



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).

## 6 Orte der Erinnerung – Orte der Meditation

Daß die malerische „Konfessionalisierung“ des Kirchenraums nicht immer stattfand, ist genauso wichtig zu betonen. Der Chorbereich der *Oude Kerk* beispielsweise, den Van Vliet und andere sehr zahlreich in Szene gesetzt haben, ist in allererster Linie mit dem Marktplatz zu vergleichen. Verabredungen, Gespräche und Spiele geschehen dort ebenso wie auf Jan van der Heydens Dam-Ansichten, Hunde streunen auf beiden Gemälden (Abbn. 105, 106).<sup>1</sup> Der Markt war der größte öffentliche Platz unter freiem Himmel, die Stadtkirchen boten den meisten überdachten Raum und deshalb Treffpunkte bei jedem Wetter. Da sie zur gebauten städtischen Architektur gehörten, empfahl Samuel van Hoogstraten jungen Künstlern auch, Kirchenbauten ebenso wie Märkte mit Auge, Stift und Pinsel zu studieren.<sup>2</sup>

Die Kirchen gehörten dem öffentlichen Raum in einer nach-reformatorischen Umgebung an – sonst wäre der Chor nicht derart betretbar. Das freilich wirkte auf Katholiken und Lutheraner gleichermaßen befremdlich. Heinrich Ludolff Benthem beklagte die „wüsten Kirchen“ – eine wahrscheinlich ganz normale Folge der Tatsache, daß die Gebäude allen und damit auch niemandem gehörten. Zwar sei es „gewiß / daß die *Reformirte* hie selbst wie an anderen Orten / eine große Ehrerbietung vor Gott haben; aber ich kan nicht wohl damit Reymen / daß sie dessen Häuser so gering halten.“<sup>3</sup> Es gebe natürlich durchaus einen Unterschied zwischen dem alt-testamentarischen Tempel und der Kirche des neuen Bundes, so Benthem, „Darum aber höret unsere Pflicht nicht auf / auch mit dem äusserlichen Gott zu ehren“. Gerade vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Architektur, der „Königlichen Palläste[...]“ der Bürger, war dem lutherischen Theologen unverständlich, „daß Gott sich in solchen schlechten Hütten behelffen soll.“ Die einzige Begründung, die er während seiner Reise entwickeln konnte, war, daß die Kirchenbauten die anti-katholische Haltung der Holländer konserviert hätten:

„Ich habe mir die Gedancken gemacht / die sonst in ihren Häusern zierliche und prächtige Holländer haben gleich Anfangs bey Abwerffung des Päbstischen Jochs / auch mit Haltung ihrer Kirchen=Gebäude wollen zeigen / wie sehr sie von denjenigen nun unterschieden / welcher Gottesdienst darin[n] bestehet / daß mehr der äusserliche als innerliche Bau gezieret werde: Gleich wie man anmercken kan / daß in

---

<sup>1</sup> Zu den öffentlichen Räumen (Straßen, Brücken und Plätze) im frühmodernen Amsterdam vgl. auch KISTEMAKER 2000.

<sup>2</sup> „Leer vooreerst de rijke natuer volgen, en wat'er in is, naebooten. De Hemel, d'aerde, de zee, 't gedierte. en goede en booze menschen, dienen tot onze oeffening. De vlakke velden, heuvelen, beeken en geboomten, verschaffen werx genoeg. De steeden, de marten, de Kerken, en duizent rijkdommen in de Natuer, roepen ons, en zeggen: kom leergierige, beschouw ons en volg ons nae.“, VAN HOOGSTRATEN 1678, 18.

<sup>3</sup> BENTHEM 1698, 3f., auch die folgenden Zitate. Die Klage steht sofort am Anfang des einleitenden Kapitels „Von den guten und bösen Dingen in Nieder=Landen“ noch vor den schlechten Manieren und der positiv bewerteten ehelichen Treue, weshalb die Kirchenfrage ihn wohl tatsächlich sehr beschäftigt haben dürfte.

dieser *Republic* einige Dinge angeordnet sind die Anfangs aus Haß gegen die Spanier entstanden / und nun denen wunderbar duncken / welche ihren ersten Ursprung nicht wissen.“<sup>4</sup>

Um den nachlässigen Umgang der Holländer mit ihren Stadtkirchen zu erklären, bediente sich Benthem eines ausdrücklich konfessionellen Argumentes: für ihn war es nicht nur ein bedauernter Charakterzug, sondern auch durch das spezifisch niederländische Reformiertentum zu begründen. Tatsächlich dürfte die Verwahrlosung der Kirchengebäude eher umgekehrt zu verstehen sein: gerade, weil der Raum nicht vollständig konfessionalisiert war – die Reformierten also kein Recht auf die ständige und ausschließliche Benutzung der Kirchen durchsetzen durften, konnte keine ständige (staats-kirchliche) Ordnung einziehen, deren Regeln gleichermaßen von städtischer wie von konfessioneller Seite vertreten und eingefordert wurden.

Der Jesuit Johannes Pakenius ereiferte sich nicht nur darüber, daß der Glanz der Stadt Utrecht mit dem Verschwinden des orthodoxen, lies: katholischen Glaubens vergangen und die Bilder der Heiligen aus den Kirchen entfernt worden waren – rhetorisch fragt er, ob man dann nicht auch noch die geschriebenen Berichte über die Heiligen aus den heiligen Evangelien streichen könne.<sup>5</sup> Vielmehr noch störte ihn, daß die Heiligenbilder von „Magnatum, Heroum, ac Literatorum Cenotaphia“, Gedenkzeichen für Bürger also, gleichsam ersetzt wurden. Nicht die Erinnerung an verdienstvolle Verstorbene irritierte ihn, sondern daß diese als Alternative – und buchstäblich an Ort und Stelle – der Heiligenverehrung geschah. Die religiöse Dimension des Gedenkens aber, die im Gebet Eltern und Kinder miteinander verband, war in Gefahr: „Quorsum ingratae illae vivorum hæredum in defunctos Parentes & Benefactores lituræ, ORATE PRO EO?“<sup>6</sup>

Mit seiner Kritik berührte Pakenius einen Punkt, in dem sich die niederländischen Kirchen vom Marktplatz unterschieden: die in ihnen allgegenwärtige Dimension von Tod und Erinnerung. Statt Orte heiliger Präsenz waren die Kirchenbauten Orte allgegenwärtigen kollektiven und familiären Gedenkens. Dieses Kapitel möchte versuchen zu ermessen, auf welche Weise dies in gemalten Kircheninterieurs reflektiert wurde. Dazu soll die Darstellung von Wappenschilden, Epitaphien und Grabmälern betrachtet werden. Wann wurden diese funktionell im Rahmen einer konfessionell gefärbten Erinnerung? Insbesondere, wenn das Gedächtnis nationaler Helden in einen eindeutigen Zusammenhang gebracht wurde, dürfte das nicht unbedeutsam gewesen sein.<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> Ebd., 4f.

<sup>5</sup> PAKENIUS 1695, 37: „Cur illi seu picti, seu sculpti indoctæ plebis characteres ex locis sacris potiùs, quam literati eorundem *Sanctorum* apices ex sacro Evangeliorum codice expungantur?“

<sup>6</sup> Ebd., dt. etwa: „Wohin führen die gegenüber den verstorbenen Eltern und Wohltätern undankbaren Streichungen durch die noch lebenden Erben des ‚Betet für sie?‘“

<sup>7</sup> Grundlegend zur Memorialkultur um Oranien und die „Seehelden“ und der Sepulkralkunst in den Niederlanden NEURDENBURG 1948; LAWRENCE 1992; SCHOLTEN 2003; zum ihrem Kontext in Flandern vgl. LAWRENCE 1981.

Gerade hier jedoch ist Vorsicht geboten: Insbesondere die Denkmäler berühmter Männer sowie nicht zuletzt das Oraniermonument waren touristische Sehenswürdigkeiten – „un chef-d’oeuvre, c’est la seule chose qu’on puisse citer à Delft“, war ein Reisender im 18. Jahrhundert überzeugt,<sup>8</sup> doch auch für Heinrich Ludolff Benthem waren die Gräber das fast einzig erwähnenswerte in den Kirchen von Den Haag, Delft, Rotterdam und Dordrecht.<sup>9</sup> Insbesondere in Delft gehörte das Betrachten der Sepulkralkunst zum Pflichtprogramm eines jeden Besuchers, wie Jean de Parival in seinem 1651 erschienenen Reiseführer notiert hatte: „Les étrangers ne manquent pas d’aller voir ces tombeaux.“<sup>10</sup> Durch die Gräber erfuhr ein Fremder viel über die Kultur, Geschichte und das Selbstverständnis des besuchten Landes, nicht wenige schrieben mit gut antiquarischem Interesse die Inschriften ab. Die *curiositas* erstreckte sich auf die Erfahrung einer „historischen Sensation“, einer Begegnung mit den Helden der Vergangenheit, wie sie näher nicht möglich war.<sup>11</sup> Die Präsentation der Sehenswürdigkeiten war gut organisiert: Die Kirchen waren täglich offen – Zeugnisse aus dem 18. Jahrhundert bemerkten, daß dies gerade wegen des Grabtourismus der Fall sei<sup>12</sup> –, für wenige *stuivers* konnte man Fremdenführer buchen, die Wissenswertes erzählten und möglicherweise auch dazu beitrugen, Anekdoten zu tradieren.<sup>13</sup> In Den Haag bezahlte ein Reisender offenbar drei, in Delft vier und sechs *stuivers* „Eintritt“ in die Alte bzw. in die Neue Kirche.<sup>14</sup> Außerdem wissen wir, daß zumindest in Utrecht und Delft vor den Grabmälern

<sup>8</sup> *Journal d’un voyage en Hollande en may 1770*, ms, Bibliothèque Municipale Versailles, Inv.-Nr. Ms P 17, 133; zit. nach SCHOLTEN 2003, 215, 266, Anm. 15.

<sup>9</sup> Zu Delft erwähnt er den Tod des „Willem van Oranje“ und „die neue Kirche / worinn derselbe sein herrliches Grabmahl“ besäße, irrte sich allerdings im Ort der anderen Monumente: „In obgedachter Kirche [*sic!*] sind auch zu sehen die prächtige Grabstätten / des Admirals *Pieter Heins*, und deß Seehelden *Tromps*. Es hat auch diese Kirche einen schönen Thurm und ein angenehmes Glockenspiel.“ Die große Kirche von Rotterdam habe „viel prächtige Grabstetten / als der drey *Vice-Admiralen*, *Lambert Moy*, *Cornelii van Witt*, und *Johan van Leifde*, wie auch des *Admirals* auff der Maaß / *Eybert Bartholomæi van Cortenaer*“ und in Dordrecht seien „zu sehen die Grabstätte und *Epitaphia* des *Cornelii*, *Caroli* und *Golielmi van Bevern*, *Johannis Berckii*, *Jacobi*, *Cornelii* und *Thomæ de Witte* und vieler anderer mehr.“, BENTHEM 1698, 119-122.

<sup>10</sup> Jean-Nicolas de Parival, *Les délices de la Hollande, oeuvre panégryrique avec un traité du gouvernement et un abrégé de ce qui s’est passé de plus mémorable en l’an de grâce 1650*, Leiden 1651, 76, zit. nach SCHOLTEN 2003, 213, 266, Anm. 213.

<sup>11</sup> Vgl. SCHOLTEN 2003, 218.

<sup>12</sup> Ebd., 212f., 266, Anm. 4, 10.

<sup>13</sup> Das beste Beispiel sind wohl die Legenden um den Hund zu Füßen der Liegefigur des Oraniers, der – einer Version zufolge – nicht von der Seite seines ermordeten Herren weichen wollte, dazu SCHOLTEN 2003, 216f.; auch Van Bleyswijck kennt die Geschichte und erzählt sie an erster Stelle seiner über andere Textquellen hinausgehenden Bemerkungen zum Oraniergrab, VAN BLEYSWIJCK 1667-80, I, 264: „[...] een konstigh uytgehouden Hondt / wiens getrouwigheyt denckwaerdigh is / want als syn Heer overleden was / en wilde hy evenwel niet van hem scheyden / sonder te willen eten of drincken / soo dat hy ten laetse door Rouw / honger / en dorst syn leven met de doodt mede verwisselt heeft [...]“.

<sup>14</sup> Dies vermerkte Richard Holford (1671), VAN STRIEN 1998, 380; SCHOLTEN 2003, 213f. Der „Eintritt“ muß allerdings nicht zwingend mit den Monumenten zu tun haben, Holford hatte auch in Kirchen in Den Briel und Utrecht 6 *stuivers* gelassen, während er im Utrechter Dom und in Breda wiederum 12 *stuivers* bezahlte, VAN STRIEN 1998, 379, 382f.

Spendenbüchsen für karitative Zwecke aufgestellt wurden.<sup>15</sup> Die Monumente trugen zum Ruhm der Stadt bei und wurden entsprechend hervorgehoben. Im kleinen Delft gab es von ihnen „meer dan in andere plaetsen“, teilte Dirck van Bleyswijck stolz mit, weshalb sie von besonderer Wichtigkeit für die Eigenpräsentation der Stadt waren; nicht umsonst hatte er Kupferstiche der Grabmäler für Piet Hein, Tromp und Oranien in die *Caert figuratyff* einfügen lassen und ihnen selbst mehr als zwanzig Seiten gewidmet (Abbn. 12, 123).<sup>16</sup> Ferner ließ der Autor Epitaphien und interessante Inschriften auf Grabplatten nicht unerwähnt und versah ihr Betrachten mit einer gelehrten Allüre, indem er es in historische Anekdoten einbettete.

