, Skulpturen und Kruzifixe zum Ort der Messe getragen worden seien und „mispapen in haer vol gewaedt door de open deuren“ gesehen werden könnten. Heiligenfiguren wurden „opentlyck op ‘t kerckhoff“ gestellt, anläßlich des Patroziniums hätten 1500 Menschen an einer Prozession teilgenommen.[15] Zur gleichen Zeit gab es im Purmerend eine – tatsächlich so genannte – „papiste kercke“[16], wohin Bewohner des benachbarten Poldergebiets Beemster „vryelyk ende sonder belet van yemant“ zur Messe kämen, „met vrouwen ende kinderen ende haere wagens vol volks, ende

[14] SCHWARTZ & BOK 1990, 71-76; BRUSATI 2009.

[15] Ermahnender Bericht des *Hof van Holland* an den Schulzen von Hoorn, d.d. 1.6.1624, zit. nach: VAN LOMMEL 1878, 164ff., hier: 165. Zur konfessionellen Situation in Noordholland vgl. allg. VAN DEURSEN 1996, 318ff.

[16] Auszug aus einer Anklage bei er *Vierschaar* der Stadt Purmerend, d.d. 3.1.1624 bzw. 8.5.1626, zit. nach: VAN LOMMEL 1878, 161.

oick met schuyten ende paerden". Dies geschähe „by schoonen daeghen" „ten aensien van eenen yegelycke, ende op 't luyden van de clock; daarop men in de publycque kerck gaet", was der örtliche Vogt freilich leugnete.[17] Neben einer teilweise unübersehbaren katholischen Anwesenheit auf Straßen und Plätzen, die sich bei einem entsprechenden zahlenmäßigen Verhältnis bis zum Spott auf Reformierte ausweiten konnte,[18] konzentrierten sich Versuche, katholische Präsenz zu demonstrieren auf zwei Orte: den Friedhof[19] und die Kirche. Grundsätzlich schließlich war für die Menschen die Ausübung ihres Glaubens an den heiligen Raum gebunden, notwendig war der Messort und die sakramentale Vermittlung durch den Priester.[20] Im Zuge von Arbeiten in der Dorfskirche von Nieuw-Giessen hatte man 1598 kurzerhand einen Altar wiedererrichtet.[21] In Limmen, dem fast gänzlich katholisch gebliebenen Nachbardorf des Marienwallfahrtsortes Heiloo, nahm der katholische Anspruch auf den Kirchenraum einmal destruktive Züge an: an einem Sonntagmorgen im Oktober 1623 fand man die Kanzel „lelijck bevuylt" vor.[22] Kurz nachdem es für die Republik erobert wurde, erschlichen sich die Bewohner des brabantischen Dorfs Tilburg die Kirchenschlüssel von dem installierten reformierten Prädikanten, um eine Messe zu feiern. Als dieser nachschaute und die Feier zu unterbinden suchte, muß es zu emotionellen Szenen gekommen sein.[23]

Diese Einzelfälle beziehen sich auf die erste Jahrhunderthälfte, stehen in jeweils anderen regionalen Kontexten und dürfen nicht überbewertet werden, sie sensibilisieren aber für eine Tatsache, die in dieser Arbeit wiederholt herausgestellt wurde: da die Kirchenräume für jedermann zugänglich blieben, wurden auch Katholiken nicht von ihnen ausgeschlossen. Anders als auf den britischen Inseln oder den protestantischen Gebieten im Reich, wo das materielle Erbe vollständig von der herrschenden Konfession übernommen und damit, aus katholischer Perspektive, desakralisiert und ketzerisch konnotiert wurde,[24] bildeten die Kirchen der Republik, wie Judith Pollmann es fomuliert, „a hybrid space in which Catholics were welcome, but only in a civic capacity".[25] Dies galt im Leben und im Tod. Daß in den Kirchen weiterhin begraben wurde, sieht Pollmann als einen entscheidenden Faktor dafür an, daß Katholiken ihren religiösen Anspruch auf den öffentlichen Kirchenraum nie ganz aufgegeben hatten. Es dürfte nicht zufällig sein, daß

---

17 Verschiedene Akten einer Kommission an den *Hof van Holland* (1626), zit. nach VAN LOMMEL 1878, 176, 184; vgl. 187.

18 Beispiele bei VAN DEURSEN 1996, 326.

19 Dies verband sich zumeist mit traditionellen Bräuchen, Gräber in Voorburg wurden 1602 etwa mit „hoedekens van bloemen" verziert und bei ihnen „cruijcen" aufgestellt; ermahnender Bericht an den Schulzen von Voorburg, d.d. 29.4.1602, zit. nach VAN LOMMEL 1878, 149.

20 VAN DEURSEN 1996, 323.

21 Bericht an den Amtsträger von Nieuw-Giessen, d.d. 27.5.1598, publ. bei VAN LOMMEL 1878, 148f.

22 Zeugnis des Presbyteriums in Limmen, d.d. 8.11.1624, zit. nach VAN LOMMEL 1878, 171f., hier: 171.

23 Beschrieben bei POLLMANN 2009, 84f.

24 Zu Schottland: SPICER 2007, 40-105.

25 POLLMANN 2002, 188.

die Dorfkirche von Tilburg gerade am 1. November 1633 „besetzt" wurde, zu Allerheiligen also und dem Tag vor Allerseelen: Der Wunsch, den Heiligen physisch nahe zu sein und sich in die unauflösliche Einheit der *communio sanctorum* zu stellen, war zu stark und ließ sich nicht durch die reformierte Schlüsselhoheit brechen. Bekannt sind Begebenheiten, bei denen sich katholische Frauen nicht davon abhalten ließen, die Pflichten der Memoria zu erfüllen: Wie wissen, daß Frauen in den südholländischen Dörfern Stolwijk und Berkel oder in Enkhuizen geregelt in die Kirchen kamen, um auf den Gräbern ihrer Angehörigen zu beten;[26] in der Untersuchung in Purmerend gehörte zu den wiederholten Klagen, daß „paepsgesinden" sich nicht scheuten,

> „by daech ende by avont, ten aensien van alle menschen in de publycke kercke te comen; hare superstitie [met vallen opte kniën, te bidden op hare wyse ende andersints] te plegen over de graven ofte doode lichaemen, die lange daer in gelegen hebben; ja misschien somstyts al vergaen sijn; soo lange als haer gelieft."[27]

Das Unverständnis ob dieser Praxis, welches sich aus dem gewandelten Begriff von Jenseits und Gottesurteil speiste, ist unüberhörbar. In ihrer sozialen, auf Familien-, Nachbarschafts- und Zunftsbeziehungen gegründeten sozialen Funktion konnten Begräbnisse konfessionell provozieren. A. Th. van Deursen weist auf die Aufregung eines Prädikanten, der, eingeladen der Bestattung der Tochter eines Bekannten beizuwohnen, Kreuze, die auf dem Grab errichtet wurden, eigenhändig zerstört hat.[28]

Mit den Knien auf den Gräbern beteten katholische Frauen jedoch nicht nur für das Seelenheil von Toten, sie gingen auch in die Kirchen, weil diese heilige Orte blieben. Obwohl die „Tempel" mißbraucht wurden, ermöglichten sie Frommen dennoch eine besondere göttliche Nähe im Gebet. Dies erhellt ein Bericht Catharina Olys über die Mutter einer ihrer Haarlemer Mitschwestern:

> „De moeder [von Agnietgen Francen] Godtvruchtich ende devoot sijnde, was gewoon veel haer gebedt te storten in den tempel des Heeren; de kerckelike dienste wech genomen sijnde uut sijn H. tempelen, daervan gemaekt een speloncke der moordenaren, en cost noch niet laten om dickmaels haer ghebedt te storten in die H. plaets; gink in een hoekxken van dien haer gebedt storten; waerom sij dikmaels veel spotternie most lijden van de ketters."[29]

Wir kennen Kircheninterieurs, auf denen tatsächlich betende Frauen zu sehen sind.[30] Insbesondere eines läßt aufmerken. In einer dreischiffigen basilikalen Kirche präsentiert sich uns ein Blick

---

26 Beispiele bei VAN DEURSEN 1974, 394f.; VAN DEURSEN 1996, 274f., 335.

27 „Memorie van de clachten by ofte van wegen de burgemeestern ende gemeene vroetschappen der stede Purmereynde, aen mijn Ed. Heeren den President van het Hof provinciael gedaen op den 23 Feb. 1626", zit. nach: VAN LOMMEL 1878, 173.

28 VAN DEURSEN 1996, 274.

29 Zit. nach GRAAF 1891-1895, [1893], 61.

30 Neben dem im folgenden zu besprechenden ein fragmentarisch anmutendes Gemälde mit drei Frauen, die vor Seitenaltären beten: Holz, 38 x 50 cm, zuletzt in der Sammlung M. Fuchs, Weidenau (Siegen) (1963), vgl. MANKE 1963, 138, Nr. 291. Es wurde (zweifellos zu Unrecht) mit Emanuel de Witte, Vermeer oder dem Um-

in Richtung der geschlossenen Orgel (Abb. 140).[31] Gemeinsam mit einem rückansichtigen Herren mit Hund stehen wir im südlichen Seitenschiff vor einem Pfeiler, an dessen Schaft eine Wappentafel und ein aufwendiges Epitaph angebracht sind, letzteres rundum mit Wappenschilden und zwei Fahnen behangen. Im rechten Vordergrund steht eine mit einem schwarzen Leichentuch bedeckte Bahre, davor ein skulpturierter Leuchter, dahinter eine Kniebank, die eine offensichtlich in ein Buch vertiefte Frau in zeitgenössischer Gewandung nutzt. Eine solche Andacht vor einem Toten wäre für Reformierte undenkbar, ebensowenig der Blumenschmuck auf der Bahre.[32] Zwei weitere Details weisen den Kirchenraum als katholischen aus: die Skulptur einer weiblichen Heiligen oder Mariens zwischen den Orgelstützen und der Priester im Chorrock links neben dem Pfeiler, mit dem sich ein von links kommender Herr unterhält. Die Beschreibung muß summarisch bleiben, da wir von dem Bild leider nur eine Photographie kennen. Zugeschrieben wurde es Gerard Houckgeest oder Emanuel de Witte, von dem es vielleicht tatsächlich nicht so weit entfernt ist. Der Aufbau zumindest erinnert an eine ungewöhnliche Komposition von seiner Hand, in der ebenfalls ein phantasievolles Epitaph den Pfeiler im linken Vordergrund dominiert und sich mit einer Orgel an der Westwand überschneidet – zwischen beiden dort allerdings ein mit ausladender Gebärde sprechender Prädikant auf der Kanzel.[33] Hier wie da besitzt das Mittelschiff niedrige Triforien, wie wir sie ähnlich von den beiden großen Amsterdamer Kirchen kennen. Die Identifizierung des Raumes wird schwerlich gelingen, entscheidend aber dürfte sein, daß uns mit dem Gemälde eine ebenso „zufällig" ausgewählte Innenansicht einer Stadtkirche präsentiert wird, wie wir dies bereits aus Delft kennengelernt haben. War es dort immer wieder die Kanzel, die das schweifende Auge zum Verweilen gebracht hat, ist es hier die betende Frau. Ihre Anwesenheit verändert die Kirche wieder zu dem Ort, den Katholiken sich wünschten: für Andacht, Devotion und betendes Totengedenken.

Katholiken aus den südlichen Niederlanden, wie Missionare, dürften ein weniger inniges Verhältnis zu den von Reformierten genutzten Kirchen besessen haben. Der aus Gent gekommene Jesuit Petrus de Hollander (1591–1620) starb im nahe Rotterdam gelegenen Ort Rhoon. Sein Ausruf, nachdem er auf seinem Sterbebett gehört hatte, in der dortigen Dorfkirche bestattet zu

---

kreis Pieter de Hoochs in Verbindung gebracht, eine Verortung in Delft ist nicht ausgeschlossen, jedoch ebenso schwer zu beweisen.

31 *Kircheninterieur mit vor einer Bahre betender Frau*, Lw, 72 x 55 cm, ehemals Slg. W. Duschnitz, Wien, als Gerard Houckgeest; Verst. Wien (Wawra), 6.11.1916, Nr. 170 als Emanuel de Witte, Verbleib unbekannt (Abbildung RKD).

32 Das Motiv kann man gut mit einer Illustration in Andreas vander Kruyssens *Misse* (dazu unten, Kap. 7.2.2 u. Kap. 8.1.4) vergleichen, auf der Menschen ebenfalls vor einer Bahre für den Toten beten, VANDER KRUYSSEN 1651, Nr. 24 (*Ad memento pro defunctis*). Judith Pollmann mein Dank für den Hinweis auf den Blumenschmuck, gegen den die Reformierten häufig protestierten.

33 Emanuel de Witte, *Das Innere einer protestantischen gotischen Kirche während eines Gottesdienstes*, Holz, 47 x 39 cm, sign. l.u. auf der Säulenbasis: EdeWitte, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv.-Nr. 789; MANKE 1963, 108, Nr. 125, Abb. 41; AUSST.-KAT. DELFT 1996, 67f., Farbabb. 51.

werden, – „Mijne dorre beenderen zullen roepen, dat die kerk door de Onkatholieken bezet den Katholieken behoort!“ – deutet trotz allem darauf, daß die gegenwärtige protestantische Nutzung keineswegs die für ihn rechtmäßige erneute katholische Ingebrauchnahme ausschloß, der Anspruch darauf unaufgebbar war und selbst ein Begräbnis in entweihter Erde rechtfertigte.[34]

Die Erinnerung verklärte die Kirchen zu Schauplätzen einer heilen, katholischen Welt. Claesge Jans, eine andere Mitschwester von Catharina Oly, sehnte sich sehr nach der Zeit vor der Reformation, danach,

> „hoedanig en hoe grootsch de Heilige Geheimen gevierd werden; hoe groot de eerbied was in het huis Gods zoo van edellieden als van het volk, zoowel stedelingen als landlieden; wat ijver in het gebed, wat liefde bij het geven van aalmoezen, wat stipheid in het vasten, wat luister op de feestdagen; wat vermorseling des harten in de biechtstoelen, wat aandacht bij het mishooren en in het gebed, wat verbetering van zeden en leven bij het aanhooren van Gods woord.“[35]

Als die Vergeblichkeit der Hoffnung auf eine politische und militärische Wende 1648 besiegelt wurde, wurde die Wiederinbesitznahme der Kirchengebäude zum Symbol für die erhoffte neue katholische Dominanz, wie Willem Frijhoff herausgearbeitet hat.[36] Dabei gestalteten sich entsprechende prophetische Voraussagen durchaus als „Naherwartungen“, etwa, wenn eine Frau in Zwolle träumte, im Chor der lokalen Michaelskirche ihren Priester in voller liturgischer Gewandung zu sehen. Dieser, Pastor Aarnout Waeijer, prophezeihte seinerseits selbst noch zu Lebzeiten auf der Kanzel dieser „groote en oude Katolijke Kerk“ predigen zu werden, was er im Jahr 1672, als Zwolle kurzzeitig durch die Truppen des Fürstbistums Münster besetzt war, tatsächlich tun sollte.[37] Eine ähnliche, in das Spätmittelalter zurückdatierte Voraussage aus den 1660er Jahren bezog sich auf die *Bavokerk* in Haarlem, wo ein junger Geistlicher recht bald die Messe feiern würde.[38] 1670 kündigte eine im Ruf der Heiligkeit stehende Brüsseler Nonne an, daß in zwei Jahren in Utrecht wieder öffentlich die Messe gelesen werde würde[39] – daß dies tatsächlich bald in Aussicht stand, bestätigte nicht nur den religiösen Wahrheitsgehalt der Prophezeihung, sondern erhöhte zweifellos auch den politisch-propagandistischen Wert derartiger Voraussagen. Die Unterstützung der niederländischen Katholiken galt den Franzosen, da diese es ermöglichen würden, ihre Gottesdienste am rechtmäßigen Ort zu feiern. Da Frijhoff davon ausgeht, daß die Wiederbesetzung des Kirchenraums ein Symbol für die noch immer erwartete politischen Ver-

---

[34] Zit. nach VAN LOMMEL 1882, 61; auch zit. bei VAN DEURSEN 1996, 335. Wurden Katholiken in der Republik begraben, wurde freilich stets etwas geweihte Erde mitgegeben, HAMANS 1999, 273.

[35] Zit. nach VAN DEURSEN 1996, 315.

[36] FRIJHOFF 1983, 447ff. Dort auch die Hinweise auf die folgenden Beispiele.

[37] Der letzte Bericht stammt aus: VAN HEUSSEN & VAN RYN 1725, II, 80f.

[38] „Een seker Jonghman met naeme Gerardus Boschman [...] sal int Jaar 4 a 5 en 60 priester gheweijt worden ende sal enighen tijdt daernaer het: H: sacrificium der misse opofferen in de Domkercke van sinte Bavo“, zit. nach: FLAMENT 1887, 313.

[39] Überliefert in einer französischen Quelle: PELLISSON FONTANIER 1729, I, 131.

änderung war – hin zu einem katholischen Staat, ohne ein Teil Frankreichs zu werden, zieht er den Schluß, daß die „Naherwartung" letztlich enttäuscht werden mußte. Die Verbreitung von Prophezeihungen hielt allerdings an und trug, so Frijhoff, zur Schaffung einer katholischen Gruppenidentität bei, indem sie Hoffnungen, zur alten Ordnung zurückkehren zu können, zu bestätigen schien.[40]

7.1.3 Der Utrechter Dom im Jahr 1672

Vor diesem Hintergrund wird die in Van Vliets *Utrechter Dom* vorhandene Provokation evident (Abb. 136).[41] Der Maler positioniert uns inmitten des Mittelschiffs, von dem wir direkt auf eine im Gang befindliche Messe schauen. Von den vier ebenmäßig im Querschiff verteilten Nebenaltären ist ihr Ort uns am nächsten, er zieht unsere Aufmerksamkeit auf sich, da vor ihm die größte Zahl Menschen knien und er zudem optisch durch den Kontrast mit der um den Vierungspfeiler geführten Bank hervorgehoben wird. Die auffällig angebrachten Fluchtlinien zeigen allerdings, was unseren direkten Bezugspunkt bildet: unserem imaginären Standpunkt gegenüber ist der Hochchor mit dem Hauptaltar. Das Einstichsloch der Nadel, mit deren Hilfe die Fäden für die Perspektivlinien gespannt wurden, befindet sich an dem Altaraufsatz auf der Höhe des links vom Nebenaltar knieenden Mannes. Optisch führen uns die auffälligen goldgemalten „Teppiche" an den Pfeilern in den hinteren, für die heilige Handlung benutzten Raum.[42] Die Darstellung macht die Kreuzform im Grundriß des Doms unmittelbar nachvollziehbar, wie sie in ihren Bedeutungsebenen auch den einfachsten Katholiken vertraut gewesen sein mußte. Für die katechismusartig aufgestellte liturgische Einführung *Bloem-hof ende Kruyt-hof Der Kerckelicker Cerimonien* des Jesuiten Johannes David (1545–1613), die mehrfach nachgedruckt auch im Norden verbreitet gewesen sein dürfte, ist diese Grundform der Ausgangspunkt für jede weitere allegorische Deutung des idealen Kirchengebäudes.[43] Das Schiff habe diesen Namen, weil man mit ihm „dese wereldt / als eene groote zee moet overvaren / om ter haven van het eeuwich leven te geraken", die Pfeiler würden verglichen mit den „Apostelen ende Overste der

---

40 FRIJHOFF 1983, 450ff.

41 Wie eingangs ausgeführt, würde ich das Gemälde eher einem Sohn des greisen Hendrick van Vliet, Cornelis, zuordnen, siehe oben, Kap. 2.5: Cornelis van Vliet, *Das Innere des Utrechter Doms im Jahr 1672*, 1674, Lw, 107,3 x 128,8 cm, Inschrift l. auf der Basis des vordersten Pfeilers: „Int jaer 1672 // is den dom | dus- // danich geweest // C. van Vliet // Ao 1674", Utrecht, Centraal Museum, Inv.-Nr. 7330; vgl. LIEDTKE 1982A, 68, 111, App. II: Nr. 146 (als Mariakerk); KAT. UTRECHT, CM 1999, I, 307-310, II, 1484, Nr. 670 (mit Lit.).

42 Diese suggestiven Goldflächen erinnern stark an einschlägige Gemälde Saenredams, die dieser von der Utrechter Marienkirche gefertigt hatte (Holz, 62,5 x 93,5 cm, sign. u. dat. 1638, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. 412; Holz, 121,5 x 95 cm, sign. u. dat. 1641, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. SK-A-851; zu beiden: AUSST.-KAT. UTRECHT 2000-01, 118ff., Nr. 10; 153ff., Nr. 22). Wie die Zeichnungen desselben Malers zeigen, dürften diese gemalten Wandteppiche tatsächlich im Dom vorhanden gewesen sein; AUSST.-KAT. UTRECHT 2000-01, 232-237, Nr. 50, 51.

43 DAVID 1658, 9.

Kercke / die als pilaren / colomnen / ende standt van alle andere moeten wesen", der Hochchor wäre schließlich wie das Herz im Körper und der Hochaltar „als het hoofdt" – Christus, „den buyck ende de armen voor den koor / de reste van 't lichaem representerende".[44] Dieser altbekannten anthropomorphen Deutung der Architektur liegt selbstverständlich die eigentliche ekklesiologische Vorstellung zugrunde, die Kirche sei der Leib Christi mit diesem als einheitsstiftendem Haupt, wie sie die deuteropaulinischen Briefe geprägt haben (Eph 4, 15f.; Kol 1, 18; 2, 19). Mit ihr verbunden wurden die Bilder der Kirche als Haus Gottes (1 Kor 3, 16f.; 2 Kor 6, 16) und verschiedene Spielarten von Schiffsmetaphorik.[45] Im Bezug auf die nautische Metapher ergänzt David, der Chor wäre sowohl Steuer als Steuermann, „om het heel schip te regeren".[46] Alles in allem seien Kirchengebäude „meerder / lustigher / ende kostelicker" als andere Häuser, da sie dem König der Könige gehörten und dort himmlische Angelegenheiten verhandelt würden. Warum „boven de ruymde ende wijdde der kercken" diese auch noch „vroom / sterck / ende ghedurich" gemacht würden, erklärte sich nur aus einem: Es sei ein Zeichen dafür, daß die Kirche Christi allgemein ist und bis zum Ende der Zeiten bestehen (*staen*) werde.[47]

An diese Kennzeichen zu denken, ermöglicht Van Vliets Gemälde leicht, evoziert aber zugleich die Fragilität dieses auf alter Tradition aufbauenden, freilich konfessionalisiert-katholisch gebrauchten Ideals, das Gebäude und *Kirche* zusammendenkt: Auf dem Sockel des linken vorderen Pfeilers geschrieben findet sich die Inschrift, im Jahr 1672 sei der Dom derart *gewesen*.[48] Die darauffolgende Datierung, 1674, weist das Bild als eine bewußte „virtuelle" Konservierung aus, und zwar in zweierlei Hinsicht. Zum einen verstetigt es die katholische Episode, will also kein Blick in längst vergangene Zeiten, sondern relative Aktualität bieten. Zum anderen bewahrt es den unbeschädigten Gesamteindruck des Gebäudes: erinnern wir uns, daß am 1. August 1674 ein schwerer Sturm das Mittelschiff zum Einsturz gebracht hatte.[49] Wir wissen nicht, zu welchem Zeitpunkt das Gemälde vollendet wurde; ob es in der ersten oder in der zweiten Jahreshälfte geschah, ist letztlich zweitrangig, wenn man versucht, sich die Rezeptionssituation zu vergegenwärtigen. Daß Van Vliet es für einen katholischen Auftraggeber schuf, ist sicherlich zu Recht angenommen worden.[50] Für diesen und diejenigen, die den *Utrechter Dom* nach dem 1. August betrachtet haben, muß das Wissen um die vernichtenden Auswirkungen des Sturms stets präsent gewesen sein – so, wie sie ihn sahen, gab es ihn nicht mehr. Die eindrucksvoll, ebenmäßig und

---

44 Ebd., 10f., 15.

45 Vgl. Ernst Dassmann, Art. Kirche II (bildersprachlich), in: RAC, Bd. 20 (2002), Sp. 965-1022, hier bes. Sp. 967-975, 989-993, 997-1007.

46 DAVID 1658, 15.

47 Ebd., 15f.

48 „Int jaer 1672 // is den dom dus- // danich geweest // C. van Vliet // Ao 1674", vgl. oben, Anm. 41.

49 Dazu AUSST.-KAT. UTRECHT 1974, 6-13, und, eindrucksvoll, die dort publizierten Zeichnungen Herman Saftlevens.

50 VANHAELEN 2005B, 359.

dauerhaft gebaute Kirche ist nur noch, was es ist: ein Bild, welches allerdings das bewahrt, was diesem Bau am meisten entsprochen hatte – die katholische Messe. Die rechts und links eintretenden und umhergehenden Bürger suggerieren eine ebenso natürliche Betretbarkeit wie wir dies in den Delfter Kirchen gesehen haben (Abbn. 39, 75, 76, 84). Wie dort der Predigtstuhl den – künstlerisch erzeugten – „natürlichen" Schwerpunkt gebildet hatte, dem man begegnen mußte, ist es hier der Chor, zu dem wir uns, ganz „automatisch", hinbewegen. Hier ordnet die Komposition die am linken Vierungspfeiler im Schiff angebrachte Kanzel im ganz wörtlichen Sinne der Messe vor und unter. Die etwa von Walter Liedtke konstatierte „Altertümlichkeit" der Raumestaltung geht von Jantzens stilgeschichtlichem Ansatz aus, der die Zentralperspektive der Anterpener Maler an den Anfang gestellt hatte.[51] Tatsächlich dürfte sie ein ebenso bewußt gewähltes Ausdrucksmittel gewesen sein, wie dies die – als historischer Fortschritt gewertete – perspektivische Schrägsicht in Delft gewesen war. Herauszustellen, daß beide Raumformen zeitgleiche Alternativen waren, welche zudem konfessionell konnotiert gewesen sein konnten, ist ein Anliegen dieser Arbeit; dafür bietet Van Vliets *Utrechter Dom* ein gutes Beispiel.

Beide Ereignisse, die erneute protestantische Entweihung und die endgültige Zerstörung der gezeigten Architektur miteinander in Verbindung zu setzen, oblag den Betrachtern – und daß sie es getan haben, darüber besteht kaum Zweifel. Protestanten haben den „tempeest" in ihrem Sinne, als Zeichen der notwendigen Buße für die Verachtung des göttlichen Wortes, und, politisch, als Aufruf zur Stärkung Oraniens gegen die Feinde der Republik, interpretiert; Katholiken dürften es auf ihre Weise getan haben.[52]

Das Gemälde ist verstetigte Erinnerung, Demonstration und Fanal zugleich. Wie Utrecht ein wichtiges Zentrum des niederländischen Katholizismus war und der alte Dom der naheliegende Ort für einen erneuerten Bischofssitz, reicht seine Bedeutung über das Gezeigte hinaus. Der homogene Raumeindruck steht in grundsätzlicher Übereinstimmung mit dem Kirchenideal: überragend, standfest, Christus als Haupt und im Zentrum die Messe. Darin wird der Betrachter eingebunden, er befindet sich innerhalb des Schiffs, mit dem er die Welt überfahren kann, das aber letztlich nur ein Abglanz der himmlischen Stadt ist. Die Ikonographie der Retabel unterstützt die inhärente eucharistische Symbolik. Am linken Nebenaltar vor dem Chor sind drei Frauen vor der Grablegung andächtig, rechts davon gemahnt das Bild an den am Rande des Grabes sitzenden Schmerzensmann, dessen Zusammenstellung mit einer zweiten Figur jedoch ungewöhnlich ist.[53] Die Positionierung der Figuren im Raum ist strategisch, wenn auch nicht in

---

51 LIEDTKE 1982A, 68.

52 Hierüber fehlen gleichwohl (publizierte) Quellen; zur protestantischen Reaktion vgl. exemplarisch GRAAFHUIS 1974 bzw. AUSST.-KAT. UTRECHT 1974, 20f.

53 Insbesondere im Spätmittelalter wurde die Ikonographie des Schmerzensmanns eng mit der Realpräsenz in der Eucharistie verknüpft – ausdrücklich in Darstellungen der Gregorsmesse, vgl. unten, Kap. 8.1.4, Anm. 46. Dem Detail hier allerdings eine weiterführende, etwa bildtheologische Bedeutung beimessen zu wollen, führt in die-

allen Aspekten überzeugend schlüssig zu nennen. Aus dem linken Querschiffarm tritt ein reich gekleideter Herr unter dem Lobgesang Davids herein, dessen Figur auf dem oberen Orgelflügel zu sehen ist und vor dem Hintergrund einer architektonischen Kulisse die typologische Verbindung zum Kirchenbau schlägt, im rechten Querschiffarm ist ein Bettelmönch im Begriff, an einem Kreuzigungsaltar vorbeizugehen – beide nähern sich dem Zentrum so aus unterschiedlichen Perspektiven. Über die Funktion des steif in der Regentenbank sitzenden Mannes können wir nur spekulieren, deutlich ist, daß seine Anwesenheit unseren Blick in die Tiefe, zur Meßfeier am von uns aus gesehen rechten Nebenaltar, lenkt. Die Kerzen brennen, vor dem Tabernakel steht ein (nur schemenhaft zu erkennender) Kelch, der Priester ist beschäftigt, die Messe zu lesen. Ein zweiter Priester trägt einen Meßkelch herein, um am linken zweiten Nebenaltar ebenfalls zu beginnen. Die um diesen Altar Versammelten erwarten ihn bereits. Wenn auch das Meßgeschehen für unsere Augen statisch erscheint, so verstärkt die zweite Bewegung zum Altar hin das Moment: fortdauernd und sich wiederholend geschieht im Raum die Feier des Paschamysteriums, wie sie so – versucht das Bild zu sagen – nur in der vollkommenen Kirche stattfinden kann. Daß die Kaseln der Priester rot sind, dürfte die ekklesiologische Bedeutung verstärkt haben: Als Farbe von Blut und Feuer wurde Rot nur zu Märtyrerfesten und zu Pfingsten eingesetzt, erinnerte also sowohl an das Leiden „heyligher martelaren en martelerssen“ und, wie Johannes David es ausgedrückt hat, „de brandende vierighe liefde / die hen sulcks dede doen“, als daran, daß die Kirche auf dem Geist und damit auf dem Willen Gottes gegründet sei.[54] Wir sehen die erneuerte katholische Kirche, die als solche alle Zerstörungen überlebt und trotz der deprimierenden Gegenwart Ewigkeitscharakter besitzt.

Nur in dieser Hinsicht ist Angela Vanhaelens Beobachtung zuzustimmen, der „out-dated style“ der Architekturdarstellung evoziere den Anblick einer katholischen Kirche des 16. Jahrhunderts und aktualisiere sie, ohne dabei die zwischenzeitliche protestantische Nutzung in den Blick zu nehmen.[55] In seiner räumlichen Homogenität blendet das Bild diesen Aspekt ganz bewußt aus – nicht aber die Inschrift. Da er an prominenter Stelle das Vorwissen unterstrich, daß 1672 „den dom dusdanich geweest“ sei, widersprach der Text der postulierten zeitlichen Homogenität und legte die intrinsische Spannung offen, die mit der Fertigstellung des Bildes im Jahr 1674 verbunden war. Der Auftraggeber dürfte den Widerspruch zwischen Realität und Bild ebenso gesehen haben wie der Maler – und genau diesen Widerspruch zu präsentieren beabsichtigt haben. Dann ist die Frage, ob es nötig ist davon auszugehen, daß das Gemälde in sich den Dom als aktuell

---

sem Kontext zu weit, zumal die Ikonographie nicht mit letzter Sicherheit zu klären ist; Liesbeth Helmus etwa liest sie als Geißelung Christi, KAT. UTRECHT, CM 1999, hier: I, 309.

54 DAVID 1658, 31; zur liturgischen Farbe Rot vgl. unten, Kap. 8.1.4, Anm. 41. Aufgrund der Gewänder hatte A.J. van de Ven gemeint, den genauen Tag (St. Bartholomeus, 24. August 1672) bestimmen zu können; VAN DE VEN 1968, 46.

55 VANHAELEN 2005B, 359f.

umstritten, seine katholische Weihe durch die französische Besetzung erkauft zeigt: es seien französische Offiziere sichtbar, deren Anwesenheit die vollkommene Utopie zerstörten.[56] Die beiden aus dem linken Querschiffarm eintretenden Figuren tragen tatsächlich Degen, die einen militärischen Kontext vermuten lassen. Sie sind allerdings für das Repertoire der Van Vliet-Werkstatt typisch und kommen mehrfach in unterschiedlichen Kontexten vor (Abbn. 54, 56). Daher glaube ich nicht, daß man ihnen eine das Gesamtbild derart sprengende Funktion zuweisen kann. Auch wenn Franzosen gemeint sein sollten, fügen sie sich doch in das Ganze ein. Es bleibt die beobachtete Homogenität des Raumes, der dergestalt von der unaufgebbaren Würde der Kirche zeugte, mehr zu sein als das Gebäude allein.

7.2 Geradegerückt: Der zentrale Blick als katholisches Instrument?

Die Bildlichkeit der holländischen Kircheninterieurs mißachtete weitestgehend die ursprüngliche architektonische Konzeption spätgotischer Kirchen. Ansichten, denen es um eine topographische Erfassung des Gebäudes ging, folgen der zentralen Blickachse von West nach Ost (Abbn. 70, 71) – manchmal jedoch auch von Ost nach West (Abb. 63).[57] Diese Arbeit hat die Verbreitung und Serialisierung der perspektivischen Schrägsicht vor den Hintergrund der Notwendigkeit gestellt, den altehrwürdigen und für die städtische Gesellschaft in vielfacher Hinsicht sozial wichtigen Raum als dezidiert „reformierten" zu präsentieren. Das Bild der Kirche, wie es in Delft gemalt wurde, wurde „konfessionalisiert" und muß als solches – möglicherweise bei einer entsprechenden Bevölkerungsgruppe – populär gewesen sein. Die Fragmentierung gemalter Kirchen entsprach der nun nicht mehr liturgisch geführten Wahrnehmung des Realraums, es war die *wandelkerk*, welche, spätestens sobald die Kanzel alle Aufmerksamkeit auf sich zog, zur *preekkerk* werden konnte.

7.2.1 Übermalt

Läßt sich diese Beobachtung mit Hilfe einer „Gegenprobe" bestätigen? Der Aufbau von Van Vliets *Utrechter Dom* erschien sinnfällig: auch im übertragenen Sinn rückte das Bild gerade, was schief war – die Ausrichtung auf den Chor entsprach der Vorgabe der ehrwürdigen Architektur und führte in Verbindung mit der dargestellten Messe das Bild der allumfassenden und von den Wirren der Zeit unbehelligten (katholischen) Kirche vor Augen. Insofern darf man die Komposition durchaus als explizite konfessionelle Legitimierungsstrategie verstehen. Die Tatsachen, daß dieses Interieur das einzige katholische im Werk der Van Vliet-Werkstatt ist *und* die Entscheidung für eine betonte Zentralperspektive darin eine Ausnahme darstellt, erhärten dies.

---

[56] Ebd., die Begründung geht auf eine Bemerkung Van de Vens zurück, die Figuren hätten ihn an französische Offiziere „doen denken", VAN DE VEN 1968, 47.

[57] Weitere Beispiele oben, Kap. 5, Anm. 6.

Zentralperspektive als katholisch konnotiert zu begreifen – dafür bietet der Blick auf eine kleine Tafel von der Hand Emanuel de Wittes ein weiteres Argument (Abb. 141).[58] Die Darstellung aus den 1670er Jahren geht zurück auf eine Ansicht im Westteil der Amsterdamer *Oude Kerk*. Aus dem südlichen Seitenschiff sehen wir auf das erste Joch mit dem hervorragenden Orgelpositiv vor der früheren Hamburgerkapelle; Vergleichsbeispiele verankern das Bild innerhalb von De Wittes schneller und dadurch kaum qualitätvoller Produktion,[59] mit der er Ausschnitte aus komplexeren Kompositionen vereinfacht auf den Markt gebracht hatte (Abbn. 143, 144).[60] Eine Tafel von geringerem Format weist dieselbe Bildanlage und einen ähnlichen, schlichten Farbauftrag aus, im rechten Vordergrund zeigt sie das bekannte Motiv eines Totengräbers (Abb. 142).[61] Auch unser Beispiel hat links ein offenes Grab, hier jedoch tümmeln sich zahlreiche Figuren, die im Verhältnis viel zu klein sind: es wurde übermalt. Es ist schwer festzustellen, wann, doch zeigt uns die Art der Übermalung, zu welchem Zweck dies geschah. Man gestaltete De Wittes Kirche um – in eine katholische. Von dem rechten Pfeiler, welcher eigentlich unser Seitenschiff vom Mittelschiff trennt, zeugt nun nur noch das frei schwebende Kapitell, er wurde entfernt, damit der Durchblick zu einer Kapelle frei wird. Beginnend mit einem skulpturbestandenen Eingang wurde sie über vier Joche perspektivisch „ausgebaut" und lichtdurchflutet, um in einem Altar mit hohem Retabel zu enden. Dies ist der Ort, auf den sich die Figuren beziehen, einige knien, andere befinden sich auf dem Weg zu ihm hin. Im Verhältnis zur gemalten Erweiterung stimmen ihre Proportionen, gemeinsam erinnern die neu gemalten Elemente an Kircheninterieurs aus der Antwerpener Tradition. Die Art der Gewölbegestaltung, die flächige Verteilung von Licht- und Schattenpartien und die hellen, grat-artigen Kreuzrippen erinnern an Merkmale der Neefs-Werkstatt (Abb. 145). Pieter Neefs d.J. malte noch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, einige seiner oder seines Vaters zahlreichen Werke, die oft auf die Antwerpener Kathedrale Bezug nehmen, dürften auch im Norden verbreitet gewesen sein; ihr Idiom, dies wird aus der Übermalung klar, wurde konfessionell aufgefaßt. Ob es derartige Werke waren, die als „1 brabants kerckgen",[62] „[e]en perspectief oft papekerk"[63] oder als „schilderijtge van de Papekerck"[64] angedeutet wurden, wissen wir nicht, ausgeschlossen ist es keineswegs.

---

58 Emanuel de Witte, später teilweise übermalt, *Durchblick im Westteil der Oude Kerk in Amsterdam*, Holz, 48 x 38 cm, sign. u. dat. l.m.: E De Witte | Ao 167[5?], zuletzt Verst. New York (Sotheby), 11.10.1990, Nr. 51.

59 Vgl., neben Abb. 141, ein zuletzt 2006 versteigertes Gemälde: Holz, 32,5 x 22,5 cm, Verst. London, Olympia (Sotheby), 25.4.2006, Nr. 304 (als Nachfolger Emanuel de Wittes, „Delft Cathedral").

60 Dazu unten, Kap. 8.2.1, Anm. 66 u. 67.

61 Emanuel de Witte, *Durchblick durch den Westteil der Oude Kerk in Amsterdam mit Totengräber*, Holz, 32,1 x 25,4 cm, zuletzt Verst. The Parochial Church Council of St. Anselm's Church u.a. (Teil: Gen. Sir Francis Davies Will Trust), London (Christie), 10.4.1984, Nr. 9.

62 Nachweis oben, Kap. 1.4.1, Anm. 196.

63 *Inventaris der goederen nagelaten by wijlen Cornelis Borsman, in syn leven Procureur voor den Hove van Holl.[and], en van sa: Mr. Jacob van Campen, in syn leven Griffier van den Hove*, (Nr. 71), Not. J. Groenesteyn, Den Haag, d.d. 19.4.1658, zit. nach: BREDIUS 1915-1922, VI, 2142-2144, hier: 2143.

Der Eingriff in das Gemälde negierte die ursprünglich von De Witte vorgegebene Anlage des Raumes, mit dem dieser sich zuvor in wörtlichem Sinne quer zur West-Ost-Achse gestellt hatte. Seine Gestaltung der *Oude Kerk*, für deren Wiedererkennung ein Ausschnitt reichte, wurde offenbar als Beschränkung aufgefaßt; man erweiterte sie mit auf der Ebene der ursprünglichen Komposition irrationalen Mitteln, die architektonische Gesetze mißachten. Dies führen das schwebende Kapitell und die durch die Übermalung obsolet gewordene Tiefenerstreckung des nördlichen Seitenschiffs vor Augen. Dennoch war Emanuel de Wittes Tafel „Kirche" genug, um diesen Eingriff für nötig zu erachten. Es dürfte ein bildnerisches Experiment gewesen sein, das versucht hat, die *Oude Kerk* erneut zu „katholisieren" – wäre man nur an Kirche und Altar interessiert gewesen, hätte der Maler die Tafel auch nehmen und vollständig übermalen können. De Wittes bildnerische Fragmentierung des Kirchenraums aber und die damit einhergehende Negation seiner Orientierung zum Chor hin mag die Entscheidung, das Gemälde stattdessen zu übermalen, provoziert haben.

7.2.2 Imaginäres Reisen: Ein Vergleich von Bildstrategien bei Emanuel de Witte

Mit dem Blick auf Emanuel de Wittes eigene Interieurs katholischer Kirchen dürfte es nun kaum mehr überraschen, daß diese mit einer Ausnahme Ansichten in West-Ost-Richtung darstellen.[65] Für den Entwurf seiner anderthalb dutzend katholischen Interieurs gebrauchte der Maler sowohl gotisches als auch klassizierendes Vokabular, das er frei untereinander kombinierte und das kaum als Ganzes auf ein bekanntes Vorbild rekurrieren dürfte. Sie stehen im Zusammenhang seiner in den 1660er bis 1680er Jahren in Amsterdam entstandenen Kirchen, einer Werkgruppe, der eine eigene Untersuchung gewidmet werden müßte und deren eingehende Betrachtung den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Manke, die De Wittes katholische Kirchen gemeinsam mit seinen italianisierenden Palästen bespricht, untersucht zwar die Möglichkeit zeitgenössischer, etwa flämischer Parallelen für Architektur und Ausstattungselemente, ist sich aber auch der Querverbindungen zu anderen Kircheninterieurs des Malers bewußt – es waren gleichermaßen „für die Bildfläche" komponierte Räume.[66] Versuchsweise möchte ich nun einen gemeinsamen Nenner herausheben: De Wittes Kirchen, ob katholisch festgelegt, *preekkerk* oder nicht, laden den Betrachter zu einer imaginären Reise ein.

---

64 Nachweis oben, Kap. 1.4.1, Anm. 200.

65 Die Ausnahme bildet eine Komposition, von der zwei Ausführungen bekannt sind: der Blick durch das Querschiff einer klassizistischen Kirche in Süd-Nord-Richtung: *Das Innere einer katholischen klassizistischen Kirche*, Lw, 48,5 x 56,5 cm, Spuren einer Sign. r.u., Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie (Eigentum Kaiser-Friedrich-Museums-Verein), Inv.-Nr. 898C bzw. Lw, 69,2 x 77,5 cm, Schwerin, Kunstsammlungen, Schlösser und Gärten, Staatliches Museum Schwerin, Inv.-Nr. 1124; vgl. MANKE 1963, 114f., Nrn. 154 und 154a (beurteilt das Schweriner Bild als zeitgenössische Kopie, wobei m.E., wie Dokumente zeigen, nicht ausgeschlossen ist, daß De Witte diese Version vom *principaal* selbst hergestellt haben könnte).

66 MANKE 1963, 45-52, bes. 45f., Zitat: 50.

Zwei Beispiele, die bereits auf den ersten Blick einige Gemeinsamkeiten haben, seien herausgegriffen und einander gegenübergestellt: ein Interieur mit Elementen der Amsterdamer Kirchen im Rijksmuseum und eine katholische Kirche in Hannover (Abbn. 146, 147).[67] Gemalt auf Leinwand von ähnlichem, beeindruckend großem Format weisen beide ein beschränktes Kolorit auf, in dem Grau- und Brauntöne dominieren. Pinselstriche sind manchmal grob und Mauerflächen stellenweise dünn und kaum differenziert, was beide Werke in die gleiche Zeit, um 1680, datiert. Beide Kompositionen führen den Betrachter hinein und in die Tiefe, grob lassen sich drei Tiefenstaffelungen unterscheiden: der Bereich, der uns als Standplatz zugewiesen ist, wird gefolgt von einer Unterbrechung – einem Querschiffarm bzw. einer überkuppelten Vierung –, bevor wir das „Ziel" unseres Schauens erreichen können. Dem gewählten Hochformat entspricht die Dominanz von Pfeilern zu beiden Seiten, deren teilweise perspektivische Verzeichnung auffällig ist. Dies deutet darauf, daß beide Gemälde relativ hoch hängen sollten, denn schließlich verläuft der unmittelbar erschließbare Horizont jeweils auf einem Fünftel der Bildhöhe. Die einfache zentralperspektivische Konstruktion trägt, unterstützt vom Verlauf von Bodenplatten und Lichtfall, dazu bei, daß dem Betrachter seine Position unmittelbar klar wird: der Fluchtpunkt liegt einmal unterhalb des buntbeglasten Fensters, das andere Mal – am Altar.[68]

Die Unterschiede freilich sind ebenso unübersehbar. Das Amsterdamer Bild steht unter dem Vorzeichen des Totengräbergesprächs, ein geöffnetes Grab ist als „Schwelle" plaziert, während wir in die katholische Kirche mit allen Mitteln hineingebeten werden. Prototypisch dafür stehen die zwei Fratres, welche ein Herr mit tiefer Verbeugung begrüßt. Beim Betrachten klassifizieren wir unwillkürlich die architektonischen Stilformen, einmal evozieren sie vertrautes Alter, das andere Mal fremde Modernität; hierauf ist weiter unten noch einzugehen.
Die Orientierung im Raum fällt, so scheint es, im Amsterdamer Bild weit schwerer als im Hannoveraner. Während bei letzterem alles eindeutig zu sein scheint, drängt sich bei ersterem die Frage auf: wo stehen – und wohin schauen wir? Sowohl rechts als links öffnen sich Durchblicke, die unserem Auge ein Abweichen vom perspektivisch vorgegebenen „Ziel" ermöglichen. Der Lichtfall tut sein übrigens, überall scheint Licht auf und hindurch, springen helle und dunkle Partien,

---

67 Emanuel de Witte, *Das Innere einer Kirche mit Elementen Nieuwe Kerk in Amsterdam*, Lw, 122 x 104 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv-Nr. SK-C-270, als Leihgabe von der Stadt Amsterdam (Legat A. van der Hoop), dazu: MANKE 1963, 56f., 101f., Nr. 102, und zuletzt AUSST.-KAT. AMSTERDAM 2004-05, 113, Farbtafel 56, 186, Nr. 213.
Emanuel de Witte, *Das Innere einer Kirche*, Lw, 118 x 98 cm, sign. u.r.: E. De Witte / 16[..], Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Landesgalerie, Inv.-Nr. PAM 889, dazu MANKE 1963, 50f., 57, 114, Nr. 153 und zuletzt KAT. HANNOVER 2000, 368ff.

68 Nach Angaben des Kataloges sind einige vorbereitende Perspektivlinien und der Fluchtpunkt auszumachen, welcher sich „neben der Öffnung zum Chor, oberhalb des hutziehenden Mannes" befindet, KAT. HANNOVER 2000, 368.

werden Versatzstücke beschattet oder beleuchtet. Da seine Gestaltung kaum unabhängig von der Architekturvorstellung entwickelt sein dürfte, ist das Licht zwar nicht, wie Heinrich Wölfflin es im Bezug auf dieses Gemäldes ausgedrückt hat, „grundsätzlich irrationell". Dennoch kann man Wölfflin ohne Vorbehalt zuzustimmen, wenn er sagt: „Was hier aus dem Raum gemacht ist, beschäftigt das Auge wie eine unendliche, nie ganz lösbare Aufgabe. Es scheint alles so einfach und ist es doch [...] nicht".[69] Erst, wenn man Emanuel de Wittes Œuvre und die Amsterdamer Kirchen kennt, wird das Vorbild ersichtlich: der Blick geht zurück auf eine Ansicht im südlichen Chorumgang in der *Nieuwe Kerk*, die der Maler in seinem (flächenmäßig) größten Werk, einem wahrscheinlich von 1677 datierenden Gemälde in Boston, ausgearbeitet hatte.[70] Nun, wie in anderen, vergleichbaren Gemälden der Zeit,[71] „tauschte" De Witte nicht nur Ausstattungsstücke wie die Orgeln „aus" und vereinfachte sie, sondern ersetzte auch die für die *Nieuwe Kerk* charakteristischen Bündelpfeiler durch einfache Säulen, deren mit gewundenem Band versehenen Kapitelle er häufig in seinem Spätwerk wiederholt hat.

Das Hannoveraner Gemälde dagegen erschließt sich auf den ersten Blick recht leicht. Uns zeigt sich das Mittelschiff einer Kirche, deren Pfeilerhöhe sich, von den Figuren ausgehend, auf etwa 12 m schätzen läßt. Stil und architektonische Grundform hat Manke zu Recht mit Italien in Verbindung gebracht; seit dem zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts war der Saalbau mit Abseiten für Kapellen und Vierungskuppel der gängige Typ für neugebaute römische Kirchen, man erinnere sich an die Hauptkirchen der Jesuiten (Il Gesù, 1568-84), der Oratorianer (S. Maria in Vallicella, 1575-1617) oder der Karmeliten (S. Maria in Traspontina, beg. 1566). Angehörige des (unbeschuhten) Karmelitenordens sind es auch, die Emanuel de Witte prominent im Vorder-

---

69 Die Begründung freilich ist im Kontext Wölfflin'scher Begrifflichkeit zu verstehen, bei dem das Licht zum Ausdruck einer barocken Dynamik wird: „[...] weil das Licht als inkommensurable Größe sich von der Form geschieden hat.", WÖLFFLIN 1984, 263. Zu Wölfflins „Licht": WEISS 2008, 17 (Anm. 2), 21f.
Auch Jantzen hatte die Betrachtung des Lichtfalls in diesem Gemälde zu poetisch anmutenden Bemerkungen angeregt: „Das Licht führt keinen Kampf mehr, sondern liegt in traumhafter Ruhe gelöst im Raume.", JANTZEN 1979, 126.

70 Emanuel de Witte, *Das Innere der Nieuwe Kerk in Amsterdam*, 1677, Lw, 127,6 x 116,9 cm, sign. u. dat. r.u. an der Schranke: EDe Witte A° 167[7?], Boston, Museum of Fine Arts, M. Theresa B. Hopkins Fund Inv.-Nr. 49.7; dazu MANKE 1963, 98, Nr. 87; WALSH & SCHNEIDER 1979, 504f., Abb. 5. Eine Zoomansicht des Gemäldes findet sich auf der Website des Museums, URL: http://www.mfa.org/collections/search_art.asp?recview=true&id=33361 (zuletzt gesehen am 15. Aug. 2009).

71 Siehe etwa: Emanuel de Witte, *Das Innere einer Kirche mit Motiven der Nieuwe Kerk in Amsterdam*, 1684, Lw, 79 x 61, sign. u. dat. 1684, zuletzt Verst. La Salle College u.a. (anon. Teil), New York (Christie), 18.1.1983, Nr. 147, vgl. MANKE 1963, 102, Nr. 103, Abb. 105;
Emanuel de Witte, *Das Innere einer Kirche mit Motiven der Nieuwe Kerk in Amsterdam*, Lw, 90 x 81 cm, Pommersfelden, Sammlung Graf Schönborn, Schloß Weißenstein, vgl. MANKE 1963, 102, Nr. 104;
Emanuel de Witte, *Das Innere einer Kirche mit Motiven der Nieuwe Kerk in Amsterdam*, Lw, 79 x 70 cm, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv.-Nr. GK 874; vgl. MANKE 1963, 103, Nr. 108, Abb. 93, KAT. KASSEL 1996, I, 326, Taf. 194.

grund plaziert,[72] frei und für unsere Begriffe unlogisch aber ist seine Kirchenarchitektur, die sich zwar an römischen Mustern zu orientieren scheint, diese jedoch keineswegs getreu abbildet oder auch nur zu erkennen gibt, ihr Vorbild zu verstehen. Links bemerken wir eine Öffnung nach außen, vor die Bögen sind jeweils dunkle korinthische Säulen gestellt, wobei die starke Verkürzung offen läßt, ob sich nach rechts überhaupt noch Kapellen öffnen. Nach der Vierung folgt erst ein dreijochiges Kompartiment mit Tonnengewölbe, in das ein hohes Kreuz gestellt ist, danach ein kreuzgratgewölbter Abschnitt, der von einem Einbau abgeschlossen wird. Der Rundbogen in der Mitte dieser lettnerartigen Konstruktion, das Gemälde mit halbrundem Abschluß und dessen hervorstehende, mit Malerei versehene Einfassung betonen die Halbrundform von Bögen und Gewölbe, die sich von vorn nach hinten, auf der Bildfläche also von oben nach unten vorbereitet hat. Diese Hoheitsform findet ihren Abschluß im Altaraufsatz, den wir im hintersten Raumteil – dem Chor – erkennen. Um ihn zu zeigen, so scheint es, wurde ein roter Vorhang gerafft, seine Bahnen sehen wir noch in den seitlichen Jochen des „Lettners". Rot gibt es auch auf dem Gemälde am Retabel wie auch auf dem Altar und, als Kreuz, auf der goldenen Kasel des Priesters. Daß dieser eine Messe zelebriert, bestätigt uns der links stehende Akolyth und die Menschenmenge, welche offenbar vor dem Altar kniet. Die Handlung am Altar ist das vorgebene Ziel unseres Schauens, doch seine eigentliche Tragweite zu verstehen, beginnt erst mit einem Blick auf das Bildprogramm.

Das Farbenspiel auf dem Hauptgemälde des Retabels ist kaum zu entschlüsseln. Hat man sich eingesehen, könnte man an eine Figur denken, die innerhalb eines Raumes steht, welcher von dunklen Säulen begrenzt wird. Diese schwarzen Striche lassen die Szenerie fast als Wiederholung des „Außens" erscheinen: Retabel, „Lettner" und Kirchenschiff verfügen ebenfalls über schwarze Säulen, in der einzelnen Figur – wenn denn eine gemeint ist – könnte man den Priester reflektiert sehen. Die Helligkeit am oberen Rand ließe sich nur innerhalb der Logik eines Altargemäldes deuten, nämlich als „göttliches Licht". Ein ganz ähnliches Gelb gibt es im gemalten Bild darüber. Aus dem weißen Fleck in dessen Mitte könnte man eine Geisttaube herauslesen, eine Ikonographie, die an dieser Stelle, in der oberen Etage eines Altaraufsatzes, nicht ungewöhnlich wäre. Die helle Dreiecksform, die sich vom oberen halbrunden Abschluß nach unten erstreckt, finden wir ähnlich auch in anderen Bildern im Bild: an dem prominenten golden eingefaßten

---

[72] Kennzeichnend für das karmelitische Ordenskleid sind brauner Habit mit Schulterkragen und braunem Skapulier, ein über den Kopf gezogener schulterbreiter Tuchstreifen, der vorn und hinten bis zu den Knien reicht, vgl. auch Gondulf Mesters, Art. Skapulier, in: LThK², Bd. 9 (1964, Neudruck 1986), Sp. 815f. So bereits MANKE 1963, 46, 114; im KAT. HANNOVER 2000, 368, fälschlich: „Kartäusermönche". Die Identifizierung als Karmeliten bestätigte mir freundlicherweise noch einmal drs. Ton van der Gulik OCarm. (*Nederlands Carmelitaans Instituut*, Boxmeer), E-Mail-Korrespondenz von Nov./Dez. 2006.
Manke kennt mindestens sieben weitere Gemälde mit Karmeliten-Staffage, zwei mit Kapuzinern und acht mit abweichender, verschiedenartiger Mönchsstaffage. Für zeitgenössische Darstellungen der verschiedenen Ordenstrachten vgl. SCHOONEBEEK 1688, hier bes. S. 120, 122, Stich Nr. 60 u. 61 für einen (unbeschuhten) Karmelit.

Gemälde am „Lettner“ sowie darüber, an dem Element, das dieses vorspringend rahmt und an einen Triumphbogen in frühchristlichen Kirchen erinnert. Wie bei jenen erkennen wir zwei mit Nimbus ausgezeichnete Heiligengestalten an den Seiten des Bogens, die uns am Scheitel des Bogens die Epiphanie Christi als Weltenherrscher und Richter erwarten lassen oder aber Zeugen der Himmelfahrt sein könnten (wenn man die breite Spitze des umgekehrten Dreiecks als Füße lesen möchte). Außer dem Gold ist jedoch nichts Konkretes dargestellt, die Formen nur beinhalten eine Verschränkung zwischen einer Auf- und einer Abwärtsbewegung. Die Ikonographie des „Lettner“-Gemäldes, welches mit seinem Goldrahmen und der ausgeprägten Farbigkeit viel Aufmerksamkeit auf sich zieht, läßt sich dagegen durchaus näher bestimmen: Vor dem leuchtenden Fleck am oberen Abschluß zeichnet sich der Kopf einer mit erhobenen Armen stehenden Figur ab, dessen Leib von einem hellen Schimmer umfangen wird. Die roten Flecken an den unteren Ecken könnten als zwei Figuren zu verstehen sein, die sich auf einem grünen Hügel befinden müßten – wodurch wir die Darstellung als Auferstehung deuten könnten. Eine andere Möglichkeit jedoch ist, beide Bildfelder in eins zu nehmen und für „Lettner“-Gemälde und „Triumphbogen“ ein gemeinsames Thema zu identifizieren. Die auf der Hand liegende Historie wäre dann die Verklärung Jesu, die sowohl typologisch als formalikonographisch eng auf Auferstehung und Himmelfahrt bezogen wurde. Für eine Zuordnung dieser in den synoptischen Evangelien überlieferten Verwandlung (*metamorphosis* oder *transfiguratio*) sprächen die erhobenen Hände und der Schimmer um den Körper der zentralen Gestalt.[73] Die rotgekleideten Figuren am Fuße des Hügels wären die Jünger, vor deren Augen Christus verwandelt wurde und ihnen mit „wie die Sonne“ leuchtendem Antlitz und weißen Kleidern erschien. Neben ihm sahen sie Moses und Elia, aus einer Wolke kam eine Stimme, die den Jüngern Jesus als Gottessohn bestätigte. Die sprechende Gotteshand aus der Wolke ist traditionell Teil der Verklärungsikonographie und könnte durchaus auch am Scheitel des „Triumphbogens“ gemeint sein, oft genügten jedoch auch abstrakte Lichtstrahlen oder sich auf Christus senkende Wolken. Die seitlich stehenden Figuren wären als Jesu Vorläufer zu deuten – Moses und Elia, die der Bildtradition gemäß neben Jesus schwebten –, wodurch der hervorstehende Bogen eine inhaltliche Qualität erhielte, die ihn ganz wörtlich über dem Gemälde erhebt; nur dessen halbrunder Abschluß – und eben der verklärte Christus – kann diese, himmlische Ebene erreichen.

Wenden wir uns im Bewußtsein dieses mehr Erahnten als Gewußten noch einmal dem Kirchenraum zu. Wenn wir ihn so durchmessen, wie ihn uns Emanuel de Witte mit Hilfe der Figuren „betreten“ läßt, so eröffnet sich ein heilsgeschichtliches Programm, das sich durchaus mit den Beobachtungen in den gemalten Bildern verschränken läßt. In den Nischen der ersten Wand-

[73] Zur Ikonographie vgl. SCHILLER 1966, 155-161; Josef Myslivec-Red, Art. Verklärung Christi, in: LCI, Bd. 4, Sp. 416-421. Zugrunde liegt ein Bericht in den synoptischen Evangelien (Mt 17, 1-9; Mk 9, 2-9 bzw. Lk 9, 28-36).

pfeiler, die wir sehen, befinden sich zwei Skulpturen: links vor uns erkennen wir ohne Zögern die Figur Marias mit dem Kind. Wählen wir dieses Bild der Inkarnation als Ausgangspunkt, so führt unser Blick über den nächsten Blickfang – den Schalldeckel der Kanzel – hin zum Kreuz, das auf einem hohen Sockel oder womöglich einem Grabmal im Raumteil nach der Vierung steht. Der emporgeführte Blick findet seinen Abschluß in den Gemälden an „Lettner" und „Triumphbogen": der Menschwerdung folgte, wenn man es so verstehen möchte, das Wirken unter den Menschen, das Leiden und Sterben, schließlich aber die Auferstehung und Verherrlichung Christi. Dieser „Aufstieg" ist zugleich eine Bewegung nach hinten, sind die einzelnen Stationen doch mit den verschiedenen Raumkompartimenten verbunden. In ihn hinein greift ein bildlicher „Abstieg", wie er in der ersten Analyse der perspektivischen Architekturdarstellung bereits beobachtet worden war – und zwar genau an der Stelle von „Triumphbogen" und „Lettner". Die gestaffelten Bögen, Tonnen- und Kreuzgewölbe konzentrierten unseren Blick von vorn nach hinten bzw. auf der Ebene der Bildfläche von oben nach unten, führen ihn allerdings noch hinter den „Lettner" weiter: zum Altar. Diese komplementären Bewegungen werden in den annähernd umgekehrt dreieckigen Lichtflecken auf den Bildern im Bild verdichtet, da deren Form und Position einerseits dem Abstieg entgegenstehen und andererseits nur „von oben her" zu denken sind. Am deutlichsten wird dies wohl in der Verklärungsszene – wenn denn eine solche gemeint sein sollte: sie findet auf der Erde statt, gleichwohl auf einem hohen Berg, und stellt die erste für die Jünger sichtbare Offenbarung der göttlichen Herrlichkeit dar, die mit der Person Jesu verbunden ist. Seit Origines ist die Verklärung zugleich das Modell für spirituelle Erfahrung von Gläubigen, da sie den Zusammenhang von mystischem „Aufstieg" und „Abstieg" zurück zur Welt verdeutlicht.[74] Aufgrund des Bergmotivs und der wichtigen Rolle des Elia als Vorläufer und Zeuge der messianischen Würde Jesu Christi war die *Verklärung* beliebt in der karmelitischen Ikonographie[75] – erinnern wir uns, daß im Vordergrund von De Wittes Kirche unbeschuhte Karmeliten zu sehen sind. Die Spiritualität dieses Bettelordens führt sich auf Einsiedler am Berg Karmel zurück und wurde gerade im 16. und 17. Jahrhundert erneuert.[76]

---

[74] Eva Maria Faber, Art. Verklärung Jesu II. Theologie- und dogmengeschichtlich, in: LThK³, Bd. 10 (2001), 678f. Zur theologischen Tradition siehe auch MCGUCKIN 1986; STEVENSON 2008. Mit Blick auf die patristische Literatur interpretiert McGuckin den Bezug der Verklärung zu Inkarnation und Auferstehung und die Analogie zur eucharistischen Liturgie als folgt: „The penetration of the human body of Jesus with divine light so that no longer can a distinction be made between received and emitted radiance is a perfect symbol of the gift of adoptive Sonship communicated in grace to the church. In the paschal mystery the life of the Christian is lifted up into divine grace […] the Transfiguration as a liturgical feast signifies […] almost a sacramental endowment of the believer, analogous to the metamorphosis of the Eucharistic elements. We have a symbol here, like the Eucharist, where even the matter itself (in the form of Jesus' radiant body and garments) is lifted into the divine presence and consecrated.", McGuckin 1986, 132.

[75] SCHILLER 1966, 419.

[76] Zum Karmelitenorden vgl. allgemein Günter Benker u.a., Art. Karmeliten, Karmelitinnen, in: LThK³, Bd. 5 (1996), Sp. 1251-1258; Hans-Joachim Schmidt, Art. Karmeliter, in: LMA, Bd. 5 (1991), Sp. 998-1000.

Ihre Entsprechung findet diese bildliche Verschränkung von „unten“ und „oben“ auch in der gemalten Architektur und greift so von der Ebene gemalter Bilddekoration auf den gemalten Raum über. An der Kuppel nämlich überschneidet der Halbrundbogen zwischen den Vierungspfeilern den – perspektivisch logischerweise – nach oben gewölbten Tambourrand, an der Kuppel können wir jedoch auch eine Quelle des den Kirchenraum bescheinenden Lichtes erkennen: der Scheitel des Bogens schneidet ein Fenster an, wohindurch wir auf ein wenig Blau des „natürlichen“ Himmels blicken können.

Die Unvollständigkeit der Malerei in den Bildern im Bild, welche insgesamt dennoch auffallend und explizit genug sind, um Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, regt zum Studium an. Durch genaues Hinschauen, aber auch unter Zuhilfenahme des eigenen ikonographischen Formenschatzes vervollständigt man das Gesehene und interpretiert es schließlich, indem man es untereinander und mit dem Ort (der gemalten Kirche) in Beziehung setzt. Gemeinsam mit dem schauend durchmessenen Raum und dessen erkannter Tiefenstaffelung führt die detaillierte Betrachtung der Einzelelemente dazu, eine eigene „Erzählung“ zu kreieren, die freilich auf Gewußtem oder (liturgisch) Erlebtem aufbaut. Die imaginäre „Reise“ geschieht nicht, wie im Amsterdamer Bild, indem man sich im Kirchenraum zu orientieren sucht, Versatzstücke erkennt und herausgefordert wird, den architektonischen Raum zu rekonstruieren. Vielmehr ist sie als Weg des inneren Erkennens zu beschreiben, deren Ziel recht eindeutig vor Augen steht: alles mündet in den Altarraum und damit in das Geschehen der Eucharistiefeier. Die Architektur ist mit einfachen perpektivischen Mitteln definiert – Ausstattung und Bebilderung des Raumes aber verdeutlichen erst Anspruch und Bedeutung des Geschehens am Altar: als Handlung, in deren Vollzug „oben“ und „unten“ verschränkt werden, Gott und Mensch in Beziehung treten.
Eine besondere Rolle in Emanuel de Wittes Hannoveraner Kirche spielt die Kanzel, die in ihrer Form und insbesondere mit dem Schalldeckel an das Symbol der Reformierten erinnert. Die unmittelbare Zugänglichkeit und Ansprache, für die sie steht – nicht zufällig findet vor ihr die Begrüßung statt –, wird allerdings in einen anderen Kontext gestellt. Wie in Van Vliets *Utrechter Dom* ist die Kanzel der Messe vor- und untergeordnet, bildlich bestätigt wird also, daß die Verkündigung nur eine erste Station ist und kaum eigentliche Vermittlungsinstanz des Heils. Diese Aufgabe der Kirche manifestiert sich erst in der Liturgie der Eucharistie, in der das Heilsgeschehen vergegenwärtigt wird durch das, was die neuere katholische Theologie ihre „katabatisch-anabatische Doppelstruktur“ nennen würde: die Verschränkung von „Hinabkommen“ und „Emporsteigen“.[77] Die „Vormesse“ führt hin, das Hochgebet erinnert an die

[77] Prägnant Reinhard Meßner im Bezug auf den Dialog zu Anfang des eucharistischen Hochgebets, das den eigentlichen Kern der Messe darstellt („Sursum corda – Habemus ad Dominum“, „Erhebet die Herzen – Wir haben sie beim Herrn“): „Das ‚Sursum corda‘ gibt den symbolischen Ort der Eucharistie an: sei findet „oben“

Heilsgeschichte, vergegenwärtigt sie und bittet um die Herabkunft des Geistes auf die Opfergaben, in Wandlung und Kommunion jedoch wird Gott selbst – so ist die Vorstellung – tätig und „greift die sakramentale Welt ins liturgische Tun der Kirche herein".[78] Dem Charakter der Messe als *memoria* und *repraesentatio passionis*, als vergegenwärtigender Erinnerung und Darstellung des Leidens Christi also, wie ihn das Konzil von Trient verstanden hat, folgt die göttliche *actio*, die auf die Weihe der Gaben hin Christus das Opfer vollziehen läßt. Da er in Brot und Wein wesenhaft gegenwärtig wird, können die Gläubigen nun an diesem Sühnopfer teilhaben. Auf die Einzelheiten nachtridentinischer Abendmahlstheologie soll und kann hier nicht eingegangen werden.[79] Die Frage ist auch, ob sie sich für die Betrachter von Emanuel de Wittes Gemälde auf diese Weise erschlossen haben werden – wahrscheinlich ist dies nicht. Wenn überhaupt, so verfügten sie über Meßerklärungen. Laien schließlich „hörten" die Messe nur ohne eigentlich beteiligt zu sein, mit eigenen Andachtsbüchern aber konnten sie das priesterliche Tun vorbereiten, soweit wie möglich nachverfolgen und in eigene Andacht übergehen lassen. Ein Beispiel hierfür ist ein illustriertes Büchlein des Amsterdamer Priesters Andreas vander Kruyssen (gest. 1663), *Misse. Haer korte uytlegginge / en Godvruchtige oeffeninge onder de zelve* (1651).[80] Fußend auf der mittelalterlichen Tradition der allegorischen Auslegung der Messe, die sich insbesondere seit dem 13. Jahrhundert auf die Betrachtung des Leidensgeheimnisses konzentrierte, wurden 36 Schritte der Liturgie mit der Passionsgeschichte parallelisiert.[81] Dies geschah durch eine kurze Erläuterung,

---

d.h. in der Gegenwart Gottes statt, in welche die Gemeinde einzutreten ermächtigt ist durch den in seiner Menschheit zu Gott erhöhten Christus [...]. Im Hochgebet findet also eine Anabasis (Aufstieg) der Gemeinde zu Gott statt, welche durch die in Christus endgültig und ein für allemal geschehene und im Wort der Verkündigung repräsentierte Katabasis Gottes ermöglicht ist.", MESSNER 2001, 198.

78 JUNGMANN 1962, II, 238. Zur Abendmahlsfeier allg. vgl. Geog Kretschmar, Hans Bernhard Meyer & Alfred Niebergall, Art. Abendmahlsfeier I-IV, in: TRE, Bd. 1 (1977), 229-338; zur Entwicklung der römischen Messe (vor dem 2. Vatikanischen Konzil) ist JUNGMANN 1962 das Standardwerk; mit nachkonziliarer Liturgieauffassung dazu H.B. MEYER 1989, bes. 255-264 zur tridentinischen Messe; MESSNER 2001, 171-222; (mit evangelischer Perspektive) BIERITZ 2004, 382-445, bes. 415-428 zum Hochgebet (*Canon Missae*).

79 Verwiesen sei auf den einschlägigen Lexikoneintrag zur Geschichte der Abendmahlstheologie in der *Theologischen Realenzyklopädie*: Erwin Iserloh, Art. Abendmahl III.2 (Mittelalter), III.3.2 (Reformationszeit. Röm.-kath. Kirche) sowie Albrecht Peters, Art. Abendmahl III.4 (Von 1577 bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts), in: TRE, Bd. 1 (1977), 89-106, 122-131, 131-145, dort bes. 134f. Peters hält fest, daß sich die katholische Theologie nach Trient auf den Sühnopfercharakter der Eucharistie konzentrierte, einerseits wurde über die sachhafte Veränderung der Opfergabe nachgedacht und andererseits, spirituell, über die Selbsthingabe Jesu: „Gemeinsam sind die Aussagen: Im Opfer wird Gottes Herrschaft über Leben und Tod anerkannt; für den sündigen Menschen realisiert sich dies in einer Veränderung (Zerstörung) der Opfergabe als Zeichen der Selbstübereignung an Gott." Die Gesamtvorstellung laute: „Auf dem Altar gibt sich Christus selber Gott hin, hierdurch vollzieht er förmlich das Opfer. Die mystische Schlachtung durch die *Verba testamenti* [die Bundesworte – die Einsetzungsworte, während derer sich die Wandlung vollzog, A.P.] ist nur äußere Bedingung für dieses innere Selbstopfer Christi; seine eigentliche Kraft zieht es aus Christi Raum wie Zeit transzendierender Hingabe, die im Kreuzestod aufgegipfelt ist und im himmlischen Priesterdienst bleibend realisiert wird."

80 VANDER KRUYSSEN 1651; dazu CLEMENS 1990; HOPPENBROUWERS 1996, 52ff., 63f.

81 Hinweise zur Tradition der Meßallegorese bei JUNGMANN 1962, I, 114-120; H.B. MEYER 1989, 225. Für Vander Kruyssen wird auf das Vorbild des Petrus Canisius verwiesen, auf den sich auch der deutsche Priester Adolph Gottfried Volusius (1638–1673) mit seinem *Catechismus Biblicus* (1660) für eine Anleitung, „wie man

einer Aufforderung zur Meditation und einen Gebettext auf der einen – und ein Bild auf der anderen Buchseite. Der Kupferstich zum Gebet nach der Kommunion vermag einen Eindruck der doppelten Dynamik des eucharistischen Geschehens zu vermitteln, wie er oben zu schildern versucht wurde (Abb. 161): Das Gebet wird mit der Auferstehung Christi verglichen, die auf dem Altargemälde dargestellt ist. Von einem undefinierten Ort aber geht eine Gegenbewegung aus; getrieben von diagonalen Strahlen fährt ein Engel auf Wolken in den Altarraum, der einen Palmzweig und etwas in den Händen hält, das als Kranz oder Krone zu identifizieren wäre. Das starke Licht- und Schattenspiel an seinem Körper machen den Engel zu einer im wahrsten Sinne vollwertigen Figur im irdischen Bild, während seine überirdische Herkunft nie aus dem Blick gerät. Die Strahlen sind bis zur Höhe des Priesters ausgeführt, teilweise überschneiden sie auch das Altargemälde mit dem über Wolken auferstandenen Christus. An diesen Stellen bieten die graphischen Linien das Ineinander der Bewegungen von und nach oben konzentriert dar und geben so eine bildliche Deutung des Geschehens in der Messe, wie es meines Erachtens Emanuel de Witte mit seinen malerischen Mitteln auch versuchte.

Gerade in den Niederlanden mit ihrer ausgeprägten visuellen Kultur war eine solche bildliche Übersetzung möglich und vielleicht auch nötig. Die eucharistische Andacht wurde in der Republik zugleich als konfessionelles „Kampfmittel" eingesetzt; die korrekt verstandene Messe war das Kriterium der wahren Kirche: „het mergh ende pit van de Catholijcke Religie". Leonardus Marius (1588–1652), der Pfarrer im Beginenhof in Amsterdam, von dem das Zitat stammt, versuchte bereits Ende der 1630er Jahre, die Sakramentsfrömmigkeit zu beleben.[82] Die Erinnerung an das mittelalterliche Hostienwunder, das mit der Nieuwezijdskapelle (*Heilige Stede*) verbunden war,[83] erschien als Anküpfungspunkt wie geschaffen. Mit ihm begründete Marius *eer ende opcomen* der

---

sein Gebet unter dem Ampt mit dem Priester andächtiglich vereinigen soll", berief (zit. nach: JUNGMANN 1962, I, 189, Anm. 12). In den Niederlanden bot auch *Het Gulden Wieroockvat* des Apostolischen Vikars Philippus Rovenius ein Vorbild (J. VISSER 1966, 31) sowie die Schriften von Leonardus Marius (dazu die folgende Anm.). Die Annäherung des privaten Gebets an die Liturgie mit einer intensiven Leidensbetrachtung betrieben im 17. Jh. die Kreise um das Französische Oratorium (JUNGMANN 1962, I, 188f.), das auch in den südlichen Niederlassungen und in Kevelaer, einer der für die nördlichen Provinzen wichtigen Wallfahrtstätten, vertreten war.

82 MARIUS 1639, mit Kupferstichen von Boetius a Bolswert, Zitat auf S. 297; MARIUS 1640. Zu Kurzbiographie und Porträts des Autors siehe KAT. UTRECHT, CATHARIJNECONVENT 2003, 161ff., Nr. 49.

83 Ein todkranker Mann soll im Jahr 1345 die Kommunion empfangen, die Hostie später allerdings wieder erbrochen haben. Von seiner Pflegerin ins Feuer geworfen, überstand das „auweltje" den Brand und wurde von einer anderen Frau unversehrt geborgen. Berichtet wird von weiteren Wundern, was schließlich zur kirchlichen Anerkennung der Wundertätigkeit der Hostie, die in der dann errichteten *Heilige Stede* ausgestellt wurde, geführt hatte. Bis ins 17. Jh. hinein (und ab dem 19. Jh. wieder) wurden jährliche Prozessionen abgehalten. Pontanus hatte die Geschichten gemeldet, die durch Marius kanonisierte Geschichte referierte kritisch etwa auch DAPPER 1663, 389-394.
Zur Baugeschichte der *Nieuwezijdskapel* GLAUDEMANS & SMIT 2007. Zur Geschichte der Verehrung AUSST.-KAT. AMSTERDAM 1995B, darin bes. Margry 1995, 20ff. u. SCHILLEMANS 1995, 47-52, zum 17. Jh.; MARGRY & CASPERS 1997, 138f.

Stadt Amsterdam. Da der historische Aufstieg der Metropole mit der katholischen Frömmigkeit verbunden war, mußte das bleibende Ansehen an ihrer anhaltenden Praktizierung hängen. so der Priester.[84] Die Kultivierung des „Mirakels" von Amsterdam bot den holländischen Katholiken somit einen Identifikationspunkt,[85] den sie selbst, in der Anbetung der gewandelten Hostie, immer wieder nachvollziehen konnten. Untrennbar verbunden mit der historischen Darstellung des Wunders einerseits und den Anleitungen zur Devotion andererseits ist die künstlerische Interpretation des sakramentalen Geschehens. Marius' Schrift wurde von Illustrationen von Boetius a Bolswert (1580–1633) begleitet – auf die Folge in Andreas vander Kruyssens *Misse* wurde bereits hingewiesen, ein anderes Beispiel ist die literarische Umsetzung durch Joost van den Vondel. 1645, zum 300. Jahrestag des Wunders, publizierte der inzwischen zum Katholizismus bekehrte Poet *Eeuwgety der Heilige Stede t'Amsterdam*, das seinem drei Teile umfassenden Gedichtwerk *Altaer-Geheimenissen* beigegeben war.[86] Mit seinen literarischen Ausdrucksformen führte er die Geschichte Israels, Inkarnation und Passion Christi mit der Liturgie des Altaropfers ineins, stellte dies als untrennbar mit dem römischen Priestertum verbunden dar, um mit einem Plädoyer für die Heilswirkung der göttlichen Gegenwart in der Eucharistie und gegen Verächter und Schänder dessen zu enden. Dabei reflektierte er stets auch über das Paradox von Erscheinung und Entschwinden, deutlicher Wahrnehmung und Ignoranz, wie es sich im Leben Jesu zeige und, einem Lehrgedicht gemäß, eben auch in Bezug auf das gläubige Erkennen der Transsubstantation am Altar.

Vor diesem Hintergrund muß Emanuel de Wittes katholisches Kircheninterieur betrachtet werden. Es sollte nicht, wie Vander Kruyssens Meßerklärung, ausdrücklich der Andacht dienen, sondern präsentierte die eucharistische Liturgie als selbstverständlichen Teil der Kirche, die (wenn auch nicht notwendigerweise im geographischen Sinn) als römische bestimmt ist. Ein bisher nicht erwähntes Detail unterstreicht die Bindung an Rom: im einzig sichtbaren Pendentivzwickel befindet sich ein ovales Feld mit einem Wappen, das durch die Tiara und die gekreuzten Schlüssel als Papstwappen ausgezeichnet ist.[87] Mit seinen Mitteln der Malerei interpretierte De Witte das geistliche Geschehen in der Messe – erinnert sei an die Einbettung eines Bild-

---

84 Die späteren Stadtbeschreibungen sollten die alternative Erklärung bieten, der wirtschaftliche und kulturelle Aufstieg sei der steten Duldung verschiedener Konfessionen zu danken, dazu oben, Kap. 4.2.3, Anm. 118 u. Kap. 4.3, Anm. 124 u. 125. Die Autoren ziehen die Glaubwürdigkeit der Überlieferung von einem überlegenen Standpunkt aus, dem wir bereits bei Van Bleyswijck begegnet sind, in Zweifel. Commelin schließt mit den Worten: „Wy zullen dan een yeder laten gelooven, naar hy gezint is [...]. En nademaal deze *Heilige Stede* nu al, by hondert Jaren heeft opgehouden eenige openbare mirakelen te doen, zoo is 't ook tijdt, dat wy van de zelve swijgen, maar hier t'*Amsterdam* zijn alle gelooven vrij.", COMMELIN 1693, 469.

85 Zur Kultivierung von Wundern und deren Bedeutung für Katholiken in der Republik: FRIJHOFF 2002.

86 Joost van den Vondel, *Eeuwgety der Heilige Stede t'Amsterdam*, zunächst als Einblattdruck, sodann publiziert in: *Altaer-Geheimenissen Ontvouwen in drie boeken door I.V.V.*, Köln: „In de Nieuwe Druckerye", 1645, beide ediert in: VONDEL, DE WERKEN, Bd. 5, 133-138 (Eeuwgety) bzw. Bd. 4, 641-706.

87 Es konnte gleichwohl keiner Person zugeordnet werden.

programms in die Architektur –, wodurch es für den Betrachter bis zu einem gewissen Grad nachvollziehbar wurde, in jedem Fall aber eigene Bespiegelungen herausforderte.

7.3 Die Schaffung einer alternativen Gegenwart

Wie wir gesehen haben, ist die Darstellung einer Messe das Zeichen für die „virtuelle" Besetzung des Kirchenraums. Daneben muß sie im Kontext religiöser Memoria betrachtet werden, wie sich auch tatsächlich am ehesten bei Begräbnissen katholisches Ritual offenbarte. Für beides sind die eingangs erwähnten Gemälde Pieter Saenredams einschlägige Beispiele, dieses Kapitel vermag ihnen weitere, teils wenig bekannte Werke zur Seite zu stellen. Im Bezug auf Saenredam, der stets von existierenden Gebäuden ausging und deren Wiedererkennungswert als entscheidendes Ausdrucksmittel einsetzte, spricht Judith Pollmann von „fictional repossession" – fiktionale Wiederinbesitznahme der bekannten Kirchen, denn die Auftraggeber, so spekuliert sie, „wanted to own a 'Catholic' image of 'their' church".[88] Diese glücklich gewählten Ausdrücke beschreiben meines Erachtens gut, was das Provokante vieler katholischer Interieurs ausmachte: von Neuschöpfungen wie dem soeben betrachteten Gemälde Emanuel de Wittes abgesehen, eigneten sie sich wohlvertraute Räume – und, wie sich im Laufe dieses Abschnittes erweisen wird, auch wohlvertraute Raumdarstellungen – an und der katholischen Konfession zu. Die Bindung mit den öffentlichen Kirchenbauten seitens der Katholiken war ungebrochen, belegt Pollmann, wobei keine Rede von nostalgischer Rückschau sein darf: „Clearly a Catholic customer wanted to see the church not as it was, nor even as it had once been, but as it ought to be."[89] Oft ging es also auch hier um Neuschöpfungen: das Bild eines Malers stellte eine zeitgenössische Kirche vor Augen, wie sie hätte sein können, wäre die jüngste Geschichte anders verlaufen. Daß hieraus nicht nur Kuriosität sprach, sondern ein solches Gemälde für Eigentümer und Betrachter eine deutliche politische Stellungnahme beinhaltete, versteht sich fast von selbst, ist im Einzelfall jedoch schwer nachzuweisen.

7.3.1 Aneignung der Stadtkirche

Der folgende Abschnitt möchte sich deshalb wiederum auf die Bildebene begeben und versuchen, die Brisanz der katholischen Räume weiter aufzuarbeiten. Ein gutes Beispiel für die virtuelle Möglichkeit einer alternativen Gegenwart – und vielleicht auch Vergangenheit – bietet ein Gemälde, das Bernard Vermet Anthony van Borssom zugeschrieben hat (Abb. 148).[90] In dem von Vermet zusammengestellten bescheidenen Œuvre kommen auffallend viele Kircheninterieurs mit

88 POLLMANN 2002, 186f.

89 POLLMANN 2009, 93; vgl. POLLMANN 2002, 188.

90 Anthony van Borssom zugeschrieben, *Kircheninterieur mit Motiven der Pieterskerk und der Hooglandse Kerk in Leiden*, sign. l.u.: De Witte fecit (falsch), weitere Angaben unbekannt; VERMET 1982, 408f.

Leidener Motiven vor, das hier Interessiende ist eines von ihnen. Im Betrachten versetzt uns der Maler in ein nördliches Seitenschiff der *Pieterskerk* und läßt uns auf Chorumgang und Chor schauen, die ein Gitter vom Querschiff abtrennt. Unmittelbar trifft unser Blick jedoch auf den großen Pfeiler, an dem ein Epitaph an für uns unausweichlich prominenter Stelle angebracht ist. Ist die Architektur schon gut wiederzuerkennen, so ist es dieses Epitaph erst recht: das Gedenkzeichen für Pieter Adriaensz. van der Werf, das Rombout Verhulst 1661 im Auftrag von dessen Enkeln geschaffen hatte. Van der Werf (1529–1603) war 1574 einer der drei Bürgermeister Leidens und geriet schnell zur Symbolfigur für die Verteidigung der belagerten Stadt. Insbesondere sein Gottvertrauen und seine angebliche Bereitschaft, gegen die größte Hungersnot seinen eigenen Körper aufzuopfern, sollten ihn zu einem Helden machen, dessen Bedeutung im 17. Jahrhundert über Leiden hinaus reichen sollte. Rasch nach ihrem *ontzet* am 3. Oktober 1574 hatte sich in der Stadt eine außergewöhnliche Erinnerungskultur entwickelt, die das Gedenken an die Protagonisten der Befreiung über Festlichkeiten, literarische, aber auch bildliche Medien tradierte. Die Erinnerung an ihn wurde der konfessionspolitischen Auseinandersetzung von Remonstranten instrumentalisiert, Theaterstücke, die auch in der Amsterdamer *Schouburg* gespielt wurden, prägten schließlich die Relevanz des lokalen Helden für die gesamte Republik ein.[91] Das Gemälde zeigt Van der Werfs Epitaph in allen Einzelheiten: die Kartusche aus schwarzem Marmor in der Mitte, darüber das reliefierte Bildnismedaillon des Erinnerten und darunter Wappenschilde, die gemeinsam in einen Kranz aus vegetabilen Formen eingebettet und von zwei Putten flankiert sind. Die Putten „posaunen" den Ruhm des Erinnerten „heraus", der – im Gemälde – auch geistlich verstanden werden kann, denn schließlich halten sie neben ihren Trompeten auch etwas in der Hand, das man als Palmzweige der Märtyrerschaft deuten könnte.[92] Mit seinen modernen Formen schlägt das Epitaph die Erinnerungsbrücke zu den zwei Generationen zurückliegenden Geschehnissen. Eigentlich ist es an einem Pfeiler im Mittelschiff der zweiten großen Leidener Kirche, der *St. Pancratius-* oder *Hooglandsekerk*, angebracht; seine bildliche „Umsetzung" in die *Pieterskerk* wird aber erst recht bedeutsam, wenn man sich die Staffage in Van Borssoms Gemälde genau vergegenwärtigt. Neben der Mutter, die mit ihrem kleinen Kind rechts vor dem Epitaphpfeiler sitzt, gibt es zwei weitere Damen, die die Kirche vom Eingang im Querschiff offensichtlich gerade betreten haben. Die erste wird (recht vertraulich)

---

91 Zur spezifisch Leidener Erinnerungskultur zuletzt POLLMANN 2008, hier bes. 18-23; speziell zur Tradierung Van der Werfs: ZIJLMANS 2007, bes. 130-134; zur Rolle Van der Werfs in Theaterstücken des 17. und 18. Jhs. MEIJER DREES 1992, für die Erinnerung an diesen Aufsatz mein Dank an Johannes Müller, Mitarbeiter in Judith Pollmanns laufendem Projekt „Tales of the Revolt. Memory, oblivion and identity in the Low Countries, 1566-1700" (Universiteit Leiden), das weitere Ergebnisse erwarten läßt.

92 Im Original sind diese Zweige nicht vorhanden; mir ist auch nicht bekannt, ob sie zum ursprünglichen Konzept gehörten – die Handhaltung des rechten Putto, die jetzt unmotiviert wirkt, könnte vielleicht darauf hindeuten. Zu Verhulsts Epitaph VAN NOTTEN 1907, 23ff.

von einem Ordensmann begleitet.[93] Ein weiterer Bruder betritt gerade den Chorumgang, ein nächster befindet sich im Hintergrund mit einem Herrn im Gespräch. Auch die Skulpturen zeugen von katholischer Präsenz: Über den Pfeilern links und rechts des Durchgangs sehen wir Paulus und Petrus, die optisch zugleich den Pfeiler mit dem Epitaph zu rahmen scheinen. Ihre Anwesenheit entspricht dem ursprünglichen Patrozinium der Kirche, seine Schlüssel hält Petrus genauso gekreuzt, wie sie sich auf dem Leidener Stadtwappen erhalten haben.[94] In dem – an dieser Stelle nicht vorhandenen – Obergadenfenster im Chor erkennen wir eine figürliche Szene, die nicht näher bestimmt werden kann. Das Fenster, die Heiligenfiguren und die Fratres führen in ganz selbstverständlich anmutender Präsenz vor Augen, was nicht war – aber dennoch nicht Widerspruch stand zur lokalen Geschichte. Das Bild integrierte ganz ausdrücklich das Symbol für die Befreiung der Stadt mit der Vision, wie die *Pieterskerk* sein könnte. Hier wurde der Widerstand gegen Spanien, der zum essentiellen Bestandteil Leidener Identität geworden war, nicht konfessionell interpretiert, sondern höchstens politisch. Betont *mit* Van der Werf, nicht trotz oder gegen das, was seine Erinnerung ausmachte, war die Änderung der konfessionellen Verhältnisse denkbar – brachte die künstlerische Fiktion zum Ausdruck, die sehr wahrscheinlich von einem Auftraggeberwunsch angeregt worden war.[95]

Ganz rechts, so könnte man meinen, ist schließlich auf dem Chorgitter eine Skulptur zu erkennen. Zu denken wäre an eine in Tücher gehüllte Maria als Teil einer Kreuzigungsgruppe. Im inneren Kontext des Bildes ist diese Stelle brisant, betont sie doch mit Chorgitter und Gebotetafel die Elemente, welche Zeugnisse reformierter Kirchenausstattung darstellen. Die Figur, wie immer man sie deuten mag, wäre dann einem Relikt aus „alter Zeit“ aufgesetzt; wäre es Maria, dann könnte sie als Teil eines Triumphkreuzes gemeint sein, das an diesem Ort quasi reaktiviert worden wäre. Abgesehen von der genauen Deutung dieser Figur: Chorgitter und das an eine Gebotetafel erinnernde Element gehören zur reformierten Umgestaltung, wie sie sich ähnlich noch heute an Ort und Stelle befinden. Für zeitgenössische Betrachter des Gemäldes erleichterten sie sicher die Wiedererkennbarkeit der Kirche – keine andere Art des Chorabschlusses war mehr vorstellbar –, doch kann ihre eindeutig reformierte Konnotation kaum die selbstverständlich erscheinende Anwesenheit der Mönche im Raum aufwiegen. Jene vermögen es gar, die

---

93 Das schwarz-weiße Ordenskleid ist nicht genau zu bestimmen; in Frage kämen entweder Dominikaner oder, wahrscheinlicher noch, Augustinerchorherren. Die unübersehbare Vertraulichkeit zwischen Dame und Regular dürfte in diesem Kontext nicht als gängige, konfessionspolemische Kritik am Mönchtum gewertet werden, sondern vielmehr als Verführung „der anderen Art“ – als Überredung zum Katholizismus; ich danke Holger Kempkens und Clemens Kosch (Dalheim) für die kurzen Gespräche zu diesem Bild.

94 VERMET 1982, 408.

95 Aufschlüsse über eine Auftraggeberschaft könnte eventuell eine heraldische Untersuchung des Wappens bringen, das so außergewöhnlich ist, daß eine Identifizierung auch trotz der nur vorhandenen Schwarz-Weiß-Abbildung erfolgversprechend erscheint. Im Rahmen dieser Arbeit ist dies allerdings nicht mehr gelungen.

Darstellung der *Pieterskerk* zu „aktualisieren", während das Bild aus Chorgitter und Gebotetafel Relikte vergangener Zeiten werden läßt.

Geschah die katholische Aneignung in diesem Fall durch das Einfügen von Figuren – von Geistlichen wie von gemalten Skulpturen –, so kann auch eine veränderte Innenarchitektur diese Rolle übernehmen. Ein Beispiel führt uns nach Rotterdam, zu einer Darstellung der dortigen Stadtkirche, deren Vorbild am ehesten bei Daniel de Blieck zu suchen ist (Abb. 149).[96] Der hohe Horizont ist auch für diesen Maler ungewöhnlich, doch hat der Rotterdamer Anthonie de Lorme die *Laurenskerk* einige Male von einem derart hohen Standpunkt wiedergegeben. Das Gemälde zeigt einen Blick durch das erste Langhausjoch hindurch in die Vierung. Die drei Kapellen südlich des Chores und der Chorumgang sind gut zu erkennen; insbesondere in der ersten Kapelle, die im Bild direkt an das Querhaus anschließt, verortet das Grabmal Witte de Withs das Interieur in Rotterdam.[97] In Wirklichkeit befindet sich das Monument in einem Raumteil östlich des Querhausarmes, das allerdings ebenso tief wie dieses ist. Die Änderung gegenüber dem Original kann mangelnder Ortskenntnis geschuldet oder aber bewußt hergestellt sein, um das Grabmal umso stärker mit dem Hauptmotiv des Bildes zu assoziieren: einem dreijochigen Lettner, auf dem Musikanten spielen. Seine Dreijochigkeit, Form und Farbigkeit erinnern an den Lettner in der *Sint Janskerk* in 's-Hertogenbosch, der als Ausdruck explizit gegenreformatorischer Bestrebungen zwischen 1610 und 1613 errichtet worden war.[98] Zwar war die Stadt zur Entstehungszeit des Bildes – das Grabmal Witte de Withs (1669) bietet einen Terminus post quem – Teil der Republik und die Stadtkirche reformiert genutzt, doch dürfte der überkommene Lettner auch dann für katholische Erinnerung gebürgt haben. Zwar unterscheiden sich einzelne architektonische Details, so daß nicht notwendigerweise an Den Bosch gedacht werden muß – die Konnotation der Einrichtung, die anstelle des Chorgitters „virtuell" plaziert wurde, ist aber deutlich, befanden sich solche Lettner mit Renaissanceformen doch auch an anderen Orten der südlichen Niederlande wie in Antwerpen oder Tournai. Die Skulptur auf der uns zugewandten Ecke, die Allegorie der (katholischen) Fides, unterstreicht diesen unübersehbaren „Beigeschmack" der Einfügung. Dennoch wird uns die Stadtkirche Rotterdams präsentiert, deren alltägliche Begehbarkeit die Spaziergänger im Raum betonen. Jene weisen ebenso wie das Grabmal darauf, daß die grundsätzlichen Aufgaben, die die *Laurenskerk* für die Öffentlichkeit zu erfüllen hat, weder in Frage gestellt wurden noch der katholischen Umwidmung widersprachen. Das Bild stellt

---

96 *Das Innere einer Kirche mit Elementen der Laurenskerk Rotterdam sowie einem Renaissancelettner*, Lw, 78,2 x 63,4 cm, sign. r. an einer Pfeilerbasis: H. van Vliet f. (wahrscheinlich nicht echt), zuletzt Verst. Amsterdam (Sotheby), 15.11.2005, Nr. 128 als Hendrick van Vliet, nicht verkauft.

97 Vgl. unsere Abb. 132.

98 Heute befindet er sich im Victoria and Albert-Museum in London; zu ihm und seinem Kontext WESTERMANN 1994.

eine Kirche vor Augen, deren grundsätzliche Funktion sich nicht geändert hat – „nur" ihre selbstverständlich erscheinende religiöse Nutzung.[99]

7.3.2 Umwidmung der Bildform

Oben waren Argumente dafür zusammengetragen worden, daß dem katholischen Ritus am ehesten die zentralperspektivische Durchsicht, dem niederländisch-reformierten jedoch am ehesten schräge Blicke durch den Raum entsprachen und die entsprechenden Bildformen teils bewußt eingesetzt wurden, teils unbewußt dazu beitragen haben, die konfessionellen Unterschiede in der Vorstellungswelt festzusetzen (Kap. 5). Der empirische Befund hatte diese These nahegelegt – wie aber Ausnahmen wie die eben gesehene interpretieren? Dessen zufällig anmutende Inszenierung hatte den Lettner als ebenso selbstverständlichen Bestandteil der *Laurenskerk* erscheinen lassen, wie es dort auch Seeheldengrab und Besucher waren (Abb. 149). Das Gemälde gebrauchte die Schrägsicht, die inzwischen zum gewohnten Repertoire der niederländischen Kirchendarstellung geworden war, und präsentierte den Kirchenraum auf den ersten Blick als die im politischen Leben verankerte Stadtkirche. Auf diese Weise verstärkte sich noch einmal der Stoß gegen die „Öffentlichkeitskirche", deren Rolle – so das Gemälde – der gegenreformatorisch geprägte Katholizismus einzunehmen beabsichtigte. Eine Bildform muß nicht immer in voller, polemischer Absicht aufgenommen worden sein; wiewohl der letztlich erreichte Effekt davon unabhängig ist, spielen das jeweilige künstlerische Vermögen und die vorhandenen Vorlagen eine wichtige Rolle. Daniel de Blieck etwa gebrauchte mehrmals eine Bildidee, die Hendrick van Vliet auf der Grundlage der Leidener *Pieterskerk* entwickelt hatte: Von einem Standpunkt im nördlichen Querhaus eröffnet sich ein Blick durch die hintereinandergestaffelten Schiffe, der die Kirche wie einen Säulenwald erscheinen lassen, in dem man Ausstattungselemente wie Epitaphien, Bänke oder die Kanzel regelrecht „finden" muß (Abb. 110).[100] Auf dieser Grundlage modifizierte De Blieck die Zahl der Seitenschiffe und architektonische Details wie das Triforium, so daß seine Kirchen an Vorbilder in Dordrecht, Rotterdam oder Middelburg erinneren, ohne diese zu „porträtieren".[101] Einmal jedoch entdeckt man geradewegs einen Altar

---

99 Ganz ähnlich verfuhr auch Isaak van Nikkelen. Unter den zahlreichen Darstellungen der *Bavokerk* in Haarlem von der Hand dieses lokalen Saenredam-„Nachfolgers" befindet sich auch ein Gemälde mit einem eingefügten Lettner, an dessen Altar gerade ein Priester geht, Isaak van Nikkelen, Blick in ein Kircheninneres, Lw, 55,5 x 41,0 cm, sign. l.u. an der Säulenbasis: J: v. [ ] Nickel.., Berlin, Slg. Christoph Müller; dazu: AUSST.-KAT. ULM 1996, 56f., Nr. 23.

100 Vgl. oben, Kap. 6.2.1, Anm. 93. Die Entwicklung der vorbildlichen Ansichten geschah offenbar in den Jahren 1652 bzw. 1653; De Bliecks Datierungen (1654!) zeigen, wie schnell dieser Maler Anregungen aufnehmen und adaptieren konnte.

101 Beispielsweise das oben, Kap. 6.2.1, Anm. 96, genannt Gemälde in Gotha; Daniel de Blieck, *Kircheninterieur*, 1654, Holz, 68,6 x 51,7 cm, sign. u. dat. l.u.: D.D.Blieck./Ano1654, zuletzt Verst. London (Christie), 24.4.1998, Nr. 77, im RKD als *Grote Kerk* van Dordrecht, vgl. dazu REM 1998, II, 84, Nr. D3, Abb. 3; Daniel

mit einem messelesenden Priester und statt eines Bürgerpaares knieende Herrschaften (Abb. 150).[102] Am Sockel des vordersten Pfeilers rechts ist eine Weihwasserschale angebracht, trotzdem machen die daneben gehende Frau mit ihrem offenbar widerspenstigen Kind, ein streunender Hund oder ein Bettler den Raum nicht zu einem alltagsabgewandten, geheiligten Ort, sondern integrieren den Ort der Messe in die Stadt. Die Kanzel im rechten Hintergrund und die überall verteilten Epitaphien, Gedenkfahnen und Memorialtafeln appellieren schließlich an das Bekannte. Bei diesem außergewöhnlichen Stück dürfte es sich um eine Bestellung handeln – die Datierung 1654 legt nahe, daß sie am Puls der künstlerischen Entwicklung geschah. Doch ob Daniel de Bliecks Auftraggeber tatsächlich eine gezielte „katholische Besetzung" der neuen Inszenierungsform einer Stadtkirche im Blick hatten oder für sie und den Maler schlicht keine andere Lösung denkbar oder möglich war – darüber kann nur spekuliert werden.

Ein letzter Werkkomplex, dessen Autor(en) wiederum anonym bleiben, läßt diesen Raum nicht, offen ist nur, ob die bildliche Inbesitznahme in Richtung von aggressiver politischer Polemik oder als Parodie verstanden wurde: eingenommen ist der Ort, der der Memoria des *Pater Patriae* diente. Seit Gerard Houckgeest wurde das Oraniergrab in der Delfter *Nieuwe Kerk* schräg aus dem Chorumgang wiedergegeben, seine fast kanonisch gewordene Bildfindung wurde in der Produktion Hendrick van Vliets weiter tradiert. Dessen Versionen, in denen die Säulen des nördlichen Ambulatoriums oft streng aufgereiht erscheinen, dürften als Vorbild für drei Gemälde gedient haben – die ersten beiden ersetzten das Monument allerdings durch eine Art Rundtempel, das dritte durch eine Konstruktion mit rechteckigem Grundriß (Abbn. 151, 152).[103] Auf letzteres soll näher eingegangen werden, denn es verleugnet das, was es ersetzte, nicht. Indem es aus vier Eckrisaliten aufgebaut ist und – soweit aus der bekannten Schwarz-Weiß-Abbildung ersichtlich – mit starken Farb- und Materialkontrasten arbeitet, zitiert es vielmehr die Konstruktion Hendrick de Keysers. Die Ecken sind mit figuralen Reliefs bestanden, die, wie ihre vollplastischen Vorbilder, weibliche Personifikationen sein könnten. Medaillons und Kartuschen lassen sich erkennen sowie plastische Aufsätze auf den vier Risaliten, die den Anschein erwecken, aus

---

de Blieck, *Kircheninterieur*, 1659, Holz, 61 x 56 cm, sign. u. dat. 1659, zuletzt Verst. A. Schloss, Paris (Charpentier), 25.5.1949, Nr. 4, im RKD als: *St. Pieters-* oder *Noord-Monsterkerk* in Middelburg.

102 Daniel de Blieck, *Das Innere der einer gotischen Kirche während einer katholischen Messe*, 1654, Holz, 45 x 40 cm, mon. u. dat. r.u. auf dem Pfeilersockel: DDB 1654, Schwerin, Staatliches Museum, Inv.-Nr. 2641. Das Triforium und die auffälligen Kapitelle sind Elemente, die man auch auf De Bliecks als „Porträts" gemeinten Darstellungen der Rotterdamer *Laurenskerk* findet, die im Detail freilich auch vom Original abweichen.

103 *Der Chor einer gotischen Kirche mit „Tempietto"-Monument*, Lw, 76,2 x 63,5 cm, zuletzt Verst. The Nelson-Atkins-Museum u.a., New York (Christie), 6.6.1984, Nr. 56; sehr ähnlich, wenn auch von anderer Hand und mit mehr Staffagefiguren, ist eine Version, die 1935 bei F.R. Meatyard, London dokumentiert ist (Lw, 80 x 66 cm);
Der Chor der Nieuwe Kerk in Delft mit einem katholischen Denkmal in Anlehnung an das Grabmal Wilhelm von Oraniens, Holz, 38,5 x 30 cm, zuletzt Versteigerung Wien (Dorotheum), 5.-14.12.1989, Nr. 51 als Emanuel de Witte.

Speeren, Fahnen, Schilden und Rüstungsteilen zusammengestellt zu sein; unklar ist jedoch die Anordung der beiden schwarzen Obelisken. Da zwei Paare die Treppe herunterkommen, scheint es in der Mitte einen Raum zu geben, zudem suggeriert die Größe der Figuren, daß das Bauwerk monumentaler gemeint ist als das Original in der *Nieuwe Kerk*. Undeutlich bleibt, wozu dieses Ensemble – im Rahmen der gemalten Fiktion – diente: als Grabmal für eine heldhafte Persönlichkeit (neben der Assoziation, die es aufruft, würden dafür die Aufsätze auf den Risaliten sprechen), als ungewöhnlicher Hochaltar (der Chor wäre sein angemessener Ort, zudem befindet sich ein Priester mit Altargerät auf dem Weg zu ihm), oder als Erinnerungsort, der die Funktion von Grabmal und Kapelle miteinander verband? Der Priester, dessen Anwesenheit im zentralen Vordergrund vor der wuchtigen Pfeilerbasis unübersehbar und unnegierbar ist, legt die konfessionelle Identifikation fest, doch vielleicht ging es genau darum, den Raum für Spekulation, für politische Debatte oder für Amüsement zu öffnen. Die malerische „Errichtung" des Konstrukts trifft in jedem Fall sowohl die reformatorische Umwidmung des Chores als das Oraniergedächtnis ins Mark und ist schlichtweg wirksamer als „nur" einen zeitgenössischen Hochaltar an diese Stelle zu rücken. Indem es den Blickwinkel aus dem Chorumgang übernommen hat, stellt das Gemälde den Anspruch, sich mit den Delfter Darstellungen des Oraniergrabes – und dem damit verbundenen politischen Bekenntnis! – zu messen. Durch den „Bau" eines architektonischen Ensembles in einer Gestalt, das die Anlehnung an De Keysers Monument unausweichlich macht, spezifiziert es in kaum zu überbietender Weise den Ort, auf den sich sein Anspruch von Besetzung und Überbietung richtete. Die Wahl ist kaum zufällig, stand die Errichtung von Grabmälern doch, wie ich es im Anfang dieses Kapitels zugespitzt formuliert habe, selbst im Dienst eines „Bildersturms" – mit ihrer plastischen Präsenz wollte man vergessen machen, was gewesen war, und die neue staatliche Ordnung demonstrieren. Das Monument Jan van Galens im Utrechter Dom ist dafür das sprechendse Beispiel, doch zeigt dieses etwa aus der gleichen Zeit stammende Gemälde, daß auch das Oraniergrab in Delft auf diese Weise verstanden worden war. Die Bilder Houckgeests, Van Vliets und De Wittes hatten die Selbstverständlichkeit, mit der Oranien den Chor der *Nieuwe Kerk* dominierte, eingeprägt. Daß dieser Zustand nicht der schlußendliche sein mußte, zeigten die politischen und militärischen Ereignisse des Jahres 1672 – und hielt ein Gemälde wie dieses wach.

8 Der Raum realer Präsenz: Bildexperimente bei Gerard Houckgeest und Emanuel de Witte

Das Hauptthema dieser Arbeit sind die verschiedenen Strategien, mit denen sich die konfessionelle Aneignung des Kirchenraums bildlich bestätigen ließ. Der Blick auf Delft offenbarte, wie sehr gemalte Interieurs dort die Präsenz der reformierten Kirche unterstrichen. Das Genre „machte" den öffentlichen Raum der Stadtkirche damit zu einem primär reformierten, in dem sich ekklesiologische Grundsätze dieser Konfession reflektierten, und bot damit neue Argumente für die Legitimität der *publieke kerk*, die in ihrer unmittelbaren Evidenz fast unausweichlich überzeugen sollten. Fast – denn der Blick auf katholische Interieurs im vorhergehenden Kapitel vergegenwärtigte, daß die Kirchenbilder bildliche Konstruktionen von „Kirche" waren, die man sich auch anders vorstellen konnte. Diese Gemälde stellten sich ebenso einheitlich, selbstverständlich und alternativlos dar wie die Bilder, deren Alternative sie verkörpern sollten. Der künstlerische Dialog, in dem sie entwickelt wurden, war teilweise auch ein Selbstgespräch: schließlich sprechen wir über dieselben Maler – Saenredam, Houckgeest, De Witte oder De Blieck, die zugleich auch ausdrücklich protestantisch genutzte Kirchen „geformt" haben: „Fiktionalisierung" hier wie dort. Ob es um die „Rekatholisierung" von neuen Ansichten bestehender Kirchen (wie die Gemälde Saenredams oder Abb. 140), die provokante Umdeutung existierender Bildschemata mit politischer und konfessioneller Stoßrichtung (Abbn. 149, 152) oder die Erschaffung neuer Kirchenräume ging, deren Betrachtung nach und nach die Essenz katholischer Lehre und Liturgie erkennen lassen konnte (Abb. 147) – gemein ist allen Werken, daß sie ihr Bild-Sein gerade in der Spannung zwischen der überzeugenden Selbstverständlichkeit, mit der die Fiktion eines katholischen Kirchenraums malerisch hergestellt werden konnte, und der realen Unmöglichkeit desselben, wie es im Wissen um und Vergleich mit der tatsächlichen Situation deutlich wird, zur Schau stellen.

In diesem letzten Kapitel soll nach den Implikationen für die Künstler, namentlich Gerard Houckgeest und Emanuel de Witte, gefragt werden: wieweit reflektierten sie über die notwendige Konstruktion eines konfessionell besetzten Kirchenraums und damit über ihre Aufgabe, zentrale ekklesiologische Aussagen bildlich umzusetzen?

8.1 Rom als Alternative

8.1.1 Ein optischer Außenseiter im Werk von Gerard Houckgeest

Bei der Durchsicht des vergleichsweise geringen Œuvres von Gerard Houckgeest fällt dessen Diversität auf, oder anders gewendet: es zeugt von ständigem Ausprobieren, Verändern und

Durchdenken. Seine Anwendung der Zwei-Punkt-Perspektive auf den Chor der Delfter *Nieuwe Kerk* ist dafür ein gutes Beispiel, veranschaulichen seine drei Versionen doch, wie er Gefundenes modifizieren und einem neuen Format anpassen konnte und mit seinem Den Haag *Chorumgang* (Abb. 24) schließlich die Möglichkeiten ausreizte, welche die Benutzung optischer Hilfsmittel und die gleichzeitige Reflexion über die Bewegung von Auge und Mensch im Kirchenraum mit sich brachten (Kap. 2). Houckgeests Bildfindungen der Jahre 1650/51 wurden kaum zu Unrecht als Beginn einer neuen Art der Kircheninterieurmalerei bezeichnet, denn obwohl es auch vor ihm schräge Durchsichten durch Innenräume gegeben hat, ist ihre künstlerische Vorbildwirkung doch gerade in Delft enorm, wie auch diese Arbeit wieder – wenn auch mit teilweise anderen Argumenten als die bisherige Forschung – aufgewiesen hat. Hans Jantzen hatte die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts nach verschiedenen Raumkonzeptionen eingeteilt und als Erklärungen für Ausprägungen der „Architekturmalerei" verstanden: Von einem „koordinierenden Raumstil", der einen zentralperspektivisch konstruierten Raum, Dekoration und Staffage gleichsam addierte und die der Autor mit Malern wie Dirck van Delen und Bartholomeus van Bassen in Verbindung brachte, führte die Linie über den „tonigen Einheitsraum" (Saenredam) zur „Intensivierung der Raumwirkung" (Delft nach 1650), um die Raumauffassung schließlich in eine vollkommen optische zu wandeln (De Witte). Hiermit gemeint ist – statt der Raumdarstellung auf Grundlage einer betont linearen, mathematischen Konstruktion – das malerische Spiel von Licht und Schatten, Farbintensität und Dunkelheit, für welches der Raum lediglich den Ort bietet, dessen Darstellung aber nicht als einziger Inhalt des Gemäldes bezeichnet werden kann. Houckgeests Einordnung in ein solches Konzept fällt dann leicht, wenn man, wie Jantzen an dieser Stelle, nur seine erwähnten Interieurs der *Nieuwe Kerk* in den Blick nimmt: er wird dann zum Protagonisten einer „intensivierten Raumwirkung" – an der Seite seines Delfter Malerkollegen Johannes Vermeer.[1] Schwierig wird es, wenn man versucht, Houckgeests Gesamtœuvre zu klassifizieren. Erklärte Absicht von Lyckle de Vries' verdienstvollem monographischen Aufsatz war es, die Bedeutung des Malers als Mitte und Mittler zwischen den von Jantzen in losem Zusammenhang beschriebenen Traditionssträngen zu betonen. Dafür mußte er allerdings, um es überspitzt auszudrücken, methodisch zwischen zwei Künstlern unterscheiden, „Gerard Houckgeest als Maler von Phantasiearchitektur" und „Gerard Houckgeest als Maler von Interieurs bestehender Kirchen" (so zumindest die Titel seiner Zwischenüberschriften).[2] Beide „Phasen" trennt das Datum 1650 und sind mit den Namen des vermutlichen Lehrers Bartholomeus van Bassen auf der einen und Pieter Jansz. Saenredams auf der anderen Seite verbunden. Ganz ähnlich erhält auch Walter Liedtkes Darstellung die Zäsur des Jahres 1650 aufrecht.[3]

1 JANTZEN 1979, 151f.
2 L. DE VRIES 1975, 28, 36.
3 Zuletzt LIEDTKE 2000, 92-121.

Betrachten wir die nun zur Diskussion stehenden Gemälde: Das Museum in Delft besitzt ein großformatiges Leinwandbild einer katholischen Kirche, das sehr wahrscheinlich auf 1642 zu datieren ist (Abb. 153).[4] Prominent im Vordergrund findet eine Messe statt oder wird gerade beendet. Die genaue Struktur der restlichen Architektur ist schwer festzustellen. Ein tunnelgewölbtes Segment lenkt unseren Blick an der Kapelle vorbei und, wie einfallendes Licht vermuten läßt, durch ein Querschiff hindurch hin zum Hochchor. Einige Stufen führen unter einer Chorschranke mit Kreuzigungsgruppe hindurch zum Hochaltar empor. Wie die Linien des Schachbrettfußbodens aufweisen, befinden dieser und die vor ihm kniende Figur sich fast genau im Bereich des Fluchtpunktes und sind damit als eigentliches Ziel des Betrachtens ausgezeichnet. Dieser Komposition eng verwandt ist eine Tafel in einer englischen Sammlung, die sich insbesondere durch einen höheren Horizont und einen weiteren Blickwinkel unterschiedet, weshalb die relative Chronologie unklar ist (Abb. 154).[5] In jedem Fall griff der Maler auf den selben Grundentwurf und ähnliche, wenn auch modifizierte Details zurück, wie er es später noch einmal tun sollte: Ein Kabinettstück im Stockholmer Museum Hallwyl zeigt lediglich die Kapelle, reduzierte die ursprüngliche Anlage folglich auf ihren rechten Teil (Abb. 155).[6] Seine Datierung, 1656, beweist, daß Houckgeest die Motive nach mehr als einem Jahrzehnt noch einmal aufgegriffen hat. In der Zusammenschau mit den beiden anderen Gemälden fordert dieses Werk daher die skizzierten und noch immer dominanten Konzepte seiner künstlerischen „Entwicklung" heraus, geht es doch um eine zu seinen „Delfter" Errungenschaften parallele, ja sogar zeitlich nachgeordnete Auseinandersetzung mit dem, was wir als „imaginäre Architektur" zu bezeichnen gewöhnt sind.[7] Als Gesetzmäßigkeit verstanden, kann das stilgeschichtliche Paradigma

---

4 Gerard Houckgeest, *Interieur einer imaginären katholischen Kirche*, 1642, Lw, 145 x 169 cm, Delft, Museum Het Prinsenhof, Inv.-Nr. PDS 47. Jeroen Giltaij hat an der Authentizität Zweifel geäußert, AUSST.-KAT. ROTTERDAM 1991, 165, Anm. 5, die m.E. unbegründet sind und wohl vom stark verputzten Zustand des Gemäldes herühren, vgl. LOKIN 1996, 48 u. 86, Anm. 8 (dort als Houckgeest, wohl 1642).

5 Gerard Houckgeest, *Interieur einer imaginären katholischen Kirche*, Holz, 74 x 94 cm, sign./dat. r.u.: G. Houckgeest ft. 16[..], Sammlung Sir David Robert Somerset, 11th Duke of Beaufort, Badminton House, zuletzt Verst. London (Sotheby), 4.12.2008, Nr. 213, nicht verkauft. Der Dokumentation des RKD zufolge wurde die Datierung einmal mit 16[75?] angegeben, was mit 1645 oder auch 1635 verbessert werden könnte – Nachfrage ergab in dieser Hinsicht keine neue Lesung, auch die mir freundlicherweise zur Verfügung gestellten Fotos boten keine neue Information, Korrespondenz vom Juni 2008. Einerseits wirkt das Werk mit seinem hohen Betrachterstandpunkt insgesamt „archaischer", was für eine frühe Datierung sprechen würde, andererseits könnte die geringere Qualität für eine Wiederholung eines bereits entwickelten Bildschemas sprechen. Leider besitzt der Duke of Beaufort keine Information zur Provenienz des Gemäldes. Über die Auftraggeberschaft von Ahnen des heutigen Eigentümers könnte man spekulieren, auch in dieser Hinsicht böten sich Anknüpfungspunkte in den 1630er (Houckgeests Bezug zum englischen Adel) und 1640er Jahren an, dazu unten, Kap. 8.1.3, Anm. 31.

6 Gerard Houckgeest, *Eine Familienkapelle in einer imaginären katholischen Kirche*, 1656, Holz, 57,5 x 47 cm, mon./dat. r.u.: GH 1656, Stockholm, Hallwylska Museet, Inv.-Nr. B. 35; dazu KAT. STOCKHOLM, HALLWYLSKA MUSEET 1997, 170f., Nr. 93.

7 Für die Unsicherheit in der Einordnung des Stockholmer Gemäldes bezeichnend ist sein Fehlen in Walter Liedtkes Übersicht von Houckgeests Werken der Jahre 1650-1656 (wenngleich es ihm in seinem Buch freilich um *A View of Delft* geht), LIEDTKE 2000, 107. Die Gleichzeitigkeit des angeblich Ungleichzeitigen hat er

Einsichten verbauen. In einem ersten Schritt werde ich zeigen, daß weder hier noch bei den Kompositionen in Delft und England ausschließlich die Rede von einem puren „Phantasieraum“ sein kann. Die Identifikation der vorbildlichen Architektur besitzt eine konfessionspolitische Tragweite, die mittels einer näheren Analyse des Delfter Gemäldes noch ausgeführt wird. Den Abschluß bildet die Interpretation der Tafel in Stockholm, dessen Räumlichkeit kaum als besonders „intensiviert“ bezeichnet werden kann. Vielmehr arbeitete Houckgeest hier mit einem ausgesprochen losen und pastosen Farbauftrag, der das Bild als einen „optischen Außenseiter“ in seinem Œuvre erscheinen läßt,[8] meines Erachtens aber als zielgerichtetes Experiment eingesetzt wurde, um katholischer Theologie Gestalt zu verleihen.

8.1.2 San Pietro in Montorio

Die gezeigte Architektur besteht aus zeitgenössischen Renaissance- und Barock-Formen; demgemäß tragen die Figuren auf allen drei Gemälden moderne Kleidung. Dennoch würde ein holländischer Zeitgenosse unmittelbar einsehen, daß während seines Lebens schwerlich Messen in derart vornehm ausgestatteten Räumlichkeiten gelesen werden könnten – zumindest nicht in den Vereinten Provinzen, wohl aber in Flandern oder in Rom, wohin uns die Suche nach einem Vorbild für Houckgeests Kirche führt. Das Gemälde im Hallwylska Museet wurde früher als Sankt Peter bezeichnet: wie wir sehen werden, ist dies so falsch nicht.[9]

Beschränken wir uns auf die Kapelle und versuchen, alle Gemälde verbindende Elemente herauszuarbeiten. Eine Balustrade trennt die übrige Kirche vom liturgisch genutzten Raum des Altars ab, dessen Halbrund von einem eindrucksvollen Altaraufsatz bekrönt wird. Obwohl jeweils von unterschiedlicher Ikonographie und Gestaltung, kommt die dreigliedrige gewundene Säule doch auf allen drei Versionen vor und ist deshalb herauszustellen. Zur Linken befindet sich ein Grabmal mit einer Liegefigur, über der sich – im Delfter und Stockholmer Bild – eine in einer Nische stehende weibliche Figur erhebt. Auch im dritten Gemälde ist eine ähnliche Skulptur mit dem Grabmal verbunden, auch wenn sie dort einen Teil eines Ensembles ausmacht. Die rotmarmornen Pilaster und Säulen werden von einer Art Kompositkapitell bekrönt, zwischen ihnen spannt sich ein Architrav, der die Trennung zwischen der unteren und der oberen Zone betont und den, wiederum in Delft und Stockholm, lediglich der höchste Altaraufsatz erreichen kann. Die Halbrundkuppel scheint jeweils mit dem selben Muster stuckiert zu sein, welches am deut-

---

gleichwohl beschrieben: „[...] in the seventeenth century a formal innovation was rarely a point from which an artist never looked back. Houckgeest continued to paint entirely classicist views [...]“, LIEDTKE 1982A, 31.

