



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).

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 Gemälde des Meisters, das durch die spektakuläre weitwinklunge 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 EX & 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, Szépművészeti 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 verarbeitet 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 Keyzers, 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 auseinanderzuidividieren, 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 anhängen (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 süd-holländische 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* Stellungnahme 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 Magnifizienz 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 *Chor-umgang* 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 Honselaersdijk 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 Wilhelm I. 1720 Gemälde aus Honselaersdijk, 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 Ottenheim 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 vielfach 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 fluchtende Galerie zeigt und in Zusammenhang mit Amalia von Solms gebracht werden kann,³² welche in ihrem Kabinett in Rijswijk 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“ (Ottenheim, 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' *Banqueting 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 WIJSENBECK-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 Motive Claude Lorrains gelten darf. Dessen Werk war überall – auch in Holland – zu hohen Preisen gefragt³⁸ 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 Architektur motive – 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 Blicck. Ohne eine unmittelbare Verbindung behaupten zu wollen, darf man bei De Witte eine mit Claude vergleichbare Arbeitsweise vermuten,⁴⁰ zudem wissen wir, daß De Blicck 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 Medici⁴³ – 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 Domenico 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 Bassen, 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. Gleichmaßen 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, FOU CART 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 Terrassenanlage 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 hatte⁵⁴ – 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 Kunstverständes 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 Eckkrisaliten, 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 Hamburg⁵⁸

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 Keyzers 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 Eckkrisaliten, auf deren Giebeln Obeliskens 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 DLUGAICYK 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 Keyzers Grabmal zum Ausdruck kommende Erinnerung aber gesteht ihm zum ersten Mal die Rolle des ideellen „Vater des Vaterlandes“ zu, die Bronzestatue 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 reliquit“).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.

Oranien⁶⁹ –,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 Eckkrisalite 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 Hochaltars 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-SCHAWWE 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-BRANDT 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-BRANDT 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 Freiburger „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 Lebendarstellung Wilhelm von Oraniens als Statthalter.“

⁷⁷ Im Kontrast zu der hier vorgestellten Interpretation erinnernder Vergegenwärtigung betonte jüngst 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 Conscientiae* und *Libertas Patriae* 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 provinzieller 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, provinzielle 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 religiöser 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. staatsgezind, 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-Niederland-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 betrogen 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 Raum⁹² 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 unablässig 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. wahrscheinlich 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. HAITSMAN 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. [Christijn 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 dementsprechend: 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 Vryhey, 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 Standardrepertoire¹⁰⁶ – 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 Keyzers 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 hoofd 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: *Copie 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 Schaufgabe.

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 Statthalterwitwe, 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 Diepenbeek 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-Landsche 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 Diepenbeek), *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 musik-historischer 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 Repubblica“ („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 herumbewegen; 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 perspektivische 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 Seh-erwartung, 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 diene 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 plazierte 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 eingegeben, 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 unterschiedlichen mahlen wahrgenommen / das die jenigen / so van der *Scenographia* handeln / ein solchen hauffen Linien zusammen 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 erscheint / 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 WHEELOK 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 Elementen¹²⁸ 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. Houckgeest, 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 wohlgerne 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 Wilhelm 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 Sebastiano 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* (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 Vignola¹³⁹ 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 grootelick 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 beliefden / 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 Henricus Hondius In 's Graven-Haghe*, 1623.

¹³⁶ Ebd., Voor-reden.

¹³⁷ Im Vorwort schreibt er: „[...] mijne meeninge is niet, den liefhebber met veel subtijle speculatiën 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 durchsehenden 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 verbreitet 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 aoints les fondemens 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 diene, 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 Spiegelschaeuvven“ („Elementis catoptricus“, 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 regering, 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 spiegel“). 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 Zeichensinstrumentes, das Albrecht Dürer in der *Unterweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheit* (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 centralicis*, die vom Zentrum des Auges ausgehende Achse, bei einer Strecke 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 Luft / 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 bestmögliche 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 fûrgestellet 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 Täflein“ der Gesamtheit der Schnittpunkte der Sehstrahlen mit dieser transparenten Fläche „(dabey man ihm doch allezeit inbilden muß / daß obgemelt Papyr oder Täflein sey die *Section*, durchschnitt oder Underbruch)“.¹⁶¹ Blickt man mit dieser – schwerlich originell zu nennenden – Erklärung auf die dazugehörige 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 Liefhebbers“ 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. WHEELLOCK 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 WHEELLOCK 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 malerischen Entscheidungen.

ausschließliche – Assoziation des um die Perspektive kreisenden Kunstverständes 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 maniemment 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/\(LEMU01%20PAR00112044%20*\)](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 Keyzers 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 Oraniergrabes 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 Keyzers 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 ghenoech 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 Kabinetstück 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, A° 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 zugesch., die Zuschreibung erfolgte nach Walter Liedtke, vgl. LIEDTKE 2000, 278, Anm. 224), im RKD korrigierte Marijke de Kinkelder 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. WHEELLOCK 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.