Gemälde, auf denen Grabmäler an prominenter Stelle zu sehen sind, präsentieren ein Interieur, das der jeweiligen Stadt eindeutig zugeordnet werden konnte und mit seinem Motiv noch dazu ihr Prestige verstärkte. Ein eindeutig als exotischer Ausländer zu identifizierender Besucher vor dem Grab Maerten Harpertsz. Tromps, wohl ein Türke, unterstreicht die Ausstrahlungskraft des niederländischen Helden in der Heimatstadt seiner dritten Ehefrau (Abb. 127).<sup>17</sup> Cornelia Teding van Berkhout (1614–1680) war es, die den Bau der Familiengruft auf der Fläche von acht Gräbern in der *Oude Kerk* veranlaßt<sup>18</sup> und zwei Jahre nach dem Tod ihres Mannes gemeinsam mit Tromps zweitältestem Sohn Harpert den Vertrag mit dem Bildhauer Rombout Verhulst geschlossen hatte.<sup>19</sup> Im selben Jahr, in dem das Monument vollendet wurde, dürfte sie Hendrick van Vliet den Auftrag zur Fertigung des repräsentativen Bildes erteilt haben.<sup>20</sup> Das Gemälde ist 1658 datiert. Ein Jahr zuvor hatte der Marinemaler Willem van de Velde d.Ä. eine monumentale Darstellung der *Seeschlacht bei Ter Heide am 10. August 1653*, bei der Tromp ums Leben kam, fertiggestellt; wie anzunehmen ist, dürfte die Federmalerei (*penschilderij*) für Harpert Maertensz. Tromp gemacht worden sein.<sup>21</sup> Deutlich verzeichnen wir damit das aktive Streben der Familie, das verehrende Gedächtnis Tromps zu kultivieren und damit selbstredend ihr eigenes Ansehen zu

---

<sup>15</sup> SCHOLTEN 2003, 217f.

<sup>16</sup> VAN BLEYSWIJCK 1667-80, I, 176-185, 260-270, Zitat: 178.

<sup>17</sup> Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Die Oude Kerk in Delft mit dem Grabmal Maerten Harpertsz. Tromps*, Lw, 123,5 x 111 cm, sign. u. dat. m. an der Säule: „H van. vliet / .1658“, Toledo/Ohio, The Toledo Museum of Art, Inv.-Nr. 84.80; dazu auch unten, Kap. 6.4.1. Auf einem anderen Gemälde Van Vliets befindet sich eine ähnliche Figur vor dem Grabmal für Piet Hein (Abb. 125), vor dem von De Lorme in Szene gesetzten Grabmal Witte de Withs sieht man ebenfalls einen Fremden mit Turban (Abb. 132).

<sup>18</sup> Der Admiral besaß bereits ein Familiengrab in der Rotterdamer *Laurenskerk*, wo seine zwei ersten Ehefrauen bestattet waren, HODENPIJL 1900, Sp. 213ff.

<sup>19</sup> BREDIUS 1882/83A, Transkription des Vertrages d.d. 18.9.1655 auf S. 62ff.; vgl. MEISCHKE 1967, 177-181; SCHOLTEN 2003, 44f., 211. Der Beschluß zur Errichtung eines Grabmals war gleichwohl direkt nach Tromps Tod durch die Generalstände gefaßt worden, zur tatsächlichen Realisierung mußte offensichtlich erst die Witwe die Initiative ergreifen, im übrigen wie bei Piet Hein auch.

<sup>20</sup> Vorgeschlagen in: AUSST.-KAT. ROTTERDAM 1991, Nr. 43, 215.

<sup>21</sup> Auf die Parallelität hat Andreas Gormans gewiesen, GORMANS 2007, 183ff.; vgl. AUSST.-KAT. ROTTERDAM & BERLIN 1997, 421-425, Nr. 100. Neben diesem gehörten Harpert zwei andere Seeschlachten Van de Veldes, die gemeinsam ein Ensemble zur Erinnerung an dessen Vater bildeten, nun allesamt im Rijksmuseum Amsterdam, Inv.-Nrn. SK-A-1362-63, SK-A-1365.

vergrößern. Die Wahl des Begräbnisortes Delft selbst spricht Bände: Wohnort der Familie war Den Haag, von dort aus bewegte sich ein langer Trauerzug nach Delft, wie er zuvor nur Oranierprinzen würdig gewesen war. Mit dem bereits vorhandenen Monument für Piet Hein war die *Oude* ein Pendant zur *Nieuwe Kerk*, die bereits als Grablege der Oranier distinguiert war. Tromp hatte sich jederzeit loyal gegenüber Friedrich Heinrich und Wilhelm II. verhalten, sich jedoch während der Auseinandersetzung im Jahr 1650 keine Blöße gegeben.<sup>22</sup> Sein Staatsbegräbnis im Heimatort seines Vaters mag ein Versuch gewesen sein, Tromp auch als Totem als Identifikationsfigur zu positionieren – von der Haltung des einzelnen mag es abgehängt haben, ob dies als Ergänzung oder als Alternative zu den Oranieren verstanden worden war;<sup>23</sup> die Stadt Delft und die Familie – Cornelia stammte aus dem Delfter Patriziat – haben davon in jedem Fall profitiert. Um das Gedächtnis des „Seehelden“ zu verbreiten, wurden verschiedene Medien eingesetzt: die Bildhaukunst für das eigentliche Grabmal und die Malerei, die einerseits den nicht zu lokalisierenden Todesort virtuell erstehen ließ und zum anderen den Erinnerungsort übertrug; im Hintergrund steht die Flut gedruckter Porträts, Allegorien, Lobeshymnen, und Verhandlungen, welche sich um Tromps Triumphe und Tod rankten und selbstverständlich unabhängig von der Familie auf Interesse stießen.<sup>24</sup>

Hendrick van Vliets Gemälde machte den Ort des Grabes „mobil“, wodurch das ehrenvolle Gedächtnis in ein Privathaus übertragen wurde – nicht anders hatten die Darstellungen des Oraniergrabes funktioniert. Wie im Hinblick darauf gezeigt, gibt die malerische Komposition immer auch vor, in welchem Rahmen die Erinnerung stattfinden sollte. Bildnerische Bezüge bieten das Interpretationsmuster, von dem der Besucher der jeweiligen Kirche abweichen kann, der Betrachter des Gemäldes jedoch nicht. Im Hinblick auf die Seehelden-Grabmäler soll unten untersucht werden, wie eng oder weit gemalte Kircheninterieurs diesen Interpretationsrahmen ziehen. Ganz ähnliches gilt für die Darstellung von Epitaphien und Wappenschilden, den Memorabilien für die Erinnerungskultur des lokalen Patriziats, auf die zuvor eingegangen werden soll. Wann sind sie von Wichtigkeit für die Aussage eines Gemäldes, wann vielleicht sogar religiös bestimmt, wann nur Dekor? Und wann wird ein Gemälde selbst zum Konstituenten einer besonderen *memoria*? Ein letzter Abschnitt faßt die sich wiederholenden Motive des Betrachtens und des offenen Grabes zusammen und bettet sie in die Kultur der *meditatio mortis* ein. Während der

---

<sup>22</sup> PRUD'HOMME VAN REINE 2001, 129ff., Tromp wurde allerdings kurzzeitig degradiert, EEKHOUT 1992, 66.

<sup>23</sup> Zum Begräbnis PRUD'HOMME VAN REINE 2001, 20f., 195f. Auf die gemeinsame zeremonielle Sprache der Begräbnisse für Statthalter (Friedrich Heinrich, 1647) und Marineoffiziere (De Ruyter, 1677) weist Mörke 2005 und interpretiert sie zwar als politische Parallel- oder Alternativkonstruktionen (De Ruyter war *staatsgezind*, sein Begräbnis fand in Amsterdam statt), die durch die Form gleichwohl zur letzten Integration der Strömungen beitragen konnten.

<sup>24</sup> Zur Druckgraphik vgl. AUSST.-KAT. ROTTERDAM 2005, 116-120. Die Porträtmalerei sei an dieser Stelle vernachlässigt, noch nach 1660 verfertigte Jan Lievens ein Porträt des Helden als Pendant zu Cornelias Porträt, Abb. in: PRUD'HOMME VAN REINE 2001, Pl. 3.

Analyse werden wir immer auf eine Wechselwirkung von bildlicher Evidenz, urbaner oder gar nationaler Bedeutung, von künstlerischem Anspruch und Konvention sowie von persönlichen und religiösen Beweggründen beim Publikum treffen. Wir dürfen dabei nicht von der Konkurrenz der verschiedenen Faktoren ausgehen, sondern vielmehr von wechselseitiger, sich gegenseitig verstärkender Inanspruchnahme.

## 6.1 Gemälde als Konstituenten einer familiären *memoria*

### 6.1.1 Mit dem Rücken zu *Oranje*: Der Fall Teding van Berkhout

Die Familie Teding van Berkhout besaß – und besitzt noch heute – ein weiteres Gemälde von Hendrick van Vliet, welches bereits erwähnt worden ist (Abb. 107).<sup>25</sup> Die hervorragende malerische Qualität des Bildes weist ebenso wie die außergewöhnliche Komposition darauf hin, daß es sich um ein Auftragswerk mit einer besonderen Bedeutung gehandelt haben muß. Das Werk ist auf 1661 datiert, ebenso wie Van Vliets drei Jahre zuvor gemaltes Tromp-Grabmal thematisierte dieses Bild Erinnerung – an den Stammvater der Familie Teding van Berkhout in Delft. Unser Standpunkt ist der Chor der *Nieuwe Kerk*, wir schauen auf das hölzerne Chorgitter mit der Gebotetafel, auf deren uns zugewandten Rückseite rechts das Vaterunser und links das apostolische Glaubensbekenntnis gut und deutlich zu lesen sind. Durch die geöffneten Flügel des Haupteingangs sehen wir in das Mittelschiff der Kirche, wo sich zwei Hunde belauern und Menschen auf und ab gehen. Das wichtigste befindet sich jedoch rechts, jenseits der von Chorgitter und Architektur vorgegebenen Symmetrie. Am hellen, sonnenbeschienenen Doppelpfeiler befindet sich das Epitaph von Adriaen Teding van Berkhout (1571–1620), wie es sich auch heute noch an dieser Stelle befindet (Dokumentation 5, 7).<sup>26</sup> Auf ihm genannt wird ebenfalls dessen zweite Ehefrau, die aus einer der reichsten Delfter Familien stammende Margaretha Duynst van Beresteyn (1581–1635), deren Wappen auf dem Sockel des Epitaphs angebracht ist. Die Familienwappen der Eheleute hängen zudem prominent über dem Epitaph, der heraldischen Ordnung entsprechend rechts das Margarethas, links das Teding van Berkhouts. Ein Mann, dessen roter Umhang unseren Blick ganz automatisch auf sich zieht, steht vor diesen Gedenkzeichen, ein Motiv, dem wir immer wieder begegnen werden. Er betrachtet das Monument oder

---

<sup>25</sup> Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Nieuwe Kerk in Delft mit dem Epitaph von Adriaen Teding van Berkhout*, Lw, 100 x 112 cm, sign. u. dat. r. an der Pfeilerbasis: „H.van.Vliet.A°.1661.“, Delft, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, als Leihgabe der Stichting Teding van Berkhout. Zu diesem Gemälde vgl. AUSST.-KAT. ROTTERDAM 1991, 219ff., Nr. 44, Farbabb. (mit Lit.); AUSST.-KAT. DELFT 1996, 80, Abb. 65; AUSST.-KAT. OSAKA 2000, 82ff., Nr. 10; AUSST.-KAT. NEW YORK & LONDON 2001, 414ff., Nr. 83.

<sup>26</sup> Es wird, mit Fragezeichen, der Werkstatt von Hendrick oder Pieter de Keyser zugeschrieben. Wie Scholten betont, findet sich die Kombination von italienischem Portoro und Carraramarmor nur in den Epitaphien in der *Nieuwe Kerk* und am Oraniermonument, SCHOLTEN 2003, 109; dazu auch VAN BERESTEYN 1936, 17f.

scheint dessen Inschrift zu lesen – „MONVMENTVM HIC VIDES“ steht in seiner Mitte, wozu Van Vliets Gemälde ebenfalls einlädt. Jedes einzelne Wort ist gut zu entziffern, auch wenn die Verteilung der Textabschnitte und ein Detail vom Original abweicht, worauf noch zurückzukommen ist. An der Stelle, wo sich heute der Grabstein Adriaen Teding van Berkhouts befindet,<sup>27</sup> kauern drei Jungen, sie haben Papier auf den Boden gelegt und in den Händen, um möglicherweise von der eingehauenen Schrift einen Abrieb zu machen. Wir können auf der mittleren der großen, reliefierten Grabplatten, welche exakt auf der perspektivischen Blickachse liegt, den Namen „Adrianus“ entziffern; nur wenige Schritte von unserem imaginären Standpunkt, so wird uns suggeriert, befindet sich Teding van Berkhouts eigentliches Grab. Wie es einmal ausgehoben wurde, steht uns links vor Augen, die bekannte Gesprächsgruppe aus Van Vliets Skizzenbuch (Abb. 55) schließen die Figurengruppen im Chor ab: der im Grab stehende Totengräber im Gespräch mit dem schwarzgekleideten Mann.<sup>28</sup> Zu ihnen hinüber schaut der Junge, der mit seinem Hund wahrscheinlich den rotgekleideten Herren begleitet, so daß sich zwischen diesen beiden Gruppen eine Beziehung über die Grabplatten hinweg aufbaut, welche durch die symmetrische Komposition an dieser Stelle des Bildes noch verstärkt wird. Mit dem Oraniermonument im Rücken lenkt Van Vliet unsere ganze Aufmerksamkeit einerseits auf den Raum der *preekkerk* und andererseits auf das Familiengedächtnis Teding van Berkhout, ohne den Status von Kirche oder Familie durch die räumliche Nähe zu Oranien in irgendeiner Weise zu erhöhen. Auf vielen Gemälden, die das Oraniergrab vom südöstlichen Chorumgang her zeigen, ist das Berkhout-Epitaph dagegen regelmäßig im Hintergrund zu sehen. Die Frage ist, ob mit der Verschiebung des Fokus eine politische Aussage einher ging. Ex negativo dürfen wir annehmen, daß eine andere Bildlösung mit dem Oraniergrab während der statthalterlosen Zeit durchaus ein starkes Statement gewesen wäre – daß das Gemälde anders aussieht, sagt zunächst nur, daß der Fokus ein anderer ist: es geht um die Delfter Kirche und um Teding van Berkhout.