8 Im Farbauftrag sehr ähnlich dürfte lediglich ein Gemälde in Kapstadt sein: Gerard Houckgeest, *Das Innere der St. Geertrudiskerk in Bergen op Zoom*, Holz, 61,6 x 49,5 cm, sign. u. dat. l.u.: G. H. 1656 (?), Kapstadt, The Old Town House (Sammlung Michaelis), Inv.-Nr. 14/29; LIEDTKE 1982A, 101, App. I: Nr. 10 (Houckgeest zugeschr.).

9 KAT. STOCKHOLM, HALLWYLSKA MUSEET 1997, 170.

lichsten im Delfter Werk hervortritt. Neben Früchtegirlanden und Cherubim sind dort zwei stehende Figuren zu erkennen, von denen die linke sogar zu identifizieren ist: das lange Schwert in der Hand bestimmt den bärtigen Mann als Apostel Paulus (Abb. 153a). Als ein letztes, sich auf allen drei Werken wiederholendes Motiv ist das Epitaph zu nennen, das am Pilaster rechts neben der Kapelle angebracht ist. Es besteht aus einer Texttafel, einem durch Konsole, Säulchen und Architrav hervorgehobenen Wappen sowie darüber dem Relief eines Obelisken.

Auffallend ist nun, daß die genannten Elemente gemeinsam an einen Ort in Rom erinnern: eine Kapelle in San Pietro in Montorio. Gemeinsam gestiftet von *los Reyes Católicos*, den spanischen Monarchen Isabella von Kastilien und Ferdinand von Aragon, wurde die Kirche ab 1480 auf der Spitze des Gianicolo neu errichtet.[10] Im Kreuzgang des bereits existenten Franziskanerkonvents bezeichnet Bramantes wenig später gebauter *Tempietto* die Stätte des Petrusmartyriums, was den abgelegenen Ort zu einem besonderen Anziehungspunkt machte. Mit ihrem Petruspatrozinium und der topographischen Nähe zum Vatikan – San Pietro in Montorio liegt ebenfalls auf der linken Tiberseite – verkörperte die spanische Nationalkirche die enge Allianz zwischen Spanien und Rom: eine Allianz, wie sie zweifellos kaum weniger stark zu der Zeit gesehen worden war, in der Houckgeest seine Gemälde malte. 1550 wurde der Auftrag zum Ausbau der Kapelle erteilt, die für Houckgeests Bildfindung vorbildlich gewesen sein muß (Abb. 156). Sobald er zum Papst gewählt wurde, ließ Giovanni Maria del Monte (Julius III.) den rechten Querschiffarm zum Gedächtnisort seines Onkels und Mentors, Antonio Kardinal Ciocchi del Monte, der 1533 an dieser Stelle begraben worden war, verändern.[11] Die beauftragten Künstler waren entsprechend prominent: während Michelangelo die Oberaufsicht innehatte, war ein entfernter Verwandter des Papstes der eigentliche Auftragnehmer: Giorgio Vasari.[12] Dieser lieferte die Konzeption und das Altargemälde und beauftragte seinerseits Bartolomeo Ammanati mit den plastischen Arbeiten. Zu beiden Seiten des Altares wurden zwei Grabmäler errichtet, die aus einem für das Rom der Zeit außergewöhnlichen Ensemble bestanden: ein Sarkophag mit der Liegefigur nämlich, der mit einer in einer Nische darüber befindlichen allegorischen Figur kombiniert wurde. Links, und für Houckgeests Perspektive interessant, befindet sich der Gisant Antonio del Montes mit *Religio*. Die Ädikula-Rahmung ihrer Nische sehen wir auf der Stockholmer Tafel wieder, während die gemalten Skulpturen im Gemälde in England Ammanatis Original am besten, aber dennoch recht vage reflektieren (Abbn. 154a, 155a). Im Zentrum der Kapelle steht Vasaris Altarretabel, das

---

[10] Zur Baugeschichte RIEGEL 1997/98; zur Ausstattung der Kirche ausführlich KUHN-FORTE 1997, 935-1090; vgl. AUSST.-KAT. ROM 1984, 70-92.

[11] Eine detaillierte Chronologie des Auftrags bietet NOVA 1984; allgemein zur Kapelle CONFORTI 1993, 129-142, siehe auch die entsprechenden Einträge auf der Website des Berliner Requium-Projekts (mit Fotos und Lit.), URL: http://www2.hu-berlin.de/requiem/db/ (zuletzt gesehen am 15. Aug. 2009); zu Papst Julius III. siehe Herbert Immenkötter, Art. Julius III., Papst (1550-1555), in: BBKL, Bd. 3 (1992), 815-818.

[12] Zur Verwandtschaft: NOVA 1984, 151, Anm. 8.

in ionischer Ordnung gerahmt und – wie in Stockholm – von einem Segmentgiebel überfangen wird. Sein Thema – der geblendete Paulus wird zu Hananias geführt – ist vom bereits in der Kapelle bestehenden Paulusgedächtnis bestimmt und Teil eines Bildprogramms, das sich auch in der Viertelkuppel fortsetzt. Erinnern wir uns, daß im Delfter Gemälde die Figur des Paulus zu identifizieren war – so findet sie sich zwar in Rom nicht wieder, doch sind die Grundzüge der von Vasari und Ammanati in Fresko und Stuck ausgeführten Gewölbedekoration sehr wohl auf allen drei Gemälden zu erkennen.[13] Zwei weitere Details verbinden die Del Monte-Kapelle mit Houckgeests Bildschöpfungen. Zum einen gibt er Ammanatis äußerst originelle Puttenpaare in der Balustrade wieder (Abbn. 153b, 155b), zum anderen befindet sich dort tatsächlich ein Epitaph, das für jenes von Houckgeest wiederholt gemalte vorbildlich gewesen sein dürfte: das Denkmal für Kardinal Fulvio della Cornea (gest. 1583), das später an dem – im übrigen weiß-roten – Pilaster rechts der Kapelle angebracht worden war (Abb. 156).[14]

Es bleibt nichts anders als zu schlußfolgern, daß Gerard Houckgeest sowohl mit der architektonischen und inhaltlichen (Paulus!) Konzeption der Kapelle in San Pietro in Montorio vertraut gewesen war als auch einzelne künstlerische Details verarbeitet hatte, wie vielleicht am besten Ammanatis Puttenpaare zeigen.[15] Die Frage stellt sich, auf welchem Wege er von ihr wissen konnte. Die Druckgraphik kann ausgeschlossen werden, weder sind separate Stiche noch Illustrationen in Romführern bekannt, die die Kirche, geschweige denn die Del Monte-Kapelle zeigen würden.[16] Der Maler könnte dagegen Studien von Künstlerkollegen benutzt haben, die selbst in Rom gewesen waren[17] – schon aus seiner unmittelbaren Umgebung in Delft und Den Haag wären verschiedene Italiengänger zu nennen, dennoch können wir keine entsprechenden Zeichnungen nachweisen.[18] Angesichts der wechselnden Kombinationen von architektonischen

---

13 Die Dekoration der Del Monte-Kapelle bildet den Beginnpunkt der Stuckierung römischer Kirchen, dazu KUMMER 1987, 75.

14 Siehe dazu den entsprechenden Eintrag in der Requiem-Datenbank (oben, Anm. 11).

15 In Bezug auf die Darstellung der Grabfigur besonders im englischen Bild sind zudem flämische Vorbilder in Betracht zu ziehen. Zu nennen ist das nicht mehr erhaltene Grabmal von Levin Torrentius (gest. 1592), Bischof von Antwerpen, im Chor der dortigen Kathedrale (um 1610), Robert de Nole zugeschr. (LAWRENCE 1981, 239, Nr. 13, Abb. 1) und vor allem das Grabmal für den Genter Bischof Antoine Triest (gest. 1657) aus den Jahren 1652-54, das Hieronymus Ducquenoy zugeschr. wird und auf römische Studien von dessen Bruder François zurückgehen könnte. Die Figur des Bischofs ähnelt u.a. der von Ammanati geschaffenen Gestalt in S. Pietro in Montorio sehr, LAWRENCE 1981, 444f., Nr. 482, Abb. 83; eine gute Abb. auch bei FREMANTLE 1959, Abb. 158.

16 Vor 1670 gab es generell keine Guiden-Illustrationen von vergleichsweise weniger bedeutenden römischen Kirchen, Information von Maarten Delbeke (Leiden/Gent).

17 Auf meine Nachfrage schlug dies auch Geert Jan van der Sman (Florenz/Leiden) vor.

18 In der Künstlerdatenbank des RKD finden sich 16 Maler aus Delft oder Den Haag, die Houckgeest kennen konnte und die zeitweise in Rom gewesen sind, unter ihnen Gerrit van Honthorst, Leonhard Bramer, Cornelis de Man und Theodor Matham.
Die einzige Zeichnung der Kapelle, die wir heute kennen, stammt von der Hand des Italieners Giova Antonio Dosio (1533–1609) und hält zwei Zustände in Vasaris Entwurfsprozeß fest, CONFORTI 2000.

und skulpturalen Details in den drei Gemälden und des großen Zeitraums, in dem diese entstanden sind, muß Houckgeest eine Zahl verschieden detaillierter Studien zu seiner wiederholten – oder ständigen – Verfügung gehabt haben. Aus diesem Grund darf auch die Möglichkeit einer eigenen Romreise in Betracht gezogen werden, obwohl uns dafür keine Belege überliefert sind. Trotzdem könnte er die finanziellen Möglichkeiten dafür gehabt haben, schließlich besaß er dank seiner Heirat mit Helena van Cromstrijen Vermögen und Grundbesitz und brauchte die Malerei nicht mehr für seinen notwendigen Lebensunterhalt zu betreiben.

Wenn Houckgeest tatsächlich bewußt gewesen ist, welchen spezifischen Ort seine Werke zitierten – und das ist recht wahrscheinlich – könnte er auch die Autorschaft Vasaris gekannt haben.[19] Zudem war San Pietro in Montorio mit den Namen noch berühmterer Künstler verbunden, die den Gianicolo nicht nur zum religiösen, sondern auch zum touristischen Anziehungspunkt machten. Ein junger holländischer Reisender wie P.C. Hoofts Sohn Arnout Hellemans etwa notierte in seinem Tagebuch, daß er „daer de plaets gesien daer St. Pieter gekruijst is, daer was een kapel, onder en boven."[20] Diejenigen, die interessiert und durch das Studium einschlägiger Kupferstiche entsprechend vorgebildet waren, konnten die architektonische Bedeutung von Bramantes Bauwerk zweifellos noch besser einschätzen. Ein 1661 in Amsterdam erschienener Romführer etwa schenkte dem *Tempietto* vergleichsweise viel Beachtung und erwähnte zudem drei Sehenswürdigkeiten in der Kirche:[21] zuallererst Raphaels *Verklärung Christi* (1516-1520) über dem Hauptaltar, sodann Sebastiano del Piombos Fresko mit der *Geißelung Christi* (1517-1524) in der ersten Kapelle rechts neben dem Eingang und, dieser schräg gegenüber liegend, die *Cappella Raimondi* aus den 1640er Jahren, Gianlorenzo Berninis erstes größeres Werk, in dem er die Einheit von Architektur, Skulptur und Lichtregie zu realisieren versucht hatte.[22] Niederländer,

---

19 Van Mander etwa berichtet davon: „[...] de*n* Cardinael van *Monti* [trock] nae Room tot de Conclave. *Vasari* gingh buyten Florencen hem te groeten. Den Cardinael seyde hem: Ick gae te Room, en sal voor gewis Paus worden, beschickt dat ghy te doen hebt, en als ghy de tijdinghe hoort, comt stracx nae Room, sonder te verwachten ontboden te worden. Doe desen dan Paus, en *Iulio* de derde ghenoemt was, trock *Vasari,* uyt begeerte van den Hertogh, te Room, daer hy van de*n* Paus wel ontfangen, en in't werck worde gestelt, ordinerende een Capelle tot S. *Pieter Montorio,* die veel met Marberen beelden worde geciert, en in de Tafel schilderde hy de Bekeeringe *Pauli:* daer hadde hy, om een veranderinge van ander, en om beter den Text te volgen, *Paulum* gemaeckt, die noch jongh was, en gebracht by *Ananias,* daer hy ghesicht en Doopsel ontfangt.", VAN MANDER 1604, fol. 184r., 184v. (er schöpft selbstverständlich aus Vasaris eigener Darstellung, vgl. VASARI [1566] 2005, 65f.).

20 HOOFT [1649-51] 2001, 119 (fol. 90v).

21 AFBEELDINGE VAN 'T NIEU ROMEN 1661, 77-79; der Führer ist eine Übersetzung von Pompilio Totti, *Ritratto di Roma moderna* (1638) mit Kupferstichen von Filippo Rossi.

22 Raphaels Spätwerk war 1523-1797 in der Kirche aufgestellt; zu Del Piombos Borgherini-Kapelle: HIRST 1981, 49-65; zu Bernini: LAVIN 1980, 22-49.
Spezifisch für die Innenausstattung der Kirche erscheint mir das Thema künstlerisch erschaffener Räumlichkeit zu sein, die an dieser Stelle kaum ohne die Auseinandersetzung mit dem benachbarten architektonischen Musterbeispiel zu denken ist. Die tiefenräumlich gestaffelten und zugleich im (vorgegebenen) Halbrund der Kapelle gemalten Säulen im Hintergrund von Del Piombos Fresko beispielsweise treten in einen Dialog mit den Säulen des *Tempietto*. Mit seinem Altarbild in der Del Monte-Kapelle reagierte Vasari, so scheint es, darauf, in-

Künstler zumal, könnten die Kirche auch besucht haben, weil eine weitere Kapelle, die *Cappella della Pietà*, von ihren Landsmännern Dirck van Baburen und David de Haen in caravaggesker Manier mit einer Passionsserie ausgestattet worden war (1617-19).[23]

Ein fiktiver Dialog zählte die Gründe für einen protestantischen Holländer auf, sich auf eine italienische Reise zu begeben: Geschäft, Ausbildung, Kuriosität und Kriegshandwerk („winning van koopmanschap / leeringe van konsten ofte talen / curieuse besichtingh van landen ofte volcken / ende eyndelijc hanteeringe van wapenen"). Ein Katholik besaß ein weiteres, wichtiges Motiv: „de devotie".[24] Denn insbesondere zu den Heiligen Jahren böten die beim Besuch von Apostelgräbern zu erhaltenden Ablässe einen gewichtigen Anlaß einer Reise, erklärte der Katholik Pieter seinem Opponenten in dem Büchlein *Roomsche Reijs* (1624), das offenkundig im Zusammenhang mit dem Jubeljahr 1625 erschien. Ob Houckgeest einmal zu solch einer Reise aufgebrochen ist, wissen wir nicht – vollkommen ausgeschlossen ist es nicht. Definitive Aussagen zu seiner Konfession konnten wir nicht treffen und höchstens annehmen, daß er Rom in dieser Hinsicht zumindest nicht feindlich gesonnen gewesen ist, wissen wir doch, daß seine Gattin Helena van Cromstrijen recht sicher katholisch gewesen sein dürfte und sein Stiefsohn Cornelius Augustiner geworden war.

Vermutlicher Autor der *Roomsche Reijs* war der Delfter Priester Jan Baptist Stalpart van der Wiele, der, wie erwähnt, in Rom von Oratorianischer Frömmigkeit geprägt worden war und daher zahlreiche selbstgetextete Lieder für die Gemeinschaft des Beginenhofs einführte und unter dem Titel *Gulde-Iaer Ons Heeren Iesu Christi* in mehreren Bänden drucken ließ.[25] Singen verstand er sowohl als eine soziale als eine spirituelle Aktivität. Die Lieder waren zwar nicht zum Gebrauch in der Liturgie gedacht – das war in der römischen Messe unmöglich –, sollten aber auf die Teilnahme am geistlichen Geschehen vorbereiten. Da Stalparts Liedbücher gemäß dem Kirchenjahr eingeteilt waren, eigneten sie sich gut für die Katechese, ermöglichten es den Gläubigen aber auch, jedes Jahr aufs Neue als ein „heiliges" geistlich zu durchleben und waren insofern

---

dem er im Hintergrund eine konkav gebogene Arkatur einfügte, ein Motiv, das sein Thema – im Gegensatz zur Geißelung – nicht zwingend erforderte. (Auf ihre Weise thematisierten auch Raphael und Bernini Räumlichkeit: die Verbindung nämlich von himmlischer und irdischer Welt.) Folgen wir dem Gedankenspiel und nehmen an, daß Houckgeest tatsächlich die Kirche besucht hat, wird ihm als ausgebildetem Architekturmaler die Reflexion über (perspektivische) Raumerzeugung nicht entgangen sein.

23 Dazu SLATKES 1965, bes. 5-7, 40-45, 102-110, Kat.-Nrn. A3-110; GRILLI 1994. Wir wissen von zumindest einer künstlerischen Adaption eines Motivs aus San Pietro in Montorio im Norden: Del Piombos gegeißelter Christus nämlich, den Nicolaes Roosendael 1670 für die Kirche im Amsterdamer Beginenhof gemalt hatte – die Verkehrung der Seiten zeigt gleichwohl, daß er nach einem Kupferstich gearbeitet haben muß (Utrecht, Museum Catharijneconvent, Inv.-Nr. BMH s6307, dazu: KAT. UTRECHT, CATHARIJNECONVENT 2003, 234ff., Nr. 82.

24 *Roomsche Reijs, t'zamenspraeks-gewijs tusschen Pieter de Reijser ende Abacuck Fijnen Broeder*, s'Hertogenbosch: Janszoon Scheffer, 1624, zit. nach CH. VAN LEEUWEN 2000, 49f.

25 Zu Stalparts Autorschaft der *Roomsche Reijs* und seinen römischen Quellen (v.a. Bellarmin): POLMAN 1938; allgemein zu ihm MENSINK 1958; CH. VAN LEEUWEN 2001.

instrumentell für eine „imaginäre Pilgerschaft“.[26] Ganz analog hierzu könnte man das Betrachten von Houckgeests Gemälden verstehen: Weiß man vom Bezug zum spezifisch römischen Ort oder erkennt man seine Grundzüge gar wieder, wird das Sehen zum Ersehnen und kann man sich den Personen, die sich im Bild um den Altar versammelt haben, imaginär anschließen.

8.1.3 Memoria als politische Demonstration

Nach dieser noch immer recht allgemeinen Aussage sind Spezifizierungen nötig und – in der genauen Analyse zunächst des Delfter Bildes – auch möglich. Aus diesem allein wird die römische Orientierung wohl am wenigsten ersichtlich, hat der Maler das Vorbild in San Pietro in Montorio doch äußerst erfindungsreich modifiziert und ihm mit dem Blick in die weitläufige Kirche und zum Hochaltar einen neuen, eindrucksvollen Kontext gegeben. Die Betonung liegt auf der Gruppe vornehm gekleideter Bürger, die teils stehen, teils knien und denen der Priester womöglich gerade den Schlußsegen spendet. Dem Altar ist ein trinitarisches Programm gegeben, doch besonders elaboriert verändert hat Houckgeest die Nische über dem Grabmal. Zwei schwarze Säulen flankieren die weibliche Figur und betonen das dunkle Spruchband, welches sie nun zu präsentieren hat. In gelbgoldenen Lettern auf ihm zu lesen ist das Wort „MEMENTO“ – die Aufforderung zum Gedenken steht programmatisch für die Ebene, die der Demonstration katholischer Pracht und Liturgie hinzugefügt wurde: das politische Gedächtnis.
Eine weitere Inschrift an der anderen Seite der Kapelle rückt in den Blick. Der Text auf der Plakette am Epitaph rechts läßt sich wie folgt auflösen (Abb. 153c):[27]

AETERN[AE MEMORIAE]
OCTAV[II]
S[UM]MI PRINCI[PIS]
QUI PATRIAE PORTU[S]
SUAS POSTHA[BUIT]
VERAE CATOLICAE
R[E]LIGIONIS
CULTUM AVITAS
[P]ATRIAE LEGES REVO
CAVIT RESTITUIT
IPSUM DENIQUE PRINCI
PATUM ALBERTO FILIO
RELIQUIT OBIIT
1642

[26] CH. VAN LEEUWEN 2000, bes. 51ff.
[27] Eine etwas abweichende Lesart (mit dt. Übers.) bietet L. DE VRIES 1975, 54, Anm. 33.

Die Inschrift ist ebenso aufschlußreich wie schwer verständlich. Ewig gedacht wird hier, suggeriert der Text, „Octavius, des höchsten Fürsten, der dem Vaterland ein Hafen war, der das Seine hintangestellt hat." Der Herrscher habe „den Kult der wahren katholischen Religion" und „die großväterlichen Gesetze des Vaterlandes" wiederhergestellt und schließlich „die Herrschaft seinem Sohn Albert hinterlassen" – das Land also offenkundig von einer nicht-katholischen Bedrohung befreit und die Ausübung der „wahren Religion" noch prächtiger als zuvor ermöglicht, wie der Rest des Gemäldes unmißverständlich vor Augen führt. „Er starb 1642". Wer aber könnte damit gemeint sein? „Octavius" erinnert zu allererst an den römischen Kaiser Augustus und könnte sehr allgemein auf das Ideal des kaiserlichen Souveräns referieren. Dies würde jedoch nicht den spezifischen Namen des Sohnes, Albert, erklären, den man im niederländischen Kontext unmittelbar mit Erzherzog Albrecht VII. von Österreich assoziiert, welcher nach seiner Heirat mit der spanischen Infantin Isabella (1598) gemeinsam mit ihr Statthalter der habsburgischen Niederlande wurde. Gemeinsam unterstützten sie die Katholisierung der Provinzen im gegenreformatorischen Sinne, etwa, indem sie neue Ordensniederlassungen, Bau, Erweiterung und Ausstattung von Kirchen oder die Propagierung neuer Wallfahrtstätten beförderten. Das „Vaterland" könnte sich dann auf die nach dem Aufstand im 16. Jahrhundert zurückgewonnenen Gebiete beziehen, „Octavius" vielleicht auf den spanischen König Philipp II.[28] Albrecht freilich war dessen Schwiegersohn, wenn auch selbst der fünfte Sohn Kaiser Maximilians II., doch steht das angegebene Sterbejahr dazu kaum in irgendeinem Zusammenhang. Der Versuch, „Octavius" und „Albert" in anderen Kontexten, etwa im Bezug auf den Dreißigjährigen Krieg im Reich, zu identifizieren, führte nicht weiter, weshalb sich eine Interpretation nur auf die Logik des Gemäldes stützen kann. In der Erzählung aktualisiert die Angabe „1642" das angeblich Geschehene wie es Architektur und Kostümierung der Figuren ebenfalls tun. Die Memoria von Person und Taten – und hier insbesondere die Wiederherstellung des „verae catholicae religionis cultus" – besitzen Relevanz für die Gegenwart der ursprünglichen Betrachter, da sie zeitlich nicht weit davon entfernt sein können. Dies gilt auch und gerade, wenn die Namen auf dem Epitaph fiktiv sein sollten und die Jahreszahl zugleich als Datierung des Werkes gelesen werden kann, was nicht unwahrscheinlich ist, zumal sie an noch einer zweiten Stelle auftaucht.[29] Für sein Publikum in der niederländischen Republik präsentierte das Gemälde dann das Resultat eines alternativen Geschichtsverlaufs: hätte es den siegreichen Octavius gegeben, so scheint es dann zu erzählen,

[28] Um die Spekulation noch etwas weiter zu treiben: eine zusätzliche Assoziation ergibt sich mit dem Statthalter des Königs, Alessandro Farnese, der 1584 die Belagerung Antwerpens und die Rückeroberung der südlichen Niederlande kommandierte – sein Vater war der Herog von Parma, Ottavio Farnese.

[29] Auf der Kartusche an dem Grabmal auf der linken Seite, das ein Spaziergänger zu betrachten scheint, liest man: „DOM | [...] memoriae • DMI | SA[...]TH • requiescat • in | pa[ce] MDC•XVII".

würde die wahre katholische Religion tatsächlich in einer derartig herrschaftlichen modernen Umgebung praktiziert werden.

Wenn Houckgeest das Gemälde in den 1640er Jahren gemalt hat, dürften eventuelle Auftraggeber zuerst in einem Delfter oder, vielleicht noch wahrscheinlicher, Den Haager Kontext zu suchen sein. Ansätze, diesen Kontext mithilfe des prominent am Epitaph angebrachten Wappens näher zu bestimmen, sind leider ebenso gescheitert[30] wie im Fall des englischen Gemäldes, wo an entsprechender Stelle – signifikant genug – ein anderes Wappen prangt.[31] Gehen wir hypothetisch von einem gebildeten, vielleicht adligen Publikum aus, dürfte ihm ein Subtext der lateinischen Epitaphinschrift kaum entgangen sein und reichlich, zudem politisch pikanten, Konversationsstoff geboten haben. Der Text leitet sich unmittelbar von einer existierenden Grabschrift ab: Constantijn Huygens' Lobeshymne auf Wilhelm von Oranien, die auf De Keysers Grabmonument in der *Nieuwe Kerk* angebracht[32] – und in einem Einzelfall auch auf einer Ansicht desselben zu lesen ist.[33] Für den Zweck des Gemäldes wurde das Original gekürzt und – im Bezug auf „verae religio-

---

30 Dies betrifft sowohl meinen Versuch als einen eheren aus den 1960er Jahren, den Lyckle de Vries vermeldet, L. DE VRIES 1975, 54, Anm. 33.

31 Wie oben, Anm. 5, erwähnt, sind dem heutigen Duke of Beaufort keine Provenienzangaben bekannt. Dennoch ist es verlockend, über einen ununterbrochenen Familienbesitz zu spekulieren, da Henry Somerset (1629–1699/1700), 2nd Marquis of Worcester und 1st Duke of Beaufort, erst 1658 vom Katholizismus zur Church of England konvertiert war und sich zudem in den 1640er Jahren auf Grand Tour in Europa befand. Sein Vater, Edward Somerset (1601–1667), war Royalist und blieb katholisch, während die Familie ab seinem Sohn Charles (1660–1698), 3rd Marquis of Worcester, anglikanisch blieb. Aus pur konfessionellen Gründen also ergäbe der Kauf des Werkes nur zeitnah zu dessen Entstehung einen Sinn – Beziehungen zu Houckgeest über royalistische englische Exulanten in Den Haag sind gut denkbar. Trotzdem bleibt zu betonen, daß das gemalte Wappen nicht das dieser englischen Familie ist und, wie gesagt, Dokumente nicht bekannt sind. Für die Familie Somerset vgl. Stephen K. Roberts, Art. Somerset, Edward, second marquess of Worcester (d. 1667), in: OXFORD DNB, online Edition Mai 2006, URL: http://www.oxforddnb.com/view/article/26006 (zuletzt gesehen am 16. Juni 2009); Molly McClain, Art. Somerset, Henry, first duke of Beaufort (1629-1700), in: OXFORD DNB, online Edition Mai 2007, URL: http://www.oxforddnb.com/view/article/26009 (zuletzt gesehen am 16. Juni 2009); MCCLAIN 2001.
Ich danke Dr. Marika Keblusek (Leiden), Prof. Molly McClain (University of San Diego, E-Mail Korrespondenz, Mai 2008) sowie Sir David Robert Somerset, 11th Duke of Beaufort, und seiner Mitarbeiterin Frau Cherry Hollyhead, für die freundliche Hilfe in dieser leider nicht gelösten Frage.

32 Im folgenden Zitat der Inschrift am Oraniergrabmal sind die für das Gemälde übernommenen Passagen von mir kursiviert: „D.O.M. | et | *aeternae memoriae* | GVILIELMI NASSOVII, | *svpremi* Aravsionensivm *Principis*. | patr.[is] patr.[iae] | *qvi* Belgii fortvnis *posthabvit*, | et svorum: | validissimos excertitus aere plvrimvm privato, | bis conscripsit, bis indvxit. | ordinvm avspiciis, Hispaniae tyrannidem propvlit | *verae religionis cvltvm, avitas patriae leges,* | *revocavit, restitvit*: | *ipsam denique* libertatem tantvm non assertam | MAVRITIO PRINCIPI, | paternae virtvtis heredi *filio*, | stabiliendam *reliqvit*. [...]", zit. nach JIMKES-VERKADE 1981, 216f., vgl. ebd., 227ff.; MÖRKE 1997, 286f., Anm. 181.

33 Auf Van Vliets außergewöhnlicher Komposition schneidet eine Chorumgangssäule am äußersten rechten Rand des Bildes den hinteren Risalit des Grabmals. Die so entstandene Nähe „zieht" sowohl die Liegefigur des Oraniers als die Inschrift in den Blick des Betrachters; Hendrick van Vliet, *Innenansicht der Nieuwe Kerk in Delft mit dem Grabmal Wilhelms I. von Oranien*, 1663, Lw, 82 x 64 cm, sign. u. dat. r.u. an der Pfeilerbasis: H. van. Vliet | Ao: 1663, Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie Dessau, Inv.-Nr. 114; LIEDTKE 1982A, 109, App. II: Nr. 107; zuletzt KAT. DESSAU 2005, 229f., Farbtaf. 15 und AUSST.-KAT. WUPPERTAL 2009, 413, Nr. 25, Farbabb. auf S. 112.

nis cultum“ – konfessionell konkretisiert und das ursprünglich Gemeinte damit in sein religionspolitisches Gegenteil verkehrt. So verändert würdigte das Epitaph einen Opponenten, der Oranien ebenbürtig gewesen wäre, ja – schreiben wir fiktive Geschichte – den Aufstand gar nicht so hätte geschehen lassen. Auf diesen Hintergrund ist im Delfter Gemälde auch das Grabmal zu beziehen. Der Gisant liegt ruhig auf dem Rücken und unterscheidet sich damit von der Version des englischen Bildes und seinem römischen Vorbild. Haupt und Oberkörper werden durch den Kopf des vor der Kapelle stehenden rückansichtigen Mannes verdeckt, was seine Bedeutung auf den ersten Blick gemindert haben mag, ihn nun aber umso interessanter erscheinen läßt. Sichtbar bleiben zwei übereinander liegende Kopfkissen mit Quasten, die geflochtene Strohmatte, auf der der Körper liegt, der seitlich angelegte Arm, die ausgeprägten weichen Gewandfalten und schließlich der zusammengerollte kleine Hund zu Füßen der Liegefigur (Abb. 153b). Gemeinsam können diese Merkmale ebenfalls als Zitate betrachtet werden: sie beziehen sich auf die Skulptur des aufgebahrten Wilhelm von Oranien, wie Hendrick de Keyser sie für die *Nieuwe Kerk* geschaffen hatte (Dokumentation 6). Dort hatte insbesondere der allegorische Hund bereits für Zeitgenossen sprichwörtliche Bedeutung erhalten,[34] dessen gemalte Entsprechung beim Betrachten von Houckgeests Werk recht früh ins Auge stechen wird.

Das umgedeutete politische Gedächtnis wurde in den Entwurf einer zeitgenössischen Kirche integriert und demonstrierte damit eine Vorstellung, wie sie bei nicht wenigen holländischen Katholiken geherrscht haben muß. Kirche und Liturgie sollten so nach Rom hin orientiert sein, wie es die gemalte Architektur war. Verwirklichen ließ sich dieser Wunsch, die neue – angeblich seit alters legitimierte – Ordnung zu errichten, allerdings nur in der künstlerischen Fiktion.

8.1.4 Gemalte Liturgie

Im Stockholmer Kabinettstück, dem „optischen Außenseiter“ in Houckgeests Werk, wird die Malerei selbst zum hauptsächlichen Ausdrucksmittel (Abb. 155). Indem er sich auf die Darstellung der Kapelle beschränkt, lenkt der Maler alle Aufmerksamkeit zugleich auf die Handlung am Altar. Der Verknüpfung zwischen dem, wenn man so will, malerischen und dem liturgischen Geschehen ist im folgenden nachzugehen.

Verglichen mit den Relationen des – fast drei Mal so großen – Delfter Gemäldes hat Houckgeest die Architektur in der Breite gestaucht, in der Höhe aber gestreckt und noch zusätzlich betont, indem das Gewölbe nun vollständig sichtbar ist.[35] Der Wegfall des Durchblicks zum Chor, wie er

[34] Vgl. oben, Kap. 6, Anm. 13.

[35] Genau gemessen müßte die Architektur des Delfter Gemäldes in der Breite um den Quotienten 3,2, in der Höhe aber nur um den Quotienten 2,7 verkleinert werden, um den Verhältnissen des Stockholmer Tafelbildes zu entsprechen. Dies spricht für eine Neukonzeption der gezeigten Kapelle auf Grundlage möglicher, grober Vorstudien.

in den früheren Versionen angelegt war, machte aus dem Quer- ein Hochformat, bedingte aber gleichzeitig, daß die Fluchtlinien nun außerhalb der Tafel zusammenlaufen. Diesem exzentrischen „Zug“ wirken Veränderungen in architektonischen und skulpturalen Details entgegen, worauf sogleich einzugehen sein wird, sowie die malerische Qualität der Darstellung, die dem Auge genug Stoff zum Schauen bietet. Da die Figuren noch stärker als zuvor um und auf die Altarnische konzentriert sind, wird diese zum Bildschwerpunkt. Uns wird der Zugang zur Kapelle dadurch erleichtert, daß neben dem Pilaster, an dem sich das Epitaph befindet, noch ein weiterer hinzugefügt wurde. Wenn wir die Szenerie imaginär von rechts vorn betreten, fesselt die breitere Wandgestaltung unsere Aufmerksamkeit für einen Moment, um dann optisch zur Kapelle hin zu vermitteln. Da es im Verhältnis kleiner und weniger detailliert – etwa ohne das ovale Relief auf dem Obelisken – gestaltet wurde, trägt auch das Epitaph zur Bedeutungsverschiebung hin zum Geschehen am Altar bei. Im Vergleich mit den früheren Gemälden wurden auch innerhalb der Kapelle Schmuckformen vereinfacht – und, wie gesehen, dem römischen Vorbild wieder angenähert: So ist die Vielgliedrigkeit der Altaraufsatzbekrönung reduziert; statt auf eine von Voluten eingefaßte Nische mit Tympanon auf hervorkragendem Gebälk trifft man lediglich auf einen Segmentbogen. Ähnlich wurde die architektonische Rahmung der Skulptur zur Linken des Altars zurückgenommen. Auf der anderen Seite der Kapelle wurde die vollplastische Säule zu einem Pilaster reduziert, von dem dominanten Gebälk schließlich verbleiben Andeutungen. Die geschwungenen Striche unterstreichen nun die halbrunde Form der Kapelle und stellen eine organische Einheit mit ihrer Kuppel her, wie sie im römischen Original nicht vorhanden ist. Die Konzentration auf die Kapelle wird schließlich durch die Dunkelheit des braunen Orgelprospekts verstärkt, welcher sich links anschließt und die helle, das Licht stark reflektierende Wand in den beiden anderen Versionen ersetzt.

Die Verteilung der Figuren im Raum unterstützt die Konzentration auf die Kapelle ebenfalls, wie der Vergleich mit dem Gemälde in Delft einschärft. Obwohl dort sehr wohl Figuren um den Altarraum herum gruppiert sind und der Betrachter mittels zweier dunkel gefärbter Grabplatten durchaus in ihrem Kreis positioniert ist, bieten sich genügend Alternativen, die den Blick wieder ausbrechen lassen. Der zentralperspektivische Schub wird beispielsweise nicht durch stehende Staffage gebremst: der Betrachterblick kann vielmehr mühelos über den sich auf der orthogonalen Achse befindlichen knienden Herrn hinweggleiten. Da dieser faktisch noch verdoppelt wird (bei näherem Hinsehen unterscheidet man den Rücken eines zweiten Mannes hinter ihm), verstärkt die Anordnung der Staffage den Sog nach hinten noch. Bewegung trifft man auch in Gestalten diverser Spaziergänger im Kirchenschiff. Unter ihnen ist der Herr hauptsächliche Identifikationsfigur, welcher nach links gewandt ein Grabmonument betrachtet und damit die Aufmerksamkeit des Betrachters vollends von der Vordergrundszenerie ablenkt und verstreut. Das Gesamtbild er-

scheint somit als aus ebenbürtigen Einzelteilen zusammengestellt. Da gemalte Architektur wie der plastische Schmuck, die Skulpturen und Staffagefiguren (sofern es ihre Position im projektierten Raum zuläßt) gleichwertig ausformuliert sind, konkurrieren sie um die Würdigung des Betrachters. Nur indem dieser jedes Detail in Augenschein nimmt, ohne seinem Blick Ruhe zu gönnen, wird er dem Charakter des Gemäldes gerecht. Dessen Gesamtheit nämlich wird durch die Vielfalt von Einzelteilen bestimmt. Wie zu vermuten, unterstreichen Anordnung und materielle Qualität der Figuren den ganzheitlichen Eindruck der Stockholmer Komposition, welchen die Wahl des Architekturausschnitts bereits vorbereitet hat. Zu verweisen ist auf zwei pikturale Strategien. Die relative Position des im rechten Vordergrund wiedergegebenen Paares ist ungefähr beibehalten, doch ihre Zusammengehörigkeit wurde durch Hinzufügung des Hundes zur Rechten des Herrn und des tief gebeugten Mannes zur Linken der knienden Frau aufgehoben. Indem dunklere Töne in der unmittelbaren Umgebung zurückgenommen wurden, gewinnt die Dunkelheit ihrer Kleidung an Wichtigkeit. In besonderem Maße eignet sich der Herr in frontaler Rückenansicht damit als erster Identifikationspunkt. Da sich die ihm nebengeordneten Figuren auch als ihm untergeordnet lesen lassen, erscheint er (auf der Bildfläche betrachtet) nun als zentrale Achse eines Dreiecks, das aus ihren Silhouetten gebildet wird und sich nach oben selbst durch die gewundene Säule am Altaraufsatz fortsetzt. Somit erhält diese rückansichtige Figur eine in das Bildgeschehen einführende Rolle, wie sie in ähnlicher Form vielfach in Werken Emanuel de Wittes zu finden ist. Eine zweite, von den Staffagefiguren vorgegebene Bewegung wird im folgenden bemerkt. Der kräftige rote Mantel eines niederknienden Herrn zieht die Aufmerksamkeit auf sich und verbindet sich optisch mit der roten Kasel des Priesters. Die Anordnung des andächtig Knienden und des zweiten Mannes im gelbem Wams hinter ihm kann auf eine entsprechende Gruppe der Delfter Komposition zurückgeführt werden.[36] Dort aber hat der zweite Mann noch gestanden, seine veränderte Haltung – sein „Niederknien“ also, wodurch er die in der Silhouette des vorderen Mannes und der sie begleitenden Hunde vorgegebenen Bewegung nach rechts nur noch in geringerem Maße unterbrechen kann – unterstützt nun die Konzentration in Richtung Kapellenraum. Diese Verbindung ist evident in der Verknüpfung der Rottöne: Der rote Mantel des knienden Gläubigen bereitet das Rot der Paramente vor. Das goldene Kreuz auf der priesterlichen Kasel unterstreicht das Strahlen dieser Farbe.

Im Kapellenbereich befindet sich ein Herr vor dem Grabmal und assistiert ein Akolyth dem Priester. Mit seiner Hand auf der Mensa steht dieser leicht vornüber gebeugt am Altar (Abb. 155a). Über ihm zeigt das Retabel eine leicht zu identifizierende Geschichte: Gebückt schreibt Christus auf den Boden, während die von Pharisäern und Schriftgelehrten beschuldigte Ehebrecherin neben ihm steht (Joh 8, 2-11). Wohl stellvertretend für die Gruppe der Ankläger beobachten ihn

[36] Gemeint sind die von rechts gesehen vierte und fünfte Figur der zentralen Staffagegruppe.

zwei oder drei Männer dabei. Der Tempel als Ort des Geschehens wird lediglich in seiner architektonischen Gestalt angedeutet, sehen wir doch ein Gebälk schräg von unten. Mit ihm eröffnet sich, so skizzenhaft es auch ist, ein neuer Raum. Der suggerierte Standpunkt liegt außerhalb des Altarbildes – in der Kirche, so daß, wenn auch nicht in vollständiger Entsprechung, die perspektivische Darstellung den gemalten Raum des Tempels mit dem wiedergegebenen Kirchenraum verbindet. Das Thema ist für eine Altargestaltung ungewöhnlich,[37] weshalb es Houckgeest sehr bewußt ausgewählt haben wird. Das einzige, für seine Komposition in Frage kommende Vorbild ist der entsprechende Kupferstich in Nadals *Adnotationes et meditationes in evangelia* (Abbn. 157, 157a).[38] Houckgeest müßte die Konstellation der zentralen Figuren seitenverkehrt verarbeitet haben, wie aus der Tatsache, daß sein Jesus mit seiner linken statt rechten Hand zeigt, ersichtlich wird.[39] Dabei hat er die Haltungen der Protagonisten zusätzlich verändert: als offensichtliches Zeichen der Reue hält die Ehebrecherin ihre Arme nun vor der Brust gekreuzt, wie es andere Varianten des Themas zeigen.[40] Der Körper Jesu wurde ein wenig nach vorn gedreht, so daß ihn vor dem Altar Stehende frontal zu Gesicht bekämen. Unterstützt durch den Einblick, den die perspektivische Verzerrung gewährt, erscheint es uns dagegen, als ob er gerade dabei wäre, mit dem Arm die Grenzen des gemalten Retabels zu durchbrechen. Daß wir diesen Eindruck überhaupt gewinnen können, liegt an den einander sehr ähnlichen malerischen Mitteln, die Houckgeest für die Figuren im Kirchenraum und für die im gemalten Bild verwendet hat. Christus und die Ehebrecherin, der Priester und die übrigen Figuren im Altarraum besitzen ungefähr die gleiche Größe und zeichnen sich durch ähnliche Farbintensität, Textur, Faltenwurf und Schattengestaltung aus. Sie sind damit ähnlich dreidimensional, so daß kaum eine Differenz in der Qualität ihrer Präsenz oder, anders ausgedrückt, ihrem Wirklichkeitsgrad innerhalb der Darstellung zu merken ist. Abgesehen von seiner Rahmung im Altaraufsatz kennzeichnen weder Reflektionen noch Schattenpartien das Altarbild als ein vorhandenes, bereits (von anderer Hand) gemaltes Werk. Würde man sich die Einfassung einmal wegdenken und ausschließlich auf die malerische Ausführung achten, gäbe es kaum einen Zweifel, daß die Akteure der biblischen Szene zwar auf

---

37 Zur Ikonographie vgl. Franziska Schmid, Art. Ehebrecherin (Christus und die E.), in: RDK, Bd. 4 (1958), Sp. 792-803; Peter Bloch, Art. Ehebrecherin (Christus u. die Eh.), in: LCI, Bd. 1, Sp. 579-583. Pigler führt dennoch fünf Beispiele in italienischen und spanischen Kirchen auf, die möglicherweise durchaus für Altäre gedacht gewesen sein können, PIGLER 1974, I, 314-319, bes. 317, 318.

38 Zu Nadals Werk vgl. oben, Kap. 6.3.3, Anm. 137.

39 Ein (spiegelverkehrter) Nachstich als Grundlage wäre natürlich ebenso möglich. Die Überlegung, daß das Schreiben mit der linken Hand dem Duktus des Hebräischen entspricht und deshalb gewählt wurde, ist historisch nicht zu belegen: auf allen bekannten zeitgenössischen Versionen des Themas schreibt Jesus mit rechts.

40 Als druckgraphisches Beispiel: Hieronymus Wierix nach Maarten de Vos, *Christus und die Ehebrecherin*, Kupferstich, 18,8 x 14,8 cm; vgl. HOLLSTEIN LIX, 197-198, Nr. 173.
Ähnliche Gebärden finden sich auf verschiedenen italienischen Gemälden (Alessandro Varotari; Bonifazio Veronese (1562), beide in Berlin) wie auch bei Rubens (München, Alte Pinakothek) und Mathias Stomer (Montreal).

einem erhöhten Plateau, aber im gleichen Raum wie die restlichen Personen zu finden seien – die Einfassung allerdings *ist* wichtig und wird, gerade, indem sie unmittelbar nur vom Arm der Jesusfigur in Frage gestellt wird, betont. Die Pinselstriche, die den äußeren, goldenen Rahmen des Altargemäldes bilden, gehen unterhalb der schreibenden Hand direkt in das Postament der gewundenen Säule über, während der innere, schwarze Rahmen deutlich von Postament und Basis überschnitten wird. Da dieses Schwarz zudem der gleiche Farbton wie der angesetzte Schatten unter dem Unterarm ist, wird die viel hellere Hand in einer Art „Gestaltwechsel" hervorgedrängt. Der Effekt erzwingt eine Unsicherheit, mit der wir die Hand Jesu sowohl auf der Ebene des schwarz gerahmten Bildes als hervorgelagert über dem Altar wahrzunehmen meinen.

Daß Christus aus einem gemalten Retabel heraus dreidimensionale Körperlichkeit erhält, ist kein unbekanntes Motiv. Es kann etwa mit Antonius Wierix' bekannter Graphik verglichen werden, die den Karmeliten Johannes vom Kreuz im spirituellen Dialog mit dem kreuztragenden Jesus zeigt (Abb. 165). In Houckgeests Kircheninterieur dürfte die malerisch geschaffene Verbindung die Relevanz der Historia des Altargemäldes für seine Umgebung unterstreichen.[41] Dort befindet sich eine Figur in besonderem, bildlichem Dialog mit Christus: der Priester, welcher gemäß katholischer Theologie die Messe *in persona Christi* zelebriert. Sein Körper ist als gespiegelter Widerhall des Körpers Christi dargestellt. Beide trennen und verbinden zugleich Altarmensa und Kruzifix, letzteres besitzt eine direkte Mittlerfunktion, da seine goldene Farbe von dem Kreuz aufgenommen wird, das die priesterliche Kasel ziert. Das Corpus am Altarkreuz ist fast ebenso lang wie der gebeugte Körper der Jesusfigur, in seinen Konturen allerdings nur mit wenigen Strichen und Farbpunkten grob angedeutet, wodurch es unwirklicher erscheint und die Materialität der gemalten Christusgestalt noch unterstützt. Noch einzugehen sein wird auf die „Begegung" zwischen Skulptur und Gemälde: der linke Arm des Kruzifixes überschneidet den schreibenden Jesus genau auf der Höhe seiner Augen.

Auf die Bedeutung der liturgischen Farbe wurde bereits hingewiesen. Rot erinnert an Blut und versinnbildlicht damit das eucharistische Opfer und Märtyrertum, aber auch an Feuer und ist damit die Farbe des Pfingstfestes wie von Apostel- und Heiligentagen.[42] Von den fünf im *Missale Romanum* (1570) festgelegten offiziellen liturgischen Farben Weiß, Rot, Grün, Violett und Schwarz besitzt das Rot somit die tiefste ekklesiologische Bedeutung, denn schließlich ist die Teilhabe am eucharistischen Opfer der konstituierende Faktor für die katholische Kirche. Dies berechtigt uns zu fragen, ob das Gemälde grundsätzliche Aussagen über die Kirche und das Wesen

---

41 Antonius III Wierix, *Johannes vom Kreuz im Dialog mit Christus*, vor 1624, Kupferstich, 111 x 70 mm; vgl. HOLLSTEIN LXV, 146, Nr. 1563.

42 Vgl. KROOS & KOBLER 1974, bes. Sp. 91-111 (Frühe Neuzeit), zu Rot speziell 95f., 107f., 110f. Regionalen Traditionen folgend fand es auch in der Passionszeit, zu Kreuzfesten und am Karfreitag Verwendung (vgl. BRAUN 1907, 742ff.), wobei dies für die nördlichen Niederlande kaum relevant sein dürfte, da die Katholiken der „Mission" stark am Missale Romanum orientierten.

der Messe reflektiert, vielleicht auch sichtbar verkörpert – wie also, ganz wesentlich, seine Aufgabe zu verstehen ist. Doch wenden wir uns zunächst dem gezeigten Geschehen zu. Andreas vander Kruyssens *Misse* hilft, den genauen Moment der Meßfeier zu bestimmen. Einen ähnlich zum Altar hin gebeugten Priester zeigt die vierte Illustration, *Sacerdos dicit Confiteor* (Abb. 159). Der Liturg spricht das Schuldbekenntnis, als Zeichen des geistlichen Mittuns hat ein ihm assistierender Engel die Arme vor der Brust verschränkt – genauso wie es das Modell der Ehebrecherin den Figuren in Houckgeests Kirche wie dem Betrachter vorzeigt. Die Reue war unerläßliche Bedingung für den Empfang der Kommunion, doch ihr genaues Verhältnis gerade für Zeitgenossen Gegenstand von Diskussion.[43] In der folgenden Illustration, *Adscensus et osculum Altaris*, ist der Priester nähergetreten und dabei, den Altar zu küssen, während er sich mit den Händen auf der Mensa abstützt (Abb. 160). Gut möglich ist, daß Houckgeests Gemälde diesen Schritt oder aber eine Verbindung aus beiden zeigt: die körperliche Bewegung hin zum Altar entspricht dabei einem Ort zu Beginn des liturgischen Spannungsbogens, da priesterliches Schuldbekenntnis und Altarkuß vorbereitende Riten der Meßfeier sind. Die Wandlung hat noch nicht stattgefunden. Dieses *noch-nicht* wird durch die Körperhaltung der vor der Kapelle versammelten Menschen bestätigt. Einige von ihnen stehen noch, während in voller göttlicher Präsenz das Knien obligatorisch wäre.

Dem gezeigten Moment entsprechend vermag Houckgeests Gemälde nun auf die Erfahrung der Gottesgegenwart vorzubereiten, indem es, wie ich ausführen möchte, die noch zu geschehende Wandlung andeutet. Nach dem Trienter Konzil war die Transsubstantiation das wohl wichtigste Dogma, das von Seiten katholischer Kontroverstheologie verteidigt wurde. In der Eucharistie seien, wie es die *Professio fidei* von 1564 formuliert, „wahrhaft, wirklich und wesenhaft (*vere, realiter, et substantialiter*) der Leib und das Blut zusammen mit der Seele und Gottheit unseres Herrn Jesus Christus gegenwärtig", und geschehe eine „Wandlung der ganzen Brotsubstanz (*conversio-*

[43] Spätestens seit dem Erscheinen von Antoine Arnaulds *De la fréquente communion* (1643) war der korrekte Begriff von Reue und Bußsakrament Streitpunkt katholischer Theologen: genügte die Buße aus Angst vor der göttlichen Strafe (*attritio*) oder galt sie nur, wenn sie aus aufrichtiger Liebe zu Gott geschah (*contritio*)? Die Antwort war für die pastorale Praxis unmittelbar relevant, schließlich war das Bußsakrament die Bedingung des Kommunionempfangs. Jesuiten und andere Orden der Mission waren Befürworter häufigen Kommunizierens, da sie dies als Mittel zum Heil verstanden (hier: SPIERTZ 1992, 162), und damit einer recht weitgefaßten Bußauffassung. Im Gegensatz dazu sympathisierten viele Priester in der Republik mit jansenistischen Ansichten, wie sie von Port-Royal und der Löwener Fakultät vertreten wurden, so daß sie die innere Einstellung der Gläubigen strenger überprüften, bevor sie sie zum Empfang des Sakraments zuließen.
An dieser Stelle kann und soll schwerlich über mögliche Bezüge von Houckgeests Gemälde zu jansenistischen Einflüssen geurteilt werden; den Nachdruck, den es dem Motiv der Reue zugesteht, ist aber auffällig und sollte vor dem Hintergrund der Diskussion verstanden werden: es dürfte ein allgemeines Thema gewesen sein.
Zur Debatte um die Kommunionsfrequenz im niederländischen Kontext vgl. SPIERTZ 1992; HOPPENBROUWERS 1996, 13ff.

nem totius substantiae) in den Leib und der ganzen Weinsubstanz in das Blut".[44] In niederländischer Übersetzung konnte diese Definition beispielsweise im Anhang von Andreas vander Kruyssens *Misse* nachgelesen werden, wo das Trienter Bekenntnis als Zusammenfassung all dessen eingeführt wurde, was geglaubt und verteidigt werden sollte.[45] Ob er es selbst glaubte oder nicht – sobald er sich mit dem Katholizismus beschäftigt hat, wird Houckgeest dem Lehrsatz der Wesenswandlung begegnet sein. Die Transsubstantiation bildet den notwendigen Hintergrund für jede Meßdarstellung – und stets eine bildnerische Herausforderung, mit der sich die Möglichkeiten und Grenzen des Verbindens von sinnlichem Erkennen und geistigem Sehen thematisieren lassen. Eine zeitgenössische Graphik nach Abraham van Diepenbeeck beispielsweise stellt die Realpräsenz in unausweichlicher Klarheit dar: während einer franziskanischen Meßfeier tritt Christus in ganzer Körperlichkeit auf den Altar und gießt das Blut seiner Seitenwunde in den Kelch (Abb. 163).[46] Die Ikonographie bezieht sich auf das insbesondere im Spätmittelalter verbreitete Bildthema der Gregorsmesse, das im Zusammenhang mit der Sakramentsfrömmigkeit entstanden war.[47] In Delft war diese Bildtradition auch im 17. Jahrhundert noch bekannt, wie ein Gemälde zeigt: Seine Komposition geht auf einen Entwurf zurück, der Jan Gossaert zugeschrieben wird, doch erscheint mir wahrscheinlich, daß das Werk nach dem Bildersturm gemalt worden ist – entweder für einen katholischen Privathaushalt oder für die Ausstattung der Kirche im Beginenhof, wo es sich immer noch befindet (Abb. 162).[48] Von den Zeichen seiner Passion umgeben, sitzt der Schmerzensmann auf dem Altar. Seine gekreuzten Füße befinden sich zwischen Meß-

---

[44] Der gesamte Abschnitt zum Verständnis der Eucharistie lautet: „Profiteor pariter in *Missa* offeri Deo verum, proprium et propitiatorium sacrificium pro vivis et defunctis, atque in sanctissimo *Eucharistiae* sacramento esse vere, realiter et substantialiter corpus et sanquinem una cum anima et divinitate Domini nostri Iesu Christi, fierique conversionem totius substantiae panis in corpus, et totius substantiae vini in sanquinem, quam conversionem catholica Ecclesia transsubstantiationem appelat.", zit. (auch in der obigen Übersetzung) nach DENZINGER-HÜNERMANN 1999, 588.

[45] VANDER KRUYSSEN 1651, 545-549, hier 547: „Ick belijde insgelijcks / dat aen Godt in de Misse geoffert wordt een waerachtigh / eygen / en versoenende Sacrificie voor levenden en dooden: En dat in het Alderheyligste Sacrament des Altaers waerachtelijck / tegenwoordighlijck / en in sijn substantie (of wesen) is het lichaem en Bloedt / met de Ziele en de Godheydt onses Heeren Jesu Christi / en dat'er een veranderinge geschiedt van de gheheele substantie des Broodts in het lichaem / en van de heele substantie des Wijns in 't Bloet: welcke veranderinghe de Katholieke Kercke Transsubstantiatie noemt."

[46] Mattheus Borrekens (1615–1670) nach Abraham van Diepenbeeck, *Franziskanische Heilige assisieren bei einer Meßfeier*, Kupferstich, 390 x 275 mm, vgl. HOLLSTEIN III, 110, Nr. 8 bzw. HOLLSTEIN V, 242, Nr. 98. Eine Vorzeichnung befindet sich in der Sammlung des Musée Jenish in Vevey (Switzerland), Inv.-Nr. C 34 als Pieter de Jode, vgl. auch Verst. Amsterdam (Christie) 14.11.1994, Nr. 35, met Abb. (RKD-database, Kunstwerknr. 11674). Zur Ikonographie der Eucharistie in der niederländischen Kunst grundlegend KNIPPING 1974, II, 299-307, dort (304) auch die Abb. des Diepenbeeck-Stichs.

[47] Dazu MEIER 2006; GORMANS & LENTES 2007.

[48] (Nach einem Entwurf von Jan Gossaert?), *Gregorsmesse*, Holz, 128,5 x 92 cm, Delft, Oud-katholieke parochie van de H.H. Maria en Ursula. Ich danke dem Küster, Herrn Ben van Tilborg, für den freundlichen Empfang. Das Gemälde wird erwähnt in: AUSST.-KAT. DELFT 1959, 9, Nr. 4 (als unbekannt, 16. oder 17. Jh.).
Für die untere Hälfte des Gemäldes hat der unbekannte Maler einen Stich verwendet, der „Ioannes Mabuge" als Inventor nennt und Johannes van Doetecum (ca. 1530-1606) oder Isaac Duchemin und Simon Frisius zugeschrieben wird, vgl. HOLLSTEIN V, 250; WEISZ 1913, 94-97.

buch und Kelch und werden von der rechten Hand Gregors des Großen überschnitten, so daß sich eine nur vom Bild hergestellte Berührung zwischen dem Papst und Christus ergibt. Es ist diese Stelle, an der wir feststellen können, was Gregor und den nun auch vor seinen Augen real präsent Gewordenen verbindet: die gleiche Körperlichkeit. Die Beine Christi werden ebenso durchblutet, beleuchtet und beschattet dargestellt wie Hände und Haupt des Liturgen. Auf diese Weise bestätigt die Malerei geradezu die Realität der visionären Legende. Wir können darüber spekulieren, ob Gerard Houckgeest dieses spezielle Gemälde kannte, in jedem Fall wandte er eine ähnliche pikturale Strategie an. Wie wir gesehen haben, scheint der Arm der Jesusfigur aus dem Retabel herauszureichen, zudem besitzen die Hauptfiguren im Altarbild den gleichen „Wirklichkeitsgrad" wie der Priester vor dem Altar. Obwohl Houckgeests malerisches Experiment weder eine Historia zeigt (wie es die Gregorsmesse ist) noch eine Allegorie oder eine andere Form lehrreichen Bildes ist, interessiert es ebenfalls, körperliche Anwesenheit dort sichtbar werden zu lassen, wo sie laut Intellekt nicht sein darf.

Mit seiner Dreidimensionalität wetteifert der gemalte Christus mit dem Corpus des Kruzifixes, das plastisch wirken sollte, es jedoch nicht ist. Zudem verdeckt sein Arm genau die Augen des Schreibenden, was wir kaum als Zufall, sondern vielmehr als bewußt eingesetzte Paragone deuten dürfen. Es ist allerdings eine Paragone, bei die Argumentation auf einer kunsttheoretischen Ebene einher geht mit einer im geistlichen Bereich liegenden Reflexion über das Sehen. Wie entscheidend die innere Ein-Sicht war, lehrt der katechetische „Comic" des Jesuiten Joannes Guilelmus Steegius (Abb. 166).[49] Die Bebilderung des ersten Gebotes – kurz gefaßt als „Aenbidt en dient maer eenen Godt" – führt unter anderen einen Mann auf, dem ein Priester eine Monstranz zeigt. Die Christusgegenwart bezeichnen Strahlen, die von dem Fenster, hinter dem die gewandelte Hostie sichtbar sein sollte, ausgehen. Die eigentliche Vision aber, die Ein-Sicht in die Realität dieser Gegenwart, mußte erst errungen werden, ist die Figur des dreieinigen Gottes doch dabei, dem Mann die Hände zur Seite zu ziehen, mit denen dieser seine Augen noch verdeckt hält. Es gehöre folglich zur selbstverständlichen Erfüllung des ersten Gebots, Gottes Gegenwart in der gewandelten Hostie zu erkennen und anzubeten. Nachdem der Gläubige die Präsenz Christi erkannt hat, wird ein spiritueller Dialog möglich, bei dem der Ort des Sakraments zum Ort einer dynamischen Begegnung wird. Ein wiederum aus Antwerpener Produktion stammender Stich verbildlicht dies exemplarisch (Abb. 164).[50] Die in der Monstranz nun fast leuchtende Hostie sendet Strahlen aus, während Anna von Jesus – die Gründerin der unbeschuhten Karmelitinnenklöster in den südlichen Niederlanden – ihm einerseits (über ein Spruchband) mit Worten antwortet und anderer-

[49] Joannes Guilelmus Steegius SJ, *De christelycke leeringhe verstaendelycker uytgeleyt door eene beeldensprake noodigh soo voor kinders als groote die niet kunnen lesen*, Antwerpen: weduwe Cnobbaert, 1647.

[50] Antonius III Wierix, *Die ehrwürdige Anna von Jesus (1545–1621) opfert dem Heiligen Sakrament ihr flammendes Herz*, 1621-1624, Kupferstich, 158 x 113 mm; vgl. HOLLSTEIN LXIV, 174-175, Nr. 1321.

seits ihr Herz zueignet, dessen Flammen sich in einer Wellenbewegung durch die Strahlen der Präsenz hindurch mit dem Bild des Gekreuzigten auf der Hostie vereinigen. Auf die Dynamik zwischen irdischer und geistlicher Welt, wie sie ein Bild in Vander Kruyssens *Misse* vermittelt (Abb. 161), ist bereits hingewiesen worden. Mit seinen Mitteln dürfte Houckgeest nun ebenfalls versucht haben, die wechselseitige Beziehung zwischen der irdischen und der geistlichen Realität auszudrücken, wie sie laut katholischer Theologie in der eucharistischen Liturgie kulminiert. Das Gemälde bietet einen ganz ähnlichen, undefinierbaren Moment der Bewegung, indem von oder hinter der linken, gewundenen Säule am Altar Licht auszugehen scheint. Die nach links an Intensität abnehmende Helligkeit, die wir als Lichteinfall verstehen, kann keinen Ausgangspunkt in Gestalt eines Fensters oder ähnlichem haben. Die breiten Strahlen streifen die gemalten Skulpturen teilweise, wodurch sie sie in den Zusammenhang mit dem Altar einbeziehen. Die Struktur der Liegefigur auf dem Grabmal ist besonders interessant, scheint die Konsistenz ihrer Oberfläche doch allmählich zu verschwinden. Wie an keiner anderen Stelle in diesem Bild hat der Maler dünne und kräftige Pinselstriche in extrem loser Verbindung nebeneinander gesetzt und zudem den Umriß der Figur nicht eigens abgeschlossen. Zwar erkennen wir, daß der Kopf des Gisants links liegt und er in einer Hand eine bischöfliche Mitra hält, doch gelingt die Zuordnung des herausragenden Kreuzes schon nicht mehr. Man ist versucht, von einem transitorischen Moment zu sprechen, erinnert die Malerei – nicht aber das Motiv selbst – an die Darstellung sich auflösender Leichname in der funeralen Kunst. Suggeriert wird ein Prozeß der Auflösung von Körperlichkeit, die mit dem gemalten Altargemälde aufs stärkste kontrastiert. Den Figuren dort hat die Malerei gerade Festigkeit verliehen, hier werden ihre Mittel eingesetzt, festen Stein zerfließen zu lassen. Das Material der Bildhauerei wird seiner Eigenart beraubt. Geschaffen sind also zwei entgegengesetzte Übergangsprozesse: Während eine Skulptur, die man hart und unerschütterlich erwartet, partiell durchsichtig wird und damit in einen ephemeren Zustand überzugehen scheint, „materialisiert“ sich Gemaltes und wird insbesondere die Jesusfigur körperlich präsent.

An dieser Stelle ist das kleine Format dieses Gemäldes ins Gedächtnis zu rufen: das Beschriebene findet auf einer Oberfläche von wenigen Quadratzentimetern statt. Meines Erachtens war die Tafel genau dazu gemacht, aus der Nähe betrachtet zu werden und in kleiner Distanz auf die unterschiedliche Verwendung der malerischen Mittel zu stoßen. Ausgehend von den Pinselstrichen kann der Betrachter nun auf verschiedenen Ebenen Rückschlüsse ziehen. Die gemalte „Auflösung“ der Skulpturen unterstützt, was wir bereits vermutet haben – daß die Figuren des Altarbildes, das Kruzifix, der Altar und der Zelebrant nämlich in unauflöslicher Verbindung zueinander betrachtet werden müssen, und zwar sowohl in malerisch-bildlicher als auch in theologischer Hinsicht. Letzteres, die Möglichkeit einer doktrinären Instruktion also, sei nun abschließend entfaltet.

In der neutestamentlichen Geschichte versuchten die Ankläger, von Jesus eine richterliche Entscheidung zu erzwingen. Egal, ob dieser die Ehebrecherin nach dem mosaischen Gesetz steinigen ließ oder aber gütig begnadigte – beide von ihnen erwarteten Antworten konnten die Pharisäer und Schriftgelehrten gebrauchten, Jesus selbst anzuklagen. Indem er sich bückte und mit dem Finger auf den Grund schrieb, entzog er sich ihrer Hinterlist und bezeugte sich selbst als vollkommenen Richter, der aus göttlicher Autorität vergeben kann. Die göttliche Gerechtigkeit des Christus inzeniert Houckgeest, indem er seine Augen wie die Justitias „verbunden" zeigt, verdeckt durch sein eigenes Leiden – den linken Arm des Kruzifixes: Durch die als Sühnopfer verstandene Kreuzigung sind die Gläubigen gerettet, nicht gerichtet, an Christus kommt man, wörtlich genommen, nur über das Kreuz heran. Mit seinem berühmten Satz in der Perikope mit der Ehebrecherin, „Wer von euch ohne Sünde ist, werde den ersten Stein auf sie.", gibt Jesus den Pharisäern zu verstehen, daß alle Sünder sind und der Erlösung bedürfen. Houckgeests Gemälde verdeutlicht, daß diese Erlösung unlösbar mit dem Sakrament des Altars verbunden ist. Nur in der katholischen Liturgie wird das Sühnopfer wiederholt, Gott „een waerachtigh / eygen / en versoenende Sacrificie voor levenden en dooden" gebracht – las der Zeitgenosse im Tridentischen Glaubensbekenntnis.[51] Für die teilnehmenden Gläubigen bewirkt die Gottesgegenwart so Vergebung. Doch zuvor sind Einkehr und Reue, die Erkenntnis der eigenen Sündigkeit also, nötig, wie es die Ehebrecherin im Altargemälde vorzeigt. Im Bild begegnet der stellvertretende liturgische Bußgestus des Priesters dem vergebenden Akt Christi am Ort der Wiederholung des Leidens, am Altar.

Die zentrale Bedeutung der katholischen Kirche als Mittlerin des Heils wird in einem Detail zusammengefaßt, in dem dieses Gemälde gemeinsam mit den zwei anderen Versionen von ihrem Vorbild in San Pietro in Montorio abweicht: den dreiteilig gewundenen Säulen, mit denen Houckgeest die ursprüngliche architektonische Altareinfassung ersetzt hat. Zeitgenossen brachten die gewundene Form mit Jachin und Boas, den freistehenden Säulen vor der Vorhalle des salomonischen Tempels (1 Kön 7, 15-22), in Verbindung – an diesem Ort sollte Jesus auch über die Ehebrecherin richten.[52] Kannte man Rom oder entsprechende Abbildungen, wird man spezifischer noch an den Baldachin über dem Petrusgrab und dem päpstlichen Altar gedacht haben, für den Bernini ebenfalls gewundene Säulen verwendet hatte.[53] Das Hochaltarziborium

---

51 Siehe oben, Anm. 44 und 45.

52 Zwei gewundene Säulen finden sich etwa in einer Zeichnung zu diesem Thema von Ambrosius Francken I, in dem dieser Motive des Wierix-Stiches aus Nadals *Adnotationes* verarbeitet hat (Hamburg, Kunsthalle, Inv.-Nr. 1963/460, Abbildung in der RKD-Datenbank: URL: http://www.rkd.nl/rkddb, Kunstwerknr.: 13855 (zuletzt gesehen am 15. Aug. 2009).

53 Der Baldachin über dem päpstlichen Altar ist etwa abgebildet im erwähnten Amsterdamer Reiseführer AFBEELDINGE VAN 'T NIEU ROME 1661, gegenüber S. 14. Die Bronzesäulen wurden 1626/27 errichtet noch bevor die Form ihrer Bekrönung feststand, die dann 1633 errichtet wurde; zur Bedeutung des Ziboriums im Kontext der universalen päpstlichen Machtanspruchs SCHÜTZE 1995.

monumentalisierte die zwölf Spiralsäulen, welche in der Spätantike um das Apostelgrab plaziert wurden und die sich, bis auf eine, erhalten haben. Im Zuge der Neueinrichtung des liturgischen Zentrums von St. Peter hat Bernini sie an prominenten und signifikanten Stellen im Bau eingesetzt. Acht wurden in der Architektur der in die Vierungspfeiler integrierten Altäre von Andreas, Veronika, Helena und Longinus wiederverwendet, zwei am Franziskusaltar in der Sakramentskapelle, die letzte wurde seit dem späten Mittelalter als *colonna santa* verehrt, da sich an sie, der Legende zufolge, der zwölfjährige Jesus im Tempel gelehnt habe.[54] Indem Houckgeest die Säulenform veränderte, bezog er sich nicht nur auf in Rom und anderswo übliche Altaraufsätze, sondern fügte ein unübersehbares Zeichen ein: Die Spiralsäulen waren die bildliche Legitimation der Rolle, die die Kirche des Papstes in der Heilsgeschichte spielte, da sie ihre Präfiguration, Israel, mit ihrer Liturgie aus Vergangenheit und Gegenwart verbanden – einer Liturgie, die selbst als eine Vorwegnahme der himmlischen Liturgie verstanden werden konnte. Die Kirche, die der Maler hier vor Augen stellt, besitzt nicht nur ihre Wurzeln im Tempel, dessen Kult von Christus erfüllt wurde, sondern weist bereits auf die Ewigkeit voraus. Wenn man möchte, kann das in der Stockholmer Komposition so betonte Gewölbe über dem Altar als Hinweis auf diesen Himmel gesehen werden. In der Offenheit der Pinselstriche nähert es sich der Gestalt der Grabfigur an, so daß sich seine Materialität ganz ähnlich zu verflüchtigen scheint.

Schließen wir die Analysen ab: Mit unterschiedlichen Kunstgriffen, die auch ihrem Format und den damit verbundenen verschiedenen Rezeptionsformen geschuldet sind, formulieren die Versionen in Delft und Stockholm die Unausweichlichkeit der katholischen Religion: Während erstere einen alternativen Geschichtsverlauf ebenso eindruckvoll wie in seiner politischen Stoßrichtung brisant präsentiert, bietet das zweite an, die Wahrheit des römischen Bekenntnisses ästhetisch zu erfahren. Das Mysterium des Glaubens wird künstlerisch übersetzt und kann auf diese Weise mit den Sinnen „eingesehen" werden. Man ist noch in der Vorbereitungsphase und es kann, wohlgemerkt, auch im Sehen nur um eine Übung der tatsächlichen liturgischen Erfahrung gehen. Doch wird in der betrachtenden Untersuchung des Kabinettstücks schließlich verstanden, welche Haltung dem liturgischen Geschehen entspricht, in dem Christus in der Eucharistie real präsent wird: Die spezifische Fertigkeit des Künstlers, die Perspektive nämlich, wird hier noch einmal bedeutsam; sie bestimmt die Körperhaltung, welche der Betrachter – so mag er sich vorstellen – einzunehmen hat. Die Höhe der Horizontlinie entspricht ungefähr der im Delfter Gemälde und ist niedriger, als man anfänglich zu denken geneigt ist. Sie zeigt, daß sich der Betrachter kaum mit dem stehenden rückansichtigen Herrn in Schwarz identifizieren kann. Stattdessen findet er seine

[54] Zu den Säulen der antiken Memorialarchitektur WARD PERKINS 1952; in ihrem Bezug zu Berninis Vierungskonzeption: THELEN 1967, 41-45; LAVIN 1968, 14ff.

ideale Entsprechung in dem Mann mit rotem Mantel, welcher sein Knie gebeugt hat, um andächtig zu erwarten, der Gegenwart Christi in der Eucharistie teilhaftig zu werden.
Das Bild wird damit ein Träger liturgischer Erfahrung. Als bildgewordene Teilnahme ermöglicht es eine „neue Begegnung" mit der göttlichen Präsenz in der Messe, ohne dafür ein Ersatz sein zu wollen.[55] Während der Betrachter die Rhetorik des Bildes durchdringt, kann er sich in einer „virtuellen Pilgerschaft" begreifen, die in Wirklichkeit ihren Höhepunkt – wenn nicht in Rom, so doch – im Empfang der Kommunion finden sollte.

8.2 Das Epitaph des Künstlers

Eines der bemerkenswertesten Gemälde Emanuel de Wittes befindet sich in der Stuttgarter Staatsgalerie (Abb. 167).[56] Das auf 1660 datierte Werk führt uns wiederum in De Wittes Amsterdamer Zeit, deren Umfang und Bedeutung – wie Houckgeests Diversität im übrigen ebenfalls – eine eigene, über Ilse Mankes Interpretation hinausgehende monographische Behandlung erfordern würde; das folgende versteht sich daher auch als Ansatz dafür. Die Grundzüge des Kircheninterieurs gehen auf die Amsterdamer *Oude Kerk* zurück, auf deren Grundlage der Maler fast 60 Gemälde geschaffen hat, die sich nicht nur in ihrer Qualität, sondern auch in ihrer Nähe zur vorbildlichen Architektur unterscheiden. Auf diesem Gemälde kommt außergewöhnlicherweise ein Epitaph mit einem Veronikatuch vor, das Angela Vanhaelen zu einer monographischen Auseinandersetzung unter bildtheoretischen Aspekten herausgefordert hat. Dreh- und Angelpunkt ihrer Interpretation bildete ikonoklastisches Handeln.[57] Der Kombination der *Vera Icon*, dieses gleichsam ikonischen Zeichens überkommener (Bild-)Frömmigkeit, mit einem zeitgenössischen, wiedererkennbaren und „ausgesprochen calvinistischen" Interieur inhärent sei eine Arbeitsleistung des (kulturellen) Gedächtnisses, so Vanhaelen. „This conspiciuous inconsistency thus confronts the viewer with a visual puzzle", und eröffne das Potential des Gemäldes, Ausgangspunkt für die „Kontemplation" des sich radikal gewandelten Status' religiöser Räume

---

55 Dies ist in Anlehung an das Konzept der „visuellen Exegese" formuliert, das Paolo Berdini im Bezug auf die Gemälde Jacopo Bassanos entwickelt hat, BERDINI 1997, hier: 12 („the image [...] is a bearer of exegetical experience") u. 14 („What visual exegesis describes is the new encounter with the text made possible by the image, not its sustitution [...]"). Von theologischer Seite dazu auch: O'KANE 2005, bes. 337-348.
Ich danke Todd Richardson und Joost Keizer (beide ehem. Leiden) für die Hinweise und letzterem für die Einladung in die von ihm und Michel Weemans organisierte Sektion „The Truth of Painting: Visual Exegesis in the Renaissance Image" auf der Tagung der *Renaissance Society of America* (Chicago, April 2008), wo ich die Gedanken dieses Abschnitts in erster Fassung vorgetragen habe.

56 Emanuel de Witte, *Kircheninterieur mit Elementen der Oude Kerk Amsterdam*, 1660, Lw, 86,5 x 107,5 cm, sign. u. dat. auf dem Epitaph unterhalb des Schweißtuches: Emanuel De Witte 1660, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv.-Nr. 279.

57 VANHAELEN 2005A.

und Bilder nach der Reformation zu sein.[58] Emanuel de Wittes Werk wäre, so die Autorin, „vielzeitig" und wies Altes und Neues „simultan" nebeneinander auf.[59] Vor dem durch diese Arbeit erweiterten Hintergrund ist die Gültigkeit der Ausgangspunkte jenes Ansatzes jedoch anzuzweifeln, geht es doch nicht um Altes und Neues, sondern um zeitgleich zu denkende Alternativen. Der dargestellte Kirchenraum war tatsächlich – und ist auch im Rahmen von De Wittes Gesamtœuvre betrachtet – gerade nicht ausschließlich „calvinistisch" konnotiert, wie es Vanhaelen darstellen möchte. Ebensowenig kann die Verehrung des göttlichen Antlitzes lediglich als Überrest von in Fragmenten erhaltener historischer Frömmigkeit gedeutet werden, es war vielmehr Teil lebendiger katholischer Praxis, von der durchaus angenommen werden kann, daß sie Emanuel de Witte bekannt war, der, wie wir wissen, in Amsterdam Beziehungen zur katholischen Kirche pflegte. Vanhaelens anregenden Überlegungen zolle ich gleichwohl ausführlich Tribut, indem ich in einem letzten Abschnitt eine neue Interpretation des Gemäldes vorschlage. Meines Erachtens kann das Stuttgarter Gemälde nämlich als künstlerisches Selbstporträt De Wittes verstanden werden, da es verschiedene Aspekte seines malerischen Könnens mit einem Anspruch vereint, der hierüber noch hinausreicht. Ausgeführt werden soll, wie Emanuel de Witte, um sein Vermögen als Künstler hervorzuheben, geradezu mit der Transzendenz „spielt".
Als Voraussetzung soll jedoch zunächst das Verhältnis der Darstellung zum vorbildlichen historischen Raum diskutiert werden. In einem zweiten Schritt wird die Besonderheit der Stuttgarter Komposition herausgearbeitet, indem sie in ein Verhältnis zu ähnlichen Gemälden des Malers gesetzt und insbesondere mit einer ein Jahr früher entstandenen Version, heute in Gouda, vergleichend analysiert wird. Wie sich zeigen wird, erfüllt das Epitaph mit Veronikatuch eine entscheidende Rolle für den Bildaufbau, wodurch die Funktion dieses Details als Dreh- und Angelpunkt der inhaltlichen Interpretation gerechtfertigt wird.

8.2.1 Die Veränderung der Amsterdamer *Oude Kerk*

Wie angedeutet, erinnert das Gemälde an einen Blick durch die *Oude Kerk* in Amsterdam. Der imaginäre Standpunkt befindet sich im östlichsten Joch des südlichen Seitenschiffs –, in der Nähe der Stelle also, von wo aus De Witte auch andere Ansichten entwickelt hatte (Abbn. 141, 142). Hier führt er uns längs durch das Seitenschiff, dessen Raum durch die charakteristischen, von

[58] Ebd., 249: „Such a juxtaposition [i.e. situating the icon within a recognizably contemporary space] clearly is linked to the workings of memory. It endows the painting with the capability to prompt contemplation about the radically changed status of religious spaces and images in the post-Reformation Dutch Republic. At the heart of the painting's enigma, however, is its refusal to segregate the past from the present."

[59] Der Begriff „vielzeitig" ist Vanhaelens Ausdrücken „multitemporality of this image" bzw. „multitemporal and multispatial image", VANHAELEN 2005A, 249 u. 251, entlehnt, vgl. ebd.: [Emanuel de Wittes Gemälde zeige ebenso wie Saenredams Darstellung der Haarlemer *St. Bavokerk mit Bischofsgrab* (Abb. 137)] „impure spaces – spaces that are not completely purged – where the new and the old appear simultaneously".

Mauern getrennten Seitenkapellen erweitert wird. Auf den tatsächlichen Grundriß projiziert wären mit ihnen die *Huiszitten-* und die *Smidskapel* gemeint, während die dritte, die Sebastianskapelle, zugleich der Querschiffarm ist (Dokumentation 8). Die Wand, welche den Übergang zum Deambulatorium markiert, ist mit Lanzett- und Okulusfenster ebenfalls typisch für die Architektur der Alten Kirche. Im Durchblick zur anderen Seite erscheint die komplementäre Struktur. Hinter dem tonnengewölbten Seitenschiff erkennt man zudem die sich zu einem weiteren Raum öffnende Pfeilerstellung, gemeint ist der zuletzt angefügte Teil der *Oude Kerk*, die Marienkapelle. Im aufstrebenden Mittelschiff der Basilika befinden sich die hell durchleuchteten Obergaden des Langhauses und – hier trifft das Auge auf eine erste Merkwürdigkeit – des nördlichen Querhausarmes. Hier offenbart sich nicht nur ein Unterschied zur bestehenden Baustruktur Kirche, sondern auch eine Inkonsequenz innerhalb der architektonischen Darstellung: Der südliche Querhausarm erschien im Durchblick durch das südliche Seitenschiff immerhin und dem Vorbild entsprechend zu einer Kapelle reduziert. Weitere Differenzen zum tatsächlichen Kirchenbau sind schnell aufgezählt. De Witte ersetzte in zwei Seitenschiffjochen das hölzerne durch ein steinernes, Weiß getünchtes Kreuzgratgewölbe. Die hintersten Joche sind wohl, wie vorgegeben, holztonnengewölbt gemeint, obwohl auch dort von der Balkenkonstruktion ins-besondere die Querstreben fehlen.

Welche Ausstattungselemente entsprechen mit einiger Wahrscheinlichkeit der historischen Situation, welche sind ihr fremd und der Inventivität des Malers zu danken?[60] Das Gehäuse der bei De Witte am Vorsprung einer Kapellenwand angebrachten Kleinorgel entspricht ihrem Vorbild recht genau. Allerdings ist das Instrument, das Jacobus Galtusz van Hagerbeer erst ein Jahr zuvor vollendet hatte, auch heute noch im gegenüberliegenden Seitenschiff an der Wand zwischen *Weitkopers-* und *Sint-Joriskapel* (dem nördlichen Vierungsarm) zu suchen. Daß die Seitenkapellen mit galerieartigen Einbauten versehen oder durch eine Folge von vier hölzernen Säulen mit Architrav abgeschlossen wurden, ist in Anbetracht entsprechender Vergleichsbeispiele unwahrscheinlich.[61] Gilt gleiches ebenso für das Vorhandensein einer Empore unterhalb der

---

60 Vanhaelen konstatiert vorauseilend: „The gallery and colonnade at left, the epitaph, and, of course, the icon are all alien to this space." und weitet Walter Liedtkes stilistische Kategorie der „realistic imaginary church" – prinzipiell zurecht – auf eine inhaltliche Ebene aus, VANHAELEN 2005A, 249.

61 Vgl. die von Nicolaes Listingh (1630–1705) in Auftrag gegebene idealisierte perspektivische Wiedergabe der *Oude Kerk* in Amsterdam basierend auf Vermessungen von Justus Vingboons, Kupferstich, nach 1683, publ. bei JANSE 2004, 234, Abb. OA 23, sowie den Kupferstich von Jan Goeree (1670–1731) mit den Blicken durch das Mittelschiff nach Westen und nach Osten, *beeldbank* des *Stadarchief* Amsterdam, Nr. 010097011204, publiziert auf URL: http://beeldbank.amsterdam.nl/ (zuletzt gesehen am 15. Aug. 2009). Die als Vorlage dienende Zeichnung mit Blick nach Westen wird durch Janse auf um 1710 datiert, JANSE 2004, 235, Abb. OA 25. Weder bei De Witte noch Van Streek kommen derartige Einbauten weiter vor.
Zwischen *Smids-* und *Huiszittenkapel* befand sich lediglich eine in der Mitte des 16. Jh. in Gebrauch genommene Empore für Alexianer-Brüder (*cellebroers*), welche aufgrund ihrer Sorge für Pestkranke isoliert der Messe

Orgel, deren grau und golden bemalter Architrav in dorischer Ordnung den Betrachterblick von der linken Seite in den dargestellten Raum führt? Hölzerne Galerien gehörten zur üblichen Innenausstattung nicht nur von Amsterdamer Kirchen – an der hinteren Stirnseite der *Westerkerk* befindet sich noch heute ein solcher Einbau – und waren auch in den zahlreichen Hauskirchen dissentischer Konfessionen vorhanden gewesen (Abb. 73). Eine gegen den Turm angebaute Orgelempore gab es in der *Oude Kerk* zu Delft. Von ihr haben sich zahlreiche Darstellungen der Van Vliet-Werkstatt erhalten, die sie von verschiedenen Blickpunkten aus zeigen und, wenn sie datiert sind, aus der zweiten Hälfte der 1650er Jahre stammen (Abb. 65).[62] Trotz unterschiedlichster Qualität zeugen sie in ihrer Betonung der schräg gegeneinander gestellten Architrave von einem eigenständigen Bildgedanken Hendrik van Vliets, welcher wohl das Ausstattungsmotiv in seiner bildnerischen Wirksamkeit für ein Kircheninterieur als erster wahrgenommen hatte. Es ist denn auch nicht ausgeschlossen, daß De Witte die Bildidee – nicht die Ausführung oder das direkte Motiv – von Van Vliet übernommen hat.[63] In der Amsterdamer Alten Kirche konnte er nun um 1660 tatsächlich eine vorhandene Konstruktion studieren. Die Westorgel stammte ursprünglich aus dem Jahr 1539. Ihr Gehäuse war 120 Jahre später von Jacobus Galtusz van Hagerbeer vergrößert und einige Pfeifen waren neu gegossen worden, bevor man auch das Instrument 1686 grundlegend modernisierte.[64] Wahrscheinlich ist, daß im Zuge des Umbaus 1659/60 für einige Jahrzehnte eine Empore eingebaut wurde. Philip von Zesen beschreibt sie einige Jahre später als „ein pohrkirchlein vor etliche sänger und seitenspieler" und gibt damit zugleich ihre Funktion an.[65] Während gottesdienstliche Orgelbegleitung in Amsterdam erst äußerst spät, im Jahr 1680, eingeführt wurde,[66] entsprach der Bau der Empore dem offensichtlichen Bedürfnis städtischer Musikkultur. Emanuel de Wittes wohl auf 1659 zu datierender Blick aus der *Lysbeth Gavenkapel* auf vier Mittelschiffjoche zeigt die Orgelempore nicht (Abb. 143).[67] Auch

---

beiwohnen mußten. Nach der Alteration wurde die Galerie als Stauraum genutzt und schließlich im 18. Jh. abgebrochen, JANSE 2004, 99, 101, 258, 282.

62 Siehe auch die oben, Kap. 2.5.2, Anm. 338, genannten Gemälde Van Vliets, unsere Abbn. 66, 79, 135 und die Ost-West-Ansichten der *Oude Kerk*, etwa in Frankfurt (die Daten oben, Kap. 5, Anm. 6).

63 Das Triglyphenfries wird bereits auf Gemälden Van Vliets betont. Die Delfter Empore weist einen trapezförmigen Rücksprung zwischen den zwei vorderen Pfeilern auf, während De Witte es auf dem Stuttgarter Bild so erscheinen läßt, als ob die vordere Front gerade verläuft und die Seiten einen Knick aufweisen.

64 Die noch heute vorhandene große Orgel schließlich wurde 1724-26 von Christian Vat(t)er mit Dekorationen von Jurrian Westerman gebaut, BIJTELAAR 1975, 71-80; JANSE 2004, 315ff.

65 ZESEN [1664] 2000, 435, auch zit. durch BIJTELAAR 1976, 51. Der Begriff „Pohrkirche" wird etymologisch mit „Empore" in Verbindung stehen, vgl. ebd., 382, zur lutherischen Kirche am Spui: „Unter jedem der zwei euersten oder seiten-gewölbe befinden sich drei Gänge / oder vielmehr Pohrkirchen über einander [...]". Im Stich von Jan Goeree um 1710 (oben, Anm. 60) kommt eine derartige Empore nicht mehr vor.

66 BIJTELAAR 1975, 82f.

67 Emanuel de Witte, *Das Innere der Oude Kerk in Amsterdam*, Holz, 46 x 56,2 cm, sign. u. dat. m.u.: E. De WIT [...] 165[.], Los Angeles, Sammlung Mr. and Mrs. Edward William Carter. Die letzte Ziffer der Signatur ist vielfach als 9 gelesen worden, vgl. MANKE 1963, 87, Nr. 44; AUSST.-KAT. LOS ANGELES, BOSTON & NEW YORK 1981-82, 117-119, Nr. 29; LIEDTKE 1982A, 116, 130, App. III: Nr. 256 bzw. App. Vb: 125. Janse

andere kleinformatige und relativ schnell ausgeführte Tafeln, welche wohl auf einen Ausschnitt jenes Gemäldes zurückgehen, lassen den Einbau unter dem Positiv vermissen (Abbn. 141, 142). Die Darstellung des Rückpositivs unterscheidet sich deutlich von der Wiedergabe dieses Motivs auf verschiedenen hochformatigen Versionen desselben, aber auf drei Joche reduzierten Blicks, welche allesamt in den siebziger oder achtziger Jahren gemalt wurden und eine Predigt zeigen (Abb. 144).[68] Jene weisen nun – und dies soll hier interessieren – ein „pohrkirchlein" auf, das sich, von einem anderen Blickwinkel wiedergegeben, auch auf einem weiteren Gemälde aus dem Jahr 1677 wiederfindet.[69] Diese Beispiele lassen vermuten, daß die Form der Empore jener in der Delfter *Oude Kerk* vergleichbar gewesen sein muß und ebenfalls in das erste Joch des Mittelschiffs eingeschrieben war. Da die Vorderseite trapezförmig zurückspringt, besitzt sie eine in drei Bereiche einzuteilende Oberfläche, deren Nutzung für Musiker und verschiedene Stimmgruppen gut vorstellbar ist. Wichtiger als die Konstatierung eines dokumentarischen Wertes scheint mir freilich, auf die Funktion dieses Motivs (bzw. seines Fehlens) für die unterschiedlichen sich auf das Innere der Alten Kirche beziehende Kompositionen zu verweisen. Während im Gemälde der Sammlung Carter ein direkter Durchgang unterhalb des Orgelpositivs durch die Schiffe ermöglicht ist und der Betrachterblick damit eine rhythmische Wanderung durch den Raum hin zur Kanzel beginnen kann (Abb. 143), schiebt die Empore ihn bei den späteren, hochformatigen Predigtdarstellungen direkt nach rechts zum – im übrigen bereits am zweiten statt am fünften Pfeiler befindlichen – Predigtstuhl (Abb. 144). Damit unterbindet sie nicht nur den direkten Durchblick zur Hamburgerkapelle, sondern unterstreicht das Gefülltsein des Raumes mit Mobiliar und Menschen.

Die Form des Einbaus im Stuttgarter Bild weicht vom Erwarteten ab. Statt der Vorderfront springt die hier sichtbare rechte Seite ein und scheint es, als ob die Empore eine Vierteldrehung

---

bespricht das Aquarell, das Cornelis Pronk nach diesem Werk angefertigt hat, und spricht der Wiedergabe des Hauptwerkes relativ wenig historische Verläßlichkeit zu, JANSE 2004, 315.

68 Emanuel de Witte, *Die Oude Kerk in Amsterdam während einer Predigt*, Lw, 70,5 x 57,5 cm, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv.-Nr. KMS6320, MANKE 1963, 88, Nr. 47; vgl. auch die ähnlichen Predigtdarstellungen (Emanuel de Witte, *Die Oude Kerk in Amsterdam während einer Predigt*, Holz, 54,5 x 45 cm, sign. l.u.: E. DE WI[TTE], Zürich, Stiftung Sammlung E.G. Bührle, MANKE 1963, 88, Nr. 48; Emanuel de Witte, *Die Oude Kerk in Amsterdam während einer Predigt*, Lw, 119,4 x 100,6 cm, sign. u. dat. l.m., am Zaun: E. de Witte A 1686, october 1, Detroit, The Detroit Institute of Arts, Founders Society Purchase, Edsel B. Ford Fund, Inv.-Nr. 37.1, MANKE 1963, 88, Nr. 46, Abb. 108; Emanuel de Witte, *Die Oude Kerk in Amsterdam während einer Predigt*, Lw, 80 x 66 cm, sign. r.u. E.De Witte, Birmingham, Barber Institute, MANKE 1963, 87f., Nr. 45, Abb. 104) sowie das *Interieur der Oude Kerk mit Totengräber im Gespräch*, Lw, 75 x 69 cm, Springfield/Mass., Museum of Fine Arts, MANKE 1963, 91f., Nr. 61, Abb. 86.

69 Emanuel de Witte, *Kircheninterieur mit Motiven der Oude Kerk in Amsterdam, im Seitenschiff gesehen von Ost nach West*, Holz, 43,2 x 34,9 cm, sign. u. dat. l.u.: E. de Witte Aº 1677, Detroit, The Institute of Arts, Inv.-Nr. 89.54. Mankes Gründe, die Echtheit des Werks in Frage zu stellen, kann ich nicht nachvollziehen, MANKE 1963, 135, Nr. 274, vgl. KAT. DETROIT 2004, 266f., Nr. 111 (De Witte).
Die gleiche Emporenform wird zudem wiederholt in einem Gemälde De Wittes in Amsterdam, die Daten oben, Kap. 5.1.1, Anm. 23.

erfahren hätte.[70] Welchem bildnerischen Ziel dient diese Veränderung? Die Orgelempore bietet dem Auge nun einen geschwungenen, oder besser „geknickten" Eingang in den Kirchenraum in Leserichtung. Erst durch den Einbau hindurch wird man des Mittelschiffs mit Kanzel und den an einem Pfeiler befestigten Gedenkschilde und der Rüstung gewahr; diese Motive erscheinen im Durchblick zugleich gerahmt und hervorgehoben. Die lineare Verlängerung der Schwelle, auf der eine stillende Mutter sitzt, führt direkt zu den Köpfen der sich im Seitenschiff unterhaltenden Herren in dunkler Kleidung, während Architrav und Balustrade schließlich auf das an einem Doppelpfeiler befestigte Epitaph zulaufen, das durch sein Veronikatuchmotiv den Betrachter bereits mit dem ersten Blick gefesselt hat. Hierauf wird im dritten Abschnitt gesondert einzugehen sein. In einem anderen Gemälde, dessen Anlage dem Stuttgarter Gemälde kompositorisch verwandt ist, hat De Witte das ebenfalls das Emporenmotiv zur Rahmung und als optischen Eingang in den Raum gebraucht (Abb. 168).[71] Daß dem so ist, zeigt die räumliche Inkonsequenz, auf welche man durch die Empore aufmerksam wird. Statt eines Seitenschiffes bildet das zum Chor hinlaufende Mittelschiff das zentrale Moment. Da sich jedoch die Orgelempore an gleicher Stelle wie im Stuttgarter Bild befindet, müßte sie sich über dem linken Seitenschiff erheben, ein Ding praktischer Unmöglichkeit. So weit geht die Stuttgarter Komposition nicht, doch arbeitet der Maler auch hier, wie gesehen, mit Elementen, die den mit dem tatsächlichen Raum der *Oude Kerk* vertrauten Betrachter verstören sollten.

Für den zeitgenössischen Kenner der Werke De Wittes muß dessen freier Umgang mit Ausstattungselementen nicht unbedingt eine Überraschung gewesen sein. Zwar zeigt die Mehrheit der in den fünfziger Jahren entstandenen Ansichten der *Oude Kerk* Kanzel und kleine Orgel im richtigen räumlichen Verhältnis zueinander,[72] doch gibt es bereits Beispiele, in denen der Maler

---

70 Bijtelaar hat sich zu viel auf die Realitätsnähe speziell dieses Gemälde verlassen, wenn sie die historische Empore als folgt beschreibt: „[...] een galerij [.], die evenwijdig met de torenmuur liep, maar aan weerskanten was uitgezwenkt [...]", BIJTELAAR 1976, 52.

71 Emanuel de Witte, *Kircheninterieur*, Lw, 46 x 57 cm, Rijswijk, Instituut Collectie Nederland, Inv.-Nr. NK 2730. Manke datiert das Gemälde aus mir unerklärlichen Gründen in die Mitte der fünfziger Jahre, MANKE 1963, 108, Nr. 126; vgl. auch die Version von der Hand Hendrick van Streeks (Verst. Amsterdam (Christie), 9.5.2001, Nr. 74).
Ein anderes Beispiel, bei dem das Emporenmotiv nur eine kompositorische Funktion haben kann – der Raum, in den sie den Blick von rechts führt, ist ansonsten nur als Kombination von Längs- und Querschiff zu definieren – ist ein Gemälde in Edinburgh: Emanuel de Witte, *Das Innere einer protestantischen gotischen Kirche mit Motiven der Oude und Nieuwe Kerk in Amsterdam*, Lw, 190 x 162 cm, Edinburgh, National Gallery of Scotland, Inv.-Nr. NG990; MANKE 1963, 105, Nr. 113, Abb. 85.

72 Hier lassen sich drei Gruppen unterscheiden:
1. großformatige Durchblicke durch das Mittelschiff der *Oude Kerk*: Lw, 80,5 x 100 cm, Washington, National Gallery of Art, Inv.-Nr. 2004.127.1; MANKE 1963, 93, Nr. 65, Abb. 46 – Lw, 115 x 133 cm, Amsterdam, Stichting De Oude Kerk, MANKE 1963, 94, Nr. 72, Abb. 43 – Lw, 80,5 x 92,5 cm, sign. u. dat.: E. D Witte A° 1655, Verbleib unbekannt (Slg. Julius Priester, Wien; Beschlagnahmung durch die Gestapo, 11.2.1944); MANKE 1963, 95, Nr. 73;

einem der beiden Objekte einen anderen Ort gewiesen hat. Auffallend hierbei ist, daß letztere zumeist ein kleines Format besitzen. Allesamt beziehen sie sich auf Blicke durch das nördliche Seitenschiff bzw. aus der Vierung in Richtung des Chores.[73] Ein Gemälde aus einer New Yorker Privatsammlung ist außergewöhnlicherweise auf Kupfer gemalt und könnte deshalb sogar in die Nähe kurioser Kabinettstücke gerückt werden.[74]

Die Gegenüberstellung von Predigtstuhl und kleiner Orgel, wie sie in Stuttgart begegnet, war bereits in einem ein Jahr zuvor datierten Werk, das heute in Gouda ausgestellt ist, angelegt (Abb. 169).[75] Dieses ist von kleinerem Format und geringerer malerischer Qualität, so daß das Stuttgarter Werk als eine in höherem Standard ausgeführte Variante anzusehen ist. Möglich ist selbstverständlich ebenfalls, daß beide Gemälde auf eine 1659 oder wenig eher entwickelte Bildfindung zurückgreifen. Nicht nur für Emanuel de Witte war es eine übliche Vorgehensweise, stets Variationen in verschiedenem Format, manchmal auf anderem Bildträger und in abweichender Ausführung herzustellen. Der Vergleich von Houckgeests Versionen des Oraniergrabes am Anfang dieser Arbeit hat paradigmatisch gezeigt, daß dies nicht nur unter ökonomischen Gesichtspunkten effektiv war – mit wenigen Eingriffen konnte vielmehr eine subtile inhaltliche Schwerpunktverlagerung erreicht werden.[76] Einer solchen im Bezug auf De Wittes Stuttgarter Gemälde nachzuspüren, erlaubt daher seine ausführliche Gegenüberstellung mit der Komposition in Gouda.

---

2. Durchblicke durch die Vierung bzw. das Querschiff nach Norden, von mittelgroßem Format: Lw, 64,5 x 72,5 cm, sign. r.m. auf der Chorschranke: E De Witte, früher Scheveningen, Sammlung P.M. Kerdel (1963), MANKE 1963, 92, Nr. 62, Abb. 31 – Lw, 60,5 x 75,5 cm, sign. u. dat. l.u. auf dem Steinboden: E DE Witte A° 1659, Hamburg, Kunsthalle, Inv.-Nr. 202, MANKE 1963, 94, Nr. 70, Abb. 38; AUSST.-KAT. HAMBURG 1995-96, 56f., Nr. 20 – Lw, 78,7 x 104,2 cm, Chapel Hill/North Carolina, Ackland Art Museum, Ackland Fund, Inv.-Nr. 73.31.1, MANKE 1963, 94, Nr. 71.

3. Innenansichten mit Predigt, schräg durch das Langhaus zur Kanzel: unsere Abb. 143 und Lw, 50,5 x 41,5 cm, früher sign. u. dat. 1654, Den Haag, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Inv.-Nr. 824, MANKE 1963, 91, Nr. 59, Abb. 19.

73 Ein Beispiel ist unsere Abb. 134; vgl. auch das Werk in Bergamo (dazu oben, Kap. 6.5, Anm. 254) und ein Gemälde zuletzt im Kunsthandel (Holz, 55 x 49 cm, sign. u. dat. l.u.: 1669, zuletzt Verst. Köln (Lempertz), 24.-26.5.1982, Nr. 20; Manke 1963, 96, Nr. 77, ohne Abb. (dat. um 1650) – aufgrund der Wiedergabe der alten Orgel könnte, entgegen der angegebenen und Mankes Versuch, eine Datierung vor 1658 sinnvoll sein), des weiteren einen Blick durch das nördliche Seitenschiff, die die alte kleine Orgel am südöstlichen Vierungspfeiler zeigt (Holz, 29,5 x 26 cm, sign. u. dat. l.u.: „EDe Witte Aº 1656“, früher Berlin, Sammlung Victor Bruns; MANKE 1963, 106, Nr. 117, Abb. 36)) und ein Gemälde De Wittes in Gotha (die Daten oben, Kap. 6.2.1, Anm. 94).

74 Die Komposition (Sammlung John and Anne Lowenthal (1982), die Daten oben, Kap. 6.5, Anm. 254) ist der in der vorigen Anmerkung genannten Gruppe vergleichbar; AUSST.-KAT. NEW YORK 1988, 140, Nr. 60 geht fälschlicherweise von der relativen topographischen Genauigkeit der Darstellung aus.

75 Emanuel de Witte, *Kircheninterieur mit Motiven der Oude Kerk in Amsterdam*, 1659, Lw, 60 x 69 cm, sign. u. dat. m.u.: E de Witte 1659. Gouda, Het Catharinagasthuis, Inv.-Nr. 10.707, als Leihgabe des Instituut Collectie Nederland, Inv.-Nr. NK 2503; MANKE 1963, 95, Nr. 74, Abb. 44.

76 Oben, Kap. 2.1.

8.2.2 Das Epitaph im Zentrum

Zum Vergleich des Stuttgarter Werkes mit der Version in Gouda bietet es sich an, die räumliche Verschränkung von kleiner Orgel und Kanzel als zentrales, übereinstimmendes Merkmal beider Gemälde herauszugreifen und untersuchen, auf welche Weise sich ihre Beziehung gestaltet. In Gouda rahmen beide Elemente gleichsam den in der Raumtiefe wandernden Blick, wobei dieser sich entweder auf Seiten des einen oder des anderen befinden kann und der Predigtstuhl eine deutlich untergeordnete Rolle einnimmt. Der Blick des Betrachters trifft zunächst direkt auf das Gestühl rechts neben der schräg zum Mittelschiff gedrehten Notabelenbank,[77] das sich mit gleichem Abstand zu beiden Kanten des Bildes in der Mitte befindet. Zu ihm hin führen einige Fliesenreihen, die Perspektivlinien entsprechen, in besonderer Weise freilich trifft das Licht auf die parallel zur Bildfläche stehende Seitenwand.[78] Der Schatten, den die zwei im Gespräch vertieften älteren Männer werfen, verstärkt die einführende Bewegungsrichtung im Vordergrund. Der Betrachterblick kann entweder der Richtung der Lichtstrahlen folgen und über die sitzende Mutter hinweg geradewegs in das Mittelschiff zur Kanzel eintreten oder, was etwas mehr Mühe kostet, optisch über die Gestühlswand „springen" und – den Perspektivlinien von Fußboden und Gewölbe entsprechend – das Seitenschiff in Augenschein nehmen. Durch die einander eng überschneidenden Pfeiler werden beide Raumteile voneinander getrennt, wodurch letztlich nur die Entscheidung für die eine oder die andere Richtung möglich ist.

Anhand der genannten Staffagegruppe im rechten Vordergrund kann man ermessen, wie stark sich hiervon die im Stuttgarter Gemälde angelegte Raumerfahrung unterscheidet. Die zwei in Unterhaltung begriffenen Herren sind offensichtlich dem gleichen Modell entnommen wie ihre Entsprechungen in der früheren Version.[79] Während die Ähnlichkeit in Gestaltung und Plazierung unmittelbar einsichtig wird, ist herauszustellen, daß beide Gruppen in etwa gleich groß sind. Im Vergleich können sie hiermit als Maßstab fungieren, der die Ausbreitung der dargestellten Räume in den zwei Versionen von verschiedenem Format verstehen läßt. In Gouda ist nicht nur der „Anlauf" kürzer gestaltet, wodurch Herrengruppe und Gestühlswand erst eine optische Schranke formen können, der Raum fluchtet überdies stärker. Dies zeigt der Größenvergleich von

---

77 Die Bank bezieht sich auf das 1645 eingebaute Gestühl für die Sekretäre der Stadt, vgl. JANSE 2004, 326. De Witte gibt in beiden Versionen nur jenes, nicht aber die hinter ihm liegenden Einbauten wieder.

78 Legt man den Grundriß der *Oude Kerk* zugrunde, würde das Licht durch die Fenster der *Lysbeth Gavenkapel* eintreffen.

79 Zwei Figurenstudien De Wittes sind kürzlich im Kunsthandel aufgetaucht (*Die Rückenfigur eines Mannes und zwei Damen* bzw. *Ein Junge und zwei Hunde*, jeweils Öl/Papier und Leinwand, 30,5 x 23 cm, dat. 1683, zuletzt Verst. Paris (Tajan), 19.6.2001, Nr. 34 a und b); bei letzterem ist deutlich zu sehen, daß der sitzende Hund in Silhouette ausgeschnitten und später aufgeklebt wurde – eine Verwendung für kompositorische Zwecke ist daher nicht ausgeschlossen. Die Datierung der Blätter läßt spekulieren, daß diese Zeichnungen im Zusammenhang mit dem Auftrag für die Darstellung des De Ruytergrabes gestanden haben könnten, wo eine ähnliche, wenn auch nicht identische Figurengruppe und ein Windhund im Profil vorkommt (Abb. 133).

Bögen, Wänden oder Ausstattungselementen wie Orgel und Kanzel mit der Staffage. In der Stuttgarter Variante sind jene im Verhältnis zu den Figuren wesentlich größer und erscheinen gleichzeitig gemeinsam mit ihnen in einem wesentlich weiter erscheinenden Raumgefüge integriert.

Diese Verbindung zu einem räumlichen Ganzen kann man auch als Durchlässigkeit beschreiben, die sowohl zwischen den Schiffen als von außen nach innen stattfindet. Erreicht wird dies durch einen weiteren Spielraum des Blicks, etwa mit dem vom Emporeneinbau ermöglichten Durchblick zum Marienchor im äußersten Nordosten hinter der Kanzel, hauptsächlich aber mit Hilfe von Lichtfall und -reflexion auf den Wänden. Von allen Seiten wird der Kirchenraum beleuchtet, so daß sich das Licht gleichmäßig verteilen kann. Während die Sonnenstrahlen im Goudaer Gemälde unkontrolliert zu pulsieren scheinen, wird das Licht hier in verschiedener Intensität auf das Mauerwerk gebannt. Das betont die Rhythmik der Teilräume stärker als dies zuvor der Fall war, etwa der Kapellen auf der rechten Seite. Aufschlußreich ist ein Blick auf das (vorgestellte) steinerne Kreuzgratgewölbe. Während das Wölbungs- wie Beleuchtungsschema weitestgehend übereinstimmen, wird die linke Kappe der mittleren, hellen Einheit vom Licht der gegenüberliegenden Kapelle in Stuttgart etwas stärker beleuchtet.[80] Dieses Detail trägt dazu bei, daß das Licht im Raum verbreitet wird, aber auch, daß auf diese Weise eine optische Verbindung zwischen den sich aufgrund des angenommenen Betrachterstandpunktes überschneidenden Pfeilern, die wie in Gouda zunächst recht undurchlässig erscheinen, und dem Raum des Seitenschiffes hergestellt wird. Ebenfalls entscheidend für die optische Permeabilität zwischen den Raumteilen sind die Lichtreflexionen, welche sich in den Bogenstellungen sowie auf der Seitentäfelung der Notabelenbank finden. Letztere ist der teerschwarzen Basis und dem weißen Schaft des Pfeilers, an dem das Epitaph befestigt ist, benachbart, und markiert somit einen der intensivsten Hell-Dunkel-Kontraste im Bild. Nicht nur aufgrund dessen wird das Epitaph schließlich zu dem Element, das beide Raumteile und damit die in ihnen enthaltenen Ausstattungselemente verbindet. Zweifellos ist die Darstellung des Veronikatuchs auf ihm aus ikonographischen Gründen ein unerwarteter Blickfang. Ebenso aber stellt das Christushaupt das einzige menschliche Gesicht im Gemälde dar, welchem der Betrachter unmittelbar begegnen kann. Darüber hinaus jedoch ist, wie gesehen, die Position des Epitaphs innerhalb des räumlichen Geflechts von entscheidender Bedeutung für das Verständnis seiner Funktion im Gemälde.

Die im Stuttgarter Werk angelegte Raumerfahrung wird durch Weite, räumliche Integration und Durchlässigkeit geprägt, hinzukommen soll nun ein Kompositionsprinzip, das sich am ehesten

[80] Der Raum entspricht der Sebastianskapelle bzw. dem südlichen Querschiffarm, welcher 1595 durch eine Holzwand als Katechese- und Warteraum sowie zur Armenspeisung abgetrennt wurde, JANSE 2004, 252f.

durch eine geometrische Betrachtungsweise aufdecken läßt: gemeint ist ein Prinzip von im Raum verschränkten Spiegelungen, das dem einer einfachen Symmetrie im Goudaer Bild gegenübersteht. Um dies zu entwickeln, ist es nötig, auf ein einfaches Hilfsmittel für die Verteilung der Elemente auf der Fläche einzugehen, welche m.E. dem Arbeiten des Malers zugrunde liegt. Gemeint ist schlichtweg die Unterteilung der Bildfläche mittels verschiedener Diagonalen. Die Halbierungen und Viertelungen bieten ein einfaches Kompositionsverfahren, mit denen das Auge geschärft und eine gleichgewichtige Bildeinteilung erreicht werden konnte. Eine solche Rasterung verwendete etwa Claude Lorrain auf zahlreichen seiner Studienblätter.[81] Ausschlaggebend erscheint bei Lorrain nicht die Einschreibung von Baum-, Architektur- oder Landschaftsmotiven in die entstandenen Teildreiecke, sondern gerade deren Überschreitung. Die Hilfslinien überschneiden die Motive an strategischen Punkten und fördern des weiteren die Wahrnehmung horizontal und vertikal verlaufender Beziehungen innerhalb eines Blattes.[82] Schreibt man nun in Emanuel de Wittes Varianten ähnliche Diagonalrasterungen ein und verbindet die Schnittpunkte mit Geraden zu sechzehn Teilflächen, so offenbaren sich die Unterschiede in der Bildeinteilung auf einsichtige Weise (Abb. 170). Während sich der Mittelpunkt der Fläche im Goudaer Bild etwa auf der Hälfte des Bogenfeldes auf der Durchgangswand zum Chor befindet, ist er in Stuttgart nach links, unterhalb des Kapitells des vierten Pfeilers gerückt. Dies hat zur Folge, daß nicht nur der erste Pfeiler, durch welchen in der früheren Version eine viertelnde Vertikale verlief, eine zentralere Bedeutung erhält – an ihm ist nun das Epitaph angebracht –, sondern auch, daß die kleine Orgel und die Kanzel einander in gleichem Abstand von den Bildrändern gegenüberstehen. Erstere befindet sich oberhalb der horizontalen Mittellinie im äußersten rechten, letztere unterhalb hiervon im linken Streifen des Gemäldes. Auch auf die horizontale Einteilung ist hinzuweisen. Die Mittelachse verbindet die Höhe der hinteren Kapitelle der Orgelempore mit dem oberen Abschluß des Galerieumgangs an der kleinen Orgel. Horizontal geteilt wird die obere Hälfte auf der Höhe des Kapitells des zweiten Pfeilers und damit direkt über dem profilierten Segmentbogen des Epitaphs. Die horizontale Linie, welche die Viertelung im unteren Teil markiert, entspricht der Höhe der frontal zum Betrachter stehenden Gestühlswand. Im Vergleich zur früheren Variante ist diese nach links verlängert; rechnet man die senkrecht dazu stehende

[81] Roethlisberger spricht von mehreren Dutzend ab den 1640er Jahren entstandenen Blättern mit Diagonalrasterung in Feder oder Kohle, welche er als „convenient and personal rule for checking the balance of the composition" bezeichnet, ROETHLISBERGER 1968, I, 47f.; für Abbn. vgl. ebd., Nr. 132, 181r, 182, 189, 349, 454, 493, 496, 504, 507, 559, 572, 643, 644, 689, 764, 931, 975v, 1079, 1080, 1081, 1131j. Ohne eine direkte Beziehung herstellen zu wollen, möchte ich doch auf die Tatsache hinweisen, daß auch De Witte einige Gemälde mit Seehäfen und Palastarchitektur schuf – Genres, für die Claude als Meister der Perspektive gerühmt wurde.

[82] Wie Bernard Dorival aufweist, vollzog Philippe de Champaigne die flächige Organisation wichtiger Werke ebenfalls über Diagonalen, DORIVAL 1976, I, 148f., Abb. CXXIV, CXXV (seine Nrn. 140, 173).

Bank rechts hinzu, so sind die Enden des braunen Gestühls symmetrisch um die Mittelachse geordnet und bilden auf beiden Seiten eine vertikale Blickbeziehung zu Kanzel bzw. Orgel.
Die Tiefenerstreckung des Raumes, wie sie durch (im übrigen nicht exakt konvergierende) Fluchtlinien im Boden und Gewölbe angegeben wird, ist ein wichtiges Merkmal des Gemäldes, ebenso entscheidend ist freilich deren Brechung, oder besser: deren Verzögerung mittels Querbeziehungen innerhalb des Kirchenraums. Im Zentrum nun – zwischen Empore und Galerie, Instrument und Predigtstuhl, dunklem Epitaph mit Segmentbogen und, dies ist noch nicht genannt, der lichten Öffnung zum Chorumgang – steht das auf dem Denkmal angebrachte Veronikatuch (Abb. 171). Es ist dieses Element, woraufhin Emanuel de Witte die frühere Komposition in Gouda einer bewußten Transformierung unterworfen hatte: mit dem Fokus auf das Epitaph soll nun versucht werden, das Ergebnis inhaltlich zu klären.

8.2.3 Vera Icon

Die Reliquie des Schweißtuches, das Christus auf dem Weg nach Golgotha von einer Frau namens Veronika gereicht wurde, wurde seit dem Hochmittelalter im Petersdom zu Rom verehrt. Seit dem 13. Jahrhundert verbreitete sich der Kult um das auf diesem wunderbar entstandenen Abbild der *Vera Icon*, des wahren Antlitzes Christi.[83] In den sich hierum rankenden Legenden verschmelzen – ebenso wie im Objekt der Veneration selbst – alt- und ostkirchliche Traditionen. Der Glaube an durch göttliches Entstehen verbürgte, nicht von Menschenhänden gemachte heilige Bilder (*acheiropoieta*) – zunächst ausschließlich Christushäupter – hatte sich insbesondere im 6. Jahrhundert entfaltet und ist damit ein Reflex auf die vorangegangenen christologischen Auseinandersetzungen, gleichsam als Beglaubigung der gefundenen orthodoxen Formeln. Wie Christus „gezeugt, nicht geschaffen" war, so auch sein Porträt; wie Christus „wesenseins mit dem Vater" war, so fungierte sein Bild als Beleg der göttlichen Inkarnation, aus dessen Betrachtung wiederum Gott erkannt werden könnte.[84] Die Existenz verschiedener Urbilder gehörte ebenso zum Konzept wie die Möglichkeit der wunderbaren Vervielfältigung, wodurch sowohl ein Rahmen für lokale Kulte geschaffen wurde als auch die Möglichkeit, eine Darstellung mittels Kopien und Wiederholungen auszubreiten.[85] Der wichtigste Legendenkomplex rankt sich um die historische Figur des Königs Abgar IX. von Edessa, der um das Jahr 200 lebte und den, als

---

[83] WOLF 1990, 81-87; BELTING 1990, 233-252; zur Veronikalegende und der Rezeption der Reliquie: DOBSCHÜTZ 1899, 197-262; KESSLER & WOLF 1998; WOLF 2002; AUSST.-KAT. ROM 2000-01; KRUSE 2003, 269-287.

[84] Zit. sind die Aussagen des nizänisch-konstantinopolitanischen Glaubensbekenntnisses (325/381), hier nach PÖHLMANN 1991, 38, zu dessen Parallelität mit dem *acheiropoieton*-Konzept: DOBSCHÜTZ 1899, 275.

[85] Historisch im Hintergrund steht hierbei selbstverständlich die Praxis der sich entwickelnden Ikonenmalerei, bei der die Authentizität der Kopie durch die göttliche Inspiration des Malers gewährleistet wird; von einem einzigen „Konzept" zu sprechen erlaube ich mir nur aus Gründen der Vereinfachung.

Zeitgenosse Jesu rückprojiziert, ein Porträt Christi geheilt haben soll.[86] Der Dargestellte hatte die Authentizität des Bildnisses bestätigt und es zuvor durch einen Abdruck seines Antlitzes auf das Tuch vollendet.[87] Die Verehrung des Wunder wirkenden Bildes ist seit 544 in Edessa, vier Jahrhunderte später zentralisiert in Konstantinopel nachzuweisen. Nach 1204, dem Jahr der Plünderung Ostroms durch die Kreuzfahrer, erhoben sowohl Rom als auch Paris und Genua Ansprüche, das ursprüngliche „Mandylion" (Schleier oder Tuch) zu besitzen, tatsächlich aber handelt es sich bei den noch immer erhaltenen Werken um Duplikate eines wohl bereits in archaisierendem Stil gemalten Originals.[88] Dargestellt wird ausschließlich ein Gesicht mit starren Augen, strenger Nase, einem spitz zulaufenden Vollbart sowie ebenso langem Haupthaar. Durch das Fehlen von Hals- und Schulterpartie – unterstrichen durch die vorgenommenen Rahmungen – erscheint es zugleich gewissermaßen aus dem menschlichen Zusammenhang entrückt.

Mit dieser, wie gesagt im 13. Jahrhundert auch „materiell" nach Westen überführten Tradition der oströmischen *acheiropoieta* verschmolz die Legende um Berenike/Veronika, der von Jesus geheilten blutflüssigen Frau, welche eine noch zu dessen Lebzeiten angefertigte Darstellung ihres Wohltäters besessen haben soll.[89] Durch Anblick und Verehrung sei Kaiser Tiberius geheilt worden, was ihn zur Bestrafung des Pilatus für die Hinrichtung Christi veranlaßt habe. Die römische Schweißtuch-Reliquie (*sudarium*), deren Benennung als „Veronica" bereits für das 11. Jahrhundert belegt ist, wurde erstmals etwa 1210/15 mit Bildern des Antlitzes Christi in Verbindung gebracht.[90] Ein Abdruck entstand, so Gerald van Wales in seinem *Speculum Ecclesiae* (ca. 1215), als Veronika ihr Gewand auf Jesu Gesicht drückte, während dieser aus dem Tempel kam. „Und einige sagen, Veronica bedeute in einem Wortspiel gleichsam die wahre Ikone (*veram iconiam*) oder das echte Bild (*imaginem veram*)."[91] Erst ab dem 14. Jahrhundert ist die Verbindung dieser Reliquie als Schweißtuch mit Abbild mit der Passion Christi bezeugt; die Figur

---

86 Zu den verschiedenen Varianten und Quellen DOBSCHÜTZ 1899, 102-196.

87 Samuel van Hoogstraten freilich kennt eine Variante dieser Legende, die er als glaubwürdige Tatsache als folgt wiedergibt: „Zy [‚geloofwaerdige schrijvers'] verhaelen dan, dat de Heere *Christus* zelve zich niet ontwaerdigt heeft van uitgeschildert te worden, en dat *Agbarus* Prinse van Edessen een Schilder heeft gezonden om den Heere te konterfeyten: maer dat deeze Schilder dit niet en konde doen, om den grooten schijn, die zijn aenschijn van hem gaf: en dat daerop de Heere Christus den doek nam, en de zelve aen zijn aengezicht duwende, zijn beeltenis daer in drukte, en dat hy dit aen Abgarus zond, om zijn godvrugtige begeerte te voldoen. Dat dit war is, betuigen veel oude schrijvers [...]", VAN HOOGSTRATEN 1678, 249.