gegründet ist“. 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 wordt 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 Bleyswijcks 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.] gheenoemt tegen de levenloose steenen van den ceremonialen Tempel, die een afbeeldinge was van het geestelick Huys Godts, dat is, van sijne Gemeynthe, 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 Bleyswijk 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 behoudenis 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 BLEYSWIJK 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 vergeleucken 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-claeghe over de doot vanden door-luchtigen [...] Frederic Henric [...] Gedaen ten daghe der begraeffnisse binnen de stadt Delff den 10. Mey. 1647* (Delft 1647), sein Kollege Hermannus Tegularius die *Inhuldings-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 WHEELLOCK 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 vor²⁰² – 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 Imprese 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 genannten 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 abreichenden 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 Säulenschaftn 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 Drucker-geschlecht stammenden Symon Cloeting hatte der Den Haager Stecher Chrispijn van den Queborn (1604–1652) Anfang der 1640er Jahre eine Folge von insgesamt sechs Bildnis-medailles 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 nebeneinandergehängene 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 Haarlem²¹⁵ 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 angesehenen 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 Emeritatus 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 „Japanse 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 DORESLEAER [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 „publikke
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 Doeslaer 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 *Apollo: 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 taferel[n].
Wie belust was onsienlijke dingen met ogen te aenschouwen; en een sake afgebeeld 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 Doeslaer 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 welsprekendheit! 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 wetenschappen / 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 'telkenmael '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 gesprochen²²⁹ 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 onvergelykelyke uitspraak 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 beweeglyjke gester / 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 anders als met een wemoedig harte, en met schreyende oge[n] kunnen bedienen! Ja wy hebben hem gesien / dat in die gelegenheit 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 Predicatie* 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 Doeslaers 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 Doeslaer 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 einfürend 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 DOESLAER [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 kunnen ook onse gedachten niet rusten: en eerder en kunnen 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 DOESLAER [1650] 2000, [48, 59f., 75]

²⁴⁵ Ebd., [181]: „Op sulke wijze [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 kunnen doorsien. *Mijn Man, uw Knecht is gestorven*: hoe haest is sulk een woord gesproken! hoe haest is

onder ons profeteeren in uitlegger 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 gestorven / 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 verliefte 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 Doeslaers 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 Doeslaer 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 DOESLAER [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 doorsien 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 DOESLAER [1650] 2000, [228], „’t Heeft noch meerder vreugde / God te leren kennen uit sijn woord; ende / in dat *heilighdom 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 eeuwigheit niet van daen en mach / of daerse in der eeuwicheit niet van daen en wil: en selver verstorven gebeente / dat wy nu voor onse || ogen sien / sal sekerlijk / of tot een eeuwighe heerlijkheit / of tot een eeuwighe 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 heerlijkheit 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 Doeslaers 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 Doeslaer 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 *Collectio- neur*. Sowohl eine eigenhändige Skizze des Sammlers selbst als eine kolorierte Zeichnung von George van der Mijl (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 leerrede uitoeffnen [...] 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, vgl. 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 candelaeer, 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 geschützt wurde Dous Darstellung einer „Wassersüchtigen Frau“ (Paris, Louvre, Inv.-Nr. 1213, vgl. AUSST.-KAT. LEIDEN 1988, 8, 10, Abb.).

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 Chorschränkentympanon 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 Doeslaer 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 Doeslaer, *Tranen Over de dood van D. Dionysius Spranckhuisen*, in: VAN DOESLAER [1650] 2000, o. Sz., vgl. hier Vs. 3-4: „'s Mans vaste borst / stond tegen lof en laster / | Gelijk een post / en bei zijn 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 voortaan 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 zurückließe: || 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-DUIJS 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 Architektur Allegorese 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 unbekanntenen 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 oft 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 genoeg en onverwrickt en vast, Gedragen dezen [Christus'] last [...]“).

²⁷² Reyer Anslo, *Muyden in Rou over de doot 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 Rolle²⁷⁵ 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 unterscheidet des weiteren den Gebrauch des Säulenmotivs als Hinweis auf die noble 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 [Knüttel 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 gleichdurchlaufende 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 lutherischen²⁸² 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 anzudeuten 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 Künstlurname 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.

sus 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 Doeslaers 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 vergleichweisen 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 Ateliendarstellungen 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 photographischen 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 Knecht 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 herausuchen 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 gegangen 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 undatiertes *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 Gemäldeträgers, 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 Museum 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 rundböygigen 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 Grabmals³⁰⁷ 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 weißem 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 schmäler 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 hinzugefügt 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 *Delfse Meesters* (1996) auch Walter Liedtke folgen sollte.³²⁴ Ein Grund für die Unsicherheit ist der Zustand des Bildes – Abrieb und insbesondere die dicke, schmutziggelbe Firnissschicht 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 flexibleres 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 modifizierter 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 plazierte, 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 zukäme³²⁹ – 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 Harpertz 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 Abb. 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, Wappenschilder, Fahnen und Figuren.

Das Kopieren von Ausschnitten oder ganzer Kompositionen auf ein größeres Format sind nicht ohne modulbasierte Übertragungsverfahren 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 eine 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“ werden³³³ – Van Vliet und De Witte besaßen dieses prinzipielle Wissen nicht. In der Werkstattspraxis waren ihnen architektonische Formen – Säulen, Pfeiler oder Bögen – zuallererst als Umriss 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 Blättern 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), Abb. 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 Spaerwoude³⁴⁰ 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 Chorschränken 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“ gefertigt 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 Nijkelen 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 *Kircheninterieur* 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 perspectieff van van Vliet m. ebb. lijst [...] Een kerckentje van Steenwijk“ (Inv. Jonckh. Antony de Maurique, Delft, 1658, Not. Van Assendelft; BREDIUS, ARCHIV. NOTIZEN (RKD)); „perspectieff 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 [schilderij] wesende een kerckje van Van Vliet“ (Inv. Sara dela Vainqueur [Vinqueur], 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 Stadt-historiograph 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 Wap-pen 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 Giltaj 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 ongelukkig in Inventien en Historien / soo dach als nacht-lichten / hem de perspectiven wel verstaende / gelijk te sien is / aen sijn moderne of hedendaeghse Tempels / *wanneer* hy die op sijn best heeft gemaect / *zijnde als-dan* seer wel verschietende en ingaende oock natuyrljck 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 gefertigter 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 Anhaltspunkte, 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 Wappenschilder (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) Konfessionalisierung und der Kirchengestaltung 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.