Der Familientradition zufolge hatte der älteste Sohn von Adriaen und Margaretha, Paulus Teding van Berkhout (1609–1672), das Gemälde bei Hendrick van Vliet in Auftrag gegeben.<sup>29</sup> Angenommen, daß es in dessen Haus am Vijverberg hing, muß es ein Stück Delft in Den Haag bedeutet haben: es repräsentierte den Ort, der für den Aufstieg seines Geschlechts entscheidend gewesen war, der Geburtsort seiner Mutter und seiner Ehefrau Jacomina van der Vorst (1621–1665). Paulus war Jurist und seit 1649 „Raad en rekenmeester“ der *Rekenkamer der Domeinen van Holland en West-friesland*, er arbeitete also bei dem zentralen Verwaltungs- und Aufsichtsorgan für Beamte der mächtigsten niederländischen Provinz. Obwohl darum in der *Hofstad* residierend, hatte er sich 1658 an die Bürgermeister der Stadt Delft gewandt, seinen sieben Kindern die

---

<sup>27</sup> Der Ort ist allerdings nicht der originale, der Stein wurde erst 1923 dorthin verlegt, VAN BERESTEYN 1936, 50.

<sup>28</sup> Vgl. oben, Kap. 2.5.1.

<sup>29</sup> SCHMIDT 1986, 37; AUSST.-KAT. ROTTERDAM 1991, 219, Nr. 44.

Bürgerrechte zu gewähren „alsoff deselve binnen de stadt van Delff [...] geboren waren“ – bestrebt, den Ort als Basis für den Einfluß seiner Familie zu erhalten.<sup>30</sup> Während sein älterer Halbbruder Volckert (1597–1632) eine diplomatische und militärische Karriere anstrebte und in England, Frankreich und Italien sowie am päpstlichen und am kaiserlichen Hof verkehrte,<sup>31</sup> wahrte Paulus die Tradition des bodenständigen, aber nicht weniger ehrgeizigen, Regentendaseins, das ihrem gemeinsamen Vater den sozialen Aufstieg ermöglicht hatte. Adriaen war aus Hoorn gebürtig und bekleidete nach seinem Jurastudium zunächst das Amt des *pensionaris* von Monnikendam.<sup>32</sup> Indem er Margaretha van Beresteyn heiratete, verband er sich mit dem Patriziat von Delft, wo er ab 1607 wohnen sollte. Aufgenommen in die Kreise von Den Haager Verwaltungsbeamte wurde er Mitglied im *Raad van State* und später auch vom *Hof van Holland*, dem obersten Gericht der Provinz, durch Investitionen im Überseehandel und der Landgewinnung durch Einpolderungsmaßnahmen vermehrte er sein Vermögen beträchtlich.

Für das soziale Kapital der Familie war die Verankerung in Delft unerlässlich, was ein Grund gewesen sein dürfte, Adriaen Teding van Berkhout, der 1620 in Den Haag gestorben war, in Delft zu bestatten. Ob sich die Entscheidung für ein Familiengrab in der Neuen Kirche daraus erklärt, daß Teding van Berkhout dennoch ein *Newcomer* war, kann nicht entschieden werden. Immerhin ist auffällig, daß sich seine Witwe auf der Hippolytusbuurt genannten Straße niederlassen sollte,<sup>33</sup> in der Nähe der *Oude Kerk* und damit in einer Gegend, die seit alters von den Reichen und Etablierten bewohnt wurde. Nebenbei sei bemerkt, daß die Unterschiede auf der sozialen Landkarte der Stadt die ungleichgewichtige Verteilung der Epitaphien, wie in diesem Kapitel auffallen wird, begründen dürfte. In der Alten Kirche an der vornehmen Gracht *Oude Delft* befinden sich die kostbaren Gedenktafeln von Mitgliedern der Familien Van der Dussen, Spaerwoude, De Bijse, Lodensteyn, Welhouc und Delff,<sup>34</sup> während in der *Nieuwe Kerk*, deren Pfarre sich bei ihrer Gründung auf die armen Gebiete im Nordosten erstreckt hatte, lediglich zwei Epitaphien zu sehen waren – der Familien Teding van Berkhout und Beresteyn. Das Epitaph für Adriaen und seiner Frau Margaretha van Beresteyn wurde von Paulus und seinen Schwestern gestiftet, das für Paulus van Beresteyn (1548–1625) und dessen Frau Volckera Knobbert (1554–

---

<sup>30</sup> SCHMIDT 1986, 54-64, hier zit. nach ebd., 65.

<sup>31</sup> Volckert Teding van Berkhout starb auf Seiten des kaiserlichen Heeres kämpfend im Dreißigjährigen Krieg, zu ihm ebd., 48-53.

<sup>32</sup> Zu ihm ebd., 29-39.

<sup>33</sup> Ebd., 36.

<sup>34</sup> Es gab offensichtlich noch zwei weitere Epitaphien, zu allen VAN BERESTEYN 1939, 19-27. Das Epitaph für Jacob van der Dussen (gest. 1614) wird lediglich fragmentarisch in Kircheninterieurs verarbeitet (so auch unserer Abb. 125), zum Spaerwoude-Epitaph als Motiv siehe oben, Kap. 2.5.2, zu unserer Abb. 65, zu den anderen unten, Kap. 6.3.1.

1634), ihren Großeltern, wohl in zeitlicher Nähe.<sup>35</sup> Eine Könnte die Begräbnisstätte der Teding van Berkhouts gerade aufgrund der oranischen Grablege gewählt worden sein, immerhin nobilitierte deren Nachbarschaft? Die Familie konnte zwar auf einen Ahnen mit kämpferischer Geusenvergangenheit zurückblicken,<sup>36</sup> doch dürfte das Verhältnis zu Wilhelm von Oraniens Söhnen zum Zeitpunkt von Adriaens Tod äußerst gespannt gewesen sein: er war Remonstrant und hatte Johan van Oldenbarnevelt 1617 offen unterstützt.<sup>37</sup>

Vielleicht war die einzige an der Epitaphinschrift angebrachte textliche Änderung im Bild, die Adriaen nun als „ernsthafte Bewahrer von Freundschaft und Humanität *in gefährlichen Zeiten*“ auswies, genau auf diese Umstände gemünzt,<sup>38</sup> schließlich sollte Paulus Teding van Berkhout auch dieses oranienkritische väterliche Erbe bewahren. Ein Statthalter war für ihn das „vijfde wyl aen een waegen“ in einem republikanischen Staatswesen.<sup>39</sup> In einer Abhandlung, die er verfaßte, nachdem 1667 die holländischen Stände im „Ewigen Edikt“ das Statthalteramt „für immer“ abgeschafft hatten, gestand er diesem Amt höchstens den Dienst als Feldherren zu, unter der Bedingung allerdings, daß es den *heeren Staten* gutdünkte. Die Aufgabe eines Prinzen, die wahre Religion zu beschirmen, sei zwar ehrenwert, nur hätten die Oranier sie zu oft zu mißbräuchlichen Zwecken eingesetzt – die Erinnerung an den arminischen Vater scheint hier nahe. Kurz, für Paulus Teding van Berkhout war ein Statthalter das Beispiel für adlige Macht- und Prunksucht und stets aus auf „eygenheerschappije“. Wie das Land regiert werden sollte, hatte er im Jahr 1665 niedergeschrieben in einer *Memorie [...] Tot berichtinge mijner kinderen, daerin aengewesen werdt de opperregeringe Godes en de blintheyt der menschen*.<sup>40</sup> Er entwickelte eine christlich-aristokratische Staatslehre, wie Cornelis Schmidt es nannte, in der das Funktionieren des einzelnen eine göttliche Prüfung war. Es sei nötig, so sein väterlicher Rat, zu begreifen, wie die Elemente der bürgerlichen Regierung wie Teile eines Uhrwerks ineinandergriffen, aber noch wichtiger einzusehen, wie Gott dabei jeden Menschen bewege. Oft seien die Regenten verblindet und begriffen nicht, daß ihnen Macht und Einfluß nur von oben gegeben sei, was zu Zwietracht, Unordnung und schließlich zum Ruin des Landes führte. In diesem Sinne verteidigte Teding van

---

<sup>35</sup> Fraglich ist, ob es, wie Schmidt suggeriert, nach dem Tod Margaretha van Beresteys geschah (SCHMIDT 1986, 37ff.; SCHMIDT 1987, 132) oder, wie der stilistische Befund nahelegt, in den zwanziger Jahren, SCHOLTEN 2003, 109. E.A. Beresteyn gibt an, daß das Epitaph für Paulus van Beresteyn und Volckera Knobbert in 1636 angebracht wurde, VAN BERESTEYN 1936, 16.

<sup>36</sup> Adriaens Vater, Jan Jansz. Teding (1549–1633) aus Monnikendam, hatte sich 1572 den Truppen Lumays angeschlossen, SCHMIDT 1986, 28.

<sup>37</sup> Ebd., 35f.

<sup>38</sup> Die Wortgruppe „CONSTANS IN OMNI FORTVNA“ wurde durch einen Zeilenwechsel aufgebrochen (was angesichts der fortlaufenden Schreibung im Gemälde zunächst nicht verwundert) und der zweite Teil durch den Ausdruck „DIFFICILLIMIS TEMPORIBVUS“ ersetzt, der sich nun auf die folgende Aussage, „AMICITIAE ET HVMANITATIS CVLTOR SERIVS“, zu beziehen scheint.

<sup>39</sup> Zit. nach ebd., 62, dort auch folgendes.

<sup>40</sup> Dazu ausführlich SCHMIDT 1986, 59-62.

Berkhout die Souveränität der holländischen Stände gegenüber den Regierungen der einzelnen Städte.<sup>41</sup>

Es war Paulus, der das Geschlecht Teding van Berkhout ganz bewußt formte, um die gesellschaftliche Position seiner Familie zu konsolidieren: retrospektiv, indem er bereits 1658 die erste Familienchronik verfaßt hatte,<sup>42</sup> und prospektiv mit seinen Manuskripten von ethisch-politischer Art. In diesem Zusammenhang muß auch Hendrick van Vliets Gemälde gesehen werden. Die *staatsgezinde* Haltung war „Familienräson“ – noch Sohn Pieter Teding van Berkhout sollte zu der Mehrheit der Delfter Ratsherren gehören, die noch länger als ein Jahrzehnt gegen den wiedereingesetzten Statthalter opponierte<sup>43</sup> –, wodurch die Betrachterposition „mit dem Rücken“ zu *Oranje* keineswegs nur dem Anbringungsort des Epitaphs geschuldet zu sein braucht. Drei Momente dominieren: erstens die noble Haltung der Hauptperson im Bild, des Betrachters des Epitaphs mit rotem Rock, Jagdhund und Burschen, die uns für die aristokratischen Ambitionen des unter der Haager Elite verkehrenden Delfter Zweigs der Teding van Berkhouts sensibilisiert,<sup>44</sup> zweitens der Blick zur Kanzel durch die mit Bibelversen versehene Chorschranke, welche, drittens, ihrerseits den Bogen spannt zum Vanitasmotiv im Bild, dem Gespräch des Totengräber. Die Kanzel dürfte für Paulus Teding van Berkhout gerade nicht der Ort sein, an dem Prädikanten das unwissende Volk zur bedingungslosen Oranierverehrung aufriefen, wogegen er sich scharf verwahrte.<sup>45</sup> Vielmehr könnte sie Ausdruck einer eigenen Frömmigkeit gewesen sein, welche er von dem hugenottischen Theologen André Rivet (1572–1651) – bei dem er als Student in Leiden gewohnt hatte – gelernt haben mag.<sup>46</sup> Seine *Memorie* zeugt von einer religiösen Ethik, die selbstverständlich keineswegs zeituntypisch war und der auch sein Motto entspricht: „Vroom voor de werelt, godtvruchtig voor d’hemel“.<sup>47</sup>

Van Vliets Kircheninterieur bindet Teding van Berkhout folglich sowohl an die Stadt Delft als an einen Ort der Pietät, an dem gebetet und geglaubt wird. In den sofort einsichtigen zentralen

---

<sup>41</sup> Wobei er Schmidt Zusammenfassung zufolge notabene nicht die Generalstände und damit die Republik als Ganze im Auge hat.