88 Rom, bis 1877 in der Kirche San Silvestro in Capite, jetzt Città del Vaticano, Palazzi Pontifici, Lipsanoteca; Genua, seit 1384 belegt in der Kirche S. Bartolomeo degli Armeni als Geschenk des oströmischen Kaisers Johannes V.; die Spur des Pariser Exemplars, welches als Schenkung Kaiser Balduins an den französischen König 1247 in die Ste. Chappelle gelangte, hat sich im 18. Jh. verloren, vgl. BELTING 1990, 235ff.

89 Eine von Eusebius tradierte Variante kennt eine Christusstatue im Hof der Berenike, dies ebenfalls bei VAN HOOGSTRATEN 1678, 250.

90 Christiane Kruse bezeichnet den Vorgang als einen „intermedialen Akt", in dem das nur textlich bekannte Urbild mit einem Träger – der bereits verehrten, bildlosen Tuchreliquie „Veronika" – verschmolzen wurde, KRUSE 2003, 278.

91 Zit. nach BELTING 1990, 603 (37.C).

der Veronika gehört seitdem zum Kreuzweg, Dornenkrone, Blutstropfen und der leidende Gesichtsausdruck zur Wiedergabe des Christushauptes. Als durch göttliches Bildwirken erhöhte Kontaktreliquie nicht nur aus der Lebens-, sondern nun auch aus der Leidenszeit Christi erhielt das Veronikatuch eine zentrale Rolle innerhalb der römischen Wallfahrtsstationen mit entsprechenden Ablaßversprechen. Abbildungen der *Vera Icon* gehörten denn auch zum Repertoire insbesondere römischer Pilgerinsignien[92] und zur gängigen Dekoration von Kirchenräumen, Klöstern oder Manuskripten, die so den inneren Nachvollzug der Pilgerreise ermöglichten und immer wieder das Leiden und die Person Christi meditieren ließen.[93] Ebenfalls geläufig war das Tuch der Veronika als Teil der *arma Christi*, der Leidenswerkzeuge, die als mnemotechnische Hilfsmittel die schrittweise Kontemplation der Passion unterstützen sollten. Sie werden beispielsweise im Zusammenhang mit einer Gregorsmesse abgebildet. Auf deren Ikonographie bezieht sich auch ein Beispiel aus dem holländischen 17. Jahrhundert, das erste Kupfer des inzwischen mehrmals herangezogenen Büchleins zur Meßandacht, Andreas vander Kruyssens *Misse* (Abb. 158).[94] Wir sehen die Rückenfigur eines Priesters, welcher, noch nicht im Meßgewand, vor dem Altar kniet und sich innerlich auf die Eucharistiefeier vorbereitet. Auf der Mensa befinden sich liturgische Geräte, ein Meßbuch, ein kleines Triptychon sowie, auf einem Absatz erhöht, ein größeres Retabel mit geöffneten Flügeln. Inmitten eines Kerzenpaares steht ein Kruzifix (welches allerdings auch Teil der Retabelbemalung sein kann). Vom Betrachter aus links neben dem Altar erscheinen Geißelsäule und Lanze, rechts Kreuz, Rohrstock mit Essigschwamm und die Leiter. Zwei über dem Altar schwebenden Engel tragen Geißeln und Nägel in ihren Händen, ein dritter breitet schließlich das Schweißtuch mit der *Vera Icon* aus. Wie die Tücher, welcher der rechte Engel über seiner Schulter trägt, die obere Ecke des Retabelflügels bedecken, so drängen die mit wenigen Strichen angegebenen himmlischen Strahlen das Schweißtuch geradezu, in den Raum vor dem Retabel einzudringen. Die Objekte der Meditation greifen in den dargestellten „Realraum" hinein; innerhalb der Realität des Bildes durchdringt diesen gleichsam die Ebene geistlicher Andacht. Die gegenüberliegende Seite des Meßbuches bietet die kurzgefaßte Anleitung zur Meditation. Bedacht werden sollen vier Punkte: wer leidet, was dieser erleidet, für wen und warum. Die erste Frage weist sogleich auf die zentrale Rolle des Antlitzes Christi für die Passionsmeditation, denn betrachtet werden soll „Gods Zoon / gelijck met den Vader: boven

---

92 Zu entsprechenden Funden in den Niederlanden: VAN BEUNINGEN & KOLDEWEIJ 1993, 133f. (römisch 15.-Anf. 16. Jh.), 185ff. (römisch 14.-Anf. 16. Jh., Petrus und Paulus bzw. Schlüssel kombiniert mit *Vera Icon*) sowie VAN BEUNINGEN, KOLDEWEIJ & KICKEN 2001, 283, 360 (römisch 14.-Anf. 16. Jh., *Vera Icon* mit Schlüssel, Lamm Gottes bzw. Schmerzensmann). Die *Vera Icon* wurde auch in Insignien aus Aachen (die Tunika!), Köln oder Halle eingefügt. Vgl. auch KRUSE 2003, 287.

93 Zur Veronika-Frömmigkeit in mittelalterlichen Frauenklöstern HAMBURGER 1998, 317-382.

94 Siehe dazu die Bemerkungen oben, Kap. 7.2.2 u. Kap. 8.1.4.

wien geen meerder / geen beter / geen uytnemender kan gevonden / ofte gedacht worden."[95] Erinnert werden soll hier lediglich an die Funktion des nicht von Menschen gemachten Bildes, Göttlichkeit durch die Darstellung hindurch sichtbar werden zu lassen. Neben christologischen Konzepten galt die Realität der Anschauung seit dem späten Mittelalter zunehmend der Wahrheit der sakramentalen Wandlung, dies hat nicht zuletzt der vorhergehende Fokus auf Houckgeests Stockholmer Tafel vor Augen geführt. Da sich Vander Kruyssens Meßbuch seiner Natur nach auf das liturgische Geschehen konzentriert, bietet das Veronikatuch seine sinnfällige Eröffnung.[96]

Im 17. Jahrhundert muß die römische Reliquie des Veronikatuchs wahrscheinlich bereits als verschollen gelten. Einem Bericht zufolge hatten lutherische Landsknechte das Stück während des *Sacco di Roma* (1525) in Tavernen verhandelt.[97] Auch wenn es offenbar später „wiederaufgefunden" und 1606 in die Reliquienkammer im südwestlichen Kuppelpfeiler des Petersdoms, dort, wo sich Francesco Mocchis Veronica-Statue befindet, gebracht worden ist, kann man fragen, ob dieses „Original" überhaupt Einfluß auf die Wiedergabe der *Vera Icon* ausgeübt haben konnte – oder brauchte.[98] Vom Standpunkt des 17. Jahrhunderts standen zwei „Quellen" zur Verfügung, die für das Antlitz Christi bürgen konnten: in Rom kam das *Mandylion* in der Kirche San Silvestro in Capite zu neuen Ehren und wurde 1623 würdevoll gerahmt. In der Frömmigkeitspraxis hatte sich die bildliche Überlieferung des Veronikatuches mit Hilfe von Druckgraphik und Malerei auch in den nördlichen Niederlanden ununterbrochen fortgesetzt.[99] Nicht verwunderlich

---

95 VANDER KRUYSSEN 1651, 1.

96 Das Frontispiz des Büchleins spielt ebenfalls mit der Spannung zwischen Wahrnehmung und Erinnerung, Übung und Erscheinung während der eucharistischen Andacht: Der Titel „MISSE | HAAR KORTE | UYTLEGGINGE | *en* | Godvruchtige oeffeningen | onder de zelve." wird mitsamt des Einsetzungswortes „*Doet dit tot myner* | *gedachtenisse*." anstelle des Antlitzes auf einem Tuch abgedruckt und in einer gewundenen Dornenkrone vor Strahlenkranz mit Feuerzungen präsentiert (Zitate hier entsprechend der Schriftgestalt wiedergegeben). In den Schlingen befinden sich dreidimensional gemeinte Gebilde, welche die Assoziation mit Perlen eines Rosenkranzes und damit mit zyklischer Andacht erlauben. Im Titelblatt übernehmen die Worte „Misse [...] en Godvruchtige oeffeningen" somit wörtlich das Erscheinen des wahren Antlitzes Christi, welches in der Imagination des Betrachters Gestalt erhalten kann.

97 BELTING 1990, 248.

98 Kruse deutet gerade seine „obskure Sichtbarkeit des Bildes" auf der Reliquie als ein hintergründiges Motiv für den Erfolg der ikonographischen Tradition im Mittelalter, die vorhandenen „Leerstellen" im Original verstärkten das Bedürfnis, es mit der eigenen Imagination sicht- und lesbarer zu gestalten, da Gläubige – zum anderen – das Bedürfnis „nach einer Kommunikation mit dem Bild", zeit- und ortsungebunden, hatten, KRUSE 2003, 271, 289-293.

99 Für druckgraphische Andachtsblätter mit dem Veronikatuch nordniederländischer Provenienz Verheggen 2006, 124, 158, Abb. 6.16 (Theodoor van Merlen, ca. 1665, kolorierter Stich auf Pergament, 11 x 8 cm, Privatsammlung, gebraucht als Gebetsandenken für einen Culemborger Pastor), 305, Abb. F5 bzw. 312, Abb. N12 (Abraham van Merlen, Kupferstich, 10,5 x 7,4 cm) und 306, Abb. F8 (Adriaen Matham nach Hendrick Goltzius, Kupferstich, 9,3 x 6,8 cm; die letzteren aus einer von einer Haarlemer Gemeinschaft weiblicher Laien stammenden Handschrift, Utrecht, Museum Catharijneconvent); AUSST.-KAT. ROTTERDAM 2006, 99, Nr. 135 (Dirk de Bray nach Josephus de Bray, Holzschnitt, 19,7 x 14,4 cm, RPK, RP-P-1928-122, Inschrift „Myn beminde is wit en roodverwigh, uytgekoren uyt duzsentigh. Cant. V.X."). Für Gemälde vgl. KAT. UTRECHT,

ist, daß es zur Verschmelzung oder gar zu Verwechslungen von Objekten, Traditionssträngen und Legenden kam, was sich ebenso in der Literatur der Frühen Neuzeit belegen läßt.[100] Ein Beispiel hierfür ist eine „Het Beelt Christi gesonden aen den Koninck Abagarus" betitelte Darstellung, die ein dem Karmelitenorden verbundenes Bruderschaftsbuch illustriert, welches 1664 in zweitem Druck aufgelegt wurde und, auch durch die Hinzufügung von Illustrationen eines Amsterdamer Stechers, für die nördlichen Provinzen und besonders Amsterdam zugeschnitten wurde.[101] Der Ikonographie des Veronikatuches folgend zeigt sie das streng blickende Haupt Christi inmitten eines Strahlenkranzes (Abb. 172). Mit Ausnahme des in zwei Enden auslaufenden Bartes[102] erinnert diese Darstellung der Inschrift entsprechend an das *Mandylion* Abgars. Neben dem Ursprung der Darstellung erklärt der Autor Karel Couvrechef (1588–1664), Karmelit und seit 1637 Priester in Amsterdam, dessen Relevanz für den frommen niederländischen Laien: Die Reliquie sei in Rom „von einem kunstreichen Maler schön auf eine Kupferplatte kopiert worden und befinde sich, durch einen Karmelitenpater geschenkt, im geschätzten *Maagdenhuis* zu Amsterdam, wo es mit großer Frömmigkeit aufbewahrt" würde.[103] Der im Büchlein abgedruckte Kupferstich sei, so fügt er hinzu, vom Stecher Willem van der Laegh (1614–nach 1674), der dort Schulmeister sei, nach eben jener „Kopie" gemacht, die der Leser an Ort und Stelle betrachten könnte.[104] *Maagdenhuis* war der Name des katholischen Waisenhauses für Mädchen, das sich ab 1629 am Spui gegenüber dem Beginenhof befand.[105] Auf welchen Priester sich Couvrechef bezieht, der den römischen Kupferstich in die Kapelle gebracht haben sollte, ist unbekannt – vielleicht war er es selbst, außer ihm lebten schließlich nur drei weitere Ordensbrüder zeitweise in Amsterdam und seine Neigung für Kunst und Literatur ist bekannt (wiewohl die Förderung der *Vera Icon*-Devotion zunächst einmal etwas anderes ist).[106] Das *Maagdenhuis* war nicht dem

---

CATHARIJNECONVENT 2002, 301f. (Holz, 19,5 x 15 cm, Inv.-Nr. BMH S249a, aus Heemskerk) sowie die aus einer Utrechter Kirche stammende Christus-Veronika-Szene aus der Werkstatt Gerard van Honthorsts, Inv.-Nr. OKM S 26, ebd., 208 (mit Lit.). Ein anderes, kleines Gemälde begegnete mir in der Sakristei der Beginenhofkirche in Delft, das einer rückseitigen Notiz zufolge vom Erzpriester von Rijnland Henricus van der Graft (1612–1694) in Auftrag gegeben worden war.

100 DOBSCHÜTZ 1899, 281f.; vgl. zur Würdigung der verschiedenen Bildreliquien in Traktaten der katholischen Reform HECHT 1997, 123-137.

101 [Karel Couvrechef], *De broederschap van den Heyligen Carolus Boromæus Cardinael en Aertsbisschop van Milanen. Bysonderen Patroon tegens de pest, ingestelt in de Kercke vande E.P. Carmeliten binnen Antwerpen* [...], Antwerpen: weduwe I. Cnobbaert, 1664. Ein Exemplar konnte von mir nicht selbst konsultiert werden, die Darstellung folgt daher VERHEGGEN 2006, 197-203, die auch wichtige Seiten abbildet.

102 Dies entspricht eher der spätmittelalterlichen Bildtradition.

103 Zit. nach VERHEGGEN 2006, 203, Abb. 8.10.

104 Zu Van der Laegh lediglich M.D.H., Art. Laegh, Willem van der, in: THIEME-BECKER, Bd. 22 (1928), 193; WALLER 1938, 190.

105 Zur Geschichte des *Maagdenhuis*: DE WOLF 1970, bes. 268-288; MEISCHKE 1980, 9-22; vgl. WAGENAAR 1760-67, II, 214.

106 Verheggen 2006, 197; ROGIER 1947, II, 141-144, 189f.; zu Couvrechef vgl. Art. Couvercelius (Carolus), in: NNBW, Bd. 8 (1930), 376f.; BRANDSMA 1939.

Karmelitenorden verbunden, sondern unterstand zunächst dem Kapitel von Haarlem, später verstärkt den apostolischen Vikaren. Es ist möglich, daß das gemalte (oder auch druckgraphische?) römische „Original" im Laufe der Zeit von einer gemalten Darstellung ergänzt oder durch diese ersetzt wurde. Das Utrechter Museum *Catharijneconvent* besitzt ein um 1700 zu datierendes Gemälde mit der Wiedergabe des vollplastisch wirkenden leidenden Christushauptes auf dem Schweißtuch, das Ende des 18. Jahrhunderts in der Sakristei des *Maagdenhuis* nachzuweisen ist (Abb. 173).[107] Es zeigt auffallende Übereinstimmungen mit der Darstellung des Sudariums auf Emanuel de Wittes Stuttgarter Werk, auf die an dieser Stelle hingewiesen werden muß (Abb. 171). Zum einen teilt sich beide Male der Vollbart in Abweichung von der überwiegenden Ikonographie nicht in zwei Enden, zum anderen wird das Tuch von um an die oberen Zipfel gebundenen Schleifen „aufgehängt". Wiewohl nur vorsichtig vermutet werden darf, daß die erwähnte Veronikatuchdarstellung auf weiter ins 17. Jahrhundert zurückreichende Vorbilder zurückgeht – ein Kupferstich in der Art Philippe de Champaignes (1602–1674) mag dem römischen Original ähnlich gewesen sein (Abb. 175) – und historisch kein direkter Bezug De Wittes zum *Maagdenhuis* aufzuzeigen ist, möchte ich zumindest davon ausgehen, daß der Maler mit der zeitgenössischen Verehrung der *Vera Icon* vertraut gewesen sein sollte. Immerhin bezeugen die Taufdokumente seiner drei in Amsterdam geborenen Töchter die Möglichkeit breiter Kontakte innerhalb verschiedener katholischen Kreise, die man vielleicht auf seine 1655 geheiratete zweite Frau, Lisbeth Lodewijckx van der Plas, zurückführen kann.[108] Eine Verbindung zur spezifisch karmelitisch gefärbten Bildverehrungspraxis, wie sie in Couvrechefs Bruderschaftsbuch zum Ausdruck kommt, kann noch nicht aufgezeigt werden. Das gehäuft auftretende Vorkommen von Karmeliten auf De Wittes katholischen Kircheninterieurs jedoch, das bereits bemerkt worden ist, könnte in diese Richtung weisen.[109] Couvrechef wiederum war gut in die Amsterdamer kulturellen Kreise eingeführt, bekannt mit Joost van den Vondel und selbst im Zeichnen geübt.

Vor dem Hintergrund dieser nur Ansätzen zu erfassenden Frömmigkeitspraxis um die *Vera Icon* in Amsterdam erscheint es demzufolge nicht notwendig, für die Interpretation von De Wittes Stuttgarter Gemälde einen Gegensatz zwischen alt und neu, zwischen der Zeit vor und nach dem Bildersturm, zu konstruieren. Die Aktualität der Ikonographie weist noch entschiedener auf katholische Bildsprache, als dies in einer Vanhaelen folgenden Darstellung der Fall wäre. De

---

[107] *Schweißtuch der Veronika*, Lw, 58 x 65 cm, Utrecht, Museum Het Catharijneconvent, Inv.-Nr. ABM S 332, vgl. KAT. UTRECHT, CATHARIJNECONVENT 2002, 340; vgl. auch MEISCHKE 1980, 56f., Abb. 26; VERHEGGEN 2006, Abb. 8.12 (beide Abbn. einschließlich des originalen Rahmens). Gemalt wurde es möglicherweise für die 1691 neu eingerichtete Kapelle im neuen Flügel des Hauses, dazu MEISCHKE 1980, 20.

[108] Vgl. oben, Kap. 1.3.1, Anm. 168, 170, 172.

[109] Oben, Kap. 7.2.2, Anm. 72.

Witte brauchte eben nicht auf den historischen Ikonoklasmus zurückzugreifen,[110] sondern assoziierte seinen Kirchenraum mit lebendiger Bildverehrung.

Trotzdem stellt sich die Frage, ob mit der Konzentration auf das Epitaph in erster Linie eine konfessionelle Stoßrichtung verbunden werden muß. Legt man den gezeigten Kirchenraum nämlich nicht von vornherein auf einen ausschließlich reformierten fest, so erübrigt sich die Fixierung auf eine die historische *Wandlung* des Sakralraumes kontemplierende Betrachtungsleistung. Damit ist keineswegs gesagt, daß ein zeitgenössischer Betrachter das Sudarium nicht als Fremdkörper innerhalb des Kircheninterieurs wahrgenommen haben dürfte: für ein Zeichen wie dieses war kein Platz mehr in einer holländischen Stadtkirche – doch wie „reformiert" ist die von Emanuel de Witte gemalte Kirche eigentlich? Die privilegierte Konfession manifestierte sich auch hier hauptsächlich mittels des Gestühls, Bänke und Notabelensitze waren auf die Kanzel als das Zentrum des reformierten Gottesdienstes ausgerichtet. Wenngleich gut sichtbar, wurde dieses jedoch in den Hintergrund gerückt und räumlich gleich doppelt überlagert: von den Orgeln. Die avancierten Instrumente waren städtisches Eigentum und die *Oude Kerk*, so betont, vor ein „öffentlicher Musiksaal". Mit der von Jan Pietersz. Sweelinck geprägten musikalischen Tradition, die man in allwöchentlichen Abendkonzerten hören konnte, stand Orgelmusik im Dienst des blühenden kulturellen Lebens der Metropole[111] – und nicht etwa des Gottesdienstes. Bis 1680 wurden die Predigten nämlich lediglich durch Orgelspiel gerahmt und Psalmen a capella gesungen.[112] Wenn wir uns vergegenwärtigen, daß solches in Delft (1634) und Dordrecht (1638) fast zwei Generationen vorher und damit vor Erscheinen von Constantijn Huygens Traktat *Gebruyck of ongebruyck van 't orgel in de kercken der Vereenighde Nederlanden* (1641) geändert worden war, die Reformierten Rotterdams gottesdienstliches Musizieren 1649 einführen, das Utrecht von Voetius und Lodenstein aber bis 1685 warten sollte, zeigt sich, wie stark das Zulassen von Orgelbegleitung vom lokalen Klima abhing.[113] Zu dem Zeitpunkt, an dem Emanuel de Witte das Gemälde entwarf, dürften die Orgeln Amsterdams schwerlich eng mit der reformierten Religion verknüpft gewesen sein – wenn sie nicht gar in einem spannungsreichen Verhältnis zueinander standen. Die Organisten der *Oude Kerk* schienen zumindest gern provoziert zu haben. Jan Pietersz. Sweelincks Sohn und Nachfolger Dirck etwa lud 1645 viele Katholiken zum „Kindeke Wiegen" (dem rituellen Wiegen einer Jesuskind-Puppe zu Weihnachten) in die *Oude Kerk*, 1680 wurde der Organist Sybrandt van Noordt zur Verantwortung gerufen, weil er an einem Mittwochabend eine Rede von der Kanzel hielt – und damit offensichtlich die alleinige

---

110 Dagegen VANHAELEN 2005A, 253: „By referencing the Vera Icon, de Witte calls up the suppression of previous visual practices of devotion, which [...] once were central to that space."

111 Zu Sweelinck DIRKSEN 2002; zum Musikleben und der Orgelfrage einführend FRIJHOFF & SPIES 2000, 590-595, Zitat („openbare muziekzaal") ebd., 594.

112 BIJTELAAR 1975, 82f.

113 LUTH 1996, 267f.; FLORIJN 1992, 108; zum Widerstand von orthodoxer Seite ebd., 107f.

Autorität der Prädikanten in Frage gestellt hatte.[114] In dem Sinne ist die prominente Position des hölzernen „pohrkirchlein" auf De Wittes Bild, aber auch die Verschränkung der kleinen Orgel, die sich durch das prominent am Gehäuse angebrachte Stadtwappen auszeichnet, mit der Kanzel im Hintergrund zumindest bedenkenswert.

Ob es genügt, die Interpretation des Gemäldes auf eine konfessionelle Provokation zu beschränken, kann also noch gar nicht entschieden werden. Quellen, die den historischen Kontext des Werkes offen legen würden, fehlen, weshalb es keine eindeutige Antwort geben wird. Die Diskussion um das Für und Wider, die die Spannungen zwischen Originalraum und Bild, Orgel und Kanzel, Epitaph und Betrachtererwartung offenlegt, läßt überlegen, ob diese fruchtbare Spekulation nicht genau das ist, was dem Gemälde am ehesten entspricht. Ist seine inhaltliche Vielschichtigkeit nicht ebenso angelegt, wie – gleichsam in metaphorischer Übertragung – die verschiedenen Motive im Raum miteinander verschränkt sind? Wird damit auf einen anderen Diskurs rekurriert, der sich, wenn auch nicht vollständig losgelöst von der konfessionellen Frage, in einem anderen Rahmen bewegt?

Emanuel de Wittes Bezug auf das Ur-Bild göttlichen Bildermachens läßt einen Aspekt hervortreten, der die Diskussion um dieses Gemälde bereichern kann: die Frage nach dem Künstler als Autor. Im folgenden soll deshalb erörtert werden, inwiefern dieses außergewöhnliche Kircheninterieur De Witte zur Präsentation seines eigenen künstlerischen Verständnisses diente. Mit dem Fokus auf das Sudarium hat Angela Vanhaelen auf sehr anregende Weise eine Opposition zwischen sakraler Bilderverehrung bzw. religiös motivierter Bilderfeindlichkeit und De Wittes künstlerischer Identität postuliert. Die Frage ist, ob sich dies aufrecht erhalten läßt. Ich wage die These, daß die selbstbewußt hervortretende Autorschaft keineswegs im Gegensatz zum soeben beschriebenen spirituellen Wert des Veronikatuches verstanden werden darf: letzteres verstärkte ersteres vielmehr. Wie gezeigt werden soll, hat sich der Maler bewußt des religiösen Moments bedient, um seine künstlerische Fertigkeit zu unterstreichen. Während diese Motivation Emanuel de Wittes Konzentration auf das Kircheninterieur durchzogen haben mag – eine These, die der Ausformulierung bedarf –, kulminiert sie im Stuttgarter Werk, weswegen für dieses der Ausdruck vom „künstlerischen Selbstporträt" angemessen erscheint.

8.2.4 Göttliches Bildermachen als Markenzeichen

Direkt unter dem Schweißtuch liest man die Signatur „Emanuel De Witte 1660" (Abb. 171). In ihrem Aufsatz hat Angela Vanhaelen dieses Element als Schlüssel zum Verständnis der künstlerischen Absicht De Wittes interpretiert, einen doppelten Ikonoklasmus zu vollziehen. Ein erster wendet sich, so die Autorin, gegen die Generationen zuvor geschehene reformierte „Reini-

[114] VIS 2002, 49; BIJTELAER 1975, 83.

gung“ des Kirchenraumes, indem der Maler nun ein betont katholisches Motiv – die *Vera Icon* – in die Darstellung einer zeitgenössischen, säkularen Hoheitsform – ein Epitaph – integriert habe.[115] Damit sei die Differenz zwischen „alt“ und „neu“ beseitigt und die Aufhebung des Bildersturms vollzogen. Während das wahre Antlitz Christi aber ein aufgrund seines Bild-Seins religiös wirksames Zeichen war, habe Emanuel de Witte das Gemalt-Sein des Schweißtuchs – und zwar von seiner eigenen Hand – unterstrichen. Durch die Opazität der Farbe sei es gleichsam entspiritualisiert. Kulminierend in der eigenen Signatur habe der Maler dem Motiv seinen magischen Charakter genommen und einen zweiten, nun künstlerischen Bildersturm durchgeführt.[116] Diese starke und faszinierende These geht allerdings einrechnend davon aus, daß der Künstler die Spannung zwischen dem (nach Vanhaelen) reformiert konnotierten Kirchenraum und dem altgläubig-„magischen“ Motiv der *Vera Icon* gespürt und sie durch einen Schritt fortschreitender Einsicht – das Künstlertum nämlich – zu überwinden versuchte. Es ginge, so die Autorin, letztlich nicht darum, wiederaufzurichten, was verschwunden war, sondern, etwas Neues in Erscheinung treten zu lassen[117] – ein Argument, dem in Anbetracht der Kreativität, mit der De Witte die Möglichkeiten des Kircheninterieurs austestete, eigentlich beizupflichten wäre. Die Realität des gemalten Bildes ist jedoch, wie gesehen, eine andere als die der bestehenden *Oude Kerk*. Auch wenn sich Vanhaelen der Fiktionalität des gemalten Raumes sehr wohl bewußt ist, stellt sich die Frage, ob der Maler überhaupt ikonoklastisch agieren mußte. War es für Emanuel de Witte notwendig, sich in diesem Werk gegen eine bestimmte konfessionelle Sicht abzugrenzen – sind nicht alle Elemente *innerhalb* dieser Komposition ganz selbstverständlich präsent und aufeinander bezogen?

Wie die vorangegangene Bildanalyse gezeigt hat, bleibt die Präsenz von gemaltem Epitaph, Schweißtuch und Signatur ein entscheidendes Charakteristikum des Gemäldes. Hat der Maler sich hiermit ein von persönlicher Religiosität motiviertes Denkmal gesetzt und sich, wie Rüdiger Klapproth im Stuttgarter Bestandskatalog erwägt, „im Bewusstsein seiner Sterblichkeit auf diese Weise der erlösenden Gnade Christi“ anempfohlen?[118] Auch wenn ich mit Vanhaelen in der Kritik übereinstimme, daß eine eventuelle Frömmigkeit des Künstlers keinerlei Aufschluß für die Interpretation bieten und zu einem romantisierten Bild führen würde, ist gerade im Bezug auf das Stuttgarter Gemälde ist durchaus relevant, daß De Witte katholische Kontakte pflegte,

---

115 VANHAELEN 2005A, 256f.

116 Ebd., 255: „[...] the face of Christ redirects sight away from the spiritual – as if that path has been blocked by the opacity of paint.“; 260: „[...] the revelation of the artist's hand in this painting provokes mistrust about two very different modes of picture making. It destroys the truth claims of the sacred acheiropoetic image and the sanctity of the objective perspectival image. The artist's hand both creates and destroys.“

117 Ebd., 261: „[...] this painting signifies the return of something that does not truly come back. The old image may reappear, but it does so in a new guise, demonstrating how the destruction of images could generate new types of representations.“

118 KAT. STUTTGART 1992, 475.

Houbraken folgend aber (in Vanhaelens Worten) „anything [was] but an orthodox Christian".[119] Denn schließlich bleibt die Komposition in ihrer verstörenden Konfrontationsmacht ein Ausnahmefall und nimmt in ihr – dies ist Vanhaelen immerhin sehr wichtig – die Künstlerpersönlichkeit einen prominenten Platz ein. Durchaus eine Überlegung wert finde ich daher ihre Feststellung, daß die am Epitaph befindliche Signatur De Wittes ausgeschriebenen Vornamen aufweist, wodurch diese von seiner üblichen Zeichnung abweicht.[120] Im Namen „Emanuel" hallte das Bild Christi noch einmal verstärkt nach, so Vanhaelen.[121] Unausgesprochen gemeint ist hiermit die prophetische Nennung des Namens des Messias', „Immanuel, Gott mit uns".[122] Hierüber muß auch und gerade im Bezug auf die Persönlichkeit des Künstlers nachgedacht werden! Ist ein virtuelles Epitaph des *Künstlers* gemeint, das auf eine Inschrift zugunsten eines (oder besser: *des* Ur-)Bildes verzichtet?[123] Weiterführend müßte man sich doch konsequenterweise erlauben, in eine nahezu vermessene Richtung zu denken und die Signatur als *subscriptio* dessen zu verstehen, was sich darüber befindet: Verschränkt Emanuel de Witte nicht ganz bewußt seinen eigenen Namen, und damit seine Künstlerpersönlichkeit, mit dem Christi zu einem „Immanuel" auf weißem Grund? Er, De Witte, ist der Schöpfer, der Konstrukteur dieses Raumes, dessen Fluchtlinien nahe des Durchgangs zum Chorumgang konvergieren; er bestimmt, wo Licht ist und wo Schatten, wodurch die paradoxe Verschränkung zwischen dem entgegenkommendem Dunkel des Epitaphbereiches und der Helligkeit in weiter Ferne noch stärker ins Bewußtsein rückt als die dieser entgegengesetzte Querbeziehung zwischen Orgel und Kanzel. Wird das Gemälde damit gar zu einem religiös überhöhten Selbstporträt – oder stehen religiöser und künstlerischer Anspruch eher in einem fruchtbaren, einander verstärkenden Verhältnis zueinander?

---

119 VANHAELEN 2005A, 254; vgl. auch oben, Kap. 1.3.1.

120 Neben dem Stuttgarter Werk sollen noch drei weitere von ca. 75 signierten Gemälden einen ausgeschriebenen Vornamen aufweisen, was jedoch in keinem Fall nachprüfbar ist (*Das Innere einer protestantischen gotischen Kirche während der Predigt*, Lw, 56 x 65 cm, sign. u. dat. r.u. auf dem Steinboden: Emanuel De Witte 166. [wurde als 8, 1 oder 0 gelesen], ehemals Berlin, Kaiser-Friedrich Museum (Kriegsverlust); MANKE 1963, 107, Nr. 121, Abb. 5 – *Kircheninterieur mit bettelnder Frau und zwei Kindern*, Holz, 50,5 x 35,5 cm, sign. r.m. auf Pfeiler: Emanuel/Witte, zuletzt Verst. New York (Christie), 15.10.1998, Nr. 60, Abb.; MANKE 1963, 112, Nr. 144 – Das Innere einer katholischen gotischen Kirche während eines Gottesdienstes, Lw, 75 x 66 cm, sign. u. dat. r. auf dem Pfeiler: Emanuel de Witte A° 1661, früher Madrid, Kunsthandel Garcia Calles (1963); MANKE 1963, 116, Nr. 160, Abb. 53).

121 VANHAELEN 2005A, 264, Anm. 70.

122 Die Anmerkungen der Statenvertaling interpretieren zu Jes 7,14: „Dat is, God met ons, *waar God en waar mens*, die de mensen weder met God verzoenen, ja *als verenigen* zal." (eigene Hervorhebungen), hiermit ist die Zwei-Naturen-Lehre unterstrichen, wie sie auch dem Konzept der *Vera Icon* inhärent ist, vgl. auch Jes 8,8 u. 10 sowie Mt 1,23. Die Vulgata kennt die Namensform „Emmanu(h)el".

123 VANHAELEN 2005A, 257: „De Witte here lays claim to the fame given the secular hero. As the power of religious image and worldly monument intertwine, it is the authority of the artist that we see emerging from within this Reformed space."

Um einer Antwort näher zu kommen, gilt es, drei Aspekte zu umreißen. Zunächst sind vergleichend Kircheninterieurs heranzuziehen, auf denen die jeweiligen Maler auf außergewöhnliche Weise signiert haben.[124] Damit verbunden wird die meditative oder literarische Übung, den Text des eigenen Epitaphs zu entwerfen; am Schluß steht ein Blick auf das Veronikatuch als Ort künstlerischen Experiments.

Pieter Saenredams *Innenansicht der Sint-Odulphuskerk in Assendelft* ist bekanntlich auf verschiedene Weise mit seinem Schöpfer und dessen Familie verknüpft (Abb. 44).[125] Am Gestühl im linken Vordergrund hat er das Gemälde präzise datiert („geschildert int jaer 1649. den 2. October") und das Gezeigte identifiziert („dit is de kerck tot Assendelft, een dorp in hollandt"). Den grauen Quader gegenüber bezeichnet eine Inschrift als Grab der Herren von Assendelft („dit is de TOMBE ofte begraefplaets vande heeren tot Assendelft"), während ein nun nicht mehr lesbarer Text darunter Saenredam ein weiteres Mal als Maler genannt hat.[126] Wohl am auffälligsten ist die am unteren Bildrand beginnende, kopfüber zu lesende Inschrift, welche auf die Grabstelle „IOHANNIS SAENREDAM SCVLPTORIS CELEBERRIMI" und zweier weiterer Verwandter aufmerksam macht. Die Erinnerung an den Beruf von Pieters Vater, dem Kupferstecher Jan Saenredam, sieht man in wörtlicher Entsprechung im Boden „eingemeißelt". Im Zusammenhang betrachtet, versichern uns die geschriebenen Texte der Identität des Ortes, der wiederum so bestimmend war für die Geschichte und Identität des Malers selbst.

Verschiedene Maler des Kircheninterieurs haben Gedenksteine als Träger ihrer Signatur in den Blick gerückt. Hendrick van Steenwijck d.J. gebrauchte ein Epitaph zur Überlieferung seines Porträts und seines Geburtsmonats und -orts, um sich in der Reihe Antwerpener Künstler zu stellen und dem Betrachter zugleich an unübersehbarer Stelle zu vermitteln, daß der Kirchenraum sein „Geschöpf" sei.[127] An ähnlicher Stelle wie Steenwijck schrieb Anthonie de Lorme seinen Namen auf ein Epitaph, dessen weitere Inschrift man allerdings als Ironisierung der „Täuschung", der Künstler sei dort begraben, lesen mag: „HIER. LEYT./BEGRAVEN. /NIEMANT."[128] In seinem Interieur der Amsterdamer *Oude Kerk* mit Leichenzug benutzte Emanuel de Witte eine

---

124 Allgemeine Bemerkungen zu Signaturen in der holländischen Malerei bei BURG 2007, 521-541, der aus statistischen Gründen bemerkt, daß sich Marinemaler in der Regel scheuten, auf der Wasseroberfläche – und damit im Widerspruch zur Bilderzählung! – zu signieren (S. 539).

125 Dazu oben, Kap. 2.3.2.

126 1961 war folgendes noch lesbar: „... kerck Assendelft een ...p in Hollant ... Saenredam 1649 volSchildert", wie die anderen Inschriften hier zit. nach: AUSST.-KAT. UTRECHT 1961, 63, Nr. 19.

127 Hendrick van Steenwijck d.J. und Frans Francken II (Staffage), *Inneres einer gotischen Kathedrale*, 1639, Lw, 87 x 118 cm, Maximilian Speck von Sternburg Stiftung im Museum der bildenen Künste Leipzig, Inv.-Nr. 1621; dazu ausführlich NICOLAISEN 2005.

128 Anthonie de Lorme und Anthonie Palamedes (Staffage), *Interieur einer protestantischen Kirche bei Nacht*, 1645, Holz, 118,1 x 151,1 cm, Inschrift r.m. auf einem Epitaph: HIER.LEYT./BEGRAVEN./NIEMANT./ A. DE./ LORME./1645., Kunsthandel Johnny van Haeften, London, Nr. A00963, URL: http://www.johnnyvanhaeften.com/detail.asp?StockNo=0159 (gesehen am 17. März 2009).

auffällige Grabplatte für seine Signatur (Abb. 134). An anderer Stelle war aufgefallen, wie die Komposition dem Auge keine andere Wahl ließ, als den Raum über Gräber zu betreten – man entzog sich dem aber nicht, da die Malerei es vermochte, die herausgeschaufelte, unangenehme Materie als besonderen Anziehungspunkt zu präsentieren.[129] In dem beschatteten „Schwellenbereich" am unteren Bildrand befindet sich ein Grabstein mit einer Kartusche, die durch skulpturierte Ohrmuschel-Ornamentik hervorgehoben wird. Sie wird mit Goldfarbe hervorgehoben und zudem von Licht beschienen, wodurch der angebrachte Namenszug – Emanuel de Wittes übliche Signatur („E.De.Witte") – unübersehbar zum Vorschein kommt. Im Zuge des optischen „Bildbetretens", wie es oben beschrieben ist, wird der Name des Malers zu einem Faktor, ohne den alles weitere nicht mehr gesehen werden kann. Die Steinplatte besitzt ungefähr die gleiche Größe wie das ausgehobene Grab und dürfte von diesem mit Hilfe des schräg liegenden Balkens entfernt worden sein – oder aber zur Neubedeckung desselben bestimmt sein. An dieser Stelle öffnet die Bilderzählung weiterführenden Spekulationen Tür und Tor. Sehen wir das Grab des Malers, trägt der Leichenzug mithin seinen Leichnam zu Grabe? Die in die gelbe Farbe hineingeschriebene Signatur gibt durch ihre leichte Perspektivierung schließlich vor, eingemeißelter Teil der Platte zu sein. Oder wurde De Wittes letzte Ruhestätte gerade geräumt, ist einer der herausgehobenen Schädel der seinige und harrt die Grabplatte der Überarbeitung? Will das Bild eine vorausschauende Meditation dessen sein, was kommt – Emanuel de Wittes eigenen Todes nämlich? Oder kommt dem Gemälde selbst der Status einer Grabstätte zu, die bei allem Vergessen den Künstler durch seine Malerei und das für ihn typische Thema in Erinnerung hält? Stehen wir letztlich einem leichten Gedankenspiel oder einer ernsthaften Auseinandersetzung gegenüber? Die Plazierung der Signatur provoziert die Diskussion um diese Fragen, nicht aber eindeutige Antworten.

Überlegenswert ist, ob man Grabsteine oder Epitaphien in den Bildern, die künstlerisch derart „angeeignet" wurden, analog zu einer literarischen Form der *meditatio mortis* verstehen kann: dem Verfassen der eigenen Grabschrift, mit Hilfe derer auf den Tod voraus- und damit auch auf das Leben zurückgeschaut wird. Die typischen Merkmale eines Epitaphtextes werden dabei für den literarischen Akt der Todesmeditation fruchtbar gemacht, etwa, indem die topische Ansprache, die den Vorbeigänger zum Stehenbleiben einlädt, zu einer Ansprache des fiktiven Lesers wird, der in einen Dialog mit dem lyrischen Ich eintreten kann.[130] Kann das frontal blickende Gesicht auf dem Veronikatuch des Stuttgarter Gemäldes, das für den Betrachter das einzige menschliche Gegenüber darstellt, auch so gelesen werden – als den Blick fesselndes Ausrufungszeichen oder,

[129] Oben, Kap. 6.5.

[130] Entsprechende Gedichtanalysen bietet WODIANKA 2004, 328-333; zur Betrachteransprache auf Epitaphien vgl. auch oben, Kap. 6.5, dort bes. Anm. 236.

mit den Worten von Pierre Patrix (1583–1671), als „Passant, arrête un peu"?[131] Fungiert die *Vera Icon* zunächst als Auftakt, der einlädt zu verweilen, zu betrachten und zu reflektieren? Eine andere Aufgabe einer Epitaphinschrift ist es, die Erinnerung wachzuhalten. Verfaßt ein Autor seinen eigenen Text – und sei als poetischer Versuch –, dann dient nicht nur der Inhalt, sondern vor allem die Art und Weise der Formulierung dazu, seine künstlerischen Verdienste einzuprägen. Wie die Praxis der *meditatio mortis* erfordert, das eigene Leben und Sterben zu bespiegeln, ermöglicht ihre literarische Form die Reflexion von Individualität, wobei das eigene stets mit einem vorbildlichen Rollenbild verschränkt wird.[132] Wie fruchtbar wird die Analogie der Literatur im Blick auf Emanuel de Wittes Kircheninterieur? Enthält es eine Vision seines eigenen Epitaphs, das einprägt, wie er erinnert werden möchte – als Maler?

In der Verknüpfung seiner Künstlerpersönlichkeit mit der *Vera Icon* wäre Emanuel de Witte keine Ausnahme. Im 16. und 17. Jahrhundert formten Darstellungen des Veronikatuchs immer auch einen dankbarer Anlaß, künstlerisches Vermögen auszutesten. Für die zahlreichen Sudarien Francisco de Zurbaráns (1598–1664) hat Victor Stoichita untersucht, wie diese sich im Spannungsfeld von „Nichtgemaltem" und illusionistischen Trompe-l'oeil bewegen (Abb. 174).[133] Indem er das leidende Christushaupt gleichsam im Tuch verblassen ließ, thematisierte Zurbarán, so der Autor, dessen „Ausgedrückt-Sein". Illusionistisch ließe sich das Medium des Schleiers, nicht aber dessen Medialität als Träger des nicht von Menschenhand aus ihm heraus „geprägten" göttlichen Antlitzes in eigene „Pinselstriche" fassen. Damit wäre ein Pol in der neuzeitlichen Wiedergabe des *acheiropoieton* formuliert, ein anderer wäre die Darstellung des Veronikatuches mit fast losgelöst vor ihm zu schweben scheinendem, frontal gegebenen plastischen Christuskopf, wie es sich bei Domenico Fetti (1589–1623) oder Philippe de Champaigne findet.[134] Wie oben erwähnt, könnte ein Stich Champaignes die fragliche „römische Kopie" der Abgar-Reliquie im Amsterdamer *Maagdenhuis* gewesen sein; auf jeden Fall aber ist die zweite Darstellungsform die für die Niederlande einflußreichere. Auch Emanuel de Wittes Veronikatuch entspricht diesem Typus (Abb. 175).[135]

---

131 Zit. nach WODIANKA 2004, 331. Zum Dialog im Gedicht des Patrix auch: MARIN 2003, 121-125.

132 Vgl. WODIANKA 2004, hier: 383.

133 STOICHITA 1991, bes. 196, 200.

134 Domenico Fetti, *Schweißtuch der Veronika*, um 1618/1622, Holz, 80,6 x 66,3 cm, Washington, National Gallery, Samuel H. Kress Collection, Inv.-Nr. 1952.5.7, dazu: SAFARIK 1990, 241ff., Nr. 106; KAT. WASHINGTON 1996, 85-89; KRUSE 2003, 298f., zu Champaigne vgl. unten.

135 Nicolas de Platte-Montagne, nach Philippe de Champaigne, *Schweißtuch der Veronika*, Kupferstich, 45,6 x 35,5 cm, London, British Museum, Reg.-Nr. 1917,1208.1863. Das malerische Vorbild galt lange als verloren (DORIVAL 1976, II, 142, zu Nr. 260), tauchte aber kürzlich im Kunsthandel auf (Lw, 70,2 x 56 cm, vor 1654): Verst. Paris (Sotheby), 25.6.2008, Nr. 48, nicht verkauft; Kunsth. Otto Naumann Ltd., New York, März 2009.

Wie die jüngere Forschung verstärkt herausgearbeitet hat, befinden sich die Tuchbilder in einem Diskurs über den Status von Bild und Medium, über Ähnlichkeit und Fremdheit, Trompe-l'oeil und Erscheinung, Offenbarung, *acheiropoieton* und Künstlerhand.[136] Die Reflexion über die Medialität des „selbstbewußt" werdenden Bildes findet ihren Fortgang in der prominenten Plazierung der Künstlersignatur mit der ausdrücklichen oder impliziten Aussage, die Hand des Malers habe das göttliche Bildnis geschaffen. Das die Illusion des Schweißtuches wiederholende – und damit gleichzeitig brechende – Cartellino auf Zurbaráns *Schweißtuch* von 1658 ist hierfür wiederum ein gutes Beispiel (Abb. 174).[137] Dennoch bleibt auch für Stoichita die Frage, ob derartige Gemälde „als entsakralisierte Bilder betrachtet werden sollen"; nicht auszuschließen wäre eine „sehr fein nuancierte Wechselbeziehung"[138] zwischen religiöser Erfahrung und künstlerischer Produktion, Theologie und praktischer Kunsttheorie. Nicht nur finde Zurbaráns Lösung seine Parallele in Gabriele Paleottis Bildtheorie, die Schilderung einer visionären Erfahrung vor einem gemalten Veronikatuch sei selbst als „mystical *trompe-l'oeil*" zu beschreiben.[139] Natürlich ist auch hier die Bemerkung, daß die Form der Rezeption kontextabhängig ist, an ihrem Platz. Für meine Argumentation ist nun lediglich entscheidend überblicksartig herauszuarbeiten, an welchen Stellen die Trennung zwischen Künstler und göttlichem Autor verwischt wird.

Exemplarisch eingehen möchte ich auf ein Gemälde von der Hand Philippe de Champaignes, das sich in Brighton befindet (Abb. 176).[140] Es blendet dem in einer steinernen Nische hängenden Schweißtuch einen nach links gerafften grünen Vorhang vor, eine Lösung, die Bernard Dorival, der Autor des *Catalogue raisonné* zu Champaigne, nur als unnötige und ungleichgewichtige Gefälligkeit ansehen kann.[141] Übersehen wird dabei, daß die Kombination von Vorhang und Schleier die Pole von Ver- und Enthüllen zum (freilich durchaus plakativ gelösten) Äußersten treibt. Indem er das dünne Schweißtuch mit dem vor diesem vollplastisch erscheinenden Christushaupt (die Stoffalten setzen sich nicht im Gesicht fort!) durch einen seidig-glänzenden parrhasischen Vorhang überlagerte, provozierte der Maler Reflexionen über die Funktion der verschiedenen Textilien. Die Leinwand, vor welcher der Betrachter steht, präsentiert sich als dreifach gelagerte Illusion, die mit der Wiedergabe verschiedener Materialität brillieren möchte: Während er an einer Stange befestigt ist, deren eigene Halterung im Ungewissen bleibt, berührt der

---

136 Vgl. neben den oben, in Anm. 82 u. 132, genannten Publikationen: MARIN 1987; MARIN 2003, 168ff.; KRÜGER 2001, bes. 80-94; BELTING 2006, bes. 117-132.

137 Francisco de Zurbarán, *Santa Faz*, 1658, Lw, 105 x 83, sign. u. dat. auf Cartellino r.u.: Fran^co^ de Zurbaran 1658, Valladolid, Museo Nacional de Escultura; STOICHITA 1991, 203; vgl. BELTING 2006, 122f.

138 Ebd., 206.

139 STOICHITA 1997, 66.

140 Philippe de Champaigne, *Schweißtuch der Veronika*, um 1640, 64,5 x 49 cm, Brighton, Brighton Museum & Art Gallery, Inv.-Nr. FA000171, publiziert von Christopher Wright als Champaigne (Wright 1978), während Dorival die Zuschreibung zurückweist (s. nächste Anm.). Die neueste Publikation zu dem Maler geht von Eigenhändigkeit aus, AUSST.-KAT. LILLE & GENF 2007-08, 200, Nr. 53.

141 DORIVAL 1992, 63f., Nr. 49 (Zuschreibung zurückgewiesen).

Vorhang den steinernen Vorsprung der Nische und eröffnet er den Blick auf das Sudarium. Wie erwähnt, erscheint das Christushaupt nicht als materieller Teil des Tuches, es bleibt – im Gegensatz zur spanischen Tradition Zurbaráns –, „aufgedrückt".[142] Dennoch wird es, wie sein Träger auch, teilweise vom Schattenwurf des Vorhangs verdunkelt. Damit ist das Christushaupt sowohl immanent – in die Realität des gemalten Bildes eingebettet – als von der malerischen Illusion abgehoben, wie sie in den Faltungen des Schleiers sichtbar wird. Der grüne Vorhang kann folglich ebenso auf einer kunsttheoretischen wie einer theologischen Ebene verstanden werden. Er dient zur Ent-deckung des Paradoxons des schlichten Gemalt-Seins des göttlichen Bildes – das *acheiropoieton* ist ein von Menschenhänden dargestelltes –, er kann aber gleichzeitig dogmatisch lehren, indem man ihn als Antitypus des Schleiers versteht. Dieser nun vermittelt den Zugang zu Gott (aufgrund von Inkarnation und Leiden) und verhindert ihn nicht mehr, wie es der Vorhang im Tempel tat.[143] Im hier angeschnittenen Spannungsfeld zwischen Vorhang und Schleier konzentrieren sich folglich künstlerischer Anspruch und theologischer Wert, wobei ich annehmen möchte, daß diese Dialektik vom Maler ganz bewußt einkalkuliert wurde – der Künstler setzt sich selbst in Bezug zum göttlichen Schöpfer.

Ein anderes Beispiel, in dem künstlerische Kompetenz und das vorhandene, für Frömmigkeit wie Theologie bedeutendes Bildkonzept einander treffen, ist der bekannte Kupferstich von Claude Mellan (1598–1688), in dem dieser das Antlitz Christi mittels einer ununterbrochenen, von der Nasespitze ausgehenden Linie graviert hat (Abb. 177).[144] Für dieses druckgraphisches Experiment kann die Motivwahl kaum zufällig gewesen sein. Gerhard Wolf führt zusammenfassend aus, daß damit „das Geheimnis der Inkarnation des ‚Theos Aperigraptos' [des unumschreibbaren Gottes, A.P.] in einen graphischen bzw. skripturalen Diskurs übersetzt und damit eben zur Zelebration der eigenen Technik/techne [wird], die gleichsam ihre Fähigkeit, sich selbst zu transzendieren, anschaulich macht."[145] Das Blatt besitzt die Inschrift „FORMATVUR VNICUS VNA", die am unteren Rand des Tuches mittels der fortlaufenden Linie reliefartig „ausgeprägt" wird, die sich darunter durch „NON ALTER" fortsetzt („Der einzigartige von einem geschaffen – keinem anderen."). Dazwischengeschaltet sind Signatur und Datierung, die Identifizierung und Verortung des hinreichend Autors ermöglichen. Auf zwei Veronikatüchern El Grecos (1541–1614) spielen die Signaturen möglicherweise doppeldeutig auf die Hand Gottes bzw. die des

142 Vgl. oben, Anm. 132.

143 Vgl. STOICHITA 1991, 198f. mit Hinweisen auf theologische Kommentare des 16. Jh.

144 Claude Mellan, *Schweißtuch der Veronika*, Kupferstich, 1649, 429 x 317 mm, sign. u. dat. r.u.: CMELLAN G. P. ET F[ECIT]. IN ÆDIBUS REG. | 1649, British Museum, Reg.-Nr. 1851,1213.449.

145 WOLF 2002, 324.

Malers – den Begriff „(a)cheiropoieton" – an.[146] Albrecht Dürer (1471–1528) gab nicht nur kleine „Veronikas" als Freundschaftsgeschenke, die von seiner künstlerischen Fertigkeit zeugen sollten – die Ineinanderblendung seines eigenen Antlitzes mit der Christusikonographie ist hinreichend bekannt.[147] Das Münchner Selbstporträt nimmt die Gestalt der symmetrisch gegebenen Christusbüste, welche in der flämischen Tradition auf Jan van Eyck (ca. 1390–1441) zurückgeht, auf. Dessen verloren gegangenes Christushaupt schließlich wurde bis ins 17. Jahrhundert rezipiert (und möglicherweise auch verehrt), in jedem Fall aber mit der Autorschaft des „Erfinders der Ölmalerei" in Verbindung gebracht. Noch auf dem Rahmen einer Kopie aus dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts findet sich die Inschrift „Joh[anne]s de eyck Inventor anno 1440 30 January" mit Van Eycks in griechischen Lettern ausgeführten Leitspruch „ΑΛΣ IXN XAN" („Wie ich vermag"),[148] während der Text auf dem Rahmen einer anderen Kopie – oder der Dargestellte? – geradewegs „sagt", Van Eyck habe ihn gemacht.[149]

Im Durchgang durch die Werke dieser – nicht der geringsten – Maler möchte ich die These aufstellen, daß sich ihre Kunst keineswegs gegen den tradierten, spirituellen Wert des Bildkonzeptes aufbäumt, sondern sie vielmehr mit ihm verbindet. Ob der Künstler sich die vorhandene tiefere Dimension für seine eigenen Zwecke zu Nutze gemacht, die Malerei als „Schleier" im Dienst des Unsichtbaren verstanden oder es eher um eine sich gegenseitig bedingende Wechselbeziehung beider Aspekte geht, muß für jeden Einzelfall gesondert beantwortet werden. Außer Frage dürfte jedoch stehen, daß es in jedem Fall der Künstler ist, der das Zeugnis göttlicher Offenbarung Kraft

---

146 El Greco, *Schweißtuch der Veronika*, um 1577/78, sign.: CHEIR DOMENIKOU, Madrid, Sammlung Caturla; El Greco, *Schweißtuch der Veronika*, sign.: DOMENIKOS THEOTOKOPOULOS E'POIEI, New York, Sammlung Goulandris; zit. nach: STOICHITA 1991, 203, Anm. 38; vgl. KRÜGER 2001, 93.

147 Vgl. KOERNER 1993, bes. 91f., 95f.; BELTING 2006, 114-117.

148 Nach Jan van Eyck, *Antlitz Christi*, Holz, 33,3 x 26,6 cm, Inschriften auf dem Rahmen: SPECIOS[VS] FORMA P[RAE] FILIVS HO[M]I[NVM] | ΑΛΣ IXH XAN| Joh[ann]es de eyck Inuentor anno 1440 30 January, Brugge, Stedelijke Musea Brugge Groeningemuseum, Inv.-Nr. GRO0206.I; vgl. KAT. BRUGGE 1979, 228f.

149 Nach Jan van Eyck, *Antlitz Christi*, Holz, 44 x 32 cm, Inschrift auf dem Rahmen: Joh[ann]es de eyck me fecit et aplevit anno 1438, 31. January – als ikh kan, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 528. Dem „aplevit" der Inschrift dürfte eine falsche Interpretation des Kopisten zugrunde liegen und sich auf „complevit" beziehen. Die Tradition des „me fecit" geht bis in die Antike zurück und blieb auch im Mittelalter lebendig, durch die Wendung geschehe, so Karin Gludovatz, die „personifizierung des bemalten Objekts, das so selbst seinen Schöpfer nennt. [...] Der Körper wird hier identisch mit dem Bildkörper, dem seinerseits auf diese Weise ‚Leben eingehaucht' wird", GLUDOVATZ 2005, 126. Im Bezug auf das Christusbild sei freilich zu nuancieren, daß das Abbild spreche, nicht die von Christus hergestellte Ikone selbst, ebd. 132; vgl. BELTING 1990, 480; BELTING & KRUSE 1994, 53ff.
Vergleichbar ist die – spätere – Anbringung des Künstlernamens („OPVS CAROLI CRIVELLI") auf Crivellis *Vera Icon* (Pavia, Pinacoteca Malaspina), eines venezianischen Zeitgenossen Van Eycks, dazu WOLF 2002, 149-156, Abb. IX.

seines gottgeerbten und gottähnlichen Vorstellungsvermögens und seiner Fertigkeit, als zweiter Schöpfer also, zu offenbaren imstande ist.[150] Wie steht es daher mit Emanuel de Witte?

Indem er das Veronikatuch in sein Gemälde einfügte, begab sich Emanuel de Witte in diesen Diskurs. Zwar wird er wohl die soeben angesprochenen Gemälde nie zu Gesicht bekommen und insbesondere das Werk seines Zeitgenossen Zurbarán nicht gekannt haben, doch dürften Thema und neue Inventionen mittels der Druckgraphik vermittelt worden sein. Schließlich wurde, wie erwähnt, die traditionelle Verehrung der *Vera Icon* in Amsterdam wiederbelebt, wodurch dieses Detail in dem von ihm gemalten Kircheninterieur als „inkorrekte" Manifestation katholischer Frömmigkeit und als Ausdruck ihres ungeschmälerten Anspruchs verstanden werden konnte. Auf jeden Fall lenkte es die Aufmerksamkeit einerseits auf die Künstlichkeit des bildgewordenen Raumes und andererseits auf denjenigen, der sie zu verantworten hatte: der Maler, der seine Identität in Gestalt der Signatur unter dem gemalten Tuch eindeutig preisgibt. Den ausgeschriebenen Vornamen, Emanuel, hat Angela Vanhaelen vorsichtig in Bezug zur Titulatur des Messias gebracht, „Immanuel, Gott mit uns".[151] Möchte man dieser verschmelzenden Anspielung weiterspüren, so ist m.E. in diesem Zusammenhang entscheidend, daß der Nachname des Künstlers „der Weiße" bedeutet und damit ebenfalls in sinnfälliger Verbindung zur „Veronika" stehen könnte. Schon früh ist in einem Wortspiel belegt, daß De Wittes Vermögen, weiße Wände wiederzugeben, als sein Markenzeichen verstanden wurde. Lambert van den Bosch (1620–1698) besang in seinem 1650 datierten Gedicht auf das „Konst kabinet van Marten Kretzer" zwei seiner Gemälde als folgt:

„[...] Een swarte nacht gemaelt door Wit.

Hoe speelt de Wit hier dus in 't swart,
En ginder door de selve handen,
Speelt Wit op verre witte wanden,
En scheyt sich echter even hart.

Doet wit alleenigh al in al
O Konstenaers van alle verwen,
Soo mooght ghy 't wit dan 't minste derven,
En prijst de Wit dan boven al."[152]

---

150 Zum Komplex der göttlichen Inspiration/Ideenlehre grundlegend PANOFSKY 1924; KRIS & KURZ 1979, 64-86 (zum Verhältnis „Deus artifex – divino artista"); KEMP 1974, bes. 225f., 231-236 (im Kontext italienischer Kunsttheorie des 16. Jh.).

151 Siehe oben, Anm. 120.

152 VAN DEN BOSCH 1650, fol. C2r, C2v.

Van den Bosch stellt den Gegensatz zwischen der dunklen Farbigkeit eines Nachtstücks, das er zuvor als „einen Joseph mit seinem wertesten Besitz, der durch das Hobeln an seinen Händen verletzt worden“ sei, identifiziert hatte,[153] und der hellen Erscheinung eines weiteren Werkes desselben Malers heraus.[154] Sowohl mit der schwarzen Farbe als auch mit der weißen spiele De Witte, wobei er in dem einem ebenso radikal wie im anderen sei („und trennt/entfernt sich jedoch ebenso stark/schnell“).[155] Während das erste Gemälde in Kretsers Sammlung als Darstellung des Zimmermannes Joseph beschrieben und möglicherweise noch bestimmt werden kann,[156] bleibt die Frage, ob sich mit dem zweiten, „weißen“ Gemälde ein Kircheninterieur verbinden läßt, wie Ilse Manke vermutet hat.[157] In der Kenntnis des De Witte'schen Œuvres sollte nicht weiter verwundern, daß die Anspielung des Dichters auf „weit entfernte weiße Wände“ in dem Werk „dort hinten“ das Bild einer Kirche assoziieren läßt. Nun datiert aber der Druck des „Konst kabinett“ ebenso aus dem Jahr 1650 wie wohl die ersten Versuche des Malers, sich in der Darstellung eines Kirchenraums zu üben. Manke war von der Innovativität De Wittes überzeugt und hatte dessen erste Kircheninterieurs aus unhaltbaren stilistischen Gründen bereits in die vierziger Jahre datiert.[158] Wie oben ausgeführt, folge ich Walter Liedtke in der Annahme, daß sich der Maler im Jahr 1650 am vorbildlichen Werk seines Delfter Kollegen Gerard Houckgeest geübt haben muß.[159] Das früheste eigenständige und mit Sicherheit datierte Werk ist die bereits ausführlich behandelte Darstellung der Predigt in der *Oude Kerk* aus dem Jahr 1651 (London, Wallace Collection), dem sich mit einiger Wahrscheinlichkeit das Interieur derselben Kirche im Metropolitan Museum in New York voranstellen läßt (Abbn. 39, 116).[160] Die Frage, ob Marten

---

153 Die gesamte Strophe lautet: „En die; maer holla wat is dit? | Een Ioseph by sijn waertste panden, | Gequetst door 't schaven aen sijn handen | Een swarte nacht gemaelt door Wit.“, ebd.

154 Es ist sehr wahrscheinlich, daß trotz des fehlenden Vornamens Emanuel de Witte gemeint war. In Frage käme höchstens noch ein Mitglied der Antwerpener Malerfamilie De Witte, Peter II (1586–1651), von welchem Altaraufträge bekannt sind, oder dessen zu dem Zeitpunkt noch jungen Söhne Gaspar (1624–1681), ein Landschaftsmaler, und Jan Baptist (1627–nach 1662), vgl. die Künstlerdatenbank des RKD, URL: http://www.rkd.nl/rkddb (zuletzt gesehen am 15. Aug. 2006).

155 Zu den Bedeutungen des Verbs vgl. Art. scheiden.III, in: WNT, Bd. XIV, Sp. 359f.

156 Emanuel de Witte, *Heilige Familie bei Kerzenlicht*, Holz, 51 x 43 cm, Slg. Marei von Saher (Erbe von Jacques Goudstikker, 2006 rückübertragen vom *Instituut Collectie Nederland*, Inv.-Nr. NK 2263); MANKE 1963, 22, Anm. 1, und 64, 77, Nr. 1 und jetzt: AUSST.-KAT. GREENWICH & NEW YORK 2008-09, 184-188, Nr. 24. Die Identifikation ist in sofern wahrscheinlich, als „sijn waertste panden“ als Maria und das Kind gesehen werden können und Josephs linke Hand tatsächlich einen verstümmelten Mittelfinger aufweist.

157 MANKE 1963, 22, Anm. 1, und 64.

158 Oben, Anm. 17 der Einleitung.

159 Vgl. oben, Kap. 2.4.

160 De Witte signierte an der rechten unteren Ecke schräg auf einem Grabstein und datierte es, wovon nun lediglich die ersten drei Ziffern „165[.]“ eindeutig lesbar sind. Von der letzten ist lediglich ein C-förmiger Bogen erhalten, weshalb die Datierung 1651 ausgeschlossen, die Entstehung noch im Jahr 1650 jedoch angenommen werden kann. Sowohl Walter Liedtkes als meine eigene Interpretation von Signatur wie Komposition würden die Lesart „1650“ bevorzugen und das Werk noch vor dem Wallace-Gemälde ansetzen, Gespräch am 20.10.2006. In seinem Eintrag für den Bestandskatalog des Metropolitan Museum formuliert Liedtke die Frage gleichwohl offener und läßt „1650“ wie „1652“ gleichberechtigt stehen. Wie er bemerkt, unterstreicht eine

Kretser 1650 überhaupt ein Kircheninterieur Emanuel de Wittes besitzen konnte, soll hier zweitrangig sein.[161] Für entscheidend an der Formulierung „op verre witte wanden" halte ich indes die Tatsache, daß Gemälde mit viel Weiß offensichtlich als dessen Markenzeichen angesehen wurden. Das Motiv – ob Kircheninterieur oder eine Historie in der Art der *Danae*, eines der frühesten Werke des Malers mit auffallender heller Draperie (Abb. 178)[162] – ist dabei zunächst unwichtig. Das genaue Verständnis von Van den Boschs Versen birgt freilich Schwierigkeiten, deutlich aber wird, daß De Wittes Bestimmung von Schwarz und Weiß den Charakter seiner Kunst ausmacht.
Man darf nun spekulieren und annehmen, daß Lambert van den Bosch oder die Amsterdamer Rhetorikerkreise den weißen Farbauftrag bereits mit dem Namen De Wittes in Verbindung gebracht hatten, bevor sich De Witte für seine Spezialisierung als Maler von Kircheninterieurs – und zu geringerem Teil von Marktstücken und Palastarchitektur – entschied. Für Künstler und Literaten war Kretser wohl ein bedeutender Mäzen und Auftraggeber,[163] das mit den „verre witte wanden" verbundene Lob seiner Werke in Kretsers Kunstkabinett könnte für den damals noch in Delft ansässigen Maler entscheidend gewesen sein, sich auf den Amsterdamer Markt zu begeben. Mit seiner Spezialisierung auf Kircheninterieurs hätte der Künstler das Potential dieser Assoziation für seine Marktstellung in Amsterdam verstanden und entsprechend ausgebaut. Er hätte zur Tugend gemacht, was ihm zuvor wohl in den Amsterdamer Kreisen der Historienmaler zum Nachteil gereichte: seine relative Unfähigkeit, große menschliche Figuren zu gestalten. Betrachtet man etwa den Rückenakt der *Danae* näher, wird einsichtig, wie wichtig die schwungvoll gelegten Tücher sind, um die unglücklichen Übergänge in den Kniebereichen zu bedecken oder vom unnatürlichen Ansatz von Kopf und Oberarm am Rumpf abzulenken. In zwei anderen Tafeln mit mythologischen Szenen, *Vertumnus und Pomona* (1644) und *Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis* (1647), wie auch bei der oben bereits erwähnten *Heiligen Familie* – fällt die, sicher in Anbetracht des Gesamtformats, geringe Größe der – wenigen – Einzelfiguren auf.[164] Wie die als Rückenakt dargestellte Pomona anatomische Inkorrektheiten offenbart, so überspielt die

---

Angabe eines Londoner Ausstellungskatalogs (1879/80) die frühere Datierung; KAT. NEW YORK 2007, II, 964-970, Nr. 222, hier: 964.

161 *Die Heilige Familie bei Kerzenlicht* soll, Notizen Cornelis Hofstede de Groot zufolge, ursprünglich ebenfalls 1650 datiert gewesen sein, MANKE 1963, 77, Nr. 1.

162 Emanuel de Witte, *Danae*, 1641, Holz, 40,5 x 54 cm, sign. u. dat. r.u.: E. De Witte Aº 1641, zuletzt London, Kunsth. F.H. Rothmann (1961); MANKE 1963, 78, Nr. 5.

163 Zu ihm vgl. noch immer UNGER 1884, 111-119; FLOERKE 1905, 167f.; vgl. MONTIAS 1988, 246; MONTIAS 2002, passim. Mit dem Bruder von Lambert van den Bosch, Pieter, hat Kretser 1645 einen Vertrag geschlossen, in einer Art Dienstverhältnis ausschließlich für ihn zu malen. Dies läßt vermuten, daß Kretser auch als Händler tätig war.

164 Emanuel de Witte, *Vertumnus und Pomona*, 1644, Holz, 45,8 x 62,8 cm, sign. u. dat. r.u.: E.De Witte Aº 1644, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, Inv.-Nr. 1989 (OK); MANKE 1963, 9f., 77f., Nr. 3, Abb. 2; Emanuel de Witte, *Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis*, 1647, Holz, 53 x 62 cm, sign. u. dat. r.u.: E.De Witte Aº 1647, Delft, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, als Leihgabe vom Instituut Collectie Nederland, Inv.-Nr. NK 2434, MANKE 1963, 10f., 78, Nr. 4, Abb. 4.

großzügige Kostümierung der übrigen Figuren vorhandene Unsicherheiten. Die Räume, in denen sich die Szenen abspielen, sind im übrigen ebenso unklar definiert. Ähnlicher Gestalt werden die nur aus Quellen bekannten Darstellungen von „Susanna met de Boeven" und einer „Godin Ceres met een nackt kintie" gewesen sein.[165]

Emanuel de Wittes offenbar sehr bewußte Entscheidung für das Kircheninterieur, die im Bezug zu seinem Umzug nach Amsterdam steht, spiegelt sich in der Biographie, die ihm Arnoud Houbraken gewidmet hat.

> „Als hy zig der gronden van de Konst verstond oeffende hy zig in 't schilderen van Beelden, Historien en Pourtretten [...] Dog hy begaf zig naderhand geheel met 'er woon tot Amsterdam, en tot het schilderen van Kerkjes, waar in niemant hem gelyk was, zoo ten opzigt van de geregelde Bouwkonst, geestige verkiezinge van lichten, als welgemaakte beeltjes. De meeste Kerken binnen Amsterdam heeft hy van binnen op verscheyden wyze naar 't leven afgeteekent, geschildert, met Predikstoel, Orgel, Heere- en gemeene gestoelten, Graffsteden en andere vercierselen, zoo dat dezelve te kennen zyn."[166]

Für den Verfasser der *Groote Schouburgh* ist unbestritten, daß De Wittes Kunst diesem trotz seines mehr als ungünstigen Lebenswandels einen Platz unter den vorbildlichen Künstlern sicherte.[167] Nicht umsonst fügte er, nachdem er dessen Freitod geschildert hatte, einen Absatz ein, in dem er das Idealbild beschwört, nachdem die Ausrichtung von Leben und Werk Hand in Hand gehen sollten.

> „Wanneer een Konstschilder door zyne levenswyze stigt, en door zyne penceelverbeeldingen t'effens 't oog vermaakt en den aandagt door waarde beschouwingen opbeurt, door voorwerpen welke leerzaam en stigtelyk zyn, zoo gaat vermaak en nut gepaart."[168]

Vielleicht war es gerade diese Spannung zwischen De Wittes Malerei mit ihren faszinierenden „penseelverbeeldingen", welche ebenso „lehrreich" (*leerzaam*) wie auch in religiösem Sinn „erbaulich" (*stigtelyk*) funktionieren konnten, und seinem ganz und gar nicht erbaulichen Leben, die für Houbraken das Extrem seines Negativbeispiels verstärkte.

Die baulichen Veränderungen, die der Maler im Zuge seiner Übersetzung der *Oude Kerk* in das Stuttgarter Gemälde angebracht hatte, tragen zur Betonung des „Weiß" in besonderem Maße bei. Die Kreuzgratgewölbe setzen die geschlossen glatten Wände fort; durch sie kann man die Folge verschiedener Helligkeitswerte beobachten, die in der Tiefe in dem von gleißendem Licht

---

165 MANKE 1963, 77f., Nr. 2 bzw. Nr. 7. Das *Instituut Collectie Nederland* hat eine weitere Darstellung von *Vertumnus und Pomona*, diesmal in einem undefinierten Interieur, an Emanuel de Witte gegeben (Holz, 34,5 x 29,5 cm, Inv.-Nr. NK 1523; 2006 an die Erben Goudstikker rückübertragen).

166 HOUBRAKEN 1753, I, 283.

167 „En ten waar de brave Konst die hy bezeten heeft zulks niet vorderde, zyne levenswyze had ons niet bekoort, om hem een plaats onder de Konstenaars in te schikken. [...] Zyn waarde penceelkonst moet ten voorbeeld van naavolging, maar zyne levenswyze tot een afkeer en verfoeizel strekken.", ebd., I, 282f.

168 HOUBRAKEN 1753, I, 287.

beschienenen Chorumgang enden wird. Der überhöhte nördliche Querschiffarm, dessen Obergadenfenster links vom Epitaphpfeiler fragmentarisch zu sehen ist, begründet die auffällige Helligkeit im hinteren Bereich der Kirche. Das Spiel des Lichts würde aber kaum derart bedeutsam, gäbe es nicht die Rahmung des Epitaphs im Vordergrund. Nur aufgrund des Kontrastes, den die schwarze Tünchung am Schaft der Doppelsäule bietet, erstrahlt die Oberfläche des Bildes „noch weißer". Das gleiche geschieht am Epitaph: dort hebt der schwarze Untergrund das weiße Tuch hervor – aber auch die goldene Signatur des Malers.

Die Kirche ist Emanuel de Wittes Kirche. Der vorbildliche Raum konnte von jedermann wiedererkannt werden, gerade deshalb fiel die Distanz des gemalten Bildes auf und wurde bestätigt, daß es der Künstler war, der kraft seiner Imagination und Fertigkeit solche veränderten Räume erschaffen konnte. Die Distanz in der Architektur, doch mehr noch das verrückte Mobiliar und, wohl zuerst, das Epitaph boten den Raum, nach dem Vorbild der zwei Männer im Vordergrund zu diskutieren. Die angeschnittene konfessionelle Frage war Stoff genug, doch konnten es ebenso die Kunst und der Künstler selbst sein, der sich mit Geschick offenbarte und, vielleicht vermessen, als „alter deus" inspiriert zeigt, um Neues – und hier sogar neue Kirchen! – zu erschaffen.

8.3 Räume zum Sehen: Emanuel de Witte und die Grenzen der Interpretierbarkeit

Zum Abschluß soll ein kurzer Blick auf ein letztes Bild De Wittes gelenkt werden, dorthin, wo die Interpretation tatsächlich an ihre Grenzen gelangt – wo sich aber auch die Frage stellt, ob nicht genau das der Absicht des Künstlers entsprach.

Das Werk ist in vielfachem Sinne spiegelbildlich zum Stuttgarter Interieur zu sehen, es ist acht Jahre später entstanden und befindet sich nun in Rotterdam (Abb. 179).[169] Mit jeweils mehr als einem Meter Breite gehören beide Gemälde gemeinsam in die zweitgrößte Gruppe der von De Witte benutzten Formate. Die Darstellung basiert ebenfalls auf einem Raumeindruck in der *Oude Kerk* von Amsterdam, sie nimmt auf das nördliche Seitenschiff Bezug und distanziert sich im gleichen Atemzug von ihm. Die massiven Pfeiler der Arkatur zum Mittelschiff sind derart auffallend, daß man nicht ohne Grund an die Einfügung von Elementen aus der Haarlemer *Bavokerk* denkt.[170] Ebenso wie in Stuttgart kommen dazu steinerne Gewölbe und ein erhöhtes Querhaus mit Obergaden vor. Die Bestimmung der topographischen Grundlage soll nun jedoch

---

169 Emanuel de Witte, *Das Innere einer protestantischen gotischen Kirche mit Motiven der Oude Kerk in Amsterdam und der St. Bavokerk in Haarlem*, 1668, Lw, 98,5 x 111,5 cm, sign. u. dat. r. auf dem Kirchengestühl: E.De.Witte A° 1668, Rotterdam, Museum Boijmans-Van Beuningen, Inv.-Nr. 1993; vgl. MANKE 1963, 104f., Nr. 112, Abbn. 65 u. 66 (mit Lit.); AUSST.-KAT. ROTTERDAM 1991, 203ff., Nr. 39; KAT. ROTTERDAM 2000, 228.

170 Von De Witte sind keine eigenständigen Darstellungen der Haarlemmer Stadtkirche bewahrt, es gibt jedoch ein dokumentarisches Zeugnis aus Haarlem, das dieses Thema vermuten läßt: „De groote Kerk van Emanuel de Wit gedootverwt.", Versteigerungskatalog Cornelis Dusart, Haarlem, 21.08.1708, Nr. 221, publ. in: BIESBOER 2001, 302-316, hier: 306 bzw. GPI, Nr. 5636, zuvor in: BREDIUS 1915-1922, I, 27-73, hier: 37.

nachrangig sein und der Fokus vielmehr auf der Betrachterleistung liegen. Auf welche Weise wird sie von der Komposition antizipiert? Viel mehr als vorher soll die Bildanalyse beim Versuch helfen, Aussagen über den Akt des Sehens selbst zu treffen.
Zunächst wird die Rolle der für De Witte typischen Rückenfigur im und für das Bild in den Blick genommen. Hiernach wird sich zeigen, daß Emanuel de Witte den Betrachterblick oszillieren läßt, zwischen Vertrautheit und Befremdung im Raum, zwischen Sicherheit und der eigenen Unsicherheit. Während des Sehens wird sich der Betrachter der Vorgänge im Schauen bewußt. Die hieraus folgenden inhaltlichen Konsequenzen werden in einem nächsten Teil beleuchtet. Aus der angesprochenen Unsicherheit des Blickes entsteht notwendigerweise ein Dilemma für die Interpretation dieses Gemäldes – und in vergleichbarer Weise auch anderer Werke –, das ich jedoch programmatisch auffassen möchte. Nimmt man dies an, wird sich zeigen, daß das Rotterdamer Gemälde auch in einer weiteren Hinsicht in Bezug zu Stuttgart zu setzen ist: es ist nicht nur eine Demonstration künstlerischen Selbstverständnis, sondern das Bild reizt aus, was im vorher besprochenen angelegt war: des Vermögen des Künstlers nämlich, Unsichtbares mit allem dazugehörigen Zweifel sichtbar zu gestalten.

Der Betrachter „betritt" das Bild auf zweierlei Weise. Einerseits wird der Blick durch die starke perspektivische Regression der Säulen und Tonnengewölben von rechts oben nach links unten gezogen, um schließlich in der Mitte, am Durchgang zum Chorumgang aufgehalten zu werden. Der starke Kontrast zwischen Licht und Schatten verstärkt mit seiner optischen Anziehungskraft den Drang des Blicks „nach hinten". Andererseits aber kann sich der Betrachter mit dem eingetretenen Herrn identifizieren, der links unten am Bildrand stehenden Figur, die den Raum, so könnte man meinen, auf sich wirken läßt. Wie wir wissen, trifft man ähnliche Rückenfiguren häufig auf Gemälden des Malers an; oft mit einem auffallenden farbigen Mantel bekleidet, ziehen sie Aufmerksamkeit auf sich, sind aber gleichzeitig lediglich betrachtend oder zuhörend, vielleicht einmal zeigend, keineswegs aber sich aktiv bewegend dargestellt. Auf diese Weise wiederholen sie gleichsam den Akt des Betrachters vor dem Bild und ziehen ihn so in den dargestellten Raum hinein. Man kann diese typisierte Staffage als beliebig wiederholbare Bildstrategie beschreiben und als ein Erkennungsmerkmal Emanuel des Wittes auffassen. Dies ist sicherlich zutreffend, doch bedeutet die Rückenfigur im hier betrachteten Rotterdamer Gemälde unzweifelhaft mehr als ein Markenzeichen. Ihre Präsenz an dem Ort, wo sie sich befindet, ist wohl überlegt und inhaltlich maßgebend. Damit ist sie, und dies möchte ich im Folgenden zeigen, ein Sinnbild für den Betrachter. Sie provoziert Nachdenken, Zögern und – Entscheidung. Unser eintretender Blick wird von der Bewegung des Kopfes des die Rückenfigur begleitenden Hundes aufgenommen und über Schulter und Hut des Herrn nach links oben, in die Seitennische,

geleitet (Abb. 180b). Mit seinem Spiel aus Licht und Farbe – Gelb, Blau, Rot – bietet das Fenster den ersten Kontrast zur in Braun- und Beigetönen gehaltenen Ecke. Von der Farbverwandtschaft geleitet werden unsere Augen, noch gerade das linke obere, rotbraune, Viertel des Wappenschildes neben der Orgel streifend, vom intensiven Rot des Rocks der im mittleren Vordergrund stehenden Frau angezogen. Sie ist im Gespräch mit einem älteren Herrn mit Bart und Hut vertieft, den Manke als Totengräber beschrieben hat, dessen Typus jedoch eher eine administrative (*dodenbidder*) oder kirchlich pastorale Funktion (*ziekentrooster*) zuzuweisen sein dürfte. Thema ihres Gespräches ist, so gestattet das Bild anzunehmen, das geöffnete Grab rechts neben ihnen. In diese Richtung nämlich weist die Hand des frontal zum Betrachter stehenden Mannes und leitet unseren Blick sogleich, mit Hilfe von Schatten, Besen und Stock, auf einen Totenschädel. Der Zusammenhang mit den gekreuzten Hölzern läßt uns die ikonographische Tradition des Adamsschädels auf Golgatha assoziieren, zumindest aber an Vanitas-Symbolik denken. Der Blick des Betrachters wird allerdings nicht eingeladen, im Durcheinander von Holz, Stein, Staub und Erde zu verweilen. Die Regelmäßigkeit der grauen Säulen und Bogenstellungen zwingt ihn zurück in die Mitte, in das perspektivisch geschaffene „Hinten“ der Darstellung. In dieser finalen geradlinigen Auflösung des sich geschwungen von links nach rechts durch das Bild bewegenden Blicks wird die Verbindung mit dem zuerst erwähnten Weg der Betrachtung, nämlich die Komposition als Ganzes zu erfassen, hergestellt.

Würde man der durch die Kapitelle vorgegebenen Perspektivlinie plan auf der Bildfläche weiter folgen, führte sie den Betrachterblick zurück zu seinem Ausgangspunkt, nämlich zur still stehenden Rückenfigur. Doch der Blick kann sich auch entscheiden, sich der Illusion hinzugeben und in die „Tiefe“ zu gehen. Er kann versuchen, sich spielerisch wie das Licht um Pfeiler und Mauern zu bewegen und, ermutigt durch das nach rechts verweisende Schlaglicht im Chorumgang, herauszufinden, ob und wie sich der Raum dort fortsetzt. Aber die Räumlichkeit endet an der Begrenzung des Mauerwerks. Die hängenden Kronleuchter versperren einen eventuell möglichen Blick durch die Fenster. Was bleibt, ist die den Umgang abtrennende Wand, von welcher der Blick gleichsam abprallt. Der Betrachter assoziiert die halbrunden Abschlüsse von Fenster, Durchgang und gesamter Wand mit den anderen Gewölbebögen des Seitenschiffes, wodurch der Blick in einer Art gestaffelten, springenden Rückwärtsbewegung wieder hinaus aus dem Bildfeld geführt wird. Die Komposition aufs Neue überschauend, fällt auf, daß man den Hintergrund noch auf eine andere Art mit dem Vordergrund in Bezug setzen kann. Fenster und Durchgang an der abschließenden Wand, deren Vorlage aus der *Oude Kerk* im übrigen noch ein Okulusfenster in der Mitte besitzt, sind – wenn auch mit umgekehrten Proportionen – komplementär zur besprochenen Rückenfigur und ihrem Hund zu sehen. Wieso ist es möglich, einen solchen assoziativen Verband zweifacher Spiegelbildlichkeit zu ziehen? Die Staffagefigur wird durch das perspekti-

vische Gerüst in den Tiefensog – die Vorstellung kontinuierlichen Raumes – miteinbezogen. Sie steht genau an der durch die Sockel der nördlichen Pfeiler[171] und den verschatteten Absatz bestimmten Fluchtlinie.

Auch hier findet sich also eine Spannung zwischen Hinten und Vorn, zwischen Bildperspektive und Betrachterperspektive, Bildraum und Betrachterraum, zwischen der perspektivisch-mathematischen und der malerisch-erzählerischen Weise, die Gesamtheit wahrzunehmen. Aber ist mit der Konstitution von Gegensätzen alles gesagt? Ist es nicht eher so, daß wir hier einer durch die schriftliche Form vorgegebenen Konstruktion von Opposition erliegen, die es im Prozeß des Sehens so gar nicht gibt? Oszilliert der Betrachter nicht vielmehr unmittelbar zwischen Gesamtschau und Detailblick, zwischen eigener Position und im Gemälde suggerierter Identifikation? Wird das Wandern des Blickes im dargestellten Raum schließlich nicht immer wieder – und zu gleicher Zeit – durch den Anblick der Rahmung konterkariert? Der eigene Raum des Betrachters ist vom rechten Vordergrund aus mit dem Bildraum verbunden, da Latten, Grabstein sowie ein Pfeiler vom Bildrahmen angeschnitten werden. Über das gewundene Geländer zur Kanzel und die hölzerne Balustrade des *dooptuin* wird er direkt in den Raum integriert. Auf der linken Seite dagegegen wirken die Details sorgfältig von der Rahmung abgesondert.

Wie sich experimentell zeigen läßt, hat sich De Witte – wie zur Entwicklung des Stuttgarter Werks auch – vermutlich der einfachen Methode bedient, die Fläche mittels Diagonalen gleichmäßig zu gliedern (Abb. 180a). Insbesondere die vertikale Einteilung, aber auch die Positionierung der Figuren unterstützen eine derartige Annahme. Sie rechtfertigt es, die vier Ecken der Komposition separat zu betrachten. Auf der unteren Ebene, der der Menschen, sehen wir links einen schlafenden Mann. Dies ist ein Staffagetypus und findet sich, ähnlich der beschriebenen Rückenfigur, auf zahlreichen Gemälden De Wittes wieder. In Opposition zum geöffneten Grab in der rechten unteren Ecke bekommt er hier signifikantes Gewicht. Ist der Schlaf nicht seit alters auch eine Metapher des Todes?[172] Die Architektur, in welche Schläfer und Grab eingebunden sind, verstärkt diese Opposition. Die rechte Seite ist, wie bereits mehrfach betont, perspektivisch gerichtet und bis zu einem gewissem Grad nach hinten offen. Den Schlafenden sehen wir dagegen in einer Nische.[173] Die Dunkelheit des Bogens umschließt ihn, vereinzelt ihn oder – wirft ihn auf sich selbst zurück. Hinter dem Grab dürfte sich ein Blick zum Mittelschiff und Chor öffnen, man sieht Kanzel, *dooptuin* und Chorgitter angedeutet. So betrachtet ist der Schlafende dagegen an den Rand gedrängt.

---

[171] Auf den Grundriß der *Oude Kerk* in Amsterdam projiziert, würden die Pfeiler den Durchgang zur Marienkapelle öffnen.

[172] Vgl. Christine Walde, Art. Tod.II, in: *Der Neue Pauly*, Bd. 12/1 (2002), Sp. 642-646, hier: 642.

[173] Im Bezug auf die Amsterdamer *Oude Kerk* gemeint ist wohl die verschmalte einjochige *Weitkoperskapel*.

Genau an der Grenze zwischen Absonderung und Gerichtetheit steht die Rückenfigur. Sie ist in beide in der Komposition sichtbare Prozesse eingebunden, der Kreisbewegung um den Schlafenden und, wie oben gesehen, der perspektivisch-gerichteten Bewegung nach hinten. Muß er sich entscheiden? Und – kennt der Betrachter die Alternativen? Wie am Fluchtpunkt zu sehen, befindet sich sein Standpunkt ja ebenfalls auf der linken Hälfte der Komposition, nur besitzt er, anders als sein Stellvertreter im Bild, den Überblick; sein Blick nach hinten ist nicht verstellt. Ist in der Komposition eine Krisensituation angelegt, welche die Entscheidung provoziert zwischen selbstgenügsamem Schlaf und eigener Gerichtetheit, unvermeidlich verbunden mit dem Tod? Wie ist dies zu verstehen?

Das kunsthistorische Fragen gelangt an seine Grenzen und ist grundsätzlich nicht in der Lage, „Deutungen" zu finden. Vieles spricht dafür, daß genau dies die Aufgabe des Bildes gewesen sein könnte: Richtungen vorzugeben, diese aber sogleich zu brechen, so daß sich der Betrachter seines eigenen Schauens bewußt wird.
Die Architektur fordert einen aktiven Betrachteranteil. In Andeutungen wird Raum außerhalb des Dargestellten sichtbar, sei es, wenn durch das einströmende Sonnenlicht ein Mittelschiff mit Obergadenfenstern wahrscheinlich wird oder man sich die Position des Chores vorstellen kann, vom dem lediglich ein halbes Joch sichtbar ist. Ein Chorumgang kann ebenso erahnt werden wie die ungefähre Ausdehnung des Hauptschiffes. Durch den ersten Durchblick von rechts, oberhalb der rückseitigen Wand des *dooptuin* und unterhalb der Abdachung der Kanzel, sieht man einen Pfeiler oder Pilaster angedeutet; auch wenn die konkrete architektonische Zuordnung unklar bleibt, kann das Auge hierdurch doch in etwa die Tiefe des Raumes ermessen. Stets kombiniert der Betrachter Gesehenes und Gewußtes. Elemente, die durch den Maler vorgegeben sind, setzt er in eine Beziehung zu vorhandenem Wissen um die übliche architektonische Struktur einer Kirche. In Kenntnis eines konkreten Gebäudes, der *Oude Kerk* von Amsterdam, die mittels Orgel und der charakteristischen Gestalt des Durchgangs zum Ambulatorium erinnert wird, merkt er sogleich die Reibung mit anderen Teilen der Darstellung. Wie oben konstatiert wurde, könnte die Arkatur aus dicken Pfeiler etwa eher noch der Haarlemer *Bavokerk* entstammen. Dieser Akt der Feststellung besteht seinerseits aus De- und Re-Konstruktion des Gesehenen; Ziel ist nicht Übereinstimmung zu erreichen mit einer bestehenden Realität, sondern Neuerschaffung im sehenden Verstehen des präsentierten Raumes. In der Reflexion wird der Raum nachvollzogen – auseinandergenommen und erneut zusammengefügt.
Es ist ein Topos in der zeitgenössischen Kunstliteratur, daß sich Ergänzungen von durch den Künstler Angedeutetem in der Imagination des Betrachters vollziehen sollten. In einem Abschnitt über sanfte Übergänge und die Funktion von Umrißzeichnungen schreibt Franciscus Junius, daß

„[...] de hoogste volmaecktheyt der Konste wierd oyt gheoordeelt voornaemelick daer in te bestaen, dat den omvangh ofte omtreck der figuren met sulcken aerdighen ende onbedwonghen soetigheyd sy getrocken, dat d'aenschouwers daer in meynen *te sien't ghene onsienelick* is. Ons ooghe laet sich lichtelick voorstaen, dat het *achter de schilderije iet meer siet dan daer te sien is*; wanneer d'uyterste linien, die het beeld omvanghen ende in sich besluyten, soo gantsch suyverlick sijn getrocken, datse een goet stuck weegs in't tafereel self sonder eengeschaerdighe uytkantigheyt schijnen te sijn verdreven. Het maeckt dat de figuren, niet plat, maer rondachtigh schijnen te sijn; als de kanten der selviger met gantsch dunne en fijne verwen-streken, sich allenghskens omrondende, uyt ons ghesicht ontwijcken."[174]

Die Umrißlinien sollten nicht dick und eingekerbt wirken, sondern vielmehr fein sein, daß sie die eingefaßten Figuren plastisch hervortreten lassen. Ein Gemälde – und dies ist die hier interessierende Konsequenz in der Rezeption – werde erst dann vollkommen, wenn es einem Künstler gelingt, statt auszuformulieren lediglich anzudeuten und die Vollendung der Form dem Betrachterblick zu überlassen. Dessen Auge würde im besten Sinne getäuscht; es geht um „Einbildung" des tatsächlich nicht Existenten, um Imagination dessen, was sich jenseits des vorhandenen (*achter de schilderije*) befindet.

Bei Emanuel de Witte geht es nicht nur um einen Akt der Vervollständigung, sondern auch von Rekonstruktion. Die Parallelen zu erinnernder und konstruierender, meditativer Geistesarbeit sind offensichtlich. Emanuel de Witte kann sie antizipiert und provoziert haben, indem er die Möglichkeiten seines Genres ausreizte. Daß künstlerische Raumdarstellung zuvor ungesehene Bilder erschaffen kann, viel Betrachteraktivität erfordert und dadurch auf ihre Weise mit der figurenbestimmten *Historia* wetteifern kann, hat er bei Gerard Houckgeest gelernt. Für beide waren gemalte Kirchen weniger darzustellende Objekte als Räume des Sehens. Das Sehen geschieht nicht bedingungslos, sondern wird vom Maler – auch über die Grenzen des Erwartbaren hinaus – angeleitet. Die sichtbare Reflexion auf die Möglichkeiten ihrer Kunst und die ihr gestellte Aufgabe, Kirchen-Bilder zu schaffen, verbindet Emanuel de Witte und Gerard Houckgeest.

[174] JUNIUS 1641, 270 (3. Buch, III.10) (Kursivierung von mir, A.P.). Für das Verständnis der Passage ist es erhellend, die (abweichende) englische Fassung daneben zu legen: „[...] it is furthermore requisite that an Artist should take speciall care about the extreame or uttermost lines; seeing it was ever held one of the greatest excellencies in these Arts that the unrestrained extremities of the figures resembled in the worke should be drawne so lightly and so sweetly as to represent unto us things we doe not see: neither can it be otherwise but our eye will alwayes beleeve that behind the figures there is something more to be seene then it seeth, when the lineaments that doe circumscribe, compasse, or include the images are so thinne and fine as to vanish by little and little, and to conveigh themselves quite away out of our sight.", JUNIUS 1638, 281.

9 Fazit

Ausgangspunkt der Kirchenbilder von Gerard Houckgeest, Hendrick van Vliet und Emanuel de Witte war in den Jahren um 1650 die Stadt Delft. Diese Arbeit hat sich zur Aufgabe gemacht, das Wechselspiel von Faktoren zu verfolgen, die zur Ausprägung der spezifischen Form des Kircheninterieurs beitragen haben. Unter fünf Stichpunkten sollen sie noch einmal zusammengefaßt werden, bevor ein methodisches Fazit gezogen und Thesen zur Weiterarbeit formuliert werden: Erstens wurde die künstlerische Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten der Raumdarstellung untersucht, die den Betrachter einbeziehen. Der Fokus lag zweitens auf dem kultur- und religionsgeschichtlichen Hintergrund in der Stadt Delft, in dem sich die Frage konfessioneller Legitimität und deren Beweismittel, die Besetzung des Kirchenraums, als entscheidend und auch für den weiteren holländischen Kontext als relevant erwiesen. Drittens ging es um die Spezifika konfessionell veränderter Raumwahrnehmung bzw. die sichtbare künstlerische Reflexion auf die Tatsache, daß konfessionelle Aneignung form- und gestaltbar ist. Die Aneignung des Kirchenraumes für eine Bekenntnisgemeinschaft wurde, viertens, sowohl zugunsten von Reformierten als auch von Katholiken tatsächlich „virtuell" durchgeführt. Daß öffentliche und gemalte Kirchenräume auch Funktionen für andere Gruppen, für Land, Stadt und Familie, besaßen, darf in diesem Kontext nicht übersehen werden. Sie stehen, fünftens, oftmals im Zeichen der Memoria, der individuellen und kollektiven Erinnerungsleistung.

Gerard Houckgeests bildnerische Experimente gaben den Ausschlag für eine andere Auffassung von der Darstellung des gebauten Raums, als sie Pieter Saenredam vertrat: Ausschlaggebend waren weniger Dokumentation und glaubwürdige Erstellung architektonischer Gegebenheiten als das, was die gemalten Kirchen *für den Betrachter* bedeuten konnten (Kap. 2.1). Houckgeest schuf Seherlebnisse, die, wie die Bilder teilweise selbst formulieren, dem Betrachter eine aktive Haltung abverlangen. Gemalte Architektur zu erschließen, war die Herausforderung von Gerard Houckgeests schrägen Durchblicken durch den Chor der Delfter *Nieuwe Kerk*, Oraniergrablege und Ort des berühmten Grabmals für Statthalter Wilhelm I. (Abbn. 2, 22, 24). Hinzu kam das im Betrachten vollzogene Erinnern, bei dem das Erkennen und „Aufbauen" des bildlich fragmentierten skulpturalen Kunstwerks und dessen politische Dimension ineinandergriffen.
Der Blick auf die Stadt Delft bildete einen Schwerpunkt der Arbeit. Ihr Streben, sich als besonders harmonische und fromme Gemeinde zu präsentieren, wird gerade dann offensichtlich, wenn man sich vor Augen hält, daß die selbstverständlich scheinende Einheit von Stadt und Öffentlichkeitskirche immer wieder hinterfragt wurde (Kap. 3-4). Besiegelte die Besetzung des öffentlichen Raums in der Zeit des Aufstands die politische Überlegenheit der Minderheit, blieb die Benutzung der Stadtkirchen in der Folge das *Argument für die Legitimität* der Reformierten. Die

bild-gemachte Präsenz einer Konfession in der Stadtkirche vermochte ähnliches: Viele Delfter Kirchenbilder eigneten sich denn auch, die legitime öffentliche Präsenz der reformierten Kirche gleichsam bildnerisch zu bestätigen. Die Mittel der Verdeutlichung gingen über das Zeigen einer Predigt hinaus und schließen die veränderte Raumwirkung, die bewußte Benutzung schräger Durchblicke, mit ein (Kap. 5).

In Delft übersetzten Emanuel de Witte und Hendrick van Vliet Houckgeests bildkünstlerische Errungenschaften in einen reformierten Kontext. Wie Houckgeests Darstellungen des Oraniergrabes verlangte De Wittes *Ansicht der Oude Kerk in Delft während einer Predigt* (Abb. 39) ein Engagement im Schauen, das mit Erinnerungsleistung einher ging: Das Bild erinnerte nicht nur an den verstorbenen Prädikanten Dionysius Spranckhuysen, die aufgerufene Erinnerung ihn implizierte gleichsam, dessen Worte (bzw. die Lehren von dessen Amtsbrüdern und Nachfolgern) „zu hören", wie der Vergleich mit der Leichenpredigt auf den Verstorbenen verdeutlicht hat. „Wer ihn sehen will, muß ihn hören" – dieser bekannte, von Vondel auf Rembrandts Berliner Anslo-Porträt angewandte Topos drückt aus, was De Witte in die Form eines Kircheninterieurs gebracht hat.[1] Die von De Witte vorgenommenen Anpassungen in der Architektur der *Oude Kerk* unterstützten das Kreisen um die Kanzel als Mitte und Stütze des Gebäudes – sich dies bewußt zu machen, gehört zum Witz dieser Konstruktion (Kap. 2.3).

Die zahlreichen Darstellungen derselben Kirche von Van Vliet, die im fünften Kapitel untersucht wurden, machen den Betrachter im Sehen zum Teil der Predigtgemeinde. Willentlich oder nicht – indem die Kanzel zum unübersehbaren Zentrum des Kirchenschiffs wird, „baut" der Betrachter die Möglichkeit, daß der Kirchenraum zum Ort des reformiertes Wortes wird, vor seinem inneren Auge auf. Daß der schräge Blick in diesem Fall überhaupt zum Zeichen der reformierten Konfession werden konnte, setzt die *Reflexion auf die veränderte Wahrnehmung des Kirchenraums* voraus. Nach der Reformation ist sein Erleben konfessionell bestimmt. Die Negation der zentralen Achse zum Chor, gebaute Voraussetzung in spätmittelalterlichen Kirchen, ist ebenso sichtbarer Ausdruck der Konfessionalisierung wie es die Wiederkehr der betonten Zentralperspektive in katholischen Interieurs Van Vliet oder De Wittes ist.

Gemalte Kirchen waren gleichermaßen geeignet, die mögliche Präsenz der anderen, katholischen, Konfession vorzuführen, sei es als ernsthafte politische Provokation oder mit Augenzwinkern (Kap. 7). Ob im Fall des Utrechter Doms, der Komplexität von einander überlagernden konfessionellen Zeichen und Zeitschichten in der Leidener *Pieterskerk* oder beim wissenden Spiel mit dem Chor der Delfter *Nieuwe Kerk* und dem Oraniergrab als Erinnerungsort und Bildmotiv (Abbn. 136, 148, 151, 152) – immer ging es darum, bekannte Architektur wiederzuerkennen und diese, deren Darstellung und dargestellten Gebrauch jedoch gerade in der Differenz zum

[1] Dazu grundlegend und prägend EMMENS 1981B, kürzlich auch SCHUSS 2006.

Erwarteten wahrzunehmen. Mehr zu sehen als dargestellt ist, bedeutet hier, das Gesehene zu hinterfragen und es sowohl „interbildlich" als auch in einem Netz von Assoziationsmöglichkeiten zu verorten. Die Beteiligung des Betrachters an der Interpretation des Gemäldes ist so verstanden für das Verständnis von Reichweite und Brisanz der hier besprochenen Kirchenbilder essentiell.
Die Möglichkeit für Auftraggeber oder Käufer, im gemalten Raum eigene Überzeugungen oder Erinnerungen wiederzufinden, war ein weiterer Aspekt, den es zu berücksichtigen galt. Es geht dann um *individuelle Aneignung*. Dies erstreckte sich in den Bereich der politischen Memoria von Oranien und den „Seehelden" über die Darstellung der Kirche als städtischer und prinzipiell konfessionsübergreifender Erinnerungslandschaft bis hin zur Thematisierung des Gedenkens an die eigenen Vorfahren (Kap. 6). Die der Memoria inhärente religiöse Dimension konfessionell zuzuspitzen, war möglich, doch keineswegs zwingend. Außer der Identifikation Dionysius Spranckhuysens in einem Gemälde, das als Memorialstück für diesen Delfter Prädikanten gedeutet worden war, konnten keine weiteren in Kircheninterieurs eingefügten Porträts bestimmt werden. Zu hoffen ist, daß dies einmal gelingen wird; insbesondere Emanuel de Wittes Amsterdamer Werke bieten nicht nur in dieser Frage Potential für weitere Untersuchungen, die diese Arbeit aufgrund ihrer Konzentration auf die Stadt Delft nicht leisten konnte.

Nur einzelne der vielschichtigen sozialen Funktionen des realen Stadtkirchenraums konnten die Kirchenbilder aufnehmen. Diese aber thematisierten und verstärkten sie. Doch als gemalte Wirklichkeiten gingen sie auch darüber hinaus und führten eigene Welten vor. De Witte etwa produzierte kuriose, manchmal verstörende architektonische „Mengformen", die wohl in Amsterdam ihr fasziniertes Publikum gehabt haben müssen (Abbn. 167, 179). Die Bilder lassen sich auch als Ausdruck des Ideals des schaffenden Künstlers lesen und verdeutlichen wohl am besten, wie stark ihn die an seine Malerei gestellte Aufgabe, Kirche im Bild zu fassen, beschäftigte. Auch bei Gerard Houckgeest und Hendrick van Vliet haben wir gesehen, daß sie sich der bildnerischen Gestaltung von theologischen Grundsätzen der Konfessionen mit je eigenen Möglichkeiten zur Aufgabe gemacht haben.

Im Kontext der Memoria wurde gefragt, inwiefern die Gemälde vor dem Hintergrund der gängigen Todesmeditation verstanden werden, ja ob sie in der Konsequenz gar antizipierten, für Meditation instrumentell sein zu können (Kap. 6.5). Ähnliches geschah zuvor: indem Psalmen, deren Nummern auf Delfter Kircheninterieurs angegeben waren, als Hintergrundfolie für die Bilder herangezogen wurden, wurde davon ausgegangen, daß sich Zeitgenossen während des Betrachtens zugleich auf die Ebene geistlicher Überdenkung begeben und daß beides – Sehen und Meditation (in ihrem weitesten Sinne) – einander durchdringen und befruchten konnten. Durch

vergleichendes „Lesen“ von Bild und Text konnte in diesen Einzelfällen gezeigt werden, daß die Gemälde wohl tatsächlich angelegt waren, religiöse Schlußfolgerungen zu provozieren (Kap. 5.3). Die Frage nach ‚konfessionellen‘ Bildstrategien im Werk Emanuel de Wittes wurde an späterer Stelle dadurch untersucht, indem der Akt des Sehens als „imaginäre Reise“ durch den gezeigten Raum beschrieben wurde (Kap. 7.2). In allen Fällen begibt sich die kunsthistorische Interpretation auf die Ebene des Betrachters und stößt dabei an ihre Grenzen. Wie wichtig es ist, den „Anteil des Betrachters“ einzurechnen, haben verschiedene Studien zur Rezeptionsästhetik in unserem Bewußtsein verankert. Auch wenn sie sich nicht ausdrücklich auf die eine oder andere Theorie gestützt haben, war der Ausgangspunkt der Bildanalysen dieser Arbeit stets, die Wirkung der Gemälde auf den implizierten Betrachter zu untersuchen.

Methodisch begegnet man dabei Problemen, die es zu benennen gilt. Vorausgesetzt ist zu allererst der Idealtypus eines aufmerksamen Betrachters, der historisch so nicht zu fassen ist. Wie die Schwierigkeiten mit der Interpretation der Inventareinträge gezeigt haben, gelingt es zwar, sich eine allgemeine Rezeptionssituation zu vergegenwärtigen, doch kaum, auf empirischer Basis Schlußfolgerungen über eine bestimmte Betrachtungsintention zu ziehen (Kap. 1.4.1). Die Hoffnung, mit Hilfe archivalischer Quellen Aussagen über die Gründe des Besitzes (und damit über die Voraussetzungen für die Art und Weise der Betrachtung) zu treffen, wurde insofern enttäuscht, als sie verschiedenste Szenarien zu stützen vermochten. Da wir über die Inventarbeschreibungen hinaus keine schriftlichen Zeugnisse kennen, die über Reaktionen auf gemalte Kirchenräume Auskunft geben könnten, blieb nur, die möglichen „Aufgaben“ eines Gemäldes, die im Bereich der Repräsentation von Stand bzw. Vermögen, politischer oder konfessioneller Überzeugung oder Kunstverstand liegen, im Hinterkopf zu behalten, zu berücksichtigen, daß ein Bild sowohl von einem einzelnen betrachtet als auch zum Objekt einer Konversation werden konnte, und prinzipiell dafür offen zu sein, daß sich diese Faktoren sehr wahrscheinlich durchdrungen haben werden.

Zwei Wege der Interpretation waren daher zu verfolgen: einmal die Analyse der Gemälde selbst. Als Massenphänomen kann man auf sie durch die Herausarbeitung sich wiederholender Bildstrategien zugreifen; erst vor diesem Hintergrund werden Ausnahmen, die von einer besonderen Absicht des Künstlers oder eines Auftraggebers zeugen, deutlich und bedeutsam. Zum anderen galt es, sich auf die Suche nach parallelen Rezeptionswegen zu begeben, nach Vorprägungen und zeitgenössischen Mustern von Wahrnehmung und Deutung, nach außerkünstlerischen Quellen also, mit deren Hilfe sich Diskurse rekonstruieren lassen, vor deren Hintergrund die Bilder betrachtet oder besprochen worden sein könnten. In der kunsthistorischen Literatur werden Stadtbeschreibungen öfter herangezogen, da sie Auskunft über die Formierung eines lokalen (von der politischen Elite geprägten) Selbstbewußtseins – und der Rolle von Kirche und Kirchen darin

– geben können. Predigten und Erbauungsliteratur verschiedener Art dagegen sind noch kaum konsultiert worden, vielleicht auch, weil man zunächst einer schier unübersichtlichen Fülle gegenübersteht, die die religiöse Diversität wie den hohen Grad der Alphabetisierung in der Republik widerspiegelt. Der schriftliche Niederschlag von interkonfessionellen Debatten und Kontroverstheologie, wie sie von Prädikanten, einfachen Priestern und Laien betrieben wurde, ist zudem kaum bibliographisch aufgearbeitet und erschlossen. Neben gründlichem Einarbeiten erfordert die Beschäftigung die nötige Faszination für das Genre. Der Blick auf den „Mikrokosmos" Delft konnte daher nur einen Ansatz bieten, wie Literatur dieser Art für die kunsthistorische Arbeit fruchtbar gemacht werden kann. Obwohl die in den Schriften zum Ausdruck kommenden Grundprobleme kaum originell zu nennen sind und sich nicht von den gängigen Problemen im Streit der Konfessionen unterscheiden (Geschichtlichkeit und Legitimität, Bildersturm und Bilderverehrung, Verteidigung oder Infragestellung der Transsubstantation), war es wichtig zu zeigen, wie lebendig diese Debatte in Holland geführt wurde. Sie spielte sich auf verschiedenen intellektuellen Ebenen ab – bis in die Tavernen – und verlor nie an Aktualität.

In der Konsequenz ist zu fragen, ob das Ineinandergreifen von religiöser Dimension und der Dimension des Kunstwertes nicht sogar programmatisch sein könnte, wenn nicht für alle, so doch für nicht wenige unserer Kirchenbilder. In ihrer Vielfalt könnten dabei zwei Verständnisalternativen wichtig werden, die im Rahmen des bisher Geleisteten nur am Rande thematisiert, nicht aber mit den zur Verfügung stehenden Mitteln untersucht werden konnten: zum ersten ein quasi-„kennerschaftlicher Blick" auf die Auseinandersetzung der Konfessionen. Dazu sei ein Gedankenexperiment vorgeschlagen. Man könnte einmal den Begriff des *liefhebbers* in seiner kulturellen Bedeutung als Kenner und Unterscheider von Qualität bis zu einem gewissen Grade mit demselben Begriff in seinem ebenso historisch belegten religösen Gebrauch paralleliseren – dem *liefhebber* als Kenner und Interessierter an einer Konfession, der sich gleichwohl noch nicht an diese gebunden hat.[2] Dann verbietet sich von selbst, Kirchenbilder jederzeit als sichtbaren Ausdruck von Orthodoxie zu werten (eine Annahme, die manche Inventare und die Konstruktion einiger Bilder durchaus zu stützen vermochten). Vielmehr könnte sich die Unterscheidungsleistung in der konfessionellen Diskussion sogar auf der Ebene von Bilderkenntnis abgespielt haben, der mit dem Ausdruck „Spiel" nur ungenügend Rechnung getragen wäre. Die Bilder forderten dann zur Bestimmung und „Unterscheidung der Geister" heraus, denen Betrachter gleichwohl mit einer gewissen Präferenz begegnet sein konnten.

[2] Zum Begriff oben, Kap. 1.3, Anm. 64.

Zum zweiten gerät in der Frage nach der Überlagerung von religiösem und Kunstwert noch einmal der Bildergebrauch in den Blick. In der Meditation meint diese Arbeit eine konfessionsübergreifende „Technik" innerer Disponierung gefunden zu haben, woran im Hinblick auf Gemälderezeption weiterzuarbeiten sich lohnt. Auf äußere Stimuli, die den Inhalt der „Betrachtung" mehr oder weniger vorprägen konnten, reagierte der Meditierende, indem er mit seinen inneren Seelenkräften von Erinnerung und Vorstellungskraft (*memoria* und *imaginatio*) seine Gedanken strukturierte, den Gegenstand ausschmückte und durchdrang. Die Frage, ob Bildwerke – und eben gemalte Kircheninterieurs – instrumentell zur Meditation gewesen sein konnten, ist kaum historisch konkret zu beantworten, sie zu stellen gleichwohl legitim, sensibilisiert die Fragestellung doch für Möglichkeiten und Grenzen von Gemälden. Da sie im gemeinsamen mittelalterlichen Erbe gründet, war die meditative Praxis, dies ist noch einmal zu betonen, ein konfessionsübergreifendes Phänomen. Wie fruchtbar der Blick auf Meditation als Kulturtechnik des Ordnens von Gedanken im Hinblick auf Bild, Bildlichkeit und *verbeelding* (imaginative Vorstellung) für die kunst- und literaturwissenschaftliche Arbeit sein kann, zeigen Studien zum späten Mittelalter und für den katholischen Bereich.[3] Für den Protestantismus und die reformierte Konfession im besonderen sind entsprechende Fragestellungen nicht weit gediehen, zweifellos, weil mit den Prämissen von Ikonoklasmus und der Ablehnung des Bildergebrauchs in der Kirche die Grenzen gesetzt zu sein scheinen. Wenn der fromme protestantische Naturwissenschaftler Jan Swammerdam allerdings Nachstiche einer der bekanntesten Serien katholischer Herz-Jesu-Devotion (*Cor Iesu Amanti Sacrum* mit den Stichen Antonius Wierix') nicht nur besessen, sondern auch ausführlich mit eigenen Überschriften und Versen annotiert hat,[4] zeigt das, wie fließend die konfessionellen Grenzen im Mediengebrauch waren. Konfessionsübergreifende Momente hielten nicht zuletzt die drei nachgezeichneten Malerbiographien im Bewußtsein (Kap. 1.3.1). Auf diese Weise überlagerten sich diese „ökumenischen" Aspekte ständig mit neugewonnenen Einsichten zur bildlichen Definition von Konfessionskirchen.

---

[3] Hinzuweisen ist auf dieser Stelle auf die Beiträge im Sammelband *Image und Imagination*, FALKENBURG, MELION & RICHARDSON 2007, die Beiträge des Second Lovis Corinth Colloquium an der Emory University, Atlanta/GA („Ut pictura meditatio: The Meditative Image in Northern Art, 1500-1700", 12.-14. Oktober 2006, siehe URL: http://arthistory.emory.edu/calendar/flyer-2-Corinth-pdf.pdf (zuletzt gesehen am 15. Aug. 2009)), sowie der Tagung „Discourses of Meditation in Art and Literature, 1300-1600", Wassenaar (23.-25. April 2009, Tagungsband im Druck: Karl A.E. Enenkel & Walter Melion (Hgg.), *Meditatio – Selfrefashioning. Theory and Practice in Late Medieval and Early Modern Intellectual Culture* (Intersections. Yearbook for Early Modern Studies; Bd. 17), Leiden/Boston 2010. Zur Emblematik im religiösen Diskurs DEKONINCK & GUIDERDONI-BRUSLÉ 2007; die Herausgeber leiten die *Groupe d'Analyse Culturelle de la Première Modernité/Group for Early Modern Cultural Analyses* (GEMCA), die sich mit eben jenen Fragen vor allem anhand der Analyse von Buchillustration und Druckgraphik sowie französischsprachiger Literatur zuwendet, siehe URL: http://gemca.fltr.ucl.ac.be/ (zuletzt gesehen am 15. Aug. 2009). Eine Ausnahme, die den literarischen Niederschlag von Meditation konfessionell übergreifend behandelt, ist, hier mehrfach zitiert, WODIANKA 2004, vgl. auch die Beiträge in KURZ 2000.

[4] DE BAAR 2005.

Letztere erhalten gerade vor dem Hintergrund des ersteren ihre besonderen Konturen. In Bezug auf die Frage, ob die Rezeptionshaltung historischer Betrachter von der Meditation geprägt und Gemälde dementsprechend konzipiert worden sein konnten, kann diese Arbeit an dieser Stelle nur auf das Desiderat hinweisen. Das Erbe der Meditation als Kulturtechnik von Sehen, Ordnen und Erkennen muß für die Frühe Neuzeit noch in ihrem jeweils veränderten Kontext – und eben auch mit ihren Modifizierungen im reformiert geprägten Protestantismus – untersucht und dargestellt werden.

Was heißt dies für den Status unsere Kirchenbilder? Sie waren sicherlich keine „Andachtsbilder" im klassischen Sinne,[5] die eine geistliche Beziehung zu einer göttlichen Person aufbauen helfen, indem sie dem Betrachter einen direkten Blickkontakt zur einer Darstellung von Jesus oder Maria ermöglichen. Der Blick in ein Kircheninterieur gilt vielmehr der Kirche in ihrer vielfachen Bedeutung, die vom Bauwerk und Versammlungsort bis hin zur heilsvermittelnden Instanz reicht. Deshalb darf eine Bedeutung im religiösen Vollzug nicht von vornherein ausgeschlossen werden – nicht mehr und nicht weniger.

In ihrer Arbeit zu den Veränderungen im Interieur der Haarlemer *Bavokerk* hat Mia Mochizuki jüngst dafür plädiert, Religion als Faktor für Kultur ernst zu nehmen, nicht nur in emanzipatorischer, sondern eben auch in kreativer Hinsicht, Neues entstehen zu lassen.[6] Die von ihr untersuchten Textgemälde interpretierte sie als „materialisierte" Religion (*material religion*). Mochizukis Feststellung erscheint dazu zunächst konträr: „Cognition, rationalism and human understanding were the province of text paintings, leaving little or no room for the miraculous or supernatural".[7] Trotzdem faßt der gemalte Text das Übernatürliche zeichenhaft, da, so würde ein Reformierter wohl antworten, Gott selbst sich in der Schrift offenbart habe. In reformierter Perspektive setzte die Offenbarung im Text das Gelesen- (oder doch zumindest Vorgelesen-) Werden voraus. Die in den Kirchen angebrachten, und teilweise auch auf Kircheninterieurs sichtbaren[8] gemalten Texte verkörpern sehr schön die neue, reformierte Aufmerksamkeit für die Schrift, die sich gleichwohl bildhaft zu zeigen vermochte. In der Reduktion auf diese neuen Bilder im Kirchenraum zeigte sich, so Mochizukis Stoßrichtung, das weithin unterschätzte schöpfende Potential des holländischen Reformiertentums nach dem Bildersturm. Die hier behandelten Kirchenbilder zeichnen sich dagegen durch die Präsentation neu entwickelter Komplexität aus. Trotzdem darf man den Gemälden, welche den Überlegungen dieser Arbeit zufolge spezifisch die

5 Prägend: PANOFSKY 1927.

6 MOCHIZUKI 2008, 114ff. Sie bezieht sich dabei auf Bruno Latour und dessen grundlegendes Verständnis des Bildersturms, der destruktiv und konstruktiv zugleich sein kann und mit dem ein vielleicht sogar kulturell notwendiger Zyklus des Brechens und Aufbauens einher geht, LATOUR 2002.

7 MOCHIZUKI 2008, 258.

8 Vgl. unsere Abbn. 93, 101, 107, 110, 132.

„Konfessionskirche“ zum Thema machten, die Tendenz zur Vereinfachung wohl kaum absprechen. Dies gilt nicht nur für den Blick auf „reformierte“, sondern auch auf „katholische“ Kirchen: an diesen Stellen war die Anbindung an theologische Grundsätze wie auch die vermutete bildnerische Provokation weiterführender religiös-andächtiger Gedanken am besten nachzuvollziehen. Die Bilder selbst gaben den Rahmen vor, innerhalb derer sie die imaginative Kraft der Betrachter herausforderten – und die unkontrollierbare, abschweifende Phantasie dabei in bestimmten Grenzen hielten. Die enge Beziehung zwischen Bildmöglichem und Interpretationshoheit machte das „Konfessionalisierte“ der gemalten Kircheninterieurs aus. Ähnlich, wie die historische Forschung Konfessionalisierung als parallele Prozesse von Festschreibung von Glaubens-, Denk- und Verhaltensmustern bestimmt hat,[9] mag es Muster im Sehen und Betrachten gegeben haben, deren beschrittene Wege nicht so weit von einander entfernt sind, wie ihre grundsätzlichen Ziele konträr erscheinen. Die äußeren Enden des breiten Spektrums der hier betrachteten Kirchenbilder werden vielleicht nicht so sehr durch „reformierte“ bzw. „katholische“ Räume bestimmt, als vielmehr von Darstellungen des der Allgemeinheit zur Verfügung stehenden öffentlichen Raumes mit seiner Wichtigkeit für Familie, Stadt und Staat auf der einen Seite, dem die Inszenierung des Konfessionellen auf der anderen gegenüberstand. Operierten diese mit Strategien der Festlegung von Bildformen und, so ist zu vermuten, Interpretationsmöglichkeiten, so setzten die Maler zum Zeigen des öffentlichen Raumes Strategien der Öffnung ein, die Festlegungen infragestellten oder doch zumindest künstlerisch brachen. Beides geschah und beides konnte nicht ohne einander geschehen.

Der außergewöhnliche Reichtum des frühneuzeitlichen Holland betraf auch die „Medienkompetenz“ seiner Bewohner: zahlreiche neue Bildformen wurden entwickelt und verstanden. Als Bilder gebauter Kirchen faßten die hier betrachteten Gemälde oft genug Kirche im Bild. Sie zeigen, daß Diskurse auf der Ebene der Religion mit bildnerischen Mitteln nicht nur ausgetragen, sondern auch gestaltet und kommentiert wurden. Lohnend dürfte sein, dies auch für andere Bereiche der niederländischen Bildkultur zu untersuchen.

[9] Genaueres oben, Kap. 1.4.