<sup>42</sup> Die Eingangssätze lauteten: „Het is buyten allen twijffel dat het selvige een seer out geslacht is, ende altijt onder de voornaemste gerekent sijn geweest. Gelijk se oock van allen tijden gealieert sijn geweest aen de aensiene-lijckste familien, soo in Brabant, Vlaenderen ende Hollandt. Van gelijcken sijn sij oock geemployeert geweest in honorable charges, gelijk aale het selvige uyt diverse memoryen evidentelijck blijken ken“, zit. nach SCHMIDT 1986, 15.

<sup>43</sup> SCHMIDT 1986, 75.

<sup>44</sup> Zur Bestimmung des Aristokratisierungsprozesses im Hinblick auf diese Familie ebd., 67ff. bzw. SCHMIDT 1987. Er betont, daß die Haltung stets ambivalent blieb, man war weder unproduktiver Adel noch einfachen Bürgern gleich. Der Bindestrich in der Bezeichnung „bourgeois-gentilhomme“ ist sehr wichtig, so etwa benutzt bei ROORDA 1983, 123; KOOIJMANS 1987, 103.

<sup>45</sup> SCHMIDT 1986, 62f.

<sup>46</sup> Ebd., 54. Rivet wurde später von Friedrich Heinrich als Erzieher Wilhelms III. berufen, vgl. zu ihm Theodor Mahlmann, Art. Rivet (Rivetus), André (Andreas), in: BBKL, Bd. 8 (1994), Sp. 420-436.

<sup>47</sup> SCHMIDT 1986, 59.

Worten innerhalb der Aufschrift am Architrav des Chorgitters, „WAT GY BEGEERT IN VW[E] GEBEDEN, GELOVENDE [ZUL]T GY ONTVANGEN“ (Mt 21, 22), verdichtet sich der geistliche Raum. „Gebeden“ verbindet den Text auf der Rückseite der Gesetzestafel – das Vaterunser – mit dem Durchblick zum Kirchenschiff, die die Kanzel umgebende Arkatur wird so vom Sonnenlicht erhellt, daß sie ihre optische Resonanz nur im Vordergrund finden kann: an der Pfeilerbasis zwischen Epitaph und dem betrachtenden Mann. Es ist als ob dieser Weg durch den Raum, den wir im aktiven Schauen zurücklegen, gleichsam unterhalb der notwendigen Bedingung („gelovende“) und dem Empfangen („ontvangen“) entlangführt. Was wird im Glauben empfangen? Ein Betrachter kann sich mit dem rückansichtigen Herrn identifizieren und sich diese Frage stellen. Das Bild gibt eine Antwort, indem es durch die Positionierung der Figurengruppen im Vordergrund ein imaginäres räumliches Dreieck erschafft, dessen Eckpunkte die Kanzel, die Epitaphgruppe und schließlich das Gespräch des Totengräbers bilden. „BEATAM RESSURECTIONEM EXPECTAT“ beschließt die Lebensbeschreibung auf dem Epitaph, das im Angesicht von Kanzel und Grab ultimativ zu glaubende ist das ewige Leben.

Vor diesem Hintergrund ist gut vorstellbar, daß das Gemälde der *Nieuwe Kerk* mit dem Epitaph seiner Eltern für Paulus Teding van Berkhout ein ganz persönliches *memento mori* gewesen sein muß. Andererseits, und davon weder zu trennen noch dazu in Opposition zu setzen, gibt es die weltliche Erinnerung an den Stammvater des Delfter Geschlechts. Das antiquarische Interesse für illustre Männer, wie sie Kirchenbesucher an den Tag legten, veranschaulicht das Bild durch die drei mit einem Grabsteinabrieb beschäftigten Jungen. Ein zeitgenössischer Betrachter von Hendrick van Vliets Werk konnte den Text auf dem gemalten Epitaph entziffern und über den Verdienst des vier Jahrzehnte zuvor Gestorbenen lesen. Im Privathaus war es das Gemälde, das die Funktion des Epitaphs übernahm. Die Malerei verewigte das Gedächtnis und kreierte eine *memoria*, die für die Familie sowohl legitimierenden als politischen als religiös-moralischen Charakter besaß.

### 6.1.2 Die Gemeinschaft mit den Toten

*Memoria* heißt Gedächtnis und Erinnerung. Als insbesondere von Otto Gerhard Oexle bestimmtes „totales“ soziales Phänomen“ bezeichnet sie die bewußte Vergegenwärtigung des Vergangenen oder von Abwesenden – und speziell von Gestorbenen.<sup>48</sup> Memoria ist der Akt, der diesen Toten wieder Gegenwart schafft. Ausgegangen wird dabei von einer grundsätzlichen Einheit von Leben-

---

<sup>48</sup> Der Ausdruck im Sinne von Marcel Mauss, OEXLE 1984, 394. Zum Verständnis der Memoria grundlegend SCHMID & WOLLASCH 1967; OEXLE 1976; OEXLE 1983; SCHMID & WOLLASCH 1984, hier bes. OEXLE 1984; SCHMID 1985, hier bes. OEXLE 1985; Otto Gerhard Oexle, Art. Memoria, Memorialüberlieferung, in: LMA, Bd. 6 (1993), Sp. 510-513; zur Forschungsgeschichte BORGOLTE 1998; überblickshaft VAN BUEREN 2005B, 13f.

den und Toten, die durch das soziale Handeln – eben durch die Memoria – sichtbar wird. Die dadurch gestiftete Gemeinschaft ist sowohl in diachroner als in synchroner Beziehung zu begreifen, sie verbindet sich mit den zu Erinnernden wie auch innerhalb der Gruppe, die erinnert. „Die Kommemoration der Toten ist eine elementare Form, in der sich die Selbstvergewisserung einer sozialen Gruppe vollzieht; denn die Totenmemoria zeigt die Dauer dieser Gruppe in der Zeit und wird deshalb zum Ursprung für das Wissen von der eigenen Geschichte.“<sup>49</sup>

Die historische Forschung hat Formen der Memoria zunächst für das Frühmittelalter untersucht, wo die monastische Praxis im Mittelpunkt stand: Nekrologien oder Annalen und andere Arten von Gebetslisten wurden angelegt, um den Kreis der an der Liturgie Beteiligten durch die regelmäßige Namensnennung zu erweitern. Die Toten wurden mittels ihrer entzifferten und gesprochenen Namen im Gebet präsent. Dies ist die Grundlage für das Stiftungswesen, bei denen die Klöster mit Fürbitten „geistliche Dienstleistungen“ erbrachten. Es gab Gebetsnetzwerke unter Klosterbrüdern, Gebetsverbrüderungen von Stadträten mit Klöstern, und in den Städten übernahmen später Gilden, Zünfte und Bruderschaften die Aufgabe, die Gebetsgemeinschaft von Toten und Lebenden zu sichern.<sup>50</sup> Wenn der am Beginn dieses Kapitels erwähnte Johannes Pakenius die Streichung des „Orate pro eo“ auf Utrechter Grabsteinen beklagte, meinte er genau das: schmerzlich für ihn war die Diskontinuität im Gebet und damit in der geistlichen Verbindung zwischen den Erblässern und ihren späteren Nachkommen.

Die Forschung erweiterte die Erfassung memorialen Handelns sowohl chronologisch als im Hinblick auf sein Verständnis; von zentraler Bedeutung sei, so Oexle, die „gegenseitige Bedingtheit historischer und liturgischer Memoria“.<sup>51</sup> Gemäß der mittelalterlichen Vorstellung standen die Toten auch als Rechtssubjekte in Beziehung zu den Lebenden und konnten als Kläger oder Beklagte, Eigentümer, Gläubiger oder Schuldner auftreten. Insofern konstituierte sich die Gegenwart der Toten sowohl in kognitiver und emotionaler Hinsicht als in Formen sozialen und rechtlichen Handelns.<sup>52</sup> Dieser Gedanke – oder besser die soziale Praxis – verschwand erst in der Zeit um 1800, so die These, als Friedhöfe zu Erinnerungslandschaften umgestaltet wurden, in denen zwar das Wissen um die Toten, nicht aber das Fühlen ihrer physischen Anwesenheit entscheidend war – ein Bruch, der sich in dem oft zitierten Anfang des zweiten Teiles von Goethes *Wahlverwandtschaften* (1809) reflektiert. Dort barg die Einebnung und Umgestaltung eines Kirchhofes Konfliktstoff, weil Familien fürchteten, nicht mehr wie bisher ihre Beziehungen

---

<sup>49</sup> OEXLE 1983, 34.

<sup>50</sup> OEXLE 1976, vgl. auch OHLER 2004, 30-50; zu den theologischen und liturgischen Aspekten ausführlich ANGENENDT 1984.

<sup>51</sup> OEXLE 1983, 32. Zu Memoria in der mittelalterlichen Kultur vgl. die Beiträge in GEUENICH & OEXLE 1994; Beobachtungen zu Hansestädten etwa bei POECK 1994.

<sup>52</sup> Hier: OEXLE 1983, 25.

zu den Toten aufrecht erhalten zu können.<sup>53</sup> Auch für Philippe Ariès markierte die Schwelle vom 18. zum 19. Jahrhundert den eigentlichen mentalitätsgeschichtlichen Bruch, erst mit der Konzeption von Friedhöfen als Gegenwelten zu den Städten der Lebenden sei die topographische Integration beider Bereiche aufgegeben worden. Wurden sie nun zu den „anderen Orten“ melancholischer Bespiegelung, waren sie zuvor Plätze für öffentliche Versammlungen, Handel, Spiel oder Tanz.<sup>54</sup> Die Staffage unserer Kircheninterieurs kann dies gut illustrieren, dort sehen wir Mütter, Kinder, Hunde oder junge Paar neben ausgehobenen Gräbern (Abbn. 77, 78, 82). Ariès kennzeichnete die Frühe Neuzeit als eine Phase des Übergangs, der Tod als unmittelbar „eigene“, auf Prüfung und Gericht vorausweisende Erfahrung wurde allmählich von einer Tendenz zur Dramatisierung des Todes „des Anderen“ überlagert.<sup>55</sup> Wenn er feststellt, daß „im England von Samuel Pepys, im Holland der Kirchenmaler und in unseren französischen und italienischen Kirchen“ Begräbnisse auf diesselbe Weise verliefen, da die „gefühlsmäßigen Einstellungen“ diesselben gewesen wären,<sup>56</sup> verkennt er freilich – und offenbar bewußt provokant – die mit der Geographie aufgeworfenen konfessionellen Unterschiede.

Die Reformation brachte zweifellos einen Bruch mit sich, der sozialhistorisch jedoch nicht überschätzt werden darf. Die Friedhofsverlegungen im 16. Jahrhundert außerhalb der Stadtmauern geschahen, wie Craig Koslofsky gezeigt hat, in Deutschland vielmehr aus Gründen der Hygiene – die Bevölkerung war gewachsen und man erachtete den Gestank als bedrohlich für die allgemeine Gesundheit –, denn aus theologischen. Gleichwohl provozierte die Gleichzeitigkeit der Ereignisse, daß Friedhofsverlegungen in theologische Kontroversen aufgenommen wurden.<sup>57</sup> Der zeitweise lutherisch gewesene Katholik Georg Witzel (1501–1573) etwa beklagte die Trennung der Kinder von ihren Eltern, wenn jene außerhalb der Stadt begraben seien. Die familiären Bande, aber auch die Vorbereitung auf den eigenen Tod leide, wenn man „im jar kaum zwey oder drey mal hinaus kompt“, „das weyl man nit mer die Todtengreber tegelich für augen sihet / gar wenig sich zu sterben schicken werden / unnd der Rohe hauff wirt gedenccken / man sterbe nitt mer“.<sup>58</sup> Gemäß seinem Grundsatz, daß für das Heil nur der Glaube des Einzelnen entscheidend sei, waren für

<sup>53</sup> OEXLE 1984, 434ff., 386f. Ein Argument des jungen Rechtsgelehrten, eine Familienstiftung zu widerrufen: „Aber dieser Stein ist es nicht, der uns anzieht, sondern das darunter Enthaltene, das daneben der Erde Vertraute. Es ist nicht sowohl vom Andenken die Rede als von der Person selbst, nicht von der Erinnerung, sondern von der Gegenwart.“, GOETHE 1809, II, 11.

<sup>54</sup> ARIÈS 1980, 29f., 49ff.

<sup>55</sup> ARIÈS 1980, 43; vgl. das Konzept zu Ariès vorausgegangenen *Studien zur Geschichte des Todes im Abendland*, wo er seine mentalitätsgeschichtlichen Beobachtungen noch eindeutig historischen Perioden zugeordnet hatte (frühes Mittelalter: „Der gezähmte Tod“, Hochmittelalter: „Der eigene Tod“, Frühe Neuzeit: „Tod des Anderen“, heute: „Der verbotene Tod“), ARIÈS 1976.

<sup>56</sup> ARIÈS 1980, 56.

<sup>57</sup> KOSLOFSKY 1995; KOSLOFSKY 2000, 40-77.

<sup>58</sup> Georg Witzel, *Ware trostung, grund und ursach auß Gölichem wort / daß uns Christen die unvermeidliche not des Tods / nit verschrecken soll* [...], Freiburg/Br. 1536, Ii2v., zit. nach KOSLOFSKY 2000, 179, Anm. 47. Zu Witzel: Ute Mennecke-Haustein, Art. Witzel, Georg, in: TRE, Bd. 36 (2004), 257-260.

Luther Gräber in erster Linie Botschaften an die Lebenden.<sup>59</sup> Zwar empfahl er, Begräbnisstätten nach medizinischen, nicht nach memorialen oder religiösen Gesichtspunkten auszuwählen – ein Grab *ad sanctos* war immerhin nicht mehr notwendig –, doch befand er sich wie Witzel auch in der Tradition der *ars moriendi*, die empfahl, sich auf den eigenen Tod geistlich so gut wie möglich vorzubereiten. Friedhöfe waren gut geeignet, um „den tod, das Jüngst gericht und auferstehung zu betrachten und [zu] betten“. Ein Friedhof „kunte auch zu gericht werden, das es zur andacht reyzte die so drauff gehen wolten“, etwa mit „andechtig bilder und gemelde“.<sup>60</sup>

Die mit einem Begräbnis verbundenen Rituale konnten so schnell nicht abgeschafft werden, auch dort nicht, wo man es ausdrücklich wollte. Die Schweizer Reformierten setzten das Begräbniswesen ganz ausdrücklich auf die Agenda, plädierten für Friedhofsverlegungen und zogen sich aus dem Begräbniswesen zurück, womit kirchliche und städtische Verantwortlichkeiten zunehmend getrennt wurden und als unnütz und abergläubisch angesehenen Bräuche zumindest nicht mehr in den Bereich der Kirche zu fallen brauchten.<sup>61</sup> Totengräber wurden überwiegend städtisch besoldet, Grabreden wurden durch den Zunftmeister und nicht mehr den Pfarrer gehalten, Glockengeläut wurde abgeschafft – wenn auch nur in den Städten und unter Widerständen. Als Zwingli verlangte, Grabsteine und Inschriften zu entfernen, um Grabkulte und Gebetsgedenken zu unterbinden, schuf er Sprengstoff, da die soziale Bedeutung familiären und kollektiven Totengedenkens theologisch begründete Reformen überlagerte. Ein reformiertes Formular für das Totengedenken mußte entwickelt werden, nach dem ab 1528 die Namen Gestorbener zumindest im Anschluß an den Gottesdienst genannt wurden.<sup>62</sup> Der Ablauf eines Begräbnisses wurde in der Kirchenordnung jedoch nicht mehr festgelegt, auch in Calvins *Institutio* wird die Bestattung nur am Rande im Kontext von Tod und Auferstehung erwähnt.<sup>63</sup> Sie war und blieb ein humaner Akt, besaß jedoch grundsätzlich keinerlei Relevanz für das Seelenheil des Verstorbenen mehr – Leib und Seele wurden zunehmend getrennt, wie auch die Lebenden von den Toten.<sup>64</sup> Daß Grabinschriften seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts in der Schweiz wieder zur Regel wurden,<sup>65</sup> zeigt jedoch, wie ausdauernd das Bedürfnis der Menschen war, sich ihre Toten mit ihren Namen gegenwärtig zu halten.

---

<sup>59</sup> KOSLOFSKY 1995, 344ff. Zur Einordnung Luthers in theologische Vorstellung vgl. kurz Klaus Fischer, Art. Tod IV. kirchengeschichtlich, in: TRE, Bd. 33 (2002), 605-614, bes. 610f.

<sup>60</sup> Martin Luther, *Ob man vor dem Sterben fliehen möge* (1527), in: LUTHER WA, Bd. 23 (1901), 338-379, hier: 327f.

<sup>61</sup> Zum Begräbnisbräuchen und -ordnungen in der Schweiz, mit dem Schwerpunkt auf Zürich ILLI 1992, zum calvinistischen Genf ROHNER-BAUMBERGER 1975.

<sup>62</sup> ILLI 1992, 115f.

<sup>63</sup> *Institutio Christianae religionis* III, 25.5 und 25.8, hier nach: CALVIN, UNTERRICHT 1997, 670, 676.

<sup>64</sup> Diesen Aspekt betont KARANT-NUNN 1997, 138-189, bes. 179ff., 187f.

<sup>65</sup> ILLI 1992, 117.

Ganz ähnlich waren die Idealvorstellungen der niederländischen Reformierten – und ganz ähnlich, ja sehr wahrscheinlich noch stärker war die Kontinuität von traditioneller Praxis. Obwohl es insbesondere für Minderbemittelte auch Friedhöfe am Stadtrand gab,<sup>66</sup> blieben die Kirchen mit ihren direkt anschließenden Kirchhöfen die zentralen Begräbnisorte einer Stadt.<sup>67</sup> Nach in der Batavischen Republik (1795) und im Königreich Louis Bonapartes (1810) vergeblich ausgefertigten Dekreten wurde das Begraben in den niederländischen Kirchen 1827 per Gesetz verboten und fand, mit Ausnahme der oranischen Grabkeller, allerdings erst nach 1869 definitiv ein Ende.<sup>68</sup> Wie im Mittelalter auch waren vor den tiefgreifenden, die Gesellschaft und die Kirchenorganisation betreffenden Veränderungen der Zeit um 1800 Begräbnisse eine Angelegenheit der Nachbarschaft (*gebuurte*) des Toten und seiner Gildekollegen. Die Anwesenheit der unmittelbaren Nachbarn am Sterbebett machte auch den Tod zu einer gemeinschaftlichen Sache. Die praktische Organisation lag in den Händen einer professionalisierten Berufstandes: hier finden sich die Parallelen mit Zürich und Genf. *Aanzeggers*, *bidders* oder *nodigers* waren „Bestattungsunternehmer“, die, wie die Namen sagen, beauftragt waren, die Gäste zum Trauerzug zu laden, eventuell die Feier zu leiten und für das sich anschließende Totenmahl Sorge zu tragen. Die Küster und Totengräber kümmerten sich von Seiten der *kerkfabriek* um das Grab und die Gebühren, welche dafür bezahlt werden mußten. Grabmiete und etwaiges Glockenläuten bildeten einen guten Teil der Einkünfte der *kerkfabriek*, der für den Erhalt des Kirchengebäudes notwendigen Güter also, deren Verwaltung nach der Reformation in den städtischen Aufgabenbereich fiel und von ehrenamtlichen *kerkmeesters* ausgeführt wurde.<sup>69</sup> Diese, die Mehrheit der Nichtreformierten einschließende Organisation von Sterben und Tod garantierte, daß in der Mitte von Gesellschaft und Stadt sowohl familiäres als auch kollektives und, wie am Beispiel der Monumente für Oranien und die „Seehelden“ gezeigt, übergreifend nationales Gedenken seinen Ort behielt.

### 6.1.3 Medien der Vergegenwärtigung

Die Grabmäler waren es, die Memoria, die Gemeinschaft mit den Toten, herstellten und zur „Selbstvergewisserung“ beitrugen. Mit der in ihnen ausgedrückten historischen Dauer legitimierten sie das Bestehen der Familie, der Stadt oder der Republik.<sup>70</sup> Die Funktion dieser Erinnerungszeichen, Memoria *hervorzubringen*, wird als dezidiert neuzeitlich beschrieben; die protestantische

---

<sup>66</sup> Lisbeth Lodewijckx, Emanuel de Wittes Ehefrau beispielsweise wurde im Februar 1664 auf dem *St. Anthonis kerkhof* bei dem gleichnamigen Amsterdamer Torhaus (der Waage auf dem *Nieuwmarkt*) bestattet, siehe oben, Kap. 1.3.1, Anm. 171.

<sup>67</sup> Außerhalb von Stadtmauern wurde nahezu nie begraben, DEN BOER 1976, 182.

<sup>68</sup> Ebd., 181, zu folgendem ebd., 183ff.

<sup>69</sup> VAN DEURSEN 1976.

<sup>70</sup> Vgl. oben, Kap. 6.1.2, zu Anm. 49.

Fortsetzung der Memoria-Kultur kann man vielleicht als ihre materielle Zuspitzung begreifen. Von einem Bestandteil des „Gesamtkunstwerks“<sup>71</sup> wandelten sich die Grabmäler zu dem unabdingbaren Hauptelement von Memoria. Im Mittelalter waren Memorialbilder wie Stammbäume, Sukzessionslisten oder auf Altären integrierte Stifterfamilien lediglich Ausdruck der Gegenwart der Toten.<sup>72</sup> Nicht sie vergegenwärtigten die Gestorbenen, sondern die Gesamtheit der Handlungen und im liturgischen Kontext insbesondere die Namensnennung während der Messe. Hier begründete das Wort die Memoria – „ein Bild mag hinzutreten“, faßt Esther Meier prägnant zusammen.<sup>73</sup> In ihrer Untersuchung zum Verhältnis von „Bild und Memoria im protestantischen Sakralraum“ am Beispiel des Wandgrabmals für Landgraf Philipp von Hessen und Christine von Sachsen in der Kasseler Martinikirche stellt sie fest, daß hier „die visuelle Einbindung der Verstorbenen die durch das Wort erzeugte Memoria“ ersetzt hat. Das Bild sei es, welches nun die Memoria konstituiere. Im Blick auf die Errichtung exklusiver Epitaphien und Grabmäler zeige sich, daß durch „die Bindung der Memoria im protestantischen Sakralraum an ein Bildwerk [...] der Kreis derer, die in das kollektive Gedächtnis aufgenommen werden, stark eingeschränkt“ wurde. „Anstelle der mittelalterlichen inklusiven Memoria [...] tritt nun eine exklusive, auf einen finanzstarken und einflussreichen Personenkreis beschränkte Erinnerungskultur. Die Erinnerung aber bewahrt die Konfession des Wortes im Medium des Bildes.“<sup>74</sup> Im offiziell reformierten Utrecht, das der Jesuit Pakenius am Ende des 17. Jahrhunderts besucht hatte, war der Memoria mit dem Erhalt vorreformatorischer Monumente Genüge getan; über die Zeiten hinweg garantierte ihre Anwesenheit, und nicht das Gebetsgedenken, die kontinuierliche Verbindung ehrwürdiger Familien mit ihren Ahnen.<sup>75</sup>

Mit der gewandelten Rolle von Bildern veränderte sich auch die Aufgabe derjenigen, die diese Bildwerke schufen. Mehr als zuvor waren es nun die Künstler, die erlebbare Gemeinschaft

---

<sup>71</sup> Vgl. VAN BUEREN & OEXLE 2005, 55: „Memoria wird vor allem konstituiert von dem im Denken, im Handeln und in allen Formen von Objektivationen und Institutionen zutagetretendem Gedanken von der Gegenwart der Toten im Gedenken der Lebenden. Deshalb kommen in „Memoria“ zentrale Bereiche jeder Kultur zum Ausdruck, und zwar in allen für eine ‚Kultur‘ fundamentalen Dimensionen: die des Denkens und Fühlens, die Welt der Normen, Werte, Weltdeutungen, der intellektuellen und emotionellen Dispositionen; sodann die Formen des sozialen Handelns, also der Praxis selbst; und schliesslich alle jene Leistungen der Objektivation, die eine Folge von Handeln sind und deren Vielschichtigkeit und Vieldimensionalität im Falle der Memoria immer erstaunt. Sie liegen vor in allen Ritualisierungen und Institutionalisierungen des Totengedenkens und der mit diesem verbundenen Armenfürsorge, und nicht nur in Grabmälern, sondern auch in der Literatur, in Skulpturen, Bildern und Musik. Im Hinblick auf die Objektivationen der Memoria kann man zuweilen auch geradezu von ‚Gesamtkunstwerken‘ sprechen.“

<sup>72</sup> OEXLE 1984, 387. Zu Memorialbildern ebd., vgl. HORCH 2001, bes. 257f.; VAN BUEREN 2005A.

<sup>73</sup> MEIER 2007, 354.

<sup>74</sup> Ebd., 359.

<sup>75</sup> Durch Fälschung von Memorialbildern konnte eine Linie zu angeblichen edlen Vorfahren selbstverständlich auch leicht suggeriert werden, dazu BOK 1996. Dies setzt ein grundsätzliches Vertrauen in die Beweiskraft „alter“ Bilder voraus, wodurch vorreformatorische Werke los von ihrem religiösen Kontext den Auftakt von Ahnengalerien bilden konnten.

herstellten, indem sie Grabmäler und Epitaphien gestalteten oder gemeinsame Familienporträts von Lebenden und Toten malten. Im Horizont der Memoria bedeutet die Kreierung von Gegenwärtigem und gleichzeitig Abwesendem eine künstlerische Herausforderung. So darf man auch Hinblick darauf Samuel van Hoogstraten lesen, der ein Gemälde „als een spiegel van de Natuer“ beschreibt, „die de dingen, *die niet en zijn, doet schijnen te zijn*, en op een geoorloofde vermakelijke en prijslijke wijze bedriegt.“<sup>76</sup> Die grundsätzlich – wenn nicht ausschließlich – memorative Funktion der Malerei, wie die Kunsttheorie sie zuschreibt, wird in Van Hoogstratens folgenden Ausführungen evident. Er vergleicht die Malerei mit einem Schatten, womit er zeigt, mit einer bei Plinius aufgezeichneten Legende vertraut zu sein: die Tochter des sykonischen Töpfers Butades habe den an der Wand sichtbaren Umriß ihres Geliebten gezeichnet, um ihn bei sich zu behalten.<sup>77</sup> Das bekannte Gemälde des Leidener Malers David Bailly (1584–1657) beispielsweise ist so ein „amüsan und rühmlich“ betrügender Spiegel, der dem Betrachter das zeitlich Vergangene lebendig und präsent erscheinen läßt (Abb. 108).<sup>78</sup> Ein junger Maler präsentiert sich uns mit Attributen seiner Künstlerschaft; das umgestürzte Glas, der Schädel und nicht zuletzt die ausgeblasene Kerze als Hinweise auf die Flüchtigkeit des Lebens sind Warnsignale und machen gleichzeitig darauf aufmerksam, daß im Medium der Malerei auch Rauch oder eine Seifenblase permanent werden kann. Die junge Dame auf dem an die Wand gelehnten Medaillon ist die jung-gemalte Ehefrau Baillys, der ältere Herr auf dem Porträt, das der junge Maler hält, ist der Künstler selbst – zu dem Zeitpunkt, in dem er dieses Gemälde fertigte.<sup>79</sup> Der junge Maler, der uns gegenübertritt, ist kein Selbstporträt, sondern in Wahrheit ein Bildnis

<sup>76</sup> VAN HOOGSTRAATEN 1678, 25 (meine Hervorhebung, A.P.).