Abbildungen



Abb. 1 Emanuel de Witte, *Familienbildnis*, 1678, Leinwand, 68,5 x 86,5 cm, München, Alte Pinakothek



Abb. 2 Gerard Houckgeest, *Interieur der Nieuwe Kerk in Delft mit dem Grabmal von Wilhelm von Oranien*, 1650, Holz, 125,7 x 89 cm, Hamburg, Hamburger Kunsthalle



Abb. 3 Dirck van Delen, *Kircheninterieur mit Bilderstürmern*, 1630, Holz, 50 x 67 cm, Amsterdam, Rijksmuseum

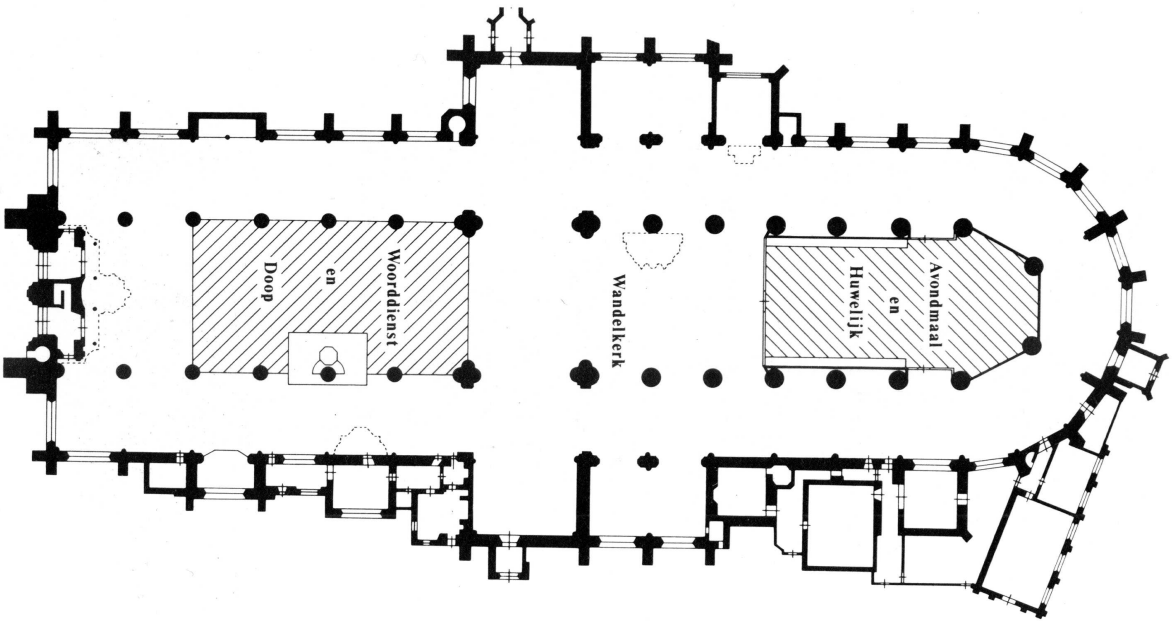


Abb. 4 Grundriß der *Grote of St. Bavokerk* in Haarlem mit nachreformatorischer Raumaufteilung in der schematischen Wiedergabe von VAN SWIGCHEM, BROUWER & VAN OS 1984, S. 2



Abb. 5 *Interieur mit fünf Damen*, Holz, 94,1 x 141,8 cm, Amsterdam, Rijksmuseum



Abb. 6 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Porträt der Familie von Michiel van der Dussen*, 1640, Leinwand, 159 x 209,8 cm, Delft, Stedelijk Museum Het Prinsenhof



Abb. 7 Bartholomeus van Bassen & Esaias van der Velde, *Interieur einer imaginären gotischen Kirche mit dem Grabmal von Wilhelm von Oranien*, 1620, Leinwand, 112 x 151 cm, Budapest, Szépmüvészeti Múzeum



Abb. 8 Dirck van Delen, *Eine Familiengruppe bei dem Grabmal von Wilhelm von Oranien*, 1645, Holz, 74 x 110 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (als Leihgabe in Delft, Stedelijk Museum Het Prinsenhof)

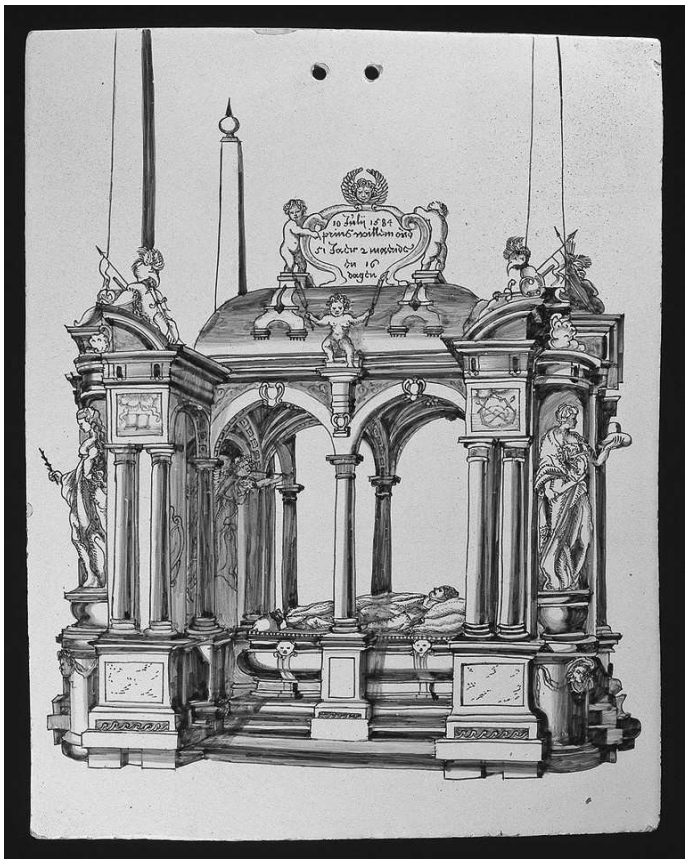


Abb. 9 Isaak Junius, *Fliese mit dem Oraniergrabmal*, 1657, 31 x 24 cm, Keramik, Amsterdam, Rijksmuseum



Abb. 10 Isaak Junius zugeschr., *Fliese mit dem Oraniergrabmal, von vorn gesehen*, 31 x 24 cm, Amsterdam, Rijksmuseum

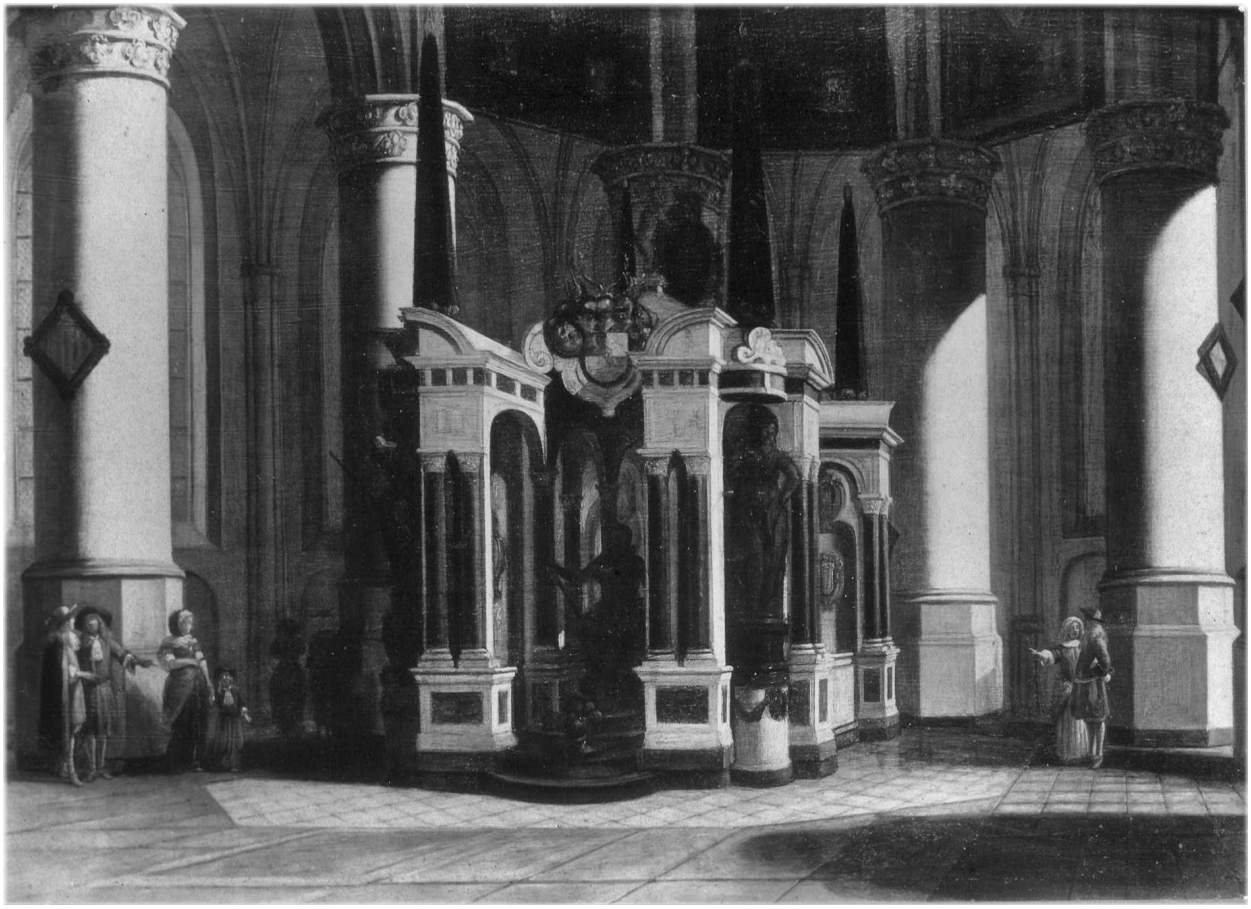


Abb. 11 *Der Chor der Nieuwe Kerk in Delft mit dem Grabmal Wilhem von Oraniens*,
Holz, 31 x 43,8 cm, zuletzt Kunsthandel Kleykamp, Den Haag (1928), als Gerrit Berckheyde

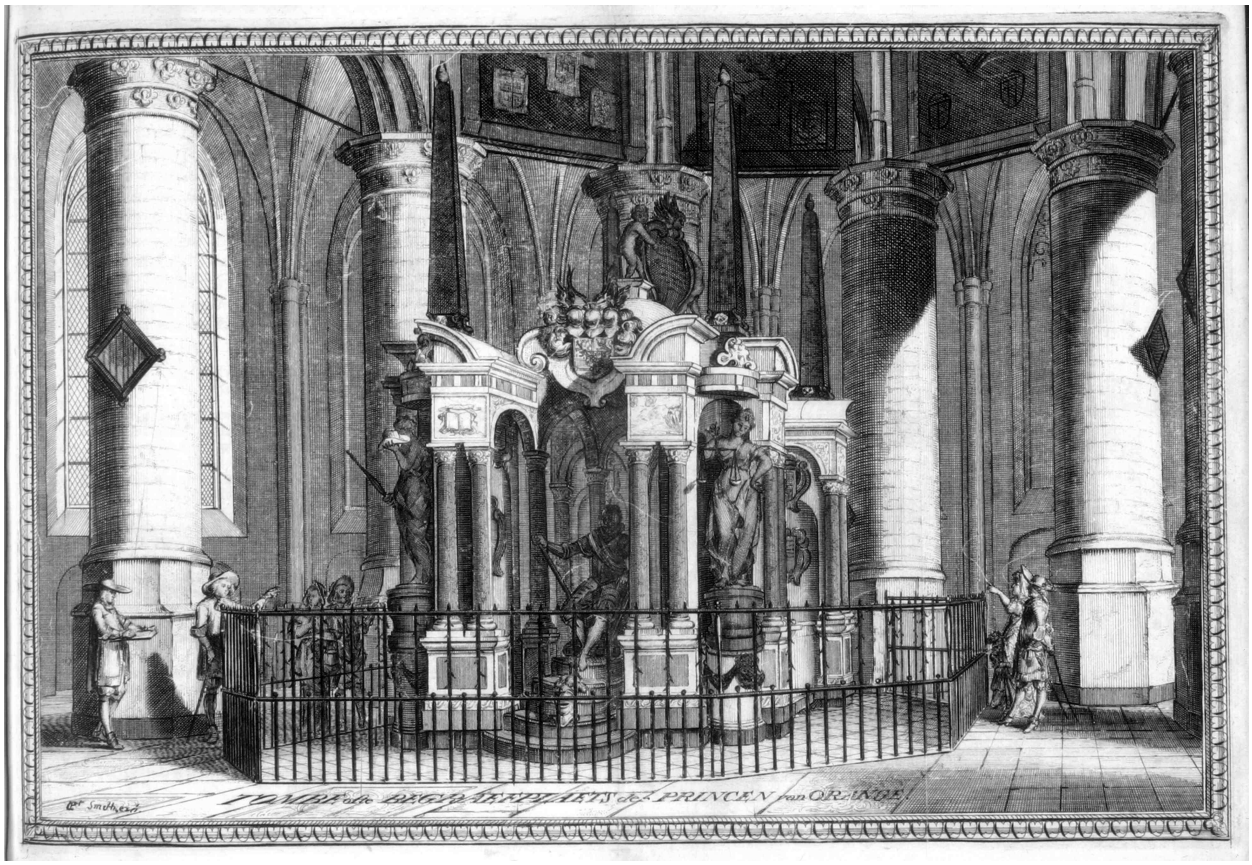


Abb. 12 Coenraad Decker, *Tombe der Princen van Orangien*, Kupferstich, 18 x 27,1 cm,
Illustration in VAN BLEYSWIJCK 1667-80, nach S. 260



Abb. 12a Detail aus Abb. 12



Abb. 13 Gerard Houckgeest, *Phantasiepalast an einem Flußufer*, Holz, 65 x 69 cm, zuletzt Verst. Paris (Drouot Montaigne), 13. Juni 1997, Nr. 20



Abb. 14 Gerard Houckgeest & Cornelius Jonson van Ceulen, *Königin Henrietta Maria in einem Palastinterieur*, um 1639, Leinwand, zuletzt Verst. London (Sotheby), 8. März 1989, Nr. 24



Abb. 15 Gerard Houckgeest, *Säulenhalle eines Palast mit einem vor einem Prinzen erscheinenden Botschafter*, Holz, 69 x 97 cm, Paris, Louvre

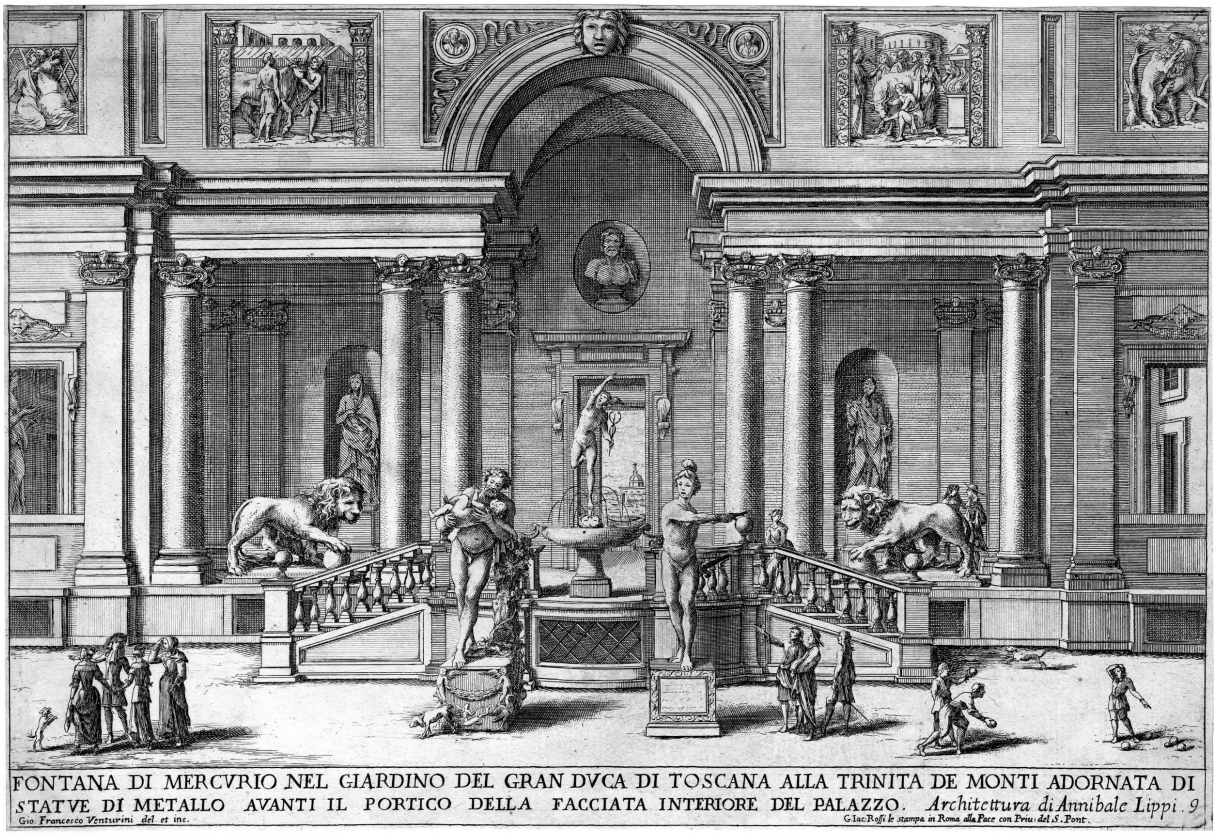


Abb. 16 Giovanni Francesco Venturini, *Fontana di Mercurio nel Giardino del Gran Duca di Toscana,* Radierung, 21,0 x 30,7 cm, 1676-1700, London (British Museum)

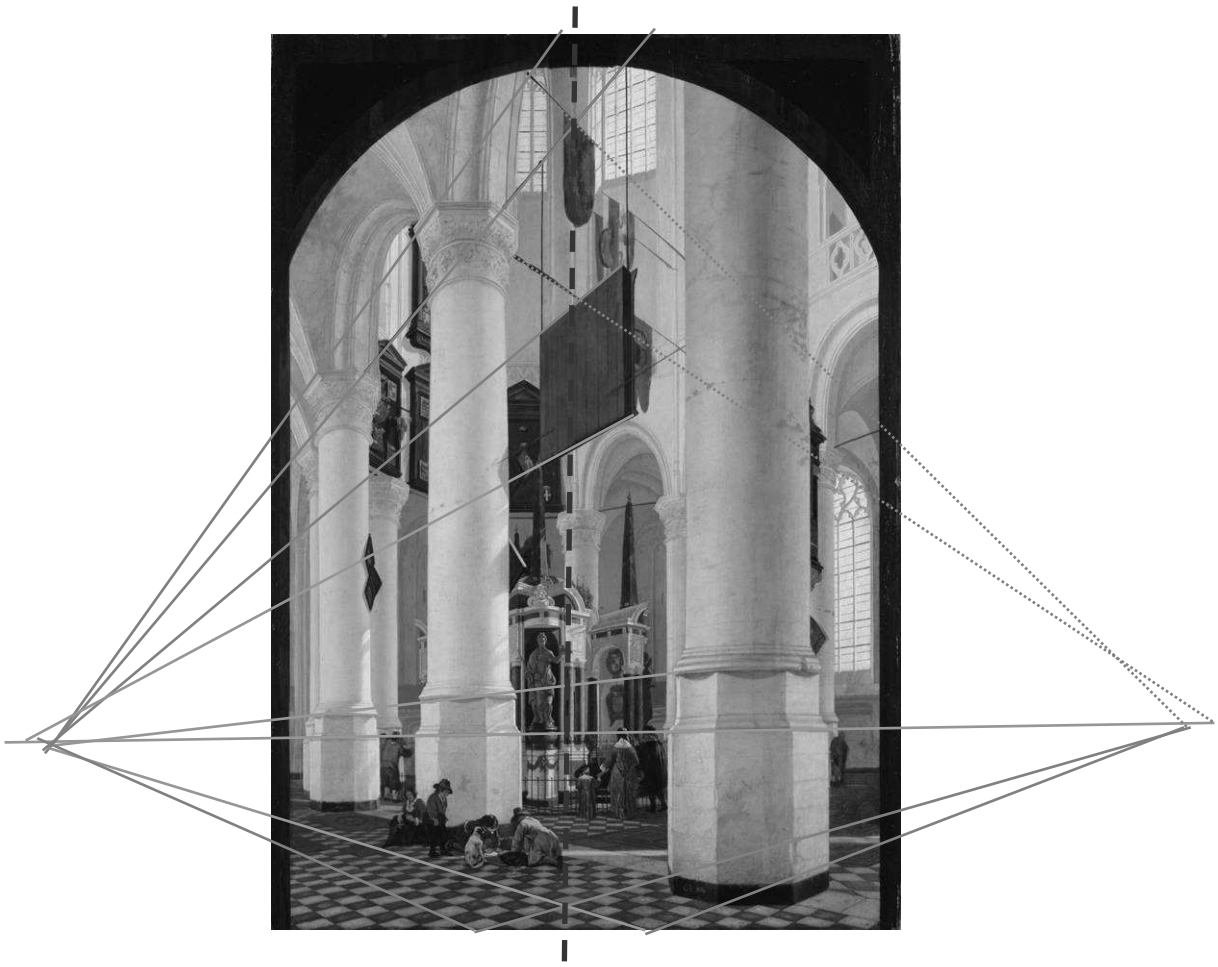


Abb. 17a Kompositionsstudie zu Abb. 2



Abb. 17b Detail aus Abb. 2

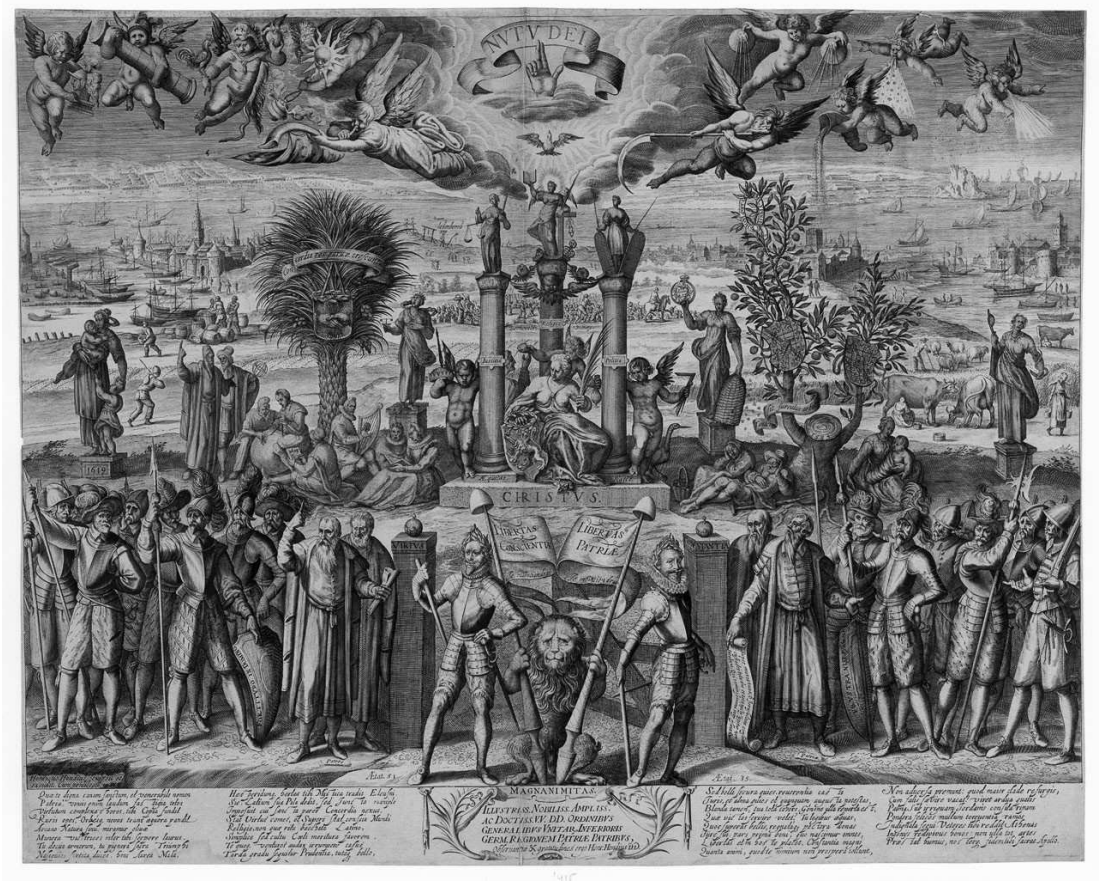


Abb. 18 Hendrick Hondius nach Hans Jordaens I, *Der Wohlstand der Vereinten Provinzen*, 4. Zustand 1619, Kupferstich, 45,1 x 56,2 cm, Amsterdam, Rijksmuseum



Abb. 19 Illustration in: Adrian Valerius, *Neder-Landtsche Gedenck-Clanck.* (1626), S. 294



Abb. 20 *Der Große Saal auf dem Binnenhof, Den Haag, während der Großen Versammlung der Generalstände im Jahr 1651*, Holz/Kupfer, 52 x 66 cm,
Rijksmuseum Amsterdam als Dauerleihgabe des Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis



Abb. 21 Frontispiz von: Lieuwe van Aitzema, *Herstelde Leeuw* (1652)

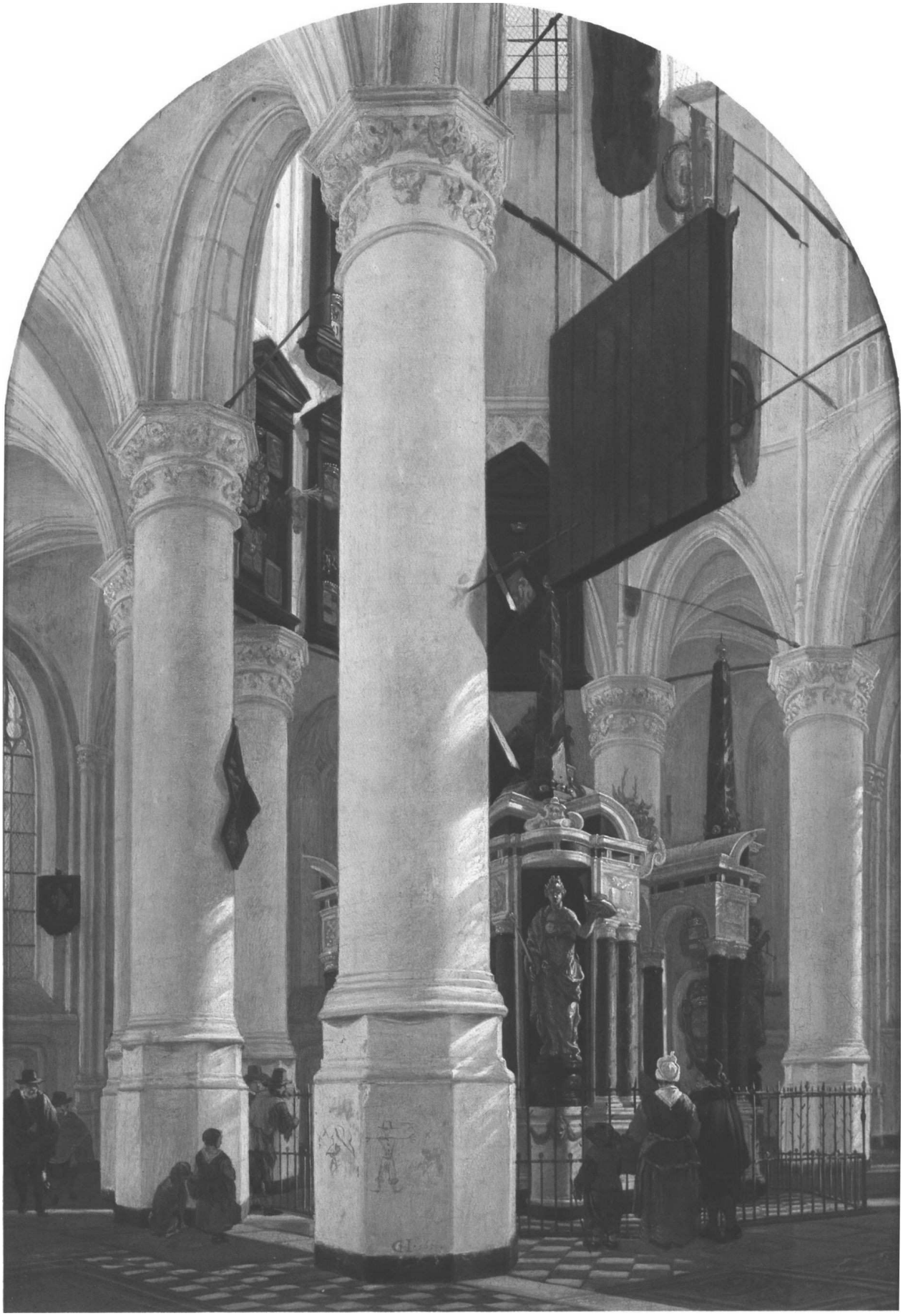


Abb. 22 Gerard Houckgeest, *Interieur der Nieuwe Kerk in Delft mit dem Grabmal von Wilhelm von Oranien*, 1651, Holz, 56 x 38 cm, Den Haag, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis

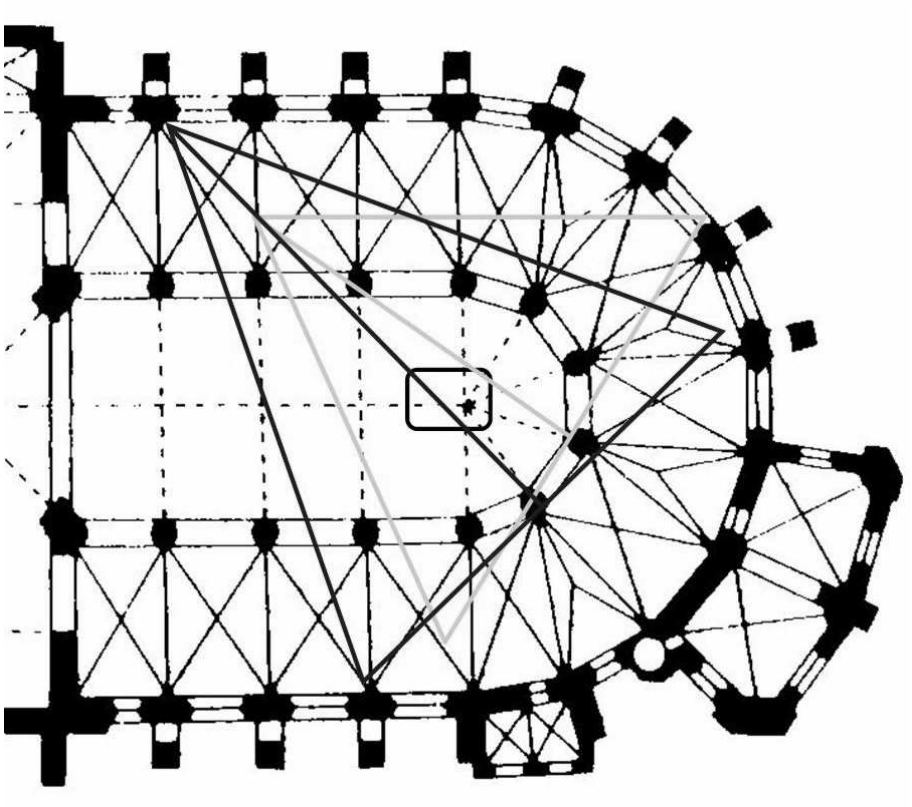


Abb. 23a Schematische Wiedergabe des suggerierten Blickwinkels auf das Oraniergrab von Abb. 2 und Abb. 22 (hell)

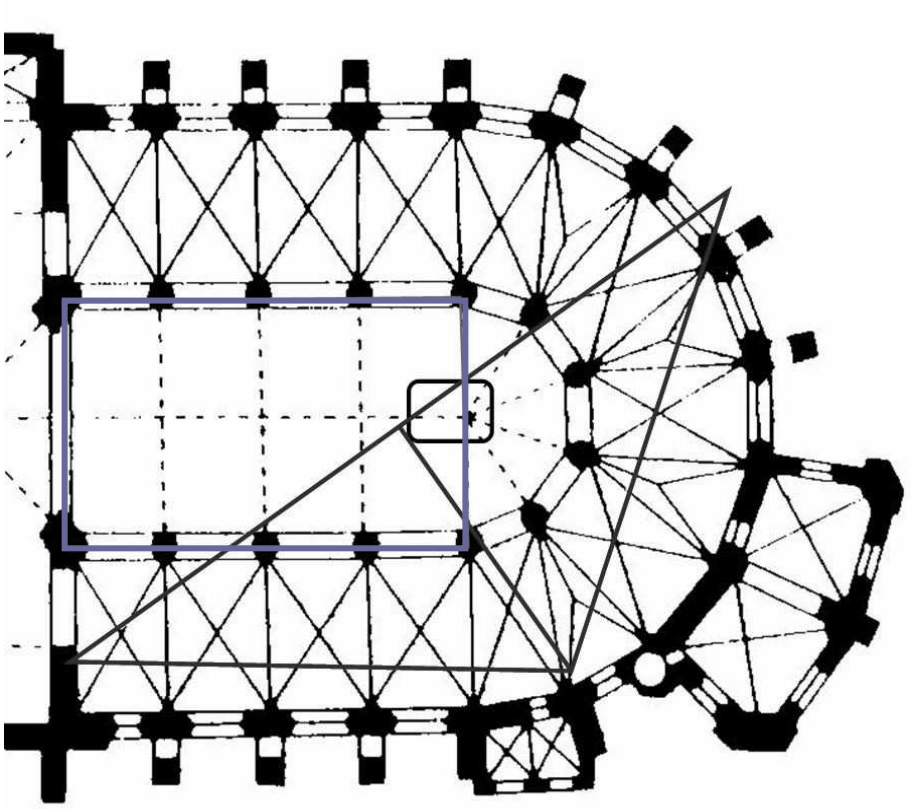


Abb. 23b Schematische Wiedergabe des suggerierten Blickwinkels auf das Oraniergrab von Abb. 24



Abb. 24 Gerard Houckgeest, *Der Chorumgang der Nieuwe Kerk in Delft mit dem Grabmal von Wilhelm von Oranien*, wahrsch. 1651, Holz, 65,5 x 77,5 cm, Den Haag, Koninklijk Kabinet van Schilderijen

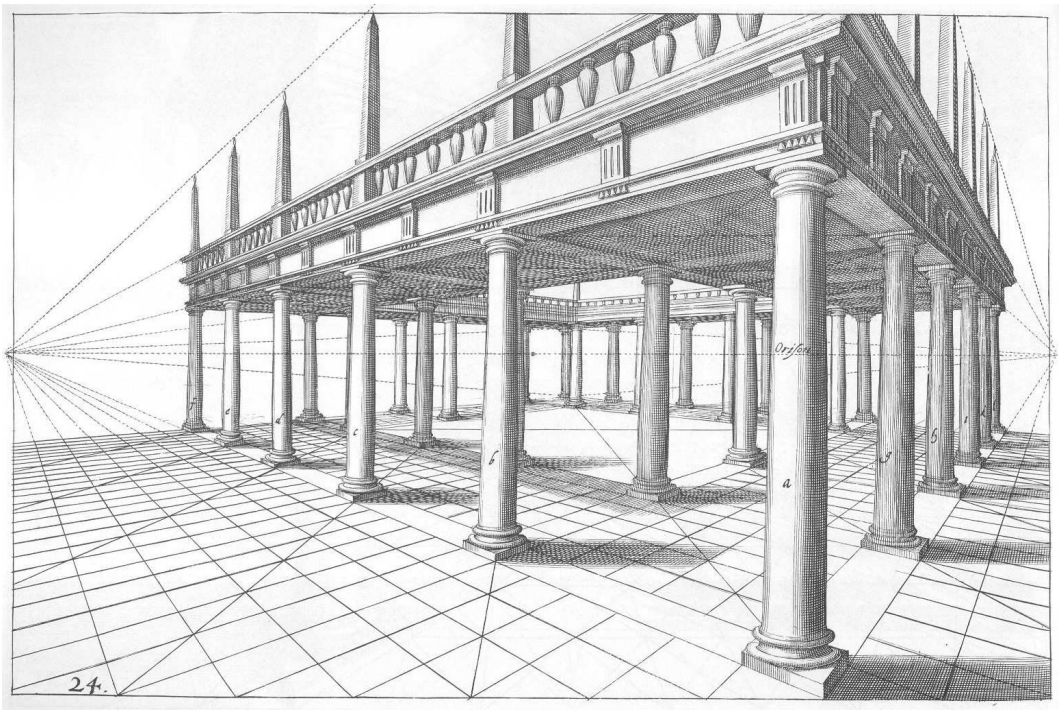
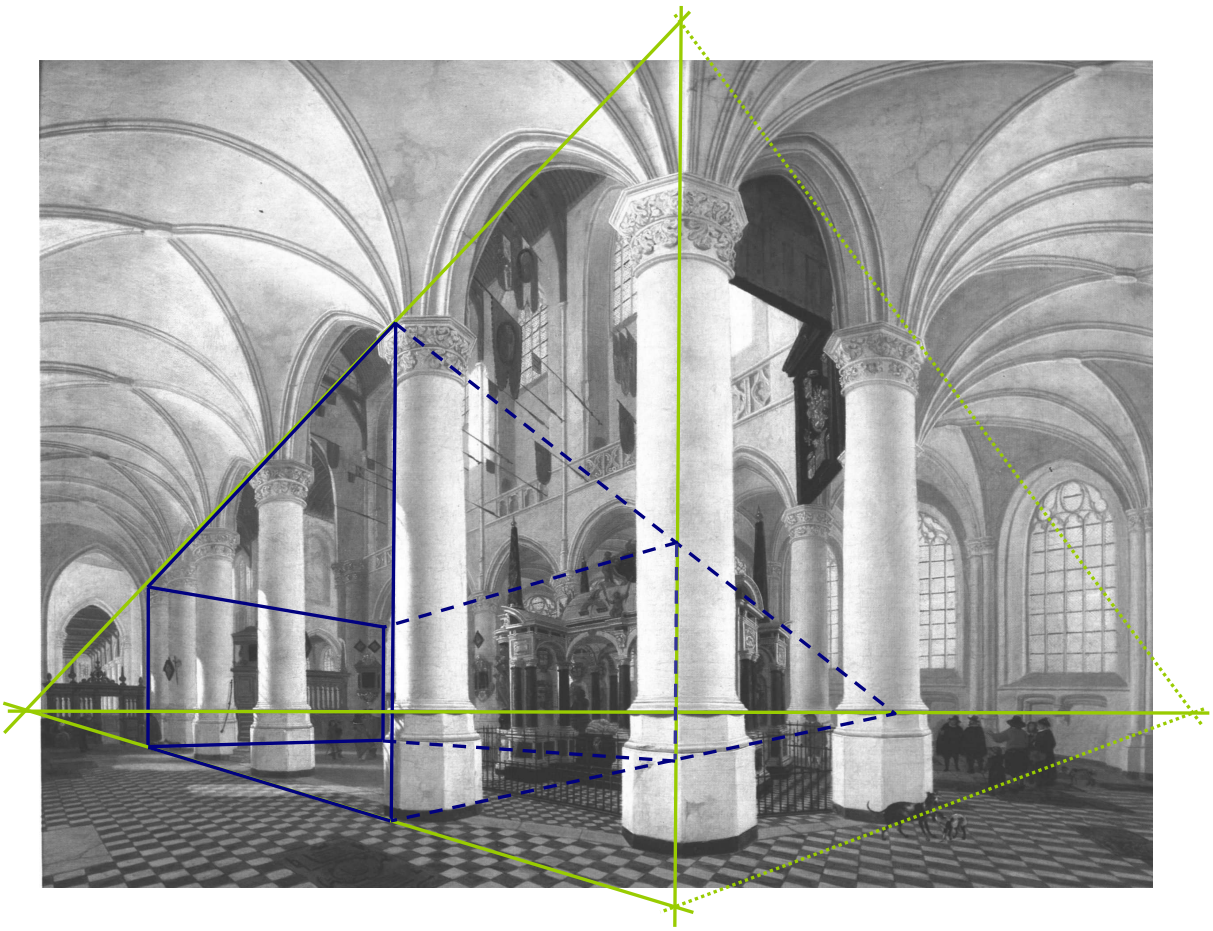


Abb. 25 Blatt 24 aus: Hans Vredeman de Vries, *Perspective Dat is / de hooch-gheroemde conste* (1604-05)



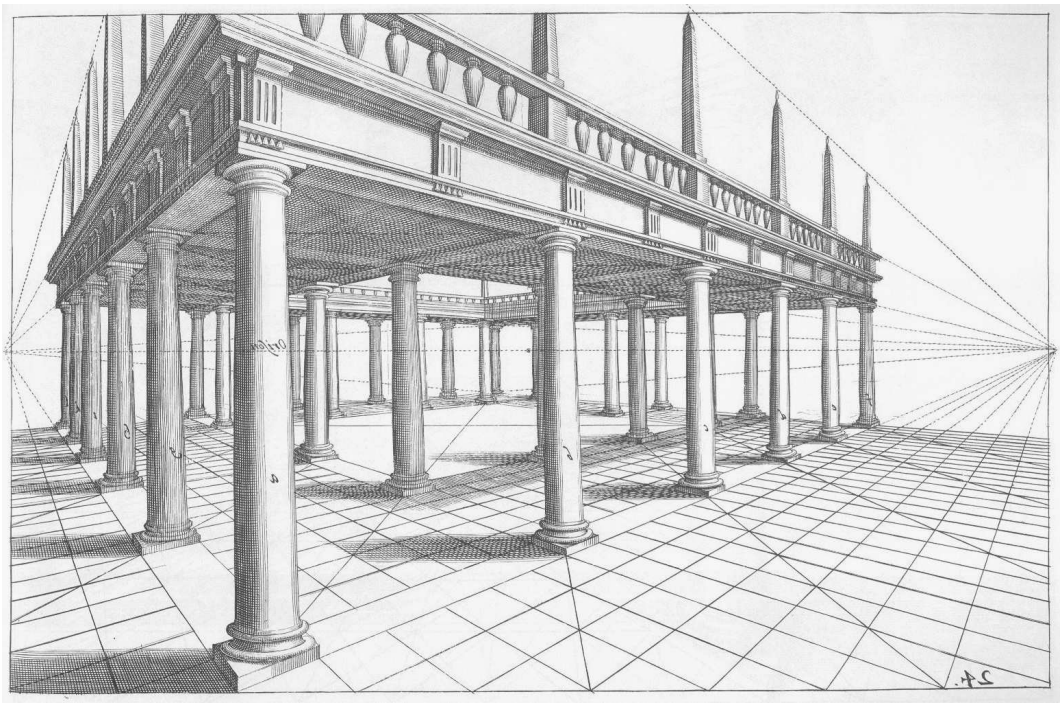


Abb. 25a Kompositionsstudie zu Abb. 24 im Vergleich mit Vredeman de Vries' eingeprägtem Vorbild (spiegelverkehrt)

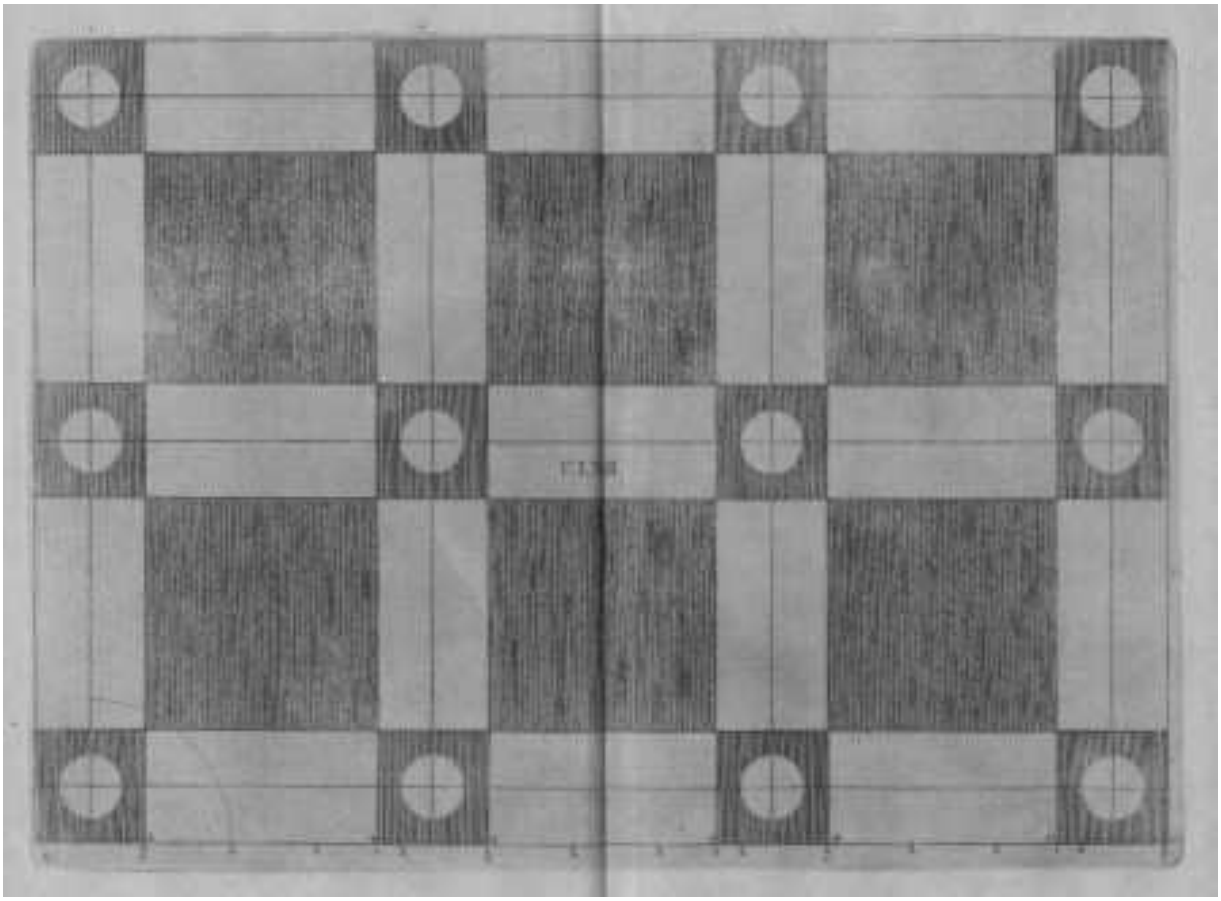


Abb. 26 Blatt 41 (Figur 162) in: Samuel Marolois, *Perspectiva Das ist: Die weitberühmte kunst* (1628)

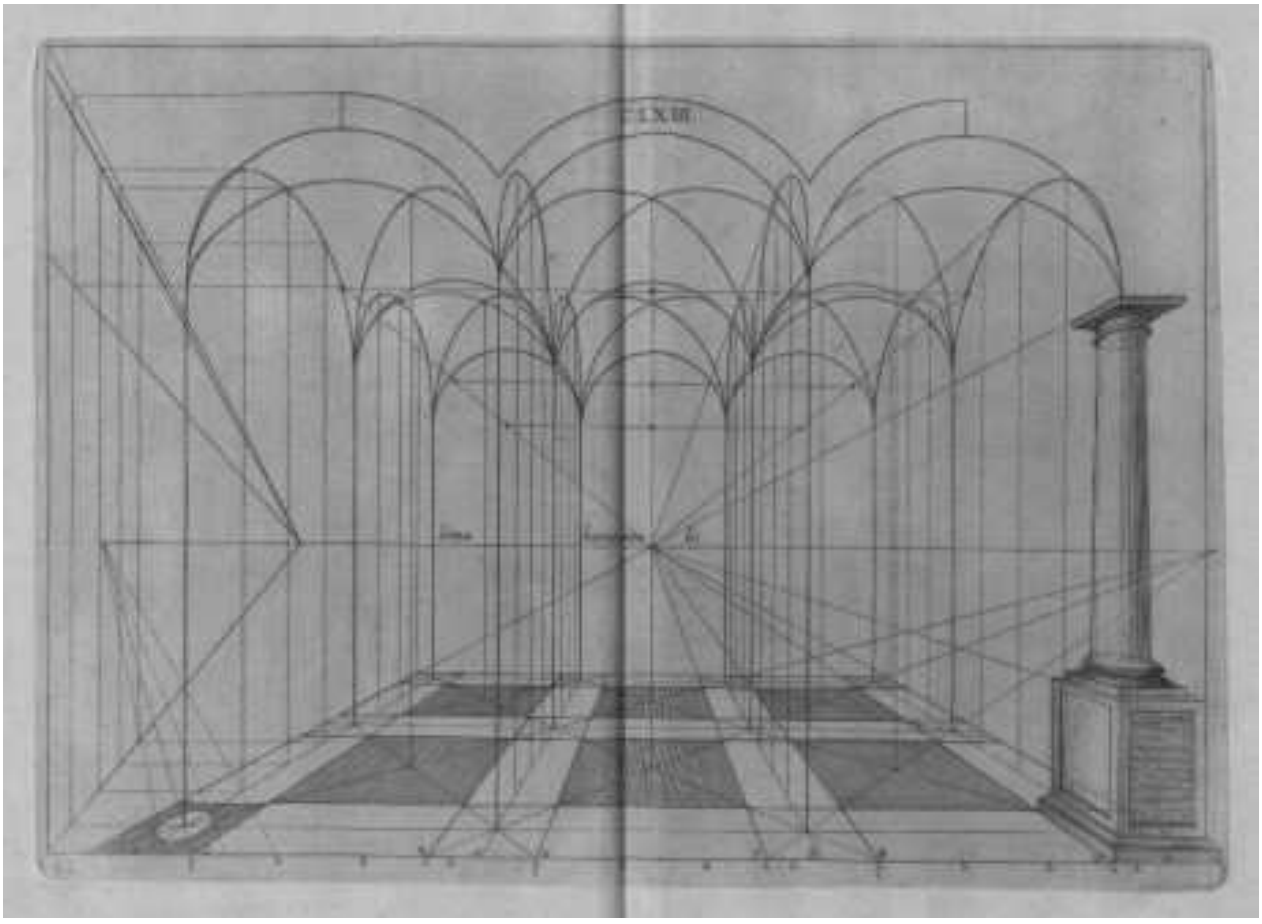


Abb. 27 Blatt 42 (Figur 163) in: Samuel Marolois, *Perspectiva Das ist: Die weitberühmte kunst* (1628)

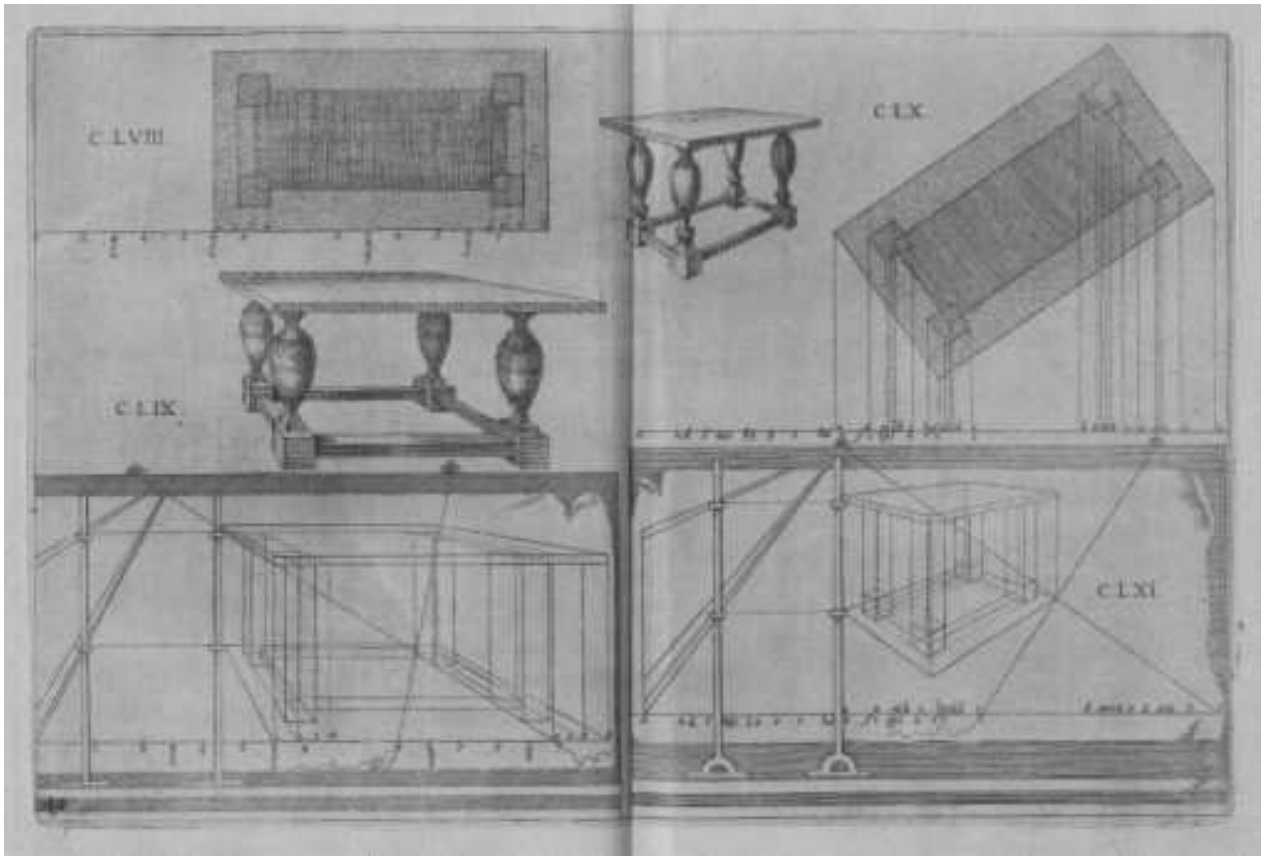


Abb. 28 Blatt 40 (Figuren 158-161) in: Samuel Marolois, *Perspectiva Das ist: Die weitberühmte kunst* (1628)

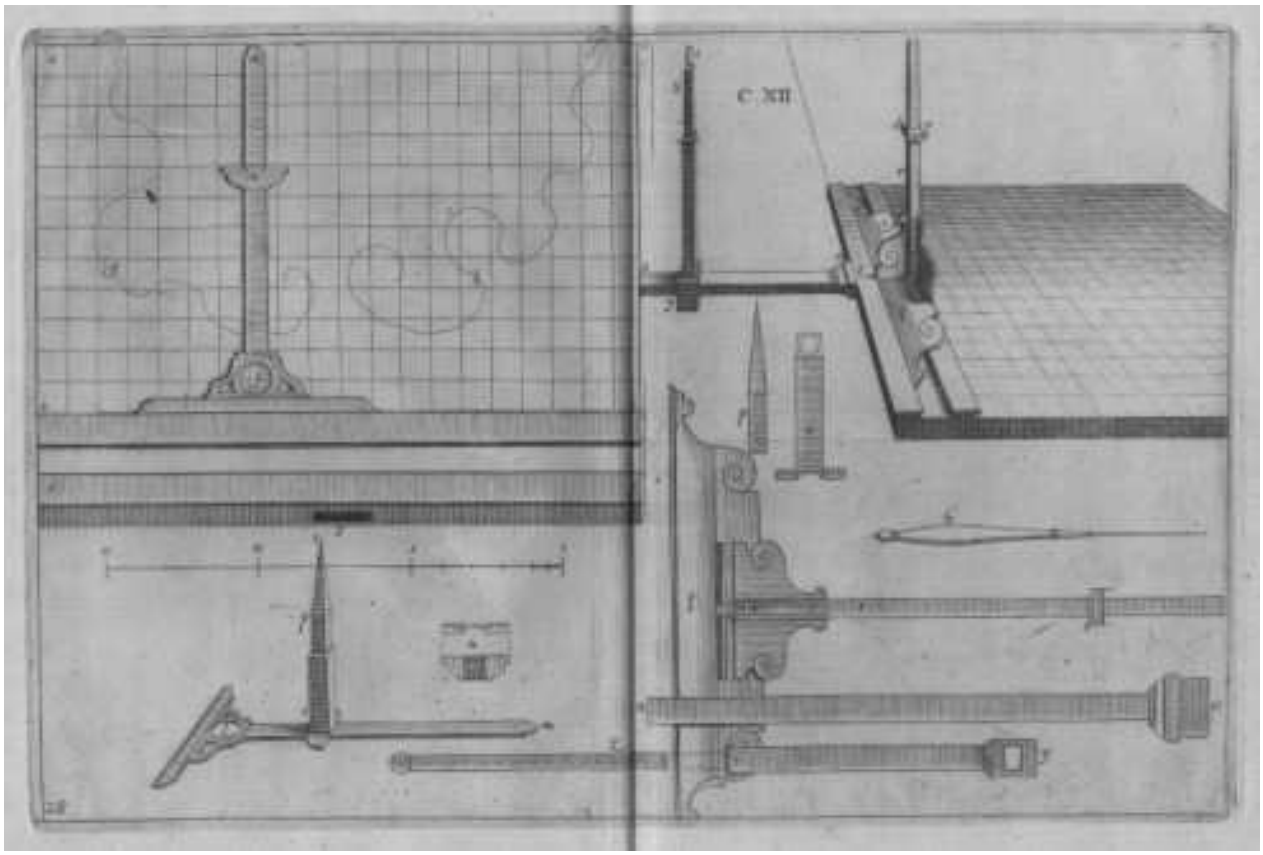
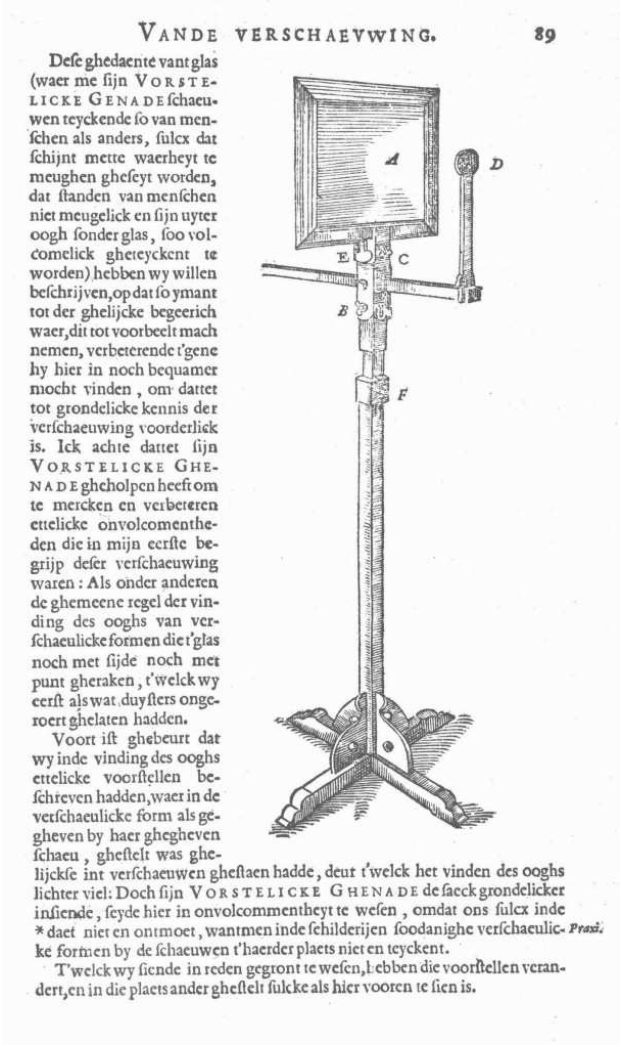


Abb. 29 Blatt 28 (Figur 112) in: Samuel Marolois, *Perspectiva Das ist: Die weitberühmte kunst* (1628)



VANDE VERSCHAEVWING. 89

Deſe ghedaente vant glas (waer me ſijn VORSTELICKE GENADE ſchaeuwen teyckende ſo van menſchen als anders, ſulcx dat ſchijnt mette waerheyt te meughen gheſeyt worden, dat ſtanden van menſchen niet meugelick en ſijn uyter oogh ſonder glas, ſoo volcomelick gheteyckent te worden) hebben wy willen beſchrijven, op dat ſo ymant tot der ghelijcke begeerich waer, dit tot voorbeelt mach nemen, verbeterende t'gene hy hier in noch bequamer mocht vinden, om dattet tot grondelicke kennis der verſchaeuwing voorderlick is. Ick achte dattet ſijn VORSTELICKE GHENADE gheholpen heeft om te mercken en verbeteren ettelicke onvolcomentheden die in mijn eerſte begrijp deſer verſchaeuwing waren: Als onder anderen de ghemeene regel der vinding des ooghs van verſchaeulicke formen die t'glas noch met ſijde noch met punt gheraken, t'welck wy eerſt als wat duyſters ongeroert ghelaten hadden.

Voort iſt ghebeurt dat wy inde vinding des ooghs ettelicke voorſtellen beſchreven hadden, waer in de verſchaeulicke form als gegheven by haer ghegheven ſchaeu, gheſtelt was gheliickſe int verſchaeuwen gheſtaen hadde, deur t'welck het vinden des ooghs lichter viel: Doch ſijn VORSTELICKE GHENADE de ſaeck grondelicker inſiende, ſeyde hier in onvolcommentheyt te weſen, omdat ons ſulcx inde * daet niet en ontmoet, wantmen inde ſchilderijen ſoodanighe verſchaeulicke formen by de ſchaeuwen t'haerder plaets niet en teyckent. *Praxi.*

T'welck wy ſiende in reden gegront te weſen, hebben die voorſtellen verandert, en in die plaets ander gheſtelt ſulcke als hier vooren te ſien is.



20 I BOVCK DER DEVRSICHTIGHE

den en verſchenen in een glas, als voortghetrocken ſchaeuwen van A B, C D, men ſiet hoe haer vergaring ghebeurt op een ſelve punt, dats int ſaempunt, ſoo hooch boven de vloer als het oogh. T'ſelve bevintmen oock alſoo ſtellende de reghels op ander verſchaeulicke linien evewijdich met A B, in platten hooghet of leegher dan t'plat A B D C. Van alle welcke dinghen de oirſaken int bovenſchreven 2 voorſtel * wiſconſtelick beweſen ſijn. *Mathematici.*

4 VERTOOCH. 4 VOORSTEL.

Weſende verſcheyden partien van verſchaeulicke evevvijdeghe linien die mette vloer oock evevvijdich ſijn, maer mettet glas onevevvijdich, en d'een partie der evevvijdeghen onevevvijdich van d'ander: Haer verſcheyden ſaempunten ſijn al even hooch boven de glaſgront.

Le plan. Circuli inſcriptibiles. 12 Prop. TGHEGHEVEN. Laet A B C D E F G H I K, ſijn de *grontteyckening des deels van een oirdentlicke ſterckte, hebbende int gheheel acht bolwercken * int rondt beſchrijvelick, van welcke dit deel de twee begrijpt, L ſy † ſtantteyckening, M N glaſgront, diens glas rechthoeckich op de vloer, ſtreckt deur de twee uyterſte punten der bolwercken, dats oock evewijdich mette groote gordine tuſſchen beyden, O is de voet, O P ſiendermaet, even ande ſienderlijn die boven O bedocht wort rechthouckich op de vloer: De wallen hebben ſes linien: *Extracta.* D'eerſte beteyckent het buytenſte der * buytenſchoe: Van daer totte tweede lini is de breede des beſchoeyſels: Totte derde is de breede des boſtweers: Totte vierde is de breede des bancx: Totte vijfde is de breede des wechs op de wal: Totte ſeſte is de breede der binneſchoe, waer af inde ſtantteyckening L opentlicker

verclaring te ſien is. In deſe grondteyckening ſijn ſeven verſcheyden partien van evewijdeghe rechte linien maer d'een partie onevewijdich van d'ander: D'eer-

Abb. 30 Seite 89 aus: Simon Stevin, *Vande Verschaeuwing* (1605)

Abb. 31 Seite 20 aus: Simon Stevin, *Vande Verschaeuwing* (1605)

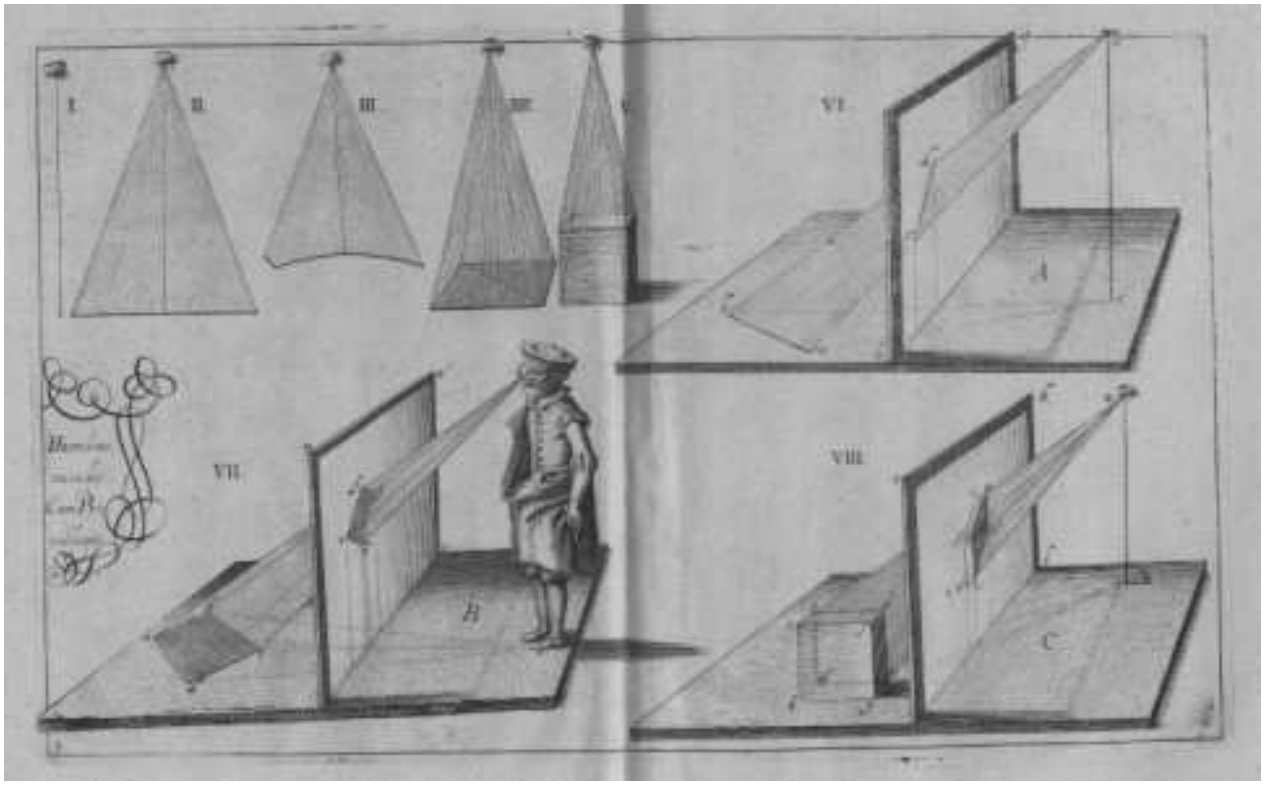


Abb. 32 Blatt 1 (Figuren 1-8) in: Samuel Marolois, *Perspectiva Das ist: Die weitberühmte kunst* (1628)

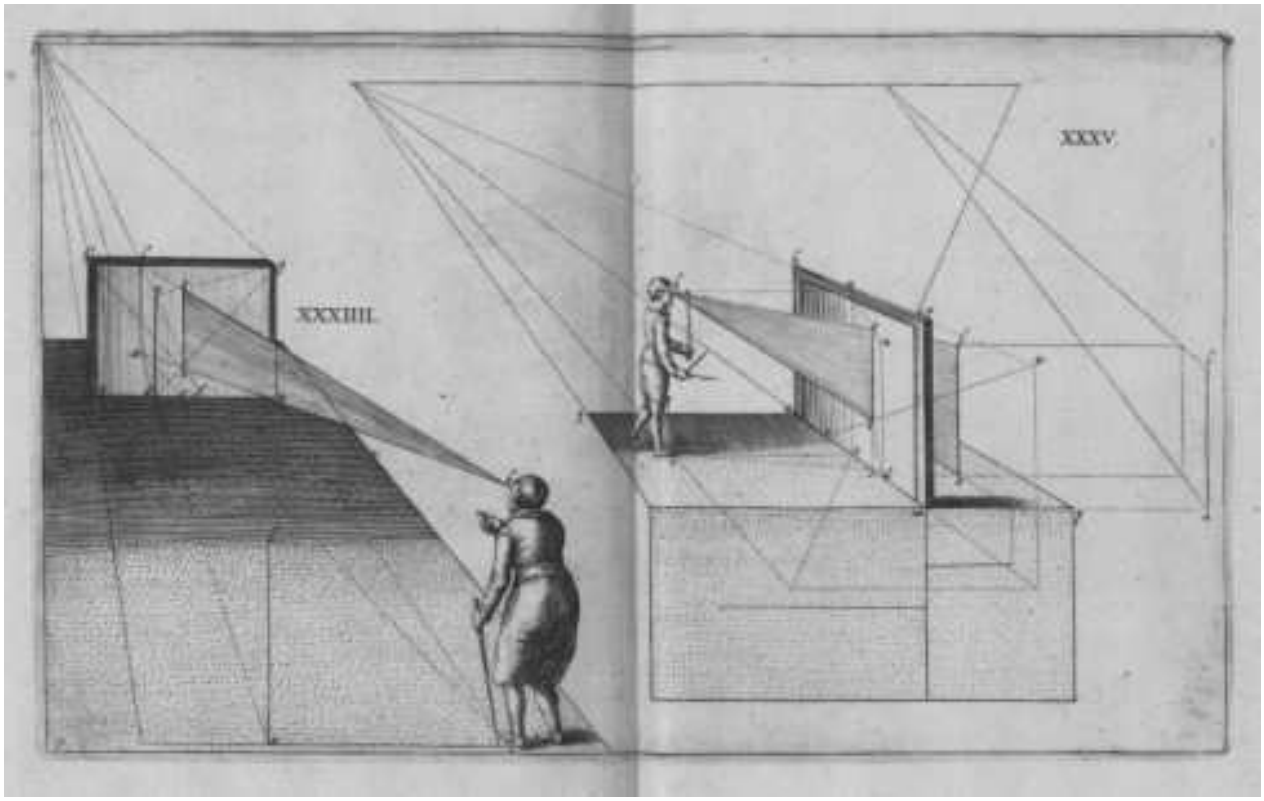


Abb. 33 Blatt 7 (Figuren 34, 35) in: Samuel Marolois, *Perspectiva Das ist: Die weitberühmte kunst* (1628)

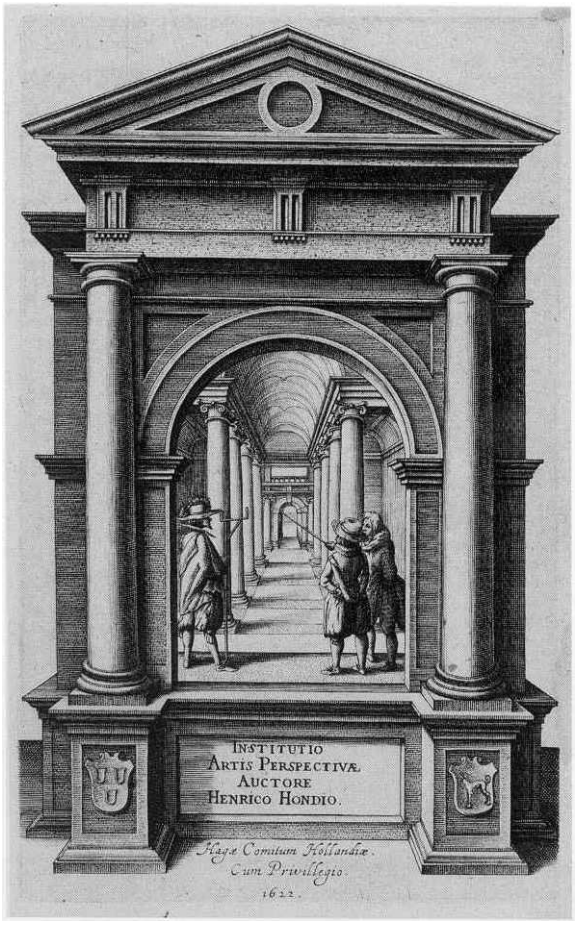


Abb. 34 Titelstich von: Hendrick Hondius, *Onderwijsinge In de Perspective Conste* (1623)

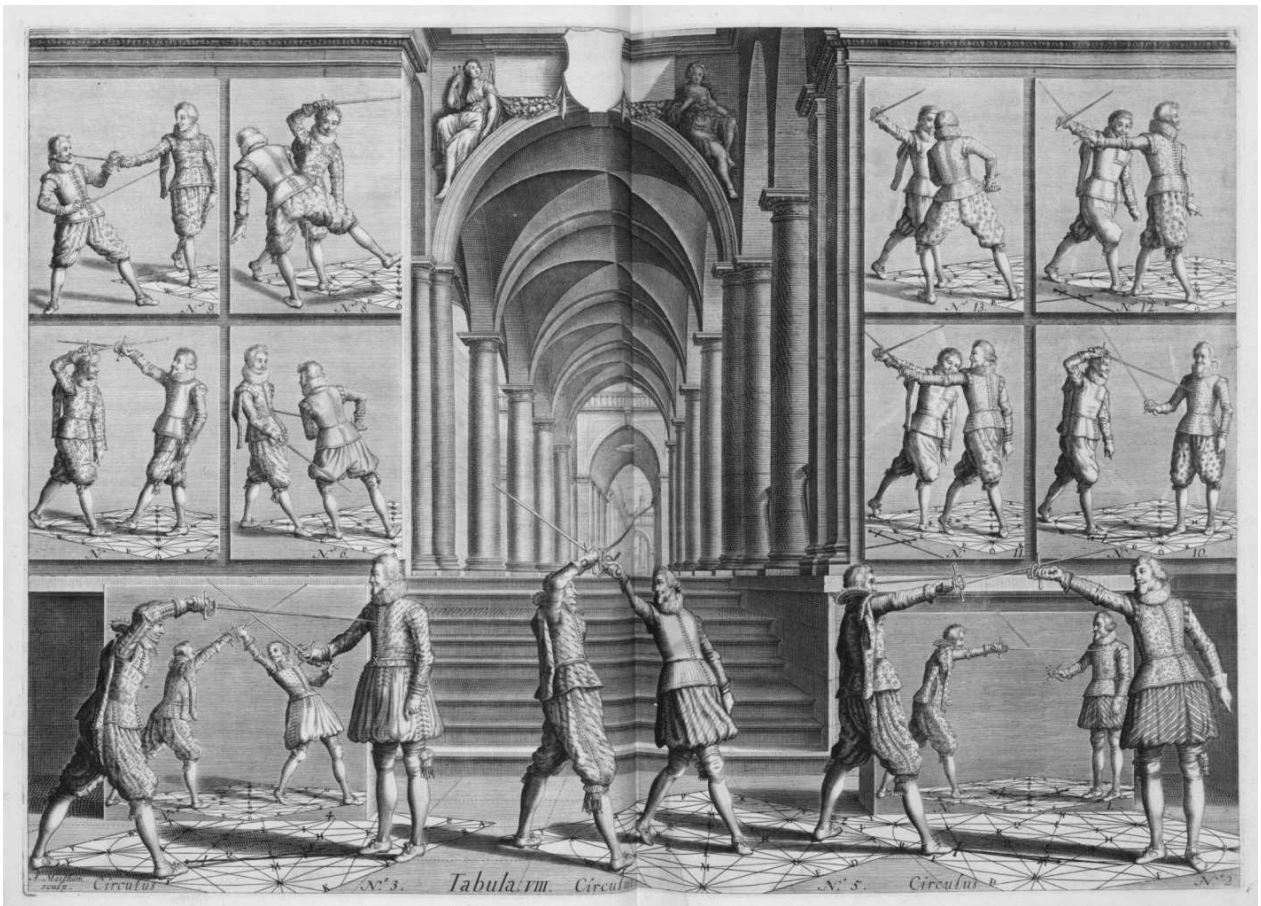


Abb. 35 Adriaen Matham, Tabula VIII (1626), in: Gerard Thibault, *Academie de l'espée* (1628/30)



Abb. 36 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Die Nieuwe Kerk in Delft mit dem Grabmal Wilhelm des Schweigers,* Holz, 47,5 x 38,5 cm, Berlin, Deutsches Historisches Museum (Leihgabe aus dem Kunstbesitz der Bundesrepublik Deutschland)



Abb. 37 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Der Chor der Delfter Nieuwe Kerk mit dem Grabmal Wilhelm von Oraniens und Scheinvorhang*, Leinwand, 102 x 85 cm, Wien, Liechtenstein Museum



Abb. 38 Emanuel de Witte, *Die Nieuwe Kerk in Delft mit dem Grabmal Wilhelms von Oranien*, 1653, Holz, 82,3 x 65 cm, Los Angeles County Museum of Art



Abb. 39 Emanuel de Witte, *Die Oude Kerk in Delft während einer Predigt*, 1651, Holz, 60,5 x 44 cm, London, Wallace Collection

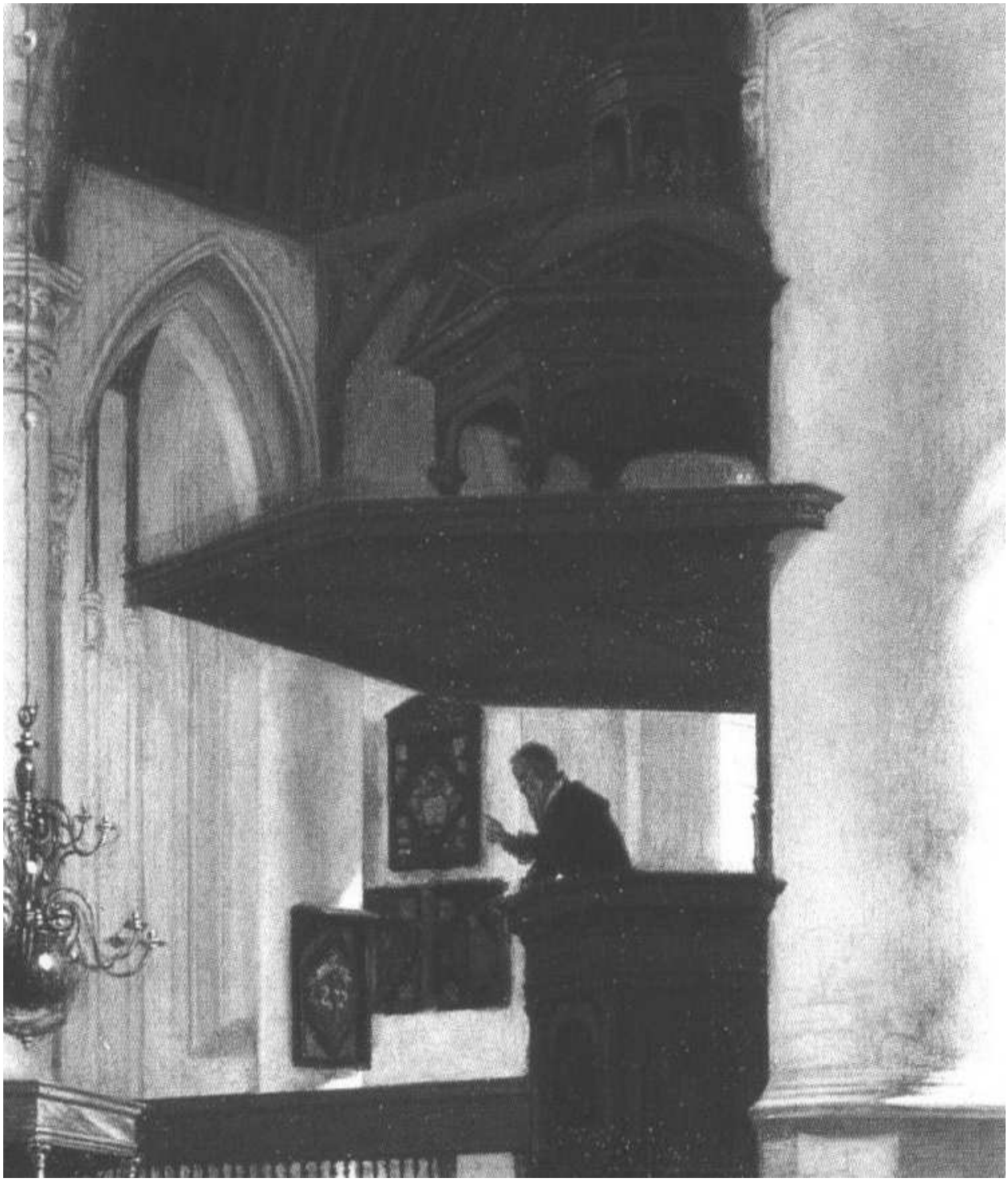


Abb. 39a Detail von Abb. 39



Abb. 40 Chrispijn van den Queborn, *Porträt von Dionysius Spranckhuysen*, 1641, Kupferstich, 25,0 x 16,8 cm



Abb. 41 Chrispijn van den Queborn, *Porträt von Volckerus van Oosterwijk*, 1641, Kupferstich, 25,0 x 16,8 cm

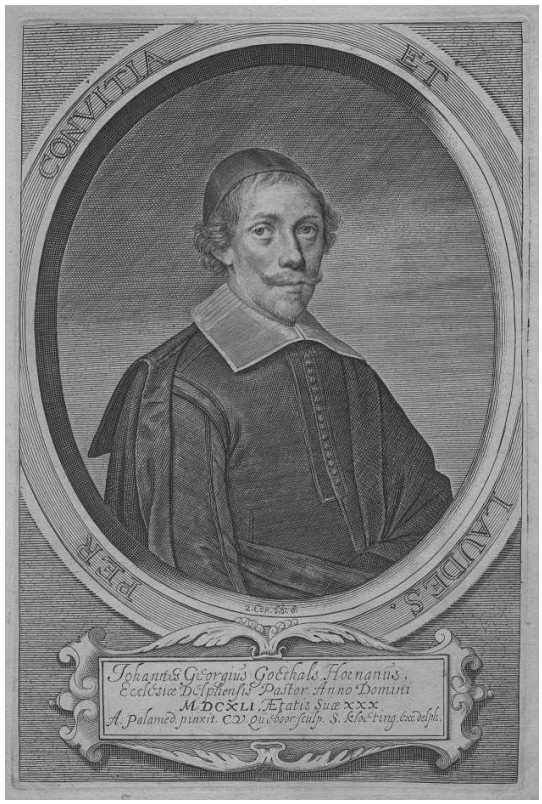


Abb. 42 Chrispijn van den Queborn, *Porträt von Johannes Goethals*, 1641, Kupferstich, 25,0 x 16,8 cm



Abb. 43 Chrispijn van den Queborn, *Porträt von Hermannus Tegularius*, 1641, Kupferstich, 25,0 x 16,8 cm



Abb. 44 Pieter Saenredam, *Die Innenansicht der Sint-Odulphuskerk, gesehen vom Chor nach Westen*, 1649, Holz, 50 x 76 cm, Amsterdam, Rijksmuseum

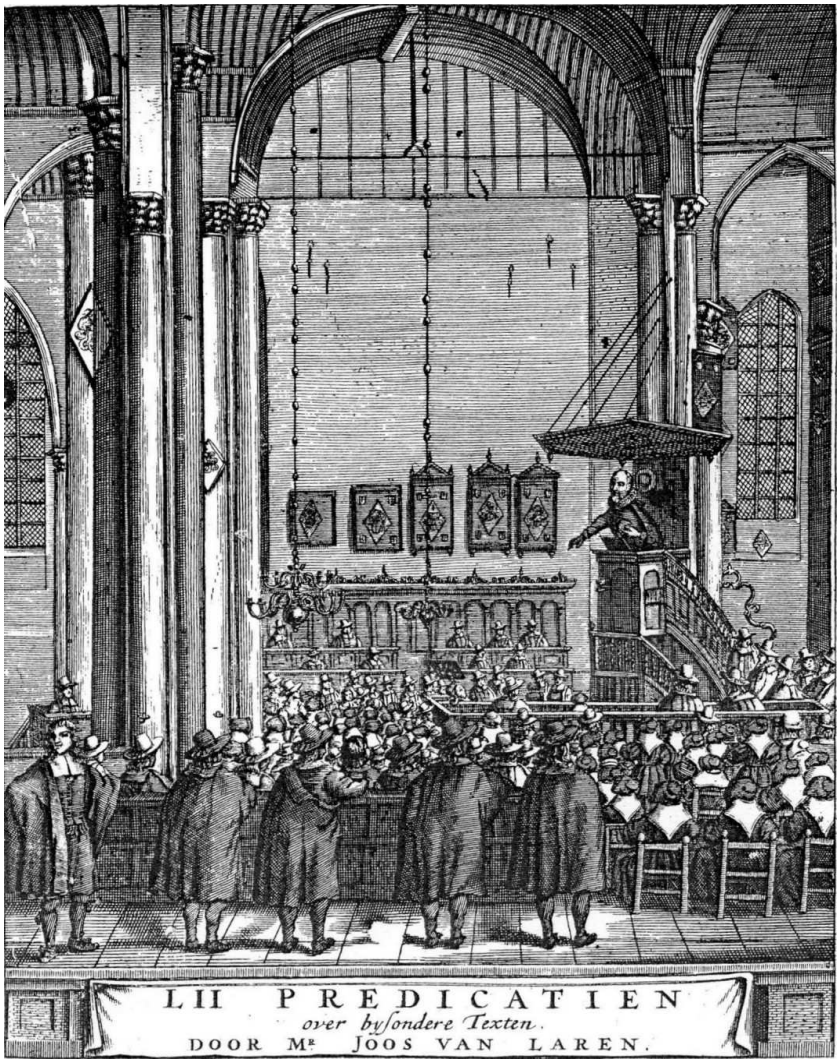


Abb. 45 Frontispiz von: *Twee-en-vijftigh Predicatien* [...] *Door Mr. Joos van Laren; In sijn leven Dienaer des Godlijken Woords tot Vlissingen* (1670)

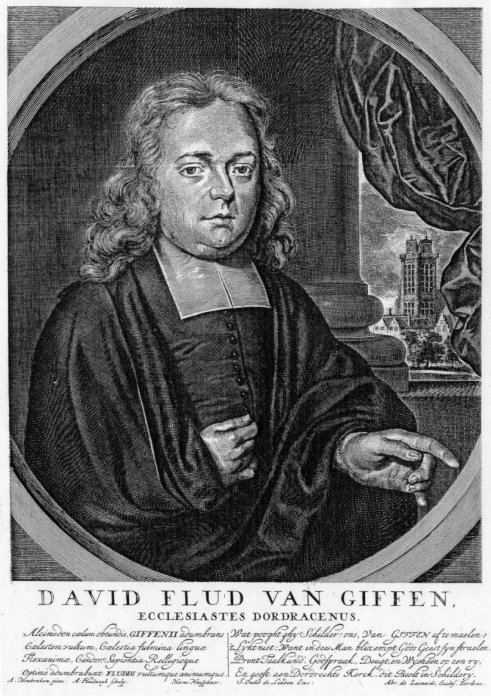


Abb. 46 Aelbert Haelwegh, *Bildnis von David Flud van Giffen*, Kupferstich, 29,5 x 21 cm



Abb. 47 Jacob Maurer, *Besucher im „Kunstkabinett" von Cornelis Ploos van Amstel*, 1764, Leinwand, 50,8 x 43,5 cm, Petworth House, West Sussex, The National Trust



Abb. 48 Hendrick Cornelisz. van Vliet (zugeschrieben), *Atelier eines Malers, der eine Frau porträtiert*, Leinwand, 72 x 66 cm, Verbleib unbekannt



Abb. 49 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Ansicht der Nieuwe Kerk in Delft nach Osten*, Leinwand, 75 x 69 cm, Verbleib unbekannt



Abb. 48a Detail von Abb. 48



Abb. 50 Hendrick Cornelisz. van Vliet (Werkstatt), *Kirchenintерieur*,
Holz, 23,3 x 18,4 cm, Gent, Museum voor Schone Kunsten



Abb. 51 Hendrick Cornelisz. van Vliet (Werkstatt), *Kircheninterieur*,
Holz, 31 x 24,5 cm, zuletzt Verst. Paris (Tajan), 18.12.2003, Nr. 21



Abb. 52 Maßstäbliche Projektion von Abb. 50 auf Abb. 51

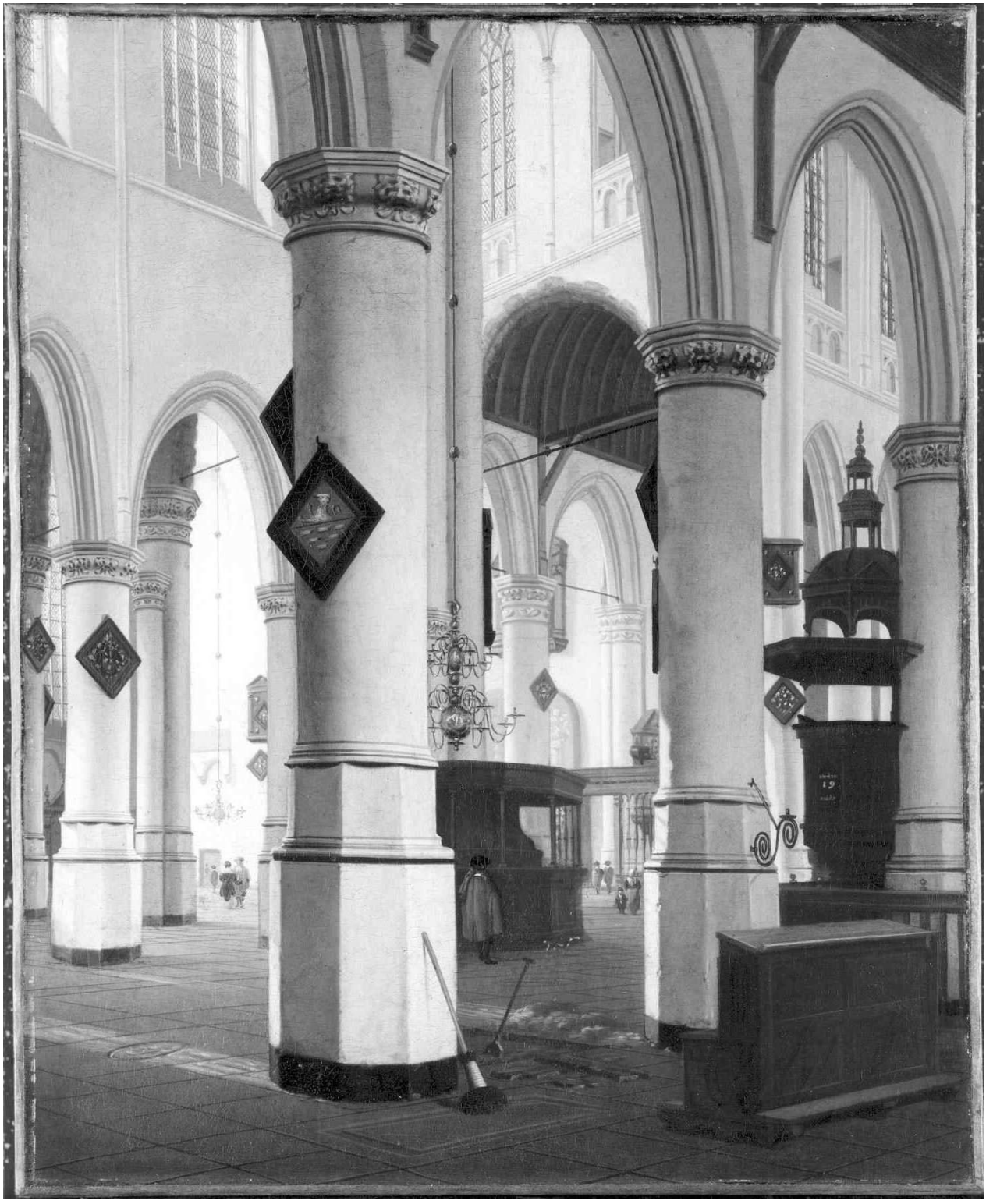


Abb. 53 Hendrick Cornelisz van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, 1660, Leinwand, 82,6 x 66 cm, New York, Metropolitan Museum of Art

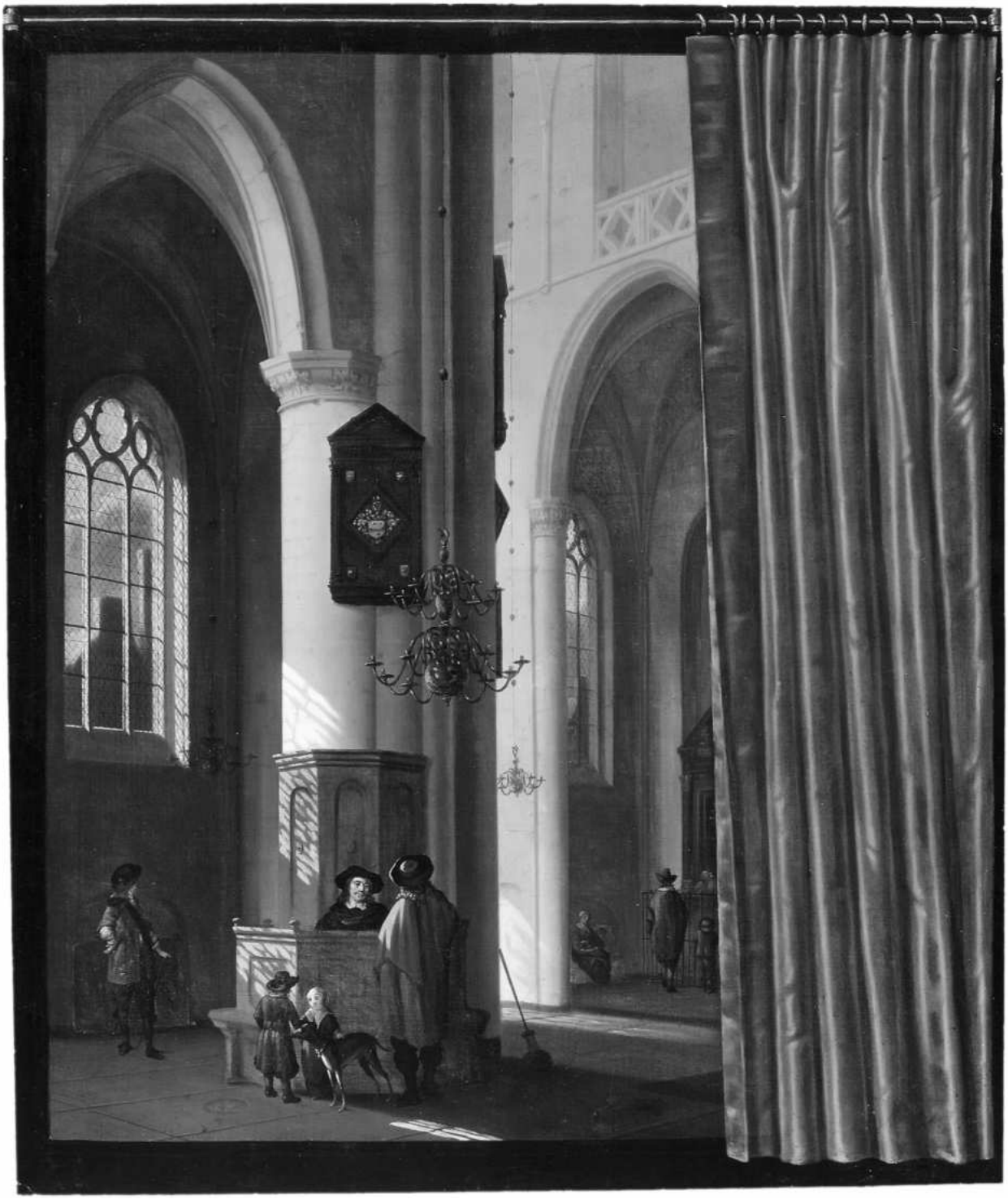


Abb. 54 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft mit Trompe-l'oeil-Vorhang*, Leinwand, wahrsch. 56,5 x 54 cm, zuletzt Verst. London (Sotheby), 17.11.1982, Nr. 8

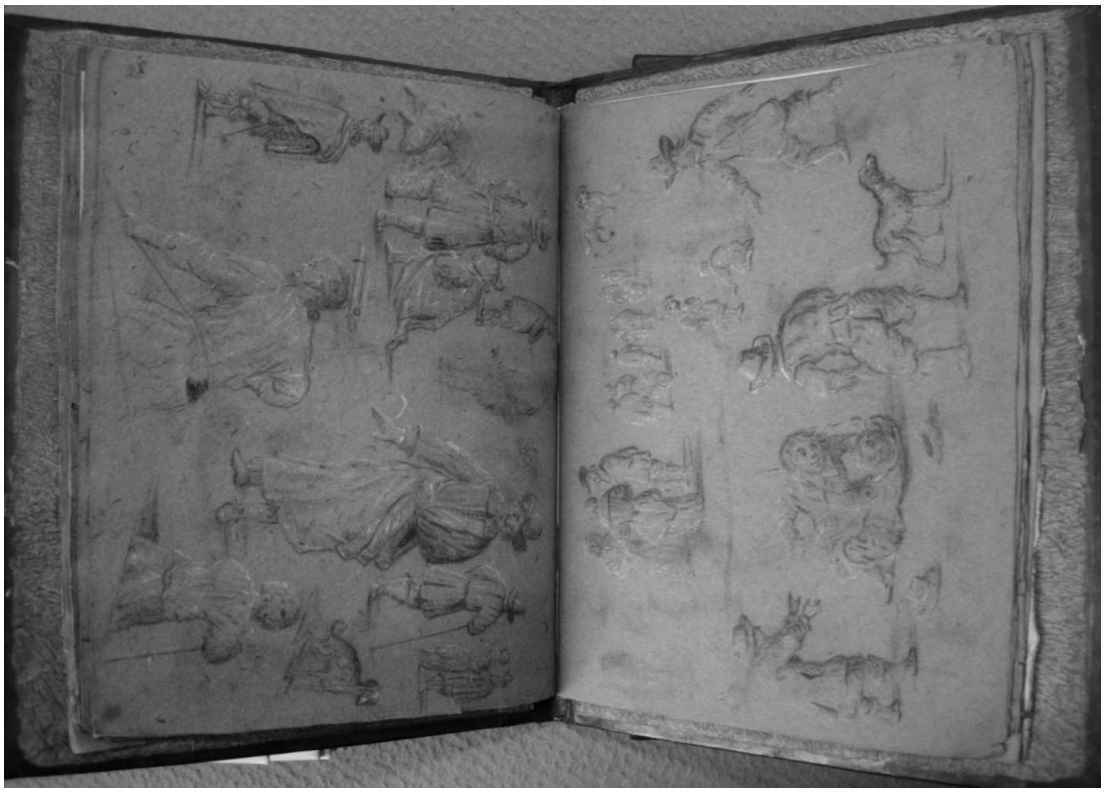


Abb. 55 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Doppelseite aus dem Skizzenbuch (fol. 14v. und 15r.)*, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen



Abb. 56 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, Leinwand, 95 x 112 cm, zuletzt Verst. Amsterdam (Sotheby), 22.11.1989, Nr. 47 als Cornelis de Man

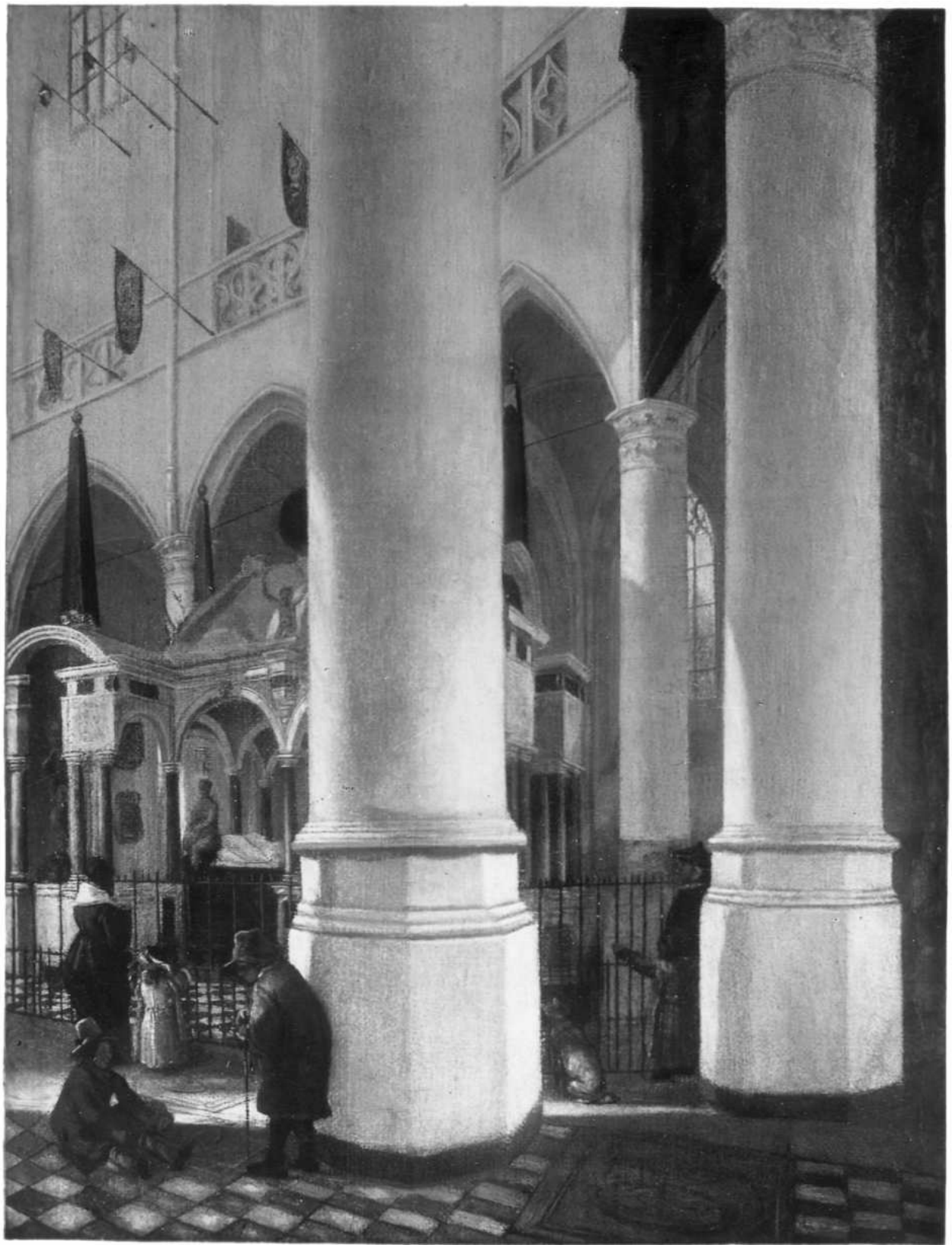


Abb. 57 (Nach) Gerard Houckgeest, *Die Nieuwe Kerk in Delft mit dem Grabmal von Wilhem von Oranien*, Leinwand, 41 x 31 cm, zuletzt Verst. Goudstikker, Berlin (Hans W. Lange), 3.12.1940 f., Nr. 98



Abb. 58 Gerard Houckgeest, *Die Nieuwe Kerk in Delft mit dem Grabmal von Wilhem von Oranien*, 1650, Holz, 51 x 42 cm, Privatsammlung (ehemals Charles Crews)

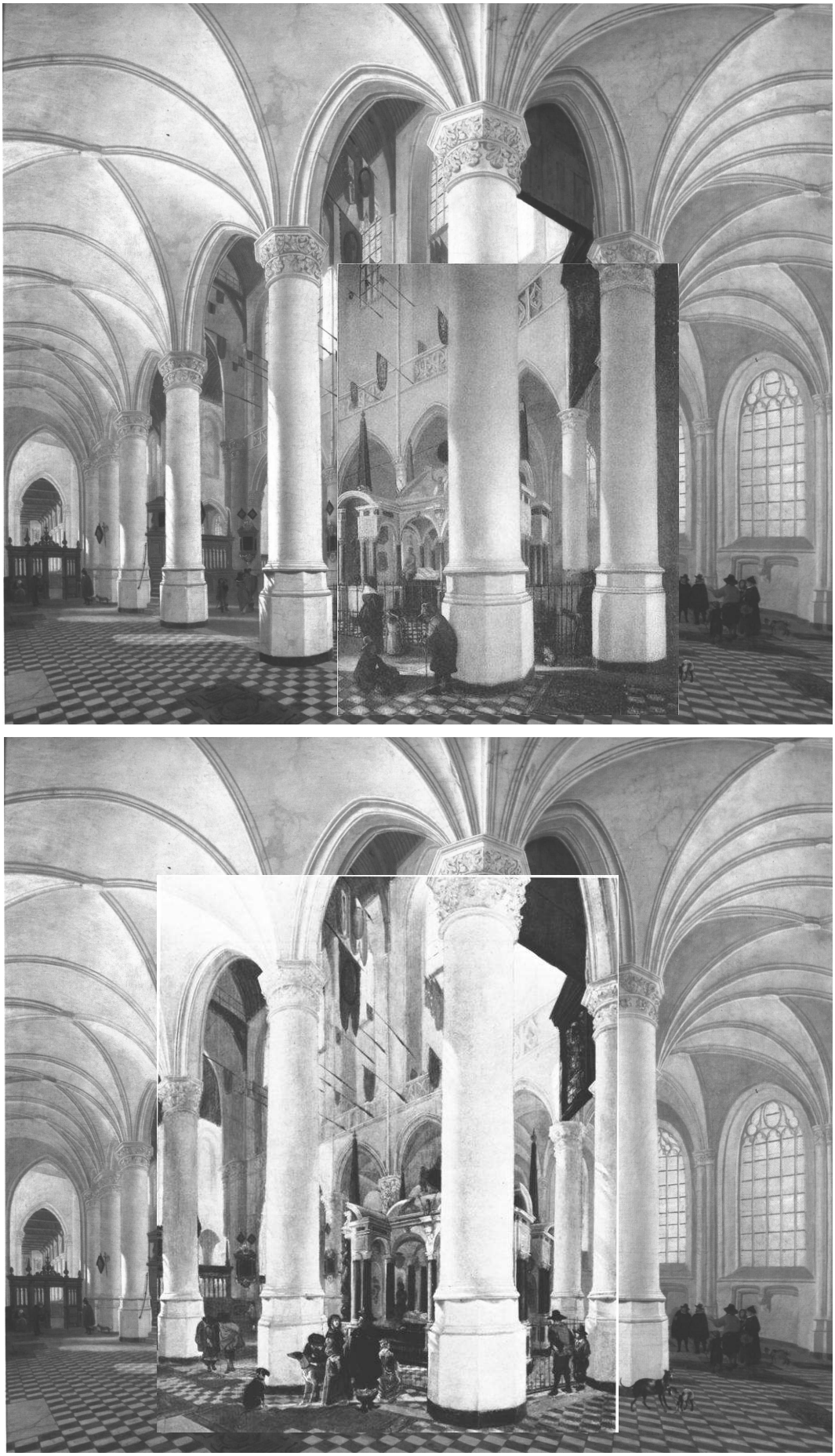


Abb. 59 Nicht maßstäbliche Projektion der Abbn. 57 und 58 auf Abb. 24

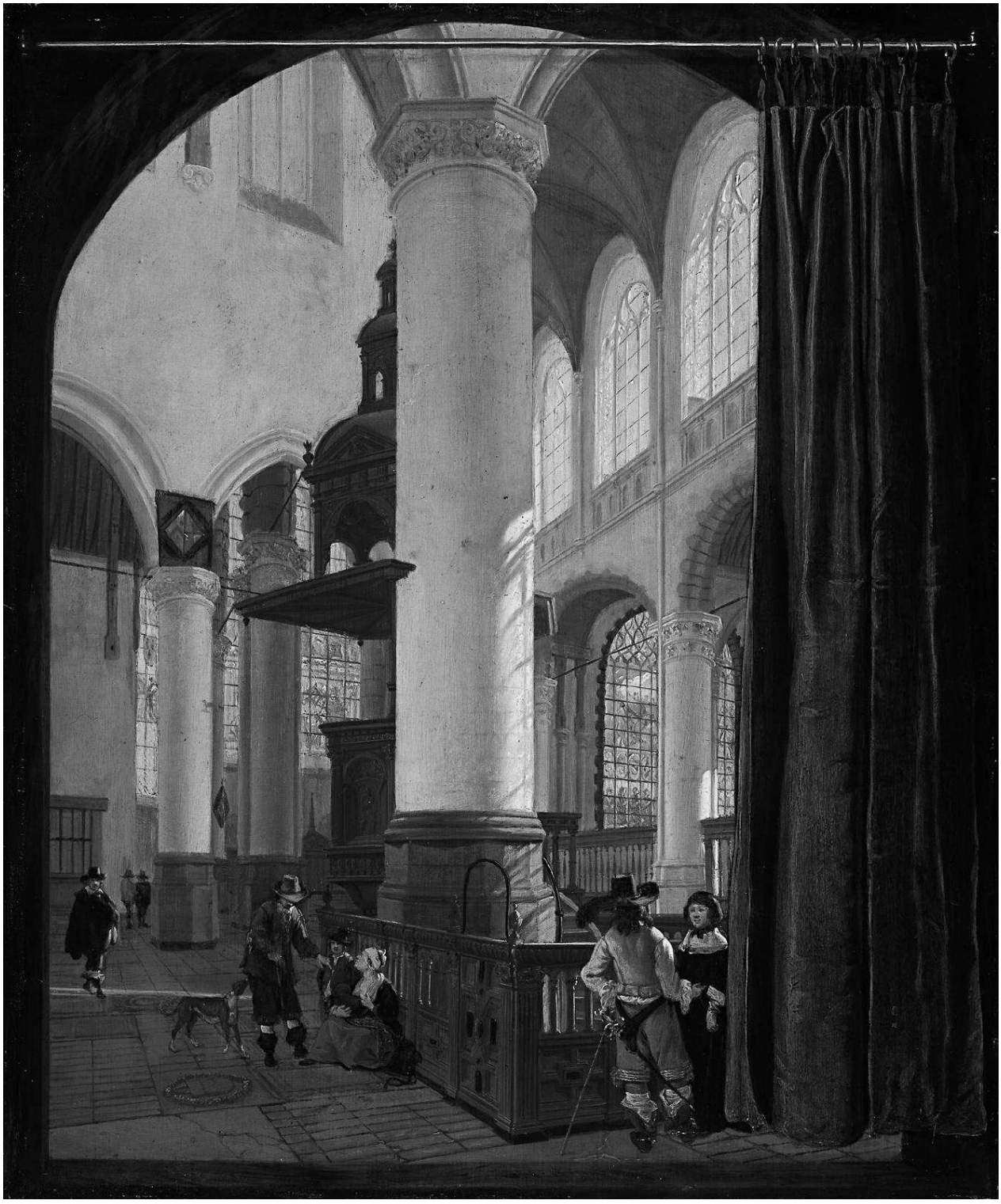


Abb. 60 Gerard Houckgeest, *Das Innere der Oude Kerk in Delft mit Kanzel*, 1651 oder 1654?, Holz, 49 x 41 cm, Amsterdam, Rijksmuseum

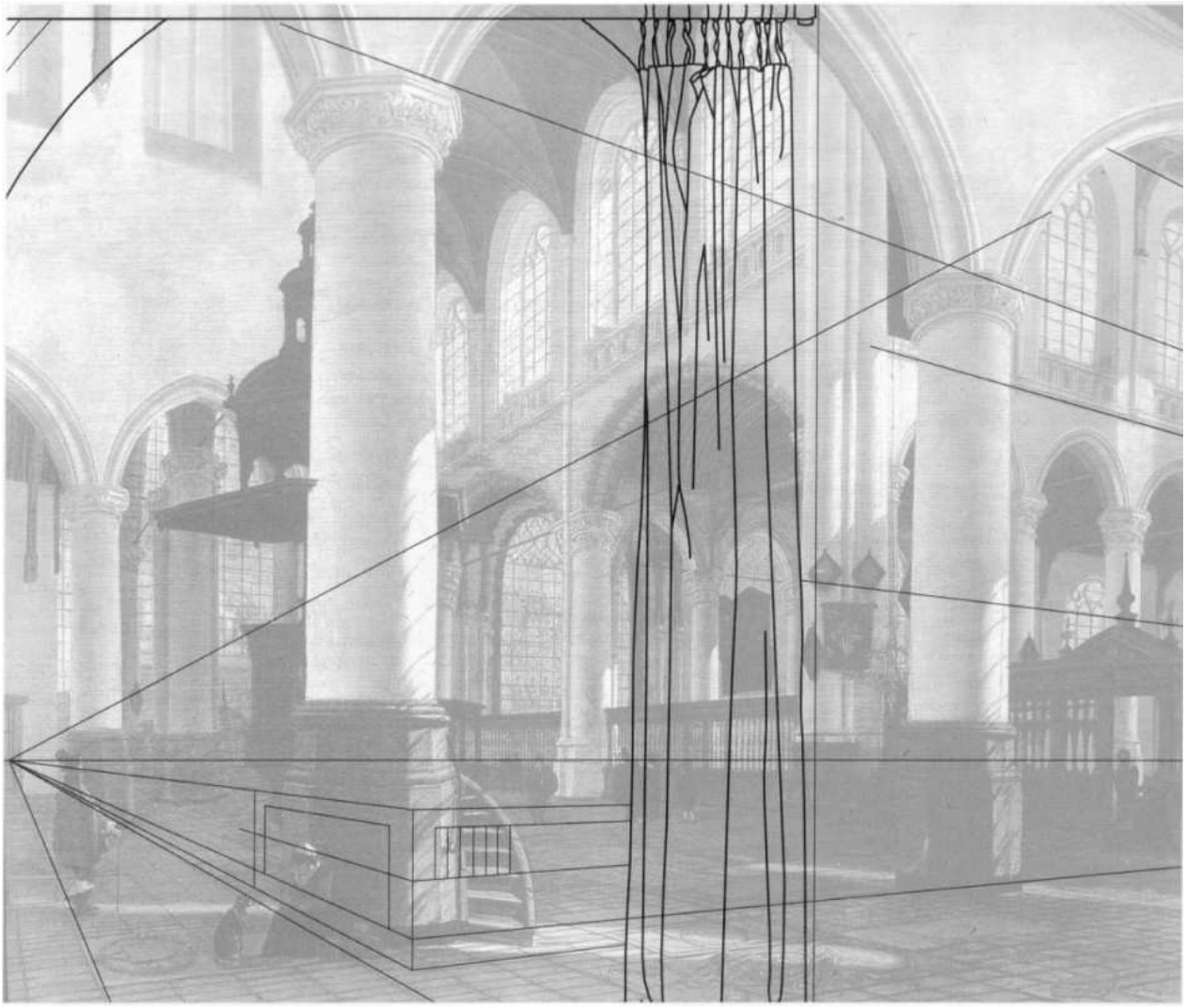


Abb. 61 Projektion des Kompositionsschemas von Abb. 58 auf Gerard Houckgeest, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, Holz, 41,9 x 56 cm, The Duke of Buccleuch and Queensberry, KT, nach: LIEDTKE 2000, 88, Abb. 110



Abb. 62 Emanuel de Witte, *Die Nieuwe Kerk in Delft mit dem Grabmal von Wilhem von Oranien*, 1664, Leinwand, 78,9 x 67 cm, Salzburg, Salzburger Landessammlungen, Residenzgalerie

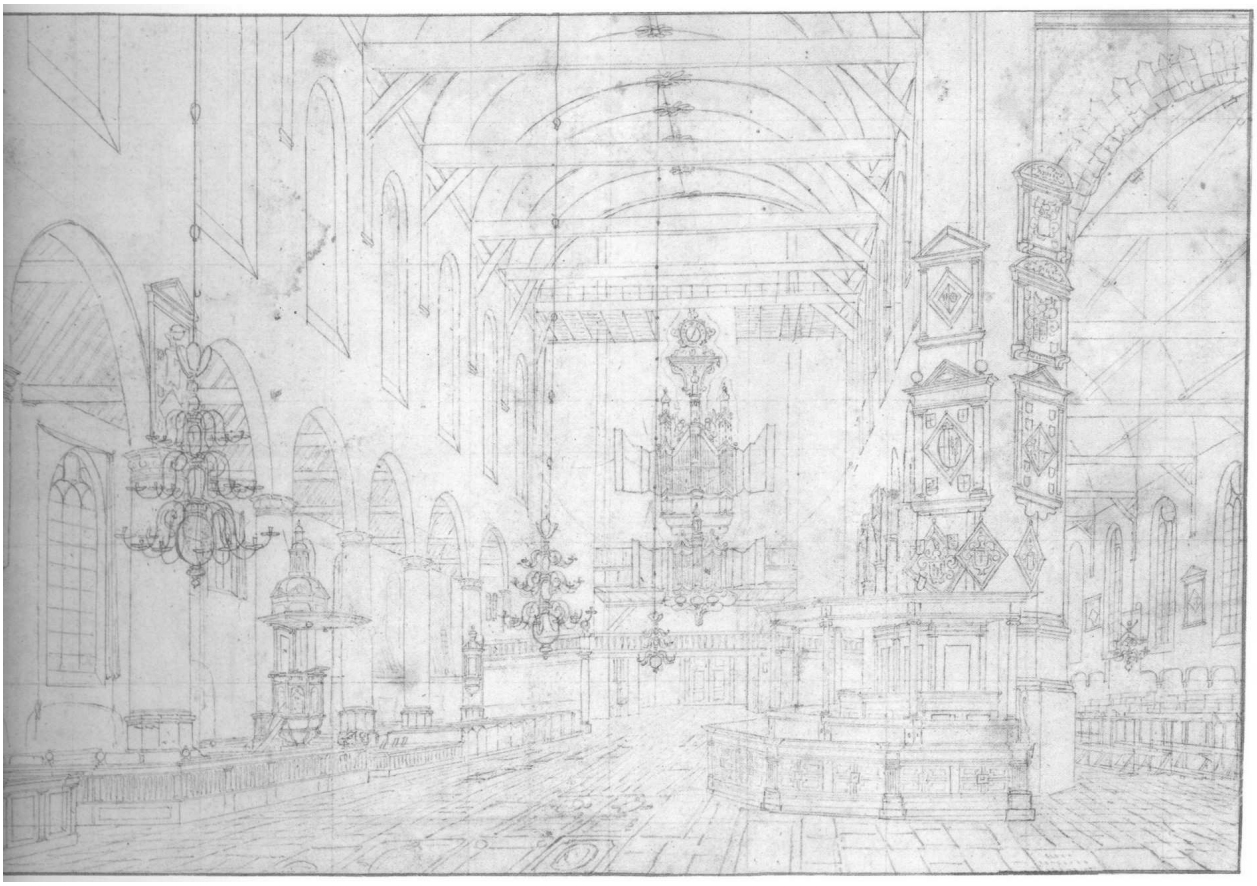


Abb. 63 Hendrick van Vliet, zugeschrieben, *Interieur der Oude Kerk in Delft*, Blick nach Westen, ca. 1660-65, Zeichnung, Graphit, Feder in Braun, New York, Eric Noah

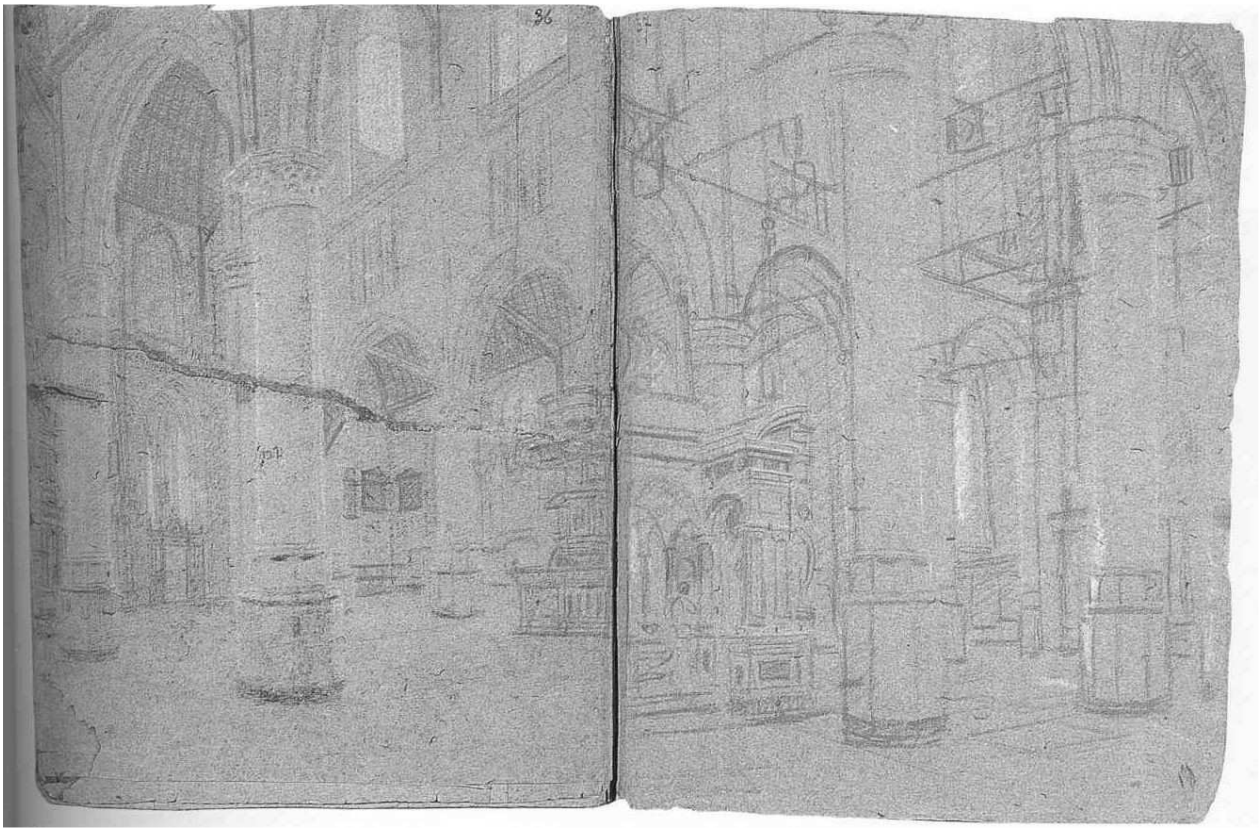


Abb. 64 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Doppelseite aus dem Skizzenbuch (fol. 18v. und 19r.)*, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen

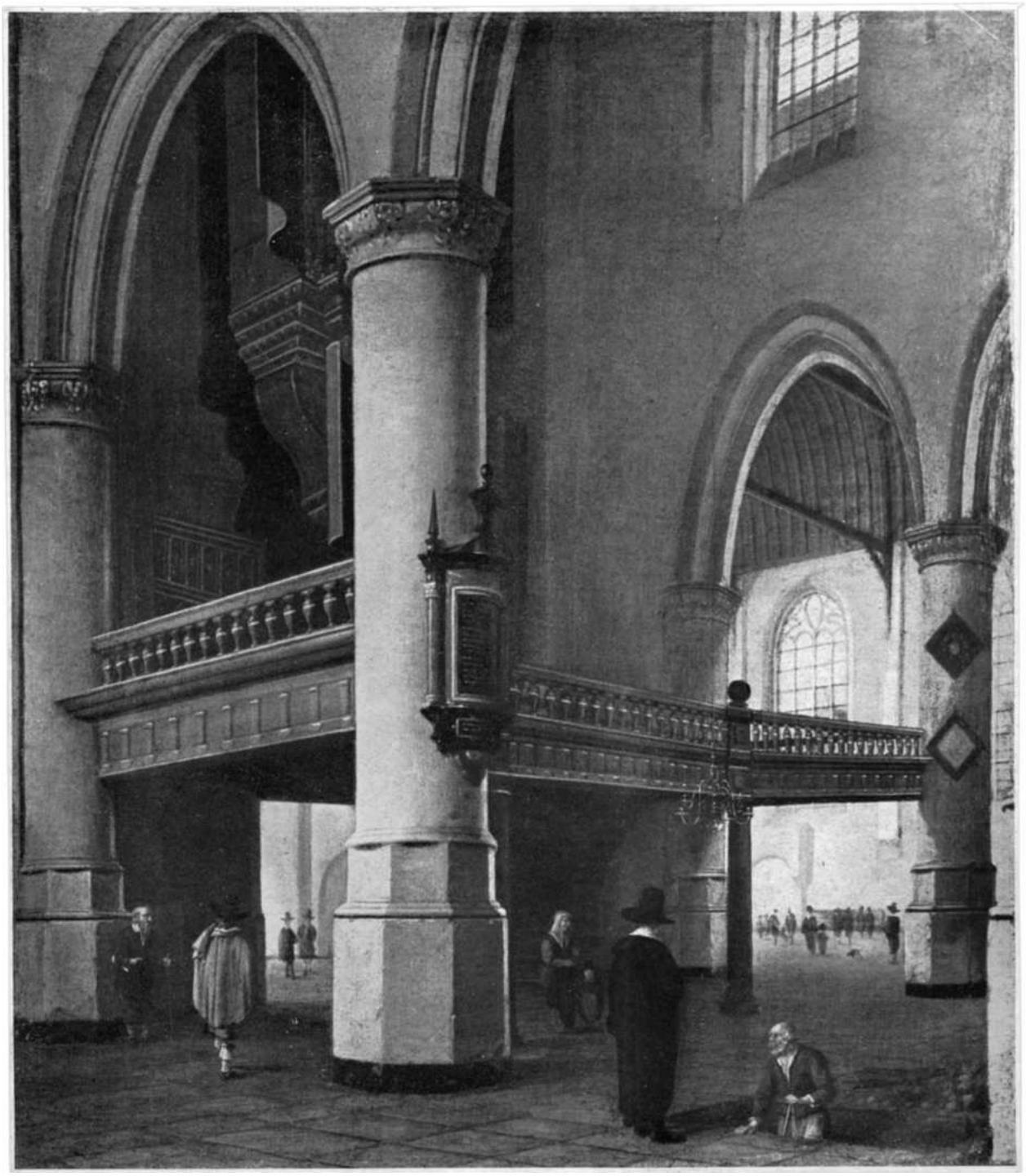


Abb. 65 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft gegen die Orgelempore*, Leinwand, 42,8 x 38,5 cm, sign. u. dat. 1658 oder 166(.), früher Stellenbosch, Gedenkmuseum Phillimore Ives, zuletzt Kunsth. Julius Böhler, München (April 1977)



Abb. 66 Coenraet Decker (?) nach Hendrick van Vliet, *Interieur der Oude Kerk in Delft*, Kupferstich, 18 x 14 cm, Illustration in VAN BLEYSWIJCK 1667-80, gegenüber S. 174



Abb. 67 Coenraet Decker (?) nach Hendrick van Vliet, *Interieur der Nieuwe Kerk in Delft*, Kupferstich, 18 x 14 cm, Illustration in VAN BLEYSWIJCK 1667-80, gegenüber S. 277

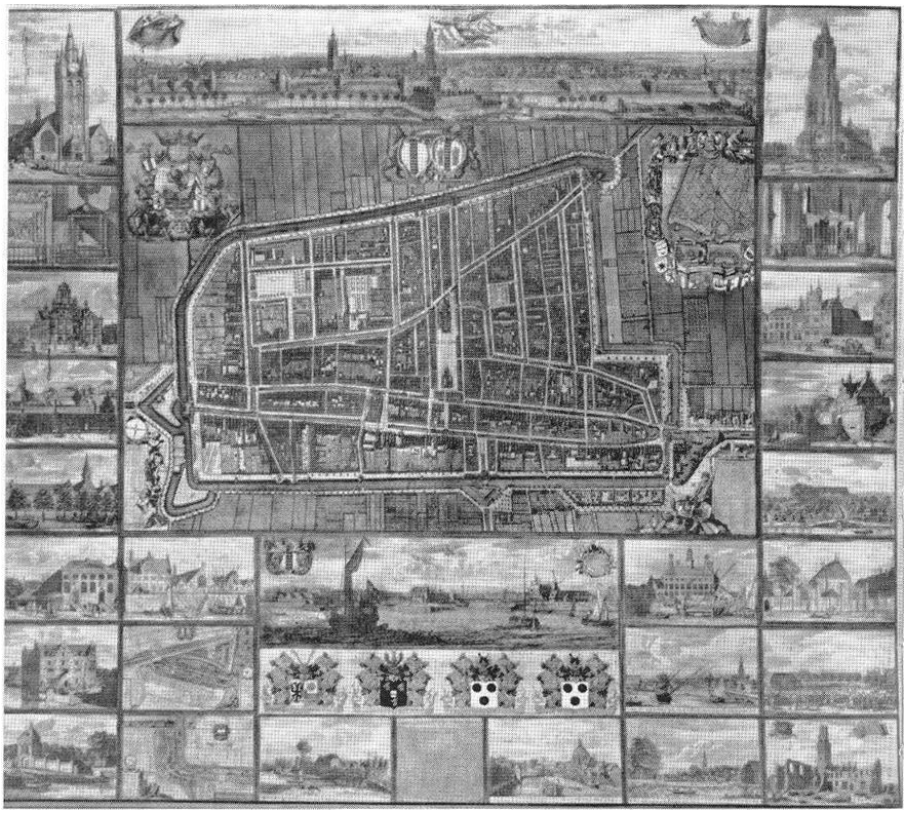


Abb. 68 Coenraet Decker, Romeyn de Hooghe u.a. nach Zeichnungen von Johannes Verkolje und Pieter van Asch, *Die „Caert figuratyff" von Delft* (1678)

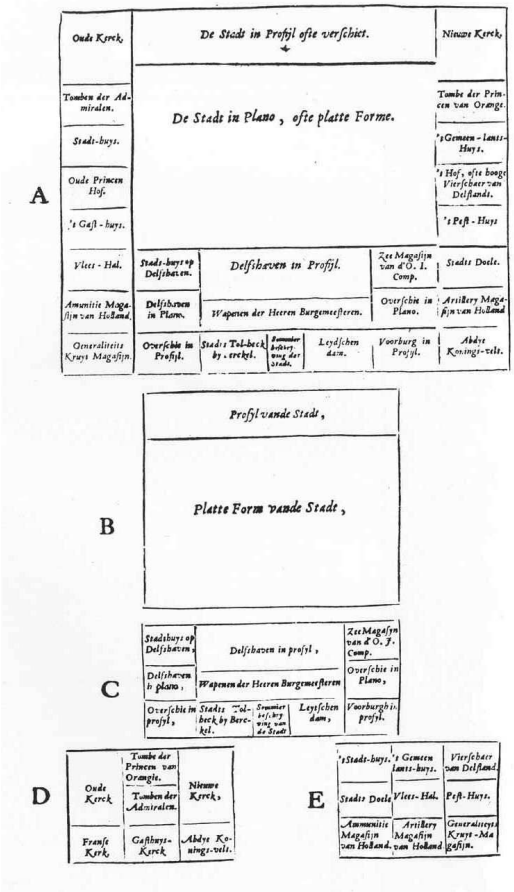


Abb. 69 *Advertentie, Voor de Koopers ende Plackers vande geoctroyeerde Kaerte Der Stadt Delft*, 31,6 x 39,8 cm, Amsterdam, Rijksmuseum



Abb. 70 Hendrick van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, wahrsch. 1662, Leinwand, 95 x 85 cm, zuletzt Kunsthandel Houthakker, Amsterdam (1953)



Abb. 71 Hendrick van Vliet, *Das Innere der Nieuwe Kerk in Delft*, 1662,
Leinwand, 95 x 85 cm, Sammlung Adele und Gordon Gilbert, St. Petersburg/Florida

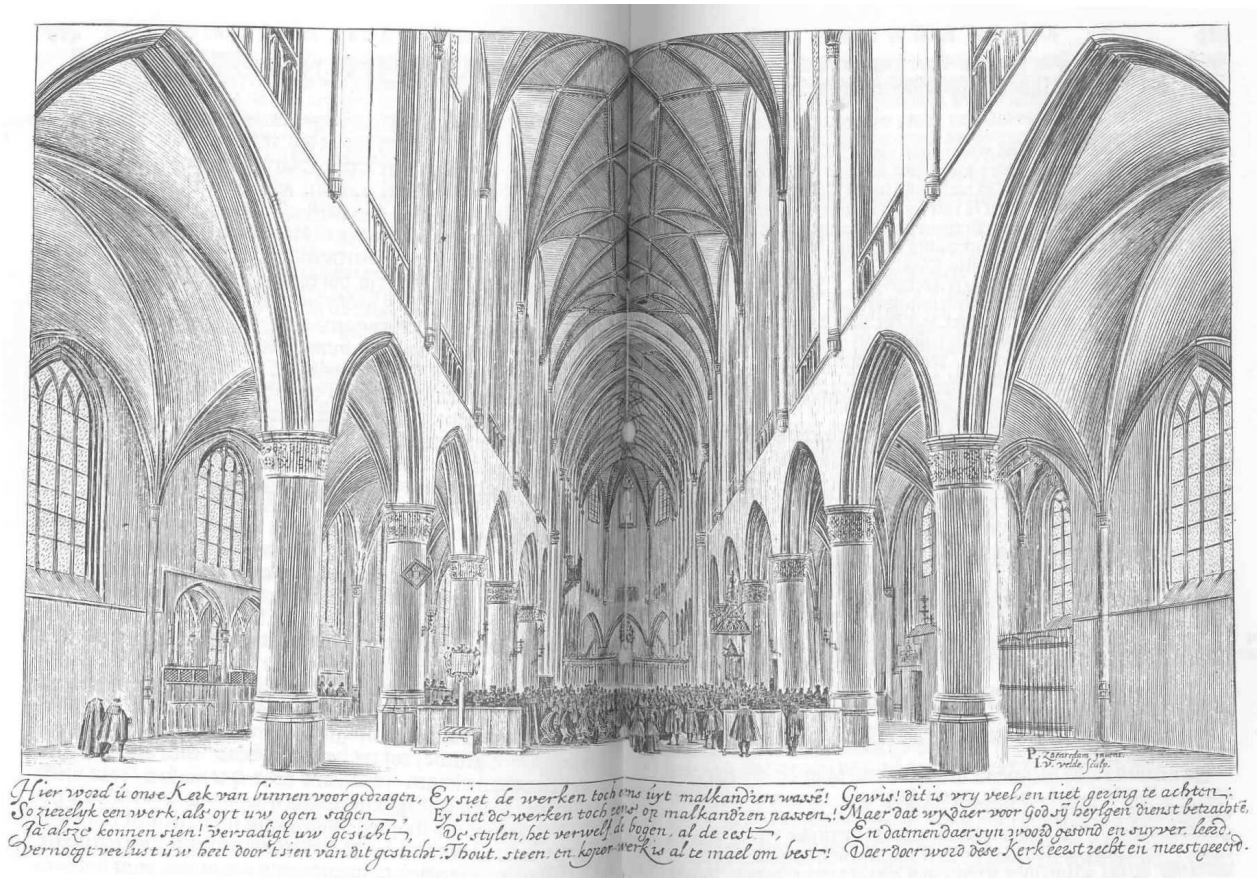


Abb. 72 Jan van de Velde II nach Pieter Jzn. Saenredam, *Das Innere der Bavokerk in Haarlem*, Radierung, 15,5 x 23,0 cm, Illustration in AMPZING 1628

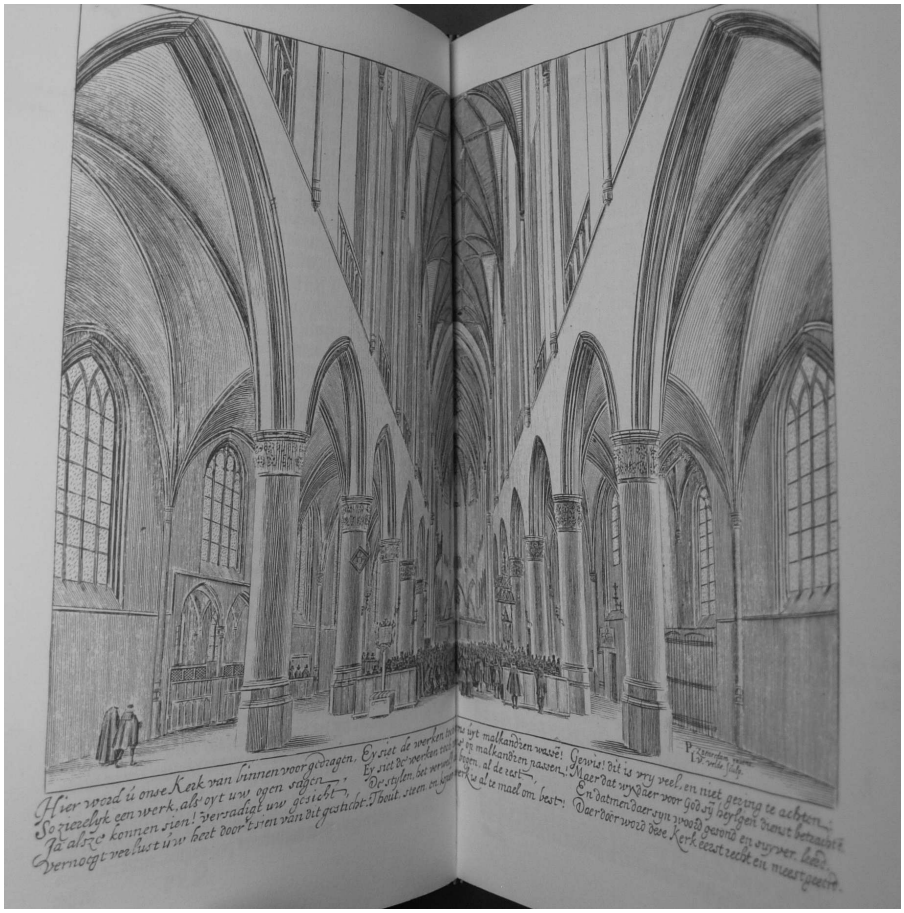


Abb. 72a Die Handhabe der Innenansicht: Abb. 72 im Buch

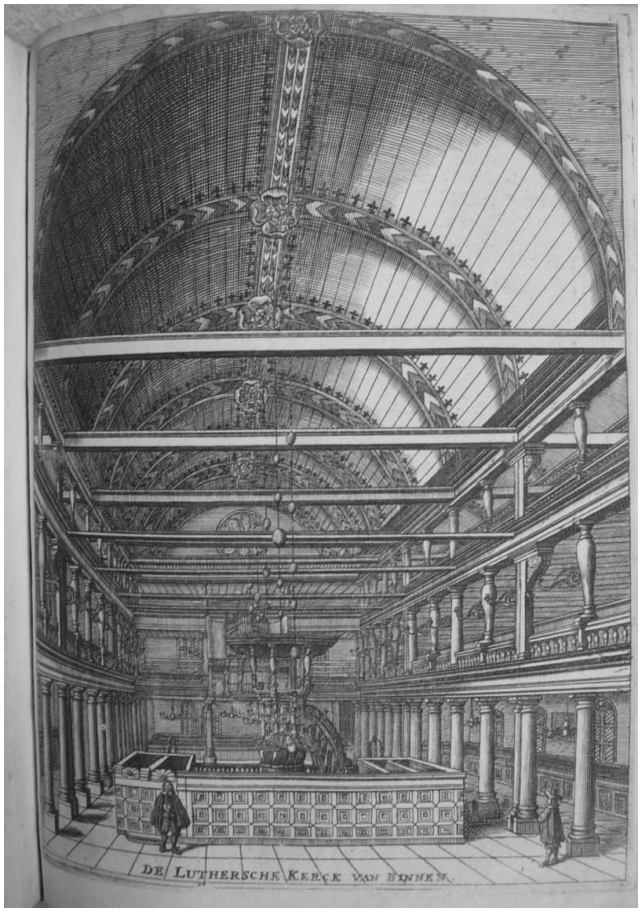


Abb. 73 *Das Innere der Lutherischen Kirche am Spui,* unsignierter Kupferstich, 20,1 x 14,5 cm, Illustration in ZESEN 1664, nach S. 296

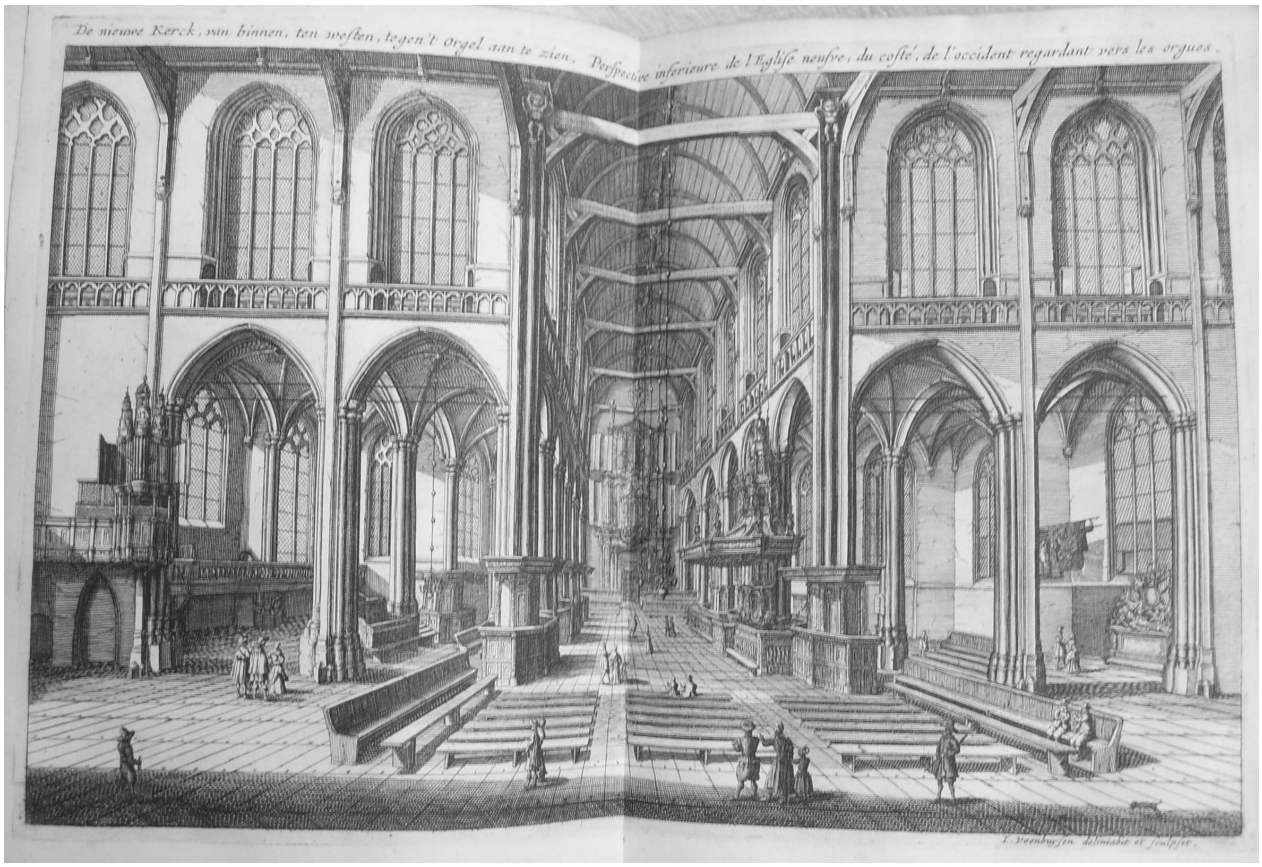


Abb. 74 Jan Veenhuysen, *„De nieuwe Kerk, van binnen, ten weten, tegen 't Orgel aan te zien"*, Kupferstich, 20,4 x 32 cm, Illustration in COMMELIN-DOMSELAER 1665, nach S. 61

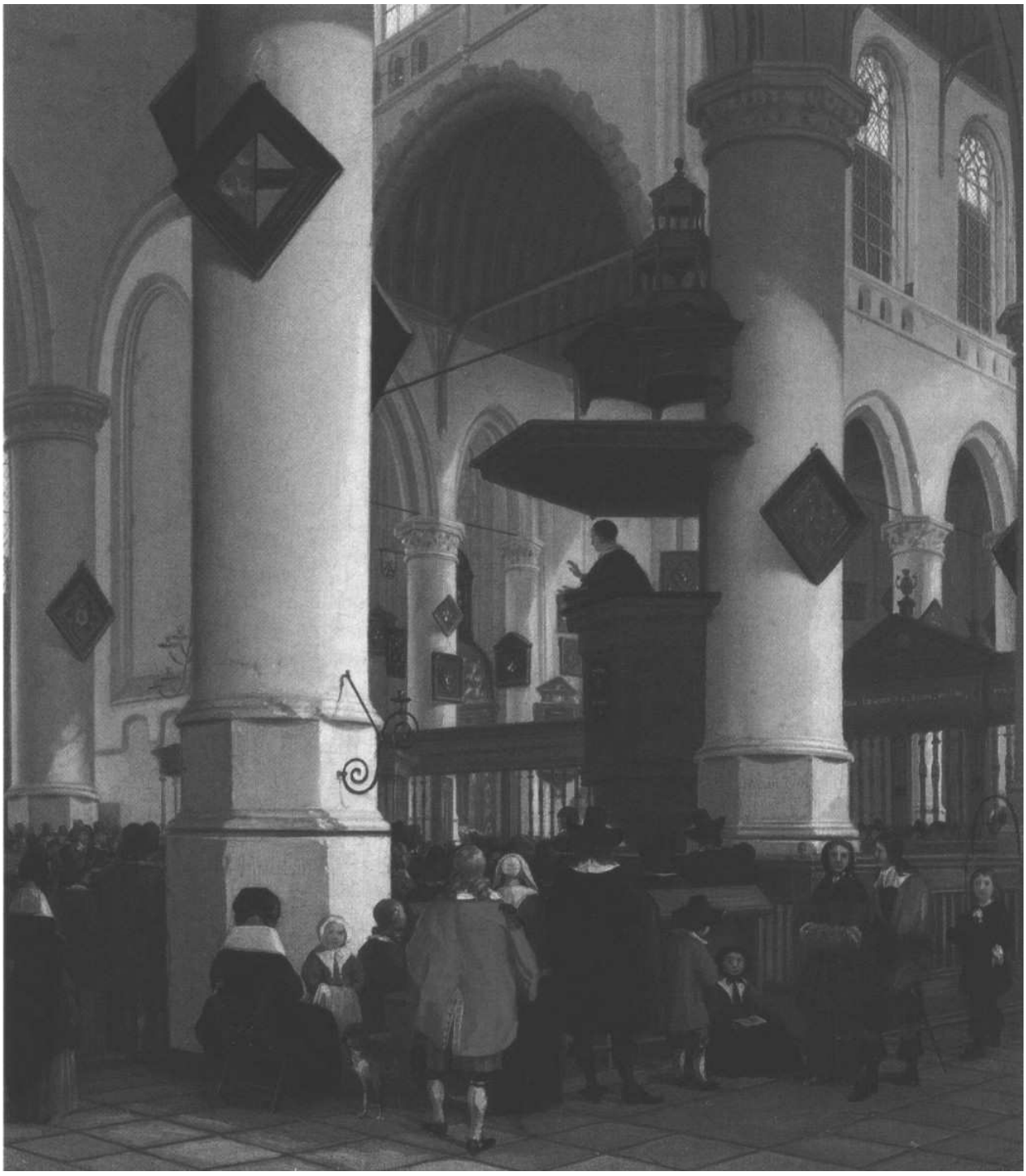


Abb. 75 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft während einer Predigt*, Leinwand, 39,5 x 35 cm, Wien, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste

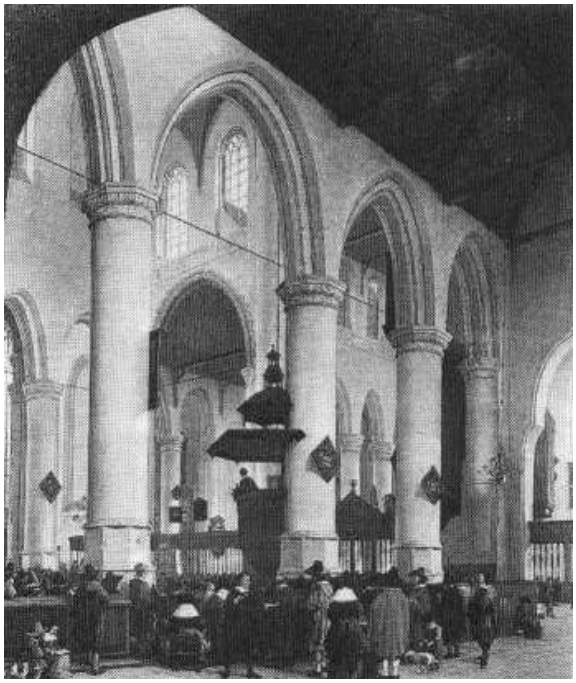


Abb. 76 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft während einer Predigt*, 1659, Leinwand, 97,8 x 82,6 cm, Schwerin, Kunstsammlungen, Schlösser und Gärten, Staatliches Museum Schwerin(Kriegsverlust)

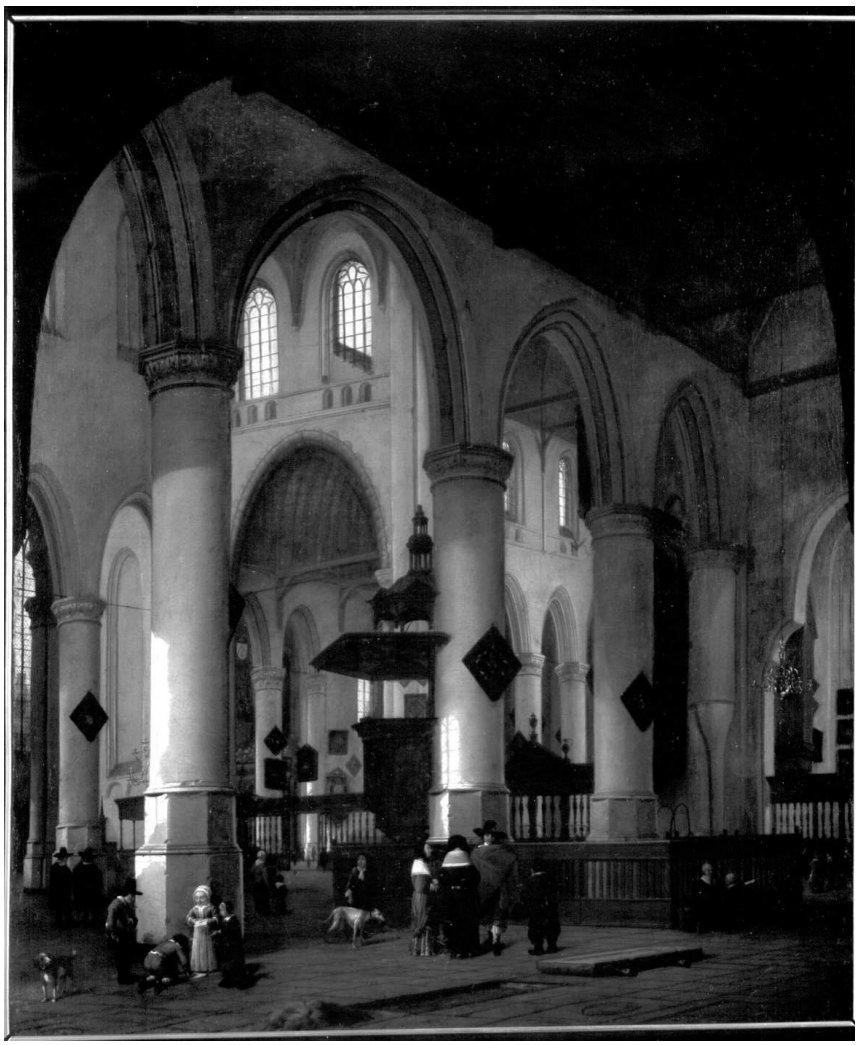


Abb. 77 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, 1658, Leinwand, 100 x 84 cm, Baltimore, Baltimore Museum of Art

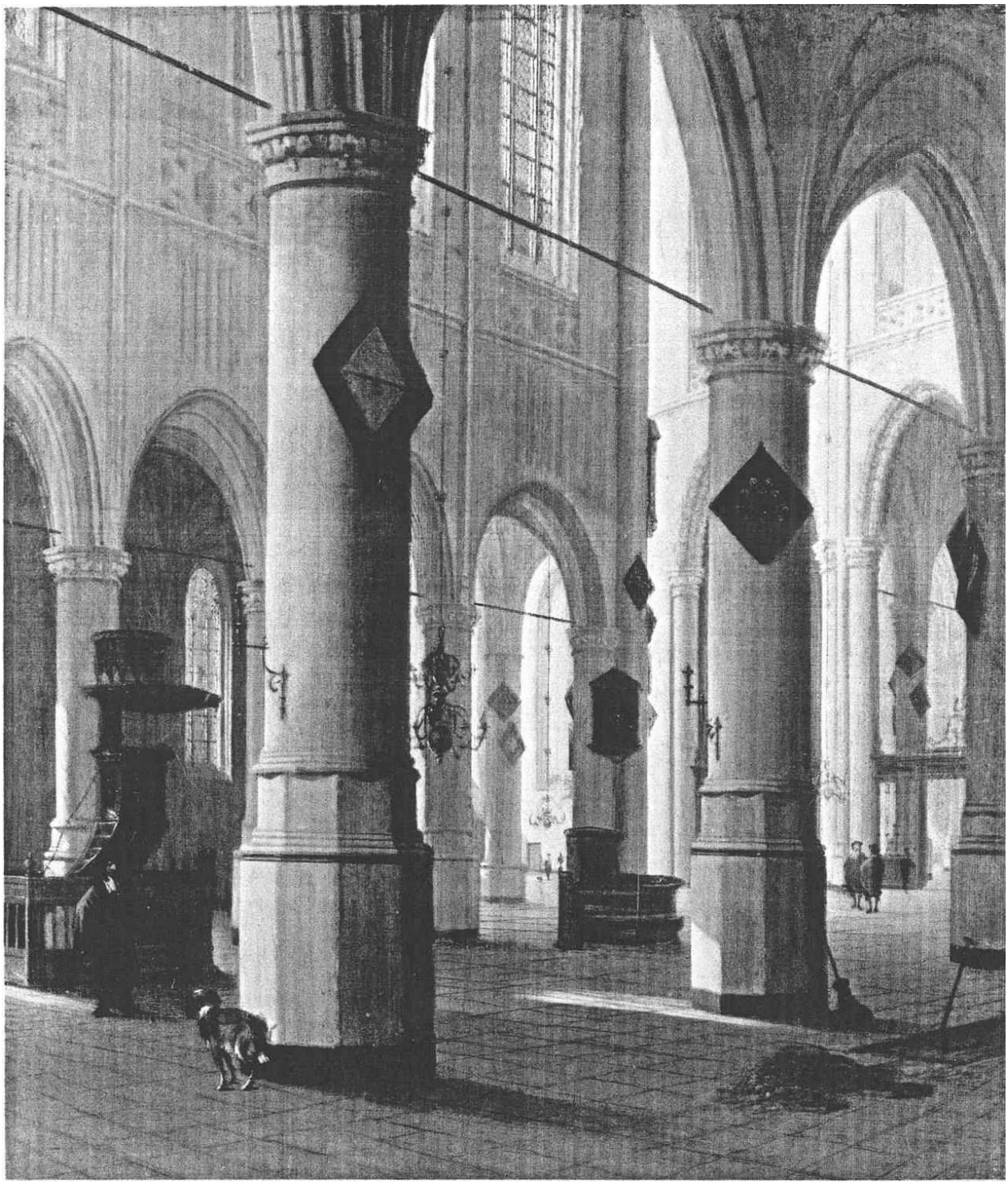


Abb. 78 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, Holz, 43,5 x 37,5 cm, Schweiz, Privatsammlung (ohne Jahr)

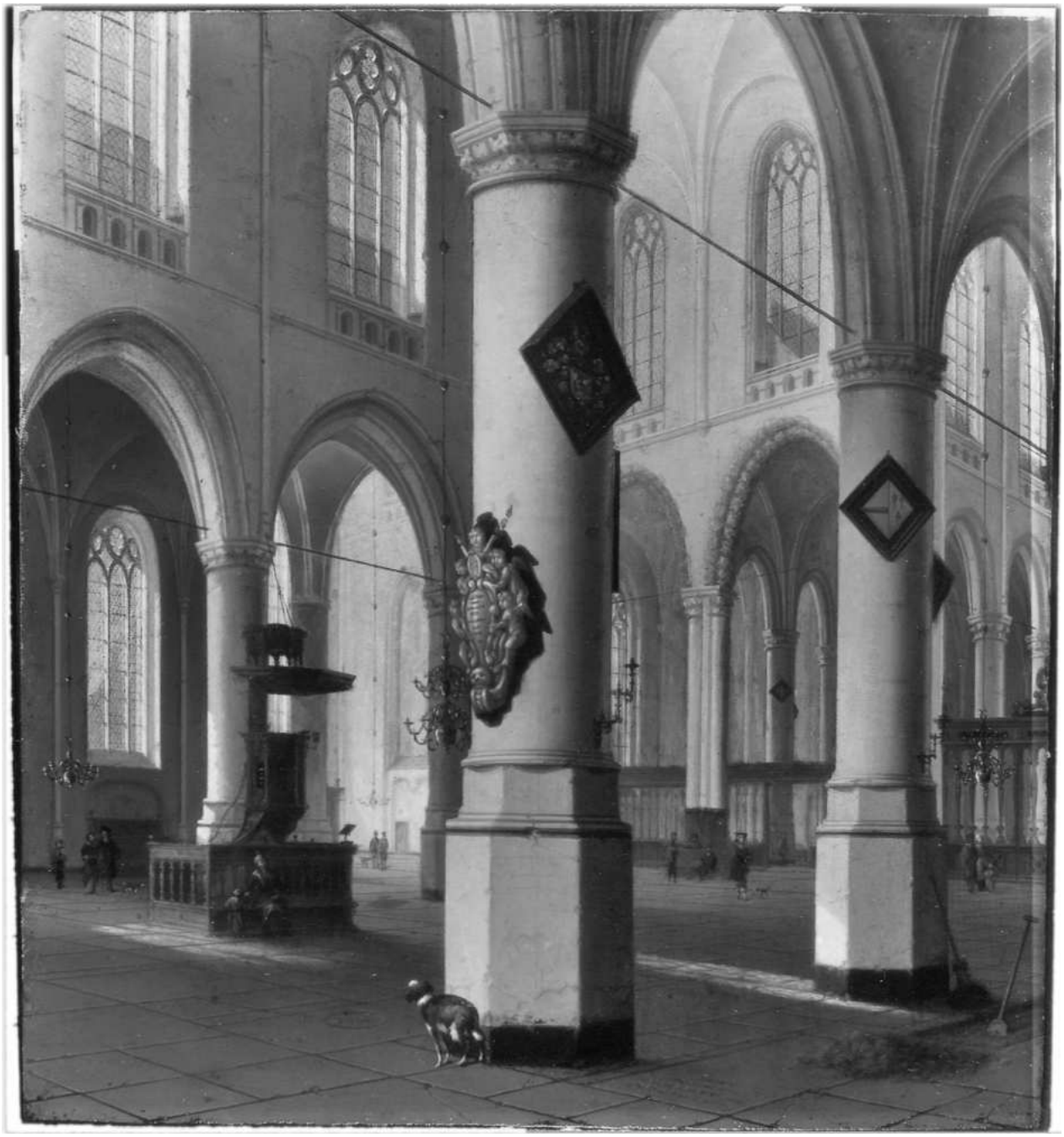


Abb. 79 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, Holz, 47,3 x 44,3 cm, zuletzt New England, Privatsammlung (1979)



Abb. 80 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, Holz, 42 x 30,5 cm, zuletzt Verst. Wien (Dorotheum), 12.3.1974, Nr. 144

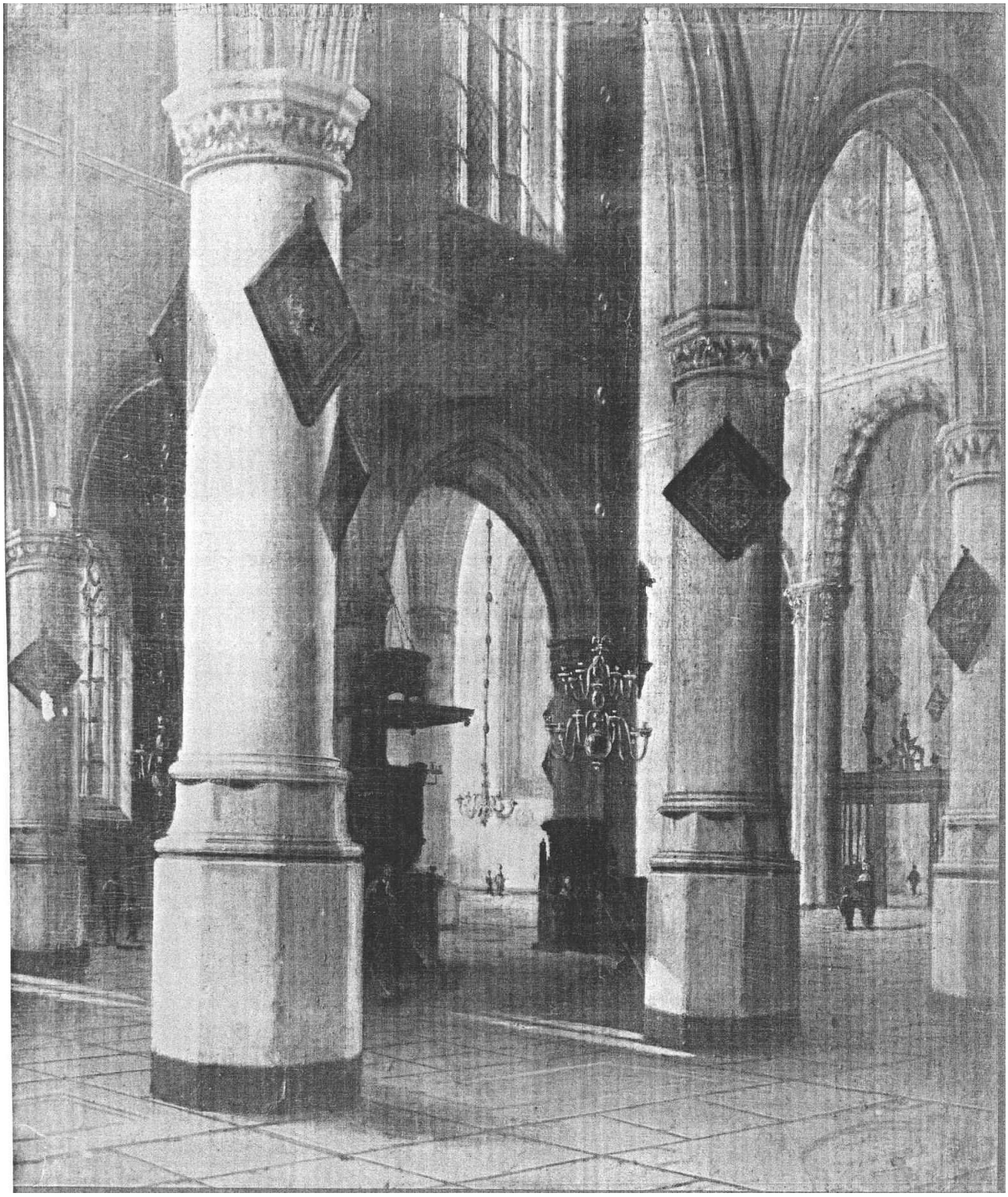


Abb. 81 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere einer Kirche mit Motiven der Oude und Nieuwe Kerk in Delft*, 1670, Holz, 35,3 x 30,5 cm, Budapest, Szépmüveszeti Múzeum

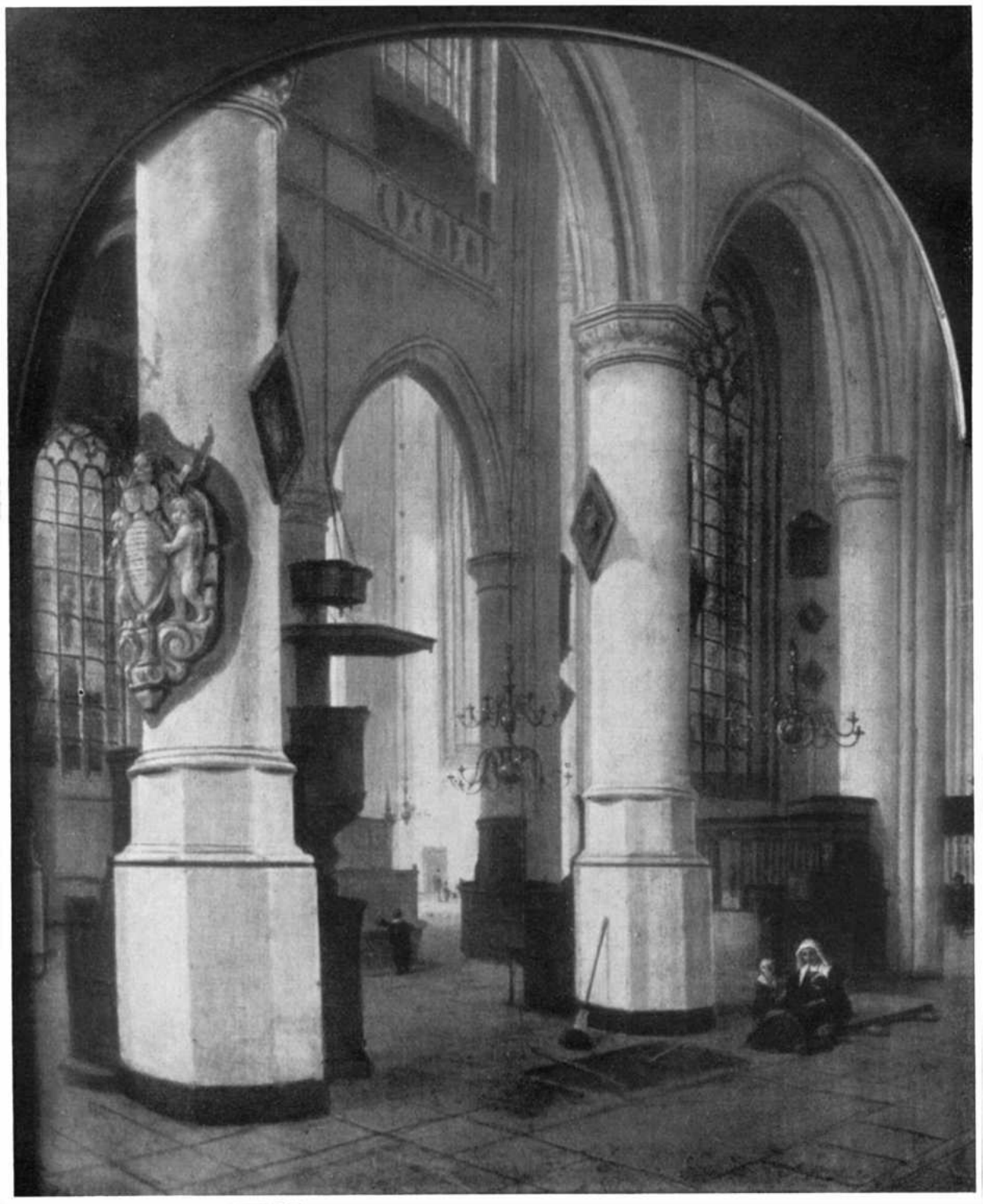


Abb. 82 Hendrick van Vliet, Werkstatt, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*,
Leinwand, 62 x 52,5 cm, zuletzt Verst. B.A. Mayer (Mainz), Berlin (Graupe), 25.6.1934, Nr. 46

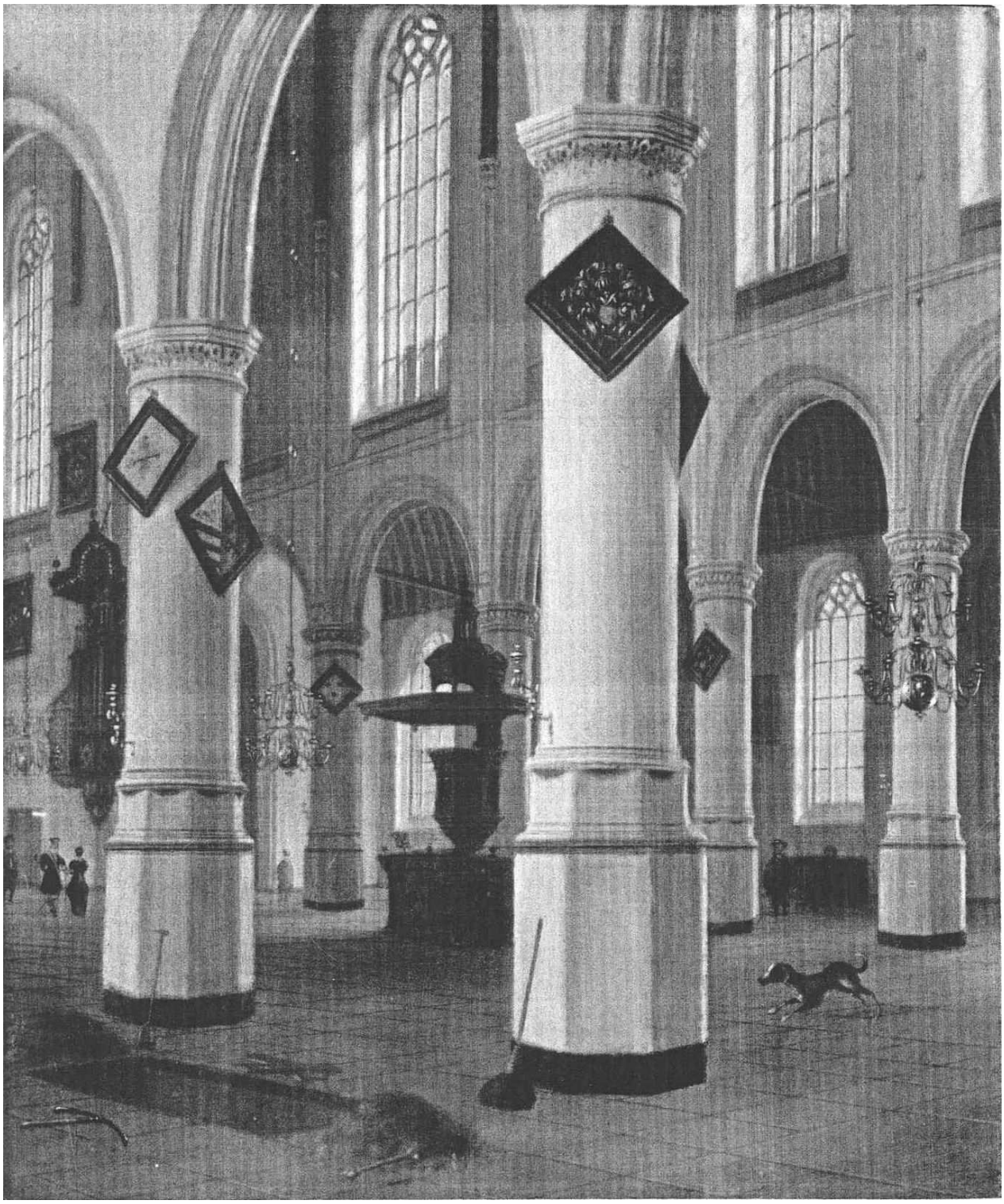


Abb. 83 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*,
Holz, 39,5 x 34 cm, zuletzt New York, Kunsthandel Schickmann Gallery (1966)

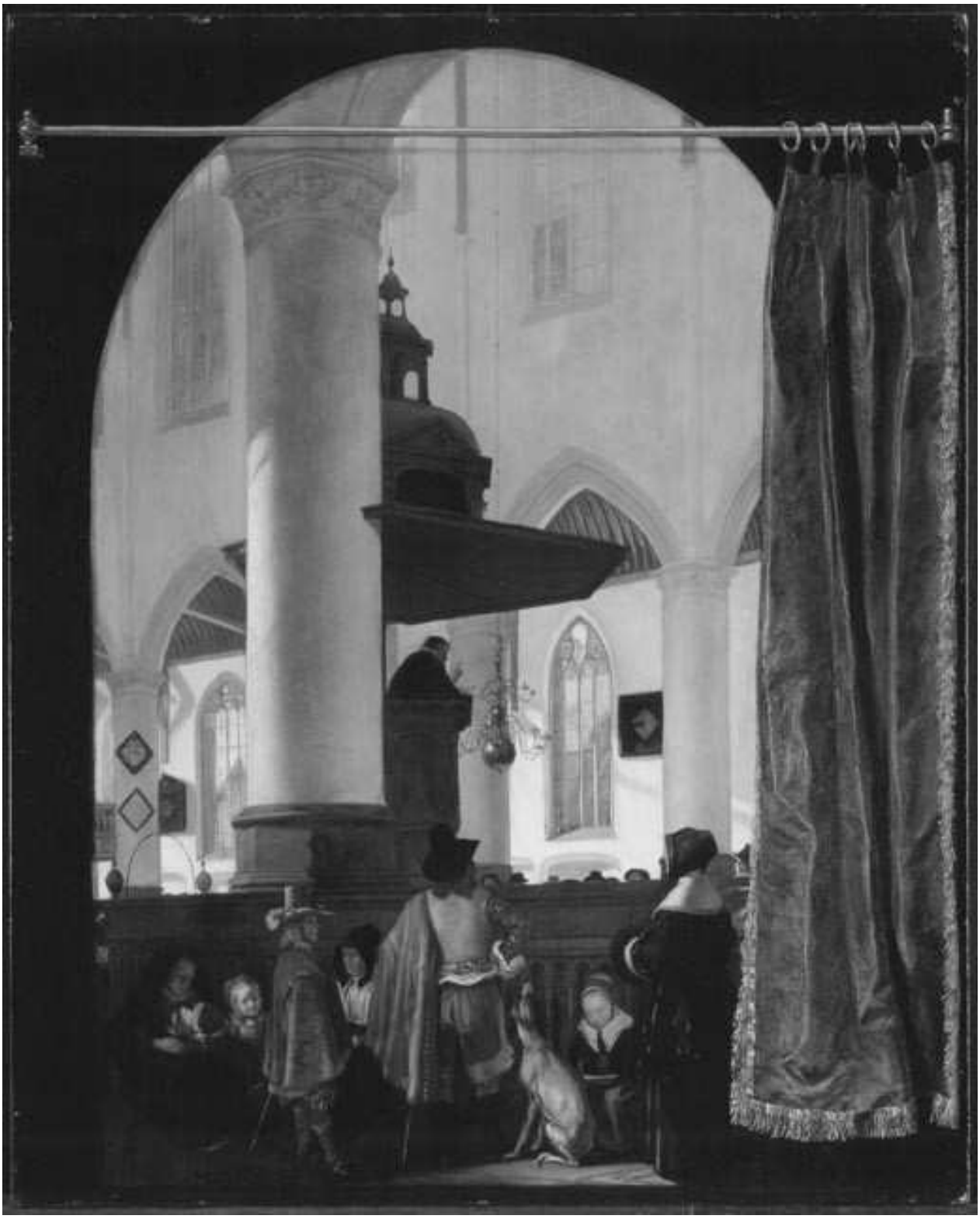


Abb. 84 Emanuel de Witte, *Die Oude Kerk in Delft während einer Predigt*, ca. 1651-52, Holz, 73,2 x 59,5 cm, Ottawa, National Gallery of Canada

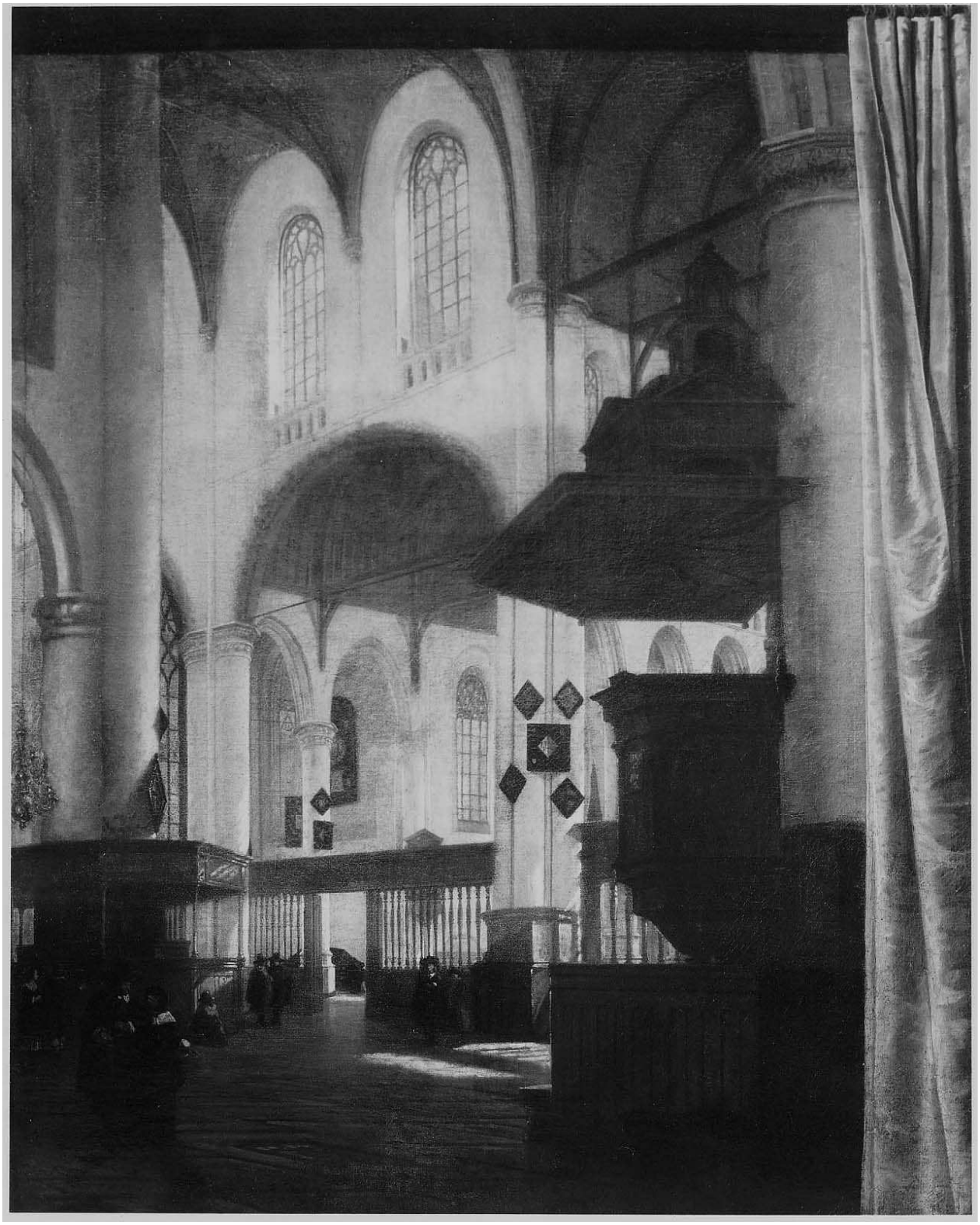


Abb. 85 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*,
Leinwand, 108,3 x 87,9 cm, Boston, Museum of Fine Arts, Denman Waldo Ross Collection



Abb. 86 Hendrick Cornelisz van Vliet, *Interieur der Delfter Oude Kerk mit der Kanzel der Nieuwe Kerk, mit Scheinvorhang*, Leinwand, 48 x 40 cm, Paris, Musée du Louvre

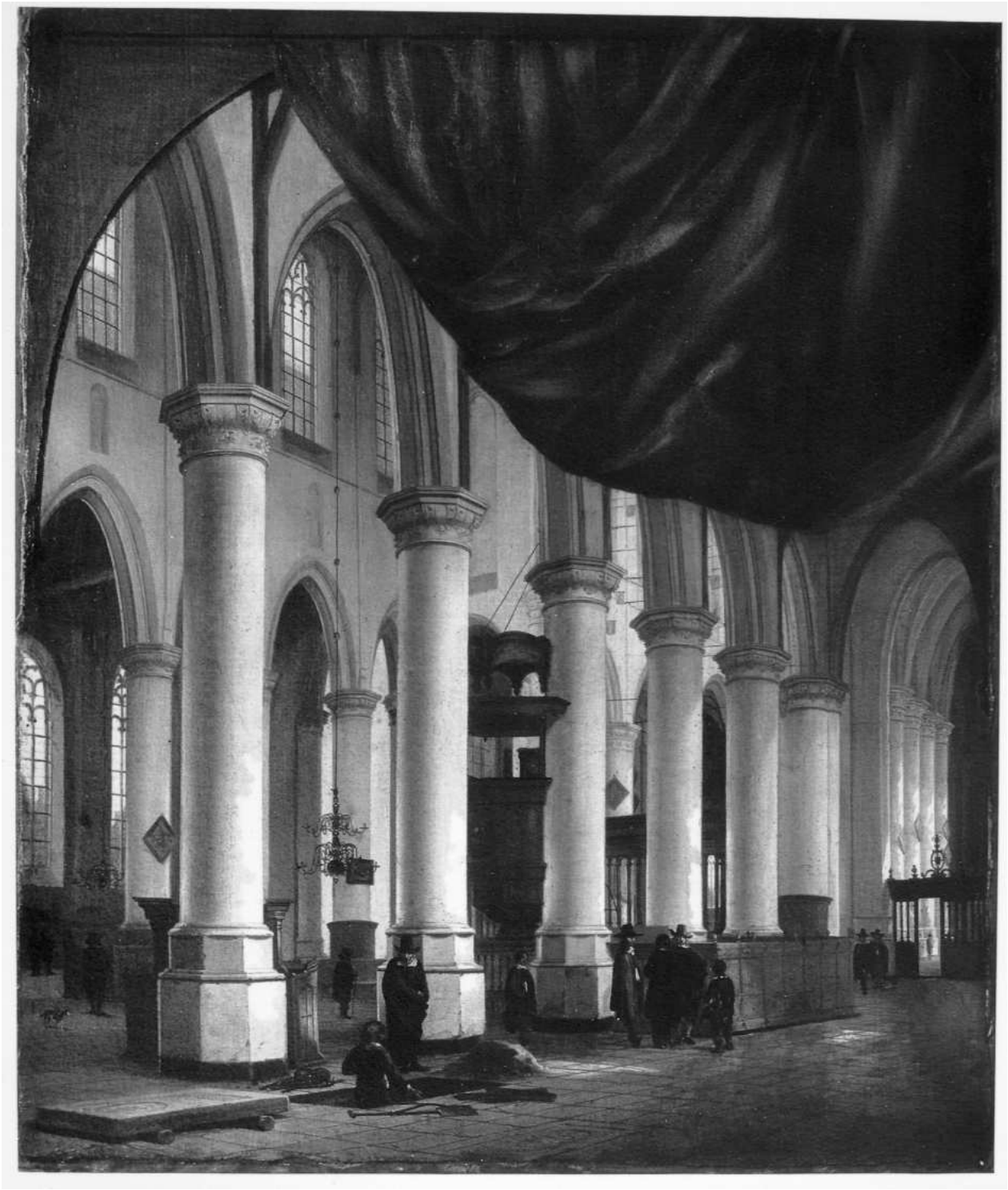


Abb. 87 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere einer Kirche mit Motiven der Nieuwe Kerk in Delft, mit Scheinrahmen und Trompe-l'oeil-Vorhang*, Leinwand, 102 x 86,5 cm, zuletzt Kunsthandel Gottschewski, Hamburg (1924)

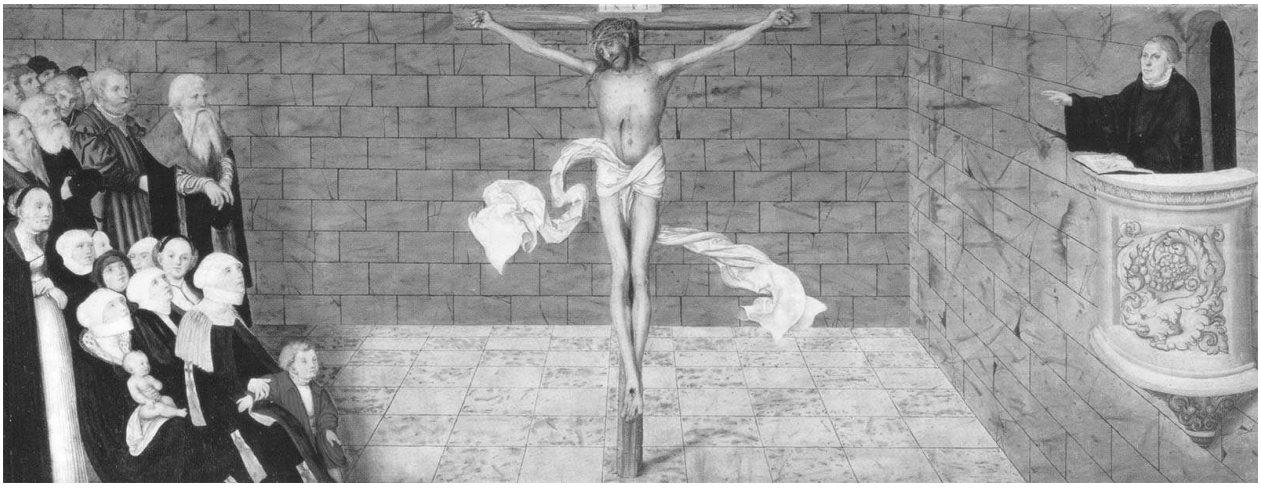


Abb. 88 Lucas Cranach d.Ä., *Predella des Altars in der Stadtkirche St. Marien in Wittenberg*, 1547

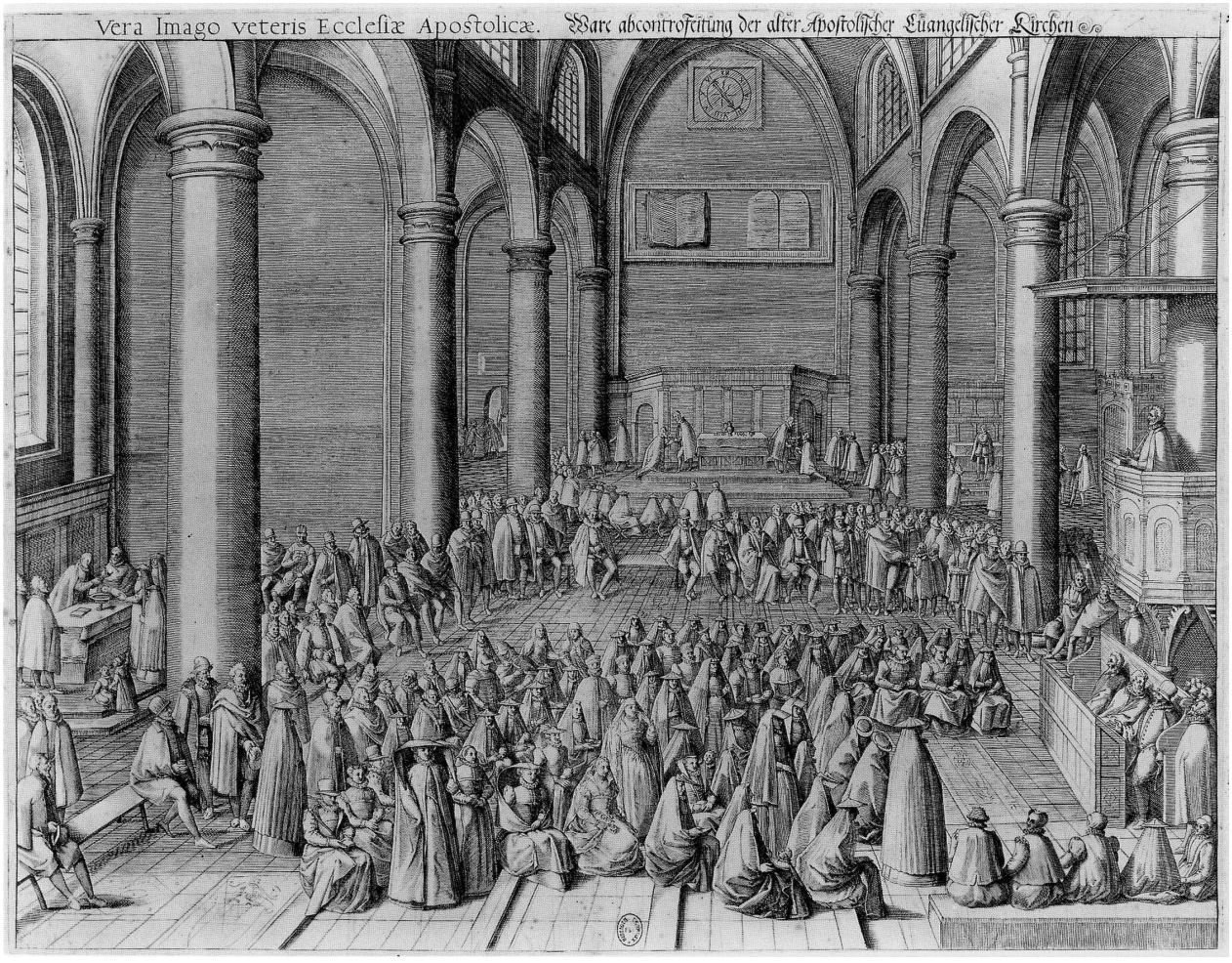


Abb. 89 Deutsch (?), *„Vera Imago veteris Ecclesiae apostolicae“*, Paris, Bibliothèque Nationale

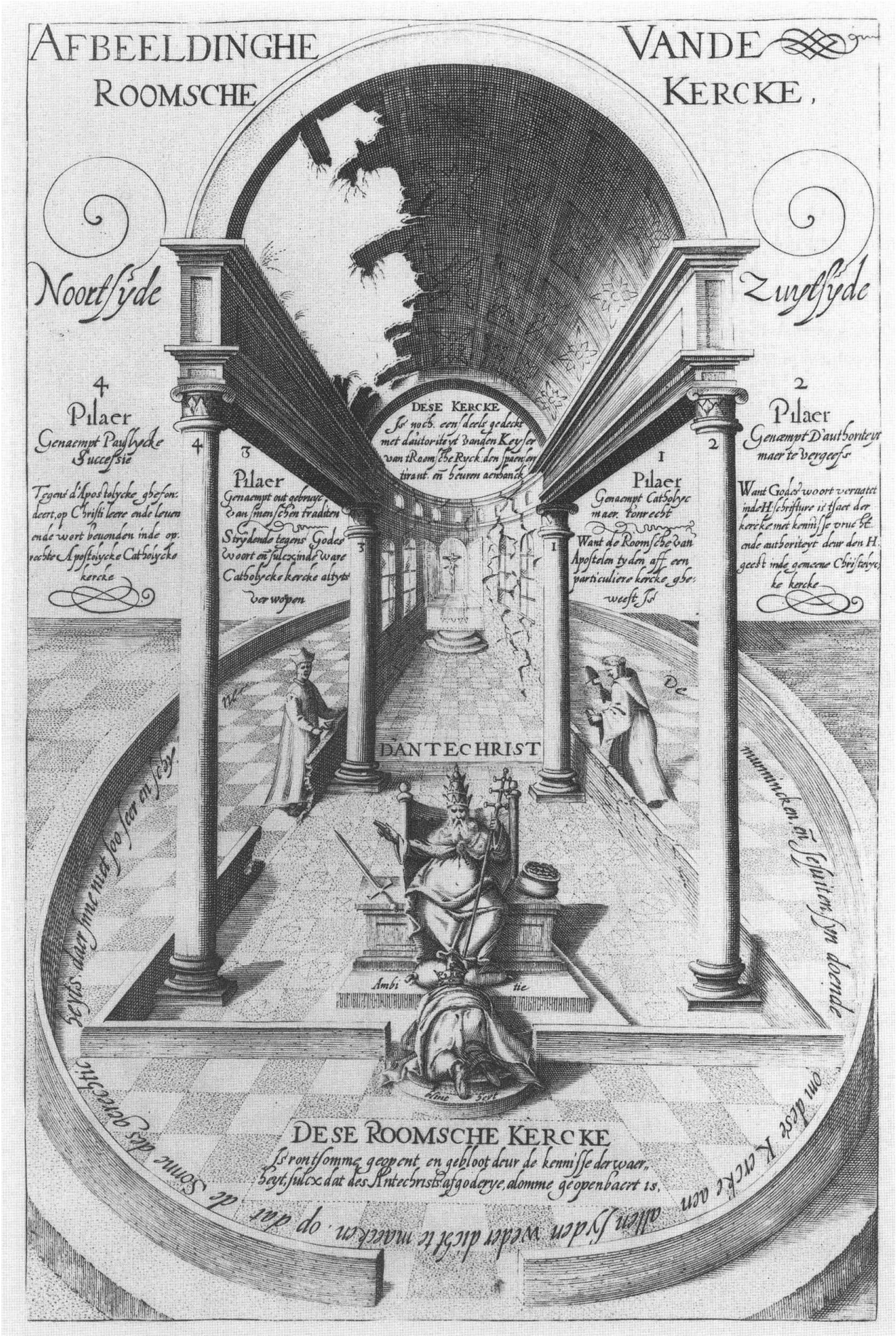


Abb. 90 Hendrick Hondius, *„Roomsche kercke“*, ca. 1599, Kupferstich, 31,9 x 21,1 cm

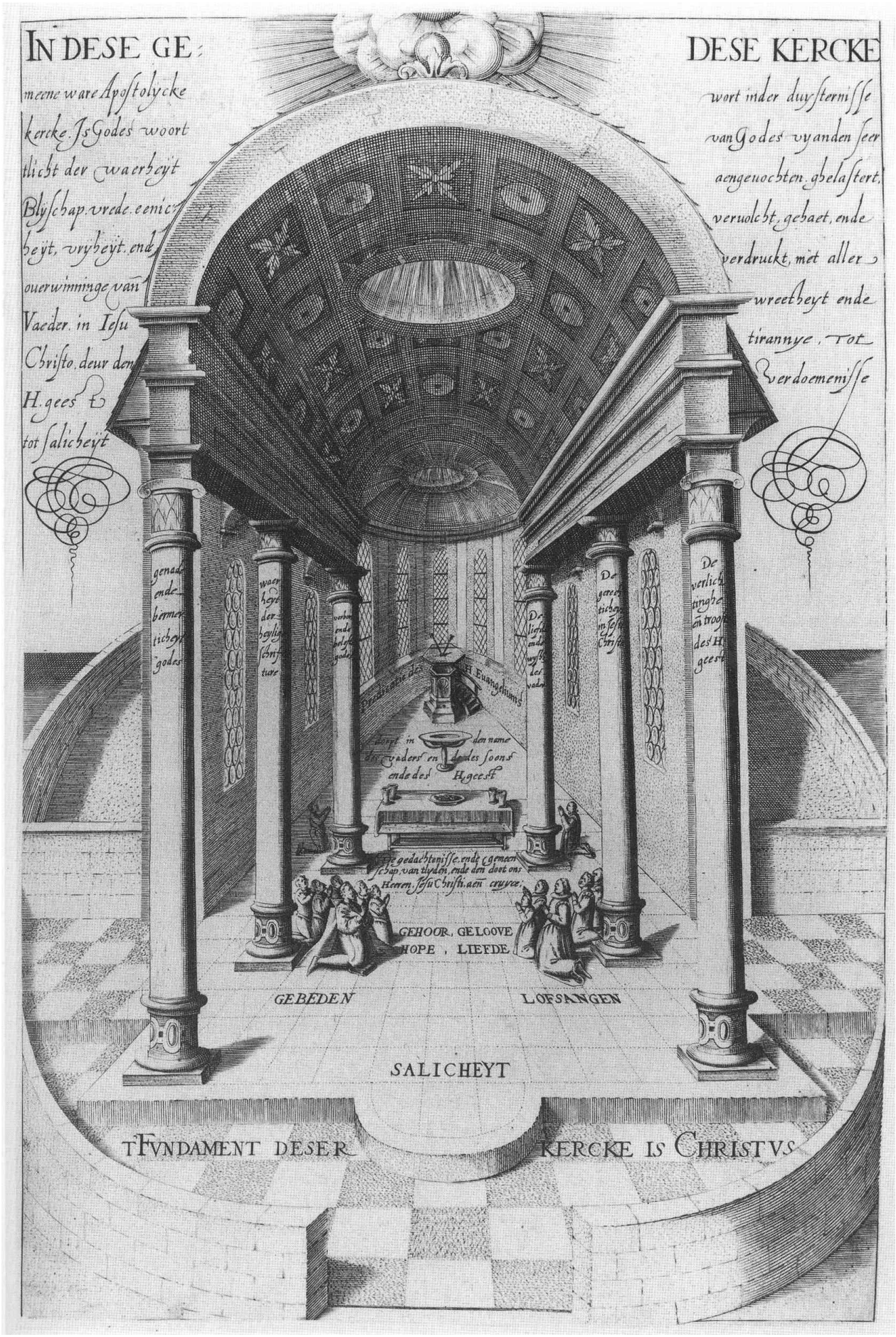


Abb. 91 Hendrick Hondius, *„ware Apostolijcke kercke“*, ca. 1599, Kupferstich, 32,3 x 21,0 cm

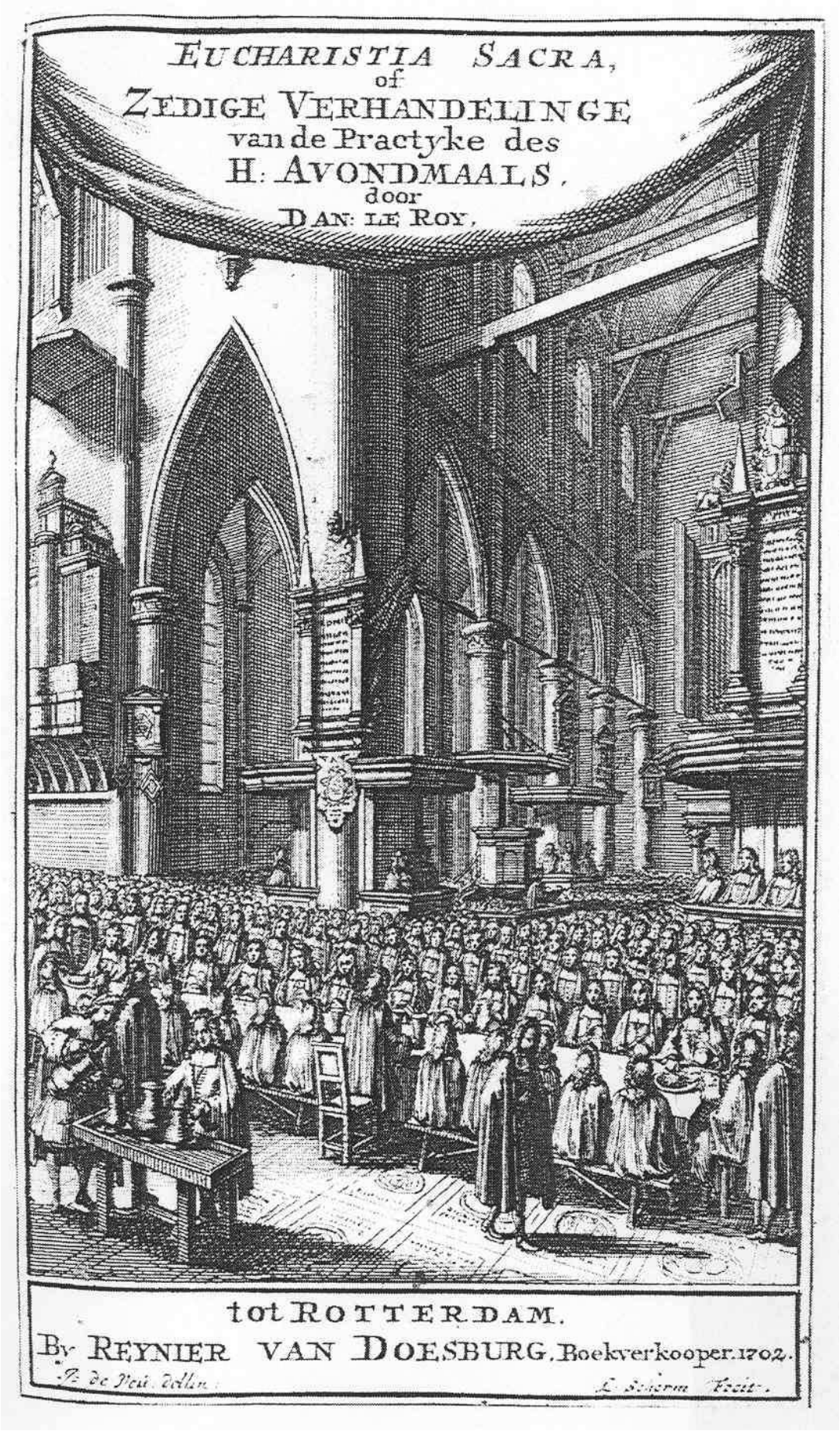


Abb. 92 Laurens Scherm, Titelstich von Daniel le Roy, *Eucharistia Sacra, of Zedige Verhandelinge van de Practyke des h: Avondmaals* [...], Rotterdam: Reynier van Doesburg, 1702



Abb. 93 Anthonie de Lorme, *Das Innere der Laurenskerk in Rotterdam*, 1655, Leinwand, 136 x 114 cm, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen



Abb. 94 Titelstich von John Wilkins, *Ecclesiastes, ofte Een discoers, aengaende de gave van 't prediken*, Amsterdam: Jacob Benjamin, 1652



Abb. 95 Titelstich von DE WITTE 1690



Abb. 96 Titelstich von *Uytgelesene Engelsche boet-predikatien* [...], Bolsward: Samuel van Haringhouk, 1657-1668



Abb. 97 Gerard Houckgeest nach Bartholomeus van Bassen, *Kircheninterieur*, 25,7 x 21,8 cm

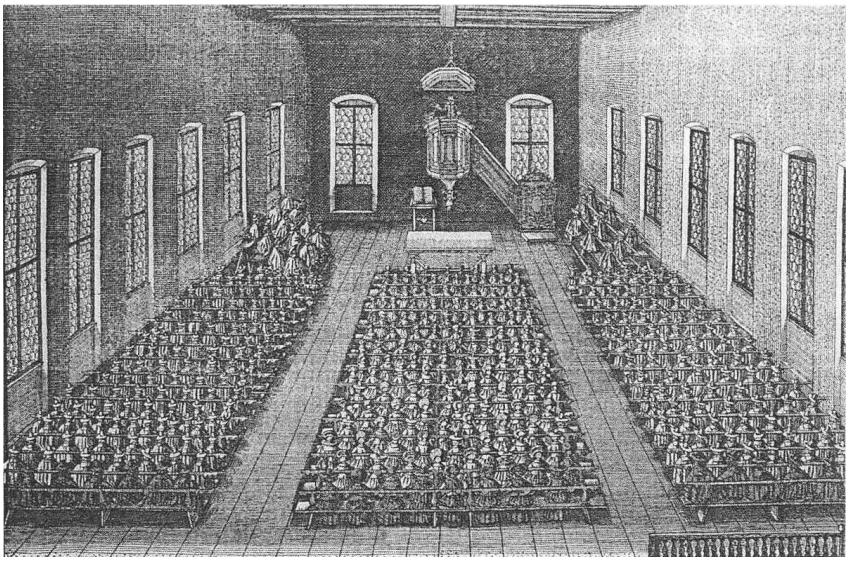


Abb. 98 Lorenz Strauch zugeschrieben, *Predigt im Gebetshaus der Reformierten Gemeinde in Stein bei Nürnberg*, ca. 1620, Kupferstich



Abb. 99 Johann Sixt Ringle, *Innenansicht des Basler Münsters während eines Gottesdienstes*, 1650, Leinwand, 110x87 cm, Historisches Museum Basel (Barfüsserkirche), Depositum der Evangelisch-Reformierten Kirche Basel-Stadt



Abb. 100 Cornelis de Man, *Das Innere der Oude Kerk in Delft, gesehen vom Schiff in den Chor*, Leinwand, 67,7 x 81,2 cm, zuletzt Verst. London (Christie), Nr. 198

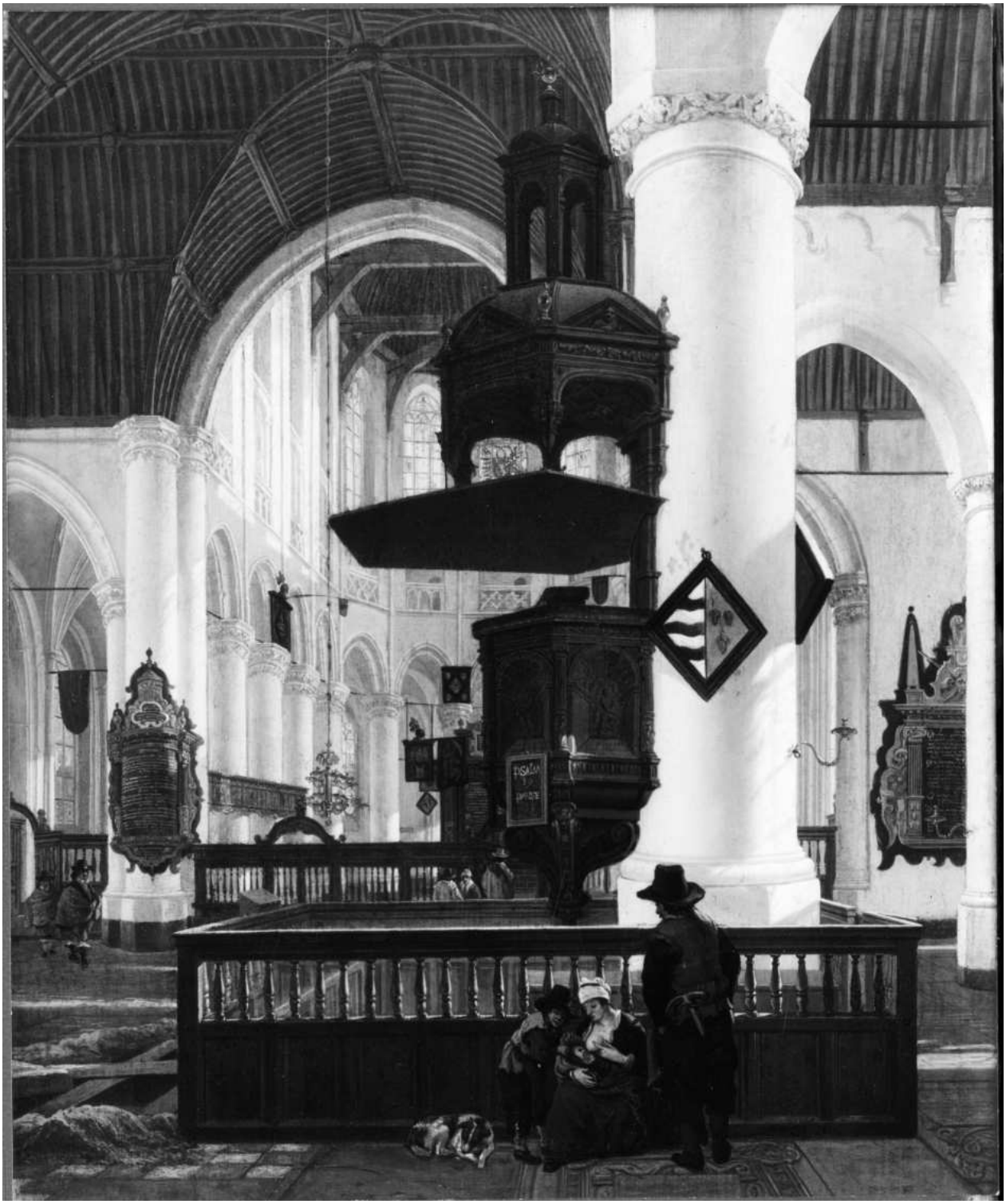


Abb. 101 Gerard Houckgeest, *Das Innere der Jakobskirche in Den Haag mit Kanzelpfeiler und Chorgitter*, 1651, Holz, 53 x 43,5 cm, Düsseldorf, museum kunst palast (vermißt seit 1946)



Abb. 102 Cornelis de Man, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, Leinwand, 64,1 x 77,4 cm, Chicago, Chicago Art Institute



Abb. 103 Cornelis de Man, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, Leinwand, 101,5 x 121 cm, Columbus/Ohio, Columbus Museum of Art, Howald Fund 11

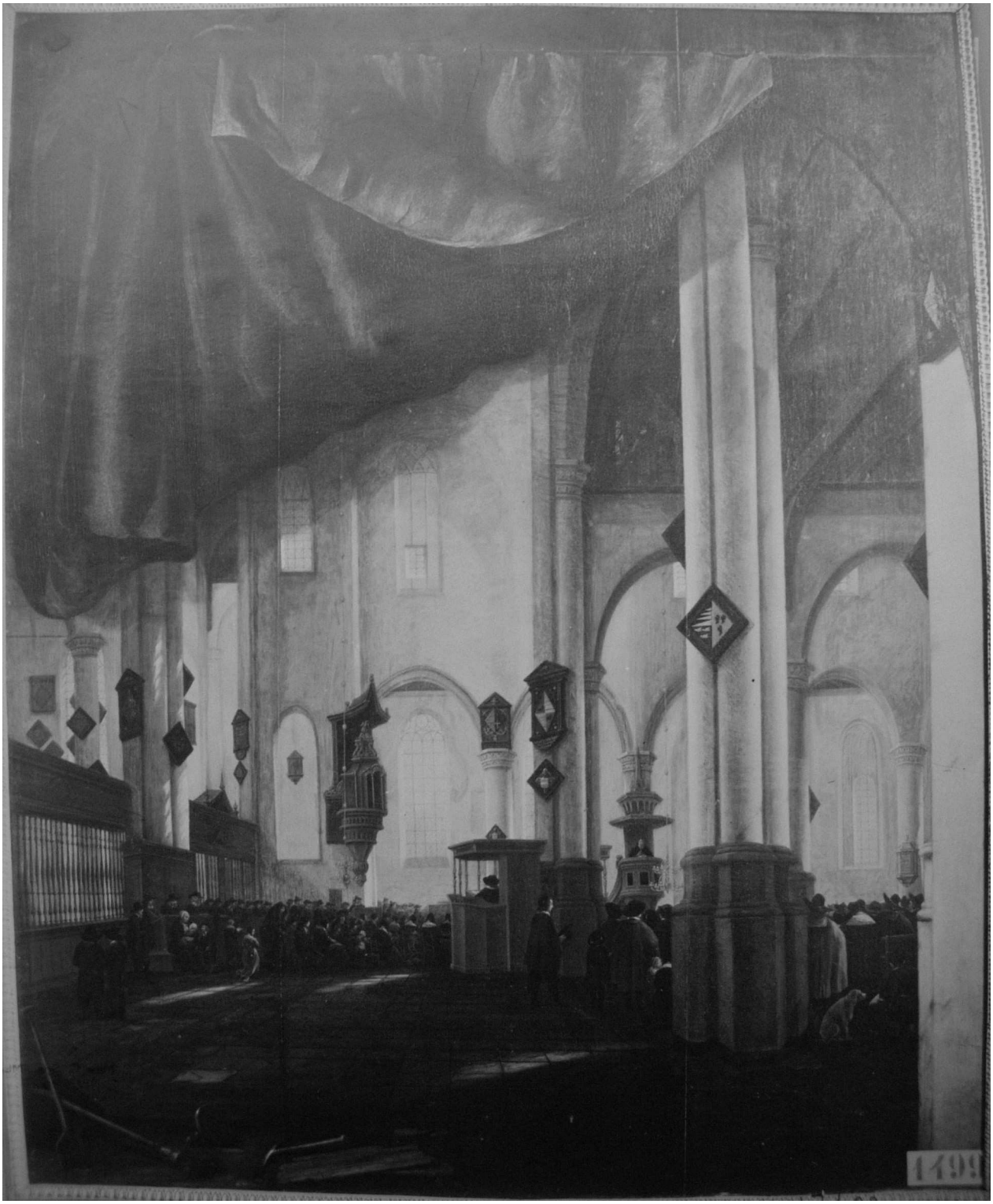


Abb. 104 *Das Innere der Oude Kerk in Delft mit Vorhang*, Holz, 86 x 70 cm, Orléans, Musée des Beaux-Arts

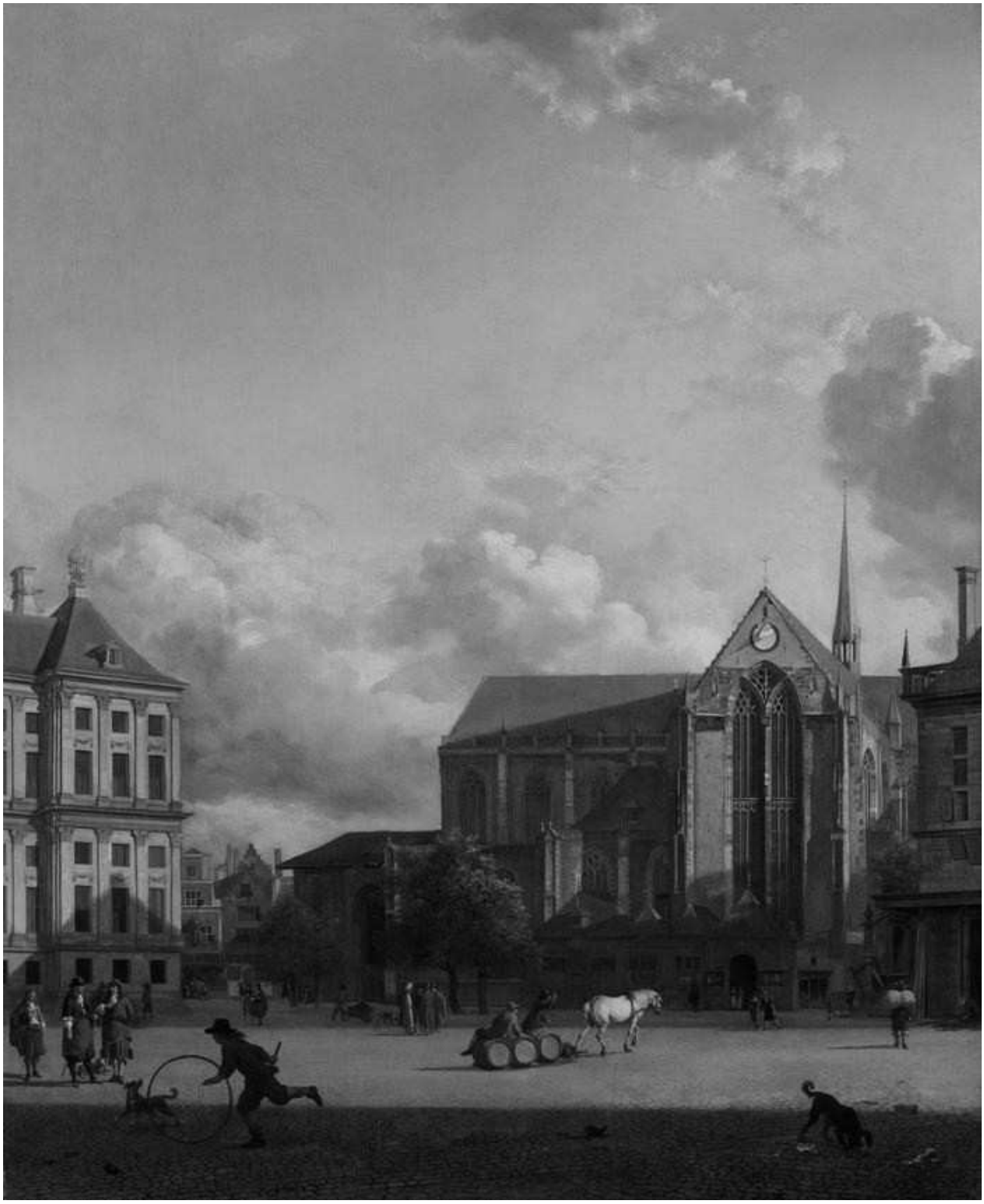


Abb. 105 Jan van der Heyden, *Der Dam in Amsterdam mit Rathaus und Nieuwe Kerk*, Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum



Abb. 106 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, Leinwand, 50,5 x 47,3 cm, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister



Abb. 107 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Nieuwe Kerk in Delft mit dem Epitaph von Adriaan Teding van Berckhout*, 1661, Leinwand, 100 x 112 cm, Delft, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Leihgabe der Stichting Teding van Berkhout



Abb. 108 David Bailly, *Porträt eines Malers mit Vanitassymbolen*, 1651, Holz, 89,5 x 122 cm, Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal

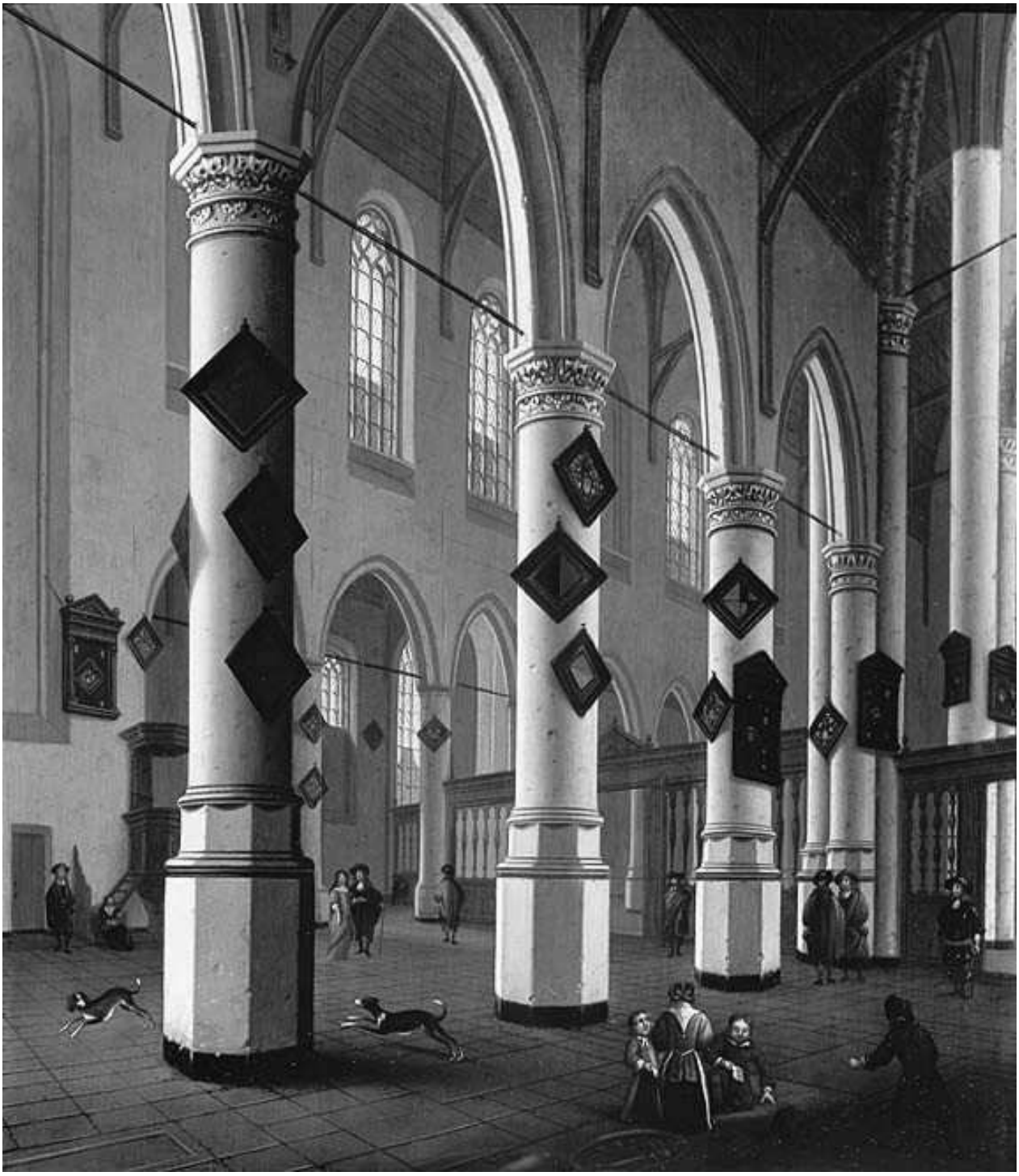


Abb. 109 Hendrick Cornelisz. van Vliet (Werkstatt), *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, 52 x 43,8 cm, zuletzt New York, Kunsthandel Otto Naumann (2006)



Abb. 110 Hendrick Cornelisz. van Vliet (Werkstatt), *Das Innere der Pieterskerk in Leiden mit dem Bildnis eines Paares*, Holz, 112 x 99 cm, zuletzt Verst. London (Sotheby), 17.2.1982, Nr. 26

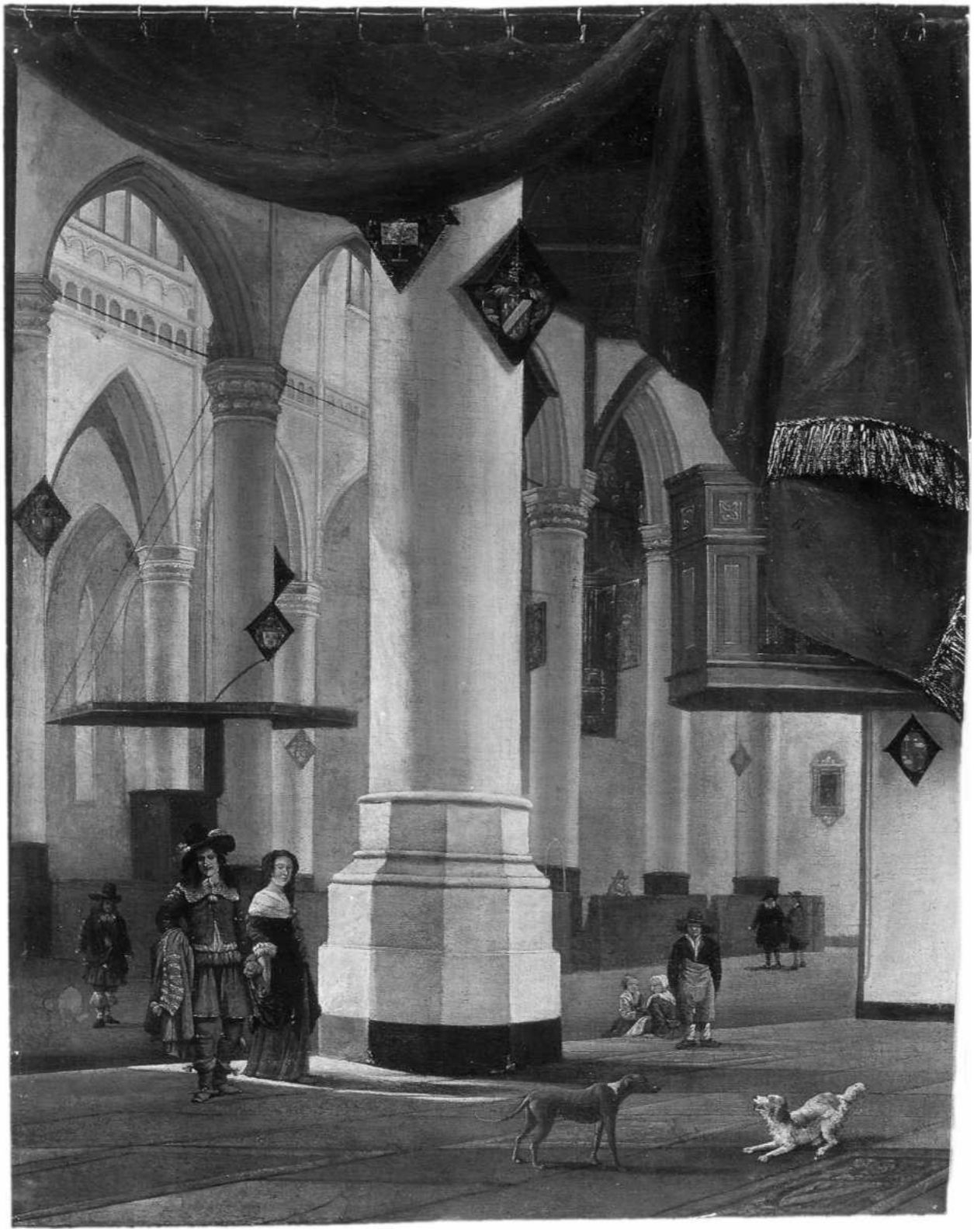


Abb. 111 *Das Innere einer Kirche mit einem Paar im Vordergrund*, keine weitere Information bekannt

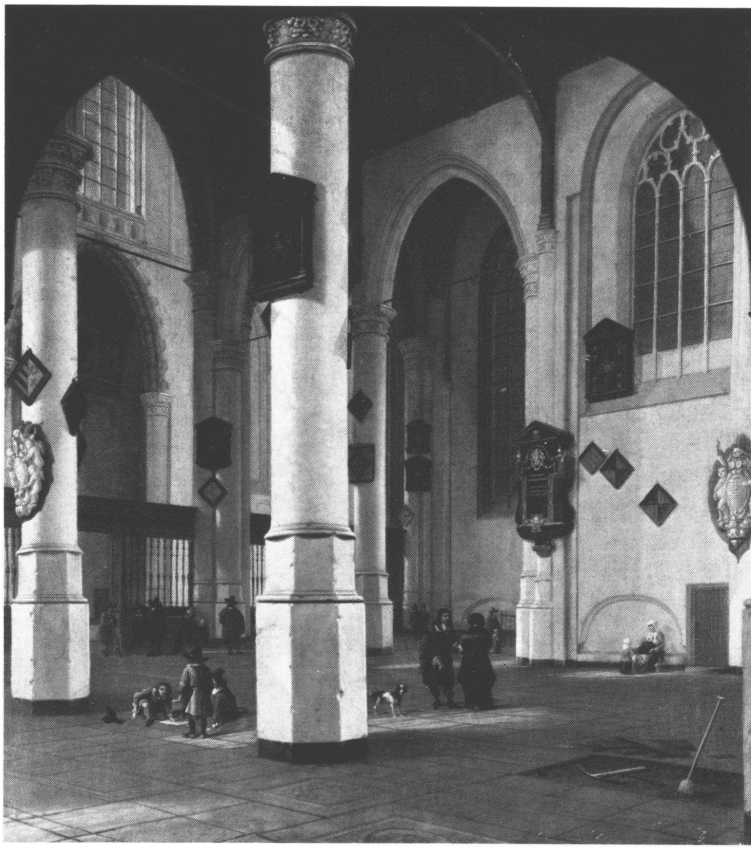


Abb. 112 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, Leinwand, 77,5 x 68,2 cm, Den Haag, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis



Abb. 113 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Der Chor der Oude Kerk in Delft im Scheinrahmen mit zwei Trompe l'oeil-Vorhängen*, Leinwand, 102 x 89,5 cm, zuletzt Verst. Luzern (Fischer), 8.-15.11.1983, Nr. 2224



Abb. 114 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, 1662, Leinwand, 55,1 x 46,5 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle



Abb. 115 Emanuel de Witte, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, wahrsch. 1653, Holz, 49,5 x 40,6 cm, Oberlin, Ohio, Allen Memorial Art Museum



Abb. 116 Emanuel de Witte, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, 1650?, Holz, 48,3 x 34,6 cm, New York, Metropolitan Museum of Art

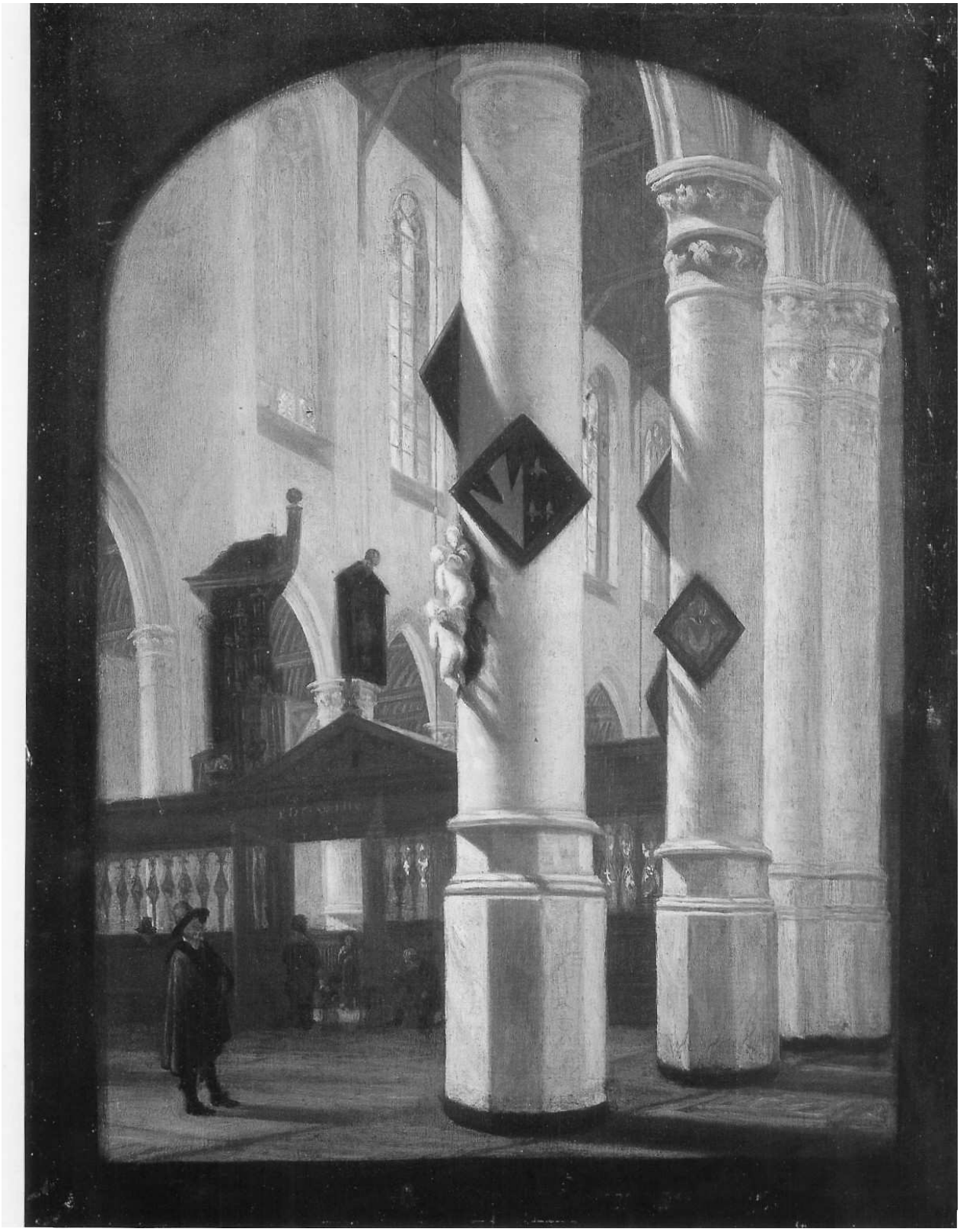


Abb. 117 Emanuel de Witte, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*,
Holz, 38 x 29 cm, Worms, Stiftung Kunsthaus Heylshof, Gemäldesammlung



Abb. 118 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, Holz, 54 x 46 cm, zuletzt Zürich, Kunsthandel K. Meissner (1945)

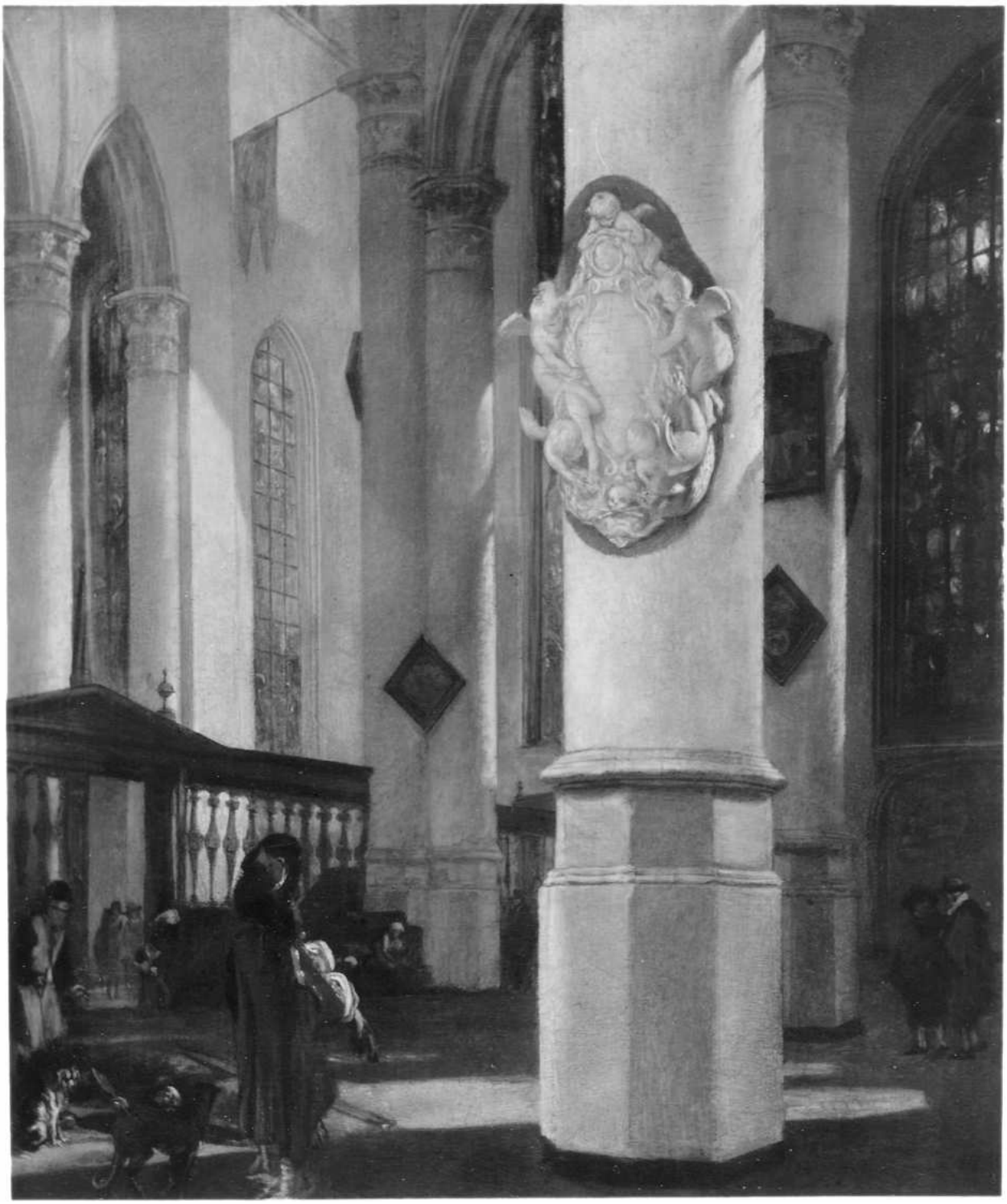


Abb. 119 Emanuel de Witte, *Das Innere der Oude Kerk in Delft mit dem Epitaph für Johan van Lodensteyn*, Holz, 45 x 39 cm, Verbleib unbekannt (Worms?)