<sup>77</sup> „Hierom noemen andere haer ook de schoone dochter van de schaduwe. Want gelijk de schaduwe den uitwendigen omtrek der dingen onfeylbaer afpaelt, waer uit gezeyt wort, dat de Teykenkomst haer eerste begin naem, zoo beelt de Schilderkonst de geheele natuer na. Zy is een gedenkschrift der voorledene zaken: een wonderlijke vertooning van't geene ver af is: een Profetische verbeelding van 't geen noch te gebeuren staet; en de machtichste ondere alle konsten.“, ebd. Dazu KRIS & KURZ 1980, 102f.; die entsprechende Stellen im 35. Buch von Plinius' *Naturgeschichte*, PLINIUS XXXV, 151 bzw. PLINIUS XXXV, 15.

<sup>78</sup> David Bailly, *Porträt eines Malers mit Vanitassymbolen*, 1651, Holz, 89,5 x 122 cm, Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden, Inv.-Nr. 1351; dazu u.a. ALPERS 1998, 191-199; SLUIJTER 1988A, 154f.; KLIEMANN 1996; SLUIJTER 1998, bes. 187-196.

Diesem Beispiel könnten andere an die Seite gestellt werden, etwa Jacob Cornelisz. van Oostzanen, *Selbstbildnis das Porträt seiner Frau malend*, Toledo, Toledo Museum of Art; Herman van Vollenhoven, *Der Maler in seinem Atelier ein älteres Paar porträtierend*, 1612, Lw, 87,8 x 111 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. SK-A-889, bei dem die Identität der Porträtierten jedoch nicht deutlich ist (seine Eltern?), vgl. KAT. AMSTERDAM, RM 2007, I, 408f.; Jacob Willemsz Delff I, *Selbstporträt mit Familie, die Gattin malend*, Holz, 83,5 x 109 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. SK-A-1460; Gerard Dou, *Selbstbildnis mit Familienbild*, Holz (oval), 27 x 23 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, weitere Beispiele bei SLUIJTER 1998.

<sup>79</sup> Es handelt sich um ein fast in doppelter Weise zu verstehendes Selbstzitat Baillys, das ovale Bildnis ist ein tatsächlich existierendes Selbstporträt des Malers, das in einem Porträt von Bailleys Frau ein Gegenstück besitzt, mit dessen Hilfe man die Gesichtszüge der jungen Dame gut zuordnen kann, SLUIJTER 1998, 189ff., Abbn. 36, 37.

vergangener Zeit.<sup>80</sup> Es hält fest – oder besser: erschafft neu –, was war, und experimentiert so mit Erinnerung und mit dem Vermögen der Malkunst. Das Porträt der Ehefrau schließlich wirkt auf uns ebenso frisch und lebendig wie Bailly als junger Maler, obwohl uns beide auf unterschiedlich vermittelten Realitätsstufen entgegentreten – als Bild im Bild und, angeblich, als unser direktes Gegenüber im Bild. Da die Verhältnisse, wie wir nun wissen, noch einmal komplexer sind, erinnert Baillys Gemälde nicht nur an seine verstorbene Frau, sondern auch an sich selbst mit seinen Lebensaltern und an sich mit seiner (freilich an die Leinwand gebundenen) unvergänglichen Künstlerschaft.<sup>81</sup>

Baillys Gemälde vergegenwärtigt das Vergangene – die verstorbene Gattin und die vergangene Jugend – und thematisiert diese Vergegenwärtigung zugleich. Gemalte Kircheninterieurs besitzen selten eine derartige künstlerische Komplexität, auch wenn die hier interessierende Gruppe eine vergleichbare Struktur aufweist: Was bei Bailly das Porträtmedaillon seiner gestorbenen Frau war, sind hier Grabmale und Epitaphien – die Gemälde zeigen Medien der Vergegenwärtigung und erhalten damit selbst diese Funktion; für ihren Betrachter konstituieren nun *sie* die Memoria.

## 6.2 Wappenschilde: Die Kirche als heraldischer Raum

„Der einzige Zierath der *Reformirten* Niederländischen Kirchen besteht in den aufgehängten Fahnen und Wapen der Verstorbenen“, konstatierte Henrich Ludolff Benthem, nicht ohne kritisch anzufügen, es wäre ihm „aber wunderbar fürkommen / daß man mit solchen Ehrenzeichen / ohn angesehen / was der Verstorbene vor einen wandel geführt / die Gotteshäuser anfülle; hergegen die Gedächtniß=Bilder der entschlaffenen Heiligen darin keineswegs leiden will.“<sup>82</sup>

Wappenschilde (*rouwboarden*) waren die am weitesten verbreiteten und im Vergleich mit Grabmal oder Epitaph erschwinglichsten Objekte, die ein in einem Kirchenraum beerdigtes Familienmitglied für jedermann sichtbar vertraten. Es brauchte nur recht einfach geübte Schreiner und Maler, diese zumeist rautenförmigen Holztafeln anzufertigen. Gemeinsam mit den auf Grabsteinen gehauenen Wappen bezeugten sie Abstammung und Familienallianzen; in Verbindung mit an anderer Stelle in der Stadt, im Rathaus oder an Bürgerhäusern, angebrachten Wappen

---

<sup>80</sup> Daß es sich um ein idealisiertes Jugendporträt handelt, ist die seit dem grundlegenden Aufsatz De Bruyns meist vertretene These, DE BRUYN 1951, 219; KLIEMANN 1996, 432f., 448, Anm. 9.

<sup>81</sup> Freilich ist zu bemerken, daß die Bildidee wahrscheinlich in einer zweiten Phase der Übermalung so zustande kam. Obwohl stets Vorsicht geboten ist, dürfte der Kopf einer Frau, der hinter dem hohen Glas durchscheint, doch zunächst angelegt worden sein – möglicherweise zusammen mit der Figur des jungen Malers, der erst mit seinem Malstock auf sie wies? Die Vorlage wäre dann der Stich von Aegidius Sadeler nach Bartholomäus Spranger, *Bartholomäus Spranger und Porträt seiner Frau Christina Müller*, vgl. KLIEMANN 1996, 439-444 (mit Abb. einer Röntgenaufnahme); zum Spranger-Blatt und der Memorialfunktion der Kunst für den Künstler: SPRINGER 2002, hier bes. 26ff.

<sup>82</sup> BENTHEM 1698, 227.

gesehen, bestätigten sie die Kontinuität vornehmer Geschlechter oder deren patrizische Ambitionen.<sup>83</sup> Im Laufe der Zeit mußten die Stadtkirchen so zu einer farbenreichen Landschaft aus heraldischer Zeichen geworden sein, deren Konstellation es den Bürgern ermöglichte, politische Beziehungen herauszulesen. Mit Hilfe der Wappen aber dürften sich in jedem Fall die entscheidenden Familien und damit das politische Corpus einer Stadt für jeden Besucher erfahrbar entfalten. Als „redenloze ijdelheid binnen onze kerckmuren“ hatte Constantijn Huygens diese heraldische Manifestation gebrandmarkt, doch wuchs die Zahl der Wappenschilde, für die ein nach Größe und Art differenzierter Entgeltkatalog galt, ständig. 1680 konstatierten die Delfter *Kerkmeesters*, daß, falls sie keine Reglementierungen trafen, bald insbesondere im Chor der *Oude Kerk* für neue Wappenschilde kein Platz mehr zu finden wäre.<sup>84</sup> Wie es sich dort und anderswo im einzelnen gestaltete, ist für uns nicht mehr nachvollziehbar, da alle *rouwborden* nach 1795 entfernt und nur vereinzelt aufgehoben wurden, weil sie der Ideologie von „Gleichheit“ in der Batavischen Republik ebenso widersprachen wie die auf Grabsteinen gehauene Wappen, welche man bis zur Unkenntlichkeit einebnete.

Gestochene oder gemalte Kircheninterieurs liefern lediglich ein Indiz über die Zahl der *rouwborden*, geben allerdings kaum je Auskunft über deren spezifische Hängung, obwohl ein detaillierter Vergleich der Heraldik mit Begräbnisregistern und anderen Quellen noch aussteht und auch im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden konnte. Zwei Aspekte erscheinen mir wichtig: Zum einen besitzen Wappenschilde auf einem Gemälde zu allererst eine Funktion innerhalb der Bildaussage. Auf Hendrick van Vliets *Nieuwe Kerk* haben die Wappen von Adriaen Teding van Berkhout und seiner Gattin nicht umsonst ihren Platz über dem Epitaph (Abb. 107). Als für den zeitgenössischen Betrachter unmittelbar erkennbare visuelle Zeichen unterstützen die *rouwborden* die Aussage, die sich beim Betrachten von Gemälde und Gedenkzeichen mit der Inschrift erst nach und nach erschließt. Die Frage, ob sie auch tatsächlich an dieser Stelle gehangen haben, ist zunächst zweitrangig – es gibt andere Kircheninterieurs, welche an dem Doppelpfeiler zwei ähnliche Rhomben über einem Epitaph zeigen, allerdings weit mehr, die dies nicht tun.<sup>85</sup> Zum

---

<sup>83</sup> Zu den verschiedenen Formen der Wappenschilde: VAN SWIGCHEM, BROUWER & VAN OS 1984, 266f., dort auch weitere Lit., siehe auch oben, Kap. 2.1.2, Anm. 69.

<sup>84</sup> „[...] dat de kercken binnen deze Stadt dagelijckx meer en meer met wapenen behangen werden; ende dat de kassen van dezelve dagelijckx mede groter en groter werden gemaect, waardoor tegemoet gezien wert, in cas intijds daarop geen behoorlijck reglement beraamt wierde, dat voor dezelve, insonderheyt op het choor van de Oude Kerk binnen dese stad, eerlange geen plaatse meer zal zijn te vinden wezen.“, zit. nach VAN SWIGCHEM, BROUWER & VAN OS 1984, 267, ebd. das Zitat von Huygens.

<sup>85</sup> Das Epitaph und zwei Wappenschilde zeigen unsere Abb. 22 u. 58; ein Gemälde in Stockholm (die Daten oben, Kap. 2.2, Anm. 175) und das von Manke noch De Witte zugeschriebenes Gemälde *Die Oude Kerk in Delft während einer Trauung*, Holz, 60 x 40,6 cm, Privatbesitz, New York (1963); MANKE 1963, 20f., 25, 28, 83f., Nr. 23, Abb. 5.

Zahlreiche Gemälde von Van Vliet allerdings variieren die Darstellung, unsere Abb. 122 zeigt nur das Epitaph an dieser Stelle, ein Gemälde im Kunsthandel nur einen viereckigen Wappenschild (Daten oben, Kap. 2.5, Anm.

anderen gehörten bestimmte heraldische Elemente zum Standardrepertoire der Kirchenmaler; insbesondere bei Van Vliet und De Witte sind immer wieder dieselben verschiedenen kombinierten Motive zu beobachten. Durch die teilweise kräftige Farbgebung eigneten sich Wappenschilde als Blickfänger im Bild und in Verbindung etwa mit einem geöffneten Grab damit als allgemeine Hinweise auf den Tod. Manche Elemente dürften der künstlerischen Phantasie entsprungen sein, etwa der mehrmals bei Emanuel de Witte vorkommende gespaltene Schild, auf dem sich heraldisch links drei goldene Kreuze auf blauem Grund befinden, rechts jedoch eine gelbe Fläche mit zwei roten Keilen verschränkt ist, wie es dem heraldischen Formenrepertoire nicht entspricht (Abbn. 116, 117).<sup>86</sup> In der Delfter Produktion Van Vliets sind jedoch durchaus Beziehungen zu den Familienwappen prominenter Geschlechter herzustellen. Auf dem Kasseler *Chor der Oude Kerk* sieht man am vordersten Pfeiler beispielsweise ein geteiltes Wappen mit Goldgrund, auf dessen heraldisch rechter Hälfte sich drei Schräglinksbögen in blauer Farbe und auf der anderen drei rote Schrägkreuze befinden, die man jeweils mit den Delfter Familien Hodenpijl bzw. Almonde in Verbindung bringen kann (Abb. 106).<sup>87</sup> Ob es sich hier um ein bestehendes, einer bestimmten Person zuzuordnendes Allianzwapen handelt, dessen Anwesenheit die Erinnerungslandschaft des Chores zu einer personalisierten machte, kann hier nicht entschieden werden. Möglich ist ebenso gut, daß der Maler lediglich aus dem vorhandenen Formenvorrat seiner Stadt

---

295), das Epitaph mit einem *rouwbord* finden sich bei unserer Abb. 121, Gemälden in Dessau (die Angaben unten, Kap. 8.1.3, Anm. 33) und Le Puy-en-Velay (Lw, 81 x 66 cm, Le Puy-en-Velay, Musée Crozatier, Inv.-Nr. 828.13), einem Gemälde im Kunsthandel (Hendrick van Vliet, Werkstatt/Umgebung, *Das Innere einer Kirche mit Motiven der Oude und Nieuwe Kerk in Delft*, 1657, Lw, 76,8 x 64 cm, zuletzt Verst. London (Christie), 4.7.1997, Nr. 231) und einem, das sich früher in Kopenhagen befunden hat (die Daten oben, Kap. 5.4., Anm. 121). Ein Werk in Kansas (Holz, 54 x 36 cm, Kansas, Spencer Museum of Art, Inv.-Nr. 95.45; LIEDTKE 1982A, 112, App. II: Nr. 181 (Van Vliet zugeschrieben), App. III: Nr. 281 sowie S. 124, App. IV: Nr. 305 (mgl. De Man?)) zeigt Epitaph und Wappenschild im Fokus, dort allerdings sieht es deutlich anders aus als in unserer Abb. 107. Ein Epitaph und ein viereckige Trauertafel gibt es auf Gemälden in Delft (Lw, 100,5 x 91 cm, sign. m. auf der Pfeilerbasis: [VV.] Vliet, Delft, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Inv.-Nr. ICN B 1-35, als Leihgabe vom Instituut Collectie Nederland, Inv.-Nr. NK 2433; LIEDTKE 1982A, 109, App. II: Nr. 109; AUSST.-KAT. DELFT 1996, 78, Abb. 63) und Amherst (Lw, 75,5 x 66,5 cm, Amherst/MA, Mead Art Museum at Amherst College, Inv.-Nr. 82.111; LIEDTKE 1982A, 109, App. II: Nr. 115) sowie auf verschiedenen Werken im Kunsthandel (Lw, 54 x 46 cm, zuletzt Verst. London (Sotheby), 15.12.1982, Nr. 39; LIEDTKE 1982A, 108, App. II: Nr. 98 – Holz, 59 x 45,5 cm, zuletzt Verst. London (Sotheby), 3.7.1996, Nr. 154; LIEDTKE 1982A, 109, App. II: Nr. 116 sowie 116, App. III: Nr. 255).

<sup>86</sup> Freundliche Mitteilung der Mitarbeiter des *Centraal Bureau voor Genealogie* (CBG) Den Haag. Vgl. neben den genannten auch Emanuel de Witte, *Das Innere der Nieuwe Kerk in Amsterdam*, Lw, 98,5 x 83 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.-Nr. GG 427; MANKE 1963, 98, Nr. 89.

<sup>87</sup> Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, Lw, 50,5 x 47,3 cm, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv.-Nr. GK 428; LIEDTKE 1982A, 106, App. II: Nr. 55; KAT. KASSEL 1996, I, 309, II, Taf. 193. Das gleiche Wappen an gleicher Stelle über dem Lodensteyn-Epitaph sieht man auf unserer Abb. 112 sowie einem Gemälde in Philadelphia (Lw, 81 x 67,6 cm, sign. u. dat. r.m. an der Pfeilerbasis: H. van Vliet | 1659, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, W.P. Wilstach Collection, Inv.-Nr. W02-1-15; LIEDTKE 1982A, 107, App. II: Nr. 75; KAT. PHILADELPHIA 1990, 334ff., Nr. 121). Zu den Wapen vgl. auch: RIETSTAP 1884-87, I, 961 bzw. ARMOIRES DES FAMILLES, Bd. 3 (1909), Pl. 205 (Hodenpijl) und RIETSTAP 1884-87, I, 34 bzw. ARMOIRES DES FAMILLES, Bd. 1 (1903), Pl. 34 (Almonde). Allerdings dokumentiert Van Beresteyn 1938 kein entsprechendes Begräbnis.

geschöpft hat, zumal andere Gemälde an der gleichen Stelle abweichende Wappen zeigen.<sup>88</sup> Die drei charakteristischen schwarzen Rochen auf silbernem Grund der Familie Graswinckel dürften sich auf vier Kircheninterieurs der Van Vliet-Werkstatt wiederfinden,<sup>89</sup> zwei weitere Wappen erinnern an das Zeichen der Familie Burch,<sup>90</sup> einen nach heraldisch rechts gewendeten Löwe mit vorgelagertem Turnierkragen – eine Kombination, die die Wappen verschiedener holländischer Geschlechter zierte – erkennt man auf zwei Gemälden, wobei eines der Delfter Familie Boetzelaer zuzuordnen ist.<sup>91</sup> Da sich der Ort dieser *rouwborden* im dargestellten Raum jeweils unterscheidet und wir von der Qualität der Beispiele auf nicht spezifizierte Werkstattarbeiten schließen können, läßt dies allerdings keine Rückschlüsse auf etwaige Besitzer oder Auftraggeber der Bilder zu. Vielmehr fügen die allgemein gehaltenen, aber dennoch als Delfter zu identifizierenden *rouwborden* das ihre zu dem Eindruck eines gemeinschaftlich geteilten urbanen Raumes, in dem dennoch partikulare Erinnerung stattfinden kann.

### 6.2.1 Die individuelle Assoziation mit dem Kirchenraum: zwei vorsichtige Hypothesen

Trotzdem darf die Möglichkeit, den gemalten Kirchenraum zu einem Ort individuellen Gedenkens zu gestalten, nicht außer Acht gelassen werden. Eine kleine Tafel aus der Werkstattproduktion Van Vliets, die Haupt- und Marienchor der *Oude Kerk* in südwestlicher Richtung zeigt, bietet ebendiese Möglichkeit: Während Architektur und Kirchenaustattung mit dünnem Farbauftrag fertiggestellt und die Staffage detailliert eingefügt sind, vermißt man bei genauem

<sup>88</sup> Ein Wappen mit drei goldenen Vögeln auf Rot: Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, 1654, Holz, 74 x 60 cm, sign. u. dat. r.u.: H. van Vliet f 1654, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. SK-A-455; LIEDTKE 1982A, 105, App. II: Nr. 32, Abb. 43.

Ein Wappen mit drei Mohrenköpfen (?): Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, Lw, 77 x 69 cm, Manchester, City Art Gallery, Inv.-Nr. 1953.207; LIEDTKE 1982A, 112, App. II: Nr. 183.

Ein geteiltes Wappen, heraldisch rechts mit Schrägbalken oder Keilen: Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, 1656, Lw, 51 x 43 cm, Verbleib unbekannt (zuletzt Verst. Capt. Richard Ford u.a. (anon. Teil), London (Christie), 11.6.1937, Nr. 32); LIEDTKE 1982A, 107, App. II: Nr. 60.

Ein großer viereckiger Wappenschild: Hendrik Cornelisz van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, nach 1658, Holz, 41 x 36 cm, Verbleib unbekannt (zuletzt Kunsth. Schaeffer, New York, vor 1956); LIEDTKE 1982A, 107, App. II: Nr. 70.

<sup>89</sup> So auf unserer Abb. 79, auf Gemälden in Besançon und mit unbekanntem Verbleib (die Daten zu beiden oben, Kap. 5.1.1, Anm. 24) sowie, bei einem geteilten Wappen, in Winterthur (Holz, 53 x 41 cm, sign.: V.VLiet. / Ao 1669, Winterthur, Stiftung Jacob Briner, Inv.-Nr. 52; LIEDTKE 1982A, 108, App. II: Nr. 86; AUSST.-KAT. ROTTERDAM 1991, 223, Nr. 45, Farbabb.) Zu dem Wappen vgl. auch: RIETSTAP 1884-87, I, 819 bzw. ARMOIRES DES FAMILLES, Bd. 3 (1909), Pl. 87; zahlreiche Mitglieder der Familie Graswinckel wurden tatsächlich in der *Oude Kerk* begraben, vgl. VAN BERESTEYN 1938, 44, Nr. 35, passim.

<sup>90</sup> Vgl. unsere Abb. 56 sowie Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, vor 1658?, Lw, 53,3 x 44,5 cm, sign.: H.van Vliet., Verbleib unbekannt (Sammlung Sir Francis Davies, 1938); LIEDTKE 1982A, 106, App. II: Nr. 37.

<sup>91</sup> Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, 1659, Lw, 55 x 69 cm, sign. u. dat. auf der vordersten Säule: H. v. Vliet f. 1659, zuletzt Münster, Ksth. Frye & Sohn (2006); LIEDTKE 1982A, 107, App. II: Nr. 56. Die Identifizierung des Wappens auf dem anderen Gemälde, unserer Abb. 83, scheitert aufgrund fehlender Farbinformation.

Hinsehen die Gestaltung der drei rhombenförmigen Wappenschilde am vorderen Pfeiler (Abb. 109).<sup>92</sup> In den Feldern ist lediglich die braune Untermalungsschicht sichtbar, so als ob die genauen Motive noch eingefügt werden sollten. Der Gedanke drängt sich auf, daß einem Kunden das Angebot unterbreitet worden sein könnte, dessen familiäres Symbol nachträglich aufzumalen, um ihm in Ermangelung eines tatsächlichen Gedenkzeichens in der Kirche zumindest einen „virtuellen“ Raum der Memoria anzufertigen. Da andere Beispiele und Quellen, die diese Vermutung stützen würden, fehlen, muß sie allerdings Hypothese bleiben.

Mit Blick auf flämische Interieurs wie auf zeitgenössische holländische erscheinen Einfügungen von Porträts nicht ungewöhnlich, wenn auch keines, zumindest unter den letzteren, bisher identifiziert werden konnte. Die Familie, welche Dirck van Delen – in heutiger Terminologie – zu einem „Familienfoto“ vor dem Oraniergrab versammelte, hatte ein Beispiel gegeben, das ihre Verbundenheit mit Oranien und dem reformierten Raum zum Ausdruck brachte (Abb. 8). Ein zweifellos Leidener Ehepaar etwa ließ sein Bildnis in eine Version der von Hendrick van Vliet entwickelten eindrucksvollen Ansicht der *Pieterskerk* einfügen (Abb. 110),<sup>93</sup> andere beauftragten Emanuel de Witte oder weitere Maler des Kircheninterieurs.<sup>94</sup>

---

<sup>92</sup> Hendrick Cornelisz. van Vliet (Werkstatt), *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, 52 x 43,8 cm, zuletzt New York, Ksth. Otto Naumann (2006). Ich habe das Gemälde zur TEFAF 2005 am Stand des Londoner Kunsthandels Whitfield Fine Art gesehen.

<sup>93</sup> Hendrick Cornelisz. van Vliet (Werkstatt), *Das Innere der Pieterskerk in Leiden mit dem Bildnis eines Paares*, Holz, 112 x 99 cm, zuletzt Verst. London (Sotheby), 17.2.1982, Nr. 26 mit Abb. Eine nähere Bestimmung des Paares, etwa unter Zuhilfenahme des Wappenschildes über ihnen, ermöglicht das vorliegende Foto auch in diesem Fall leider nicht.

Für den vorbildlichen Bildtypus ist auf die zwei bekanntesten Werke dieser „Leidener Gruppe“ Van Vliets, die in dieser Arbeit weiter unberücksichtigt bleiben mußte, zu verweisen: Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Pieterskerk in Leiden*, 1652, Holz, 97,5 x 82 cm, sign. u. dat. in der Mitte: H.vander.Vliet 1652, Braunschweig, Herzog Anton-Ulrich-Museum, Inv.-Nr. 783, Abb. z.B. in: LIEDTKE 2000, Farbtaf. XI; Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Pieterskerk in Leiden*, 1653, Lw, 139,1 x 139,7 cm, sign. u. dat. r.u. an der Pfeilerbasis: H. van Vliet 1653, Sarasota, The John and Mable Ringling Museum, Kat.-Nr. 123.

<sup>94</sup> Darauf kann an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden. Am bekanntesten ist wohl Ilse Mankes Gleichsetzung der unbekanntenen Personen im Münchner *Familienporträt* (Abb. 1) mit einem Paar in einer Ansicht der Amsterdamer *Oude Kerk* (von dem gleichwohl mehrere Versionen existieren, was Mankes Schlußfolgerung kaum zwingend macht), MANKE 1963, 56ff., 79, 89, Nrn. 10 u. 51; ihr folgen EIKEMEIER 1974; WIERINGA 1996 und andere, sowie I.H. VAN EEGHEN 1976 mit einem vergeblichen Identifikationsversuch. Bildnisse enthalten dürften allerdings De Wittes *Amsterdamer Oude Kerk während einer Predigt* in Amsterdam (Angaben oben, Kap. 1.4.1, Anm. 191), Kapstadt (oben, Kap. 5.1.1, Anm. 23) und in Gotha (Holz, 47 x 42 cm, Gotha, Schloßmuseum Schloß Friedenstern, Inv.-Nr. SG 719; dazu MANKE 1963, 90, Nr. 56) sowie die Innenansicht der Rotterdamer *Laurenskerk*, die Cornelis de Man zugeschrieben ist (Lw, 39,5 x 46,5 cm, Den Haag, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Inv.-Nr. 856; dazu LIEDTKE 1982A, App. IV: 123, Nr. 291; AUSST.-KAT. NEW YORK & LONDON 2001, 306ff., Nr. 41).