Abb. 120 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Nieuwe Kerk in Delft mit dem Grabmal Wilhelm von Oraniens*, Holz, 36 x 28 cm, zuletzt London, Kunsthandel J. Singer (1951)

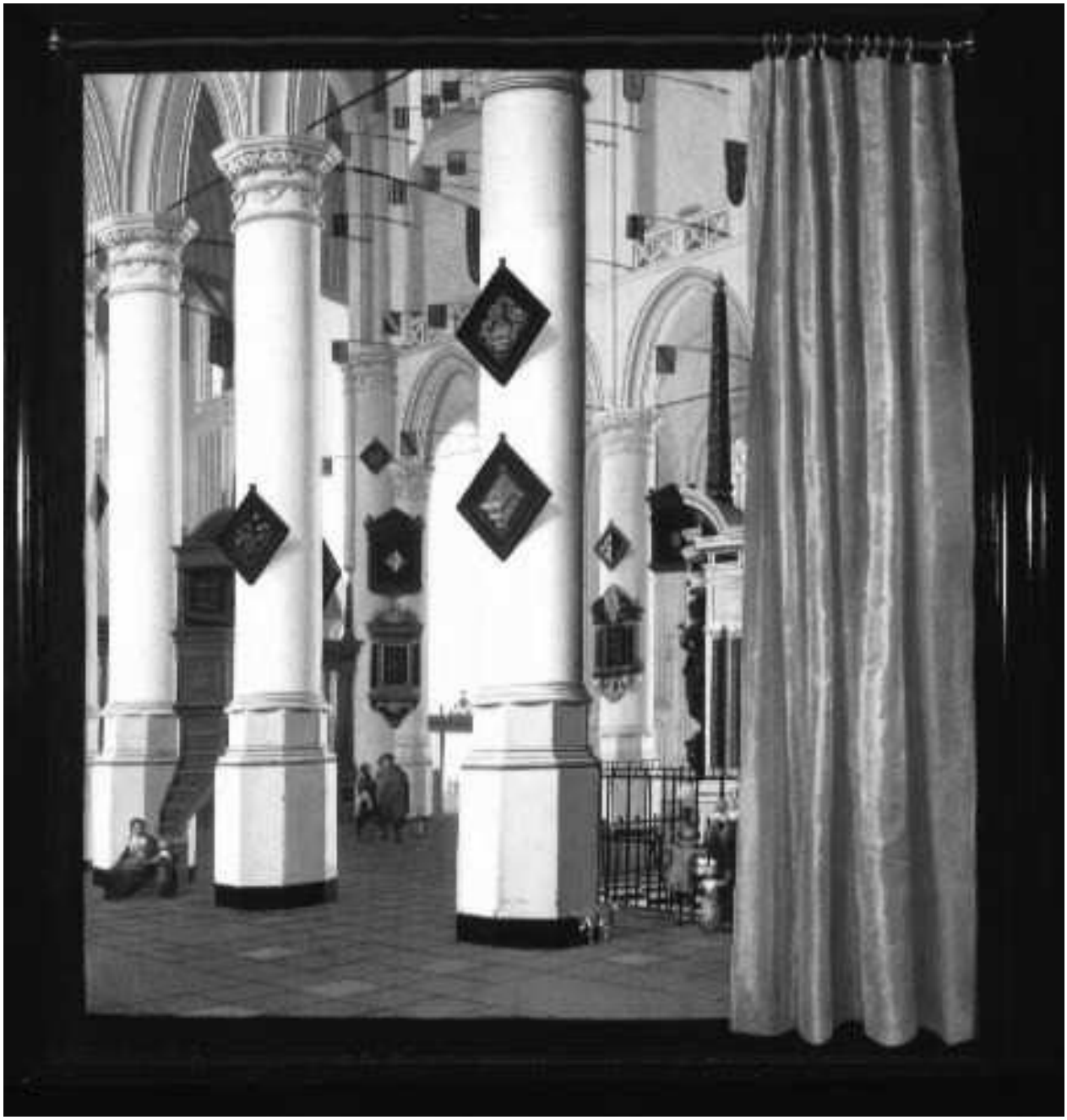


Abb. 121 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere einer Kirche mit Elementen der Nieuwe Kerk in Delft*, Leinwand, 96 x 81 cm, Delft, Stedelijk Museum Het Prinsenhof



Abb. 122 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Nieuwe Kerk in Delft mit dem Grabmal Wilhelm von Oraniens*, 1665, Leinwand, 80 x 64,5 cm, zuletzt London, Kunsthandel Johnny van Haeften/New York, Otto Naumann (2005)

Abb. 123 *Die Grabmäler von Maerten Harpertsz. Tromp und Piet Hein*, zusammen 18 x 27,1 cm, Illustration in VAN BLEYSWIJCK 1667-80, nach S. 178

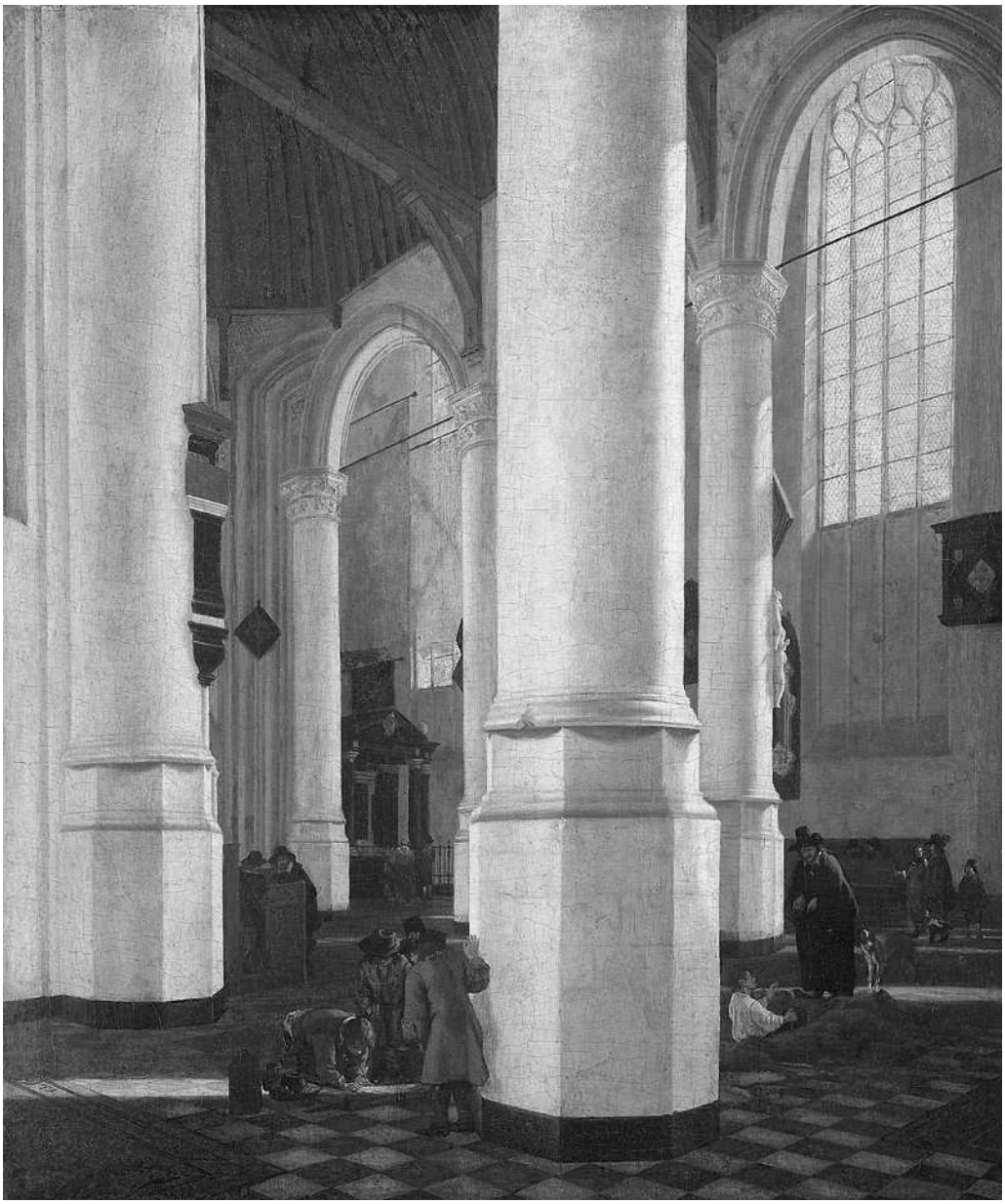


Abb. 124 Gerard Houckgeest, *Das Innere der Oude Kerk in Delft mit dem Grabmal Piet Heins*, Leinwand, 68 x 56 cm, Amsterdam, Rijksmuseum

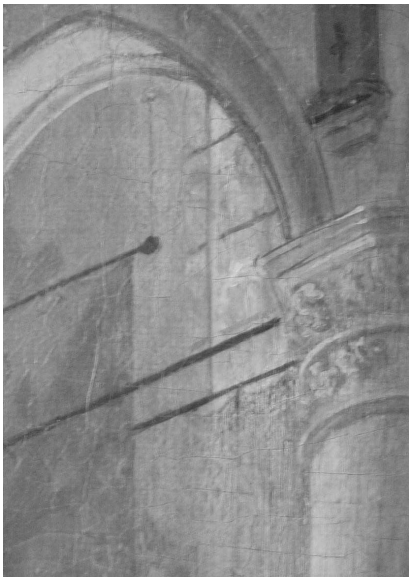


Abb. 124a Detail aus Abb. 124

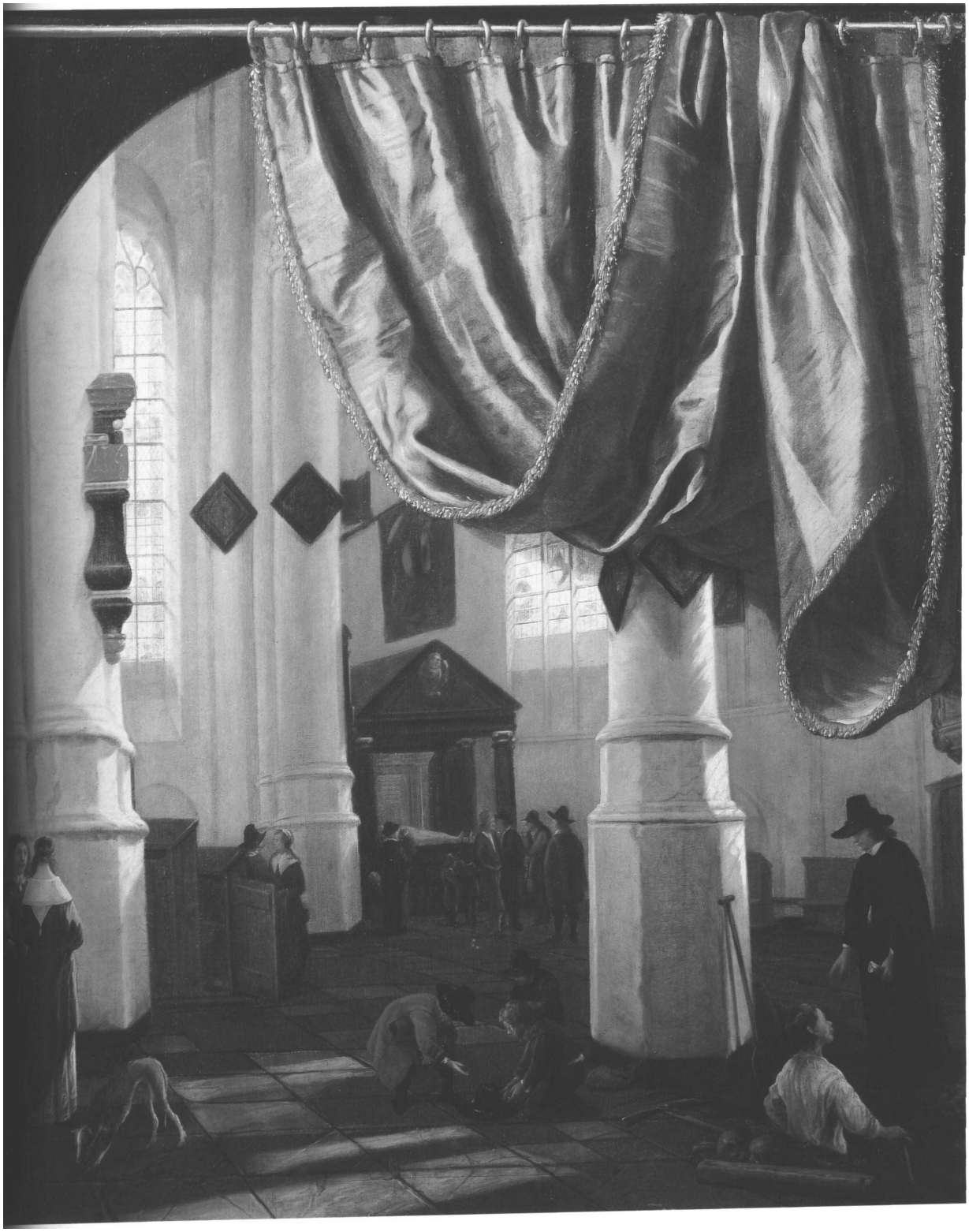


Abb. 125 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft mit dem Grabmal Piet Heins*, Holz, 76,2 x 65,1 cm, New York, Sammlung Mr. and Mrs. M.E. Zukerman, New York (2001)



Abb. 126 Emanuel de Witte, *Der Chor der Oude Kerk in Delft mit dem Grabmal des Piet Hein*, Holz, 75 x 60,5 cm, St. Petersburg, Ermitage



Abb. 127 Hendrik van Vliet, *Die Oude Kerk in Delft mit dem Grabmal Maerten Harpertsz. Tromps*, 1658, Leinwand, 123,5 x 111 cm, Toledo/Ohio, The Toledo Museum of Art



Abb. 128 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft mit Trompe l'oeil-Vorhang,* Holz, wahrsch. 1654, 66,5 x 59,5 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste



Abb. 129 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, 1671, Holz, 52 x 42,5 cm, Wien, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste



Abb. 130 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, 1659, Leinwand, 76,5 x 70 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste



Abb. 131 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Der Chor der Jakobskerk in Den Haag mit dem Grabmal des Admiral Jacob van Wassenaer Obdam*, wahrsch. 1667, Leinwand, 93 x 71,1 cm, Brunswick (Maine), Bowdoin College, Museum of Art, Florence C. Quinby Fund



Abb. 132 Anthonie de Lorme, *Das Innere der Laurenskerk, Rotterdam, mit dem Grabmal von Admiral Witte Cornelisz. de With*, 1667, Leinwand, 116,2 x 101,9 cm, Privatbesitz (zuletzt London, Kunsthandel Johnny Van Haeften, März 2008)



Abb. 133 Emanuel de Witte, *Der Chor der Nieuwe Kerk in Amsterdam mit dem Grabmal für Michiel de Ruyter*, 1683, Leinwand, 123,5 x 105 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, als Leihgabe im Amsterdams Historisch Museum



Abb. 134 Emanuel de Witte, *Das Innere der Oude Kerk in Amsterdam mit zwei Totengräbern*, Holz, 59 x 51 cm, Strasbourg, Musée des Beaux-Arts

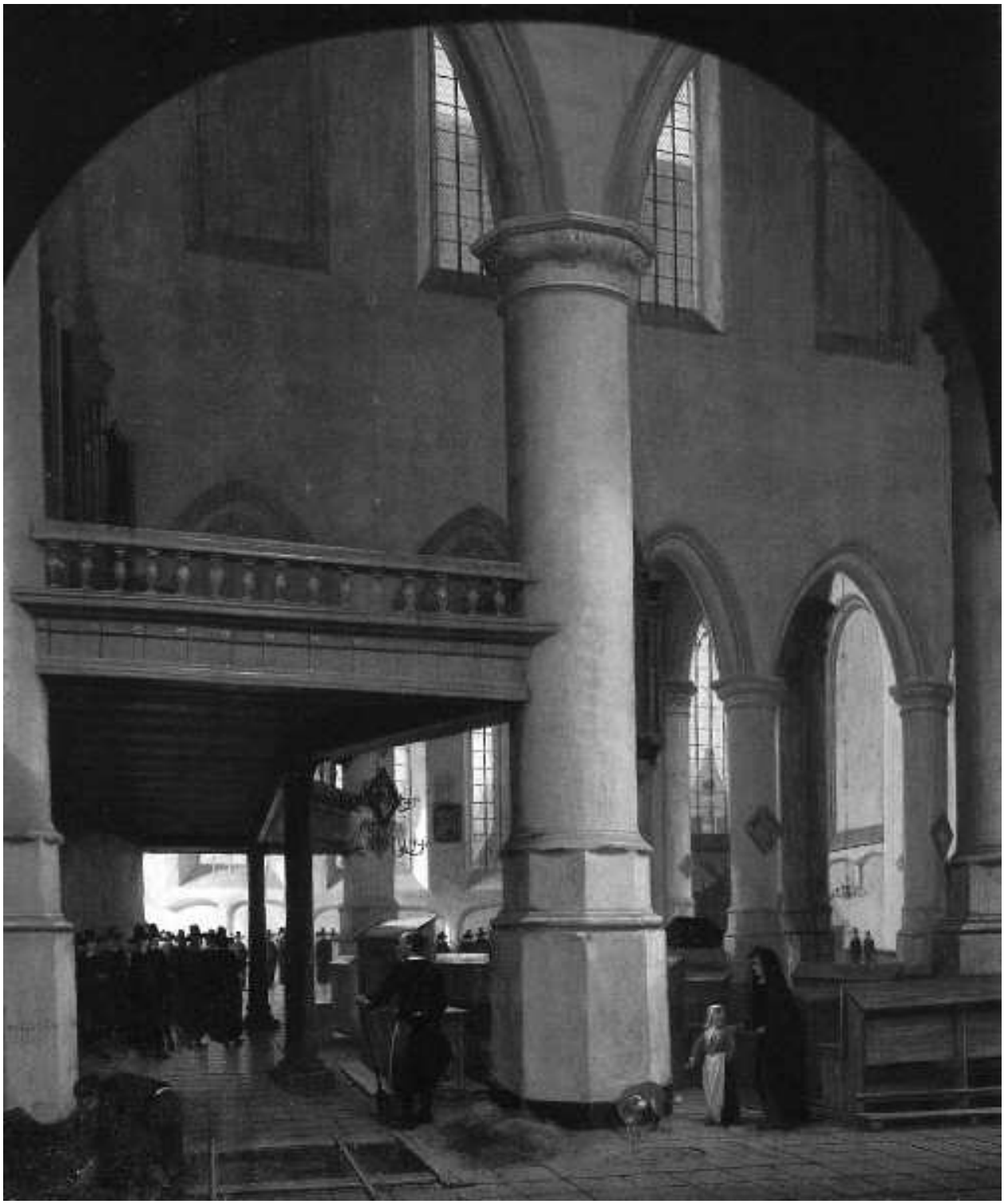


Abb. 135 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft mit Orgelempore und einem Begräbniszug*, 1657, Holz, 73,3 x 63,5 cm, zuletzt Oegstgeest, Kunsthandel M.L. Wurfbain Fine Art (1996)



Abb. 136 Cornelis van Vliet, *Das Innere des Utrechter Doms im Jahr 1672*, 1674, Leinwand, 107,3 x 128,8 cm, Utrecht, Centraalmuseum



Abb. 137 Pieter Saenredam, *Interieur der Sint Bavokerk in Haarlem mit einem fiktiven Bischofsgrabmal*, 1630, Holz, 41 x 37 cm, Paris, Louvre

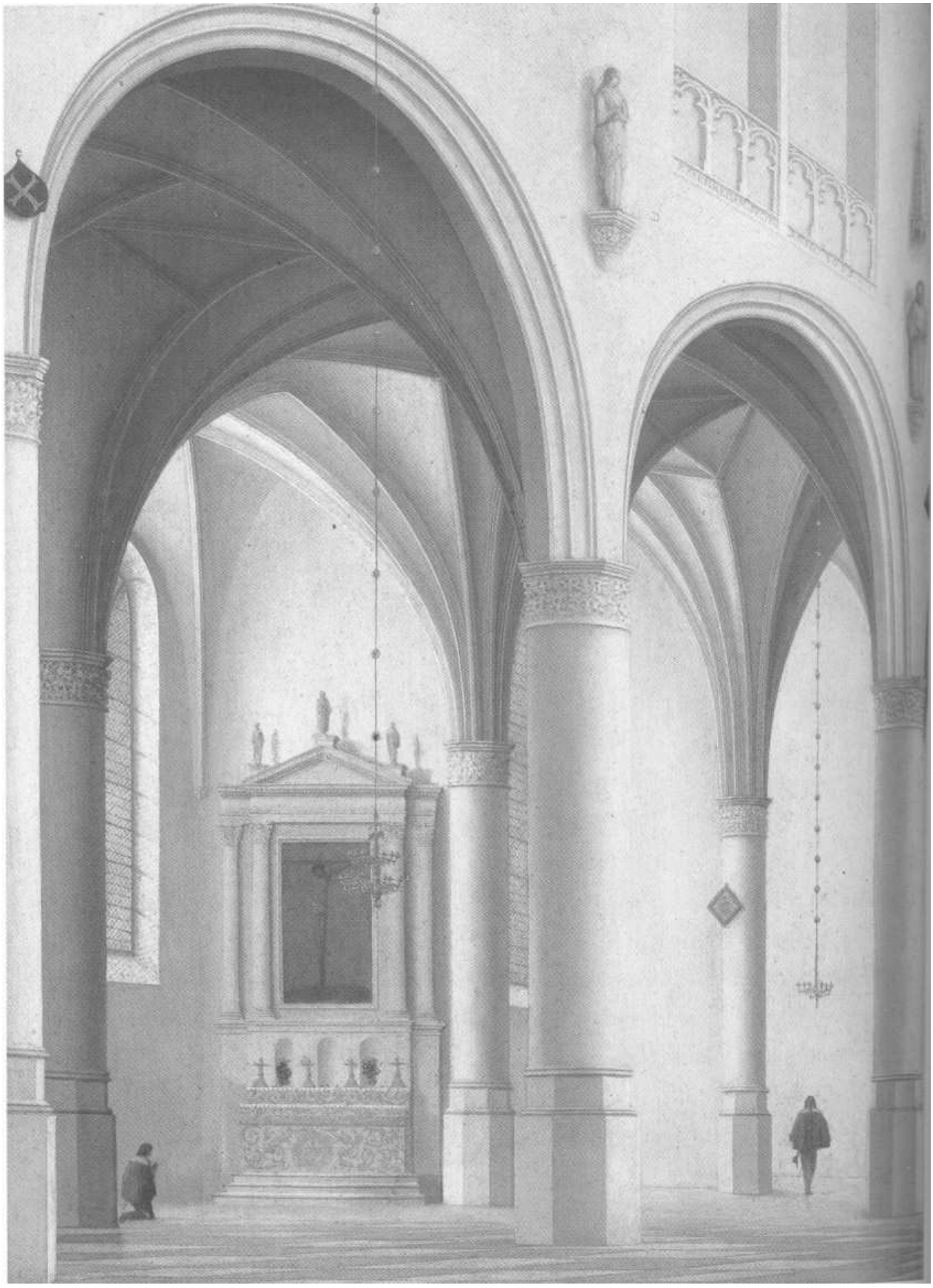


Abb. 138 Pieter Saenredam, *Ansicht einer Kapelle im nördlichen Seitenschiff der Grote oder St. Laurenskerk in Alkmaar vom Mittelschiff gesehen*, 1635, Holz, 45 x 36 cm, Utrecht, Museum Catharijneconvent



Abb. 139 Pieter Saenredam, *Ansicht des Chores der St. Janskerk in s-Hertogenbosch*, 1646, Holz, 128,8 x 87 cm, Washington, Samuel H. Kress Foundation, National Gallery of Art



Abb. 140 *Kircheninterieur mit vor einer Bahre betender Frau*, Leinwand, 72 x 55 cm, Verbleib unbekannt (zuletzt Verst. Wien (Wawra), 6.11.1916, Nr. 170)



Abb. 141 Emanuel de Witte, später teilweise übermalt, *Durchblick im Westteil der Oude Kerk in Amsterdam*, Holz, 48 x 38 cm, zuletzt Verst. New York (Sotheby), 11.10.1990, Nr. 51

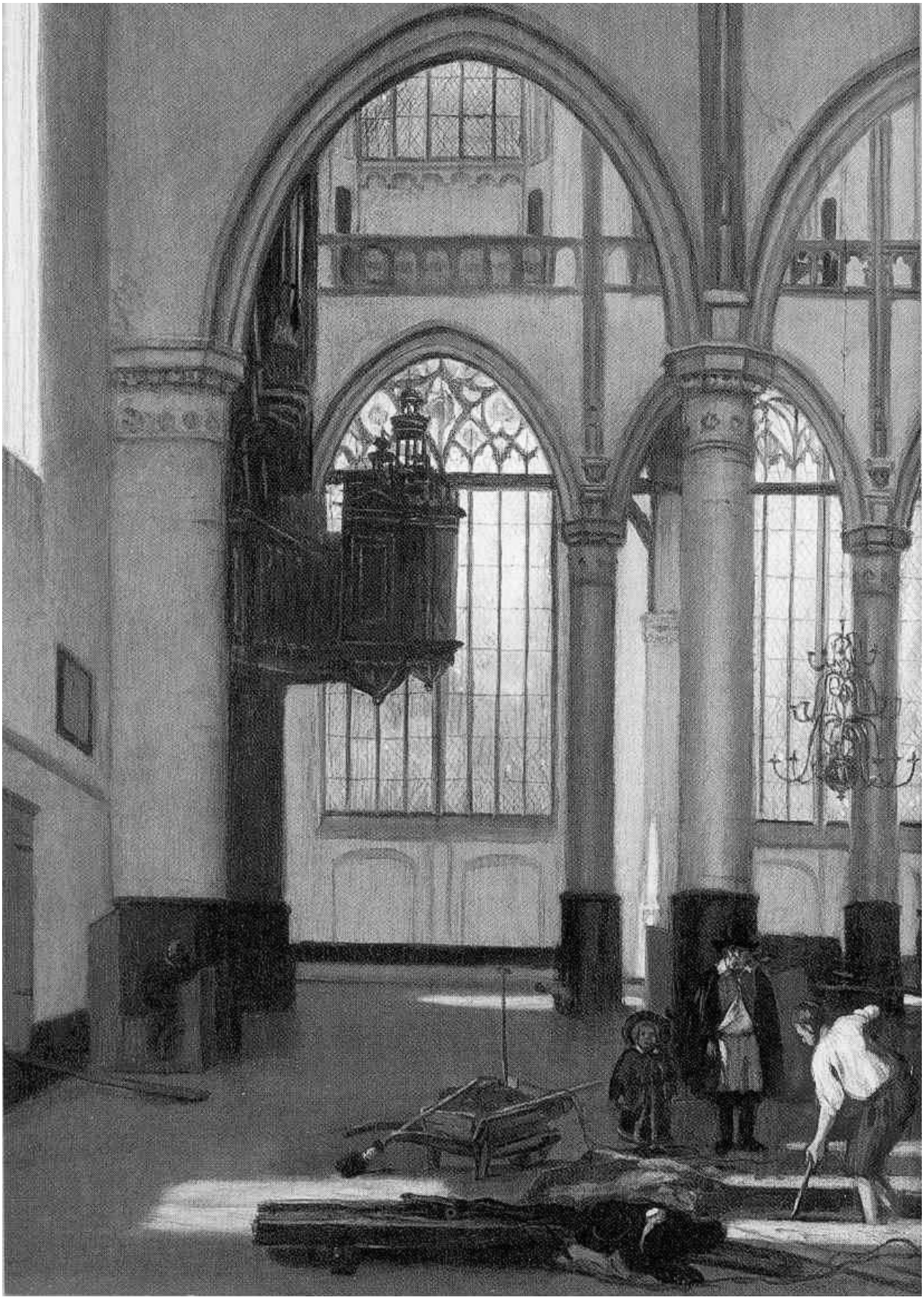


Abb. 142 Emanuel de Witte, *Durchblick durch den Westteil der Oude Kerk in Amsterdam mit Totengräber*, Holz, 32,1 x 25,4 cm, zuletzt Verst. The Parochial Church Council of St. Anselm's Church u.a. (Teil: Gen. Sir Francis Davies Will Trust), London (Christie), 10.4.1984, Nr. 9



Abb. 143 Emanuel de Witte, *Das Innere der Oude Kerk in Amsterdam*,
Holz, 46 x 56,2 cm, Los Angeles, Sammlung Mr. and Mrs. Edward William Carter



Abb. 144 Emanuel de Witte, *Die Oude Kerk in Amsterdam während einer Predigt*, Leinwand, 70,5 x 57,5 cm, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst



Abb. 145 Pieter Neefs d.J., *Kirchenинterieur mit Kleriker und anderen Figuren*, Holz, 38,8 x 50,8 cm, zuletzt Verst. Amsterdam (Sotheby), 15.11.2005, Nr. 116

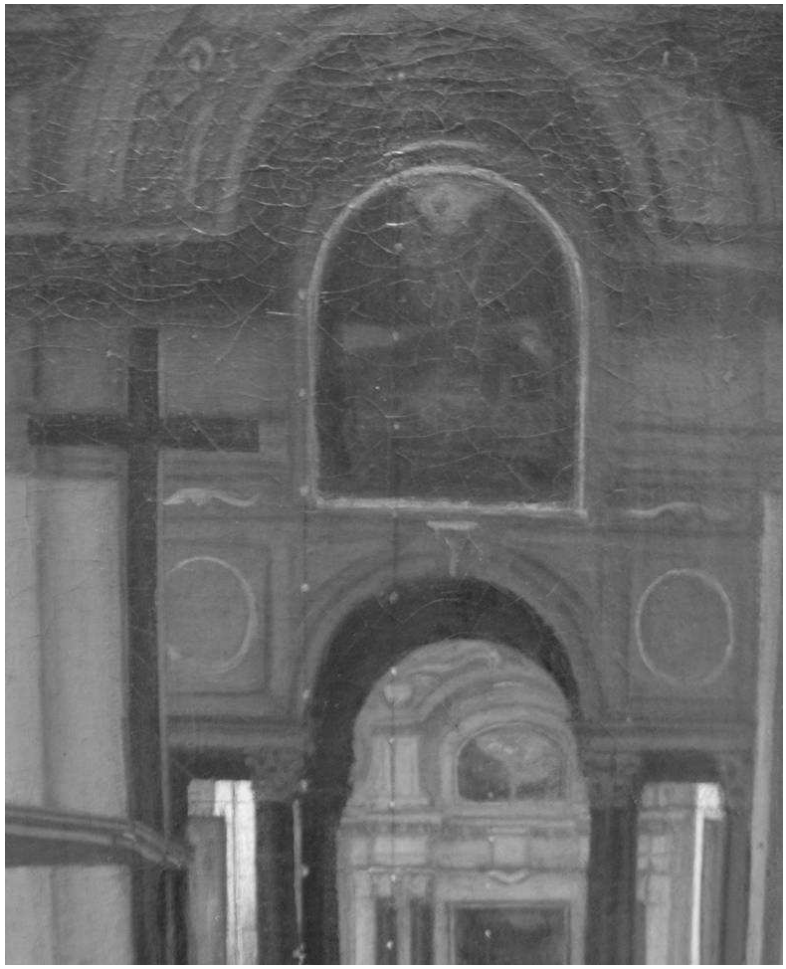


Abb. 146 Emanuel de Witte, *Das Innere einer Kirche mit Elementen Nieuwe Kerk in Amsterdam*, Leinwand, 122 x 104 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, als Leihgabe von der Stadt Amsterdam (Legat A. van der Hoop)



Abb. 147 Emanuel de Witte, *Das Innere einer Kirche*, Leinwand, 118 x 98 cm, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Landesgalerie





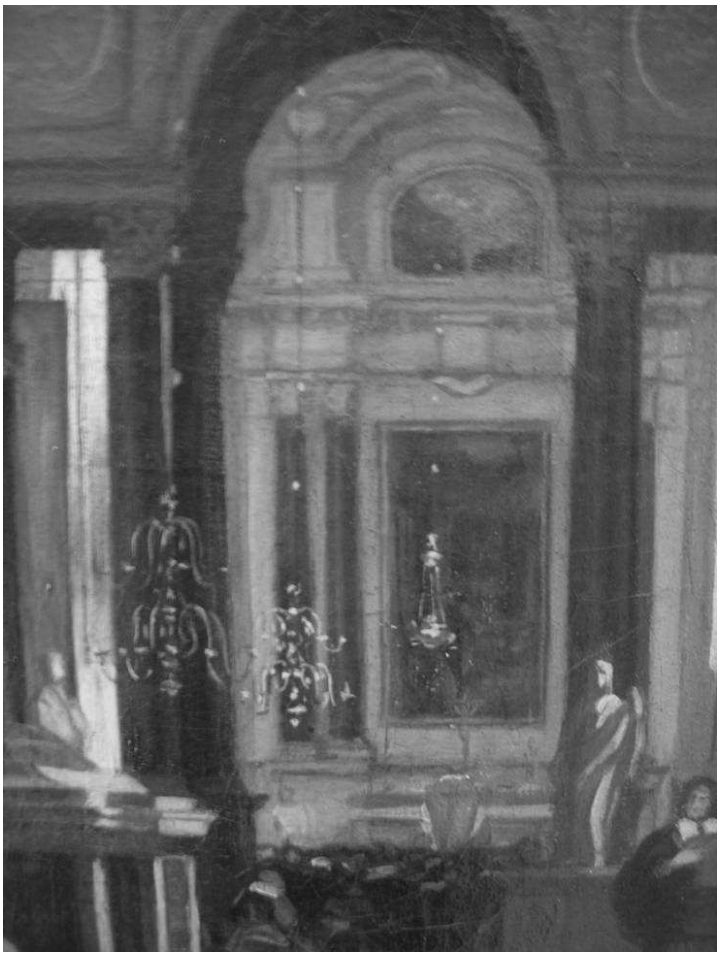


Abb. 147a-c Details von Abb. 147



Abb. 148 Anthony van Borssom zugeschrieben, *Kircheninterieur mit Motiven der Pieterskerk und der Hooglandse Kerk in Leiden*, weitere Angaben unbekannt



Abb. 149 *Das Innere einer Kirche mit Elementen der Laurenskerk Rotterdam sowie einem Renaissancelettner*, Leinwand, 78,2 x 63,4 cm, zuletzt Verst. Amsterdam (Sotheby), 15.11.2005, Nr. 128



Abb. 150 Daniel de Blieck, *Das Innere der einer gotischen Kirche während einer katholischen Messe*, 1654, Holz, 45 x 40 cm, Schwerin, Staatliches Museum

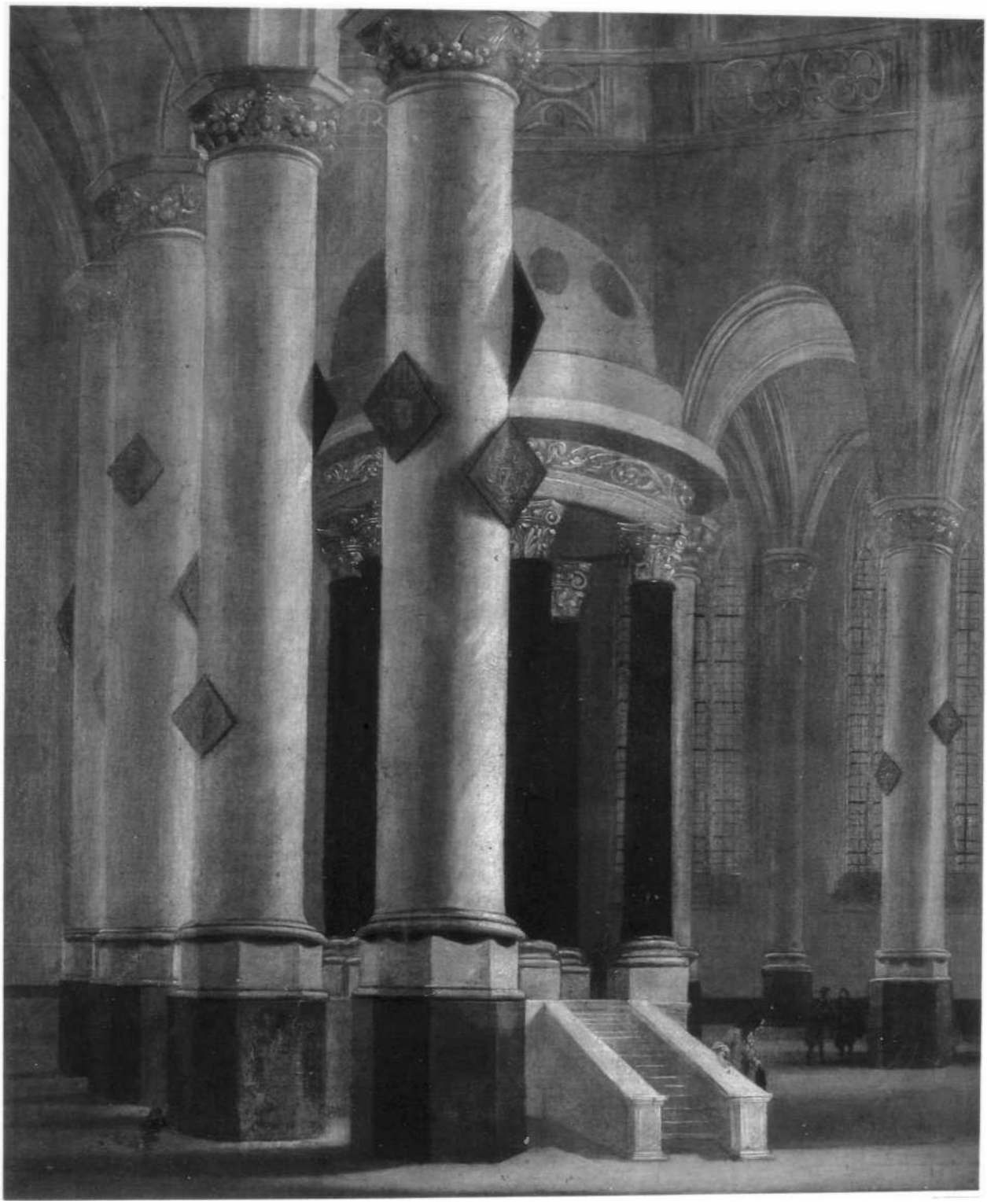


Abb. 151 Daniël de Blieck zugeschrieben, *Der Chor einer gotischen Kirche mit „Tempietto"-Monument*, Leinwand, 76,2 x 63,5 cm, zuletzt Verst. The Nelson-Atkins-Museum u.a., New York (Christie), 6.6.1984, Nr. 56

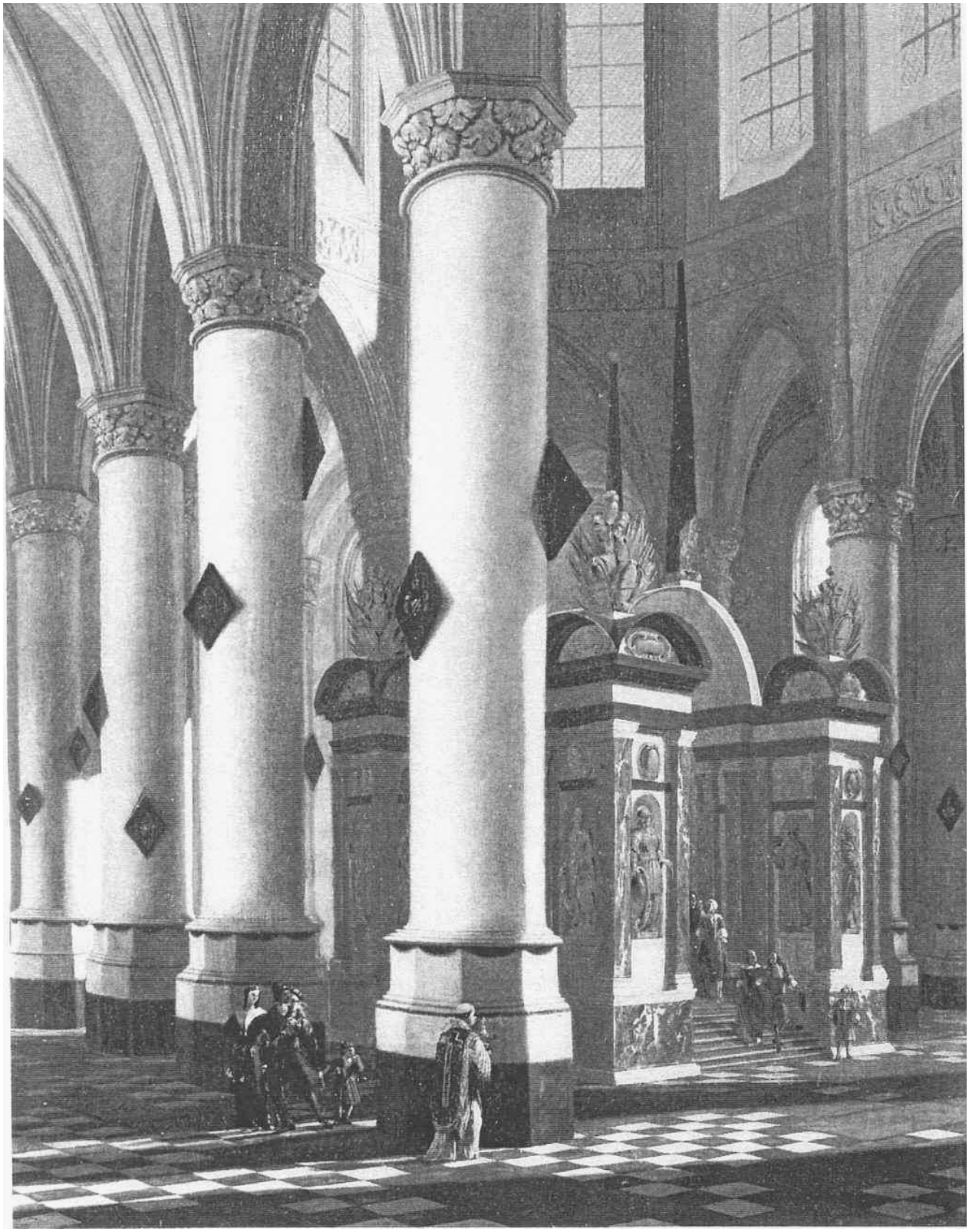
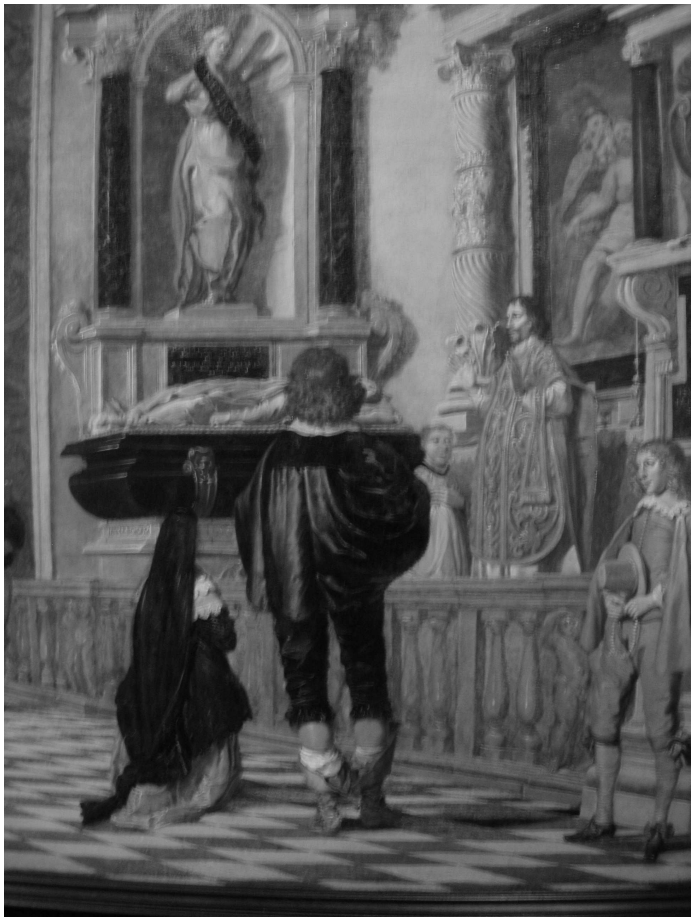


Abb. 152 *Der Chor der Nieuwe Kerk in Delft mit einem katholischen Denkmal in Anlehnung an das Grabmal Wilhelm von Oraniens*, Holz, 38,5 x 30 cm, zuletzt Versteigerung Wien (Dorotheum), 5.-14.12.1989, Nr. 51



Abb. 153 Gerard Houckgeest, *Interieur einer imaginären katholischen Kirche*, 1642, Leinwand, 145 x 169 cm, Delft, Museum Het Prinsenhof





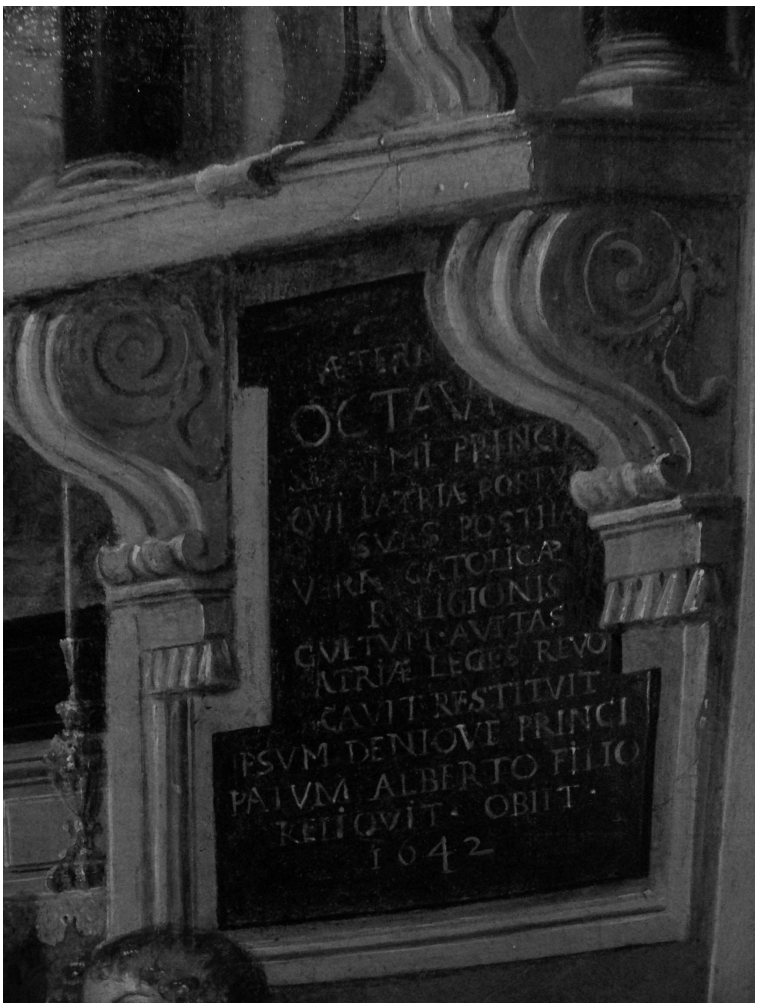


Abb. 153a-c Details von Abb. 153



Abb. 154 Gerard Houckgeest, *Interieur einer imaginären katholischen Kirche*,
Holz, 74 x 94 cm, Sammlung Sir David Robert Somerset, 11th Duke of Beaufort, Badminton House

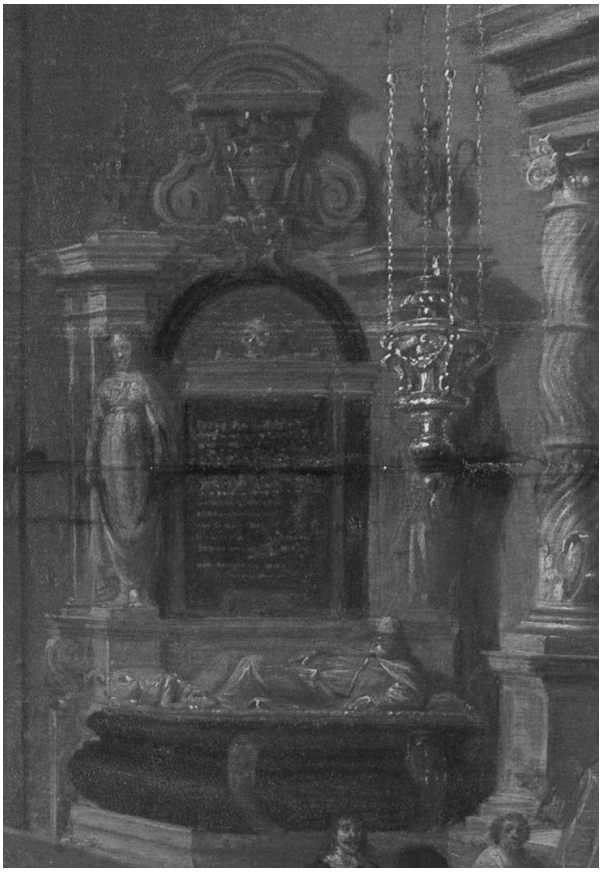


Abb. 154a Detail von Abb. 154



Abb. 155 Gerard Houckgeest, *Eine Familienkapelle in einer imaginären katholischen Kirche*, 1656, Holz, 57.5 x 47 cm, Stockholm, Hallwylska Museet





Abb. 155a-b Details von Abb. 155



Abb. 156 Rom, San Pietro in Montorio, Blick in die Del Monte-Kapelle



Abb. 157 Blatt 53, in: Hieronymus Natalis SJ, *Adnotationes et meditationes in evangelia* (1594)



Abb. 157a Detail von Abb. 157 (spiegelverkehrt)



1.

In't overdencken des Lijdens ons Zaligmakers moeten dese vier punten oberwogen worden.

TEn eersten. Wie 'er lijdt: te weten Gods Zoon/ gelijck met den Vader: boven wien geen meerder/ geen beter/ geen uytnemender kan gevonden/ ofte gedocht worden.

Ten tweeden. Wat hy lijdt: te weten die overgroote pijnen vol van versmaethepdt: soo datze een yder/ diese overdenckt/ doen verschricken.

Ten derden. Voor wie hy lijdt: te weten voor my verworpen/en ondanckbare Schepsel: daer 'er geen verworpender / en ondanckbaerder onder den Hemel gevonden kan worden.

Ten vierden. Waerom dat hy lijdt: niet om dat hy dat van noode had / nochte dat hy yet goeds in my voorzagh / maer uyt enckele liefde / genegenthepdt/ en zijn onepndelijcke barmhartighepdt.

Instrumenten des Lijdens ons Zaligmakers.

Priesterlijck/ en Autaers Gewaedt.

Aenmerckinge.

AEnziet met welcke wapenen / de Zaligmaker des werelts uwe verlossinge bevochten heeft.

't Gebedt.

CHristе Jesu: die voor uw bitter lijden/in het H. Sacrificie der Misse afgebeelt/my gewaerdight hebt te verlossen: Ick bidde my soodanige gracie te willen verleenen/dat ick 't zelve waerdighlijck magh overwegen. Amen.

Abb. 158 Seite 1, in: Andreas Vander Kruyssen, *Misse. Haer korte uytlegginge / en Godvruchtige oeffeninge onder de zelve* (1651)



Abb. 159 Illustration Nr. 4, in: Andreas Vander Kruyssen, *Misse. Haer korte uytlegginge / en Godvruchtige oeffeninge onder de zelve* (1651)



Abb. 160 Illustration Nr. 5, in: Andreas Vander Kruyssen, *Misse. Haer korte uytlegginge / en Godvruchtige oeffeninge onder de zelve* (1651)



Abb. 161 Illustration Nr. 32, in: Andreas Vander Kruyssen, *Misse. Haer korte uytlegginge / en Godvruchtige oeffeninge onder de zelve* (1651)



Abb. 162 (Nach einem Entwurf von Jan Gossaert?), *Gregorsmesse* (Detail), Holz, 128,5 x 92 cm, Delft, Oud-katholieke parochie van de H.H. Maria en Ursula



Abb. 163 Mattheus Borrekens nach Abraham van Diepenbeeck, *Franziskanische Heilige assisieren bei einer Meßfeier*, Kupferstich, 39,0 x 27,5 cm



Abb. 164 Antonius III Wierix, *Die ehrwürdige Anna von Jesus (1545–1621) opfert dem Heiligen Sakrament ihr flammendes Herz*, 1621-1624, Kupferstich, 15,8 x 11,3 cm



Abb. 165 Antonius III Wierix, *Johannes vom Kreuz im Dialog mit Christus*, vor 1624, Kupferstich, 11,1 x 7,0 cm



Abb. 166 Illustration in: Joannes Guilelmus Steegius SJ, *De christelycke leeringhe verstaendelycker uytgeleyt door eene beeldensprake noodigh soo voor kinders als groote die niet kunnen lesen*, Antwerpen: weduwe Cnobbaert, 1647



Abb. 167 Emanuel de Witte, *Kircheninterieur mit Elementen der Oude Kerk Amsterdam*, 1660, Leinwand, 86,5 x 107,5 cm, Stuttgart, Staatsgalerie

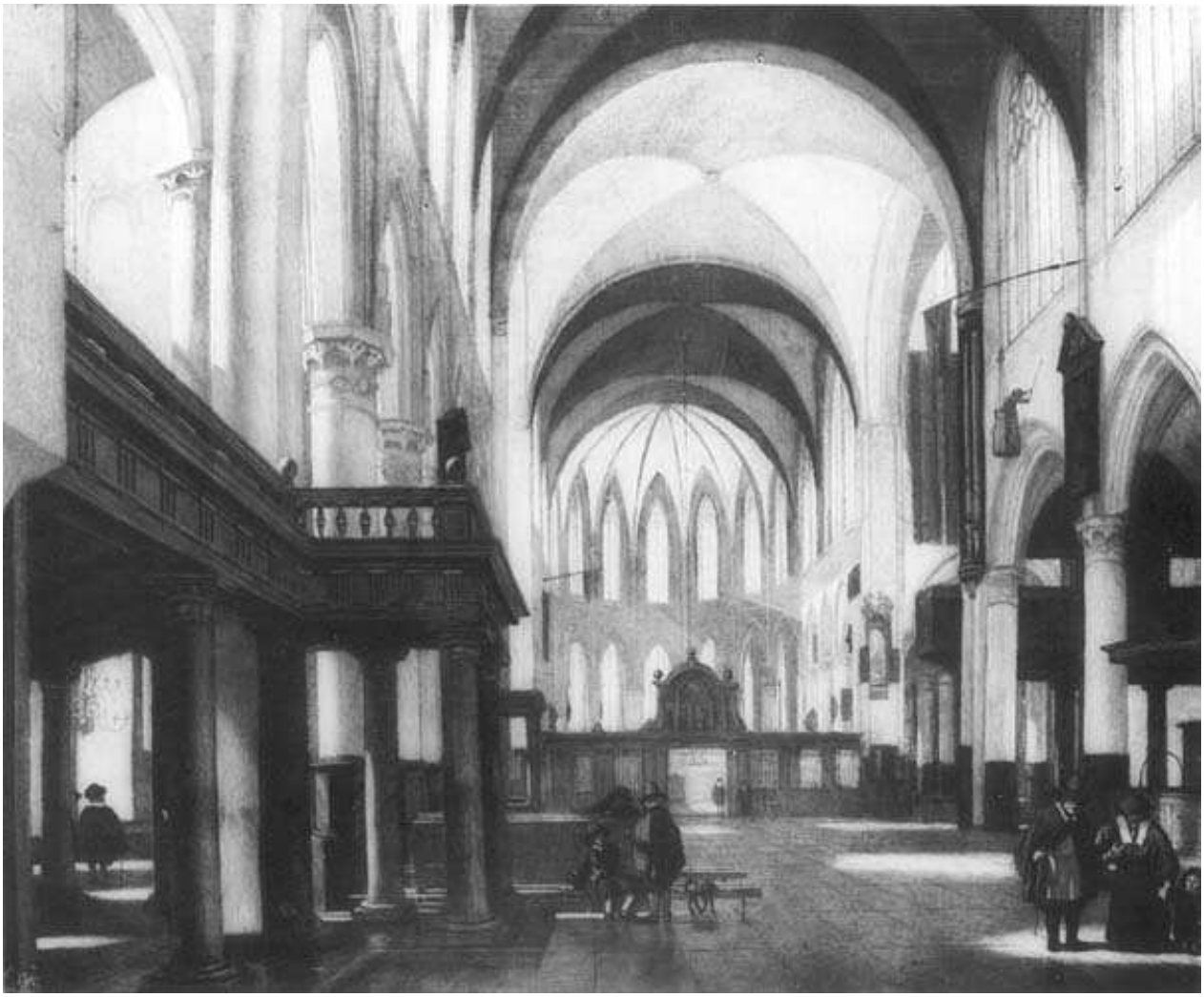


Abb. 168 Emanuel de Witte, *Kircheninterieur*,
Leinwand, 46 x 57 cm, Rijswijk, Instituut Collectie Nederland



Abb. 169 Emanuel de Witte, *Kircheninterieur mit Motiven der Oude Kerk in Amsterdam*, 1659, Leinwand, 60 x 69 cm, Gouda, Het Catharinagasthuis, Inv.-Nr. 10.707, als Leihgabe des Instituut Collectie Nederland

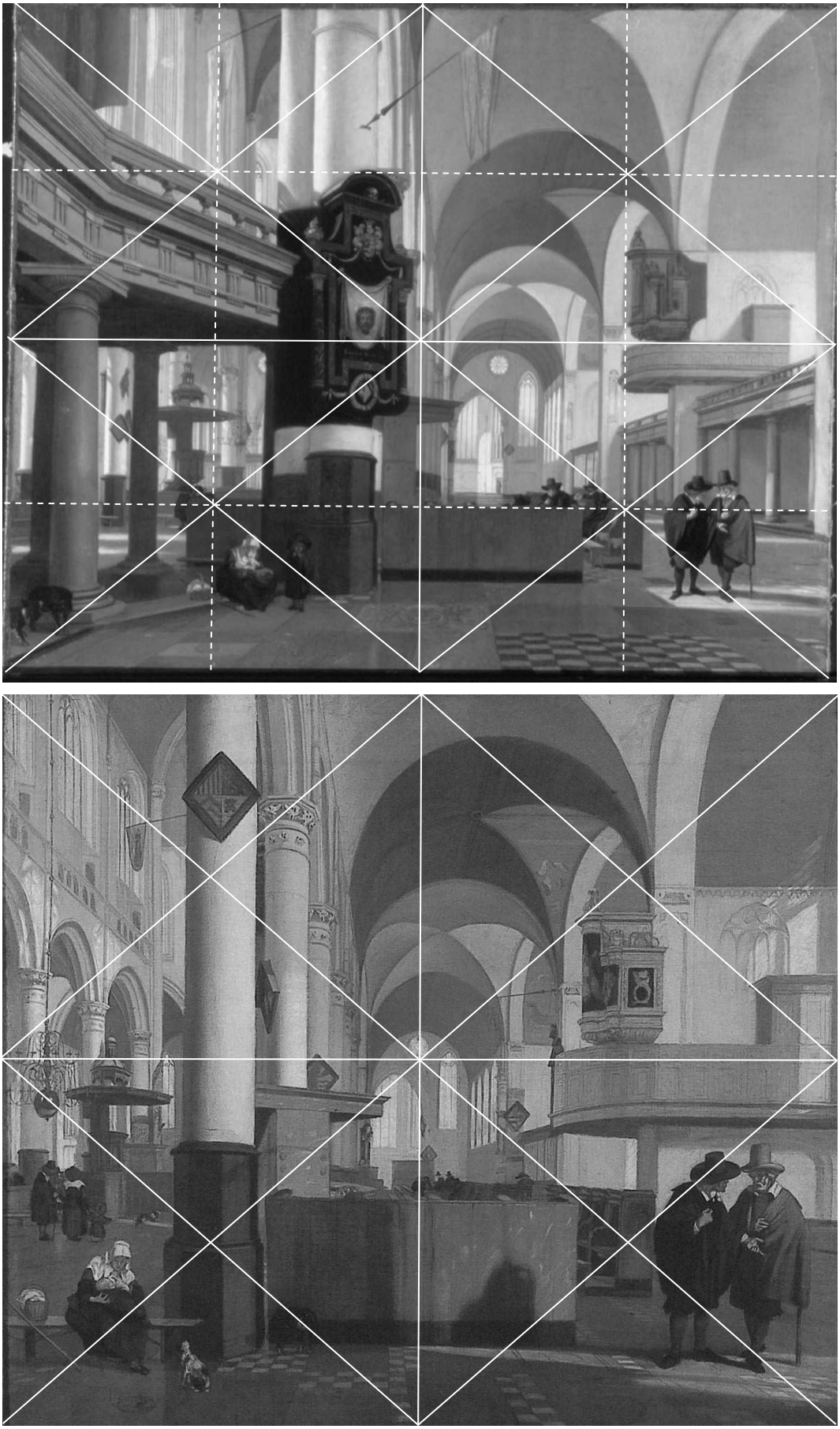


Abb. 170 Kompositionsstudien zu Abbn. 167 und 169



Abb. 171 Detail aus Abb. 167



Het Beelt Christi gesonden aen den Koninck Abagarus.

Dit beelt van Christo gesonden/ tot den Koninck Abagarus/ woxt tegenwoordig tot Roomen /in groote devotie gehouden/ het welk aldaer van een konstigen Schilder/ is schoon gekopieert op een Kopere plaete / ende door een P. Carmeliet vereert/ in 't lof-weerdig Maegden-huys tot Amsterdam / alwaert in groote devotie bewaert woxt. Ende naer het selfde/ M. Willem van der Laeg (aldaer Schoolmeester) als u L. aenschouwen mach / heeft in plaete gesneden/ ende hier voorgestelt.

Des=

Abb. 172 Karel Couvrechef, *De broederschap van den Heyligen Carolus Boromaeus* (1640), S. 40 mit dem Stich von Willem vander Laegh: *Vera Icon* des Königs Abgar, Boxmeer, Nederlands Carmelitaans Instituut

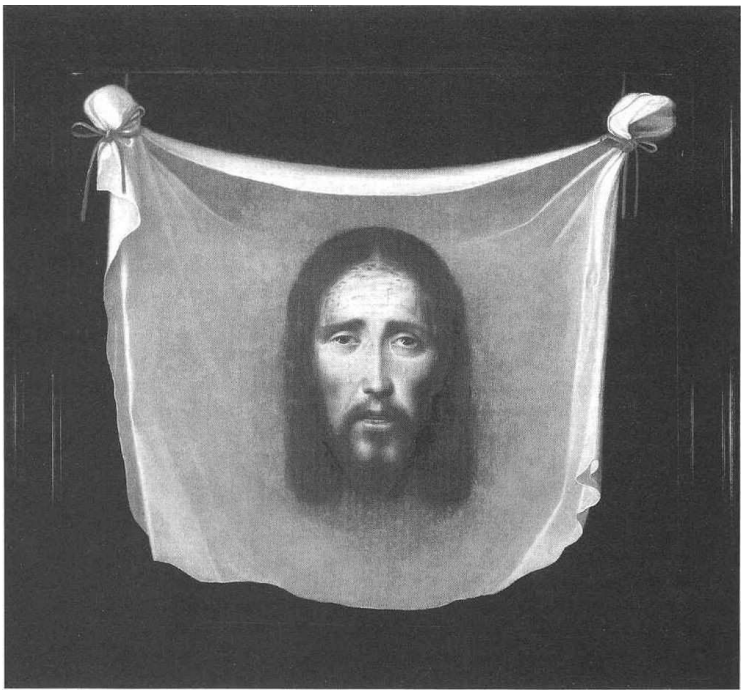


Abb. 173 *Schweißtuch der Veronika*, Leinwand, 58 x 65 cm, Utrecht, Museum Het Catharijneconvent (ehemals im Maagdenhuis, Amsterdam)



Abb. 174 Francisco de Zurbarán, Santa Faz, 1658, Leinwand, 105 x 83, Valladolid, Museo Nacional de Escultura

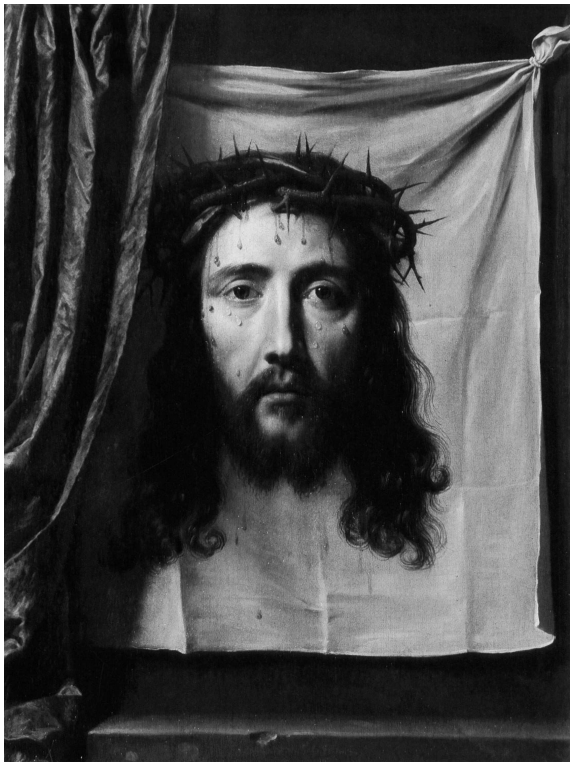


Abb. 176 Philippe de Champaigne, *Schweißtuch der Veronika*, um 1640, 64,5 x 49 cm, Brighton, Brighton Museum & Art Gallery



Abb. 175 Nicolas de Platte-Montagne nach Philippe de Champaigne, *Das Schweißtuch der Veronika über der Dornenkrone*, ca. 1650-60, Radierung/Kupferstich, 45,6 x 35,5 cm, London, British Museum



Abb. 177 Claude Mellan, *Vera Icon oder das Schweißtuch der Veronika*, 1649, Kupferstich, 42,9 x 31,7 cm, British Museum



Abb. 178 Emanuel de Witte, *Danae*, 1641,
Holz, 40,5 x 54 cm, zuletzt London, Kunsthandel F.H. Rothmann (1961)



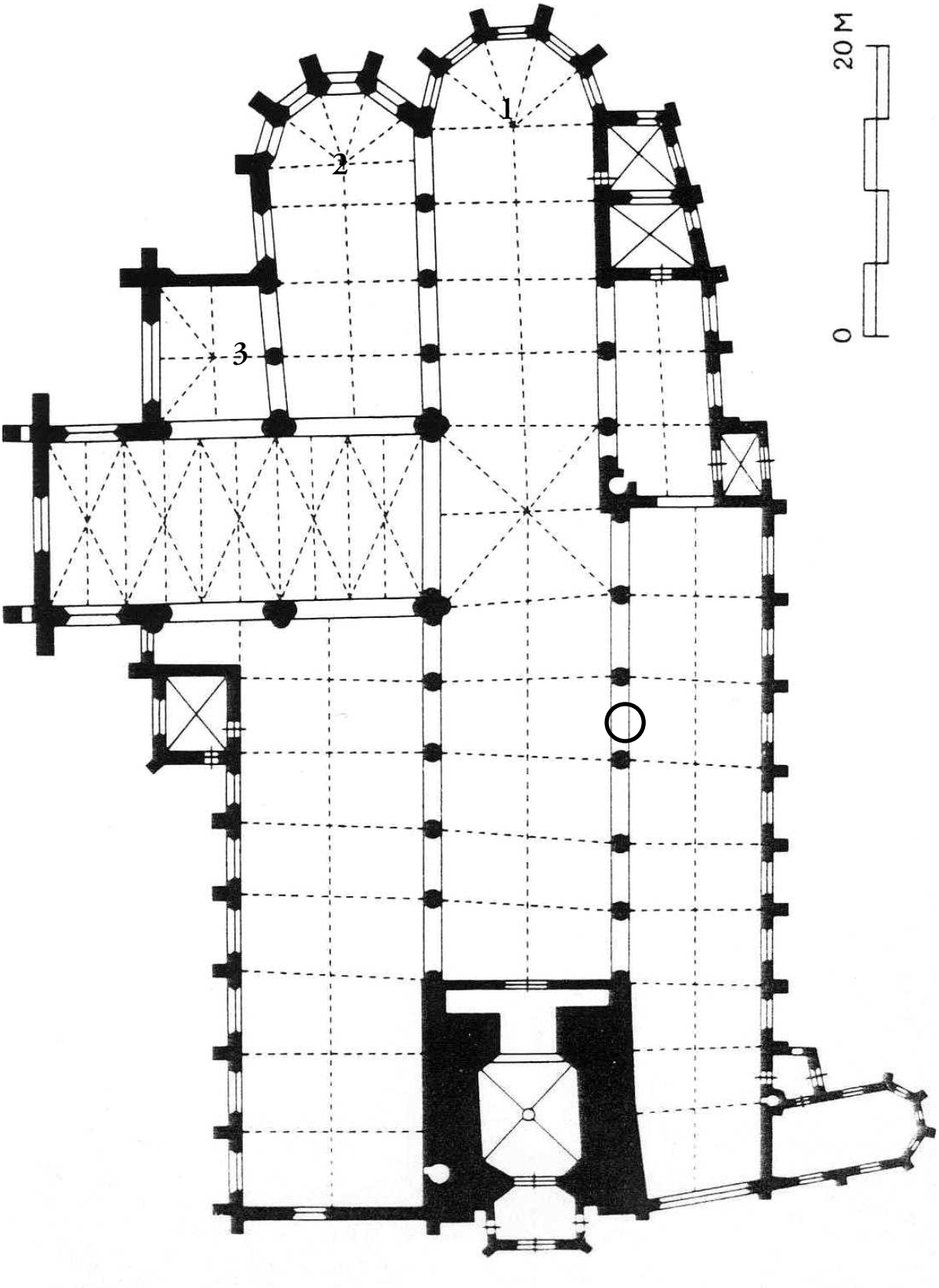
Abb. 179 Emanuel de Witte, *Das Innere einer protestantischen gotischen Kirche mit Motiven der Oude Kerk in Amsterdam und der St. Bavokerk in Haarlem*, 1668, Leinwand, 98,5 x 111,5 cm, Rotterdam, Museum Boijmans-Van Beuningen





Abb. 180a, 180b Kompositionsstudien zu Abb. 179

Dokumentation



Dokumentation 1 Die *Oude Kerk* in Delft, markiert ist die historische Position der Kanzel sowie die Grabmäler von Piet Hein (1), Elizabeth Morgan (2) und Maerten Harpertz. Tromp (3)



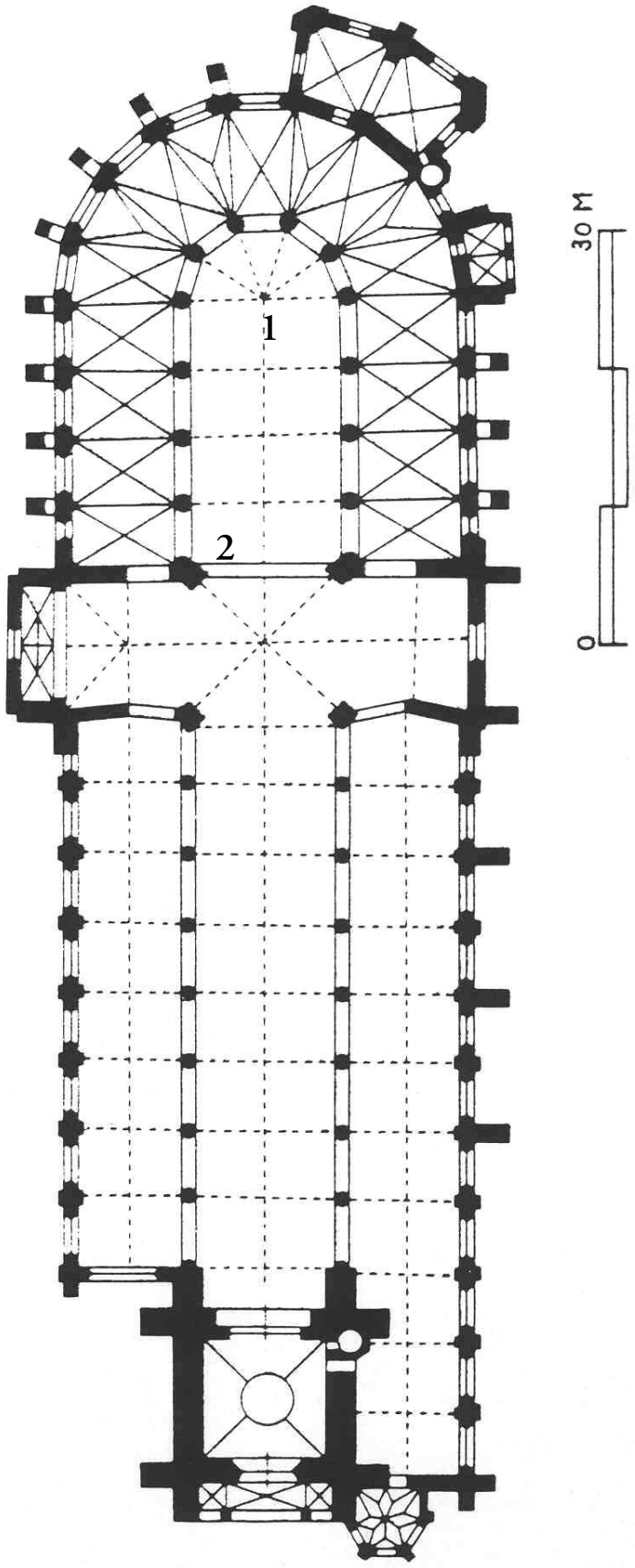
Dokumentation 2 Die *Oude Kerk* in Delft: Blick aus dem südlichen Seitenschiff in Richtung Marienchor



Dokumentation 3 Die *Oude Kerk* in Delft: Blick aus dem nördlichen Querhausarm und der Marienkapelle (Grabmal Maerten Harpertsz. Tromps) zum Hauptchor (Grabmal Piet Heins), am Wandpfeiler das Epitaph für Gerard Welhouc



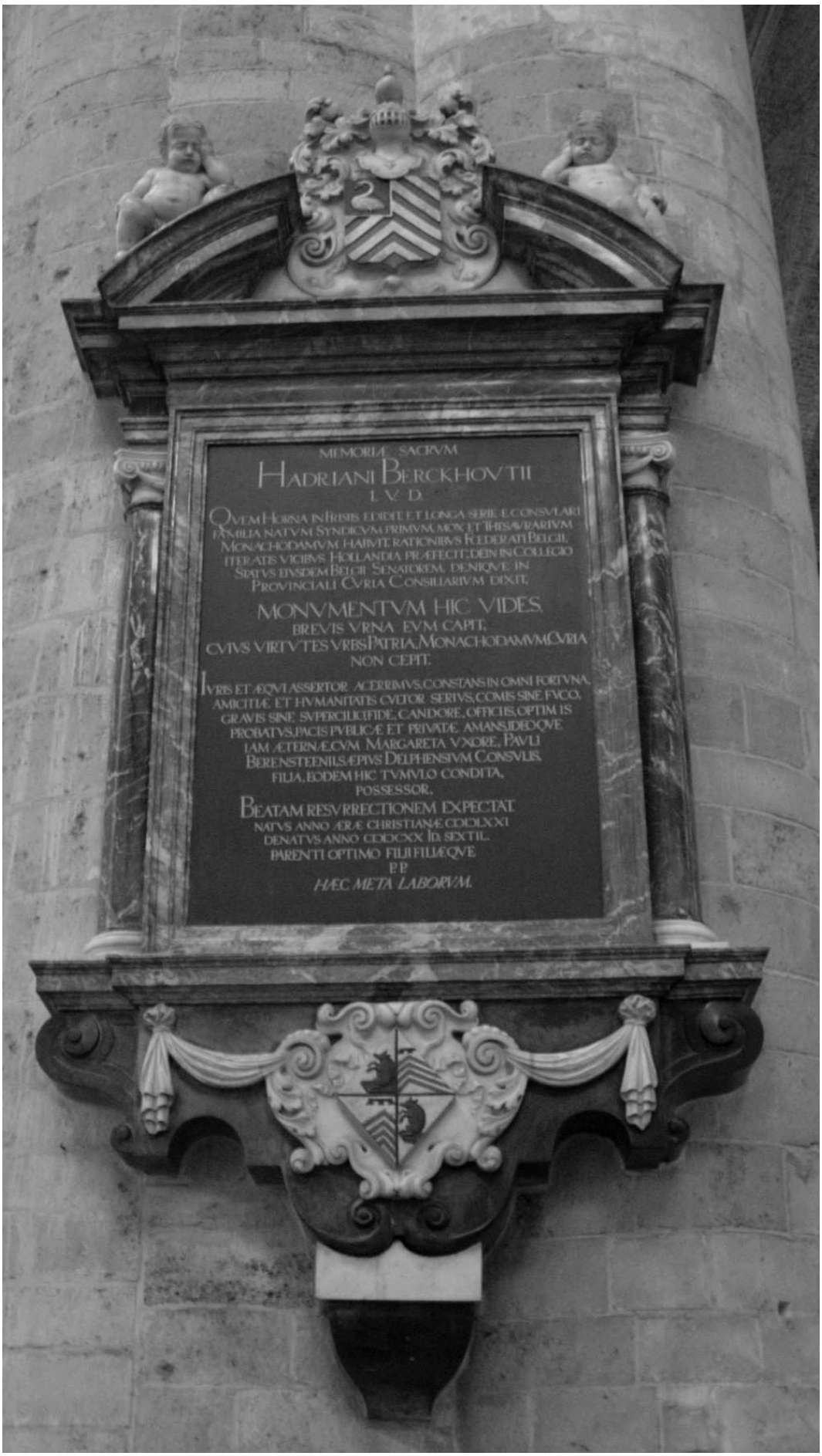
Dokumentation 4 Das Epitaph für Johan van Lodensteyn in der *Oude Kerk* zu Delft



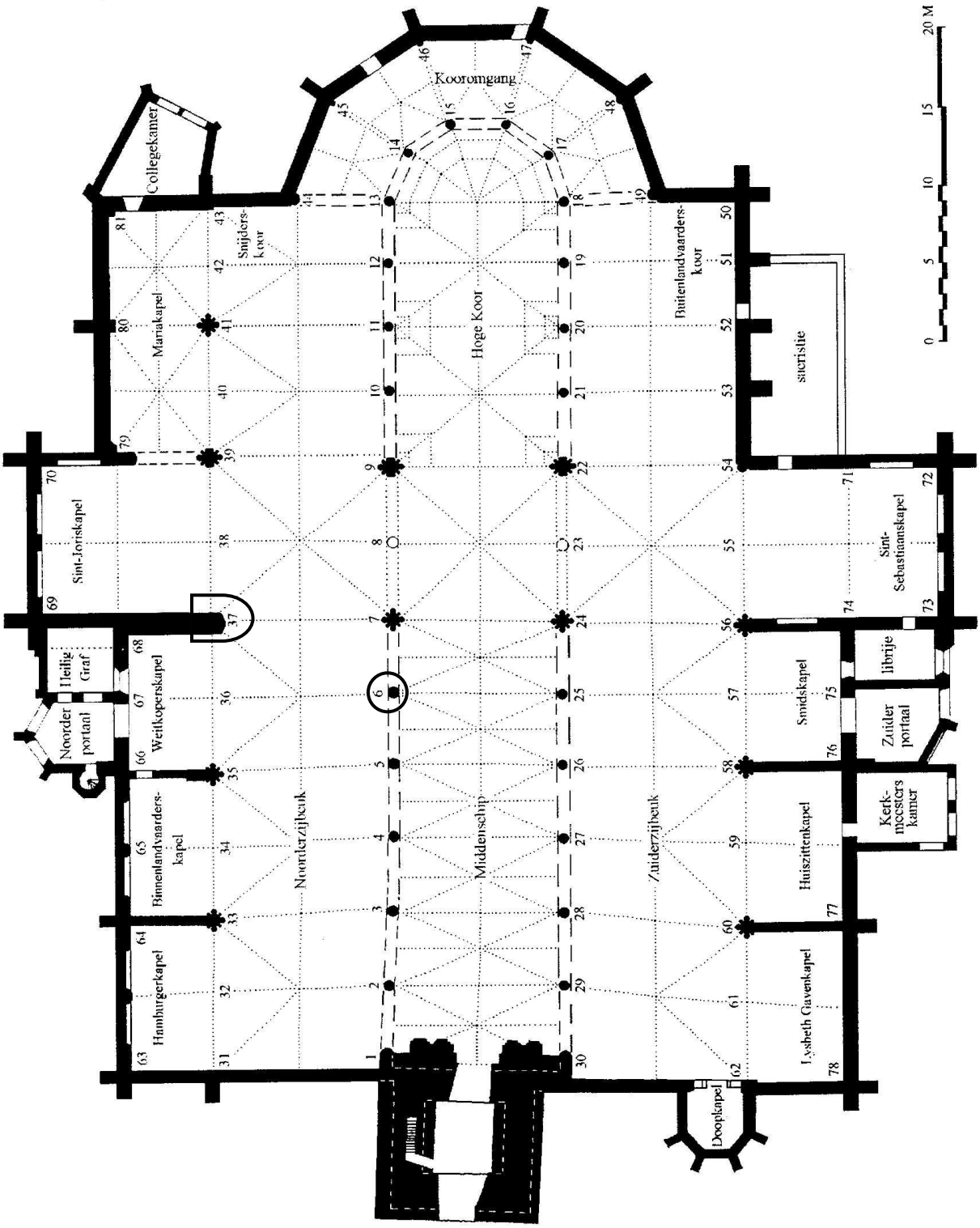
Dokumentation 5 Die *Nieuwe Kerk* in Delft, eingezeichnet sind die Standorte des Oraniergrabmals (1) und des Epitaphs für Adriaen Teding van Berckhout (2)



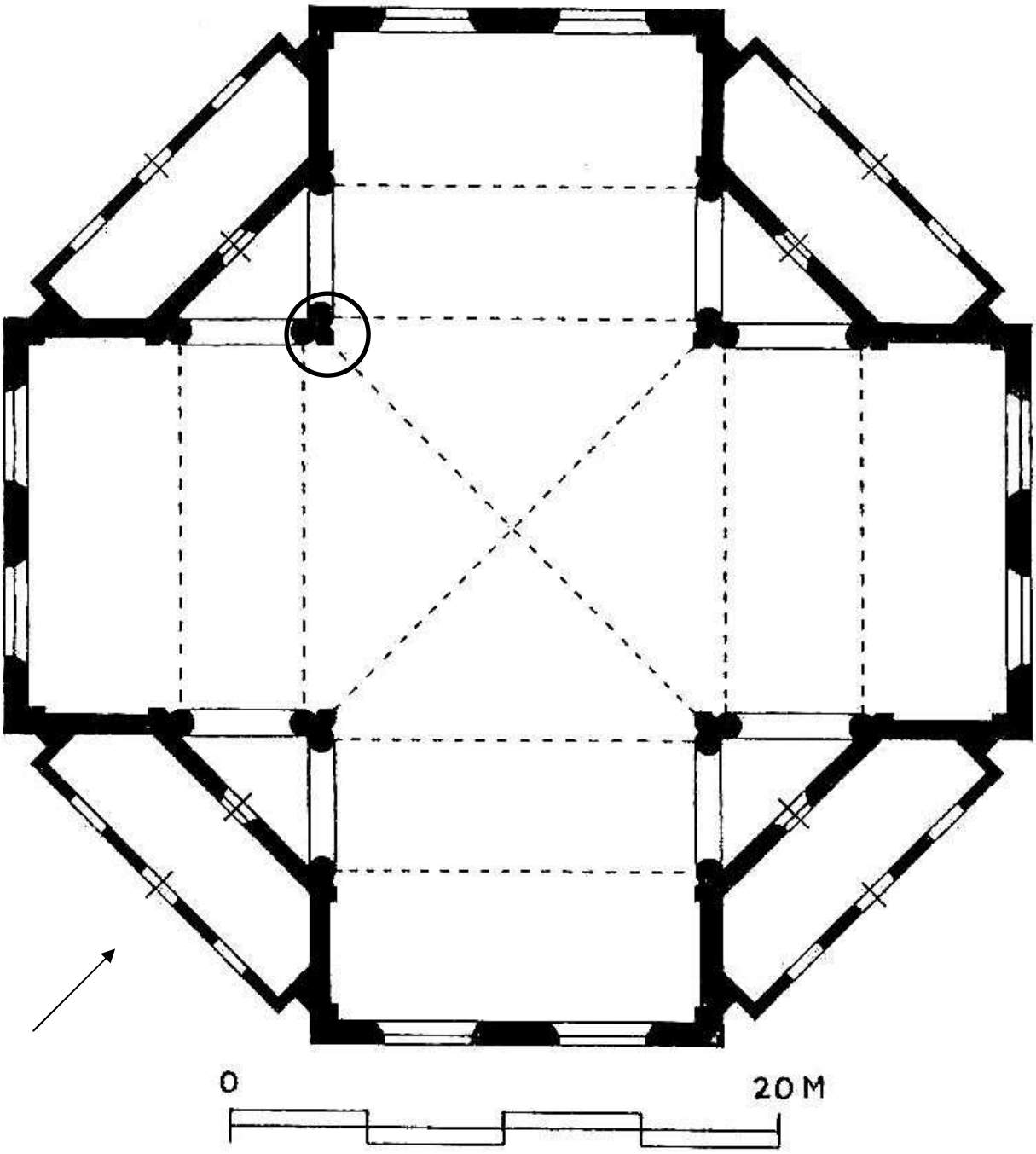
Dokumentation 6 Das Grabmal Wilhelm von Oraniens in der *Nieuwe Kerk* (Detail), gesehen vom Norden



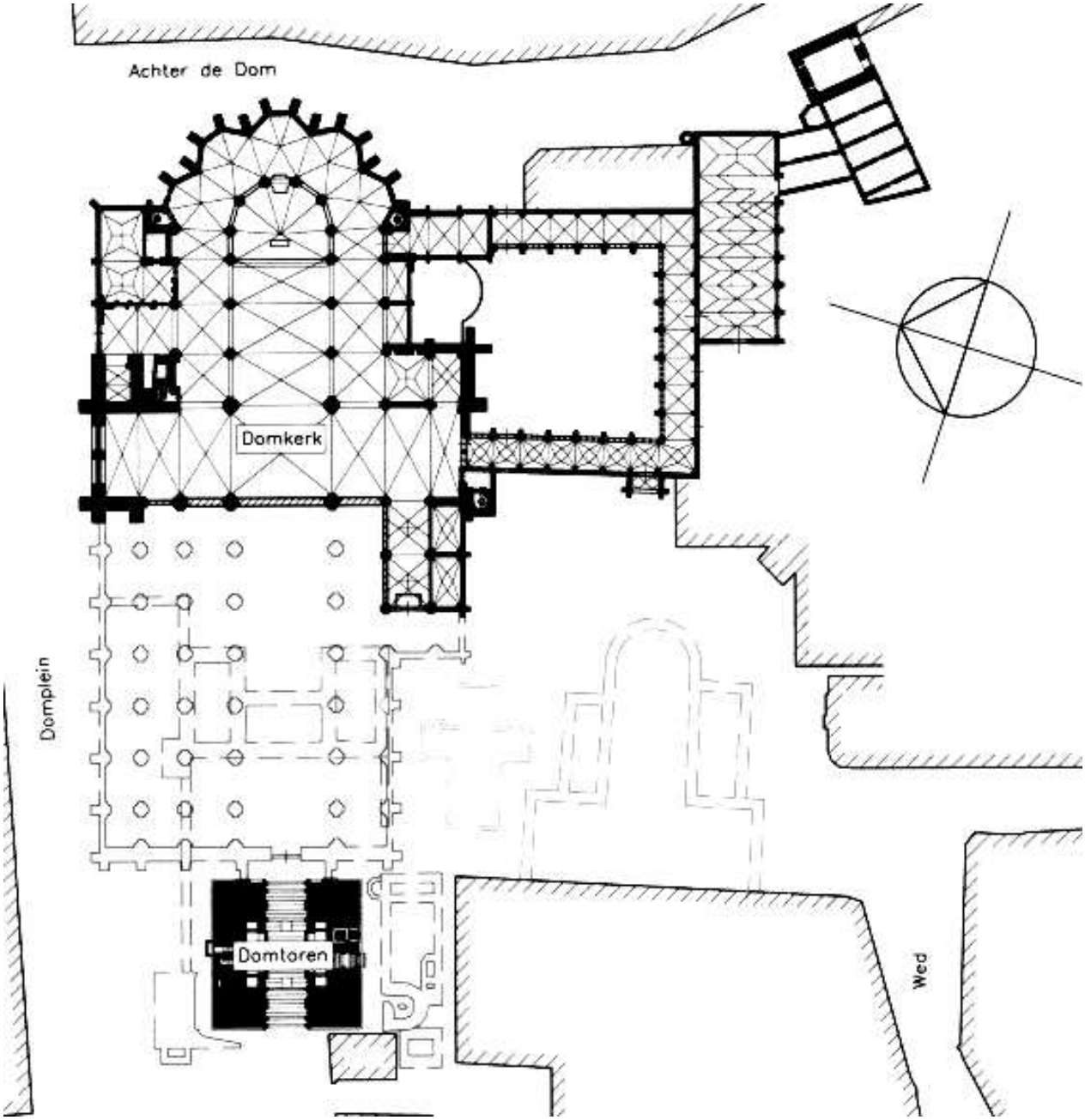
Dokumentation 7 Das Epitaph von Adriaen Teding van Berkhout in der *Nieuwe Kerk* zu Delft



Dokumentation 8 Die *Oude Kerk* in Amsterdam, markiert sind die Positionen der Kanzel und der kleinen Orgel



Dokumentation 9 Die *Noorderkerk* in Amsterdam, markiert ist die Position der Kanzel im Bezug zum Eingang



Dokumentation 10 Grundriß des Utrechter Doms mit der Angabe ergrabener Befunde



Dokumentation 11 Das Grabmal des Admiral Willem Joseph van Ghent im Utrechter Dom

Verzeichnisse

Abkürzungsverzeichnis

Bibliographische Abkürzungen

AKL	*Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Leipzig 1983–1992, München/Leipzig 1992–
BBKL	*Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, begr. u. hg. von Friedrich Wilhelm Bautz, fortgeführt von Traugott Bautz, Hamm/Herzberg 1975 ff., digital verfügbar und aktualisiert unter URL: http://www.bbkl.de
BGBH	*Bijdragen voor de geschiedenis van het Bisdom Haarlem* 1 (1873) – 50 (1933)
BLGN	*Biografisch Lexicon voor de geschiedenis van het Nederlandse protestantisme*, 6 Bde., Kampen 1978–2006
BMGN	*Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden* 83 (1969) ff. (Fortsetzung von: *Bijdragen en Mededelingen van het Historisch Genootschap* 1 (1877) – 82 (1968))
BREDIUS, ARCHIV. NOTIZEN (RKD)	Abraham Bredius, archivalische Notizen (RKD, Den Haag)
BWNG	B. Glasius, *Biographisch Woordenboek van Nederlandsche Godgeleerden*, 3 Bde., 's-Hertogenbosch, 1851-1856
De Nederlandsche Leeuw	*Maandblad van het Genealogisch-heraldiek genootschap „De Nederlandsche Leeuw"* 1 (1883) ff.
Der neue Pauly	*Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, hg. von Hubert Cancik und Helmuth Schneider (Antike), Manfred Landfester (Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte), 16 Bde., Stuttgart/Weimar 1996-2003
DNR	*Documentatieblad Nadere Reformatie* 1 (1977) ff.
DWB	*Deutsches Wörterbuch,* beg. von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, 16 Bde. (in 32 Teilbänden), Leipzig 1854-1960, digital verfügbar unter URL: http://germazope.uni-trier.de/Projects/WBB/woerterbuecher/dwb/WBB/dwb/wbgui
Haarlemsche bijdragen	*Haarlemsche bijdragen: Bouwstoffen voor de geschiedenis van het Bisdom Haarlem* 51 (1934) – 65 (1958), Fortsetzung von BGBH
HDG, NOTIZEN (RKD)	Cornelis Hofstede de Groot, Notizen zu Künstlern und Gemälden (RKD, Den Haag)
HWRh	*Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. von Gert Ueding, Tübingen 1992–
Jb Amstelodamum	*Jaarboek van het Genootschap Amstelodamum*, beg. als *Jaarboek der Vereeniging Amstelodamum* 1 (1902) ff.
Knuttel	W.P.C. Kuttel, *Catalogus van de Pamflettenverzameling berustende in de Koninklijke Bibliotheek*, 9 Bde., 's-Gravenhage 1889–1920
LCI	*Lexikon der christlichen Ikonographie*, hg. von Engelbert Kirschenbaum, 8 Bde., Rom etc. 1968–1976 (Sonderausgabe 1994)
LMA	*Lexikon des Mittelalters*, hg. von Robert Auty u.a., München/Zürich 1980–1998
$LThK^2$	*Lexikon für Theologie und Kirche*, 2. Auflage, hg. von Josef Höfer & Karl Rahner, 11 Bde., Freiburg 1957–1968 (Neudruck 1986)

LThK³	*Lexikon für Theologie und Kirche*, 3. Auflage, hg. von Walter Kasper mit Konrad Baumgartner, 11 Bde., Freiburg 1993–2001
Mdbl Amstelodamum	*Amstelodamum. Maandblad voor de kennis van Amsterdam* 1 (1914) ff.
NBW	*Nationaal Biografisch Woordenboek*, 18 Bde., Brüssel 1964–2007
NKJ	*Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek/Netherlands yearbook for history of art* 1 (1947) ff.
NNBW	P.C. Molhuysen, P.J. Blok, Fr.K.H. Kossmann (Red.), *Nieuw Nederlandsch biografisch woordenboek*, 10 Bde., Leiden 1911–1937
Obreens Archief	Frederik Daniel Otto Obreen, *Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis*, 7 Bde., Rotterdam 1877/78–1888/90
OXFORD DNB	*Oxford Dictionary of National Biography*, hg. von H.C.G. Matthew & Brian Harrison, Oxford 2004, Online Edition, URL: http://www.oxforddnb.com
RAC	*Reallexikon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt*, hg. von Theodor Klauser u.a., Stuttgart 1950–
RDK	*Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, beg. von Otto Schmitt, Ernst Gall u.a., Stuttgart 1933–
RGG	*Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft,* 4. Auflage, hg. von Hans Dieter Betz u.a., 8 Bde., Tübingen 1998–2005
THIEME-BECKER	*Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, begr. von Ulrich Thieme und Felix Becker, hg. von Hans Vollmer, 37 Bde. u. 6 Supplementbde., Leipzig 1907–1962 [unverä. Nachdruck Leipzig 1964]
TRE	*Theologische Realenzyklopädie*, hg. von Gerhard Krause & Gerhard Müller, 36 Bde., Berlin/New York 1977–2004
TvNK	*Tijdschrift voor Nederlandse kerkgeschiedenis* 1 (1998) ff.
WNT	*Woordenboek der Nederlandsche Taal*, beg. von M. de Vries & L.A. te Winkel, 29 Bde. u. Supplementbde. (*Aanvullingen*), 's Gravenhage/Leiden/Arnhem 1864 – 's Gravenhage 2001, digital verfügbar unter URL: http://gtb.inl.nl/?owner=WNT
ZKG	*Zeitschrift für Kirchengeschichte* 1 (1877) ff.

Übrige Abkürzungen

Abb./Abbn.	Abbildung(en)
Anm.	Anmerkung
Art.	Artikel
AT	Altes Testament
Aufl.	Auflage
Ausst.	Ausstellung
Bd./Bde.	Band/Bände
bearb./Bearb.	bearbeitet/Bearbeiter(in)
bes.	besonders
dat.	datiert
ders.	derselbe

dies(s).	dieselbe(n)
Diss.	Dissertation
ebd.	ebenda
FS	Festschrift
GAD	Gemeentearchief Delft
hg./Hg(g).	herausgegeben/Herausgeber(in)
Jg.	Jahrgang
Jh(s).	Jahrhundert(s)
Kunsth.	Kunsthandel
Lw	Leinwand
m.E.	meines Erachtens
mon.	monogrammiert
Not.	Notar
Nr.	Nummer
NT	Neues Testament
RKD	Rijksbureau voor Kunsthistorische Dokumentatie, Den Haag
RKD-IB	Ikonographisch Bureau im RKD
S.	Seite
s.l.	sine loco (ohne Ort)
sign. l.u./r.o./m.	signiert links unten/rechts oben/in der Mitte
Slg.	Sammlung
Sp.	Spalte
Taf.	Tafel
übers./Übers.	übersetzt/Übersetzung
urspr.	ursprünglich
Verst.	Versteigerung
z.B.	zum Beispiel
zit.	zitiert

Die Abkürzungen biblischer Bücher folgen den Loccumer Richtlinien.

Quellen- und Literaturverzeichnis

1. Ungedruckte Quellen

Amsterdam, Stadsarchief (ehemals Gemeentearchief, GAA)
Confessieboeken der Schouten en Schepenen, Toeg.-Nr. 5061, Inv. 312
Doop-, Trouw- en Begraafboeken (DTB) 316, 380, StAKH 1193/80
Notarieel Archief (NA), Toeg.-Nr. 5075, Notar Juriaen de Vos, Inv. 2972
Notarieel Archief (NA), Toeg.-Nr. 5075, Notar Cornelis Tou(w), Inv. 1549B

Delft, Gemeentearchief (GAD)
Notarieel Archief (NA), Inv. 161, Notar Jacob Spoors, Arch.-Nr. 1679
Notarieel Archief (NA), Inv. 161, Notar Jacob Spoors, Arch.-Nr. 1680

Für weitere digitalisierte *doop-, trouw- en begraafboeken* und Inventare siehe das Verzeichnis unter 4.1.

Den Haag, Rijksbureau voor Kunsthistorische Dokumentatie
Abraham Bredius (1855–1946), archivalische Notizen
Cornelis Hofstede de Groot (1863–1930), Notizen zu Künstlern und Gemälden („*fiches* Hofstede de Groot“)

2. Gedruckte Quellen

ACTA 1892
J. Reitsma & S.D. van Veen (Hgg.), *Acta der Provinciale en Particuliere Synoden, gehouden in de Noordelijke Nederlanden gedurende de Jaren 1572-1620, 1. Deel. Noord-Holland 1572-1608*, Groningen 1892

AFBEELDINGE VAN 'T NIEU ROMEN 1661
Afbeeldinge van 't Nieu Romen. Waer in vertoont zijn de Kerken, H. Lichaemen, Reliquien, Indulgentien, Kloosters, Hospitalien, Oratorn, Compagnien van Wereldlijke Persoonen, Collegien, Paleisen, Gebouwen, Architecturen, Schilderien, gesnedene Beelden, Bibliotheken, Studeerplaetsen, Hoven, Fonteinen ende Vlekken, soo innen als buiten Romen, Paleisen, Cardinalen ende Princen, die de selfde verciert hebben, en andere seer aenmerkelijke dingen. Den Schilderen, Beeldhouweren, Bouwmeesteren, en andere Liefhebberen ten dienste, verrijkt met 8 kopere platen, Amsterdam: Jacob Meurs, 1661

AMPZING 1621
[Samuel Ampzing], *Het Lof der Stadt Haerlem in Hollandt*, Haarlem: Adriaen Rooman 1621

AMPZING 1628
Samuel Ampzing, *Beschryvinge ende Lof der Stad Haerlem in Holland:* [...] *door Samuvel Ampzing, van Haerlem. Mitsgaders Petri Scriverii Lavre-krans Voor Lavrens Koster Van Haerlem*, Haarlem: Adriaen Rooman 1628 [auch benutzt: Nachdruck Amsterdam 1974, mit einer Einleitung von Gerda H. Kurtz]

BELLARMIN, OPERA OMNIA [1870] 1965
Ven. Cardinalis Roberti Bellarmini Politiani S.J. Opera Omnia ex edittione veneta, pluribus tum additis tum correctis iterum edidit Justinus Fèvre [...], Bd. 2, Paris 1870, Nachdruck: Frankfurt/M. 1965

BENTHEM 1698
Henrich Ludolf Benthem, *Holländischer Kirch= und Schulen=Staat*, Frankfurt und Leipzig: Christian Gottschick 1698

BIBLIA 1637

BIBLIA, Dat is: De gantsche H. Schrifture, vervattende alle de Canonijcke Boecken des Ouden en des Nieuwen TESTAMENTS. Nu Eerst, Door last der Hoogh-Mog: HEEREN STATEN GENERAEL vande Vereenighde Nederlanden, en volgens het Besluyt van de Synode Nationael, gehouden tot Dordrecht, inde Iaeren 1618 ende 1619. Uyt de Oorspronckelijcke talen in onse Neder-landtsche tale getrouwelijck over-geset [...], Leiden: Paulus Aertsz. van Ravensteyn, Voor de Weduwe ende Erfgenamen van wijlen Hillebrant Jacobsz. van Wouw, Ordinaris Druckers vande Hoogh-Mog: Heeren STATEN GENERAEL, 1637, online verfügbar unter URL: http://www.bijbelsdigitaal.nl/, Transkription unter URL: http://www.dbnl.org/tekst/_sta001stat01_01/index.htm (zuletzt gesehen am 8. Juni 2009)

VAN BLEISWIJK 1682

Johan Cornelisz. van Bleiswijk, *Een Buurlijk Bagyne-Boek, Dienstig voor all Katholijcken; Omme voorsigtiglijk ende regtvaardiglijk te oordeelen aangaande de H. Katholijke Kerk. Getrouwelijk ende vervolgens getrocken uut alle de (sestien) Capittelen van de Goddelijcken Zend-brief die den H. Apostel Paulus eertijds geschreven heeft aan de H. Roomsche Kerk: Ende uut alle de (agt) Capittelen van de twee Katholijcke Zend-brieven die den H. Apostel Petrus heeft nagelaten. Mitsgaders Uut de Ordonnancien / Decreten ofte Canones van het groot Concilium gehouden tot Trenten / begonnen Anno 1545. ende ge-eyndigt Anno 1563 / als mede uut verscheyde geapprobeerde Boecken van vermaarde Pausgezinde Autheuren. Met vier notable Aanhangslenen ofte Toe-giften. Ingestelt omme ook in Kloosters ende Scholen gebruykt te konnen werden* [...], Delft: Andries Voorstad, 1682

VAN BLEYSWIJCK 1667-80

Dirck van Bleyswijck, *Beschryvinge Der Stadt Delft, Betreffende des selfs Situatie, Oorsprong en Ouderdom, Opkomst en Voortgangh, vermeerderinge van Vryheydt en Jurisdictie, Domeinen en Heerlijckheden, midtsgaders de stichtingen van alle publijcke Gebouwen, ende wel insonderheyt de so menigvuldige Kercken, Kapellen, Kloosteren, en andere Kerckelijcke Gestichten van outs aldaer geweest, Voor-af met een korte Beschrijvinge van Delflandt, de Steden, Dorpen en heerlijcke Huysen daer om gelegen, Doorgaens bevestogt met veele oude Privilegien, Herkomst, Handvesten, Brieven, Keuren en Ordonnantien. Tot bericht, nut, ende gerief van alle soo tegenwoordige als nakomende Burgeren der selver Stad.* [...], Delft: Arnold Bon, 1667; zweiter Teil und Beiwerk: Delft: Arnold Bon, 1680

BOEKHOLT [1688] 1999

[Johannes Boekholt], *Den Weg des Levens Door de Overdenkinge des Doots, Voorgestelt in exempelen, en gedachten van Godsalige Menschen, in haar leven eenige, en sommige in haar sterfvens-uur uytgespronken, en verscheyde Voorbeelden tot af schrik der zonde By-een gestelt door B:J:B:Z:* [...], Amsterdam: Joannes Boekholt, 1688, Nachdruck Rumpt 1999, mit einer Einleitung von J.B.H. Alblas

VAN BOITET 1729

Beschryving der Stadt Delft, behelzende een zeer naaukeurige en uitvoerige verhandeling Van deszelfs eerste oorsprong, benaming, bevolking, aanwas, gelegenheid, prachtige en kunstige gedenkstukken en zeltzaamheden. Nevens derzelver Voorregten, Handvesten, Previlegien, en Regeeringsvorm, Alles 't zamengestelt en getrokken uit oude Handtschriften, Memorien, en Brieven, en Met zeer veele echte bewysstukken (te vooren noit gedrukt) bevestigt: door Verscheide Liefhebbers en Kenners der Nederlandsche Oudheden, Delft: Reinier Boitet, 1729

BORSTIUS 1651/52

Jacobus Borstius, *Geestelicke Genees-Konst: Inhoudende Raedt tegen de Doodt, ende Middelen tot een eeuwigh-durende Gesontheydt. Beschreven door Jacobus Borstius, Bedienaer des Goddelicken woorts binnen Dordrecht*, 2 Bde., Dordrecht: Iacob Braat, 1651/52

VAN DEN BOSCH 1650

Lambert van den Bosch, *Konst kabinet van Marten Kretzer,* Amsterdam: Nicolaes van Ravesteyn 1650, online verfügbar unter URL: http://www.dbnl.nl/tekst/bosc015kons01_01/ (zuletzt gesehen am 8. Juni 2009)

BRANDT 1687
Geeraert Brandt, *Het Leven en Bedryf van den Heere Michiel de Ruiter, Hertrog, Ridder, &c. L. Admiraal Generaal van Hollandt en Westvrieslandt* [...], Amsterdam: Wolfgang, Waasberge, Boom, van Someren, Goethals, 1687

BRANDT & ANSLO 1969
Geeraardt Brandt & Reyer Anslo, *Pieter Corneliszoon Hooft ‚deez vermaarde man', 1581-1647*, hg. von W. Hellinga & P. Tuynman, Amsterdam 1969

CABELJAUW 1661
Petrus Cabeljauw, *Catholiick Memory-Boeck der Gereformeerde, Gestelt tegen het Roomsch-Memory-Boeck der Paus-gesinde. Waer in verhandelt werden alle de Poincten der Religie / die in verschil staen tusschen de Ghereformeerde / ende de Roomsche Kercke, Zijnde een volkomen wederlegghinghe van het Memory-Boeck van Turano Vekiti* [...], 2 Bde., Leiden: Pieter Leffen, 1661

CALVIN, OPERA 1887
Ioannis Calvini Opera Quae Supersunt Omnia / ad fidem editionum principum et authenticarum, ex parte etiam codicum manuscriptorum, additis prolegomenis literariis, annotationibus criticis, annalibus Calvinianis, indicibusque novis et copiosissimis, Bd. 31: *Commentarii in Librum Psalmorum pars prior: Ps. I ad XC*, hg. von Wilhelm Baum, Eduard Cunitz, Eduard Reuss (Corpus Reformatorum; Bd. 59), Braunschweig etc. 1887

CALVIN, OPERA EXEGETICA 1994
Ioannis Calvini Opera exegetica, Volumen XV: Commentarii in secundam Pauli Epistolam ad Corinthios, hg. von Helmut Feld (*Ioannis Calvini Opera omnia: denuo recognita en adnotatione critica instructa notisque illustrata, Series II: Opera Exegetica Verteris Novi Testamenti*, hg. von B.G. Armstrong u.a.), Genf 1994

CALVIN, UNTERRICHT 1997
Johannes Calvin, *Unterricht in der christlichen Religion/Institutio Christianae religionis*, nach der letzten Ausg. übers. u. bearb. von Otto Weber, 6. Aufl., Neukirchen-Vluyn 1997

CALVIN-STUDIENAUSGABE 2008
Calvin-Studienausgabe, hg. von Eberhard Busch u.a, Bd. 6: *Der Psalmenkommentar. Eine Auswahl*, Neukirchen-Vluyn 2008

CATALOGUS LUGT 2189
Catalogus Van een Uitmuntend en Overheerlyk Kabinet Konstige Schilderyen, Door de voornaamste Nederlandse Meesters [...] *Alles in veele Jaaren byeen verzamelt en nagelaten door wylen den Wel Ed. Gestrenge Heer Mr. Johan van der Marck Ægidz. In zyn Wel Ed. Gestr. Leven, Raad en Oud-Burgemeester, en laatst Hoofd-Officier der Stad Leyden, enz. enz. Het welke alles Verkogt zal worden door de Makelaars Hendrik de Winter, en Jan Yver, Op Woensdag den 25 Augustus 1773 en de volgende Dagen* [...] *te Amsterdam*, Amsterdam: Johannes Smit, Leiden: K. und P. Delfos, 1773 [Expl. RKD, Lugt's *Répertoire* online, Lugt 2189]

CATHOLIJCKE TRIPLIJCKE 1645
[Arnoud Kievit?], *Catholijcke Triplijcke in een schriftelyck proces Tusschen De Catholijcken en Gen. Gereformeerden, Over dese vier poincten: 1. Den Vasten van veertich dagen voor Paesschen, 2. De Kercke en leere der Gereformeerden. 3. Het Sacrament des Autaers. 4. Het Sacrament des laetsten Olyssel*, Antwerpen: Arnout van Brakel, 1645

CATS [1625] 1993
Jacob Cats, *Huwelijk* [*Houwelijk, dat is Het gansche Beleyt des Echten-Staets*, [1]1625], Auszüge zusammengestellt von A. Agnes Sneller und Boukje Thijs, Amsterdam 1993

COMMELIN-DOMSELAER 1665
Isaac Commelin, Vande Beschrijvingen der Stadt Amsterdam, Vervattende, alle de Oude en Nieuwe Gebouwen, in: DOMSELAER U.A. 1665, mit eigener Paginierung

COMMELIN 1693

Casparus Commelin, *Beschryvinge van Amsterdam, Desselfs eerste oorspronk uyt den Huyse der Heeren van Aemstel en Aemstellant; met een Verhaal Van haar Leven en dappere Krijgsdaden; Amsterdams kleyne Beginselen, Oudheyt, Bemuring, en verscheyde Vergrootingen; De gelegentheyt en hoedanigheyt der Stad, de voornaamste Gebouwen, en wijze van Regeeringe. Beneffens een historisch Verhaal, vervattende 't geene in, en om de zelve, van den beginne af, tot in den Jare 1691. toe, is voorgevallen. Uyt verscheyde oude en nieuwe Hollandsche Kronijken, Beschrijvingen, Brieven, Willekeuren, &c. by een vergadert; En op nieuws 't geheele Werk door met verscheyde oude Brieven, Bewijsen, Aantekeningen, als mede de Namen van de Heeren der Regeeringe, mitsgaders die der Kerk-en Godshuys-Meesteren, en wat voorts in Amsterdam is voorgevallen, vermeerdert.* [...], 2 Bde., Amsterdam: Wolfgang, Waasberge, Boom, van Someren en Goethals, 1693

COOPMAN 1634

Germanus Philadelphius [Reynier Coopman], *Collyrivm, dat is: een oogh-salve voor den blinden leyds-man van den verdoolden buer-man Dionysivs Spranchvysen predicant tot Delft, om hem te doen het oprechte woort Godts.* [...], Antwerpen: Ian Cnobbaert, 1634

DAPPER 1663

[Olfert Dapper], *Historische Beschryving der Stadt Amsterdam: Waer in De voernaemste geschiedenissen* [...] *verhandelt, en Al de Stads gemeene, zoo Geestelijke als Werelt-lijke, Gebouwen, in meer als tzeventigh kopere Platen, met haer nevenstaende Beschrijving, vertoont worden,* Amsterdam: Jacob van Meurs 1663

DATHEEN 1566

Petrus Datheen, *De Psalmen Davids, ende ander Lofsanghen, wt den Francoyschen Dichte In Nederlandschen ouerghesett, Doer Petrvm Dathenvm. Metgaeders den Christelicken Catechismo, Ceremonien ende ghebeden.* [...], Heidelberg 1566, Nachdruck Houten 1992

DAVID 1658

J[ohannes] David, *Den Bloem-hof ende Kruyt-hof Der Kerckelicker Cerimonien, Begrijpende de Cerimonien die inden Kerckelicken dienste ende uytreyckinge der HH. Sacramenten gebruyckt worden. Mitgaders Den Christelijcken Huys-houder*, Antwerpen: Gerrit Sickes, 1658 (1. Aufl. 1607 oder davor)

DELFFSCHE BROERTGENS-KERMIS 1677

Delffsche Broertgens-Kermis Sijnde Een Refreyn of Spels-gewijs verhael van de Kermis die de Minder-Broeders tot Delft des Jaers nae de Beeldestormery, te weten anno 1567. gehouden hebben in haar Clooster genaemt het Broer-Huys [...] *Waer in te bespeuren is wat voor luyden te Delft de Roomsche Religie waren blijven aenhangen / en welche in 't voorgaende jaer deselvige niet alleen verlaten hebbende / maer oock sommige / selfs yverige tegen-streders van dien zijnde geweest (de saken nu wederom veranderende) palm in 't vuyr quamen legghen / ende de Broertjes-Kermis ongenoot met haer presentie quamen vermeerderen; werdende stil-zwijgens voor-by gegaen soodanige die de Gereformeerde Leere hadden aengenomen / en daer by volstandigh persisteerden*, Delft 1677

DEN VERDOOLDEN BUYRMAN 1624

Den Verdoolden Buyrman, Wederom gheroupen totte waere kennisse van't Goddelikke Woort Ende de Oprechte Kerck, Antwerpen: Hieronimus Verdussen, 1624

VAN DER DOES 1668

Jacob van der Does, *'s Graven-Hage, met de voornaemste plaetsen en vermaecklijck*heden, Den Haag: Hermannus Gael 1668

DOMSELAER U.A. 1665

[Tobias Domselaer u.a.], *Beschryvinge Van Amsterdam, Haar eerste oorspronk uyt den Huyze der Heeren van Aemstel en Aemstellant* […] *Amsterdams kleynste Beginselen, Outheyt, Bemuuring, en verscheyde Vergrotingen, met deze laetste daer in begrepen: De gelegentheyt en hoedanigheyt der Stadt, haer voornaemste Gebouwen, en wijze van Regeeringe met een Historisch verhael* […] *Uyt verscheyde Oude en Nieuwe Hollandtsche Kronijken, Beschrijvingen, brieven, Willekeuren, &c. by een vergadert* […], Amsterdam: Marcus Willemsz. Doornick, 1665

VAN DORESLAER [1650] 2000
Samuel van Doreslaer, *Predikatie over de woorden II. Regum IV.I Gepast Op de Dood van De Eerweerdige Godsalige Hoogh-geleerde Dionijsius Sprankhuisen, In sijn leven, getrouw Predikant der Gemeente Christi binnen DELF: gedaen, Des Daegs na sijn Overlijden in de Nieuwe Kerk der selver Stede. Den 12. Augusti. M.DC.L.*, Delft: Symon Cloeting 1650, Nachdruck Rumpt 2000, mit einer Einleitung von Paul Abels

FOKKENS 1662
Melchior Fokkens, *Beschrijvinge Der wijdt-vermaarde Koop-stadt Amstelredam, Van hare eerste beginselen, oude Voor-rechten, en verscheyde Vergrootin-gen; haar oude en nieuwe Gebouwen, heer-lijken aanwas, in 400 Jaren, en, haar tegenwoordigen stant. Den tweeden Druck. Doorgaens vermeerdert en verbetert met nieuwe aenteykeninge der tegenwoordige vergrootinge / en met nieuwe Figuren daar onder een Kaartjen / vertoonende hoe Amsterdam in zijn eerste beginsel ontrent het Jaar 1220. geweest is / tot groote verwonderinge van alle Liefhebbers der oudtheyt / veranderinge / en vergrootinge van dese wijtvermaarde Koopstadt* […], Amsterdam: Markus Willemsz. Doornick, 1662

FONTANIER 1729
Paul Pellisson Fontanier, *Lettres historiques de monsieur Pellisson*, 3 Bde., Paris: Jean-Luc Nyon, 1729

VAN GELUWE 1650A
Arnoud van Geluwe, *Het Licht op den kandelaer Ghestelt tot verlichtinghe der nieuw-ghesinden, Om lichtelijck te vinden de sichtbaere Kercke Godts / de welcke de Gheusen segghen vyfthien hondert jaren verborghen gheweest te hebben* [...] *Hier is oock by gewoeght Het Oprecht Bericht Hermanni Tegularii, teghen het Licht op den Kandelaer. Gedruckt naer de Copye van Delft by Andries Cloeting. Ook het Slodt op den Mont, voor den onghetoomden Hermannus Tegularius, Predikant tot Delft* [...], Antwerpen: wed. J. Cnobbaert, 1650

VAN GELUWE 1650B
Arnoud van Geluwe, *Kort verhael Van een achthien-jarighe Hollantsche Reyse, Ghewandelt van eenen vlaemschen boer, Vry laet ghebooren tot Hardoye iin Vlaenderen: Met Naeme Arnout van Geluwe. Waer naer alle Catholijcke Jonckheyt sich sal moghen reguleren by alderleye Secten, die om hun affairen ende andere nootsaeckelijckheden gaen reysen in nieuw-ghesinde Landen* [...], Antwerpen: wed. Ian Cnobaert, 1650

GOETHALS 1647
Johannes Goethals, *Het Godsalich Overlyden, Van Sijne Doorluchtighste Hoogheyt, Frederick Hendrick, Prince van Orange, Grave van Nassau, &c. Beschreven Door Johannes Goethals, Predicant tot Delft*, Leiden: Adriaen Wijngaerden, 1647

GOETHE 1809
Johann Wolfgang von Goethe, *Die Wahlverwandtschaften, Zweyter Theil*, Tübingen, in der J.G. Cottaische Buchhandlung, 1809

HALL 1630
Joseph Hall, *Occasional Meditations by Ios: Exon., Set forth by R.*[obert] *H.*[all], London: for Nath. Bvtter, 1630

HALL 1633
Joseph Hall, *Occasional Meditations by Ios: Exon.* [= Joseph Hall]*, Set forth by R.*[obert] *H.*[all] *The third Edition with the Addition of 49. Meditations not heretofore published*, London: M[iles] F[lesher] for Nathaniel Butter, 1633

HC 1563
Catechismus Oder Christlicher Vnderricht, wie der in Kirchen vnd Schulen der Churfürstlichen Pfaltz getrieben wirdt, [3. Aufl.], Heidelberg: Johannes Mayer, 1563

VAN HEUSSEN 1719
H[ugo] F[rans] V[an] H[eussen], *Historia Episcopatuum Foederati Belgii, utpote Metropolitani Ultrajectini, Nec non suffraganeorum Harlemensis, Daventriensis, Leovardiensis, Groningensis, et Middelburgensis* […], 2 Bde., Leiden: Christian Vermey, 1719

VAN HEUSSEN & VAN RYN 1725
[Hugo Franciscus van Heussen & Hugo van Ryn], *Oudheden en gestichten van het bisdom van Deventer, of Beknopte Beschryving van de steden, dorpen, en burgten, onder dat Bisdom gelegen; mitgaders van de Kerken, Abdyen, Kloosters, en Godhuizen, die daar van tyd tot tyd zyn gesticht, met de naamen der Pastooren, Abten, Kloostervoogden en Kloostervoogdessen, die het bewind over die Kerken en Kloosters gevoert hebben. Uit het Latyn vertaalt, En met Aantekeningen opgeheldert, Door H.V.R.*, 2 Bde., Leiden: S. Luchtmans, D. Haak, 1725

HOET 1752
Gerard Hoet, *Catalogus of Naamlyst van Schilderyen, met derzelver pryzen, Zedert een langen reeks van Jaaren zoo in Holland als op andere Plaatzen in het openbaar verkogt. Benevens een Verzameling van Lysten van Verscheyden nog in wezen zynde Cabinetten* [...], 2 Bde., 's-Gravenhage: Pieter Gerard van Baalen, 1752

HONDIUS 1623
Hendrick Hondius, *Onderwijsinge In de Perspective Conste Door Henricvs Hondivs In 's Graven-Haghe*, 1623

HOOFT [1649-51] 2001
Arnout Hellemans Hooft, *Een naekt beeldt op een marmore matras seer schoon. Het dagboek van een 'grand tour' (1649-1651),* hg. von E.M. Grabowsky & P.J. Verkruijsse, Hilversum 2001

VAN HOOGSTRATEN 1678
Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst: Anders de Zichtbaere Werelt. Verdeelt in negen Leerwinkels, yder bestiert door eene der Zanggodinnen. Ten hoogsten noodzakelijk, tot onderwijs, voor alle die deeze edele, vrije, en hooge Konst oeffenen, of met yver zoeken te leeren, of anders eenigzins beminnen* [...], Rotterdam: François van Hoogstraeten 1678, Nachdruck [Soest] 1969

HOUBRAKEN 1753
Arnold Houbraken, *De Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen. Waar van 'er veele met hunne Beeltenissen ten Tooneel verschynen, en hun Levensgedrag en Konstwerken beschreven worden: zynde een vervolg op het Schilderboek van K. v. Mander.* [...], 3 Bde., 2. Druck, 's Gravenhage: J. Swart, C. Boucquet, M. Gaillard, 1753 ([1]1718), Nachdruck Amsterdam 1976

HUYGENS [1629] 1994
Constantijn Huygens, *Mijn jeugd*, übers. von C.L. Heesakkers, Amsterdam 1994 (nl. Übersetzung auf der Grundlage der Edition des Manuskripts aus dem Jahr 1629 von J.A. Worp, Fragment eener Autobiographie van Constantijn Huygens, in: *Bijdragen en mededeelingen van het Historisch Genootschap* 18 (1897), 1-122)

INFORMATIE BY DEN SCHOUT VAN DELFT 1677
Informatie By den Schout van Delft genomen, ende aen Schepenen over-gelevert op Aller=heyligen-dagh anno 1567, raeckende de Beeldestormery aldaer des jaers te vooren / ende wel voornamelijck de tweede / die door de Wijven der selver Stadt / in 't Convent der Franciscanen ofte MINDER-BROEDERS was bedreven; zijnde relatyf tot het geen desen aengaende in de Beschrijvinge van Delft wert verhaelt pag. 341. en 415. Famius Strada lib. v. edt. Cnobb. pag. 270. [...], Delft 1677

JUNIUS 1638
Franciscus Junius, *The painting of the ancients in three bookes: declaring by historicall observations and examples, the beginning, progresse, and consummation of the most noble art. And how those ancient artificers attained to their still so much admired excellencie. Written first in Latine by Franciscus Junius, F.F. And now by him Englished, with some additions and alterations*, London: Richard Hodgkinsone, 1638

JUNIUS 1641
Franciscvs Ivnivs, *De Schilder-Konst der Oude, Begrepen in drie Boecken*, Middelburg: Zacharias Roman, 1641

VANDER KRUYSSEN 1651
[Andreas vander Kruyssen], *Misse. Haer korte uytlegginge / en Godvruchtige oeffeninge onder de zelve. Neffens Eenige besondere Zegeninge: en het gebruyck der HH. Sacramenten / zoo die in de H. Katholijcke Apostolijcke Roomsche Kercke geoeffent worden*, Amsterdam: Voor den Aucteur, 1651

VAN LAREN 1670
Joos van Laren, *Twee-en-vijftigh Predicatien, Over Bysondere Texten der H. Schriftuere: Gedaen Binnen Vlissingen, op verscheyde voorvallende gelegentheden. Door Mr. Joos van Laren; In sijn leven Dienaer des Godlijken Woords tot Vlissingen*, Vlissingen: Abraham van Laren 1670, Nachdruck Urk 1981

LUTHER WA
D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe), Weimar 1883 ff.

VAN LODENSTEIN [1676] 2005
Jodocus van Lodenstein, *Uyt-spanningen Behelsende eenige Stygtelyke Liederen en andere Gedigten* (Utrecht: Willem Clerck, 1676), ediert von L. Strengholt u.a., Utrecht 2005

VAN MANDER 1604
Carel van Mander, *Het Schilder-Boeck waer in Voor eerst de leerlustighe Iueght den grondt der Edel Vry Schilderconst in Verscheyden deelen Wort voorghedraghen Daer nae in dry deelen t'leuen der Vermaerde doorluchtighe Schilders des ouden, en nieuwen tyds Eyntlyck d'wtlegghinghe op den Metamorphoseon pub. Ouidij Nasonis Oock daerbeneffens wtbeeldinghe der figueren. Alles dienstich en nut den schilders Constbeminders en dichters, oock allen staten van menschen* […], Haarlem: voor Paschier van Wesbvsch, 1604, Nachdruck Utrecht 1969, digital verfügbar unter URL: http://dbnl.nl/tekst/mand001schi01_01/index.htm (zuletzt gesehen am 8. Juni 2009)

VAN MANDER, WTLEGGHINGH 1604
Carel van Mander, *Wtleggingh op den Metaporphosis Pub. Ouidij Nasonis* [...], Haarlem: voor Paschier van Westbvsch, 1604,
ders., *Uutbeeldinge der Figueren: waer in te sien is / hoe d'Heydenen hun Goden uytghebeeldt / en onderscheyden hebben: hoe d'Egyptsche yet beteyckenden met Dieren oft anders / en eenighe meeninghen te kennen gaven* [...], Alkmaar, Jacob de Meester / Voor Passchier van Westbusch, 1604
[mit gemeinsamer Foliierung in: VAN MANDER 1604]

MAROLOIS 1628
Samuel Marolois, *Perspectiva Das ist: Die weitberühmte kunst einer scheinenden in oder durchsehnden Augen gesichts Punct. Inhaltende die Theorie und Practicke mit einer grundlichen unterweisung*, Amsterdam: Jan Jansson 1628, digital verfügbar unter URL: http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/ECHOdocuView/ECHOzogiLib?mode=imagepath&url=/mpiwg/online/permanent/library/EYBDPSBN/pageimg (zuletzt gesehen am 8. Juni 2009)

MARIUS 1639
[Leonardus Marius], *Amstelredams eer ende opcomen, door de denckwaerighe miraklen aldaer geschied, aen ende door het H. Sacrament des Altaers Anno 1345*, Antwerpen: Hendrick Aertssens, 1639

MARIUS 1640
[Leonardus Marius], *Getyden van Het H. ende Hoogh-waerdigh Sacrament des Altaers Soo in 't gemeyn, als voor D Stadt van Amsterdam. Met een aenwysingh om met devoti de H. Misse te hooren*, Antwerpen: Hendrick Aertssens, 1640

MEMORIE 1653
Memorie Raeckende het begin / vervolch ende eynde / van de diensten van wijlen de Heere, Maerten Harpertsz. Tromp, ridder van d'Ordre van St. Michiel Luytenant Admirael van Hollandt ende West-Vrieslandt, Den Haag: Wilhelm Breeckevelt, 1653

DE MONCONYS 1665-66
Balthasar de Monconys, *Iovrnal des Voyages de Monsievr de Monconys* [...], 3 Bde., Lyon: Horace Boissat & George Remevs, 1665-66

NADAL 1594
Hieronymus Natalis SJ, *Adnotationes et meditationes in evangelia qvae in sacrosancto missae sacrificio toto anno legvntvr* [...], Antwerpen 1594

VAN OOSTERWIJCK 1657
Volckerus van Oosterwijck, *Den Christelicken Seneca Ofte Ioseph Halls Drie Hondert Gulde Spreucken, uyt de Engelsche Tale op rym gestelt* [...], Delft: Pieter Christiaensz, 1657

VAN OOSTERWIJCK 1659
Volckerus van Oosterwijck, *De hof-bloemen Ofte drie hondert Stichtelijcke en leersame bedenckingen over verscheyden gelegentheden betreffende d'Oeffeningen der Godsaligheyt* [...], Amsterdam: Willem van Beaumont, 1659

ORLERS 1614
Jan Orlers, *Beschrijvinge der Stad Leyden. Inhoudende 't Begin / den voortgang / ende den wasdom der selver: de stichtinghe van de Kercken, Cloosteren, Gasthuysen, ende andere Publijcque gestichten / & c: desgelijcx de oprechtinge van de Academie, en[de] de Collegien Theol. Mitsgaders Verhael van alle de Belegeringen, ende Aenslagen, die de selve Stad zedert den Jaere 1203 geleden heeft. Insonderheyt Historiale Beschrijvinge vande laetste strenge Belegeringe ende ongehoorde Verlossinge / geschiet Anno 1574. Verciert met verscheyde Caerten ende Figuren.* […], Leiden: Henrich Haestens, Jan Orlers, Jan Maire, 1614

ORLERS 1641
Jan Orlers, *Beschrijvinge der Stad Leyden: Inhoudende 't Begin / den voortgang / ende den wasdom der selver: de stichtinge vande Kerken, Cloostern, Gasthuysen, ende andere Publicque Gestichten / etc. desgelijcx de oprechtinge vande Academie ende de Collegien Theologie. Mitsgaders Verhael van alle de Belegeringen* […], 2. Druck, Delft: Andries Jansz Cloeting/Leiden: Abraham Crommelijn, 1641

PAKENIUS 1695
P. Ioannes Pakenius SJ, *Hercules Prodicius seu Calolus Juliæ, Chiriæ montium Princeps in Ioanne Wilhelmo Comite Palatino rheni Nepote Post saeculumm redivivus*, Köln: Joannes Widenfeldt/Godefridus de Berges, 1695

PIETERSZ 1649
Roelof Pietersz, *'t Lof Der Kercke ende Gemeente Jesu Christi: Dat is: Korte Verklaringe Van eenige bysondere Voorbeelden / Gelijckenissen / Cier-namen / Privilegien / Heerlickheden / ende Eygenschappen die de Kercke Jesu Christi in het Oude ende Nieuwe Testament gegeven worden*, 4. Druck, Amsterdam: Marten Iansz Brandt 1649

PLINIUS
Plinius d.Ä, *Historia naturalis* [Edition *C. Plini Secundi Naturalis Historiae Libri XXXVII, recognovit atque indicibus instruxit Ludovicus Ianus*, 6 Bde., Leipzig 1854-1865]

RIDDERUS 1657
Franciscus Ridderus, *Geestelijck Gebouw, Opgetimmert Uyt De eerste woorden In 1. Petr. 2 vers 5. door Franciscus Ridderus*, Rotterdam: Johannis Vishouck, 1657

RIDDERUS 1663
Franciscus Ridderus, *Nuttige Tiid-Korter Voor Reysende en andere Luiden: Voor gestelt in een t'zamen-spraak, op de Reize van Een Polityck, een Theologant, en een Schipper. Toonende het nuttig gebruik van allerlei Goddelijcke, kerckelijcke en Wereltsche Historien* [...], 2. Druck, Rotterdam: Joannes Næranus, 1663

RIPA-PERS 1644
Dirck Pietersz. Pers, *Iconologia, of Uijtbeeldingen des Verstands: van Cesare Ripa van Perugien Waer in Verscheiden Beeldnissen van Deughden, Ondeugden, Menschlijke Hertstochten, Konsten, Leeringen: ende en andere ontellijke stoffen, geleerdelijck werden verhandelt. Uyt het Italiaans vertaelt* [...], Amsterdam, Dirck Pietersz. Pers, 1644, digital verfügbar unter URL: http://dbnl.nl/tekst/pers001cesa01_01/index.htm (zuletzt gesehen am 8. Juni 2009)

RULÆUS 1677

Henricus Rulæus, *Zions Rouw-Klage, Over de Doodt Van den Edelen Kloekmoedigen Zee-heldt Michiel de Ruyter, Luytenant Admirael Generael, Die sijn leven glorieus voor het Vaderlandt heeft opgeoffert / in sijn laatste victorieuse Zee-slagh / tegen de Franse Armade voor Messina / voorgevallen den 22 April / Ao. 1676. Uytgestort Ontrent den tijdt sijner heerlicker Begraeffenisse binnen Amsteldam, op den Maendelijcke Vast- en Bede-dagh, de derden Maert, 1677.* [...], Amsterdam: wed. Abraham vanden Burgh, 1677

VAN RYP 1718

Henricus van Ryp, *Zions wee-klagen, of droevige na-gedachten, Over het Leeven en Sterven van D. Jodocus van Lodensteyn: Uyt-gesprooken In de Gemeynte Jesu Christi tot Utrecht* [...], 3. Druck, Amsterdam: Jacobus van Hardenberg/Johannes Douci, 1718 ([1]Utrecht 1677)

SALDENUS 1671

Guiljelmus Saldenus, *Het Leven Uyt de Doodt, Of Kort en Eenvoudigh Hand-boexken, Om saligh te worden door ons eygen, en heyliger te worden door eens anders Doodt. Tot ghemeen Onderright, Troost en Op-wekkingh Ontworpen door Guijelmus Saldens, Dienaar Iesu Christi inde Gemeynte tot Delf,* 2. Druck*,* Utrecht: Jacob van Doeyenborch/Delft: Cornelis van Heusden, 1671

SANDRART 1675-80

Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau- Bild und Mahlerey-Künste*, 3 Bde., Nürnberg 1675-80, online-Edition unter URL: http://ta.sandrart.net (zuletzt gesehen am 8. Juni 2009)

SCHOONEBEEK 1688

Adriaan Schoonebeek, *Courte & solide Histoire de la Fondation des Ordres Religieux. Avec les Figures de leurs Habits*, Amsterdam: Adriaan Schoonebeek, 1688

SONNENBERG 1665

Isbr. Sonnenberg, *Op den glorieusen Uytvaart van de wel Edelen Hr. Jacob van Wassenaer, Ridder, Heer van Obdam, &c. Admiraal Generaal, van de Nederlantse Zee-Vloot.*, Amsterdam: Symon Opmeer, 1665

SPRANCKHUYSEN 1629A

Dionysius Spranckhuysen, *Trivmphe Van weghen de Gheluckighe ende Over-Rijcke Victorie Welcke de Heere onse God op den 8.en Septembris des Iaers 1628. verleent heeft aen de Vlote vande West-Indische Compagnie, onder het Beleydt vanden Heer Generael Pieter Pietersz. Heyn, Teghen de Silver-Vlote onser Vyanden / komende van Nova Hispania, in en omtrent de Haven van Matançe* [...], Delft: Jan Andriesz. Kloeting, 1629

SPRANCKHUYSEN 1629B

Dionysius Spranckhuysen, *Tranen, Over den doodt Van den Grooten Admirael van Hollandt, loffelijcker, ende onsterffelicker ghedachtenisse, Pieter Pietersz. Heyn. Midtsgaders syn Testament Aen de Generale Gheoctroyeerde West-Indische Compagnie. Ofte Onbedriegh'lijcke Leyd-Sterre, Tot geluckige Voyagie van der selver Scheeps-Vloten* [...], Delft: Andries Iansz. Kloetingh, 1629

SPRANCKHUYSEN 1632

Dionysius Spranckhuysen, *Leyds-Man voor den Verdoolden Buyrman, om hem En andere synes ghelijcken te brenghen tot rechte kennisse van het Waere Woord Gods. door Dion. Spranckhuysen*. Delft: Ian Andriesz. Kloeting, 1632

SPRANCKHUYSEN 1635

Dionysius Spranckhuysen, *Anti-dotum Teghen het Delirivm Papale ofte Pauselyck Dvl, Ontrent het ware Woort Godts, Abusuvelijck ghenoemt een Collyrium van Germanno Philadelphio; Ten dienste van hem en het Ghemeyne beste in 't licht ghegheven* [...], Delft: Ian Andriez Cloeting, 1635

SPRANCKHUYSEN 1647

Dionysius Spranckhuysen, *Geestelycke Bataille teghens den laetsten vyandt den Doot, Ofte Heylsame onderrichtinghe Om salich te sterven/ Door Dionysium Spranckhuysen Dienaer Iesu Christi in syn gemeynte tot Delf*, Delft: Ian Pietersz Waelpot, 1647

SPRANCKHUYSEN 1658
Dionysius Spranckhuysen, *Opuscula practica, ofte alle de stichtelijke werken, die haar strekken tot een waare oefeninge der Godsalicheidt, voor alle oprechte Christenen / eerst stukwijs uitgegeeven* [...] *en nu tot nut van veelen by-een vergadert* [...] *alles gestelt naa de nieuwe ooversettinge des Bibels en bekwaame registers achter-aan gevoeugt*, Franeker: Joh. Arcerius, 1658

STEVIN [1605] 1955
Simon Stevin, *Derde stvck der wisconstighe ghedachtnissen vande devrsichtighe. Inhoudende t'ghene daer hem in geoeffent heeft den doorlvchtichsten Hoochgheboren Vorst ende Heere Mavrits Prince van Oraengien, Grave van Nassau* [...], Leiden: Ian Bouwensz., 1605, eingeleitet und mit englischer Übersetzung abgedruckt in: Dirk Struik*, The Principal Works of Simon Stevin, The Mathematical Works of Simon Stevin,* Amsterdam 1955, Bd. IIB: *Mathematics*, hg. von Dirk Struik, 783-953, digital verfügbar unter URL: http://www.library.tudelft.nl/digitresor/?bookname=Mathematics%20II%20A&page=III (zuletzt gesehen am 8. Juni 2009)

TEGULARIUS 1647/50
Hermanni Tegvlarii Oprecht Bericht, Op seecker Boecxken tegen hem verdicht ende uyt-gegeven binnen Gendt: Ghetituleert Het Licht Op den Kandelaer, Delft: Andries Cloeting, 1647, nachgedruckt in: VAN GELUWE 1650A, 81-94

TENGNAGEL 1969
Mattheus Gansneb Tengnagel, *Alle werken*, hg. von J.J. Oversteegen, Amsterdam 1969, digital verfügbar unter URL: http://www.dbnl.org/tekst/teng001jjov01_01/ (zuletzt gesehen am 8. Juni 2009)

TWEEDE DIALOGVS 1646
[Hermannus Tegularius], *Tweede Dialogvs Ofte Twee-Spraeck. Tusschen een Gereformeert Predicant van Delff Ende Paepsch Advocaet van Rotterdam, Handelende voornamentlijck vande Kercke ende Leere Der Gereformeerden*, Delft: Andries Cloeting, 1646

UFFENBACH 1754
Zacharias Conrad von Uffenbach, *Merkwürdige Reisen durch Niedersachsen Holland und Engelland Dritter Theil*, Ulm: auf Kosten der Gaumischen Handlung, 1754

UYTGELESENE ENGELSCHE BOET-PREDIKATIEN 1657-68
Uytgelesene Engelsche boet-predikatien over sonderlinge texten: op hun ingestelde maendelijkse vasten / deur verscheydene treffelijcke godgeleerden, voor het eerw. parlament van Engelland gedaen, 4 Bde., Bolsward: Samuel van Haringhouk, 1657-1668

VALERIUS 1626
Adrian Valerius, *Neder-Landtsche Gedenck-Clanck. Kortelick openbarende de voornaemste geschiedenissen van de seventhien Neder-Landsche Provintien, 't sedert den aenvang der Inlandsche beroerten ende troublen, tot den Iare 1625. Verciert met verscheydene aerdige figuerlicke platen, ende Stichtelijcke Rimen ende Liedekens* [...], Haarlem: „Gedruckt voor d'Erfgenomen vanden Autheur, woonende ter Veer in Zeeland", 1626, Nachdruck Amsterdam 1968

VASARI [1566] 2005
Giorgio Vasari, *Mein Leben*, neu übers. von Victoria Lorini, komm. u. hg. von Sabine Feser (Vasari-Edition, hg. von Alessandro Nova), Berlin 2005

VONDEL, DE WERKEN
Joost van den Vondel, *De werken van Vondel*, hg. von J.F.M. Sterck u.a., 10 Bde., Amsterdam 1927-1937, digital verfügbar unter URL: http://www.dbnl.org/auteurs/auteur.php?id=vond001 (zuletzt gesehen am 8. Juni 2009)

VOLLENHOVE 1676
J[ohannes] Vollenhove, *Wellekomst Van den Eerwaerden Heere Guilielmus Saldenus, In den dienst der Kerke van 's Gravenhage*, [Den Haag 1676]

VOS 1666
Jan Vos, *Scheepskroon der Zeehelden van de vrye Neederlanden*, Amsterdam: Jacob Lescaille, 1666

VREDEMAN DE VRIES 1604-05
Hans Vredeman de Vries, *Perspective Dat is / de hooch-gheroemde conste eens schijnende in oft door-siende ooghen-ghesichtes punt op effen staende muer / penneel oft doeck / eenige Edifitien / t'sy van Kercken / Tempelen / Palleysen / Salen / Cameren / Gaelderyen / Plaetsen / Ganghen / Hoven / Merckten ende Straten / Anticq oft Moderne / ende sulcx meer alhier bethoont / op sijne gronts-linien / ende t'fondement der selver met beschrijvinge claerlijck uyt-geleyt / nut / dienstelijck ende grootelicx van noode / voor allen Schilders / Plaet-snijders / Beeldt-houders / Goudt-smede / Bouw-meesters / Ingenieurs / Steen-metsers / Schrijn-werckers / Timmer-lieden / ende alle Lief-hebbers der Consten / om te studeren t'haerder belieften / met cleyne moeyten. Gheinventeert door Johan Vredeman de Vriese,* Leiden: Hendrick Hondius [1604]; Bd. 2: ebd. [1605])

VREDEMAN DE VRIES [1604-05] O.J.
Jan Vredeman de Vries, *Perspective*. With a new introduction by Adolf K. Placzek, New York o.J. (Neudruck der Edition New York 1968)

WAGENAAR 1760-67
Jan Wagenaar, *Amsterdam in zyne opkomst, aanwas, geschiedenissen, voorregten, koophandel, gebouwen, kerkenstaat, schoolen, schutterye, gilden en regeeringe* […], 3 Bde., Amsterdam: Isaak Tirion, 1760, Amsterdam: Yntema, Tieboel, 1767

WEYERMAN 1729-59
Jacob Campo Weyerman, *De Levens-Beschryvingen der Nederlandsche Konst-Schilders en Konst-Schilderessen* [...], Bd. 1-3: 's-Gravenhage: Wed. E. Boucquet, H. Scheuleer, F. Boucquet, J. de Jongh, 1729, Bd. 4: Dordrecht: Ab. Blussé, 1759, digital verfügbar unter URL: http://www.library.uu.nl/digiboeken/weyerman/ (zuletzt gesehen am 8. Juni 2009)

WILKINS 1652
John Wilkins, *Ecclesiastes, Ofte Een Discoers / Aengaende de gave van 't Prediken. soo als't valt onder de Regulen des Konsts. Vertoondende d'Alder-eygentlijckste Regulen en Onderrichtinghen tot een Methode / Inventie / Boecken / uyt-druckinge; waer door een Dienaer des Woords met sulcke gaven begaeft mach worden / als dat hy een Arbeyder worde / die sich niet en behoeft te schamen. seer bequaem in dese tijden, daer den Oeghst groot is, en de verstandige Arbeyders maer weynighe zijn. De derde Druck* [...], Amsterdam: Jacob Benjamin, 1652

DE WITTE 1654
[Petrus de Witte], *Delftschen Donder-slagh: Ofte Korte aenspraeck Aen de bedroefde Gemeynte van Delf. By een schricklick Oordeel Gods besocht / door middel van zeventich a tachentich duisent ponden Bus-cruid met het Magazijn (genaemt het Secreet) van Holland op-ghespronghen / waer door op den xii. Octob. 1654 voor-diddagh ten half elven / alle de Huysen in verscheide straten in een oogenblick zijn terneder-geslagen / veele Menschen verplettert ende doodelijck ghequetst* [...], Rotterdam: Andries van Hoogenhuyse, 1654

DE WITTE 1663
Petrus de Witte, *Catechizatie Over den Heidelberghschen Catechismus Der Gereformeerde Christelicke Religie, Uyt-gegeven Na voor-gaende Visitatie en Approbatie des E. Classis van Hoorn, Door Petrum de Witte, Dienaer des Godlicken Woords te Leyden* [...], Amsterdam: Michiel de Groot, 1663

DE WITTE 1690
Petrus de Witte, *De verbeterde Catechizatie over den Heidelberghschen Catechismus*, 31. Druck, Amsterdam: Casparus Lootsman, 1690

ZESEN 1664
Philipp von Zesen, *FiliPs. von Zesen Beschreibung der Stadt Amsterdam: Darinnen von Derselben ersten ursprung bis auf gegenwärtigen zu-stand / ihr unterschiedlicher anwachs, herliche Vorrechte / und in mehr als 70 Kupfer-stükken entworfene fürnehmste Gebeue / zusamt ihren Stahts-wesen / Kauf-handel / und ansehnlicher macht zur see / wie auch was sich in uns mit Derselben märk-würdiges zugetragen / voor augen gestellet werden* […], Amsterdam: Joachim Nosche, 1664

ZESEN [1664] 2000
Ferdinand van Ingen (Bearb.), *Philipp von Zesen. Sämtliche Werke*, Bd. 16: *Beschreibung der Stadt Amsterdam*, Berlin 2000

3. Sekundärliteratur

Nur in den Fußnoten nachgewiesen werden biographische, ikonographische, lexikalische und in erster Linie sachinformative Artikel aus folgenden Werken: AKL, BBKL, BLGN, BWNG, LCI, LMA, LThK², LThK³, NBW, NNBW, OXFORD DNB, DER NEUE PAULY, RAC, RGG, THIEME-BECKER, TRE, TURNER 1996 und WNT, während Artikel aus PFISTERER 2003A und dem *Historischen Wörterbuch der Rhetorik* (HWRH) in die Bibliographie aufgenommen sind. Je nach Art des Artikels unterschiedlich gehandhabt wird die Zitierung im Fall des *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* (RDK).

3.1. Ausstellungskataloge

AUSST.-KAT. AMSTERDAM 1984
P.J.J. Van Thiel & C.J. De Bruyn Kops, *Prijst de Lijst. De Hollandse schilderijlijst in de zeventiende eeuw* (Ausst. Amsterdam, Rijksmuseum, 1984), Den Haag 1984

AUSST.-KAT. AMSTERDAM 1995A
Jacobine Huisken, Koen Ottenheym & Gary Schwartz (Red.), *Jacob van Campen. Het klassieke ideaal in de Gouden Eeuw* (Ausst. Amsterdam, Koninklijk Paleis, 1995), Amsterdam 1995

AUSST.-KAT. AMSTERDAM 1995B
A.H.P.J. van der Hout, P.J. Margry & Robert Schillemans (Red.), *Het Mirakel. 650 jaar Mirakel van Amsterdam 1345-1995* (Ausst. Amsterdam, Museum Amstelkring, 1995), Amsterdam 1995

AUSST.-KAT. AMSTERDAM 1997
Eymert-Jan Goosens (Red.), *Het Paleis in der Schilderkunst van de Gouden Eeuw* (Ausst. Amsterdam, Koninklijk Paleis, 1997), Amsterdam/Zwolle 1997

AUSST.-KAT. AMSTERDAM 2004-05
Ellinoor Bergvelt, Jan Piet Filedt Kok & Norbert Middelkoop (Hgg.), *De Hollandse meesters van een Amsterdamse bankier. De verzameling van Adriaan van der Hoop (1778-1854)* (Ausst. Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum & Rijksmuseum, 2004-05), Zwolle/Amsterdam 2004

AUSST.-KAT. AMSTERDAM & LONDON 1991-92
Christopher Brown, Jan Kelch & Pieter van Thiel (Hgg.), *Rembrandt: De Meester & zijn Werkplaats* (Ausst. Berlin, Gemäldegalerie SMPK, Altes Museum; Amsterdam, Rijksmuseum & London, National Gallery, 1991-92), Amsterdam/Zwolle 1991

AUSST. AMSTERDAM & BERLIN 2006
Ernst van de Wetering, Bob van den Boogert (Red.), *Rembrandt. Zoektocht van een genie* (Ausst. Amsterdam, Museum Het Rembrandthuis & Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 2006), Zwolle 2006

AUSST.-KAT. BERLIN 2009
Ansgar Reiss & Sabine Witt (Hgg.), *Calvinismus. Die Reformierten in Deutschland und Europa* (Ausst. Berlin, Deutsches Historisches Museum in Zus. mit der Johannes a Lasco Bibliothek Emden), Dresden 2009

AUSST.-KAT. BERN & STRASBOURG 2000
Cécile Dupeux, Peter Jezler & Jean Wirth (Hgg.), *Bildersturm. Wahnsinn oder Gottes Wille?* (Ausst. Bern, Bernisches Historisches Museum & Strasbourg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame, 2000), Bern/Strasbourg 2000

AUSST.-KAT. DELFT 1959
Kunstschatten van de Oud-Katholieke Kerk te Delft (Ausst. Delft, Museum „Het Prinsenhof“, 1959), Delft 1959

AUSST.-KAT. DELFT 1970
Burgers van Delft (Ausst. Delft, Museum „Het Prinsenhof“, 1970), Delft 1970

AUSST.-KAT. DELFT 1979
Ineke V.T. Spaander (Red.), *De Stad Delft. Cultuur en maatschappij tot 1572* (Ausst. Delft, Stedelijk Museum „Het Prinsenhof“, 1979), 2 Bde., Delft 1979

AUSST.-KAT. DELFT 1981
Ineke V.T. Spaander & Rein-Arend Leeuw (Red.), *De Stad Delft. Cultuur en maatschappij van 1572 tot 1667* (Ausst. Delft, Stedelijk Museum „Het Prinsenhof“, 1981), 2 Bde., Delft 1981

AUSST.-KAT. DELFT 1982-83
Ineke V.T. Spaander & Rein-Arend Leeuw (Red.), *De Stad Delft. Cultuur en maatschappij van 1667 tot 1813* (Ausst. Delft, Stedelijk Museum „Het Prinsenhof“, 1982-83), 2 Bde., Delft 1982

AUSST.-KAT. DELFT 1996
Daniëlle H.A.C. Lokin, Michiel C.C. Kersten, Michiel C. Plomp, *Delftse Meesters, tijdgenoten van Vermeer. Een ander kijk op perspectief, licht en ruimte* (Ausst. Delft, Stedelijk Museum „Het Prinsenhof“, 1996), Zwolle/Delft 1996

AUSST.-KAT. DEN HAAG 1997-98A
Peter van der Ploeg & Carola Vermeeren, *Vorstelijk Verzameld. De kunstcollectie van Frederik Hendrik en Amalia* (Ausst. Den Haag, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, 1997/98), Den Haag/Zwolle 1997

AUSST.-KAT. DEN HAAG 1997-98B
Marika Keblusek & Jori Zijlmans, *Vorstelijk Vertoon Aan het hof van Frederik Hendrik en Amalia* (Ausst. Den Haag, Haags Historisch Museum, 1997/98), Den Haag/Zwolle 1997

AUSST.-KAT. DEN HAAG & WASHINGTON 2000
Ronni Baer, Arthur K. Wheelock jr. (Red.), *Gerrit Dou 1613-1675* (Ausst. Den Haag, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis & Washington, National Gallery of Art, 2000), Zwolle 2000

AUSST.-KAT. DEN HAAG & WASHINGTON 2008-09
Ariane van Suchtelen & Arthur Wheelock Jr., *Hollandse stadsgezichten uit de Gouden Eeuw* (Ausst. Den Haag, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis & Washington, National Gallery of Art, 2008-09), Zwolle 2008

AUSST.-KAT. DRESDEN 2000
Annegret Laabs, *Von der lustvollen Betrachtung der Bilder. Leidener Feinmaler in der Dresdener Gemäldegalerie* (Ausst. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, 2000), Leipzig 2000

AUSST.-KAT. DRESDEN 2006-07
Dirk Syndram, Moritz Woelk & Martina Minnig, *Giambologna in Dresden. Die Geschenke der Medici* (Ausst. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Neues Grünes Gewölbe, 2006-07), München/Berlin 2006

AUSST.-KAT. EDINBURGH 1984
Hugh Macandrew, *Dutch Church Painters: Saenredam's „Great Church at Haarlem“ in context* (Ausst. Edinburgh, National Gallery of Scotland, 1984), Edinburgh 1984

AUSST.-KAT. ESSEN & BONN 2005
Jutta Frings u.a., *Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern* (Ausst.-Kat. Essen, Ruhrlandmuseum (Die frühen Klöster und Stifte 500-1200) & Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Die Zeit der Orden 1200-1500), 2005), München 2005

AUSST.-KAT. FLORENZ 2006
Beatrice Paolozzi Strozzi & Dimitrios Zikos, *Giambologna. Gli dei, gli eroi* (Ausst. Florenz, Museo Nazionale del Bargello, 2006), Florenz/Mailand 2006

AUSST.-KAT. GREENWICH & NEW YORK 2008-09
Peter C. Sutton, Yehudit Shendar u.a., *Reclaimed. Paintings from the Collection of Jacques Goudstikker* (Ausst. Greenwich/Con., Bruce Museum & New York, The Jewish Museum, 2008-09), New Haven/London 2008

AUSST.-KAT. GRONINGEN & DELFT 1974-75
Lyckle de Vries, Kees van der Ploeg, Joop van Roekel, *delftsche deurzichten* (Ausst. Groningen, Instituut voor kunstgeschiedenis & Delft, Stedelijk Museum „Het Prinsenhof", 1974-75), Delft 1974

AUSST.-KAT. HAARLEM 1986
Eddy de Jongh, *Portretten van echt en trouw. Huwelijk en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw* (Ausst. Haarlem, Frans Hals Museum, 1986), Zwolle/Haarlem 1986

AUSST.-KAT. HAMBURG 1983-84
Werner Hofmann (Hg.), *Luther und die Folgen für die Kunst* (Ausst. Hamburg, Kunsthalle, 1983-84), München/Hamburg 1983

AUSST.-KAT. HAMBURG 1995-96
Uwe M. Schneede (Hg.), *Holländische Kirchenbilder* (Ausst. Hamburg, Kunsthalle, 1995-96), Hamburg 1995

AUSST.-KAT. HAMBURG 1997
Jörgen Bracker (Hg.), *Bauen nach der Natur – Palladio. Die Erben Palladios in Nordeuropa* (Ausst. Hamburg, Museum für Hamburgische Geschichte, 1997), Ostfildern 1997

AUSST.-KAT. LEIDEN 1988
Eric Jan Sluijter u.a., *Leidse fijnschilders: van Gerrit Dou tot Frans Mieris de Jonge, 1630-1760* (Ausst. Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal, 1988), Zwolle 1988

AUSST.-KAT. LEIDEN 2001
Annegret Laabs, Christiaan Vogelaar (Red.), *De Leidse Fijnschilders uit Dresden* (Ausst. Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal), Zwolle 2001

AUSST.-KAT. LEIPZIG 1998
Herwig Guratzsch, *Maximilian Speck van Sternburg. Ein Europäer der Goethezeit als Kunstsammler* (Ausst. Leipzig, Museum der bildenden Künste, 1998), Leipzig 1998

AUSST.-KAT. LEMGO & ANTWERPEN 2002
Heiner Borggrefe u.a. (Hgg.), *Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden* (Ausst. Lemgo, Weserrenaissance-Museum Schloß Brake & Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 2002), München 2002

AUSST.-KAT. LILLE & GENF 2007-08
Alain Tapié & Nicolas Sainte Fare Garnot, *Philippe de Champaigne (1602-1674). Entre politique et dévotion* (Ausst. Lille, Palais des Beaux-Arts & Genf, Musée Rath), Paris 2007

AUSST.-KAT. LONDON & DEN HAAG 2007-08
Rudi Ekkart & Quentin Buvelot, *Holländer im Porträt. Meisterwerke von Rembrandt bis Frans Hals* (Ausst. Den Haag, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis & London, The National Gallery, 2007-08), Zwolle 2007

AUSST.-KAT. LOS ANGELES, BOSTON & NEW YORK 1981-82
John Walsh & Cynthia P. Schneider, *A Mirror of Nature. Dutch Paintings from the Collection of Mr. and Mrs. Edward William Carter* (Ausst. Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art; Boston (Museum of Fine Arts & New York, The Metropolitan Museum of Art, 1981/82), Los Angeles 1981

AUSST.-KAT. MÜNCHEN 1983
Marcel Roethlisberger, *Im Licht von Claude Lorrain. Landschaftsmalerei aus drei Jahrhunderten* (München, Haus der Kunst, 1983), München 1983

AUSST.-KAT. MÜNCHEN & KÖLN 2002
Ekkehart Mai & Kurt Wettengl (Hgg.), *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier* (München, Haus der Kunst & Köln, Wallraff-Richartz-Museum – Fondation Corboud, 2002), München 2002

AUSST.-KAT. MÜNSTER, AMSTERDAM & JERUSALEM 1994
Christian Tümpel (Hg.), *Im Lichte Rembrandts. Das Alte Testament im Goldenen Zeitalter der niederländischen Kunst* (Ausst. Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte; Amsterdam, Joods Historisch Museum & Jerusalem, Israel Museum, 1994-95), Zwolle 1994

AUSST.-KAT. NEW YORK 1988
Egbert Haverkamp-Begemann & Ann Jensen Adam, *Dutch and Flemish Paintings from New York Private Collections* (Ausst. New York, National Academy of Design, 1988), New York 1988

AUSST.-KAT. OSAKA 2000
Arthur K. Wheelock, Jr. (Hg.), *The Public and the Private in the Age of Vermeer* (Ausst. Osaka, Municipal Museum of Art, 2000), London/New York 2000

AUSST.-KAT. ROM 1984
Luciana Cassanelli & Sergio Rossi, *Oltre Raffaello. Aspetti della cultura figurativa del Cinquecento romano* (Ausst. Rom, Villa Giulia, Chiesa di S. Rita, Chiesa di S. Maria Assunta a Trevignano, Chiesa di S. Pietro in Montorio, Chiesa di S. Marcello al Corso, Oratorio del Gonfalone, Palazzo Firenze, 1984), Rom 1984

AUSST.-KAT. ROM 1999
Michel Hochmann, *Villa Medici. Il sogno di un cardinale. Collezione e artisti di Ferdinando de'Medici* (Ausst. Rom, Accademia di Francia a Roma, 1999), Rom 1999

AUSST.-KAT. ROM 2000-01
Giovanni Morello & Gerhard Wolf, *Il volto di Christo* (Ausst. Rom, Palazzo delle Esposizioni, 2000-01), Rom 2000

AUSST.-KAT. ROTTERDAM 1935
D. Hannema, *Vermeer. Oorsprong en invloed. Fabritius, De Hooch, De Witte* (Ausst. Rotterdam, Museum Boymans, 1935), Rotterdam 1935

AUSST.-KAT. ROTTERDAM 1991
Jeroen Giltaij & Guido Jansen, *Perspectiven: Saenredam en de architectuurschilders van de 17e eeuw* (Ausst. Rotterdam, Museum Boymans-Beuningen, 1991), Rotterdam 1991

AUSST.-KAT. ROTTERDAM 2006
Jan van der Waals, *Prenten in de Gouden Eeuw: Van kunst tot kastpapier* (Ausst. Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen, 2006), Rotterdam 2006

AUSST.-KAT. ROTTERDAM & BERLIN 1996-97
Jeroen Giltaij & Jan Kelch (Hgg.), *Herren der Meere – Meister der Kunst. Das holländische Seebild im 17. Jahrhundert* (Ausst. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, Berlin, Staatliche Museum zu Berlin, Gemäldegalerie im Bodemuseum, 1996-97), Rotterdam/Berlin 1996

AUSST.-KAT. ST. PETERSBURG/FL 1990-91
Debra Miller, *Art and Life in Northern Europe, 1500-1800. The Gilbert Collection* (Ausst. St. Petersburg/Florida, Museum of Fine Arts, 1990-91), St. Petersburg/FL 1990-91

AUSST.-KAT. STOCKHOLM 2005-06
Görel Cavalli-Björkman u.a., *Holländsk Guldålder. Rembrandt, Frans Hals och deras samtida* (Ausst. Stockholm, Nationalmuseum, 2005-06), Stockholm 2005

AUSST.-KAT. ULM 1996
Achim Riether, *Die sichtbare Welt. Niederländische Bilder des 16. und 17. Jahrhunderts. Sammlung Christoph Müller Tübingen* (Ausst. Ulm, Ulmer Museum, 1996), Tübingen/Berlin 1996

AUSST.-KAT. UTRECHT 1953
Elizabeth Houtzager, *Nederlandse Architectuurschilders 1600-1900* (Ausst. Utrecht, Centraal Museum, 1953), Utrecht 1953

AUSST.-KAT. UTRECHT 1961
Catalogue Raisonné van de werken van Pieter Jansz. Saenredam, uitgegeven ter gelegenheid van de Tentoonstelling Pieter Jansz. Saenredam (Ausst. Utrecht, Centraal Museum, 1961), Utrecht 1961

AUSST.-KAT. UTRECHT 1974
[A. Graafhuis & D.P. Snoep], *1 augustus 1674. De Dom in Puin. Herman Saftleven tekent de stormschade in de Stad Utrecht. Tentoonstelling in samenwerking met het gemeentelijk archief te utrecht ter gelegenheid van het feit dat 300 jaar geleden de domkerk en anderen gebouwen en kerken door een „schrickelijck tempeest" verwoest werden* (Ausst. Utrecht, Centraal Museum, 1974), Utrecht 1974

AUSST.-KAT. UTRECHT 2000-01
Liesbeth M. Helmus (Red.), *Pieter Saenredam, het Utrechtse werk. Schilderijen en tekeningen van de 17de-eeuwse grootmeester van het perspectief* (Ausst. Utrecht, Centraal Museum, 2000-01), Utrecht 2000

AUSST.-KAT. UTRECHT & BRAUNSCHWEIG 1986-87
Albert Blankert, Leonard J. Slatkes u.a., *Holländische Malerei in neuem Licht. Hendrick ter Brugghen und seine Zeitgenossen* (Ausst. Utrecht, Centraal Museum & Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, 1986-87), Utrecht/Braunschweig 1986

AUSST.-KAT. WASHINGTON 2002-03
Sybille Ebert Schifferer, *Deceptions and Illusions. Five Centuries of Trompe l'Oeil Painting* (Ausst. Washington, National Gallery of Art, 2002-03), Washington 2002

AUSST.-KAT. WIEN 2006
Wilfried Seipel, *Giambologna. Triumph des Körpers* (Ausst. Wien, Kunsthistorisches Museum, 2006), Mailand/Wien 2006

AUSST.-KAT. WIEN 2007
Renate Trnek, *Traum vom Süden. Die Niederländer malen Italien* (Ausst. Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien, 2007-08), Wien/Ostfildern 2007

AUSST.-KAT. WOERDEN 2007
Albert Blankert u.a., *Het zuiden tegemoet. De landschappen van Herman van Swanevelt 1603-1655* (Ausst. Woerden, Stadsmuseum, 2007), Harderwijk/Woerden 2007

AUSST.-KAT. WUPPERTAL 2009
Gerhard Finckh & Nicole Hartje-Grave (Hgg.), *Freiheit – Macht – Pracht. Niederländische Kunst im 17. Jahrhundert* (Ausst. Wuppertal, Von der Heydt-Museum, 2009), Wuppertal 2009

3.2. Museumskataloge

KAT. AMSTERDAM, AHM 2008
Norbert Middelkoop mit Gusta Reichwein, Judith van Gent, *De Oude Meesters van de Stadt Amsterdam. Schilderijen tot 1800*, Bussum 2008

KAT. AMSTERDAM, RM 1976
Pieter J.J. van Thiel u.a., *All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam. A completely illustrated catalogue*, Amsterdam/Haarlem 1976

KAT. AMSTERDAM, RM 2007
Jonathan Bikker, Yvette Bruijnen, Gerdien Wuestman u.a., *Dutch paintings of the seventeenth century in the Rijksmuseum Amsterdam, Volume 1 - Artists born between 1570 and 1600*, 2 Bde., Amsterdam 2007

KAT. BERLIN 1996
Henning Bock u.a., *Staatliche Museen zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz. Gemäldegalerie Berlin: Gesamtverzeichnis*, Berlin 1996

KAT. BONN 1982
Fritz Goldkuhle, Ingeborg Krueger & Hans M. Schmidt, *Rheinisches Landesmuseum Bonn. Gemälde bis 1900*, Köln 1982

KAT. BRUGGE 1979
Dirk de Vos, *Stedelijke Musea Brugge. Catalogus Schilderijen 15de en 16de eeuw*, Brugge 1979

KAT. BUDAPEST 2000
Ildikó Ember & Zsuzsa Urbach (Hgg.), *Museum of Fine Arts Budapest. Old Masters Gallery. Summary Catalogue, II: Early Netherlandish, Dutch and Flemish Paintings*, Budapest 2000

KAT. DEN HAAG 2004
Quentin Buvelot mit Carola Vermeeren, *Royal Picture Gallery Mauritshuis. A Summary Catalogue*, Den Haag/Zwolle 2004

KAT. DESSAU 2005
Alexandra Nina Bauer, *Die holländischen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts. Kritischer Bestandskatalog; Bd. 3* (Kataloge der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau, hg. von Norbert Michels; Bd. 13), 2005

KAT. DETROIT 1944
E.P. Richardson, *The Detroit Institute of Arts. Catalogue of Paintings*, 2. Aufl., Detroit 1944

KAT. DETROIT 2004
Georges S. Keyes u.a., *Masters of Dutch Painting. The Detroit Institue of Arts*, Detroit 2004

KAT. FRANKFURT 2005
Mirjam Neumeister, *Holländische Gemälde im Städel 1550-1800, Bd. 1. Künstler geboren bis 1615* (Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main, hg. von Herbert Beck, Michael Maek-Gérard & Jochen Sander; Bd. VIII), Petersberg/Frankfurt a. M. 2005

KAT. HAMBURG 2001
Thomas Ketelsen, *Die Niederländischen Gemälde 1500-1800* (Die Sammlungen der Hamburger Kunsthalle, hg. von Uwe M. Schneede; Bd. 2), Hamburg 2001

KAT. HANNOVER 2000
Ulrike Wegener, *Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Landesgalerie. Die holländischen und flämischen Gemälde des 17. Jahrhunderts. Kritischer Katalog mit Abbildungen aller Werke*, Hannover 2000

KAT. KAPSTADT 1997
Hans Fransen, *Michaelis Collection. The Old Town House, Cape Town. Catalogue of the Collection of Paintings and Drawings*, Zwolle 1997

KAT. KASSEL 1996
Bernhard Schnackenburg, *Staatliche Museen Kassel. Gemäldegalerie Alte Meister. Gesamtkatalog*, 2 Bde., Mainz 1996

KAT. LEIPZIG 1973
Rudolf Thiele, *Meister der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts. Museum der bildenden Künste Leipzig* (Kataloge der Gemäldegalerie; Bd. 2), Leipzig [1973]

KAT. LONDON, WALLACE COLLECTION 1992
John Ingamells, *The Wallace Collection. Catalogue of Pictures, IV. Dutch and Flemish*, London 1992

KAT. LONDON, WALLACE COLLECTION 2004
Stephen Duffy & Jo Hedley, *The Wallace Collection's pictures: a complete catalogue*, London 2004

KAT. MOSKAU 1995
N.F. Krubnikina & N.A. Borisowskaja (Red.), *State Pushkin Museum of Fine Arts. Catalogue of Paintings*, Moskau 1995

KAT. NEW YORK 2007
Walter Liedtke, *Dutch Paintings in The Metropolitan Museum of Art*, 2 Bde., New York/New Haven/London 2007

KAT. NÎMES 2000
Musée des Beaux-Arts de Nîmes. Guide des Collections, Nîmes/Paris 2000

KAT. PARIS 1979
Arnauld Brejan de Lavergnée, Jacques Foucart & Nicole Reynaud, *Catalogue sommaire illustré de peintures du Musée du Louvre, 1. Ecole flamande et hollandais*, Paris 1979

KAT. PHILADELPHIA 1990
Peter C. Sutton, *Northern European Paintings in the Philadelphia Museum of Art. From the Sixteenth through the Nineteenth Century*, Philadelphia/Maarssen/Den Haag 1990

KAT. PRAG 1976
Jaromír Šíp, *Holandské malířství 17. století v pražské Národní galerii*, Prag 1976

KAT. QUEEN ELISABETH II. 1982
Christopher White, *The Dutch pictures in the collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge u.a. 1982

KAT. ROTTERDAM 2000
Jeroen Giltaij, *Honderdvijftig jaar er bij en er af. Die collectie oude schilderkunst van het Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam 1949 tot 1999*, Rotterdam/Zutphen 2000

KAT. STOCKHOLM, HALLWYLSKA MUSEET 1997
Eva Helena Cassel-Pihl, Görel Cavalli-Björkman, Cecilia Engellau-Gullander u.a., *Hallwylska målerisamlingen/The Hallwyl Collection of Paintings*, Stockholm 1997

KAT. STUTTGART 1992
Edeltraud Rettich, Rüdiger Klapproth & Gerhard Ewald, *Staatsgalerie Stuttgart. Alte Meister. Altdeutsche Gemälde, Niederländische Gemälde, Italienische Gemälde*, Stuttgart 1992

KAT. UTRECHT, CM 1999
Liesbeth M. Helmus, *Schilderkunst tot 1850*, 2 Bde. (De verzamelingen van het Centraal Museum Utrecht; Bd. 5), Utrecht 1999

KAT. UTRECHT, CATHARIJNECONVENT 2002
Jeltje Dijkstra, Paulus P.W.M. Dirkse & Anneloes E.A.M. Smits, *De schilderijen van Museum Catharijneconvent*, Utrecht/Zwolle 2002

KAT. UTRECHT, CATHARIJNECONVENT 2003
C.J.F. van Schooten & W.C.M. Wüstefeld (Red.), *Goddelijk geschilderd. Honderd meesterwerken van Museum Catharijneconvent*, Utrecht/Zwolle 2003

KAT. WASHINGTON 1995
Arthur K. Wheelock, Jr., *Dutch Paintings of the Seventeenth Century. The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue*, Washington/New York/Oxford 1995

KAT. WASHINGTON 1996
Diane de Grazia, Eric Garberson u.a., *Italian Paintings of the Seventeenth and Eighteenth Centuries. The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue*, Washington 1996

KAT. WIEN 1992
Renate Trnek, *Die Holländischen Gemälde des 17. Jahrhunderts* (Kataloge der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste; Bd. 1), Wien/Köln/Weimar 1992

KAT. WORMS 1992
Wolfgang Schenkluhn u.a., *Stiftung Kunsthaus Heylshof. Kritischer Katalog der Gemäldesammlung*, Worms 1992

3.3. Übrige Sekundärliteratur

AALBERS & PRAK 1987
Johan Aalbers & Maarten Prak, *De bloem der natie. Adel en patriciaat in de Noordelijke Nederlanden*, Amsterdam 1987

Abels 1994, siehe: WOUTERS & ABELS 1994

ABELS 2000
P.H.A.M. Abels, Dionysius Spranckhuysen, Samuel van Doreslaer en de Reformatie te Delft: Een poging tot positiebepaling, in: VAN DORESLAER [1650] 2000, 3-63

ABELS 2002
P.H.A.M. Abels, Tussen gewetensvrijheid en kerkelijke dwang. Religie in Holland, in: Thimo de Nijs & Eelco Beukers (Red.), *Geschiedenis van Holland, Deel 2. 1572 tot 1795*, Hilversum 2002, 287-329

ACKERMANS 2003
Gian Ackermans, *Herders en huurlingen: bisschoppen en priesters in de Republiek (1663-1705)* (Diss. Nijmegen), Amsterdam 2003

ALBERTS, ATZEMA & VAN MANEN 1999
Gerard Alberts, Eissa Atzema & Jan van Maanen, Mathematics in the Netherlands. A Brief Survey with an Emphasis on the relation to Physics, 1560-1960, in: Klaas van Berkel, Albert van Helden & Lodewijk Palm (Hgg.), *A History of Science in the Netherlands. Survey, themes and Reference*, Leiden/ Boston/Köln 1999, 361-404

ALBLAS U.A. 1993
J.B.H. Alblas u.a., *Figuren en thema's van de Nadere Reformatie, III*, Rotterdam 1993

ALPERS 1998
Svetlana Alpers, *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1998 (engl. *The art of describing*, 1983)

ANDERSEN 1990
Kirsti Andersen, Stevin's Theory of Perspective: The Origin of a Dutch Academic Approach to Perspective, in: *Tractrix. Yearbook for the history of science, medicine, technoly and mathematics* 2 (1990), 25-62

ANDERSEN 2007
Kirsti Andersen, *The Geometry of an Art. The History of the Mathematical Theory of Perspective from Alberti to Monge*, New York 2007

ANGENENDT 1984
Arnold Angenendt, Theologie und Liturgie der mittelalterlichen Toten-Memoria, in: SCHMID & WOLLASCH 1984, 79-199

ARIÈS 1976
Philippe Ariès, *Studien zur Geschichte des Todes im Abendland*, München 1976 (frz. 1975)

ARIÈS 1980
Philippe Ariès, *Geschichte des Todes*, München/Wien 1980 (frz. *L'homme devant la mort*, 1977)

ARMOIRES DES FAMILLE
Armoires des Famille contenues dans L'Armorial general des J.B. Rietstap, Bde. 1-4: Paris 1903-1912, Bde. 5-6: Den Haag 1921-1926

ASMUTH & BARASCH 1994
Bernhard Asmuth & Moshe Barrasch, Art. Bild, Bildlichkeit, in: HWRH, Bd. 2 (1994), Sp. 10-30

AVERY 1980-82
Charles Avery, Hubert Le Sueur, the „Unworthy Praxiteles" of King Charles I, in: *Walpole Society* 48 (1980-82), 135-209

AVERY 2006
Charles Avery, Giambologna e la Francia, in: AUSST.-KAT. FLORENZ 2006, 143-151

BAADER 2003
Hannah Baader, Art. Paragone, in: PFISTERER 2003A, 261-265

DE BAAR 2004
Mirjam de Baar, *‚Ik moet spreken'. Het spiritueel leiderschap van Antoinette Bourignon (1616–1680)* (Diss. Groningen), Zutphen 2004

DE BAAR 2005
Mirjam de Baar, Hartsemblematik in Swammerdams studie van de eendagsvlieg, in: *De zeventiende eeuw* 21 (2005), 312-333

BAARSEN 2007
Reinier Baarsen, Een kabinet voor Amalia van Solms: Europese meubelkunst in Den Haag, in: ders., Annemiek Ouwerkerk u.a. (Red.), *Het Nederlandse binnenhuis gaat zich te buiten. Internationale invloeden op de Nederlandse wooncultuur* (Leids Kunsthistorische Jaarboek; 14), Leiden 2007, 63-90

BACHMANN-MEDICK 2006
Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierung in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg 2006

BAKKER 1995
Boudewijn Bakker, Schilderachtig: discussions of a seventeenth-century term and concept, in: *Simiolus* 23 (1995), 147-162

BAKKER 2004
Boudewijn Bakker, *Landschap en Wereldbeeld van Van Eyck tot Rembrandt* (Diss. Amsterdam VU, 2003), Bussum 2004

BANGE 1988
P. Bange u.a. (Red.), *De doorwerking van de Moderne Devotie, Windesheim 1387-1987*, Hilversum 1988

BARESEL-BRAND 2007
Andrea Baresel-Brand, *Grabdenkmäler nordeuropäischer Fürstenhäuser im Zeitalter der Renaissance 1550-1650* (Bau+Kunst. Schleswig-Holsteinische Schriften zur Kunstgeschichte; Bd. 9), Kiel 2007

BASSETT 2003
Laura Michelle Bassett, *The Paintings and Career of Cornelis de Man: Art and mercantile clture in seventeenth-century Delft* (Diss. Ann Arbor, masch. Manuskript, 2003)

BECKER 1986
Jochen Becker, Een tropheum zeer groot? Zu Marcus Gheeraerts Porträt von Willem van Oranje als St. Georg, in: *Bulletin van het Rijksmuseum* 34 (1986), Nr. 1, 3-36

BECKER 1992
Jochen Becker, Der Blick auf den Betrachter: Mehrdeutigkeit als Gestaltungsprinzip niederländischer Kunst des 17. Jahrhunderts, in: Sixten Ringbom, *L'Art et les révolutions. Section 7: Recherches en cours* (Comité international d'Histoire de l'art, Comité français d'histoire de l'Art, XXVIIe congrés international d' histoire de l'art, Strasbourg 1-7 septembre 1989, Actes; Bd. 7), Strasbourg 1992, 76-92

BECKER 1993
Jochen Becker, Beholding the Beholder: the Reception of „Dutch" Painting, in: *Argumentation* 7 (1993), 67-87

BEDAUX 1990
Jan Baptist Bedaux, Fruit and fertility. Fruit symbolism in Netherlandish portraiture of the sixteenth and seventeenth century, in: ders., *The reality of symbols. Studies in the iconology of Netherlandish art 1400-1800*, Den Haag/Maarsen 1990, 71-108 (zuerst ersch. in: *Simiolus* 17 (1987), 150-68)

BEGHEYN 2008
Paul Begheyn, Johannes Vermeer en de jezuïten te Delft, in: *Oud Holland* 121 (2008), 40-55

BEHRMANN, KARSTEN & ZITZLSPERGER 2007
Carolin Behrmann, Arne Karsten & Philipp Zitzlsperger (Hgg.), *Grab – Kult – Memoria. Studien zur gesellschaftlichen Funktion von Erinnerung*, Köln/Weimar/Wien 2007

BELONJE 1949
J. Belonje, Nogmals Emanuel de Witte, in: *Oud Holland* 64 (1949), 109f.

BELTING 1990
Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990

BELTING 2006
Hans Belting, *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, München 2006

BELTING & KRUSE 1994
Hans Belting & Christiane Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994

VAN BERCKEL 1900
H.E. van Berckel, Priesters te Delft en Delfshaven. 1641-1696, in: BGBH 25 (1900), 230-263

BERDINI 1997
Paolo Berdini, *The religious art of Jacopo Bassano: painting as visual exegesis*, Cambridge/New York/ Melbourne 1997

BERENDS & MEISCHKE 1979
G. Berends & R. Meischke, De bouwgeschiedenis van de Oude Kerk, in: AUSST.-KAT. DELFT 1979, 32-37

VAN BERESTEYN 1936
Eltjo A. van Beresteyn, *Grafmonumenten en grafzerken in het koor der Nieuwe Kerk te Delft*, Den Haag 1936

VAN BERESTEYN 1938
Eltjo A. van Beresteyn, *Grafmonumenten en Grafzerken in de Oude Kerk te Delft*, Assen 1938

VAN DEN BERG 1993
Johannes van den Berg, II. Die Frömmigkeitsbestrebungen in den Niederlanden, in: Martin Brecht (Hg.), *Der Pietismus vom siebzehnten bis zum frühen achtzehnten Jahrhundert* (Geschichte des Pietismus, hg. von dems., Klaus Deppermann, Ulrich Gäbler & Hartmut Lehmann; Bd. 1), Göttingen 1993, 57-112

VAN DEN BERG & VAN DER WALL 1994
Johannes van den Berg & Ernestine G.E. van der Wall, *Vroomheid en opwekking in de zeventiende en achttiende eeuw. Teksten uit de wereld van puritanisme, piëtisme en methodisme*, Zoetermeer 1994

VAN DEN BERGH 1995
Rochus van den Bergh, Gerard Houckgeest, schilder en etser, ongeveer 1600-1661, in: *De Waterschans*, 1995, Nr. 2, 43-48

BERGSMA 1999
Wiebe Bergsma, *Tussen Gideonsbende en publieke kerk. Een studie over het gereformeerd protestantisme in Friesland, 1580-1650*, Hilversum/Leeuwarden 1999

BERNOULLI & FURLER 2001
Peter E. Bernoulli & Frieder Furler, *Der Genfer Psalter - eine Entdeckungsreise*, Zürich 2001

BERNS 1992
Jörg Jochen Berns, Die Macht der äußeren und der inneren Bilder. Momente des inner-protestantischen Bilderstreits während der Reformation, in: Italo Michele Battafarano (Hg.), *Begrifflichkeit und Bildlichkeit der Reformation*, Bern u.a. 1992, 9-37

BERNS & NEUBER 1993
Jörg Jochen Berns & Wolfgang Neuber (Hgg.), *Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400-1750* (Frühe Neuzeit; Bd. 15), Tübingen 1993

BERNS & NEUBER 2000
Jörg Jochen Berns & Wolfgang Neuber (Hgg.), *Seelenmaschinen. Gattungstraditionen, Funktionen und Leistungsgrenzen der Mnemotechniken vom späten Mittelalter bis zum Beginn der Moderne (*Frühneuzeit-Studien, NF; Bd. 2*)*, Wien/Köln/Weimar 2000

BESEMER 1996
J.W.C. Besemer, De bouwgeschiedenis van de Sint-Laurenskerk (1449 tot 1940), in: VAN LIEBURG, OKKEMA & SCHMITZ 1996, 11-103

VAN BEUNINGEN & KOLDEWEIJ 1993
H.J.E. van Beuningen & A.M. Koldeweij, *Heilig en Profaan. 1000 Laatmiddeleeuwse Insignes uit de collectie H.J.E. van Beuningen* (Rotterdam Papers; Bd. 8), Cothen 1993

VAN BEUNINGEN, KOLDEWEIJ & KICKEN 2001
H.J.E. van Beuningen, A.M. Koldeweij & D. Kicken, *Heilig en Profaan 2. 1200 Laatmiddeleeuwse Insignes uit openbare en particuliere collecties* (Rotterdam Papers; Bd. 12) Cothen 2001

BIENTJES 1967
Julia Bientjes, *Holland und der Holländer im Urteil deutscher Reisender (1400-1800)* (Diss. Amsterdam), Groningen 1967

BIERITZ 2004
Karl-Heinrich Bieritz, *Liturgik*, Berlin/New York 2004

BIESBOER 2001
Pieter Biesboer (Bearb.), Carol Togneri (Hg.), *Collections of Paintings in Haarlem 1572-1745* (Documents for the History of Collecting: Netherlandish Inventories; Bd. 1), Los Angeles 2001

DE BIÈVRE 1995
Elisabeth de Bièvre, The Urban Subconscious: the Art of Delft and Leiden, in: *Art History* 18 (1995), 222-252

BIJTELAAR 1969
Berendina M. Bijtelaer, De Kerkmeesterskamer van de Oude Kerk, in: *Jb Amstelodamum* 61 (1969), 24-64

BIJTELAAR 1975
Berendina M. Bijtelaar, *De Orgels van de Oude Kerk*, Amsterdam 1975

BIJTELAAR 1976
Berendina M. Bijtelaar, Het Middenschip van de Oude Kerk (IV), in: *Jb Amstelodamum* 68 (1976), 49-70

BISSCHOP 1993A
Roelof Bisschop, *Sions Vorst en Volk. Het tweede-Israëlidee als theocratisch concept in de Gereformeerde kerk van de Republiek tussen ca. 1650 en ca. 1750* (Diss. Utrecht), Veenendaal 1993

BISSCHOP 1993B
R. Bisschop, Nadere Reformatie en politiek: Over de doorwerking van de Nadere Reformatie in Delft, in: DNR 17 (1993), 112-145

BLADE 1971
Timothy Trent Blade, Two Interior Views of the Old Church in Delft, in: *Museum studies* 6 (1971), 34-50

BLADE 1976
Timothy Trent Blade, *The paintings of Dirck van Delen* (Diss. Ann Arbor, masch. Manuskript, 1976)

BLICKLE U.A. 2002
Peter Blickle u.a. (Hg.), *Macht und Ohnmacht der Bilder: reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte* (= *Historische Zeitschrift*: Beihefte N.F.; 33), München 2002

BLOM, BRUIN & OTTENHEYM 1999
Frans R.E. Blom, H.G. Bruin & K.A. Ottenheym, Domus. *Het huis van Constantijn Huygens in Den Haag*, Zutphen 1999

BOEHM 1995
Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München 1995

BOEHM & PFOTENHAUER 1995
Gottfried Boehm & Helmut Pfotenhauer (Hgg.), *Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995

DE BOER 1988
Peter Guido de Boer, *Enkele Delftse 17de eeuwse kerkportretten opnieuw bekeken* (Diss. Delft), Delft 1988

DEN BOER 1976
Pim den Boer, Naar een geschiedenis van de dood. Mogelijkheden tot onderzoek naar de houding ten opzichte van de dode en de dood ten tijde van de Republiek, in: *Tijdschrift voor Geschiedenis* 89 (1976), 161-201

VAN BOHEEMEN & VAN DER HEIJDEN 1982
F.C. van Boheemen & Th.C.J. van der Heijden, *De Delftse Rederijkers Wy Rapen Gheneucht*, Amsterdam 1982

VAN BOHEEMEN & VAN DER HEIJDEN 1985A
F.C. van Boheemen & Th.C.J. van der Heijden, *De Westlandse rederijkerskamers in de 16e en 17e eeuw. Met een tekstuitgave, inleiding en aantekeningen van het Spel van Sinne „De Wortel van Rethoorijka“*, Amsterdam 1985

VAN BOHEEMEN & VAN DER HEIJDEN 1985B
F.C. van Boheemen & Th.C.J. van der Heijden, De Delfsche Broertgens-Kermis, in: H.L. Houtzager u.a. (Red.), *Facetten van Delft. Gedenkboek van het Genootschap Delfia Batavorum 1935-1985*, Amsterdam 1985, 53-78

VAN BOHEEMEN & VAN DER HEIJDEN 1999
F.C. van Boheemen & Th.C.J. van der Heijden, *Met minnen versaemt: de Hollandse rederijkers vanaf de middeleeuwen tot het begin van de achttiende eeuw: bronnen en bronnenstudies*, Delft 1999

BOHLMANN, FINK & WEISS 2008
Carolin Bohlmann, Thomas Fink & Philipp Weiss (Hgg.), *Lichtgefüge des 17. Jahrhunderts. Rembrandt und Vermeer – Spinoza und Leibniz*, München 2008

BOK 1994
Marten Jan Bok, *Vraag en aanbod op de Nederlandse kunstmarkt* (Diss. Utrecht), Utrecht 1994

BOK 1996
Marten Jan Bok, Laying claims to nobility in the Dutch Republic: epitaphs, true and false, in: *Simiolus* 24 (1996), 209-226

BOK 2001A
Marten Jan Bok, The Rise of Amsterdam as a cultural centre: the market for paintings, 1580-1680, in: Patrick O'Brien u.a. (Hgg.), *Urban Achievement in Early Modern Europe. Golden Ages in Antwerp, Amsterdam and London*, Cambridge u.a. 2001, 186-209

BOK 2001B
Marten Jan Bok, Society, Culture, and Collecting in Seventeenth-Century Delft, in: AUSST.-KAT. NEW YORK & LONDON 2001, 197-210

BOK 2008
Marten Jan Bok, „Painting for sale". New market techniques in the Dutch art market of the Golden Age, in: *At Home in the Golden Age. Masterpieces from the SØR Rusche collection* (Ausst. Rotterdam, Kunsthal, 2008), Zwolle 2008, 9-29

BORGGREFE 2002
Heiner Borggrefe, Hans Vredeman de Vries (1526-1609), in: AUSST.-KAT. LEMGO & ANTWERPEN 2002, 15-38

BORGGREFE & LÜPKES 2005
Heiner Borggrefe & Vera Lüpkes (Hgg.), *Hans Vredeman de Vries und die Folgen. Ergebnisse des in Kooperation mit dem Muzeum Historyczne Miasta Gdańska durchgeführten internationalen Symposions am Weserrenaissance-Museum Schloß Brake (30. Januar bis 1. Februar 2004)*, Marburg 2005

BORGOLTE 1998
Michael Borgolte, Memoria. Zwischenbilanz eines Mittelalterprojekts, in: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 46 (1998), 197-210

BOSMAN-JELGERSMA 1979
Henriëtte Augusta Bosman-Jelgersma, *Vijf eeuwen Delftse apothekers. Een bronnenstudie over de geschiedenis van de farmacie in een hollandse stad*, Amsterdam 1979

BOTS 1992
Hans Bots, Tolerantie of gecultiveerde tweedracht. Het beeld van de Nederlandse tolerantie bij buitenlanders in de zeventiende en achttiende eeuw, in: BMGN 107 (1992), 657-669

BOURDIEU 1983
Pierre Bourdieu, Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital, in: Reinhard Kreckel (Hg.), *Soziale Ungleichheiten* (Soziale Welt; Sonderbd. 2), Göttingen 1983, 183-198

BRANDSMA 1939
Titus Brandsma, Vondels vriend de Carmeliet Pater Karel Couvrechef, in: *Studies over Vondel en zijn tijd. Liber Amicorum van B.H. Molkenboer O.P.*, Amsterdam 1939, 42-67

BRANDT 1999
Reinhard Brandt, *Die Wirklichkeit des Bildes. Sehen und Erkennen – vom Spiegel zum Kunstbild*, München/Wien 1999

BRAUN 1907
Joseph Braun, *Die Liturgische Gewandung im Occident und Orient nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik*, Freiburg 1907

BREDIUS 1880-82
Abraham Bredius, De boeken van het oude St. Lucasgilde te 's-Gravenhage, (Teil 1) in: *Obreens Archief* 3 (1880/81), 255-298, (Teil 2) in: ebd. 4 (1881/82), 1-44

BREDIUS 1882/83A
Abraham Bredius, Aanbesteding van Tromp's Tombe, in: *Obreens Archief* 5 (1882-83), 62-66

BREDIUS 1882/83B
Abraham Bredius, De Dekens en Hooftmans van het Haagsche St. Lucas Gilde 1631-1658, in: *Obreens Archief* 5 (1882/83), 67-94

BREDIUS 1882/82C
Abraham Bredius, De schilder Hendrick Cornelisz. van Vliet. Geboren te Delft 1611 of 1612, overleden aldaar 1675, in: *Obreens Archief* 5 (1882/83), 284-287

BREDIUS 1888
Abraham Bredius, De Haagsche schilders Joachim en Gerard Houckgeest, in: *Oud Holland* 6 (1888), 11-86

BREDIUS 1890-95
Abraham Bredius, Het Schildersregister van Jan Sysmus. Stads Doctor van Amsterdam, in: *Oud Holland* 8 (1890), 1-16, 217-234, 297-313, 9 (1891), 137-147, 12 (1894), 160-171, 13 (1895), 112-120

BREDIUS 1915-1922
Abraham Bredius (Hg.), *Künstler-Inventare: Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des XVIten, XVIIten und XVIIIten Jahrhunderts* (Quellenstudien zur Holländischen Kunstgeschichte; Bde. 5-7, 10-14), 8 Bde., Den Haag 1915-1922

BRENNINKMEYER-DE ROOIJ 1982
B. Brenninkmeyer-de Rooij, Notities betreffende de decoratie van de Oranjezaal in Huis Ten Bosch uitgaande van H. Peter-Raupp, Die Ikonographie des Oranjezaal, Hildesheim/New York 1980, in: *Oud Holland* 96 (1982), 133-185

BREUNESSE 1981
J. Breunesse, De schilderkunst van ca. 1650 tot ca. 1670, in: Ausst.-Kat. Delft 1981, I, 181-190

BRIENEN 1987
Teunis Brienen, Johan Cornelisz. van Bleiswijk (1616-1696), in: BRIENEN U.A. 1987, 71-82

BRIENEN U.A. 1986
Teunis Brienen u.a., *De Nadere Reformatie. Beschrijving van haar voornaamste vertegenwoordigers*, Den Haag 1986

BRIENEN U.A. 1987
Teunis Brienen u.a., *Figuren en thema's van de Nadere Reformatie, deel 1, enige figuren*, Kampen 1987

BRIENEN U.A. 1990
Teunis Brienen u.a., *Figuren en thema's van de Nadere Reformatie, II*, Kampen 1990

BRIENEN U.A. 1993
Teunis Brienen u.a., *Theologische aspecten van de Nadere Reformatie*, Zoetermeer 1993

BRIÈRE-MISME 1935
Cl. Brière-Misme, Un émule de Vermeer et de Pieter de Hooch. Cornélis de Man, in: *Oud Holland* 52 (1935), 1-26, 97-120

BRÜCKNER 2007
Wolfgang Brückner, *Lutherische Bekenntnisgemälde des 16. bis 18. Jahrhunderts. Die illustrierte Confessio Augustana* (Adiaphora. Schriften zur Kunst und Kultu im Protestantismus, hg. von Hasso von Poser und Groß-Naedlitz im Auftrage des Landeskirchenamtes der Ev.-luth. Landeskirche Hannover), Regensburg 2007

BRUGGEMAN U.A. 1996
M. Bruggeman u.a. (Red.), *Mensen van de Nieuwe Tijd. Een liber amicorum voor A.Th. van Deursen*, Amsterdam 1996

BRUSATI 1995
Celeste Brusati, *Artifice and Illusion. The Art and Writing of Samuel van Hoogstraten*, Chicago/London 1995

BRUSATI 2009
Celeste Brusati, Reforming Idols and Viewing History in Pieter Saenredam's Perspectives, in: Michael W. Cole & Rebecca Zorach (Hgg.), *The Idol in the Age of Art Objects, Devotions and the Early Modern World*, Farnham/Burlington (VT) 2009, 31-56

DE BRUYN 1951
Josua de Bruyn, David Bailly, „fort bon peintre en pourtraicts et en vie coye", in: *Oud Holland* 66 (1951), 148-163; David Bailly (slot), in: ebd., 212-227

VAN BUEREN 2005A
Truus van Bueren, in Zus. mit Andrea van Leerdam (Hg.), *Care for the Here and the Hereafter: Memoria, Art and Ritual in the Middle Ages*, Turnhout 2005

VAN BUEREN 2005B
Truus van Bueren, Care for the Here and the Hereafter: a Multitude of Possibilities, in: VAN BUEREN 2005a, 13-34

VAN BUEREN & OEXLE 2005
Truus van Bueren & Otto Gerhard Oexle, Die Darstellung der Sukzession: über Sukzessionsbilder und ihren Kontext, in: VAN BUEREN 2005A, 55-77

BUIJSEN 1999
Edwin Buijsen, Het ‚archief' van een architectuurschilder. Een tekenboekje van Daniel de Blieck, in: *Antiek* 30 (1995), Nr. 2, 60-68

BUIJSEN 1999
Edwin Buijsen, *Haagse Schilders in de Gouden Eeuw. Het Hoogsteder Lexikon van alle schilders werkzaam in Den Haag 1600-1700*, Den Haag/Zwolle 1999

BURDA & MAAR 2004
Hubert Burda & Christa Maar (Hgg.), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, 2. Aufl., Köln 2004

BURG 2007
Tobias Burg, *Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert* (Diss. Dresden, 2003), Berlin u.a. 2007

BURSCHEL 2005
Peter Burschel, Gemalte Kirchenräume in den nördlichen Niederlanden des 17. Jahrhundert, in: DÜRR & SCHWERHOFF 2005, Frankfurt/M. 2005

BUSSAGLI 2007
Marco Bussagli (Hg.), *Rom. Kunst und Architektur*, Königswinter 2007

BÜTTNER 2003
Frank Büttner, Art. Perspektive, in: PFISTERER 2003A, 265-269

BUTZER 2001
Günter Butzer, Art. Meditation, in: HWRH, Bd. 5 (2001), Sp. 1016-1023

BUVELOT 1995
Quentin Buvelot, Ontwerpen voor geschildere decoratieprogramma's, in: AUSST.-KAT. AMSTERDAM 1995, 121-153

CARRUTHERS 1990
Mary J. Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture* (Cambridge Studies in Medieval Literature, hg. von Alastair Minnis; Bd. 10), Cambridge u.a. 1990

CARRUTHERS 2008
Mary J. Carruthers, *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200* (Cambridge Studies in Medieval Literature, hg. von Alastair Minnis), 4. Aufl., Cambridge u.a. 2008

CARRUTHERS & ZIOLKOWSKI 2002
Mary Carruthers & Jan. M. Ziolkowski, General Introduction, in: diess. (Hgg.), *The Medieval Craft of Memory. An Anthology of Texts and Pictures* (Material Texts, hg. von Roger Chartier u.a.), Philadelphia 2002, 1-31

CASPERS & SCHNEIDERS 1990
Charles Caspers & Marc Schneiders (Hgg.), *Omnes Circumadstantes. Contribution towards a history of the role of the people in the liturgy. Presented to Herman Wegman on the occasion of his retirement from the chair of History of liturgy and theology in the Katholieke Theologische Universiteit Utrecht*, Kampen 1990

CLEMENS 1990
Theo Clemens, Liturgy and piety in the Netherlands during the seventeenth and eighteenth centuries, in: CASPERS & SCHNEIDERS 1990, 197-217

CONFORTI 1993
Claudia Conforti, *Giorgio Vasari architetto*, Mailand 1993, 129-142

CONFORTI 2000
Claudia Conforti, La cappella Del Monte a Roma in un disegno du Giovan Antonio Dosio, in: *Il Disegno di Architettura* 21-22 (Okt. 2000), 34-35

COSSEE 2003
Eric H. Cossee, Het ambtsgewaad van de Nederlandse predikant, in: Arie Leendert Molendijk (Red.), *Materieel christendom: religie en matieële cultuur in West-Europa*, Hilversum 2003, 147-164

CRAFT-GIEPMANS U.A. 2007
Sabine Craft-Giepmans u.a. (Red.), *Stadhouders in beeld. Beeldvorming van de stadhouders van Oranje-Nassau in contemporaine grafiek 1570-1700* (= *Jaarboek Oranje-Nassau Museum* 2006), Rotterdam/Gonsveld 2007

DALY 1979
Peter M. Daly, *Emblem Theory. Recent German Contributions to the Characterization of the Emblem Genre* (Wolfenbütteler Forschungen; Bd. 9) Nendeln/Liechtenstein 1979

DEKONINCK 2004
Ralph Dekoninck, ‚Imagines peregrinantes': the international genesis and fate of two biblical picture books (Barrefelt and Nadal) conceived in Antwerp at the end of the sixteenth century, in: GELDERBLOM, DE JONG & VAN VAECK 2004, 49-64

DEKONINCK 2005
Ralph Dekoninck, *Ad Imaginem. Statuts, fonctions et usages de lïmage dans la littératture spirituelle jésuite du XVIIe siècle*, Genf 2005

DEKONINCK & GUIDERDONI-BRUSLÉ 2007
Ralph Dekoninck & Agnés Guiderdoni-Bruslé, *Emblemata Sacra: the Rhetoric and Hermeneutics of Illustrated Sacred Discourse*, Turnhout 2007

DELFORTERIE 1986
C.W. Delforterie, Frans Jansz. van Santen, 17e-eeuws boekenliefhebber te Leiden en zijn familie, in: *Jaarboek van het Centraal Bureau voor Genealogie en het Iconographisch Bureau* 40 (1986), 107-132

VAN DEURSEN 1974
Arie Th. van Deursen, *Bavianen en Slijkgeuzen. Kerk en kerkvolk ten tijde van Maurits en Oldenbarnevelt* (Van Gorcum's Historische Bibliotheek; Bd. 92), Assen 1974

VAN DEURSEN 1976
A. Th. van Deursen, Kerk of parochie. De kerkmeesters en de dood ten tijde van de Republiek, in: *Tijdschrift voor Geschiedenis* 89 (1976), 531-537

VAN DEURSEN 1981
A. Th. van Deursen, De Raad van State onder de Republiek van 1588-1795, in: *Raad van State 450 jaar*, Den Haag 1981, 49-91

VAN DEURSEN 1996
Arie Th. van Deursen, *Mensen van klein vermogen. Het kopergeld van de Gouden Eeuw*, Amsterdam 1996 (1. Aufl. 1978-81 in 4 Teilen)

VAN DEURSEN 2004
Arie Th. van Deursen, *De last van veel geluk. De geschiedenis van Nederland, 1555-1702*, Amsterdam 2004

DUITS 2003
Henk Duits, ‚Een cieraadt zyner Eeuwe'. Over Geeraardt Brandts karakterschets van zijn held in Het Leven en Bedryf van den Heere Michiel de Ruyter (1687), in: VAN VAECK, BREMS & CLAASSENS 2003, 229-248

DIBBITS 2001
Hester Dibbits, *Vertrouwd bezit. Materiële cultuur in Doesburg en Maassluis 1650-1800* (Memoria. Cultuur- en mentaliteitshistorische studies over de Nederlanden, hg. von Willem Frijhoff & Henk Hoeks), Nijmegen 2001, digital verfügbar unter URL: http://www.meertens.knaw.nl/pdf/etnologie/BoekDibbits.pdf (zuletzt gesehen am 3. Juni 2009)

VAN DILLEN 1937-39
J.G. van Dillen, Summiere Staat van de in 1622 in de Provincie Holland gehouden volkstelling, in: *Economisch-historisch Jaarboek* 21 (1937-39), 167-189

DIRKSE 1990
Paul Dirkse, Cornelis de Visscher en de iconografie van het Noordnederlandse pastoorsportret, in: H. Blasse-Hegeman u.a. (Red.), *Nederlandse Portretten. Bijdragen over de portretkunst in de Nederlanden uit de zestiende, zeventiende en achttiende eeuw* (= LKJ 8(1989)), Den Haag 1990, 255-284

DIRKSEN 2002
Pieter Dirksen (Hg.), *Sweelinck Studies. Proceedings of the Sweelinck Symposium Utrecht 1999*, Utrecht 2002

DLUGAICZYK 2005
Martina Dlugaiczyk, *Der Waffenstillstand (1609-1621) als Medienereignis. Politsche Bildpropaganda in den Niederlanden* (Niederlande-Studien, hg. von Amand Berteloot u.a.; Bd. 39), Münster u.a. 2005

DOBSCHÜTZ 1899
Ernst von Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, 4 Bde., Leipzig 1899

DOMBROWSKI 2001
Damian Dombrowski, Die Grablege der sächsischen Kurfürsten zu Freiberg: Ideelle Dimensionen eines internationalen Monuments, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 64 (2001), 234-271

DORIVAL 1976
Bernard Dorival, *Philippe de Champaigne 1602-1674. La vie, l'œuvre, et le catalogue raisonné de l'œuvre*, 2 Bde., Paris 1976

DORIVAL 1992
Bernard Dorival, *Supplément au Catalogue raissoné de l'œuvre de Philippe de Champaigne*, Paris 1992

DRIESSEN 1900
A. Driessen, Hontselersdijk en Naaldwijk vóór de Hervorming, in: BGBH 25 (1900), 62-143

DUBBE 1992
B. Dubbe, Interieur en inventaris tot 1800, in: Aart J.J. Mekking, *De Grote of Lebuinuskerk te Deventer. De ‚Dom' van het Oversticht veelzijdig bekeken* (Clavis. Kunsthistorische monografieën; Bd. 11), Utrecht/Zutphen 1992, 234-279

DUBOURG GLATINY 2002
Pascal Dubourg Glatiny, Hans Vredeman de Vries und die Perspektive, in: AUSST.-KAT. LEMGO & ANTWERPEN 2002, 127-132

DUDOK VAN HEEL 1993
Bas Dudok van Heel, Amsterdamse schuil- of huiskerken?, in: *Holland, regionaal-historisch tijdschrift* 25 (1993), 1-10

DUDOK VAN HEEL 2006
Sebastien Abraham Corneille (Bas) Dudok van Heel, *De jonge Rembrandt onder tijdgenoten. Godsdienst en schilderkunst in Leiden en Amsterdam* (Diss. Nijmegen), Nijmegen 2006

DUKE 2009
Alastair Duke, Calvinists and ‚Papist Idolatry': The Mentality of the Image-breakers in 1566, in: ders., *Dissident Identities in the Early Modern Low Countries*, hg. von Judith Pollmann & Andrew Spicer, Farnham/Burlington, VT 2009, 179-197 (zuerst auf nl. in: BRUGGEMAN U.A. 1996, 29-45)

DEN DULK 1994
M. den Dulk, Tafelen in de kerk. Een opstandige avondmaalsliturgie, in: *De zeventiende eeuw* 10 (1994), 24-28

DÜRR 2005
Renate Dürr, Zur politischen Kultur im lutherischen Kirchenraum. Dimensionen eines ambivalenten Sakralitätskonzeptes, in: DÜRR & SCHWERHOFF 2005, 498-527

DÜRR & SCHWERHOFF 2005
Renate Dürr & Gerd Schwerhoff (Hgg.), *Kirchen, Märkte und Tavernen. Erfahrungs- und Handlungsräume in der Frühen Neuzeit* (= *Zeitsprünge* 9 (2005), H. 3), Frankfurt/M. 2005

VAN ECK 1993/94
Xander van Eck, From doubt to conviction: clandestine Catholic churches as patrons of Dutch Carravaggesque painting, in: *Simiolus* 22 (1993/94), 217-234

VAN ECK 1994
Xander van Eck, *Kunst, twist en devotie. Goudse katholieke schuilkerken 1572-1795*, Diss. Amsterdam VU (Oudheidkundige Kring „Die Goude"; Bd. 24), Delft 1994

VAN ECK 1999
Xander van Eck, The artist's religion: paintings commissioned for clandestine Catholic churches in the northern Netherlands, 1600-1800, in: *Simiolus* 27 (1999), 70-94

VAN ECK 2003
Xander van Eck, Dreaming of an eternally Catholic Utrecht during Protestant rule: Jan van Bijlert's Holy Trinity with Sts Willibrord and Boniface, in: *Simiolus* 30 (2003), 19-33

VAN ECK 2008
Xander van Eck, *Clandestine splendor. Paintings for the Catholic Church in the Dutch Republic* (Studies in Netherlandish art and cultural history; Bd. 9), Zwolle 2008

I.H. VAN EEGHEN 1974
I.H. van Eeghen, Illustraties van de 17de-eeuwse beschrijvingen en plaatwerken van Amsterdam, in: *Jb Amstelodamum* 66 (1974), 96-116

I.H. VAN EEGHEN 1976
I.H. van Eeghen, De Familiestukken van Metsu van 1657 en van De Witte van 1678 met vier Levensgeschiedenissen (Gillis Valckenier, Nicolaas Listingh, Jan Zeeuw en Catharina van de Perre), in: *Jb Amstelodamum* 68 (1976), 78-107

P. VAN EEGHEN 1958
P. van Eeghen, Kinderbescherming 300 en 200 jaar geleden, in: *Mdbl Amstelodamum* 45 (1958), 217-224

EEKHOUT 1992
Luc Eekhout, *Het admiralenboek. De vlagofficieren van de Nederlandse marine 1392-1991* (Bijdragen tot de Nederlandse Marinegeschiedenis; Bd. 6), Amsterdam 1992

EHRENPREIS & LOTZ-HEUMANN 2008
Stefan Ehrenpreis & Ute Lotz-Heumann, *Reformation und konfessionelles Zeitalter* (Kontroversen um die Geschichte, hg. von Arnd Baurkämper, Peter Steinbach & Edgar Wolfrum), 2. Aufl., Darmstadt 2008

EIBACH & SANDL 2003
Joachim Eibach & Marcus Sandl (Hgg.), *Protestantische Identität und Erinnerung. Von der Reformation bis zur Bürgerrechtsbewegung in der DDR* (Formen der Erinnerung, hg. von Günter Oesterle; Bd. 16), Göttingen 2003

EKKART 2007
Rudi Ekkart, Das Porträt im Goldenen Zeitalter, in: AUSST.-KAT. LONDON & DEN HAAG 2007-08, 17-47

EMMENS 1979
Jan Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst* (Verzameld werk; Bd. 2), Amsterdam 1979

EMMENS 1981A
Jan Emmens, Apelles en Apollo. Nederlandse gedichten op schilderijen in de 17de eeuw, in: ders., *Kunsthistorische Opstellen* I (Verzameld werk; Bd. 3), Amsterdam 1981, 5-60

EMMENS 1981B
Jan Emmens, Ay Rembrant, Maal Cornelis Stem, in: ders., *Kunsthistorische Opstellen* I (Verzameld werk; Bd. 3), Amsterdam 1981, 61-97, zuerst publ. in: NKJ 7 (1956), 133-165

VAN EIJNATTEN & VAN LIEBURG 2005
Joris van Eijnatten & Fred van Lieburg, *Nederlandse religiegeschiedenis*, Hilversum 2005

EIKEMEIER 1974
Peter Eikemeier, Das Familienbildnis des Emanuel de Witte in der Alten Pinakothek, in: *Pantheon* 32 (1974), 255-261

EIRE 1986
Carlos M.N. Eire, *War against Idols. The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin*, Cambridge u.a. 1986

EISLER 1923
Max Eisler, *Alt-Delft. Kultur und Kunst*, Amsterdam/Wien 1923

ERDEI 1990
Klára Erdei, *Auf dem Wege zu sich selbst: Die Meditation im 16. Jahrhundert. Eine funktionsanalytische Gattungsbeschreibung* (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung; Bd. 8), Wiesbaden 1990

ESSER 2001
Raingard Esser, Political Change and Urban Memory. Amsterdam Remembers Her Past, in: *Dutch Crossing* 25 (2001), 89-102

EX & SCHOLTEN 2001
Nicole Ex & Frits Scholten, *De Prins en De Keyser. Restauratie en geschiedenis van het grafmonument voor Willem van Oranje*, Bussum 2001

J. EXALTO 2003
John Exalto, Gekerm, gekrijt, geween. Emotie en lichaamstaal in het Nederlandse piëtisme, in: DNR 27 (2003), 51-79

J. EXALTO 2005
John Exalto, *Gereformeerde heiligen. De religieuze exempeltraditie in vroegmodern Nederland* (Diss. Amsterdam VU), Amsterdam 2005

K. EXALTO 1975
Karel Exalto, *De dood ontmaskerd. De voorbereiding op de dood in de late middeleeuwen, in de reformatie en in de gereformeerde theologie in de zeventiende en begin achttiende eeuw*, Amsterdam 1975

EYBL 2001
F.M. Eybl, Art. Leichenpredigt, in: HWRH, Bd. 5 (2001), Sp. 124-145

FALKENBURG 1985
Reindert L. Falkenburg, *Joachim Patinir: het landschap als beeld van de levenspelgrimage* (Diss. Amsterdam), Nijmegen 1985

FALKENBURG 1989A
Reindert L. Falkenburg, De betekenis van het geschilderde Hollandse landschap van de zeventiende eeuw: een beschouwing naar aanleiding van enkele recente interpretaties, in: *Theoretische geschiedenis* 16 (1989), 131-153

FALKENBURG 1990A
Reindert L. Falkenburg, Landschapschilderkunst en doperse spiritualiteit in de 17de eeuw – een connectie?, in: *Doopsgezinde Bijdragen, nieuwe reeks* 16 (1990), 129-153

FALKENBURG 1990B
Reindert L. Falkenburg, Antithetical Iconography in Early Modern Netherlandish Landscape Painting, in: Akira Kofuku, Lubomir Slavíček u.a., *Bruegel and Netherlandish Landscape Painting from the National Gallery Prague* (Ausst. Tokio, The National Museum of Western Art & Kyoto, The National Museum of Modern Art, 1990), Tokio u.a. 1990, 25-33

FALKENBURG 1990C
Reindert L. Falkenburg, Alter Einoutus. Over de aard en herkomst van Pieter Aertsens stilleven-conceptie, in: G.Th.M. Lemmens, *Pieter Aertsen* (= NKJ 40 (1989)), Den Haag 1990, 41-66

FALKENBURG 1994
Reindert L. Falkenburg, *The Fruit of Devotion. Mysticism and the Imagery of Love in Flemish Paintings of the Virgin and Child, 1450-1550* (Oculi. Studies in the Arts of the Low Countries, hg. von Bert W. Meijer & Rob Ruurs; Bd. 5), Amsterdam/Philadelphia 1994

FALKENBURG 1999
Reindert L. Falkenburg, Calvinism and the emergence of Dutch seventeenth-century landscape art - a critical evaluation, in: FINNEY 1999, 343-368

FALKENBURG 2007
Reindert L. Falkenburg, Landscape, in: *kritische berichte* 35 (2007), Heft 3 (Mythen der Kunstwissenschaft – Art Historical Mythologies), 45-50

FALKENBURG U.A. 1994
Reindert Falkenburg u.a. (Red.), *Beelden in de laten Middeleeuwen en Renaissance / Late Gothic and Renaissance Sculpture in The Netherlands* (= NKJ 45 (1994)), Zwolle 1994

FALKENBURG U.A. 1995
Reindert L. Falkenburg u.a (Red.), *Beeld en zelfbeeld in de Nederlandse kunst, 1550-1750 / Image and self-image in Netherlandish art, 1550-1750* (= NKJ 46 (1995)), Zwolle 1995

FALKENBURG, MELION & RICHARDSON 2007
Reindert L. Falkenburg, Walter S. Melion & Todd M. Richardson (Hgg.), *Image and Imagination of the Religious Self in Late Medieval and Early Modern Europe* (Proteus: Studies in Early Modern Identity Formation, hg. von Karl Enenkel, Reindert Falkenburg & Mark Meadow), Turnhout 2007

FILEDT KOK 1996
Jan Piet Filedt Kok zus. mit Bart Cornelis, Anneloes Smits (Bearb.), Ger Luijten (Hg.), *Lucas van Leyden* (The New Hollstein. Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700), Rotterdam 1996

FILIPCZAK 1990
Zirka Zaremba Filipczak, Reflections on Motifs in Van Dyck's Portraits, in: Arthur K. Wheelock, Jr., Susan J. Barnes & Julius S. Held, *Anthony van Dyck* (Ausst. Washington, National Gallery of Art, 1990-91), Washington 1990, 59-68

FINNEY 1999
Paul Corbey Finney (Hg.), *Seeing beyond the Word. Visual Arts and the Calvinistic Tradition*, Grand Rapids/Cambridge 1999

FLAMENT 1887
A.J. Flament, De ‚Waerlycke Voorsegginghe' van Johannes Brugman, in: *Archief voor Nederlandsche kerkgeschiedenis* 2 (1887), 307-326

FLOERKE 1905
Hanns Floerke, *Die Formen des Kunsthandels, das Atelier und die Sammler in den Niederlanden vom 15.-18. Jahrhundert* (Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte), München/Leipzig 1905

FLORIJN 1992
H. Florijn, Nadere Reformatie en eredienst, in: O. DE JONG, VAN 'T SPIJKER & FLORIJN 1992, 101-150

FOCK 1998
C. Willemijn Fock, Werkelijkheid of schijn. Het beeld van het Hollandse interieur in de zeventiende-eeuwse genreschilderkunst, in: *Oud Holland* 112 (1998), 187-246

FOCK 1990
C. Willemijn Fock, Kunstbezit in Leiden in de 17de eeuw, in: Th.H. Lunsingh Scheurleer, C. Willemijn Fock & A.J. Van Dissel, *Het Rapenburg. Geschiedenis van een Leidse gracht*, Bd. 5, Leiden 1990, 3-33

FOCK 2005
C. Willemijn Fock, Interieuropvattingen van Amalia van Solms: Een Frans getint hof in de Republiek (ca. 1625-1675), in: *Gentse bijdragen tot de interieurgeschiedenis* 34 (2005), 25-45

FOLMER-VAN OVEN 1995
Thera Folmer-van Oven, Het stedelijk schoon in prent- en tekenkunst tot circa 1700, in: *De trots van Haarlem. Promotie van een stad in kunst en historie* (Ausst. Haarlem, Frans Hals Museum & Teylers Museum, 1995), Haarlem 1995, 163-168

FÖLSING 2008
Ulla Fölsing, Gebell im Gotteshaus, in: *Weltkunst* 78 (2008), Nr. 3, 43-46

FÖLTING 1985
Hans Peter Fölting, *De vroedschap van 's-Gravenhage 1572-1795*, Pijnacker 1985

DE LA FONTAINE VERWEY 1978
Herman de la Fontaine Verwey, Gerard Thibault en zijn Academie de l'espée, in: *Jb Amstelodamum* 69 (1977), 23-54

FORSSMAN 1956
Erik Forssman, *Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts* (Diss. Uppsala), Stockholm/Köln 1956

FOUCART 1975
Jacques Foucart, Anmerkungen zu einigen Bildern von Houckgeest in französischem Besitz, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 20 (1975), 57-60

FRANKEN 2006
Michiel Franken, Leren door imiteren: het navolgen van schilderijen in Rembrandts werkplaats, in: AUSST.-KAT. AMSTERDAM & BERLIN 2006, 153-177

FREMANTLE 1959
Katharine Fremantle, *The baroque Townhall of Amsterdam* (orbis artium. Utrechtse kunsthistorische studiën; Bd. 4), Utrecht 1959

FRIJHOFF 1983
Willem Frijhoff, Katholieke toekomstverwachting ten tijde van de Republiek: structuur, en grondlijnen tot een interpretatie, in: BMGN 98 (1983), 430-459

FRIJHOFF 1995
Willem Frijhoff, *Wegen van Evert Willemsz: Een Hollands weeskind op zoek naar zichzelf, 1607-1647*, Nijmegen 1995

FRIJHOFF 2002
Willem Frijhoff, The function of the miracle in a Catholic minority. The United Provinces in the seventeenth century, in: ders., *Embodied belief. Ten essays on religious culture in Dutch history* (ReLiC. Studies in Dutch Religious History, hg. von Joris van Eijnatten & Fred van Lieburg; Bd. 1), Hilversum 2002, 111-136 (zuerst auf frz. in: *Revue d'histoire de la spiritualité* 48 (1972), 151-177)

FRIJHOFF & SPIES 2000
Willem Frijhoff & Marijke Spies, *1650. Bevochten eendracht* (Nederlandse Cultuur in Europese Context; Bd. 1), 2. Aufl., Den Haag 2000

FUCHS 1973
Rudolf H. Fuchs, Over het landschap. Een verslag naar aanleiding van Jacob van Ruisdael, Het Korenveld, in: *Tijdschrift voor Geschiedenis* 86 (1973), 282-292

FUSENIG 2005
Thomas Fusenig, Neefs und Co. - Die Antwerpener Architekturmalerei im frühen 17. Jahrhundert, in: BORGGREFE & LÜPKES 2005, 143-151

FUSENIG 2006
Thomas Fusenig, Netherlandish *Church Pictures* around 1600 – their Meaning and Use, in: Małgorzata Ruszkowska-Macur (Hg.), *Netherlandish Artists in Gdańsk in the Time of Hans Vredeman de Vries. Materials from the conference organized by Museum of the History of the City of Gdansk and Weserrenaissance-Museum Schloß Brake Lemgo, Main City Town Hall Gdańsk 20-21 November 2003*, Gdańsk 2006, 93-101

FUSENIG 2009
Thomas Fusenig, Religion, Moral und Wissenschaft, in: AUSST.-KAT. WUPPERTAL 2009, 150-159

FUSENIG & VERMET 2002
Thomas Fusenig & Bernard Vermet, Der Einfluß von Hans Vredeman de Vries auf die Malerei, in: AUSST.-KAT. LEMGO & ANTWERPEN 2002, 161-178

GAEHTGENS & FLECKNER 1996
Thomas W. Gaehtgens & Uwe Fleckner (Hgg.), *Historienmalerei* (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren; Bd. 1), Berlin 1996, digitale Edition: *Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren. Historienmalerei, Porträt, Landschaftmalerei, Genremalerei, Stilleben*, hg. vom Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin (Digitale Bibliothek 158), Berlin 2007

GANZ 2003
David Ganz, *Barocke Bilderbauten. Erzählung, Illusion und Institution in römischen Kirchen 1580-1700* (Studien zur Internationalen Architektur- und Kunstgeschichte; Bd. 14), Petersberg 2003

GASKELL 1990
Ivan Gaskell, Pieter Jansz. Saenredam and the Great Church of 's-Hertogenbosch, in: SCRIBNER & WARNKE 1990, 249-259

GELDERBLOM, DE JONG & VAN VAECK 2004
Arie-Jan Gelderblom, Jan L. de Jong & Marc van Vaeck (Hgg.), *The Low Countries as a Crossroads of Religious Beliefs* (Intersections. Yearbook for Early Modern Studies; Bd. 3), Leiden/Boston 2004

GEUENICH & OEXLE 1994
Dieter Geuenich & Otto Gerhard Oexle (Hgg.), *Memoria in der Gesellschaft des Mittelalters*, Göttingen 1994

GILSON 1957
Etienne Henry Gilson, *Painting and Reality* (The A.W. Mellon Lectures in the Fine Art 1955, National Gallery of Art Washington; Bd. 4), London 1957

GLAUDEMANS & SMIT 2007
Ronald Glaudemans & Jos Smit, „Ende men maecter een capel" Een andere kijk op de architectuur- en bouwgeschiedenis van de Kapel ter Heilige Stede, in: *Mdbl. Amstelodamum* 94 (2007), 19-31

GLUDOVATZ 2005
Karin Gludovatz, Der Name am Rahmen, der Maler im Bild. Künstlerselbstverständnis und Produktionskommentar in den Signaturen Jan van Eycks, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 54 (2005), 115-175

GOEDDE 1989
Lawrence Otto Goedde, *Tempest and Shipwreck in Dutch and Flemish Art. Convention, Rhetoric, and Interpretation*, University Park/London 1989

GOEDDE 1996-97
Lawrence O. Goedde, Das Seebild als Historie und Metapher, in: AUSST.-KAT. ROTTERDAM & BERLIN 1996-97, 59-74

GOMBRICH 1956
Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion. A Study of Psychology of Pictorial Representation* (The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts 1956, National Gallery of Art Washington; Bd. 5), Washington/New York 1960

GOMBRICH 2002
Ernst H. Gombrich, *Kunst & Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, 6. Aufl., Berlin 2002 (Übers. von GOMBRICH 1956)

GOOSENS 1998
Eymert-Jan Goosens, De Vredestempel. Het Amsterdamse stadspaleis uit 1648, in: Jacques Dane (Red.), *1648. Vrede van Munster, feit en verbeelding*, Zwolle 1998, 205-223

GORMANS 2007
Andreas Gormans, Sakrale Räume als politische Räume. Gemalte Kircheninterieurs in der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts, in: WEGMANN & WIMBÖCK 2007, 159-194

GORMANS & LENTES 2007
Andreas Gormans & Thomas Lentes (Hgg.), *Das Bild der Erscheinung: die Gregorsmesse im Mittelalter* (KultBild. Visualität und Religion in der Vormoderne, hg. von Thomas Lentes; Bd. 3), Berlin 2007

GÖTTLER 1994
Christine Göttler, „Jede Messe erlöst eine Seele aus dem Fegefeuer". Der privilegierte Altar und die Anfänge des barocken Fegefeuerbildes in Bologna, in: Peter Jezler, *Himmel Hölle Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter* (Ausst. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum & Köln, Wallraff-Richartz-Museum, 1994), Zürich 1994, 149-164

GOUDAPPEL 1981A
C.D. Goudappel, Het kerkelijk leven van de gereformeerden, in: AUSST.-KAT. DELFT 1981, I, 102-108

GOUDAPPEL 1981B
C.D. Goudappel, Luthersen en remonstranten, in: AUSST.-KAT. DELFT 1981, I, 107f.

GRAAF 1891-1895
J.J. Graaf, Uit de Levens der „Maechden van den Hoeck“ te Haarlem, in: BGBH 17 (1891), 231-302; 18 (1893), 61-149, 197-257, 428-446; 19 (1894), 140-159, 287-313; 20 (1895), 110-159, 321-402

GRAAFHUIS 1972
A. Graafhuis, Utrecht in Branding. deel 2, in: *Spiegel Historiael* 7 (1972), 401-409

GRAAFHUIS 1974
A. Graafhuis, De orkaan van 1674. „De Donder-Basuyne Godts“, in: *Maandblad Oud-Utrecht* 47 (1974), Nr. 6, 41-46

GRAAFLAND 1986
Cornelis Graafland, Jodocus van Lodenstein (1620-1676), in: BRIENEN U.A. 1986, 85-125

GRAAFLAND, OP 'T HOF & VAN LIEBURG 1995
Cornelis Graafland, Willem J. op 't Hof & Fred A. van Lieburg, Nadere Reformatie: opnieuw een poging tot begripsbepaling, in: DNR 19 (1995), 105-184, digital verfügbar unter URL: http://www.ssnr.nl/site/pagina.php?pagina_id=13 (zuletzt gesehen 3. Juni 2009)

GREYERZ U.A. 2003
Kaspar von Greyerz, Manfred Jacobuwski-Thiessen, Thomas Kaufmann & Hartmut Lehmann (Hgg.), *Interkonfessionalität – Transkonfessionalität – binnenkonfessionelle Pluralität. Neue Forschungen zur Konfessionalisierungsthese* (Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte; Bd. 201), Heidelberg 2003

GRIJP 1994
Louis Peter Grijp, Van Geuzenlied tot Gedenck-clanck. Eerste deel: Het geuzenliedboek in de Gouden Eeuw, in: *De zeventiende eeuw* 10 (1994), 118-132

GRIJZENHOUT 1999
Frans Grijzenhout, De verbeelding van de Vrijheid in de Nederlandse kunst, 1570-1870, in: HAITSMA MULIER & VELEMA 1999, 253-285

GRILLI 1994
Cecilia Grilli, Il commitente della Cappella della Pietà in San Pietro in Montorio in Roma, in: *Bolletino d'Arte*, Nr. 84-85, Serie VI, 79 (1994), 157-164

GROENENDIJK 1984
Leendert F. Groenendijk, *De Nadere Reformatie van het gezin. De visie van Petrus Wittewrongel op de christelijke huishouding* (Diss. Amsterdam VU), Dordrecht 1984

GROENENDIJK 2003
Leendert F. Groenendijk, *The Sanctification of the Household and the Reformation of Manners in English Puritanism and in Dutch Pietism during the Seventeenth Century*, in: Jürgen Beyer u.a. (Hgg.), Confessional Sanctity (c. 1500-c. 1800) (Veröffentlichungen des Instituts für europäische Geschichte Mainz, Abteilung für abendländische Religionsgeschichte; hg. von Gerhard May; Beiheft 51), Mainz 2003, 197-218

GROENHUIS 1981
G. Groenhuis, Calvinism and National Consciousness. The Dutch Republic as the new Israel, in: A.C. Duke & C.A. Tamse (Hgg.), *Church and State since the Reformation. Papers Delivered to the Seventh Anglo-Dutch Historical Conference*, Den Haag 1981, 118-133

GROENVELD 1967
Simon Groenveld, *De Prins voor Amsterdam. Reacties uit pamfletten op de aanslag van 1650* (Fibulareeks; Bd. 30), Bussum 1967

DE GROOT 1996
Arie de Groot, Internal Arrangements in the Utrecht Cathedral Before and After the Reformation, in: Elisabeth de Bièvre, *Utrecht, Britain and the Continent. Archaeology, Art and Architecture* (The British Archaeological Association Conference Transactions; Bd. XVIII) Leeds 1996, 253-261

GRUNEWALD, JÜRGENS & LUTH 2001
Eckhard Grunewald, Henning P. Jürgens & Jan R. Luth (Hgg.), *Der Genfer Psalter und seine Rezeption in Deutschland, der Schweiz und den Niederlanden 16.-18. Jahrhundert* (Frühe Neuzeit. Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext, Bd. 97), Tübingen 2004

GUIDERDONI BRUSLÉ 2003
Agnès Guiderdoni Bruslé, Discours mystique et ‚Désimagination' (Entbildung) au début du dix-septième siècle, in: VAN VAECK, BREMS & CLAASENS 2003, 961-978

GÜNTHER 1975
Horst Günther, Art. Geschichte IV. Historisches Denken in der frühen Neuzeit, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politischen Sprache in Deutschland*, hg. von Otto Brunner, Werner Conze & Reinhart Koselleck, Bd. 2, Stuttgart 1975, 625-647

HAITSMA MULIER 1984
E.O.G. Haitsma Mulier, Willem van Oranje in de historiografie van de zeventiende eeuw, in: ders. & A.E.M. Janssen (Red.), *Willem van Oranje in de Historie 1584-1984. vier eeuwen beeldvorming en geschiedschrijving*, Utrecht 1984, 32-62

HAITSMA MULIER 1993
E.O.G. Haitsma Mulier, De eerste Hollandse stadsbeschrijvingen uit de zeventiende eeuw, in: *De zeventiende eeuw* 9 (1993), 97-166

HAITSMA MULIER 1998
E.O.G. Haitsma Mulier, De zeventiende-eeuwse stadsbeschrijvingen van Amsterdam, in: *Mdbl Amstelodamum* 85 (1998), 107-115

HAITSMA MULIER & VAN DER LEM 1990
E.O.G. Haitsma Mulier & G.A.C. van der Lem, Mitarbeit P. Knevel, *Repertorium van Geschiedschrijvers in Nederland 1500-1800* (Bibliographische Reeks van het Nederlands Genootschap; Bd. 7), Den Haag 1990

HAITSMA MULIER & VELEMA 1999
E.O.G. Haitsma Mulier & W.R.E. Velema (Red.), Vrijheid. *Een geschiedenis van de vijftiende tot de twintigste eeuw* (Reeks Nederlandse Begripsgeschiedenis; Bd. 2), Amsterdam 1999

HALE 2007
Meredith Hale, Willem III op papier. Politieke Prentkunst van Romeyn de Hooghe in dienst van de stadhouder, in: CRAFT-GIEPMANS U.A. 2007, 175-192

HALSALL 1992
Albert W. Halsall, Art. Beschreibung, in: HWRH, Bd. 1 (1992), Sp. 1495-1510

VAN HAM 2003
Willem van Ham, Bergen op Zoom opnieuw beschreven. Thomas de Rouck en de Bergse geschiedenis, in: *De Waterschans*, 2003, Nr. 4, 129-136

HAMANS 1999
P.W.F.M. Hamans, *Geschiedenis van de katholieke kerk in Nederland. I. Van Missionierung tot herstel van de hiërarchie in 1853*, Brugge 1999

HAMBURGER 1998
Jeffrey F. Hamburger, *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York 1998

HAMBURGER 2000
Jeffrey F. Hamburger, Speculations on Speculation. Vision and Perception in the Theory and Practice of Mystical Devotion, in: Walter Haug & Wolfram Schneider-Lastin (Hgg.), *Deutsche Mystik im abendländischen Zusammenhang: neu erschlossene Texte, neue methodische Ansätze, neue theoretische Konzepte: Kolloquium Kloster Fischingen 1998*, Tübingen 2000, 353-401

HÄRTING 2005
Ursula Härting, Courtly Art – Höfische Bälle in Vredemans repräsentativen Räumen, in: BORGGREFE & LÜPKES 2005, 118-128

HARWOOD 2002
Lauri B. Harwood, Introduction, in: dies., Christopher Brown & Anne Charlotte Steland, *Inspired by Italy. Dutch landscape painting 1600-1700* (Ausst. London, Dulwich Picture Gallery, 2002), London 2002, 12-33

HAVERKAMP BEGEMANN & CHONG 1985
Egbert Haverkamp Begemann & Alan Chong, Dutch landscape and its associations, in: H.R. Hoetink (Hg.), *The Royal Picture Gallery Mauritshuis*, Amsterdam/New York 1985, 56-67

HAVERKORN VAN RIJSEWIJK 1890
P. Haverkorn van Rijsewijk, Eenige aanteekeningen betreffende schilders, wonende buiten Rotterdam uit het archief te Rotterdam, in: *Oud Holland* 8 (1890), 203-214

HEARN 2003
Karen Hearn, The English career of Cornelius Johnson, in: Juliette Roding u.a. (Hgg.), *Dutch and Flemish artists in Britain 1550-1800* (Leids Kunsthistorisch Jaarboek; Bd. 13), Leiden 2003, 113-128

HECHT 1997
Christian Hecht, *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin 1997

HECKSCHER & WIRTH 1959
William S. Heckscher & Karl-August Wirth, Art. Emblem, Emblembuch, in: RDK, Bd. 5 (1959), Sp. 85-228

HEISNER 1980
Beverly Heisner, Mortality and Faith: the Figural Motifs within Emanuel de Witte's Church Interiors, in: *Studies in Iconography* 6 (1980), 107-121

HELD 1936
Julius Held, Art. Architekturbild, in: RDK, Bd. 1 (1936), Sp. 905-918

HENKEL 1940
Maz Ditmar Henkel, Nederlandsche graveurs als illustratoren van Duitsche boeken in de 17. eeuw: Philipp von Zesen, in: *Maandblad voor beeldende kunsten* 17 (1940), 291-303

HENSEL 1998
Thomas Hensel, Bilderstürmende Bilder. Hendrick van Steenwijcks des Älteren „Kathedrale von Antwerpen", in: Uwe M. Schneede u.a. (Red.), *Re-Visionen des Politischen* (= *Im Blickfeld: Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* 3(1998)), 33-56

HESSLER 2002
Christiane J. Hessler, Maler und Bildhauer im sophistischen Tauziehen. Der Paragone in der italienischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts, in: AUSST.-KAT. MÜNCHEN & KÖLN 2002, 82-97

HEUER 1997
Christopher Heuer, Picture Curtains and the Dutch Church Interior ca. 1650: Framing Revelation in the Golden Age, in: *Chicago Art Journal* 7 (1997), 15-33

HIRST 1981
Michael Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford 1981

HODENPIJL 1900
C.F. Gijsberti Hodenpijl, Aanteekeningen over het geslacht Tromp en Piet Hein, in: *De Nederlandsche Leeuw* 18 (1900), Sp. 212-217

VAN HOECK 1940
Frans van Hoeck, *Schets van de geschiedenis der Jezuiten in Nederland*, Nijmegen 1940

VAN HOECK 1948
Frans J. van Hoeck, De Jezuïten-statie te Delft, 1592-1709-1771, in: *Haarlemsche Bijdragen* 60 (1948), 407-444

OP 'T HOF 1989
Willem J. op 't Hof, Het culturele gehalte van de Nadere Reformatie, in: *De zeventiende eeuw* 5 (1989), 129-140

OP 'T HOF 2004
Willem J. op 't Hof, Het Nederlands gereformeerde Piëtisme en de Nadere Reformatie in relatie tot de (beeld)cultuur in de zeventiende eeuw, in: DNR 28 (2004), 2-33

OP 'T HOF 2006
Willem J. op 't Hof, Protestant Pietism and medieval monasticism, in: Fred van Lieburg (Hg.), *Confessionalism and Pietism. Religious Reform in Early Modern Europe* (Veröffentlichungen des Institus für Europäische Geschichte Mainz. Abteilung für abendländische Religionsgeschichte, hg. von Irene Dingel; Beiheft 67), Mainz 2006, 31-50

VAN 'T HOFF [1963]
Bert van 't Hoff, *De oude plattegronden van de stad Delft*, Rotterdam o.J. [1963]

HOFIUS 1972
Otfried Hofius, *Der Vorhang vor dem Thron Gottes. Eine exegetisch-religionsgeschichtliche Untersuchung zu Hebräer 6,19 f. und 10,19f.* (Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament, hg. von Joachim Jeremias & Otto Michel; Bd. 14), Tübingen 1972

HOLLANDER 2002
Martha Hollander, *An Entrance for the Eyes. Space & Meaning in Seventeenth-Century Dutch Art*, Berkeley/Los Angeles 2002

HOLLSTEIN III
F.W.H. Hollstein, *Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, Bd. III (Boekhorst–Brueghel), Amsterdam o.J.

HOLLSTEIN V
F.W.H. Hollstein, *Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, Bd. V (Cornelisz.–Dou), Amsterdam o.J.

HOLLSTEIN VIII
F.W.H. Hollstein, *Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, Bd. VIII (Goltzius–Heemskerck), Amsterdam o.J.

HOLLSTEIN IX
F.W.H. Hollstein, *Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, Bd. IX (Heer–Kuyl), Amsterdam o.J.

HOLLSTEIN XI
F.W.H. Hollstein, *Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, Bd. XI (Leyster–Matteus), Amsterdam 1955

HOLLSTEIN XIV
F.W.H. Hollstein, *Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, Bd. XIV (Meer–Ossenbeeck), Amsterdam 1956

HOLLSTEIN XVII
Ilja M. Veldman & Dieuwke de Hoop Scheffer (Bearb.), K.G. Boon (Hg.), *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woordcuts ca. 1450-1700*, Bd. XVII (Andries Pauli (Pauwels) to Johannes Rem), Amsterdam 1976

HOLLSTEIN XXVIII
Dieuwke de Hoop Scheffer & Georges S. Keyes (Bearb.), K.G. Boon (Hg.), *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woordcuts ca. 1450-1700*, Bd. XXVIII (Louis Spirinx to M. Suys), Blaricum 1984

HOLLSTEIN XXXII
Ger Luijten (Bearb.), Dieuwke de Hoop Scheffer (Hg.), *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woordcuts ca. 1450-1700*, Bd. XXXII (Petrus Valck to Esaias van de Velde), Roosendaal 1988

HOLLSTEIN XXXIII
Ger Luijten & Christiaan Schuckman (Bearb.), Dieuwke de Hoop Scheffer (Hg.), *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woordcuts ca. 1450-1700*, Bd. XXXIII (Jan van de Velde II to Dirk Vellert), Roosendaal 1989

HOLLSTEIN XXXV
Christiaan Schuckman (Bearb.), Dieuwke de Hoop Scheffer (Hg.), *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woordcuts ca. 1450-1700*, Bd. XXXV (Claudius Vermeulen to Paulus Willemsz van Vianen), Roosendaal 1990

HOLLSTEIN XL
Christiaan Schuckman (Bearb.), Dieuwke de Hoop Scheffer (Hg.), *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woordcuts ca. 1450-1700*, Bd. XL (Cornelis de Visscher, Cornelis Visscher, Hendrick Jansz Visscher, Lambert Visscher), Roosendaal 1992

HOLLSTEIN XLVIII
Peter Fuhring (Bearb.), Ger Luijten (Hg.), *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woordcuts ca. 1450-1700*, Bd. XLVIII (Vredeman de Vries, Part II, 1572-1630), Rotterdam 1997

HOLLSTEIN LIX, LXIV-LXV
Zsuzsanna van Ruyven-Zeman & Marjolein Leesberg (Bearb.), Jan van der Stock & Marjolein Leesberg (Hgg.), *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woordcuts 1450-1700*, Bde. LIX, LXIV-LXV (The Wierix Family, Part I, VI, VII), Rotterdam 2003-04

HOLZEM 1999
Andreas Holzem, Die Konfessionsgesellschaft. Christenleben zwischen staatlichem Bekenntniszwang und religiöser Heilshoffnung, in: ZKG 110 (1999), 53-85

HONIG 1995
Elizabeth Honig, The beholder as work of art: A study in the location of value in seventeenth-century Flemish painting, in: FALKENBURG U.A. 1995, 253-293

VAN HOOFF 2001
Ted van Hooff, De Goudse familie Van Reynegom – In de zestiende eeuw, in: *Tidinge van Die Goude. Mededelingenblad Oudheidkundige Kring Die Goude* 19 (2001), Nr. 2, 63-66

HOOIJER 1865
C. Hooijer, *Oude Kerkordeningen der Nederlandsche Hervormde Gemeenten (1563-1638) en het conceptreglement op de organisatie van het hervormd kerkgenootschap in het koningrijk Holland (1809)*, Zaltbommel 1865

HÖPEL 1987
Ingrid Höpel, *Emblem und Sinnbild: vom Kunstbuch zum Erbauungsbuch*, Frankfurt/M. 1987

HOPPENBROUWERS 1996
F.J.M. Hoppenbrouwers, *Oefening in volmaaktheid. De zeventiende-eeuwse rooms-katholieke spiritualiteit in de Republiek* (Nederlandse cultuur in Europeese context. monografieën en studies; Bd. 4), Den Haag 1996

HORCH 2001
Caroline Horch, *Der Memorialgedanke und das Spektrum seiner Funktionen in der Bildenden Kunst des Mittelalters* (Diss. Nijmegen), Königstein im Taunus 2001

HOUTZAGER U.A. 1997
Hendrik L. Houtzager u.a., *De kaart figuratief van Delft*, Rijswijk 1997

D. HOWARTH 1989
David Howarth, Charles I, Sculpture and Sculptors, in: MACGREGOR 1989, 73-113

J. HOWARTH 2009
Jeremy Howarth, *The Steenwyck Family as Masters of Perspective: Hendrick van Steenwyck the Elder (c. 1550–1603), Hendrick van Steenwyck the Younger (1580/82–1649), Susanna van Steenwyck (dates unknown – active 1639–c. 1660)* (Pictura Nova. Studies in 16th- and 17th- Century Flemish Paintings and Drawings, hg. von Hans Vlieghe & Katlijne Van der Stighelen; Bd. 12), Turnhout 2009

HSIA & VAN NIEROP 2002
Ronnie Po-Chia Hsia & Henk van Nierop (Hgg.), *Calvinism and Religious Toleration in the Dutch Golden Age*, Cambridge u.a. 2002

HUISMAN 1983
Cornelis Huisman, *Neerlands Israël: het natiebesef der traditioneel-gereformeerden in de achttiende eeuw*, Dordrecht 1983

HUIZINGA 2007
Johan Huizinga, *Holländische Kultur im siebzehnten Jahrhunder. Eine Skizze. Fassung letzter Hand mit Fragmenten von 1932*, München 2007

HUNTLEY 1981
Frank Livingstone Huntley, *Bishop Joseph Hall and Protestant Meditation in Seventeenth-Century England: A Study with Texts of „The Art of Divine Meditation" (1606) and „Occasional Meditations" (1633)* (Medieval & Renaissance Texts & Studies; Bd. 1), Binghamton (NY) 1981

ILLI 1992
Martin Illi, *Wohin die Toten gingen. Begräbnis und Kirchhof in der vorindustriellen Stadt*, Zürich 1992

IMDAHL 1995
Max Imdahl, Ikonik. Bilder und ihre Anschauung, in: BOEHM 1995, 300-324

VAN INGEN 1966
F.J. van Ingen, *Vanitas und Memento Mori in der deutschen Barocklyrik* (Diss. Utrecht), Groningen 1966

ISRAEL 1995
Jonathan Israel, T*he Dutch Republic. Its Rise, Greatness, and Fall 1477-1806* (Oxford History of Early Modern Europe, hg. von R.J.W. Evans), Oxford 1995

JAANUS 1950
Hendrik Johan Jaanus, *Hervormd Delft ten tijde van Arent Cornelisz (1573-1605)*, Amsterdam 1950

J.F. JACOBS 1961
J.F. Jacobs, Het voorgeslacht van Clara van Spaerwoude, in: *De Nederlandse Leeuw* 78 (1961), Sp. 201-211, Sp. 239-256

J.Y. JACOBS 1982-83
J.Y.H.A. Jacobs, Katholiek leven binnen Delft, 1650-1813, in: AUSST.-KAT. DELFT 1982-83, I, 78-82

JANSE 2004
H. Janse, *De Oude Kerk te Amsterdam. Bouwgeschiedenis en restauratie*, Zeist/Zwolle 2004

JANSON 2000
Carol Janson, Public Places, Private Lives: The Impact of the Dutch Revolt on the Reformed Churches in Holland, in: WHEELOCK & SEEFF 2000, 191-205

JANSSEN & NISSEN 1991
Antoon E.M. Janssen & Peter J.A. Nissen, Niederlande, Lüttich, in: Anton Schindling & Walter Ziegler (Hgg.), *Die Territorien des Reichs im Zeitalter der Reformation und Konfessionalisierung. Land und Konfessoin 1500-1650, 3. Der Nordosten* (Katholisches Leben und Kirchenreform im Zeitalter der Glaubensspaltung; Bd. 51), Münster 1991, 200-235

JANTZEN 1979
Hans Jantzen, *Das Niederländische Architekturbild*, 2. Aufl., Braunschweig 1979 (1. Aufl. Leipzig 1910)

JANTZEN [1928] 2000
Hans Jantzen, Über den gotischen Kirchenraum [Vortrag, gehalten bei der Jahresfeier der Freiburger Wissenschaftlichen Gesellschaft am 5. November 1927, veröff. 1928], in: ders., *Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze,* Berlin 2000, 7-33

JIMKES-VERKADE 1981
Els Jimkes-Verkade, De Ikonologie van het grafmonument van Willem I, Prins van Oranje, in: AUSST-KAT. DELFT 1981, I, 214-227

JOHANEK 2000
Peter Johanek (Hg.), *Städtische Geschichtsschreibung im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit* (Städteforschung; Bd. A/47), Köln/Weimar/Wien 2000

J. DE JONG U.A. 2001
Jan de Jong u.a. (Hgg.), *Wooncultuur in de Nederlanden / The Art of Home in the Netherlands 1500-1800* (= NKJ 51 (2000)), Zwolle 2001

O. DE JONG 1978
Otto J. de Jong, *Nederlandse kerkgeschiedenis*, 2. Aufl., Nijkerk 1978

O. DE JONG, VAN 'T SPIJKER & FLORIJN 1992
Otto J. de Jong, W. van 't Spijker & H. Florijn, *Het eigene van de Nederlandse Nadere Reformatie*, Houten 1992

DE JONGH 1974
Eddy de Jongh, Grape Symbolism in Paintings of the 16th and 17th Centuries, in: *Simiolus* 7 (1974), 166-191

JUNG 1964
Hermann Jung, *Traubenmadonnen und Weinheilige*, Duisburg 1964

JUNGMANN 1962
Josef Andreas Jungmann, *Missarum Sollemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe*, 2 Bde., 5. Aufl., Freiburg 1962 (Nachdruck Bonn 2003)

KAMPHUIS 1962
G. Kamphuis, Constantijn Huygens, bouwheer of bouwmeester?, in: *Oud Holland* 77 (1962), 151-180

KANTOROWICZ 1990
Ernst H. Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, München 1990 (engl. 1957)

B. KAPLAN 1989
Benjamin Jacob Kaplan, *Calvinists and Libertines: The reformation in Utrecht, 1578-1618* (Diss. Cambridge/Mass., masch. Manuskript, 1989)

B. KAPLAN 2002
Benjamin Kaplan, Fictions of Privacy: House Chapels and the Spatial Accomodation of Religious Dissent

in Early Modern Europe, in: *The American Historical Review* 107 (2002), Nr. 4, 1031-1064, digital verfügbar unter URL: http://www.historycooperative.org/journals/ahr/107.4/ah0402001031.html (zuletzt gesehen am 3. Juni 2009)

B. KAPLAN 2007
Benjamin J. Kaplan, *Divided by Faith. Religious Conflict and the Practice of Toleration in Early Modern Europe*, Cambridge, Mass./London 2007

Y. KAPLAN 1998
Yosef Kaplan, For Whom did Emanuel de Witte Paint his three Pictures of the Sephardic Synagogue in Amsterdam?, in: *Studia Rosenthaliana* 32 (1998), 133-154

KARANT-NUNN 1997
Susan C. Karant-Nunn, *The reformation of the ritual. An interpretation of early modern Germany*, London/New York 1997

KARANT-NUNN 1999
Susan C. Karant-Nunn, „Gedanken, Herz und Sinn". Die Unterdrückung der religiösen Emotionen, in: Bernhard Jussen & Craig Koslofsky (Hgg.), *Kulturelle Reformation. Sinnformationen im Umbruch 1400-1600*, Göttingen 1999, 69-95

KARSTEN & ZITZLSPERGER 2004
Arne Karsten & Philipp Zitzlsperger (Hgg.), *Tod und Verklärung. Grabmalskultur in der Frühen Neuzeit*, Köln/Weimar/Wien 2004

KAUFMANN 2003
Thomas Kaufmann, Einleitung: Transkonfessionalität, Interkonfessionalität, binnenkon-fessionelle Pluralität - Neue Forschungen zur Konfessionalisierungsthese, in: GREYERZ U.A. 2003, 9-15

KEERSMAKERS 1981
August-Albert Keersmakers, Der Hof und die öffentliche Meinung in Ländern ohne Hof, in: August Buck u.a. (Hgg.), *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert* (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung; Bd. 8), 3 Bde., Hamburg 1981, III, 625-629

KEMMANN 1996
Ansgar Kemmann, Art. Evidenz, Evidentia, in: HWRH, Bd. 3 (1996), Sp. 33-47

KEMP 1974
Wolfgang Kemp, Disegno. Beitrage zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19 (1974), 219-240

KEMP 1983
Wolfgang Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983

KEMP 1985
Wolfgang Kemp (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985

KEMP 1992
Wolfgang Kemp, *Rembrandt. Die Heilige Familie oder die Kunst, einen Vorhang zu lüften*, Frankfurt/M. 1992

KEMP 1996
Wolfgang Kemp, Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz, in: Hans Belting u.a. (Hgg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, 5. Aufl., Berlin 1996, 241-258

KESSLER & WOLF 1996
Herbert L. Kessler & Gerhard Wolf (Hgg.), *The Holy Face and the Paradox of Representation. Papers from a Colloquium held at the Bibliotheca Hertziana, Roma and the Villa Spelman, Florence, 1996* (Villa Spelman Colloquia; Bd. 6) Bologna 1998

KETELSEN 1995-96
Thomas Ketelsen, Duftmarken am Bau. Signaturen, streunende Hunde und Anstandsfragen in holländischen Kirchenbildern, in: AUSST.-KAT. HAMBURG 1995-96, 66-68

KISTEMAKER 2000
R.E. Kistemaker, The Public and the Private: Public Space in Sixteenth- and Seventeenth-Century Amsterdam, in: WHEELOCKK & SEEFF 2000, 17-23

KLARER 2001
Mario Klarer, *Ekphrasis. Bildbeschreibungen als Repräsentationstheorie bei Spenser, Sidney, Lyly und Shakespeare*, Tübingen 2001

VAN DE KLASHORST 1999
G.O. van de Klashorst, De ware vrijheid, 1650-1672, in: HAITSMA MULIER & VELEMA 1999, 157-185

KLEERKOOPER 1914-16
M.M. Kleerkooper, *De boekhandel te Amsterdam voornamelijk in de 17e eeuw. Biographische en Geschiedkundige Aantekeningen*, hg. von W.P. van Stockum, 2 Bde., Den Haag 1914-16

KLEINERT 2006
Katja Kleinert, *Atelierdarstellungen in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts – realistisches Abbild oder glaubwürdiger Schein?*, Petersberg 2006

KLIEMANN 1996
Julian Kliemann, Überlegungen vor David Baillys „Porträt eines Malers mit Vanitassymbolen", in: Victoria v. Flemming & Sebastian Schütze (Hgg.), *Ars naturam adiuvans.* FS für Matthias Winner, Mainz 1996, 430-452

DE KLIJN 1982
Marc de Klijn, *De invloed van het calvinisme op de Noord-Nederlandse landschapschilderkunst 1570-1630*, Apeldoorn 1982

KLUETING 1998
Harm Klueting, Die reformierte Konfessionalisierung als „negative Gegenreformation". Zum kirchlichen Profil des Reformiertentums im Deutschland des 16. Jahrhunderts, in: ZKG 109 (1998), 167-199, 306-327

KNIPPENBERG 1992
Hans Knippenberg, *De religieuze Kaart van Nederland. Omvang en geografische spreiding van de godsdienstige gezindten vanaf de Reformatie tot heden*, Assen/Maastricht 1992

KNIPPING 1939-40
John Baptist Knipping, *De iconografie van de Contra-Reformatie in de Nederlanden*, 2 Bde., Hilversum 1939-40

KNIPPING 1974
John B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, 2 Bde., Nieuwkoop/Leiden 1974

KOERNER 1993
Josef Leo Koerner, *The moment of self-portraiture in German renaissance art*, Chicago u.a. 1993

KOERNER 2004
Josef Leo Koerner, *The reformation of the image*, Chicago 2004

KOK 1979
M.A. Kok, De sociaal-economische situatie in de zestiende eeuw, in: AUSST.-KAT. DELFT 1979, 98-100

KOK 1981
M.A. Kok, Het katholiek leven binnen de stad Delft in de jaren 1572-1650, in: AUSST.-KAT. DELFT 1981, I, 108-112

DE KOK 1964
Johannes A. de Kok, *Nederland op de breuklijn Rome-Reformatie. Numerieke aspekten van protestantisering en katholieke herleving in de Noordelijke Nederlanden, 1580-1880*, Assen 1964

KOLFIN 2007
Elmer Kolfin, Voor eenheid, victorie, vrede en welvaart. Beeldvorming van Frederik Hendrik in contemporaine Noord-Nederlandse grafiek, ca. 1600-1650, in: CRAFT-GIEPMANS U.A. 2007, 69-107

KOOI 2001
Christine Kooi, Converts and Apostates: The Competition for Souls in Early Modern Holland, in: *Archiv für Reformationsgeschichte* 92 (2001), 195-214

KOOI 2004
Christine Kooi, A Serpent in the Bosom of our dear Fatherland: Reformed Reaction to the Holland Mission in the Seventeenth Century, in: GELDERBLOM, DE JONG & DAN VAECK 2004, 165-176

KOOIJMANS 1987
Luuc Kooijmans, Patriciaat en aristokratisering in Holland tijdens de zeventiende en achttiende eeuw, in: AALBERS & PRAK 1987, 93-103

DE KOOMEN 2006
Arjan de Koomen, Pictieve bezoekers, in: Mariette Haveman (Red.), *Ateliergeheimen: over de werkplaats van de Nederlandse kunstenaar vanaf 1200 tot heden*, Lochem 2006, 235-253

KÖRNER 1992
Martin Körner, Bilder als „Zeichen Gottes". Bilderverehrung und Bildersturm in der Reformation, in: Heiko A. Obermann u.a. (Hg.), *Reformiertes Erbe.* FS für Gottfried W. Locher, 2 Bde. (= *Zwingliana* 19 (1991/92)), Zürich 1992, I, 233-244

KOSLOFSKY 1995
Craig M. Koslofsky, Die Trennung der Lebenden von den Toten: Friedhofverlegungen und die Reformation in Leipzig 1556, in: Otto-Gerhard Oexle, *Memoria als Kultur* (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte; Bd. 121), Göttingen 1995, 335-385

KOSLOFSKY 2000
Craig M. Koslofsky, *The Reformation of the Dead. Death and Ritual in Early Modern Germany, 1450-1700*, Hampshire/New York 2000

KOSLOW 1967
Susan Koslow, De wonderlijke Perspectyfkas: an Aspect of Seventeenth Century Dutch Painting, in: *Oud Holland* 82 (1967), 32-56

KOSSMANN 1991
E.H. Kossmann, Freedom in seventeenth-century Dutch thought and practice, in: Jonathan Israel (Hg.), *The Anglo-Dutch moment. Essays on the Glorious Revolution and its world impact*, Cambridge 1991, 281-298

KRIS & KURZ 1980
Ernst Kris & Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt/M. 1980 (1. Aufl. Wien 1934)

KROOS & KOBLER 1974
Renate Kroos & Friedrich Kobler, Art. Farbe, liturgisch (kath.), in: RDK, Bd. 7 (1974), Sp. 54-121

KRÜGER 2001
Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren: ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001

KRUSE 2003
Christiane Kruse, *Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums*, München 2003

KUHN-FORTE 1997
Brigitte Kuhn-Forte, *Handbuch der Kirchen Roms. Der römische Sakralbau in Geschichte und Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart*, Bd. 4, Wien 1997

KUIPER 1984
G.C. Kuiper, Huygens, Heinsius en het grafschrift voor Oranje, in: L.J. van der Klooster, C.A. Tamse & M.E. Tiethoff-Spliethoff (Red.), *Jaarboek Vereniging „Oranje-Nassau Museum" 1984*, Den Haag 1984, 103-117

KUMMER 1987
Stefan Kummer, *Anfänge und Ausbreitung der Stuckdekoration im römischen Kirchenraum (1500-1600)* (Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, hg. von Ulrich Hausmann & Klaus Schwager; Bd. 6), Tübingen 1987

KUNST 1986
Hans Joachim Kunst, Realität und Fiktion in den Bildern von Pieter Saenredam, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 21 (1986), 118-135

KUNSTREISBOEK 1985
Peter Don (Red.), *Kunstreisboek Zuid-Holland*, 8. Aufl., Houten 1985

KUNSTREISBOEK 1987
Peter Don (Red.), *Kunstreisboek Noord-Holland*, 8. Aufl., Houten 1987

KURZ 2000
Gerhard Kurz (Hg.), *Meditation und Erinnerung in der Frühen Neuzeit* (Formen der Erinnerung, hg. von Günter Oesterle; Bd. 2), Göttingen 2000

LADEMACHER 1983
Horst Lademacher, *Geschichte der Niederlande. Politik – Verfassung – Wirtschaft*, Darmstadt 1983

LADEMACHER 1993
Horst Lademacher, *Die Niederlande. Politische Kultur zwischen Individualität und Anpassung* (Propyläen Geschichte Europas, Ergänzungsbd.), Berlin 1993

LANE 1975
Barbara G. Lane, „Ecce Panis Angelorum": The Manger as Altar in Hugo's Berlin *Nativity*, in: *Art Bulletin* 57 (1975), 476-486

LATOUR 2002
Bruno Latour, What Is Iconoclash? Or is There a World Beyond the Image Wars?, in: ders. & Peter Weibel (Hgg.), *Iconoclash. Image-making in Science, Religion and Art* (Ausst. Karlsruhe, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, 2002), Karlsruhe/Cambridge, Mass. 2002, 14-37

LAURENTIUS, NIEMEIJER & PLOOS VAN AMSTEL 1980
Th. Laurentius, J.W. Niemeijer & Jhr. G. Ploos van Amstel, *Cornelis Ploos van Amstel 1726-1798. Kunstverzamelaar en prentuitgever*, Assen 1980

LAVIN 1968
Irving Lavin, *Bernini and the Crossing of Saint Peter's*, New York 1968

LAVIN 1980
Irving Lavin, *Bernini and the Unity of the Visual Arts*, New York/London 1980

LAWRENCE 1981
Cynthia Miller Lawrence, *Flemish Baroque Commemorative Monuments 1566-1725* (Diss. Chicago), New York & London 1981

LAWRENCE 1992
Cynthia Lawrence, Hendrick de Keyser's Heemskerk monument: the origins of the cult and iconography of Dutch naval heroes, in: *Simiolus* 21 (1992), Nr. 4, 265-293

LAWRENCE 1994
Cynthia Lawrence, The monument of Elisabeth Morgan. Issues and problems in late Renaissance sepulchral art, in: FALKENBURG U.A. 1994, 325-347

CH. VAN LEEUWEN 2000
Charles van Leeuwen, Van Jubeljaar tot Gulden Jaar: Rome-Reizen en geestelijke bedevaarten in het begin van de zeventiende eeuw, in: *Incontri* 15 (2000), 49-62, online verfügbar unter URL: http://webdoc.ubn.kun.nl/tijd/i/incontri/ (zuletzt gesehen am 3. Juni 2009)

CH. VAN LEEUWEN 2001
Charles van Leeuwen, *Hemelse voorbeelden. De heiligenliederen van Joannes Stalpart van der Wiele 1579-1630*, Nijmegen 2001

H.W. VAN LEEUWEN 1981
H.W. van Leeuwen, Bestuur en Rechtspraak, in: AUSST.-KAT. DELFT 1981, I, 20-27

H.W. VAN LEEUWEN 1982-83
H.W. van Leeuwen, Dirck Evertsz. van Bleyswijck, geschiedschrijver, in: AUSST.-KAT. DELFT 1982-83, 120-123

H.W. VAN LEEUWEN 1997
H.W. van Leeuwen, Dirck van Bleyswijck, de geschiedschrijver en het Delft van zijn tijd, in: HOUTZAGER U.A. 1997, 10-22

LEHMANN 2003
Hartmut Lehmann, Grenzen der Erklärungskraft der Konfessionalisierungsthese, in: GREYERZ U.A. 2003, 242-249

LENTES 2002
Thomas Lentes, Inneres Auge, äußerer Blick und heilige Schau. Ein Diskussionsbeitrag zur visuellen Praxis in Frömmigkeit und Moraldidaxe des späten Mittelalters, in: Klaus Schreiner (Hg.), *Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen*, München 2002, 179-219

LENTES 2004
Thomas Lentes, Der mediale Status des Bildes. Bildlichkeit bei Heinrich Seuse – statt einer Einleitung, in: David Ganz & ders., *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne* (KultBild. Visualität und Religion in der Vormoderne, hg. von Thomas Lentes; Bd. 1), Berlin 2004, 13-73

LENTES 2006
Thomas Lentes, „As far as the eye can see ...": Rituals of Gazing in the Late Middle Ages, in: Jeffrey Hamburger & Anne-Marie Bouché (Hgg.), *The Mind's Eye. Art and theological Argument in the Middle Ages*, Princeton 2006, 360-373

LEONHARD 2002
Karin Leonhard, Vermeer's Pregnant Women. On Human Generation and Pictorial Representation, in: *Art History* 25 (2002), 293-318

LEONHARD 2003
Karin Leonhard, *Das gemalte Zimmer. Zur Interieurmalerei Jan Vermeers* (Diss. München, 2001), München 2003

LEONHARD 2006
Karin Leonhard, Was ist Raum im 17. Jahrhundert? Die Raumfrage des Barocks: Von Descartes zu Newton und Leibniz, in: Horst Bredekamp & Pablo Schneider (Hgg.), *Visuelle Argumentationen. Die Mysterien der Repräsentation und die Berechenbarkeit der Welt*, München 2006, 11-34

LEONHARD 2007
Karin Leonhard, Kritik an der Hand. Zum Verhältnis von Wissenschaftler und Zeichner in der frühen Mikroskopie, in: WIMBÖCK, LEONHARD & FRIEDRICH 2007A, 235-262

LEONHARD & FELFE 2006
Karin Leonhard & Robert Felfe, *Lochmuster und Linienspiel. Überlegungen zur Druckgrafik des 17. Jahrhunderts* (Rombach Wissenschaften; Reihe Quellen zur Kunst, hg. von Norberto Gramaccini; Bd. 26), Freiburg i. Br./Berlin 2006

LEURDIJK 1987A
G.H. Leurdijk, Arent Cornelisz. Croese, in: BRIENEN U.A. 1987, 9-16

LEURDIJK 1987B
G.H. Leurdijk, Dionysius Spranckhuysen, in: BRIENEN U.A. 1987, 27-42

LEURDIJK 1990
G.H. Leurdijk, Hermannus Tegularius (ca. 1605-1666), in: BRIENEN U.A. 1990, 32-45

LEURDIJK 1994
G.H. Leurdijk, De Nadere Reformatie in Delft, in: OKKEMA U.A. 1994, 137-169

LEVERENZ 1980
David Leverenz, *The Language of Puritan Feeling: an Exploration in Literature, Psychology, and Social History*, New Brunswick (NJ) 1980

VAN LIEBURG 1989
Fred A. van Lieburg, *De Nadere Reformatie in Utrecht ten tijde van Voetius. Sporen in de gereformeerde kerkeraadsacta*, Rotterdam 1989

VAN LIEBURG 1994
Fred A. van Lieburg, From Pure Church to Pious Culture: The Further Reformation in the Seventeenth-Century Dutch Republic, in: W. Fred Graham, *Later Calvinism. International Pespectives* (Sixteenth Century Essays & Studies; Bd. 22), Kirksville 1994, 409-429

VAN LIEBURG 1996A
Fred A. van Lieburg, Publieke gereformeerde eredienst in een grote Hollandse stadskerk (zestiende tot negentiende eeuw), in: VAN LIEBURG, OKKEMA & SCHMITZ 1996, 187-224

VAN LIEBURG 1996B
Fred A. van Lieburg, *Repertorium van Nederlandse hervormde predikanten tot 1816*, 2 Bde., Dordrecht 1996

VAN LIEBURG, OKKEMA & SCHMITZ 1996
Fred A. van Lieburg, J.C. Okkema & H. Schmitz (Red.), *De Laurens in het midden. Uit de geschiedenis van de Grote kerk van Rotterdam*, Rotterdam 1996

LIEDTKE 1971
Walter A. Liedtke, Saenredam's Space, in: *Oud Holland* 86 (1971), 116-141

LIEDTKE 1976
Walter A. Liedtke, Faith in Perspective. The Dutch Church Interior, in: *The Connoisseur* 193 (1976), Nr. 776, 123-133

LIEDTKE 1979
Walter A. Liedtke, Hendrik van Vliet and the Delft School, in: *Museum News: the Toledo Museum of Arts* 19 (1979), 40-52

LIEDTKE 1982A
Walter A. Liedtke, *Architectural Painting in Delft. Gerard Houckgeest, Hendrik van Vliet, Emanuel de Witte* (Aetas Aurea, Monographs on Dutch & Flemish Painting; Bd. 3), Doornspijk 1982

LIEDTKE 1982B
Walter A. Liedtke, Cornelis de Man as a painter of Church Interiors, in: *tableau. fine arts magazine/tijdschrift voor beeldende kunst* 5 (1982), Nr. 1, 62-66

LIEDTKE 1986
Walter A. Liedtke, De Witte and Houckgeest: two new paintings from their years in Delft, in: *Burlington Magazine* 128 (1986), 802-805

LIEDTKE 1991
Walter A. Liedtke, De hofstijl: architectuurschilderkunst in 's-Gravenhage en Londen, in: AUSST.-KAT. ROTTERDAM 1991, 30-42

LIEDTKE 1992
Walter A. Liedtke, Johannes Coesermans, painter of Delft, in: *Oud Holland* 106 (1992), 191-198

LIEDTKE 2000
Walter A. Liedtke, *A View of Delft. Vermeer and his Contemporaries*, Zwolle 2000

LIEDTKE 2001
Walter A. Liedtke, Painting in Delft from about 1600 to 1650, in: AUSST.-KAT. NEW YORK & LONDON 2001, 43-97

LOKIN 1996
Daniëlle H.A.C. Lokin, Het Delftse kerkinterieur van 1650 tot 1675, in: AUSST.-KAT. DELFT 1996, 43-86

VAN LOMMEL 1878
A.v. L[ommel], Bouwstoffen voor de kerkelijke Geschiedenis van verschillende Parochien thans behoorende tot het Bisdom Haarlem, in: BGBH 6 (1878), 146-208

VAN LOMMEL 1882
A.v. Lommel, Bijdrage tot de Geschiedenis der Parochie Rhoon, in: BGBH 10 (1882), 55-81

LOOSEN [1964]
Peter Maria Loosen S.J., *Lodewijk Makeblijde (1565-1630): Hymnen en gezangen* (Diss. Nijmegen), Zwolle [1964]

LOUGHMAN & MONTIAS 2000
John Loughman & John Michael Montias, *Public and Private Spaces. Works of Art in Seventeenth-Century Dutch Houses* (Studies in Netherlandish Art and Cultural History, hg. von Frits Scholten, Herman Roodenburg & Reindert Falkenburg; Bd. 3), Zwolle 2000

LOURENS & LUCASSEN 1997
Piet Lourens & Jan Lucassen, *Inwoneraantallen van Nederlandse steden ca. 1300-1800*, Amsterdam 1997

LUNSINGH SCHEURLEER, FOCK & VAN DISSEL 1986-92
Theodoor H. Lunsingh Scheurleer, C. Willemijn Fock & A.J. Van Dissel, *Het Rapenburg. Geschiedenis van een Leidse gracht*, 7 Bde., Leiden 1986-92

LUTH 1986
J.R. Luth, *„Daer wert om 't seerste uytgekreten...", Bijdragen tot een geschiedenis van de gemeentezangin het Nederlandse Gereformeerde protestantisme ±1550–±1852*, 2 Bde. (Diss. Groningen), Kampen 1986

LUTH 1990
Jan R. Luth, Remarks on the history of congregational singing in the Dutch Reformed Churches, in: CASPERS & SCHNEIDERS 1990, 189-196

LUTH 1995
Jan R. Luth, Communion in the Churches of the Dutch Reformation to the Present Day, in: Charles Caspers, Gerard Lukken & Gerard Rouwhorst (Hgg.), *Bread of Heaven. Customs and practices surrounding Holy Communion* (Liturgia condenda; Bd. 3), Kampen 1995, 99-117

LUTH 1996
Jan R. Luth, Gemeentezang en orgelbegeleiding, in: VAN LIEBURG, OKKEMA & SCHMITZ 1996, 259-276

LUTH 2002
Jan R. Luth, The Music of the Dutch Reformed Church in Sweelinck's Time, in: DIRKSEN 2002, 27-38

LUTH 2004
Jan R. Luth, Gemeindegesang in den Niederlanden im 16. Jahrhundert, in: GRUNEWALD, JÜRGENS & LUTH 2004, 421-434

MACGREGOR 1989
Arthur MacGregor (Hg.), *The Late King's Goods. Collections, Possessions and Patronage of Charles I in the Light of the Commonwealth Sale Inventories*, London/Oxford 1989

MANKE 1963
Ilse Manke, *Emanuel de Witte 1617-1692*, Amsterdam 1963

MANKE 1972
Ilse Manke, Nachträge zum Werkkatalog von Emanuel de Witte, in: *Pantheon* 30 (1972), 389-391

MANUTH 1993/94
Volker Manuth, Denomination and iconography: the choice of subject matter in the biblical painting of the Rembrandt circle, in: *Simiolus* 22 (1993/94), 235-252

MANUTH 2006
Volker Manuth, Sinje Benist, Panist, Arminiaens, of Geus? Kunst en confessie bij Rembrandt, in: AUSST. AMSTERDAM & BERLIN 2006, 65-77

MARGRY 1995
Peter Jan Margry, In Memoriam Miraculi. Jubelfeesten rond het Amsterdamse sacramentsmirakel, in: AUSST.-KAT. AMSTERDAM 1995B, 20-34

MARGRY & CASPERS 1997
Peter Jan Margry & C.M.A. Caspers, *Bedevaartsplaatsen in Nederland*, Bd. 1: *Noord- en Midden-Nederland*, Amsterdam/Hilversum 1997

MARIN 1987
Louis Marin, Figurabilité du Visuel: la Veronique ou la question du Portrait à Port-Royal, in: *Nouvelle Revue de Psychanalyse* 35 (1987), 51-65

MARIN 2003
Louis Marin, *Die Malerei zerstören*, Berlin 2003 (frz. *Détruire la peinture*, Paris 1981)

MARTZ 1976
Louis L. Martz, *The Poetry of Meditation. A Study in English Religious Literature of the Seventeenth Century*, 8. Aufl., New Haven/London 1976 ([1]1954)

MASSEY 2003
Lyle Massey (Hg.), *The Treatise on Perspective: Published and Unpublished* (Studies in the History of Art; Bd. 59 – Center for Advanced Study in the Visual Arts, Symposium Papers XXXVI), New Haven/London 2003

MCCABE 1982
Richard A. McCabe, *Joseph Hall. A Study in Satire and Meditation*, Oxford 1982

MCCLAIN 2001
Molly McClain 2001, *Beaufort: the duke and his duchess, 1657-1715*, New Haven etc. 2001

MCGINN 2008
Bernard McGinn, *Fülle. Die Mystik im mittelalterlichen Deutschland (1300-1500)* (Die Mystik im Abendland; Bd. 4), Freiburg 2008

MCGUCKIN 1986
John Anthony McGuckin, *The Transfiguration of Christ in Scripture and Tradition* (Studies in the Bible and Early Christianity; Bd. 9), Lewiston/Queenston 1986

MEESTERS 1939
A. Meesters, Didericus Camphuysens verhouding tot de schilderkunst, in: *Vondel Kroniek* 10 (1939), 277-287

MEIER 2006
Esther Meier, *Die Gregorsmesse: Funktionen eines spätmittelalterlichen Bildtypus*, Köln/Weimar/Wien 2006

MEIER 2007
Esther Meier, Bild und Memoria im protestantischen Sakralraum am Beispiel des Grabmals von Philipp dem Großmütigen und Christine von Sachsen in der Martinskirche zu Kassel, in: WEGMANN & WIMBÖCK 2007, 345-363

MEIJER DREES 1992
Marijke Meijer Drees, Burgemeester Van der Werf als vaderlandse toneelheld. Een politieke autoriteit in belegeringsdrama's, in: *De zeventiende eeuw* 8 (1992), 167-176

MEINE-SCHAWE 1992
Monika Meine-Schawe, *Die Grablege der Wettiner im Dom zu Freiberg. Die Umgestaltung des Domchores durch Giovanni Maria Nosseni 1585-1594* (Diss. Göttingen, 1989), München 1992

MEISCHKE 1967
R. Meischke, Het klassicisme van 1620-1660, in: *Delftse studiën. Een bundel historische opstellen over de stad Delft geschreven voor dr. E.H. ter Kuile naar aanleiding van zijn afscheid als hoogleraar in de geschiedenis van de bouwkunst*, Assen 1967, 171-186

MEISCHKE 1980
R. Meischke, *Amsterdam. Het R.C. Maagdenhuis, het huizenbezit van deze instelling en het St. Elisabethgesticht* (De Nederlandse monumenten van geschiedenis en kunst, geïllustreerde beschrijving. De Provincie Nordholland, De Gemeente Amsterdam, Deel 2), Zeist/Den Haag 1980

MELION 1998
Walter S. Melion, Artifice, Memory, and Reformatio in Hieronymus Natalis „Adnotationes et meditationes in Evangelia", in: *Renaissance and Reformation/Renaissance et Réforme* 22 (1998), 5-34

MENSINK 1958
B.A. Mensink, *Jan Baptist Stalpart van der Wiele. Advocaat, Priester en Zielzorger 1578-1630*, Bussum 1958

MERKEL 2000
Karin Merkel, Ein Fall von Bigamie – Landgraf Philipp von Hessen, seine beiden Frauen und deren drei Grabdenkmäler', in: Wilhelm Maier, Wolfgang Schmid, Michael Viktor Schwarz (Hgg.), *Grabmäler: Tendenzen der Forschung an Beispielen aus Mittelalter und Früher Neuzeit*, Berlin 2000, 103-126

MERTEN 2009
Klaus Merten, Der Kirchenbau der Reformierten, in: AUSST.-KAT. BERLIN 2009, 296-303

MERTENS 1943
P.J. Mertens, *Letterkundig leven in Zeeland in de zestiende en de eerste helft der zeventiende eeuw*, Amsterdam 1943, digital verfügbar unter URL: http://www.dbnl.org/tekst/meer035lett01_01/index.htm (zuletzt gesehen am 3. Juni 2009)

MESSNER 2001
Reinhard Meßner, *Einführung in die Liturgiewissenschaft*, Paderborn u.a. 2001

K.-H. MEYER 1988
Klaus-Heinrich Meyer, Das Bild ist im Betrachter. Zur Struktur- und Bedeutungskonstruktion durch den Rezipienten, in: *Hephaistos* 9 (1988), 7-41

H.B. MEYER 1989
Hans Bernhard Meyer, *Eucharistie. Geschichte – Theologie – Pastoral* (Gottesdienst der Kirche. Handbuch der Liturgiewissenschaft, hg. von H.B. Meyer u.a.; Bd. 4), Regensburg 1989

MICHALSKI 1988
Sergiusz Michalski, Bild, Spiegelbild, Figura, Repraesentation. Ikonitätsbegriffe im Spannungsfeld zwischen Bilderfrage und Abendmahlskontroverse, in: *Annuarium Historiae Conciliorum. Internationale Zeitschrift für Konzilgeschichtsforschung* 20 (1988), 458-488

MICHALSKI 1993
Sergiusz Michalski, *The Reformation and the visual arts: the Protestant image question in Western and Eastern Europe*, London 1993

MICHALSKI 2002
Sergiusz Michalski, Rembrandt and the Church Interiors of the Delft School, in: *artibus et historiae* 46 (2002), 183-193

MILLAR 1958-60
Oliver Millar, Abraham van der Doort's Catalogue of the Collections of Charles I, in: *The Walpole Society* 37 (1958-60), 1-235

MILLAR 1970-72
Oliver Millar, The Inventories and Valuations of the King's Goods 1649-1651, in: *The Walpole Society* 43 (1970-72), 1-432

MITCHELL 1994
William J.T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago/London 1994

MOCHIZUKI 2004
Mia M. Mochizuki, The quandary of the Dutch Reformed Church Masters, in: GELDERBLOM, DE JONG & VAN VAECK 2004, 141-163

MOCHIZUKI 2005
Mia M. Mochizuki, Supplanting the devotional image after Netherlandish iconoclasm, in: Anne McClanan & Jeff Johnson (Hgg.), *Negating the Image. Case Studies in Iconoclasm*, Aldershot 2005, 137-157

MOCHIZUKI 2008
Mia M. Mochizuki, *The Netherlandish image after iconoclasm, 1566-1672. Material religion in the Dutch golden age*, Aldershot u.a. 2008

MOFFITT 1986
John F. Moffitt, The Veiled Metaphor in Hugo van der Goes' Berlin *Nativity*: Isaiah and Jeremiah, or Mark and Paul?, in: *Oud Holland* 100 (1986), 157-164

MOFFITT 1989
John F. Moffitt, Rembrandt, Revelation, and Calvin's Curtains, in: *Gazette des Beaux-Arts* 113 (1989), 175-186

MONTEIRO 1996
Marit Monteiro, *Geestelijke maagden: leven tussen klooster en wereld in Noord-Nederland gedurende de zeventiende eeuw* (Diss. Nijmegen), Hilversum 1996

MONTIAS 1982
John Michael Montias, *Artists and Artisans in Delft. A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century*, Princeton/New Jersey 1982

MONTIAS 1987
John Michael Montias, Cost and Value in Seventeenth-Century Dutch Art, in: *Art history* 10 (1987), 455-466

MONTIAS 1988
John Michael Montias, Art dealers in the seventeenth-century Netherlands, in: *Simiolus* 18 (1988), 244-256

MONTIAS 1989
John Michael Montias, *Vermeer and his Milieu. A Web of Social History*, Princeton 1989

MONTIAS 1991
John Michael Montias, „Perspectiven" in zeventiende-eeuwse boedelbeschrijvingen, in: AUSST.-KAT. ROTTERDAM 1991, 19-29

MONTIAS 2002
John Michael Montias, *Art at Auction in 17th Century Amsterdam*, Amsterdam 2002

MONTIAS 2004/05
John Michael Montias, Artists named in Amsterdam inventories, 1607-80, in: *Simiolus* 31 (2004/05), 322-347

DE MOOIJ 1998
Charles C.M. de Mooij, *Geloof kan Bergen verzetten. Reformatie en katholieke herleving te Bergen op Zoom, 1577-1795* (Diss. Nijmegen), Hilversum 1998

MÖRKE 1990
Olaf Mörke, „Konfessionalisierung" als politisch-soziales Strukturprinzip? Das Verhältnis von Religion und Staatsbildung in der Republik der Vereinigten Niederlande im 16. und 17. Jahrhundert, in: *Tijdschrift voor Sociale Geschiedenis* 16 (1990), 31-60

MÖRKE 1997
Olaf Mörke, *„Stadtholder" oder „Staetholder"? Die Funktion des Hauses Oranien und seines Hofes in der politischen Kultur der Republik der Vereinigten Niederlande im 17. Jahrhundert* (Niederlande-Studien, hg. von Horst Lademacher & Loek Geeraerdts; Bd. 11), Münster 1997

MÖRKE 1997-98
Olaf Mörke, Het hof van Oranje als centrum van het politieke en maatschappelijke leven tijdens de Republiek, in: AUSST.-KAT. DEN HAAG 1997-98B, 58-71

MÖRKE 2005
Olaf Mörke, Die Annäherung im Tod. Begräbnisse für fürstliche Statthalter und bürgerliche Militärs in der niederländischen Republik des 17. Jahrhunderts, in: Mark Hengerer (Hg.), *Macht und Memoria. Begräbniskultur europäischer Oberschichten in der Frühen Neuzeit*, Köln/Weimar/Wien 2005, 187-206

MÖRKE 2007
Olaf Mörke, *Wilhelm von Oranien (1533-1584). Fürst und „Vater" der Republik*, Stuttgart 2007

J. MÜLLER 1994
Jürgen Müller, Vom lauten und vom leisen Betrachten. Ironische Bildstrukturen in der holländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts, in: Wilhelm Kühlmann & Wolfgang Neuber (Hgg.), *Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven* (Frühneuzeit-Studien; Bd. 2), Frankfurt/M. u.a. 1994, 607-647

K. MÜLLER 1996
Karsten Müller, *Inszenierung eines nationalen Monuments. Zu Gerard Houckgeests Chor der Delfter Nieuwe Kerk mit dem Grabmal Willems von Oranien in der Hamburger Kunsthalle* (unpubl. Magisterarbeit, Universität Hamburg, 1996)

NEUBER 2000
Wolfgang Neuber, Die vergessene Stadt. Zum Verschwinden des Urbanen in der *ars memorativa* der Frühen Neuzeit, in: BERNS & NEUBER 2000, 91-108

NEUNER 1995
Peter Neuner (Bearb.), *Ekklesiologie II. Von der Reformation zur Gegenwart* (Texte zur Theologie. hg. von Wolfgang Beinert; Dogmatik 5,2), Graz/Wien/Köln 1995

NEURDENBURG 1948
Elisabeth Neurdenburg, *De zeventiende eeuwsche beeldhouwkunst in de Noordelijke Nederlanden. Hendrick de Keyser, Artus Quellinus, Rombout Verhulst en tijdgenooten*, Amsterdam 1948

NICOLAISEN 2005
Jan Nicolaisen, Selbstdarstellung und Spezialistentum in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts – ein neuer Fund zur Biographhie Hendrick van Steenwijks d.J., in: *Oud Holland* 118 (2005), 121-129

NIEMEIJER 1962
J.W. Niemeijer, De Portretten van Ploos van Amstel, in: NKJ 13 (1962), 181-215

VAN NIEROP 1993
Henk van Nierop, How to honour one's city: Samuel Ampzing's vision of the history of Haarlem, in: *Theoretische geschiedenis* 20 (1993), 268-282

NIJHOFF 1953
Wouter Nijhoff, *Bibliographie van de Noord-Nederlandsche Plaatsbeschrijvingen tot het einde der 18de eeuw*, bearb. und ergänzt von F.W.D.C.A. van Hattum, Den Haag 1953 (1. Aufl. 1894)

NISSEN 2004
Peter Nissen (Hg.), *Geloven in de Lage Landen. Scharniermomenten in de geschiedenis van het christendom*, Leuven 2004

NOORDELOOS 1955
P. Noordeloos, *Cornelis Musius [Mr Corneliu Muys] Pater van Sint Agatha te Delft. Humanist, Priester, Martelaar*, Utrecht/Antwerpen 1955

NORDBERG 1970
Tord Öson Nordberg, *De la Vallée. En arkitektfamilj i Frankrike, Holland och Sverige. Jean (I), Marin, Simon / Les De la Vallée. Vie d'une famille d'architectes en France, Hollande et Suède. Avec des résumés en français* (Antikvariska serien; Bd. 23), Stockholm 1970

VAN NOTTEN 1907
Marinus van Notten, *Rombout Verhulst. Beeldhouwer 1624-1698. Een Overzicht zijner Werken*, Den Haag 1907

NOVA 1984
Alessandro Nova, The Chronology of the De Monte Chapel in S. Pietro in Montorio in Rome, in: *The Art Bulletin* 66 (1984), 150-154

O'KANE 2005
Martin O'Kane, The Artist as Reader of the Bible. Visuel Exegesis and the Adoration of the Magi, in: *Biblical Interpretation* 13 (2005), 337-373

OBREEN 1877/78
[Frederik D.O. Obreen], Het Sint Lucas-Gild te Delft, in: *Obreens Archief* 1 (1877/78), 1-32

OEXLE 1976
Otto Gerhard Oexle, Memoria und Memorialüberlieferung im frühen Mittelalter, in: *Früh-mittelalterliche Studien* 10 (1976), 70-95

OEXLE 1983
Otto Gerhard Oexle, Die Gegenwart der Toten, in: Herman Braet & Werner Verbeke (Hgg.), *Death in the Middle Ages* (Mediaevalia Lovaniensia, Series I, Studia IX), Leuven 1983, 19-77

OEXLE 1984
Otto Gerhard Oexle, Memoria und Memorialbild, in: SCHMID & WOLLASCH 1984, 384-440

OEXLE 1985
Otto Gerhard Oexle, Die Gegenwart der Lebenden und der Toten. Gedanken über die Memoria, in: SCHMID 1985, 75-107

OHLER 2004
Norbert Ohler, *Sterben und Tod im Mittelalter*, Düsseldorf 2004 ([1]1990)

OKKEMA U.A. 1994
J.C. Okkema u.a. (Red.), *Heidenen, Papen, Libertijnen en Fijnen. Artikelen over de kerkgeschiedenis van het zuidwestelijk gedeelte van Zuid-Holland van de voorchristelijke tijd tot heden*, Delft 1994

OOSTERBAAN 1958
D.P. Oosterbaan, Kroniek van de Nieuwe Kerk te Delft, in: *Haarlemse bijdragen* 65 (1958), 5-304

OOSTERBAAN 1973
D.P. Oosterbaan, *De Oude Kerk te Delft gedurende de Middeleeuwen*, Den Haag 1973

ORENSTEIN 1994
Nadine Orenstein (Bearb.), Ger Luijten (Hg.), *Hendrick Hondius* (The New Hollstein. Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700), Roosendaal 1994

ORENSTEIN 1995
Nadine Orenstein, Prints and the politics of the publisher: the case of Hendrick Hondius, in: *Simiolus* 23 (1995), 240-250

ORENSTEIN 1996
Nadine M. Orenstein, *Hendrick Hondius and the business of prints in seventeenth-century Holland* (Studies in Prints and Printmaking, hg. von Peter Fuhring u.a; Bd. 1) Rotterdam 1996

OTT 2003
Martina Ott, Art. Raum, in: Karlheinz Barck u.a. (Hgg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 5, Stuttgart/Weimar 2003, 113-149

OTTENHEYM 1997
Konrad Ottenheym, „Die Liebe zur Baukunst nach Maß und Regeln der Alten" – Der Klassizismus in den nördlichen Niederlanden des 17. Jahrhunderts, in: AUSST.-KAT. HAMBURG 1997, 127-146

OTTENHEYM 1997-78
Koen Ottenheym, „van Bouw-lust soo beseten". Frederik Hendrik en de bouwkunst, in: AUSST.-KAT. DEN HAAG 1997-98B, 105-125

PAAS 1984
John Roger Paas, Philipp von Zesen's work with Amsterdam publishers of engravings, 1650-1670, in: *Daphnis* 13 (1984), 319-341

PAMA 1990
C. Pama, *Prisma van heraldiek & genealogie*, Utrecht 1990

PARKER 1993
Charles H. Parker, Public Church and Household of Faith: Competing Visions of the Church in Post-Reformation Delft, 1572-1617, in: *The Journal of Religious History* 17 (1993), 418-438

PARKER 1996
Charles H. Parker, Moral Supervision and Poor Relief in the Reformed Church of Delft, 1579-1609, in: *Archiv für Reformationsgeschichte* 87 (1996), 334-361

PARKER 1997
Charles H. Parker, The Moral Agency and Moral Autonomy of Church Folk in the Dutch Reformed Church of Delft, 1580-1620, in: *Journal of Ecclesiastical History* 48 (1997), 44-70

PARKER 2001
Charles H. Parker, Two Generations of Discipline: Moral Reform in Delft Before and After the Synod of Dort, in: *Archiv für Reformationsgeschichte* 92 (2001), 215-231

PASTOOR 1994
Gabriël M.C. Pastoor, Biblische Historienbilder im Goldenen Zeitalter in Privatbesitz, in: AUSST.-KAT. MÜNSTER, AMSTERDAM & JERUSALEM 1994, 122-133

DE PAUW-DE VEEN 1969
Lydia de Pauw-de Veen, *De begrippen „schilder", „schilderij" en „schilderen" in de zeventiende eeuw* (Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten; Bd. 22, Jg. 31), Brüssel 1969

PETER-RAUPP 1980
Hanna Peter-Raupp, *Die Ikonographie des Oranjezaal* (Studien zur Kunstgeschichte; Bd. 11) Hildesheim/New York 1980

PFISTERER 2003A
Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart/Weimar 2003

PFISTERER 2003B
Ulrich Pfisterer, Art. Paragone, in: HWRH, Bd. 6 (2003), Sp. 528-546

PIGLER 1974
Anton Pigler, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, 2. Aufl., Budapest 1974

VAN DER PLOEG & VERMEEREN 1997-98
Peter van der Ploeg & Carola Vermeeren, „Uijt de penningen vande zeeprinsen". De stadhouderlijke schilderijenverzameling, in: AUSST.-KAT. DEN HAAG 1997-98A, 34-60

PLOMP 1986
Michiel Plomp, ‚Een merkwaardige verzameling Teeckeningen' door Leonaert Bramer, in: *Oud Holland* 100 (1986), 81-153

PLOMP 1996
Michiel Plomp, De stad Delft en haar schilderkunst van 1600 tot 1650, in: AUSST.-KAT. DELFT 1996, 15-40

POECK 1994
Dietrich W. Poeck, Rat und Memoria, in: GEUENICH & OEXLE 1994, 286-335

PÖHLMANN 1991
Hans Georg Pöhlmann (Bearb.), *Unser Glaube. Die Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche. Ausgabe für die Gemeinde*. Im Auftrag der Kirchenleitung der Vereinigten Evangelisch-Lutherischen Kirche Deutschlands (VELKD) hg. vom Lutherischen Kirchenamt, 3. Aufl., Gütersloh 1991

POLLMANN 2002
Judith Pollmann, The Cleansing of the Temple. Church Space and its Meanings in the Dutch Republic, in: José Pedro Paiva (Hg.), *Religious Ceremonials and Images: Power and social meaning (1400-1750)*, Coimbra 2002, 177-189

POLLMANN 2006
Judith Pollmann, The Low Countries, in: RYRIE 2006A, 80-101

POLLMANN 2008
Judith Pollmann, *Herdenken, herinneren, vergeten. Het beleg en ontzet van Leiden in de Gouden Eeuw* (3 Oktoberlezing 2008), Leiden 2008

POLLMANN 2009
Judith Pollmann, Burying the dead; relieving the past: ritual, resentmant and sacred space in the Dutch Republic, in: Benjamin Kaplan u.a. (Hgg.), *Catholic communities in Protestant states. Britain and the Netherlands c.1570-1720* (Studies in Early Modern European History, hg. von Joseph Bergin u.a.), Manchester/New York 2009, 84-102

POLMAN 1938
P. Polman, *Stalpart en zijn „Roomsche Reijs"*, Tilburg 1938

PANOFSKY 1924
Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (*Studien der Bibliothek Warburg*, hg. von Fritz Saxl; Bd. 5), Leipzig/Berlin 1924

PANOFSKY 1927
Erwin Panofsky, „Imago Pietatis". Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmanns" und der „Maria Mediatrix", in: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage*, Leipzig 1927, 261-308

PORTEMAN 1992
Karel Porteman, Cats's Concept of the Emblem and the Rise of Occasional Meditation, in: *Emblematica* 6 (1992), 65-82

PORTEMAN 1994
Karel Porteman, „Soo dacht ick om de worm, die eeuwigh knagen sal." De ‚invallen' van de oude Cats, in: *Zeeuws Tijdschrift* 44 (1994), 168-173

POSCHARSKY 1963
Peter Poscharsky, *Die Kanzel. Erscheinungsform im Protestantismus bis zum Ende des Barocks* (Schriftenreihe des Instituts für Kirchenbau und kirchliche Kunst der Gegenwart; Bd. 1), Gütersloh 1963

POSTEMA 2005
H.J. Postema, *Strijder op de middenweg. Leven en werk van Franciscus Ridderus*, Kampen 2005

POSTMA 1988
Hugo J. Postma, De Amsterdamse verzamelaar Herman Becker (ca. 1617–1678); Nieuwe gegevens over een geldschieter van Rembrandt, in: *Oud Holland* 102 (1988), 1-19

PRUD'HOMME VAN REINE 2001
Ronald Prud'homme van Reine, *Schittering en schandaal. Biografie van Maerten en Cornelis Tromp*, Amsterdam/Antwerpen 2001

VAN PUFFELEN [1984]
A.E. van Puffelen, *Aernout van Geluwe, disputant en pamflettist - Aernout van Geluwe, de Vlaamse boer*, 2 Bde (masch. Manuskript), Den Haag [1984]

PUTTFARKEN 1971
Thomas Puttfarken, *Maßstabsfragen. Über die Unterschiede zwischen großen und kleinen Bildern*, Hamburg 1971

PUTTFARKEN 2000
Thomas Puttfarken, *The Discovery of Pictorial Composition. Theories of Visual Order in Painting 1400-1800*, New Haven/London 2000

RAAD VAN STATE 1983
Raad van State 450 jaar. Repertorium, Den Haag 1983

RADER 2003
Olaf B. Rader, *Grab und Herrschaft. Politischer Totenkult von Alexander dem Großen bis Lenin*, München 2003

RAMBACH 2007
Christiane Rambach, *Vermeer und die Schärfung der Sinne* (Diss. Regensburg, 2006), Weimar 2007

RASKER 2000
A.J. Rasker, *De Nederlandse Hervormde Kerk vanaf 1795. Geschiedenis, theologische ontwikkelingen en de verhouding tot haar zusterkerken in de negentiende en twintigste eeuw*, 6. Aufl., Kampen 2000 ([1]1981)

RAU 2001
Susanne Rau, *Geschichte und Konfession. Städtische Geschichtsschreibung und Erinnerungskultur im Zeitalter von Reformation und Konfessionalisierung in Bremen, Breslau, Hamburg und Köln* (Diss. Hamburg, 2001), Hamburg u.a. 2002

RAU 2003
Susanne Rau, Städtische Geschichtsschreibung in der Frühen Neuzeit als protestantische Traditionsbildung?, in: EIBACH & SANDL 2003, 91-112

RAU & SCHWERHOFF 2004
Susanne Rau & Gerd Schwerhoff (Hgg.), *Zwischen Gotteshaus und Taverne. Öffentliche Räume in Spätmittelalter und Früher Neuzeit* (Norm und Struktur. Studien zum sozialen Wandel in Mittelalter und Früher Neuzeit, hg. von Gert Melville; Bd. 21), Köln/Weimar/Wien 2004

RAU & SCHWERHOFF 2004B
Susanne Rau & Gerd Schwerhoff, Öffentliche Räume in der Frühen Neuzeit. Überlegungen zu Leitbegriffen und Themen eines Forschungsfeldes, in: RAU & SCHWERHOFF 2004A, 11-52

RAUPP 1983
Hans-Joachim Raupp, Ansätze zu einer Theorie der Genremalerei in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46 (1983), 401-418

RAUPP 1984
Hans-Joachim Raupp, *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert* (Studien zur Kunstgeschichte; Bd. 25), Hildesheim/Zürich/New York 1984

REINHARD 1977
Wolfgang Reinhard, Gegenreformation als Modernisierung? Prologomena zu einer Theorie des konfessionellen Zeitalters, in: *Archiv für Reformationsgeschichte* 68 (1977), 226-251

REINHARD 1997
Wolfgang Reinhard, Abschied von der „Gegenreformation" und neue Perspektiven der Forschung, in: *Zeitsprünge* 1 (1997), 440-451

REM 1996
Paul H. Rem, De protestantse inrichting van de Laurenskerk. De opstelling van de kerkmeubelen vanaf 1572, in: VAN LIEBURG, OKKEMA & SCHMITZ 1996, 171-185

REM 1998
Paul H. Rem, *Het interieur van de Grote Kerk van Dordrecht en van de Laurenskerk van Rotterdam van 1572 tot omstreeks 1625: bijdrage tot de kennis van het kerkinterieur van de nederduits-gereformeerden in de eerste halve eeuw na de erkenning van hun gezindte als publieke kerk* (2 Bde., Diss. Amsterdam VU, masch. Manuskript, 1998)

RENESSE 1894-1903
Théodore de Renesse, *Dictionaire des Figures Héraldiques* [...], 7 Bde., Brüssel 1894-1903

REUDENBACH 1980
Bruno Reudenbach, Säule und Apostel. Überlegungen zum Verhältnis von Architektur und architekturexegetischer Literatur im Mittelalter, in: *Frühmittelalterliche Studien* 14 (1980), 310-351

REUTERSWÄRD 1955
Patrik Reuterswärd, Tavelförhänget. Kring ett motiv I holländskt 1600-talsmåleri, in: *Konsthistorisk Tidskrift* 24 (1955), 98-113

RHEINBAY 1995
Paul Rheinbay, *Biblische Bilder für den inneren Weg: das Betrachtungsbuch des Ignatius-Gefährten Hieronymus Nadal (1507-1580)*, Egelsbach [u.a.] 1995

E.P. RICHARDSON 1937
E.P. Richardson, Architectural Painting in the Netherlands, in: *Bulletin of the Detroit institute of Arts* 16 (1937), Nr. 7, 106-113

T. RICHARDSON 2007
Todd M. Richardson, *Pieter Bruegel the Elder: Art Discourse in the Sixteenth-Century Netherlands* (Diss., masch. Manuskript, Leiden 2007)

RIEGEL 1997/98
Nicole Riegel, San Pietro in Montorio in Rom: die Votivkirche der katholischen Könige Isabella und Ferdinand von Spanien, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 32 (1997/98) [2002], 273-320

RIETSTAP 1884-87
J.B. Rietstap, *Armorial Général précédé d'un dictionnaire des termes du blason*, 2 Bde., 2. Druck, Gouda 1884-87

RODING & STAPEL 2004
Juliette Roding & Leonore Stapel, Perspectives in Early Stuart Portraiture: The Imaginary Palace in Court Portraits, in: Jan Frans van Dijkhuizen u.a. (Hgg.), *Living in Posterity. Essays in the Honour of Bart Westerweel*, Hilversum 2004, 205-220

RODING, SNELLER & THIJS 2006
Juliëtte Roding, A. Agnes Sneller & Boukje Thijs, Mitarbeit Lenie Witkam-van der Hoek, *Beelden van Leiden. Zelfbeeld en representatie van een Hollandse stad in de Vroegmoderne Tijd, 1550-1800* (Themanummer *De zeventiende eeuw* 22 (2006), Nr. 1), Hilversum 2006

ROETHLISBERGER 1968
Marcel Roethlisberger, *Claude Lorrain. The Drawings*, 2 Bde., Berkeley/Los Angeles 1968

ROETHLISBERGER 1996
Marcel Georges Roethlisberger, Vente de Johan de Witt, Dordrecht 1696: Quarante-cinq dessins de Claude Lorrain, in: *Gazette des Beaux-Arts* 138 (1996), 277-288

ROGIER 1947
L.J. Rogier, *Geschiedenis van het katholicisme in Noord-Nederland in de 16e en 17e eeuw*, 2 Bde., Amsterdam 1947

ROGIER 1960
Jan Rogier, De betekenis van de terugkeer van de Minderbroeders te Delft in 1709, in: *Archief voor de geschiedenis van de katholieke kerk in Nederland* 2 (1960), 169-203

ROHNER-BAUMBERGER 1975
Ursula Rohner-Baumberger, *Das Begräbniswesen im calvinistischen Genf*, Basel 1975

ROODENBURG 1990
Herman Roodenburg, *Onder censuur. De kerkelijke tucht in de gereformeerde gemeente van Amsterdam, 1578-1770* (Diss. Amsterdam VU), Hilversum 1990

ROODENBURG 1996
Herman Roodenburg, Predikanten op de Kansel. Een verkenning van hun ‚eloquentia corporis', in: BRUGGEMAN U.A. 1996, 324-338

ROODENBURG 2004
Herman Roodenburg, *The Eloquence of the Body. Perspectives on gesture in the Dutch Republic*, (Studies in Netherlandish Art and Cultural History, hg. von Frits Scholten, Herman Roodenburg, Reindert Falkenburg), Zwolle 2004

ROORDA 1983
Daniel J. Roorda, Het onderzoek naar het stedelijke patriciaat in Nederland, in: W.W. Mijnhardt (Red.), *Kantelend geschiedbeeld. Nederlandse historiografie sinds 1945*, Utrecht/Antwerpen 1983, 118-142

ROY 1992
Alain Roy, *Gérard de Lairesse (1640-1711)*, Paris 1992

RUDOLF 1957
Rainer Rudolf, *Ars moriendi. Von der Kunst des heilsamen Lebens und Sterbens*, Köln/Graz 1957

RÜGER 2004
Axel Rüger, Ein Palastinterieur von Bartholomeus van Bassen – Beobachtungen zur Arbeitsmethode anhand der Unterzeichnung, in: Volker Manuth & ders. (Hgg.), *Collected Opinions. Essays on Netherlandish Art in the Honour of Alfred Bader*, London 2004, 148-161

RÜGER 2005
Axel Rüger, Indebted to Hans Vredeman de Vries? The Case of the Architectural Painter Bartholomeus van Bassen, in: BORGGREFE & LÜPKES 2005, 136-142

RÜGER & BILLINGE 2005
Axel Rüger & Rachel Billinge, The Design Practices of the Dutch Architectural Painter Bartholomeus van Bassen, in: *National Gallery Technical Bulletin* 26 (2005), 22-42

RUURS 1980
Robert Ruurs, Drawing from Nature. The Principles of Proportional Notation, in: Marisa Dalai Emiliani, *La Prospettiva Rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*, Bd. 1, Florenz 1980, 511-521

RUURS 1982
Rob Ruurs, Saenredam: Constructies, in: *Oud Holland* 96 (1982), 97-121

RUURS 1987
Rob Ruurs, *Saenredam: the Art of Perspective* (Oculi. Studies in the Arts of the Low Countries, hg. von Bert W. Meijer & Rob Ruurs; Bd. 1), Amsterdam/Philadelphia/Groningen 1987

RUURS 1991
Rob Ruurs, Functies van architectuurschildering, in het bijzonder het kerkinterieur, in: AUSST.-KAT. ROTTERDAM 1991, 43-50

RUURS 2000
Rob Ruurs, Saenredam's Perpective Constructions, in: J.R.J. van Asperen de Boer & Liesbeth Helmus (Hgg.), *The Paintings of Pieter Jansz. Saenredam (1597-1665). Conservation and Technique*, Utrecht 2000, 11-31

RYRIE 2006A
Alec Ryrie, *Palgrave Advances in the European Reformation*, Houndmills/New York 2006

RYRIE 2006B
Alec Ryrie, Britain and Ireland, in: RYRIE 2006A, 124-146

SACHS-HOMBACH 2009
Klaus Sachs-Hombach (Hg.), *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*, Frankfurt/M. 2009

SAFARIK 1990
Eduard A. Safarik, *Fetti. L'opera completa*, Mailand 1990

SANTING 2007
Cathrien Santing, Spreken vanuit het graf. De stoffelijke resten van Willem van Oranje in hun politiek-culturele betekenis, in: BMGN 122 (2007), 181-207

SAUER 1964
Joseph Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*, 2. Aufl., Münster 1964

SAUERLÄNDER 1994
Willibald Sauerländer, Die Raumanalyse in der wissenschaftlichen Arbeit Hans Jantzens, in: Bärbel Hamacher & Christl Karnehm (Hgg.), *pinxit/sculpsit/fecit. Kunsthistorische Studien,* FS für Bruno Bushardt, München 1994, 361-369

SCHAMA 1988
Simon Schama, *Overvloed en onbehagen. De Nederlandse cultuur in de Gouden Eeuw*, Amsterdam 1988 (engl. *The embarrasment of the riches*, 1987)

SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN 2004
Maria A. Schenkeveld-van der Dussen, The Huguenot Psalter in the Dutch Republic. The Functions of Rhymed Psalm Versions in the Seventeenth Century, in: GRUNEWALD, JÜRGENS & LUTH 2004, 447-460

SCHILLEMANS 1992
Robert Schillemans, Schilderijen in Noordneerlandse katholieke kerken uit de eerste helft van de zeventiende eeuw, in: *De zeventiende eeuw* 8 (1992), 41-52

SCHILLEMANS 1995
Robert Schillemans, Het Begijnhof als de nieuwe Heilige Stede. Uitbeeldingen van het mirakelwonder in de H.H. Johannes en Ursula te Amsterdam, in: AUSST.-KAT. AMSTERDAM 1995B, 46-63

SCHILLER 1966
Gertrud Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 1: *Inkarnation, Kindheit, Taufe, Versuchung, Verklärung, Wirken und Wunder Christi*, Gütersloh 1966

SCHILLING 1980
Heinz Schilling, Religion und Gesellschaft in der calvinistischen Republik der Vereinigten Niederlande. „Öffentlichkeitskirche" und Säkularisation; Ehe und Hebammenwesen; Presbyterien und politische Partizipation, in: Franz Petri (Hg.), *Kirche und gesellschaftlicher Wandel in deutschen und niederländischen Städten der werdenen Neuzeit* (Städteforschung, Reihe A: Darstellungen, hg. von Heinz Stoeb; Bd. 10), Köln/Wien 1980, 197-250

SCHILLING 1988
Heinz Schilling, Die Konfessionalisierung im Reich. Religiöser und Gesellschaftlicher Wandel in Deutschland zwischen 1555 und 1620, in: *Historische Zeitschrift* 246 (1988), 1-45

SCHILLING 1994
Heinz Schilling (Hg.), *Kirchenzucht und Sozialdisziplinierung im frühneuzeitlichen Europa (Mit einer Auswahlbibliographie)* (= *Zeitschrift für historische Forschung*; Beiheft 16), Berlin 1994

SCHMID 1985
Karl Schmid (Hg.), *Gedächtnis, das Gemeinschaft stiftet* (Schriftenreihe der katholischen Akademie der Erzdiözese Freiburg, hg. von Dietmar Bader), München/Zürich 1985

SCHMID & WOLLASCH 1967
Karl Schmid & Joachim Wollasch, Die Gemeinschaft der Lebenden und Verstorbenen in Zeugnissen des Mittelalters, in: *Frühmittelalterliche Studien* 1 (1967), 365-405

SCHMID & WOLLASCH 1984
Karl Schmid & Joachim Wollasch (Hgg.), *Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter* (Münstersche Mittelalter-Schriften, hg. von Hans Belting u.a.; Bd. 48), München 1984

SCHMIDT 1986
Cornelis Schmidt, *Om de Eer van de Familie. Het geslacht Teding van Berkhout 1500-1950; een sociologische benadering* (Diss.), Amsterdam 1986

SCHMIDT 1987
Cornelis Schmidt, Een lengteprofiel van het Hollandse patriciaat. Het geslacht Teding van Berkhout 1500-1950, in: AALBERS & PRAK 1987, 129-140

SCHNEIDER 1921
Hans Schneider, Der Maler Jan Tengnagel, in: *Oud Holland* 39 (1921), 11-27

SCHNITZLER 1996A
Norbert Schnitzler, „Faules Holz–Toter Stein". Thesen zum Bilderkult des Mittelalters aus ikonoklastischer Perspektive, in: Gerhard Jaritz (Red.), *Pictura Quasi Fictura. Die Rolle des Bildes in der Erforschung von Alltag und Sachkultur des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Internationales Round-Table-Gespräch Krems an der Donau 3. Oktober 1994* (Forschungs des Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Diskussionen und Materialien; Bd. 1), Wien 1996, 175-190

SCHNITZLER 1996B
Norbert Schnitzler, *Ikonoklasmus-Bildersturm. Theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches Handeln während des 15. und 16. Jahrhunderts* (Diss. Bielefeld, 1994), München 1996

SCHOLTEN 1995
Frits Scholten, Bartholomeus Eggers en het monument voor Jacob van Wassenaer Obdam in Den Haag, 1667, in: *Oud Holland* 109 (1995), 63-86

SCHOLTEN 2003
Frits Scholten, *Sumptuous Memories. Studies in seventeenth-century Dutch tomb sculpture* (Diss. Amsterdam UvA, 2003), Zwolle 2003

SCHOLZ 1981
Bernhard F. Scholz, Didaktische Funktion und Textkonstitution im Emblem, in: *Jahrbuch für internationale Germanistik* 13 (1981), Heft 2, 10-35 (wiederabgedruckt in SCHOLZ 2002, 303-335)

SCHOLZ 1982
Bernhard Scholz, Reading Emblematic Pictures, in: *Komparatistische Hefte* 5-6 (1982), 77-88

SCHOLZ 2002
Bernhard Scholz, *Emblem und Emblempoetik : historische und systematische Studien*, Berlin 2002

SCHÖNE 1964
Albrecht Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München 1964

SCHONEVELD 1983
Cornelis Willem Schoneveld, *Intertraffic of the Mind: Studies in Seventeenth-Century Anglo-Dutch Translation with a Checklist of Books Translated from English into Dutch, 1600-1700* (Publications of the Sir Thomas Browne Institute Leiden (Werkgroep Engels-Nederlandse Betrekkingen), New Series; Bd. 3), Leiden 1983

SCHOTEL 1901
G.D.J. Schotel, *De Openbare Eeredienst der Nederl. Hervormde Kerk in de zestiende, zeventiende en achttiende eeuw*, 2. Aufl., Leiden 1901

SCHROEDER 2001
Carl J. Schroeder, *In Quest of Pentecost. Jodocus van Lodenstein and the Dutch Second Reformation*, Lanham/New York/Oxford 2001

SCHUPPISSER 1993
Fritz Oskar Schuppisser, Schauen mit dem Herzen. Zur Methodik der spätmittelalterlichen Passionsmeditation., besonders in der Devotio Moderna und bei den Augustinern, in: Walter Haug & Burghart Wachinger (Hgg.), *Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters*, Tübingen 1993, 169-210

SCHUSS 2006
Eva Schuss, Dove verf? De relatie tussen Rembrandt en Vondel in historisch perspectief, in: *De zeventiende eeuw* 22 (2006), 225-246

SCHUTTE 1996
G.J. Schutte, Beschermer van Gods kerk: Willem V en het onverbreekbaar drievoudig snoer, in: *Jaarboek Oranje-Nassau Museum* 1996, 137-167

SCHUTTE 2000
G.J. Schutte, *Het Calvinistisch Nederland. Mythe en werkelijkheid*, Hilversum 2000

SCHÜTZE 1995
Sebastian Schütze, Liturgie und Herrscherpanegyrik im Pontifikat Urbans VIII. – Beobachtungen zum Hochaltarziborium von St. Peter in Rom, in: Dieter Breuer (Hg.), *Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock* (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung; Bd. 25), Wiesbaden 1995, 353-373

SCHWARTZ 1968/69
Gary Schwartz, Saenredam, Huygens and the Utrecht Bull, in: *Simiolus* 1 (1968/69), 60-93

SCHWARTZ & BOK 1990
Gary Schwartz & Marten Jan Bok, *Pieter Saenredam. The Painter and His Time*, Maarssen/Den Haag 1990

SCHWERTFEGER 2004
Susanne Schwertfeger, *Das niederländische Trompe-l'oeil im 17. Jahrhundert. Studien zu Motivation und Ausdruck* (Diss. Kiel, masch. Manuskript, 2004), online verfügbar unter URL: http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=980897629 (zuletzt gesehen am 3. Juni 2009)

SCRIBNER & WARNKE 1990
Bob Scribner & Martin Warnke (Hgg.), *Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit* (Wolfenbütteler Forschungen; Bd. 46), Wolfenbüttel 1990

SEIDENFUSS 2006
Birgit Seidenfuß, *„Daß wirdt also die Geometrische Perspektiv genandt". Deutschsprachige Perspektivtraktate des 16. Jahrhunderts*, Weimar 2006

SELDERHUIS 2006
Herman Selderhuis (Hg.), *Handboek Nederlandse Kerkgeschiedenis*, Kampen 2006

SIGEL 1977
Brigitt Andrea Sigel, *Der Vorhang der Sixtinischen Madonna. Herkunft und Bedeutung eines Motivs der Marienikonographie* (Diss.), Zürich 1977

SIGMOND & KLOEK 2007
Peter Sigmond & Wouter Kloek, *Zeeslagen en zeehelden in de Gouden Eeuw* (Rijksmuseum-Dossier), Amsterdam 2007

SLATKES 1965
Leonard J. Slatkes, *Dirck van Baburen (c. 1595-1624). A Dutch Painter in Utrecht and Rome*, Utrecht 1965

SLITS 1990
Frans P.T. Slits, *Het Latijnse stededicht. Oorsprong en ontwikkeling tot in de zeventiende eeuw* (Diss. Nijmegen), Amsterdam 1990

SLOTHOUWER 1945
D.F. Slothouwer, *De paleizen van Frederik Hendrik*, Leiden 1945

SLUIJTER 1981
Eric Jan Sluijter, De schilderkunst van ca. 1570 tot ca. 1650, in: AUSST.-KAT. DELFT 1981, I, 172-181

SLUIJTER 1988A
Eric Jan Sluijter, ‚Een volmaeckte schilderey is als een spiegel van de natuer': spiegel en spiegelbeeld in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw, in: Nico J. Brederoo u.a. (Hgg.), *Oog in oog met de spiegel*, Amsterdam 1988, 146-163

SLUIJTER 1988B
Eric Jan Sluijter, Belering en verhulling. Enkele 17de-eeuwse teksten over de schilderkunst en de iconologische benadering van Noordnederlandse schilderijen uit deze periode, in: *De zeventiende eeuw* 4 (1988), 3-28

SLUIJTER 1990
Eric Jan Sluijter, Hoe realistisch in de Noordnederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw? De problemen van een vraagstelling, in: *Leidschrift* 6 (1990), Nr. 3, 5-39

SLUIJTER 1998
Eric Jan Sluijter, The Painter's Pride: The Art of Capturing Transcience in Self-Portraits from Isaac van Swanenburgh to David Bailly, in: Karl Enenkel, Betsy de Jong-Crane & Peter Liebregts (Hgg.), *Modelling the Individual. Biography and Portrait in the Renaissance. With a Critical Edition of Petrarch's Letter to Posterity*, Amsterdam/Atlanta 1998, 173-196

SLUIJTER 2000
Eric Jan Sluijter, Over Brabantse vodden, economische concurrentie, artistieke wedijver en de groei van de markt voor schilderijen in de eerste decennia van de zeventiende eeuw, in: Reindert L. Falkenburg u.a. (Hgg.), *Kunst voor de markt / Art for the Market 1500-1700* (= NKJ 50 (1999)), Zwolle 2000, 112-143

SLUIJTER 2002
Eric Jan Sluijter, *Verwondering over de schilderijenproductie in de Gouden Eeuw*, Antrittsvorlesung UvA, Amsterdam 2000

SLUIJTER 2005
Eric Jan Sluijter, Over „rapen" en wedijver in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw, in: *De zeventiende eeuw* 21 (2005), 267-292

SMELIK 2004
Jan Smelik, Die Theologie der Musik bei Johannes Calvin als Hintergrund des Genfer Psalters, in: GRUNEWALD, JÜRGENS & LUTH 2004, 61-77

SMIT 1924
J. Smit, Hagepreken en beeldenstorm te Delft, 1566-1567, in: *Bijdragen en Mededelingen van het Historisch Genootschap* 45 (1924), 206-250

SNAET & BAISIER 2004
Joris Snaet & Claire Baisier, Contrareformatie en barok traditie en vernieuwing in de 17de-eeuwse kerkarchitectuur in de Nederlanden, in: *Gentse Bijdragen tot de interieurgeschiedenis* 33 (2004), 9-38

SOLBACH 2005
Andreas Solbach, *Aedificatio. Erbauung im interkulturellen Kontext in der Frühen Neuzeit*, Tübingen 2005

VAN SOMEREN BRAND 1890
J.E. van Someren Brand, De Lodensteyns en hun magen, in: *De Nederlandsche Leeuw* 8 (1990), 41-45, 53f., 67ff., 73-76

SOUTENDAM 1880/81
J. Soutendam, Mr. Dirck Evertsz. van Bleiswijck en de „Caerte figuratyff" van de Stad Delft 1675-78, in: *Obreens Archief* 3 (1880/81), 197-206

SPAANS 1989
Joke Spaans, *Haarlem na de Reformatie. Stedelijke cultuur en kerkelijk leven, 1577-1620* (Diss. Leiden), Den Haag 1989

SPICER 2002
Andrew Spicer, „Qui est de Dieu, oit la parole de Dieu": the Huguenots and their temples, in: Raymond A. Mentzer & Andrew Spicer (Hgg.), *Society and Culture in the Huguenot World 1559-1685*, Cambridge 2002, 175-192

SPICER 2007
Andrew Spicer, *Calvinist churches in early modern Europe* (Studies in Early Modern European History, hg. von Joseph Bergin u.a.), Manchester/New York 2007

SPIERTZ 1975
M.G. Spiertz, *L'Église Catholique des Provinces-Unies et le Saint-Siège pendant la deuxième moitié du XVIIe siècle*, Louvain 1975

SPIERTZ 1992
M.G. Spiertz, Jansenisme in en rond de Nederlanden 1640-1690, in: *Trajecta* 1 (1992), 144-167

VAN 'T SPIJKER 1993
Willem van 't Spijker, De Kerk, in: BRIENEN U.A. 1993, 209-277

SPRINGER 2002
Peter Springer, Tod der Unsterblichen. Zur Rolle des Künstlers in Selbstreflexion und Erinnerungspraxis der bildenden Kunst, in: AUSST.-KAT. MÜNCHEN & KÖLN 2002, 21-37

STAPEL 2000
Leonore Stapel, *Perspectieven van de stad. over bronnen, populariteit en functie van het zeventiende-eeuwse stadsgezicht* (Zeven Provinciën Reeks; Bd. 18), Hilversum 2000

STAPEL 2002
Leonore Stapel, Haarlems welvaart: ‚de konst van Bier te brouwen' of ‚excellente stucks lijnwaets'? De beeldvorming rond het economische leven van Hollands tweede stad (1600-1650), in: *De zeventiende eeuw* 18 (2002), 167-183

STAPEL 2006
Leonore Stapel, ‚Tuyn van heel Holland, Moeder der Wijsheyt en bequam tot de drapery'. Reputatie en zelfbeeld van Leiden in beeld en tekst (circa 1590-1660), in: RODING, SNELLER & THIJS 2006, 149-169

STARING 1965
A. Staring, Een raadselachtige Kamerbeschildering, in: *Bulletin van het Rijksmuseum* 13 (1965), 3-13

STEENMEIJER 2005
Guido Steenmeijer, *Tot cieraet ende aensien deser stede. Arent van 's-Gravesande (ca. 1610-1662), architect en ingenieur*, Leiden 2005

STEENSMA 1996
Regnerus Steensma, ‚Lex speculum maledictionis'. De voorstelling van ‚wet en evangelie' in het Friese kerkinterieur van de 17de en 18de eeuw, in: *Jaarboek voor liturgieonderzoek* 12 (1996), 56-71

STEVENSON 2008
Kenneth Stevenson, From Hilary to Peter of Blois: a Transfiguration journay of biblical interpretation, in: *Scottish Journal of Theology* 61 (2008), 288-306

STOICHITA 1991
Victor I. Stoichita, Zurbaráns Veronika, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 59 (1991), 190-206

STOICHITA 1997
Victor I. Stoichita, *Das mystische Auge. Vision und Malerei im Spanien des Goldenen Zeitalters*, München 1997

STOICHITA 1998
Victor I. Stoichita, *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei* (Diss. Paris, 1989), München 1998

STOLLBERG-RILINGER 1997
Barbara Stollberg-Rilinger, Zeremoniell als politisches Verfahren. Rangordnung und Rangstreit als Strukturmerkmale des frühneuzeitlichen Reichstags, in: Johannes Kunisch (Hg.), *Neue Studien zur frühen Reichsgeschichte* (= *Zeitschrift für historische Forschung*, Beiheft 19), Berlin 1997, 91-132

STRASSER 2007
Gerhard F. Strasser, Wissensvermittlung durch Bilder in der Frühen Neuzeit: Vorstufen des ‚pädagogischen Realismus', in: WIMBÖCK, LEONHARD & FRIEDRICH 2007A, 189-214

STRÄTER 1987
Udo Sträter, *Sonthom, Bayly, Dyke und Hall. Studien zur Rezeption der englischen Erbauungsliteratur in Deutschland im 17. Jahrhundert* (Beiträge zur historischen Theologie, hg. von Johannes Wallmann; Bd. 71), Tübingen 1987

STRÄTER 1995
Udo Sträter, *Meditation und Kirchenreform in der lutherischen Kirche des 17. Jahrhunderts* (Beiträge zur historischen Theologie, hg. von Johannes Wallmann; Bd. 91), Tübingen 1995

VAN STRIEN 1998
Kees van Strien, *Touring the Low Countries. Accounts of British Travellers, 1660-1720*, Amsterdam 1998

STRONKS 1994/95
Els Stronks, De „verborge werkkingh" van het zeventiende-eeuwse calvinistische liedboek, in: *De boekenwereld* 11 (1994-95), 2-9, online verfügbar unter URL: http://www.dbnl.org/tekst/stro009verb01_01/index.htm (zuletzt gesehen am 3. Juni 2009)

STRONKS 1996
Els Stronks, *Stichten of schitteren. De poëzie van zeventiende-eeuwse gereformeerde predikanten* (Diss. Utrecht), Houten 1996

STRONKS 1999
Els Stronks, Volckerus van Oosterwijck bewerkt Willem Teelincks Soliloquium, in: Volkerus van Oosterwijck, Willem Teelincks Soliloquium, *Ofte Alleen-Sprake Eens zondigen Menschen, die nu is in den angst der Weder-Geboorte: Op Zang-Rijm gestelt* [...] (Utrecht: Iacob van Doeyenborg, 1668) / Willem Teelinck, *Soliloquium Ofte Betrachtingen eens sondaers / die hy gehadt heeft inden angst zijner Weder-gheboorte Dienstich om te voorderen de Bekeeringe van de doodelijcke wercken / tot den levendighen God: ende tot een hartssterckinghe tegen alle weereltsche droeffenisse* (Middelburg: Hans vander Hellen, 1628), Nachdruck Rumpt 1999, 3-41

VAN SWIGCHEM 1983
Cornelis A. van Swigchem, Einige Bemerkungen über die Ausstattungen der evangelischen Kirchen verschiedener Richtungen in den Niederlanden, in: Ernst Ullmann (Hg.), *Von der Macht der Bilder. Beiträge des C.I.H.A.-Kolloquiums „Kunst und Reformation"*, Leipzig 1983, 376-382

VAN SWIGCHEM 1986
Cornelis A. van Swigchem, Die große Kirche als Raum für die Gemeinschaft/The Big Church – a Space for Community Use, in: *Daidalos* 21 (1986), 54-65

VAN SWIGCHEM 1988
Cornelis A. van Swigchem, *‚Een goed regiment'. Het burgerlijke element in het vroege gereformeerde kerkinterieur*, Den Haag 1988

VAN SWIGCHEM, BROUWER & VAN OS 1984
Cornelis A. van Swigchem, T. Brouwer, W. van Os, *Een huis voor het Woord. Het protestantse kerkinterieur in Nederland tot 1900*, Den Haag/Zeist 1984

SWILLENS 1935
P.T.A. Swillens, *Pieter Jansz. Saenredam. Schilder van Haarlem 1597-1665*, Amsterdam 1935

TAMMEN & LEONHARD 2003
Silke Tammen & Karin Leonhard, Art. Wahrnehmung, in: PFISTERER 2003A, 380-389

TAYLOR 1992
Paul Taylor, The Concept of Houding in Dutch Art Theory, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 55 (1992), 210-231

TEPE 1984
Wim Tepe, *XXVI Papesche Vergaderplaetsen. Schuilkerken in Amsterdam*, Amsterdam 1984

J. TERWEN 1979
J.J. Terwen, The buildings of Johan Maurits van Nassau, in: E. van den Boogart (Hg.), mit H.R. Hoetink & P.J.P. Whitehead, *Johan Maurits van Nassau-Siegen 1604-1669. A Humanist Prince in Europe and Brazil*, Den Haag 1979, 55-141

P. TERWEN 2008
Piet Terwen, Pieter Adriaansz. 't Hooft en Piet Heyn, een opmerkelijke bijdrage tot 't Hooft's oeuvre, in: *Heemschut* 85, Febr. (2008), 14-17

THELEN 1967
Heinrich Thelen, *Zur Entstehungsgeschichte der Hochaltar-Architektur von St. Peter in Rom*, Berlin 1967

THOMAS 1970
Alois Thomas, Maria die Weinrebe, in: *Kurtrierisches Jahrbuch* 10 (1970), 30-55

TRIMP 1987
J.C. Trimp, *Jodocus van Lodensteyn. Predikant en dichter*, Kampen 1987

TUCKER 2000
R. Tucker, „His excellency at home". Frederik Hendrik and the noble life at Huis Honselaarsdijk, in: J. DE JONG U.A. 2001, 83-101

TÜMPEL 1969
Christian Tümpel, Studien zur Ikonographie der Historien Rembrandts. Deutung und Interpretation der Bildinhalte, in: NKJ 20 (1969), 107-198

TURNER 1996
Jane Turner (Hg.), *The Dictionary of Art*, 34 Bde., New York/London 1996

UNGER 1884
J.H.W. Unger, Vondeliana II. Vondels Handschriften, in: *Oud Holland* 2 (1884), 111-134

VAN VAECK, BREMS & CLAASSENS 2003
Marc van Vaeck, Hugo Brems & Geert H.M. Claassens (Hgg.), *De Steen van Alciato. Literatuur en visuele cultuur in de Nederlanden. Opstellen voor prof. dr. Karel Porteman bij zijn emeritaat / The Stone of Alciato. Literature and Visual Cultue in the Low Countries. Essays in Honour of Karel Porteman*, Leuven 2003

VAGNETTI 1979
Luigi Vagnetti, *De naturali et artificiali perspectiva. Bibliografia ragionata delle fonti teoriche e delle ricerche di storia della prospettiva*, Florenz 1979

VAN DALE NEDERLANDS-DUITS 2002
Van Dale. Groot woordenboek Nederlands-Duits, Utrecht/Antwerpen [3]2002

VANHAELEN 2005A
Angela Vanhaelen, Iconoclasm and the Creation of Images in Emanuel de Witte's Old Church in Amsterdam, in: *The Art Bulletin* 87 (2005), Nr. 2, 249-264

VANHAELEN 2005B
Angela Vanhaelen, Utrecht's Transformations: Claiming the Dom through Representation, Iconoclasm and Ritual, in: *De zeventiende eeuw* 21 (2005), 354-374

VANHAELEN 2008
Angela Vanhaelen, Recomposing the Body Politic in Seventeenth-century Delft, in: *Oxford Art Journal* 31 (2008), 361-381

VELDMAN 1994
Ilja M. Veldman (Bearb.), Ger Luijten (Hg.), *Maarten van Heemskerck. Part II (New Testament, Allegories, Mythology, History and miscellaneous subjects)* (The New Hollstein. Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700), Roosendaal 1994

VELDMAN 2009
Ilja M. Veldman, Der Calvinismus und die Bildende Kunst der Niederlande im Goldenen Jahrhundert, in: AUSST.-KAT. BERLIN 2009, 270-278

VAN DE VEN 1968
[A.J.] v[an] d[e] V[en], De Domkerk te Utrecht in 1672, in: *Maandblad van Oud-Utrecht* 41 (1968), 45-47

VENTE 1980
Maarten Albert Vente, Documenten betreffende de muziek in de Oude en Nieuwe Kerk te Delft (1434-1655), in: ders. (Red.), *Bouwstenen voor een geschiedenis der toonkunst in de Nederlanden*, Bd. 3, Amsterdam 1980, 48-110

VENTE 1980
Maarten Albert Vente, Aspecten van de Delftse Muziekgeschiedenis, in: AUSST.-KAT. DELFT 1981, 232-235

VERBAAN 2001
Eddy Verbaan, Jan Janszoon Orlers schetst Leiden. Illustraties in de vroege stadsbeschrijvingen, in: Karel Bostoen, Elmer Kolfin & Paul J. Smith (Red.), *„Tweelinge eener dragt". Woord en beeld in de Nederlanden (1500-1750)* (Themanummer *De zeventiende eeuw* 17 (2001), Nr. 3), Hilversum 2001, 133-168

VERHEGGEN 2006
Evelyne M.F. Verheggen, *Beelden voor passie en hartstocht. Bid- en devotieprenten in de Noordelijke Nederlanden, 17de en 18de eeuw*, Zutphen 2006

VERHOEVEN 1992
G. Verhoeven, *Devotie en negotie. Delft als bedevaartplaats in de late middeleeuwen*, Amsterdam 1992

VERMEEREN 1997-98
Carola Vermeeren, „Tot reddinge van hare naarlatenschap". De lotgevallen van de schilderijenverzameling van Frederik Hendrik en Amalia, in: AUSST.-KAT. DEN HAAG 1997-98A, 61-75

VERMET 1982
Bernard Vermet, Het zeventiende eeuwse kerkinterieur bij Anthony van Borssom, in: *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 1 (1982), 403-416

VIS 2002
Jurjen Vis, Sweelinck and the Reformation, in: DIRKSEN 2002, 39-54

J. VISSER 1966
Jan Visser, *Rovenius und seine Werke. Beitrag zur Geschichte der nordniederländischen katholischen Frömmigkeit in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts* (Diss. Bern), Assen 1966

P. Visser 2001
Piet Visser, Een achttiende-eeuws afschrift van een verordening uit 1659 voor uiterlijk, kleding en huisinrichting bij de Groninger Oude Vlamingen, in: *Doopsgezinde bijdragen nieuwe reeks* 27 (2001), 229-238

VLAARDINGERBROEK 2000
Peter Vlaardingerbroek, De stadhouder, zijn secretaris en de architectuur. Jacob van Campen als ontwerper van het Huygenshuis en de hofarchitectuur onder Frederik Hendrik, in: J. DE JONG u.a. 2001, 62-81

VÖLKEL 2006
Markus Völkel, *Geschichtsschreibung. Eine Einführung in globaler Perspektive*, Köln/Weimar/Wien 2006

A. DE VRIES 2004
Annette de Vries, *Ingelijst Werk. De verbeelding van arbeid en beroep in de vroegmoderne Nederlanden* (Diss. Amsterdam VU, 2003), Zwolle 2004

L. DE VRIES 1975
Lyckle de Vries, Gerard Houckgeest, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 20 (1975), 25-56

WADELL 1985
Maj-Brit Wadell, *Evangelicae historiae imagines: Entstehungsgeschichte und Vorlagen*, Göteburg 1985

WAITE 1994
Gary K. Waite, Een ketter en zijn stad: David Joris en Delft, in: OKKEMA U.A. 1994, 121-135

WALLER 1938
F.G. Waller, *Biographisch Woordenboek van Noord Nedrlandsche Graveurs*, Den Haag 1938 (Nachdruck Amsterdam 1974)

WALSH & SCHNEIDER 1979
John Walsh & Cynthia P. Schneider, Little-known Dutch Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston, in: *Apollo* 60 (1979), 498-506

WALTER 1997
Hermann Walter, Die Säulen des Herkules – Biographie eines Symbols, in: Hans-Jürgen Horn & ders. (Hgg.), *Die Allegorese des antiken Mythos* (Wolfenbütteler Forschungen; Bd. 75), Wiesbaden 1997, 169-213

WARD PERKINS 1952
J.B. Ward Perkins, The Shrine of St. Peters and its Twelve Spiral Columns, in: *The Journal of Roman Studies* 42 (1952), 21-33

WARNCKE 1987
Carsten-Peter Warncke, *Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit* (Wolfenbütteler Forschungen; Bd. 33), Wiesbaden 1987

WARREN 2006
Jeremy Warren, „A little ould man called John Bollognia... not inferior much to Michell Angelo". Giambologna in Inghilterra e in America, in: AUSST.-KAT. FLORENZ 2006, 127-141

A. WEBER 1994
Alfred R. Weber, *Im Basler Münster 1650* (Basler Kostbarkeiten; Bd. 15), Basel 1994

G.J.M. WEBER 1991
Gregor J.M. Weber, *Der Lobtopos des ‚lebenden' Bildes. Jan Vos und sein „Zeege der Schilderkunst"*, Diss. Aachen, 1987 (Studien zur Kunstgeschichte; Bd. 67), Hildesheim/Zürich/New York 1991

G.J.M. WEBER 1994
Gregor J.M. Weber, „Om te bevestige[n], aen-te-raeden, verbreeden ende vercieren". Rhetorische Exempellehre und die Struktur des ‚Bildes im Bild', in: Hans-Joachim Raupp (Hg.), *Festschrift für Prof. Dr. Justus Müller Hofstede* (= *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 55 (1994)), 287-314

G.J.M. WEBER 1998
Gregor J.M. Weber, Vermeer's Use of the Picture-within-a-Picture: A New Approach, in: Ivan Gaskell & Michiel Jonker (Hgg.), *Vermeer Studies* (Studies in the History of Art; Bd. 55 – Center for Advanced Study in the Visual Arts, Symposium Papers XXXIII), New Haven/London 1998, 295-307

WEGMANN & WIMBÖCK 2007
Susanne Wegmann & Gabriele Wimböck (Hgg.), *Konfessionen im Kirchenraum. Dimensionen des Sakralraums in der Frühen Neuzeit* (Studien zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, hg. von Christian Freigang, Marc Carel Schurr & Evelin Wetter; Bd. 3), Korb 2007

WEISS 2008
Philipp Weiss, Das Licht des 17. Jahrhunderts, in: BOHLMANN, FINK & WEISS 2008, 17-28

WEISZ 1913
Ernst Weisz, *Jan Gossaert gen. Mabuse; sein Leben und seine Werke: ein monographischer Versuch und Beitrag zur Geschichte der vlämischen Malerei in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts*, Parchim 1913

WESTERMANN 1996
Mariët Westermann, *The Art of the Dutch Republic 1585-1718*, London 1996

WESTERMANN 1994
Mariët Westermann, A monument for Roma Belgica. Functions of the oxaal at 's-Hertogenbosch, in: FALKENBURG U.A. 1994, 383-446

VAN DE WETERING 1991-92
Ernst van de Wetering, Rembrandts schilderwijze: techniek in dienst van illusie, in: AUSST.-KAT. BERLIN, AMSTERDAM & LONDON 1991-92, 12-39

VAN DE WETERING 1997
Ernst van de Wetering, *Rembrandt. The Painter at Work*, Amsterdam 1997

WHEELOCK 1975/76
Arthur K. Wheelock, Gerard Houckgeest and Emanuel de Witte: architectural painting in Delft around 1650, in: *Simiolus* 8 (1975/76), 167-185

WHEELOCK 1977
Arthur K. Wheelock Jr., *Perspective, Optics, and Delft Artist Around 1650* (urspr. Diss. Cambridge/Mass. 1973), New York/London 1977

WHEELOCK 2002-03
Arthur K. Wheelock, Illusionism in Dutch and Flemish Art, in: AUSST.-KAT. WASHINGTON 2002-03, 77-87

WHEELOCK & SEEFF 2000
Arthur K. Wheelock & Adele Seeff (Hgg.), *The Public and Private in Dutch Culture of the Golden Age*, Newark/London 2000

WIERINGA 1996
Frouke Wieringa, Een intrigerend familieportret, in: *Openbaar Kunstbezit/Kunstschrift* 40 (1996), 36-38

WIJSENBEEK-OLTHUIS 1982-83
Thera Wijsenbeek-Olthuis, Delft in de 18e eeuw, een stad in verval, in: AUSST.-KAT. DELFT 1982-83, I, 56-64

WIJSENBEEK-OLTHUIS 1987
Thera Wijsenbeek-Olthuis, *Achter de gevels van Delft. Bezit en bestaan van rijk en arm in een periode van achteruitgang (1700-1800)* (Amsterdamse Historische Reeks, Grote Serie; Bd. 3), Hilversum 1987

WIJSENBEEK-OLTHUIS 1998
Thera Wijsenbeek-Olthuis (Red.), *Het Lange Voorhout. Monumenten, Mensen en Macht*, Zwolle/Den Haag 1998

WIMBÖCK, LEONHARD & FRIEDRICH 2007A
Gabriele Wimböck, Karin Leonhard & Markus Friedrich (Hgg.) unter Mitarbeit von Frank Büttner, *Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit* (Pluralisierung & Autorität, hg. vom Sonderforschungsbereich 573 Ludwig-Maximilians-Universität München; Bd. 9), Münster 2007

WIMBÖCK, LEONHARD & FRIEDRICH 2007B
Gabriele Wimböck, Karin Leonhard & Markus Friedrich, Evidentia: Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit, in: WIMBÖCK, LEONHARD & FRIEDRICH 2007A, 9-38

DE WINKEL 1995
Marieke de Winkel, ‚Eene der deftigsten dragten'. The Iconography of the Tabbaard and the Sense of Tradition in Dutch Seventeenth-century Portraiture, in: FALKENBURG U.A. 1995, 145-167

WODIANKA 2003
Stephanie Wodianka, Vergegenwärtigter Tod und erinnerte Zukunft. Zeit und Identität in der protestantischen Meditation mortis des 17. Jahrhunderts, in: EIBACH & SANDL 2003, 115-134

WODIANKA 2004
Stephanie Wodianka, *Betrachtung des Todes. Formen und Funktionen der ‚meditatio mortis' in der europäischen Literatur des 17. Jahrhunderts*, Tübingen 2004

WOLF 1990
Gerhard Wolf, *Salus populi romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim 1990

WOLF 2002
Gerhard Wolf, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002

DE WOLF 1970
H.C. de Wolf, Van Meyskenshuys tot Kinderzorg. De geschiedenis van het R.C. Maagdenhuis te Amsterdam van 1570 tot heden, in: ders., *De Kerk en het Maagdenhuis. vier Episoden uit de geschiedenis van katholiek Amsterdam*, Utrecht 1970, 263-326

WÖLFFLIN 1984
Heinrich Wölfflin, *Grundgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Dresden 1984 ([1]1915)

WOLTJER 1994
J.J. Woltjer, De plaats van de calvinisten in de Nederlandse samenleving, in: *De zeventiende eeuw* 10 (1994), 16-19

WOOD RUBY 2006
Louisa Wood Ruby, The Montias Database: Inventories of Amsterdam Art Collections, in: Amy Golahny, Mia M. Mochizuki & Lisa Vergara (Hgg.), *In His Milieu. Essays on Netherlandish Art in Memory of John Michael Montias*, Amsterdam 2006, 395-401

VAN DER WOUDE 1991
Ad van der Woude, The Volume and Value of Paintings in Holland at the Time of the Dutch Republic, in: David Freedberg & Jan de Vries (Hgg.), *Art in History/History in Art. Studies in seventeenth-century Dutch culture* (Issues & Debates; Bd. 1, The Getty Center Publication Program), Santa Monica 1991, 285-329

VAN DER WOUDE, FABER, ROESSINGH & DE KOK 1965
Numerieke Aspekten van de protestantisering in Noord-Nederland tussen 1656 en 1726. Debat tussen A.M. van der Woude, J.A. Faber en H.K. Roessingh, met J.A. de Kok o.f.m., in: *Afdeling Agrarische Geschiedenis Bijdragen* 13 (1965), 149-180

WOUTERS & ABELS 1994
Antonius Ph.F. Wouters & Paul H.A.M. Abels, *Nieuw en ongezien. Kerk en samenleving in de classis Delft en Delfland 1572-1621* (Diss. Nijmegen), 2 Bde., Delft 1994

YATES 1966
Frances A. Yates, *The Art of Memory*, London 1966

VAN DER ZANDE 1985
J. van der Zande, Amsterdamse stadsgeschiedschrijving vóór Wagenaar, in: *Holland, regionaal-historisch tijdschrift* 17 (1985), 218-230

VAN DE ZEEUW 1994
Liesbeth van der Zeeuw, Naamlijst van zeventiende-eeuwse Rotterdamse schilders, in: Nora Schadee (Red.), *Rotterdamse Meesters uit de Gouden Eeuw* (Ausst. Rotterdam, Historisch Museum Rotterdam Het Schielandshuis, 1994-1995), Zwolle/Rotterdam 1994, 269-312

ZIJLMANS 1997-98
Jori Zijlmans, Aan het Haagse hof, in: AUSST.-KAT. DEN HAAG 1997-98B, 30-45

ZIJLMANS 2007
Jori Zijlmans, Pieter Adriaensz. Van der Werf: held van Leiden, in: Joris van Eijnatten, Fred van Lieburg & Hans de Waardt (Hgg.), *Heiligen of helden. Opstellen voor Willem Frijhoff*, Amsterdam 2007, 130-143

ZIMMERMANN 1960
Harald Zimmermann, *Ecclesia als Objekt der Historiographie. Studien zum Kirchengeschichtsschreibung im Mittelalter und in der frühen Neuzeit* (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse, Sitzungsberichte, Bd. 235, 4. Abhandlung), Wien 1960

4. Elektronische Quellen, Datenbanken und Websites

4.1. Digitalisierte Inventare

Boedelbank des Meertensinstituut Amsterdam unter Leitung von Hester Dibbits:
http://www.meertens.knaw.nl/boedelbank/

Getty Provenance Index (abgekürzt: GPI)
http://www.getty.edu/research/conducting_research/provenance_index/

The J.M. Montias Database of Sixteenth- and Seventeenth-Century Inventories of Dutch Art Collections from the Gemeentearchief Amsterdam (abgekürzt: Montias DB)
Verwaltet von und zugänglich in der Frick Art Reference Library, New York (konsultiert im Nov. 2005), jetzt auch online: http://research.frick.org/montias/home.php (gesehen am 28. Nov. 2010)

4.2. Digitaliserte *doop- trouw- en begraafboeken* (DTB)

Alkmaar, RA Alkmaar, DTB, *digitale studiezaal*
http://www.archiefalkmaar.nl/index.php?option=com_genealogie&Itemid=232

Bergen op Zoom, Historisch Centrum het Markiezenhof, *Doop-, Trouw- en Begraafregisters*
http://www.markiezenhof.nl/component/option,com_genealogie_zoeken/Itemid,36/lang,nl/

Delft, Gemeentearchief (GAD), DTB Delft
http://www.archief.delft.nl/

4.3. Übrige Websites (Bilddatenbanken, museale Websites, etc.)

Amsterdam, Stadsarchief (ehem. Gemeentearchief), Beeldbank
http://beeldbank.amsterdam.nl/

Amsterdam, Rijksmuseum
http://www.rijksmuseum.nl/collectie/zoeken/

Bergamo, Accademia Carrara – Pinacoteca di Arte Antica
http://www.accademiacarrara.bergamo.it

Boston, Museum of Fine Arts
http://www.mfa.org/

Detroit, The Detroit Institute of Arts
http://www.dia.org/the_collection/search/index.asp

Den Haag, Rijksbureau voor Kunsthistorische Dokumentatie (RKD), Datenbanken
http://www.rkd.nl/rkddb

Het Geheugen van Nederland
http://www.geheugenvannederland.nl

London, Kunsthandel Johnny Van Haeften
http://www.johnnyvanhaeften.com/index.asp

London, Royal Collection
http://www.royalcollection.org.uk/eGallery/

Lost Art. Koordinierungsstelle für Kulturgüterverluste
http://www.lostart.de

Nederlandse Centrale Catalogus (NCC)
http://picarta.pica.nl

Requiem-Datenbank (Humboldt-Universität Berlin)
http://www2.hu-berlin.de/requiem/db/

Stichting Studie der Nadere Reformatie (SSNR)
http://www.ssnr.nl

Abbildungsnachweis

94, 158, 159, 160, 161	Amsterdam, Bibliotheek van de Universiteit Amsterdam
99	Basel, Historisches Museum Basel, Foto: HMB M. Babey
1, 2, 17b, 128, 130	Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz
48	Berlin, Katja Kleinert
85	Boston, Museum of Fine Arts
102	Chicago, The Art Institute of Chicago
153	Delft, Stedelijk Museum Het Prinsenhof
11, 13, 40, 41, 42, 43, 46, 49, 54, 57, 58, 65, 70, 79, 82, 87, 110, 111, 118, 119, 120, 140, 141, 148, 151, 152, 178	Den Haag, RKD
78, 80, 81, 83, 104, 113	Den Haag, RKD (eigenes Archiv auf Grundlage der RKD-Bestände)
55, 86, 106, 124a, 139, 147a-c, 153a, 153b, 157, 162, Dok. 2-4, Dok. 6, Dok. 7, Dok. 11	Foto: Autorin
123	Foto (Autorin) nach BLEYSWIJCK 1667-80 (Expl. UB Leiden, Sign. 398 B 19-20)
74	Foto (Autorin) nach DOMSELAER 1665 (Expl. UB Leiden, Sign. 1114 D 16), eingebunden nach S. 61
73	Foto (Autorin) nach ZESEN 1664 (Expl. UB Leiden, Sign. 658 B 18), nach S. 296
17a, 23a, 23b, 48a, 52, 59, 170a, 170b, 180	Graphik: Autorin
114	Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle
47	Leiden, Kunsthistorisches Institut
12, 12a, 66, 67	Leiden, Universiteitsbibliotheek
16, 97, 176, 178	London, © The Trustees of the British Museum
39, 39a	London, Wallace Collection
53	New York, Metropolitan Museum
93, 179	Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen
62	Salzburg, Salzburger Landessammlungen, Residenzgalerie
154, 154a	Sir David Robert Somerset, 11th Duke of Beaufort, Badminton House, Foto: Paul Burns
155, 155a, 155b	Stockholm, Hallwylska Museet
134	Strasbourg, Musée des Beaux-Arts de Strasbourg, Foto: Musées de Strasbourg, M. Bertola
167, 171	Stuttgart, Staatsgalerie
37	Wien, Liechtenstein Museum

4	VAN SWIGCHEM, BROUWER & VAN OS 1984, 2
6	AUSST.-KAT. NEW YORK & LONDON 2001, 409
14	KAT. QUEEN ELISABETH II. 1982, xxxiii, Abb. 20
19	VALERIUS 1626 (Nachdruck Amsterdam 1968)
21	GRIJZENHOUT 1999, 265
22	LIEDTKE 1982A, Farbtaf. IV
24	LIEDTKE 2000, Farbtaf. VIII
25	VREDEMAN DE VRIES [1604-05] o.J.
34	ORENSTEIN 1994, 188
36	AUSST.-KAT. BERLIN 2009, 140
38	AUSST.-KAT. NEW YORK & LONDON 2001, 437
45	VAN LAREN 1670 (Nachdruck Urk 1981)
51	Versteigerungskatalog Paris (Tajan), 18.12.2003, Nr. 21
56	Versteigerungskatalog Amsterdam (Sotheby), 22.11.1989, Nr. 47
61	LIEDTKE 2000, 88, Abb. 110
63	AUSST.-KAT. NEW YORK & LONDON 2001, 499
64	AUSST.-KAT. NEW YORK & LONDON 2001, 497
68	VAN 'T HOFF [1963]
69	VAN 'T HOFF [1963], Abb. 4
71	AUSST.-KAT. ST. PETERSBERG/FL 1990-91, 30, Abb. 20
72	AMPZING 1628 (Nachdruck Amsterdam 1974)
75	LIEDTKE 1982A, Abb. 49
77	LIEDTKE 1982A, Abb. 47
84	AUSST.-KAT. NEW YORK & LONDON 2001, 425
89	KAT. BERN & KÖLN 1994, 151, Abb. 96
90	ORENSTEIN 1994, 50, Nr. 39
91	ORENSTEIN 1994, 51, Nr. 40
92	VAN LIEBURG 1996, 217
95	SCHUTTE 2000, 35, Abb. 7
96	FLORIJN 1992, 15
98	KOERNER 2004, 430
100	LIEDTKE 2000, 137, Abb. 179
101	LIEDTKE 1982A, Abb. 26
103	LIEDTKE 1982A, Farbtaf. XIV
107	AUSST.-KAT. ROTTERDAM 1991, 218
112	LIEDTKE 1982A, Abb. 48
115	LIEDTKE 1982A, Abb. 80

116	LIEDTKE 2000, Farbtaf. X
117	KAT. WORMS 1992, 144
125	AUSST.-KAT. NEW YORK & LONDON 2001, 411
129	TRNEK 1997, 134
132	Verkaufskatalog Johnny Van Haeften, *Dutch and Flemish Old Master Paintings*, London 2007, Nr. 12
136	Postkarte (Utrecht, Centraal Museum)
138	KAT. UTRECHT, CATHARIJNECONVENT 2003, 186
142	Postkarte (Stichting Oude Kerk Amsterdam)
143	AUSST.-KAT. LOS ANGELES, BOSTON & NEW YORK 1981-82, 117
147	KAT. HANNOVER 2000, 369
150	Postkarte (Schwerin, Staatliches Museum)
156	BUSSAGLI 2007, 433
163	KNIPPING 1939-40, II, 304, Abb. 287
164	HOLLSTEIN LXIV, 174
165	HOLLSTEIN LXV, 146
166	NISSEN 2004, 132
172	VERHEGGEN 2006, 203, Abb. 8.11
173	VERHEGGEN 2006, 204, Abb. 8.12
174	BELTING 2006, 122, Abb. 35
176	AUSST.-KAT. LILLE & GENF 2007-08, 201
Dokumentation 1	KUNSTREISBOEK 1985, 69
Dokumentation 5	KUNSTREISBOEK 1985, 72
Dokumentation 8	JANSE 2004, 14
Dokumentation 9	KUNSTREISBOEK 1987, 129

Internetquellen/Digitalisate

105, 133	Amsterdams Historisch Museum: http://ahm.adlibsoft.com/(5laq4iad5rzjuj55wqsfnai2)/photo.aspx?maxphotos=1 http://ahm.adlibsoft.com/(fetpkt45za5rdl45sw2v2n55)/photo.aspx?maxphotos=1
3, 5, 8, 9, 10, 18, 20, 44, 60, 124, 146	Amsterdam, Rijksmuseum: http://www.rijksmuseum.nl/assetimage.jsp?id=BK-NM-12400-1 http://www.rijksmuseum.nl/assetimage.jsp?id=BK-NM-12400-2 http://www.rijksmuseum.nl/assetimage.jsp?id=RP-P-OB-77.331 http://www.rijksmuseum.nl/assetimage.jsp?id=SK-A-1584 http://www.rijksmuseum.nl/assetimage.jsp?id=SK-A-1971 http://www.rijksmuseum.nl/assetimage.jsp?id=SK-A-2352 http://www.rijksmuseum.nl/assetimage.jsp?id=SK-A-4246 http://www.rijksmuseum.nl/assetimage.jsp?id=SK-A-4992 http://www.rijksmuseum.nl/assetimage.jsp?id=SK-C-1350 http://www.rijksmuseum.nl/assetimage.jsp?id=SK-C-217 http://www.rijksmuseum.nl/assetimage.jsp?id=SK-C-270

131	Brunswick, Bowdoin College Museum of Art: http://academic.bowdoin.edu/artmuseum/collections/europe/html/ceuropean3.shtml
7	Budapest, Szépmüvészeti Múzeum: http://www.szepmuveszeti.hu/image/journal/article?img_id=SZEPMUVESZETI.EN.138.kep&version=1.0
121	Delft, Stedelijk Museum het Prinsenhof: http://www.prinsenhof-delft.nl/asp/page.asp?alias=gmd.prinsenhof&view=gmd.nl
30, 31	Delft, Technische Universiteit (*digitresor*): http://www.library.tudelft.nl/digitresor/?bookname=Mathematics%20II%20A&page=III
26-29, 32, 33	ECHO: European Cultural Heritage Online: http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/ECHOdocuView/ECHOzogiLib?mode=imagepath&url=/mpiwg/online/permanent/library/EYBDPSBN/pageimg
50	Gent, Museum voor Schone Kunsten: http://www.mskgent.be/ (gesehen am 30. Mai 2005, später nicht mehr verfügbar)
35	*Het Geheugen van Nederland*: http://www.geheugenvannederland.nl/?/nl/items/LEMU01:104
169	*Het Geheugen van Nederland*: http://www.geheugenvannederland.nl (gesehen am 27. April 2006, später nicht mehr verfügbar)
168	*Herkomst gezocht*: http://www.herkomstgezocht.nl/web/scripts/wwwopac.exe?DATABASE=IMGFULL&%250=2012&LANGUAGE=1
144	Kopenhagen, Statens Museum for Kunst: http://soeg.smk.dk/VarkBillede.asp?objectid=12381
76	*Lost Art.* Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste: http://www.lostart.de/nn_4086/Content/04__Datenbank/Bild,templateId=hibernate,property=default,param=BILD__ID_3D615.jpg
109	New York, Kunsthandel Otto Naumann: http://www.dutchpaintings.com/entries/vliet.html (gesehen am 21. März 2005, später nicht mehr verfügbar)
15	Paris, Musée du Louvre: http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=obj_view_obj&objet=cartel_25478_26399_p0002714.001.jpg_obj.html&flag=true (Foto: A. Dequier, M. Bard)
122, 145, 149	Sotheby's: http://www.sothebys.com/app/ecatalogue/ecat.do?dispatch=displayImageViewer&lot_id=4C2W9&SIZE=smaller http://www.sothebys.com/app/ecatalogue/ecat.do?dispatch=displayImageViewer&lot_id=4JDZH&SIZE=smaller# http://www.sothebys.com/app/ecatalogue/ecat.do?dispatch=displayImageViewer&lot_id=4JDZV&SIZE=smaller
135	Sotheby's: http://www.sothebys.com (zuletzt gesehen am 28. Sept. 2004, später nicht mehr verfügbar)
126	St. Petersburg, Ermitage: http://www.hermitagemuseum.org/tmplobs/JT9U_23_23O_40S7$OEP9G3.jpg

127	*Web Gallery of Art*: http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/v/vliet/
88, 108, 137, Dokumentation 10	*Wikimedia*: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2b/Luther-Predigt-LC-WB.jpg http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0d/David_Bailly_Vanitas1651.jpg http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/da/Interior_of_the_Church_of_St_Bavo_at_Haarlem_1630_Pieter_Jansz_Saenredam.jpg http://reliwiki.nl/images/c/cb/Utrecht_Dom1.jpg

Soweit nicht anders angegeben, wurden die URL zuletzt am 4. Sept. 2009 überprüft.

Kerken verbeeld

Het geschilderde kerkinterieur in de Noord-Nederlandse schilderkunst rond 1650

Samenvatting

De kerkinterieurs die Gerard Houckgeest (ca. 1600–1661), Hendrick van Vliet (ca. 1612–1675) en Emanuel de Witte (1616/17–1692) in de jaren omstreeks 1650 in Delft begonnen te schilderen, onderscheiden zich enorm van de werken met hetzelfde onderwerp uit Antwerpen of van andere Noord-Nederlandse schilders zoals Dirck van Delen en Bartholomeus van Bassen: ze brengen de architectuur onder een schuin perspectief in beeld, waardoor deze de beschouwer heel direct bij zich lijkt te betrekken. Terwijl ter verklaring voor dit verschil tot nu toe vooral de interesse voor perspectivische studies en optische experimenten zijn aangevoerd, die het artistieke klimaat van Delft bepaalde en daarmee uiteindelijk de bodem voor de „fenix van Delft", Johannes Vermeer, bereid zouden hebben, onderzoekt deze studie een veeltal van factoren. Haar intentie is echter niet eerdere resultaten geheel terzijde te schuiven, maar deze samen te voegen met observaties van cultuur- en religiehistorische aard. Op deze manier wordt de wisselwerking van factoren nagegaan die hebben bijgedragen tot de vorming van het specifieke karakter van de kerkinterieurs van Houckgeest, Van Vliet en De Witte.

Vijf kernpunten zijn te benoemen: ten eerste werd onderzocht hoe de kunstenaars de mogelijkheden voor de ruimteuitbeelding gebruikten, die de beschouwer in de voorstelling betrekken. De focus lag, ten tweede, op de cultuur- en religiehistorische achtergrond van de stad Delft; de vraag van confessionele legitimiteit en de bewijsvoering hiervoor, de bezetting van de ruimte van de stadskerk, bleek hierbij cruciaal en ook voor de bredere Nederlandse context relevant te zijn. Ten derde werd het confessioneel bepaalde verschil in de waarneming van de kerkelijke ruimte onder de loep genomen: in de vorm van artistieke reflectie op het feit dat de confessionele toe-eigening daadwerkelijk met de middelen van beeld, woord en meubel werd doorgevoerd. De toe-eigening van het kerkgebouw voor een belijdenisgemeenschap werd, ten vierde, zowel ten bate van de gereformeerden als ten bate van de katholieken „virtueel" – dat wil zeggen op schilderijen – vorm gegeven. Dat openbare en geschilderde kerken daarnaast functies voor andere groepen, voor land, stad en familie, vervulden, mag in deze context niet over het hoofd worden gezien. De schilderijen staan namelijk, ten vijfde, vaak in het teken van de memoria, het individuele en collectieve vermogen tot herinnering.

1. Terwijl hoofdstuk 1 de biografieën van de drie schilders en het bezit van geschilderde kerken voor de achtergrond van confessionalisering en de voor de Republiek zo specifieke „omgangs-

oecumeniciteit“ (Frijhoff) belicht, zijn de artistieke experimenten van Gerard Houckgeest het uitgangspunt voor het tweede hoofdstuk (afb. 2, 22, 24). Zijn opvatting over hoe de gebouwde ruimte kon worden uitgebeeld, verschilde van Pieter Saenredam: doorslaggevend was minder de documentarische en geloofwaardige weergave van de architectuur, dan de betekenis die het werk voor beschouwer kon hebben (hoofdstuk 2.1). Houckgeest schiep „belevenissen voor het zien“ die, zoals de schilderijen gedeeltelijk zelf „verwoorden“, van de beschouwer een actieve houding vroegen. Zijn schuine doorkijkjes door het koor van de Nieuwe Kerk in Delft, de plaats van het beroemde grafmonument voor Willem de Zwijger, boden de uitdaging om de geschilderde architectuur imaginair als ruimtelijke eenheid te realiseren. Daarbij kwam het herinneren tijdens de daad van kijken, waar het herkennen en „opbouwen“ van het in het beeld gefragmenteerde sculpturaal kunstwerk (het grafmonument) en zijn politieke dimensie ineengrepen.

2. De blik op Delft vormt het zwaartepunt van de studie. Haar streven om zich als bijzonder harmonieuze en godsvruchtige gemeenschap te presenteren, blijkt juist dan als men zich realiseert dat bij de eenheid van stad en publieke kerk, die vanzelfsprekend lijkt, steeds weer opnieuw vraagtekens werden geplaatst (hoofdstuk 3-4). Als de bezetting van de openbare ruimte in de tijd van de opstand het politieke overwicht van een minderheid had bezegeld, zo bleef het gebruik van de hoofdkerken in de stad in het vervolg het argument voor de legitimiteit van de gereformeerden. Dit werd niet alleen aangetoond door te kijken naar „kontroverstheologische“ activiteiten van Delftse predikanten en Dirck van Bleyswijcks stadbeschrijving van Delft, maar ook door de vergelijking van illustraties in diverse stadsbeschrijvingen. Iets soortgelijks vermocht aanwezigheid van het kerkgenootschap als zij in beeld werd gebracht: veel Delftse geschilderde kerkinterieurs leenden zich dan ook voor de bevestiging van de legitieme openbare presentie van de gereformeerde kerk. De beeldende middelen om dit te laten zien, gingen uit boven het tonen van een preek en omvatten ook het bewuste gebruik van het schuine perspectief (zie hoofdstuk 5).

3. In Delft vertaalden Emanuel de Witte en Hendrick van Vliet Houckgeests artistieke verworvenheden naar een gereformeerde context. Zoals diens uitbeeldingen van het grafmonument voor Oranje eiste het interieur van de Oude Kerk in Delft tijdens een preek van Emanuel de Witte (afb. 39) engagement in het zien, dat vergezeld ging van actieve memorie. Het schilderij doet niet alleen denken aan de overleden predikant Dionysius Spranckhuyen, de opgeroepen herinnering impliceert als het ware naar zijn woorden (cq. de leer van zijn ambtsbroeders en opvolgers) „te luisteren“, zoals de vergelijking met de lijkrede op de overledene duidelijk maakte. „Wie hem zien wil moet hem hooren“ – deze bekende, door Vondel op Rembrandts portret van Cornelis Anslo gemunte topos brengt onder woorden, wat De Witte in de vorm van een kerkinterieur had willen gieten. De architectuur van de Oude Kerk, die de schilder naar zijn doel heeft aangepast,

onderstreept dat de compositie draait rond de preekstoel als midden en steun-pilaar van het gebouw – dit te begrijpen is deel van de geestigheid van het werk (hoofdstuk 2.3).
Talloze uitbeeldingen van dezelfde Oude Kerk in Delft door Van Vliet, die het vijfde hoofdstuk heeft onderzocht, maken de beschouwer tot deel van de luisterende gemeente. Opzettelijk of niet – doordat Van Vliet de preekstoel vaak zo centraal weergeeft dat hij niet over het hoofd gezien kan worden, „bouwt" de beschouwer de mogelijkheid voor zijn binnenste oog op, dat de kerkelijke ruimte ook de plaats wordt van het gereformeerde Woord. Dat de schuine doorkijk in dit geval überhaupt tot teken van de gereformeerde confessie kon worden, onderstelt de reflectie op de veranderde waarneming van de kerkruimte. Het beleven ervan wordt na de reformatie be-paald door de belijdenis. Uit de negatie van de centrale as naar het koor, de gebouwde premisse in de middeleeuwse kerken, blijkt de confessionalisering evenzo zichtbaar als uit de nadruk op het centraalperspectief waar Van Vliet of De Witte in hun katholieke interieurs naar terug-keerden.
4. Zoals ze de presentie van het gereformeerde belijdenis tot uitdrukking brachten, waren geschilderde kerken ook het probate „virtuele" middel om de mogelijke aanwezigheid van de andere, katholieke, kerk op te voeren, zij het als ernstige politieke provocatie of met een knipoog (hoofdstuk 7). In het geval van de Utrechtse domkerk, van de complexiteit van elkaar overlappende confessionele tekens en lagen van tijd in de Leidse Pieterskerk of van het geestige spel met het monument van Oranje in de Delftse Nieuwe Kerk als plaats van herinnering en beeldmotief (afb. 136, 148, 151, 152) – voor de beschouwer ging het er steeds om bekende architectuur te herkennen en deze, de uitbeelding ervan en het uitgebeelde gebruik ervan, juist anders waar te nemen dan te verwachten is. Meer te zien dan in beeld gebracht is, betekent hier het geziene met een kritisch oog te bekijken en het in relatie tot andere schilderijen of binnen een net van associaties te plaatsen. Het aandeel van de beschouwer aan de interpretatie van een schil-derij is, zo bezien, essentieel voor het begrip van de reikwijdte en brisantie de kerkinterieurs die hier aan de orde zijn.
5. Men moet verder rekening houden met de mogelijkheid voor opdrachtgevers en kopers, in de geschilderde ruimte hun eigen overtuigingen of herinneringen terug te vinden. De individuele toeeigening strekt zich van het gebied van politieke memoria van Oranje en de „zeehelden" over de uitbeelding van de kerk als landschap van stedelijke herinnering die in principe ongeacht van elk belijdenis functioneert tot aan het nagedachtenis van de eigen voorouders (hoofdstuk 6). Het was mogelijk maar geenszins noodzakelijk om de religieuze dimensie die aan de memoria in-herent is, confessioneel aan te scherpen. Behalve de identificatie van Dionysius Spranckhuysen op een schilderij, dat deze studie als object met een functie voor de memoria interpreteert, blijven de portretten op andere kerkinterieurs echter zonder naam.

De geschilderde kerken reflecteerden slechts enkele van de complexe sociale functies van de reële ruimte van een stadskerk. Als geselecteerde onderwerpen werden deze evenwel door de schilderijen geïntensiveerd. Artistieke realiteiten zijnde gingen de kunstwerken hier echter ook boven uit en lieten eigen werelden ten tonele verschijnen. Emanuel de Witte heeft bijvoorbeeld curieuze, soms moeilijk te begrijpen mengsels uit architectonische elementen gemaakt, waardoor een deel van zijn Amsterdamse publiek gefascineerd moet zijn geweest (afb. 167, 179). Deze schilderijen die zich laten lezen als uitdrukking van het ideaal van de scheppende kunstenaar, maken misschien het beste duidelijk hoe zeer De Witte de aan zijn schilderkunst gestelde opgave bezig hield, de kerk in beeld te brengen. Ook in werken van Gerard Houckgeest en Hendrick van Vliet hebben we gezien dat zij zich tot taak hebben gesteld met hun artistieke mogelijkheden gestalte te geven aan theologische beginselen – die niet hun eigen beginselen hoeven zijn geweest.

De afsluitende conclusie werpt de vraag op naar de religieuze status van geschilderde kerkinterieurs. Het waren zeker geen „Andachtsbilder“ in de traditionele zin, die de relatie tot een goddelijk persoon hielpen te vormen. Naar een kerkinterieur kon men met menigvuldig interesse kijken en de kerk als bouwwerk, de kerk als plaats van bijeenkomst of de kerk als heilsbemiddelend instelling bewonderen. Daarom echter mag een religieuze dimensie ook niet op voorhand worden uitgesloten, niet meer en niet minder. En zou het ineengrijpen van religieuze en artistieke dimensie voor menig geschilderde kerk niet zelf programmatisch kunnen zijn? Als beelden van gebouwde kerken geven de schilderijen vaak gestalte aan de kerk. Met het oog op de receptie van kerkinterieurs van Houckgeest, Van Vliet en De Witte heeft deze studie laten zien dat discoursen over religieuze en in het bijzonder confessionele vraagstukken met beeldende middelen niet alleen uitgevochten maar ook vorm gegeven en becommentarieerd werden. Het zou kunnen lonen dit vraagstuk ook te onderzoeken voor andere gebieden van de Nederlandse beeldwereld van de zeventiende eeuw.

Curriculum vitae

Almut Pollmer-Schmidt (geboren Pollmer) is in 1979 geboren te Dresden, waar zij het Gymnasium Dresden-Süd/Vitzthum-Gymnasium heeft bezocht. Na haar Abitur in 1997 studeerde zij kunstgeschiedenis, geschiedenis en theologie aan de Technische Universität Dresden. In 2000 verhuisde zij naar Leiden voor een door de Deutsche Akademische Austauschdienst gesubsidieerd studiejaar. Na dit studiejaar besloot zij langer in Leiden te blijven en behaalde zij in 2003 haar doctoraalexamen kunstgeschiedenis aan de Universiteit Leiden. Tijdens en na haar studie liep zij stage in de Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden en het Rijksmuseum Amsterdam. In 2003/2004 werkte zij in het Amsterdams Historisch Museum mee aan de catalogus bij de tentoonstelling over de schilderijenverzameling van Adriaan van der Hoop, tevens haar scriptieonderwerp. Van 2004–2009 was zij als Assistent in Opleiding verbonden aan het Instituut Pallas/Leids Universitair Instituut voor Culturele Disciplines van de Universiteit Leiden. Sinds 2009 werkt zij als wissenschaftliche Volontärin (assistant curator), eerst bij de Stiftung Kloster Dalheim – LWL Landesmuseum für Klosterkultur, en sinds 2010 in het Städel Museum Frankfurt am Main, afdeling Nederlandse en Duitse schilderkunst.