Im Gespräch wies Thomas Fusenig auf entsprechende Vergleichswerke in der Antwerpener Malerei hin, namentlich auf ein Werk, das gleichwohl auch in Holland entstanden sein kann: Hendrick van Steenwijck d.J., *Das Innere einer Kirche mit einer Familie im Vordergrund*, 116 x 182 cm, Paris, Louvre, Inv.-Nr. 1868. Da am linken vorderen Pfeiler eine Tafel mit einem gemalten Doppelporträt angebracht ist, liegt ein Memorialkontext,

In diesen Kontext gehört auch ein ungewöhnliches Gemälde, das Raum für eine zweite Hypothese bietet (Abb. 111).<sup>95</sup> Die gezeigte Topographie ist genauso schwer zu identifizieren wie die Umstände seiner Entstehung und der Maler – stilistisch steht es m.E. manchen Werken des Middelburgers Daniel de Blicck am nächsten, auch wenn es diesem nicht definitiv zugeschrieben werden kann. Angaben über Provenienz und Verbleib fehlen, ebenso eine Farbabbildung, die in diesem heraldischen Kontext eigentlich unabdingbar wäre.<sup>96</sup> Dennoch ist die uns bekannte Bildinformation derart charakteristisch, daß ich sie hier zur Diskussion stellen möchte: es geht um eine im und durch den Kirchenraum besiegelte Allianz.

Der erste Eindruck läßt eine willkürliche Zusammenstellung verschiedener Motive vermuten. Ein rechts geraffter Scheinvorhang eröffnet den Kirchenraum, durch den wir in südwestlicher Richtung schräg durch ein Seiten- und das Mittelschiff zur Hauptorgel schauen. Rechts von ihr befindet sich die Brüstung einer Kleinorgel, die dem Neubau in der Amsterdamer *Oude Kerk* vergleichbar an einem einfachen Wandvorsprung angebracht ist.<sup>97</sup> Links vor einem Durchblick in die nächsten Seitenschiffe oder Kapellen sehen wir die Kanzel mit einem weit ausladenden, einfachen Schaldeckel. Davor ist ein junges, reichgekleidetes Paar plaziert, das sich die Hände reicht und neben der Basis eines massiven Pfeilers steht, dessen Funktion innerhalb der gezeigten Architektur unklar bleibt. Daß ein kräftiger Lichtfall genau auf die Position der Dame scheint und zudem von der entsprechenden Pfeilerseite reflektiert wird, verstärkt unsere Aufmerksamkeit für dieses Paar. Dessen optische Verbindung mit dem etwa in der Mitte der Komposition befindlichen Pfeiler läßt uns die zwei Wappenschilde am Schaft in den Blick nehmen. Auf dem höheren der beiden kann man einen Baum vor einer helleren Rechtecksfläche, auf dem anderen einen linken Schrägbalken und fünf Kreuze oder Lilien erkennen, beide Motive sind zu individuell, als daß sie aus einem allgemein Repertoire stammen könnten. Es liegt nahe, sie mit dem Paar in Verbindung zu bringen, diesem damit Porträtcharakter zuzugestehen und zu schließen, daß das Gemälde womöglich aus Anlaß einer Eheschließung in Auftrag gegeben worden sein könnte, als besondere Variante oder in Ergänzung von Ehegattenbildnissen.<sup>98</sup> Der Geschlechter-

---

in dem eine Familie sich zugleich mit der katholischen Kirche assoziiert, nahe und könnte man über einen Blick von Nord nach Süd (für die Architektur vorbildlich ist die Antwerpener Kathedrale) spekulieren.

<sup>95</sup> *Das Innere einer Kirche mit einem Paar im Vordergrund*, keine weitere Information bekannt.

<sup>96</sup> Vgl. z.B. Daniel de Blicck, *Das Innere einer gotischen Kirche mit Trompe-l'oeil-Vorhang*, 1654, Holz, 58,5 x 51,7 cm, sign. u. dat. r.u. am Sockel des Pfeilers: D.D. Blicck A° 1654, Gotha, Schloßmuseum Schloß Friedenstein, Gemäldesammlung, Inv.-Nr. SG 667, dazu zuletzt AUSST.-KAT. WUPPERTAL 2009, 327f., Nr. 75, Farbabb. auf S. 181; Daniel de Blicck, *Kircheninterieur mit Trompe-l'oeil-Vorhang (möglicherweise die Grote Kerk von Dordrecht)*, 1654, Holz, 68,6 x 51,7 cm, sign. u. dat. l.u.: D.D. Blicck./ANo1654, zuletzt Verst. London (Christie), 24.4.1998, Nr. 77.

<sup>97</sup> Vgl. unsere Abbn. 167, 169 u. 180 – dort hat Emanuel de Witte freilich bezüglich dem Ort der Orgel und ihrem architektonischen Kontext Freiheiten walten lassen. Die alte (kleine) Orgel der Amsterdamer *Oude Kerk* sieht man auf unserer Abb. 134.

<sup>98</sup> Dazu grundlegend AUSST.-KAT. HAARLEM 1986.

hierarchie entsprechend, würde die Bildanalogie das (heraldisch) rechts hängende Baum-Wappen dem Mann, das andere der Frau zuordnen – als netten Kommentar hierzu dürfte man dann das Hundepaar im Vordergrund lesen: die Höhendifferenz zwischen Mann und Frau bliebe sogar im Verhältnis zwischen dem Jagdhund und dem unterwürfigen Schoßhund gewahrt.

Da Angaben zum Werk und, wie gesagt, die Farbinformation fehlen, scheitert die nähere Bestimmung der Wappen und mithin der Versuch, die Hypothese, es könnte sich um ein außergewöhnliches Porträt eines Ehepaars handeln, zu bestätigen.<sup>99</sup> In diesem Fall aber wäre der Kirchenraum signifikant. Das Paar hätte seine Verbindung ganz ausdrücklich mit der Kirche assoziiert: es ließe sie nun auch bildlich und für jedermann bleibend sichtbar von der Kirche bestätigen. Ausgedrückt wäre zudem ein spezifisches Eheverständnis, das das Haus als Keimzelle und kleinste Einheit der Kirche versteht<sup>100</sup> und damit als deren Stützpfeiler – wie Dionysius Spranckhuysens Wortverkündigung diesen zur „Kerk-Kalom“ machte (Abb. 39),<sup>101</sup> dürfte es hier die Allianz von Mann und Frau sein, welche die „tragende Rolle“ des Pfeilers innerhalb des Gemäldes erklärt. Die architektonische Stimmigkeit des gezeigten Gebäudes wäre dann zweitrangig und wohl auch seine topographische Identifizierung, weil seine Bedeutung darin läge, das Porträt inhaltlich zu „verorten“.

Wo bliebe hier die Memoria? Wie bei klassischen Ehepaarporträts, die zumeist zum Zeitpunkt der Hochzeit in Auftrag gegeben wurden, kann man sich vorstellen, daß dieses dazu gedacht war, in Familienbesitz zu bleiben. Die Porträtierten hätten ihr Ehe-Bild für ihre eigene Nachkommenschaft festgehalten, deren Erinnerung an sie jedoch noch einmal durch die Wahl eines Kircheninterieurs verstärkt. Das Gemälde nähme immerhin das Gedenken bereits vorweg in der Entscheidung, die Wappen in den Kirchenraum mittels *rouwborden* zu integrieren, welche schließlich das Gedenken an bereits Gestorbene und Begrabene implizieren.<sup>102</sup> An dieser Stelle aber sind Gedankenspielen Tür und Tor geöffnet. Anstatt beispielsweise von einer Auftraggeber-schaft des gezeigten Paares auszugehen, wäre eine unmittelbar angelegte memoriale Funktion des Gemäldes – etwa, wenn eine Person bereits gestorben wäre – ebenso möglich. Wie es sich im einzelnen auch dargestellt hat, dieses Beispiel mag zumindest das Vermögen eines gemalten Kircheninterieurs, zu einem Raum individuellen Gedenkens gestaltet zu werden, aufgezeigt haben.

---

<sup>99</sup> Die Datenbank des *Centraal Bureau voor Genealogie* (Den Haag) und die einschlägigen heraldischen Werke (RIETSTAP 1884-87; RENESSE 1894-1903; ARMOIRES DES FAMILLES) wurden vergeblich konsultiert. Hätte man einen topographischen Ansatz, könnte die Suche dort weitergehen. Der Versuch, über den Stil und damit über den Arbeitsort Daniel de Bliccks (mit aller Vorsicht bei der Zuschreibung) weiterzukommen, fruchtete ebenfalls nicht; die Zuordnung nach Zeeland erschien den Mitarbeitern des *Zeeuws Archief* zumindest zweifelhaft, freundliche Mitteilung von Lineke van den Bout, *Zeeuws Archief*, Middelburg, vom 9.5.2008.

<sup>100</sup> Dazu GROENENDIJK 1984, 47f. bzw. GROENENDIJK 2003, bes. 209ff.; vgl. Jacob Cats' *Houwelijk*: „Een man, die pleegt des Heren werk / En maak in huis een kleine kerk.“, CATS [1625] 1993, 53.

<sup>101</sup> Oben, Kap. 2.3.3.

<sup>102</sup> Da bekanntlich konkrete Anhaltspunkte fehlen, sind Gedankenspielen an dieser Stelle Tür und Tor geöffnet.

Für den häuslichen Kontext konnte ein Gemälde die memoriaschaffende Funktion eines Epitaphs oder Grabmals in der Kirche übernehmen; daß es eine gemalte Kirche war, verstärkte diesen Effekt zweifellos.

### 6.3 Epitaphien: patrizisches Gedenken als Blickfang

#### 6.3.1 Epitaphien in der *Oude Kerk*

Die Delfter Memoriallandschaft verdichtet sich im Chor der Alten Kirche. Hendrick van Vliets zahlreiche Ansichten in nordöstlicher Richtung präsentieren diesen Bereich als einen gesonderten Raum, in dem beginnendes und endendes Leben mit Zeichen der Erinnerung zusammentrifft. Das erwähnte Gemälde in Kassel und ein anderes in Den Haag etwa erscheinen recht leer im Verhältnis zu einem dritten Werk, das uns den Raum mittels eines beidseitig aufgezogenen Vorhangs theatral inszeniert (Abbn. 106, 112, 113).<sup>103</sup> An jedem Pfeiler und zwischen jedem Durchblick sind dort Kinder, Totengräber, Grab und Schaufel und Besucher jeden Alters auszumachen, über ihnen dutzende Wappenschilder und Epitaphien. Rechts erkennt man das Gedenkzeichen für die junggestorbene Maria de Bije (1597/98–1622). Der Inschrift zufolge ließ es ihr Gatte Frans Meerman als letztmögliche Ehrbezeugung anfertigen, um – „verr’uit het oogh noyt buyten myn gedachte“ – mit ihr gemeinsam „[a]llhier“ den Jüngsten Tag zu erwarten.<sup>104</sup> Links davon, auf einem Pfeiler in der Arkatur zwischen Haupt- und Marienchor, befindet sich ein Epitaph aus weißem Marmor, das 1644 von Everard van Lodensteyn (1599–1668) zum Gedenken an seine Eltern, den Bürgermeister, Schöffen und Inhaber zahlreicher anderer Ämter Johan van Lodensteyn (1557–1626) und Maria van Bleyswijck, in Auftrag gegeben wurde. Fünf trauernde Putten rahmen die Inschriftenkartusche, deren unteres Ende ein Totenschädel krönt. Ganz ähnlich in weißem Marmor und mit – wenngleich expressiver weinenden – Putten ausgeführt wurde zwei Jahrzehnte später ein weiteres Epitaph, das an der Nordmauer des Frauenchores angebracht ist. Das Gedenkzeichen für den Maler und *stadshavenmeester* Jacob Willemsz. van Delff, das nach dessen Tod 1661 im Auftrag der Witwe gehauen wurde,<sup>105</sup> sieht man ganz rechts auf dem Gemälde in Den Haag (Abb. 112).

---

<sup>103</sup> Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, Lw, 77,5 x 68,2 cm, Den Haag, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Inv.-Nr. 203; LIEDTKE 1982A, 106, App. II: Nr. 50, Abb. 48; Hendrick Cornelisz. van Vliet., *Der Chor der Oude Kerk in Delft im Scheinrahmen mit zwei Trompe-l’œil-Vorhängen*, Lw, 102 x 89,5 cm, zuletzt Verst. Luzern (Fischer), 8.-15.11.1983, Nr. 2224 als „Umgebung Van Vliets“. Zum erstgenannten Gemälde in Kassel siehe oben, Kap. 6.2, Anm. 87.

<sup>104</sup> Zit. nach VAN BERESTEYN 1938, 21.

<sup>105</sup> Der Bildhauer war Pieter Rijckx, VAN BLEYSWIJCK 1667-80, II, 856f. Zu Delff: R.E.O. Ekkart, Art. Delff, Jacob Willemsz. (II), in: AKL, Bd. 25 (2000), 441; AUSST.-KAT. NEW YORK & LONDON 2001, 50.

Jacob van Delff (1619–1661) war der Enkel Michiel van Mierevelts und Erbe von dessen Werkstatt, weshalb er dem etwas älteren Van Vliet unzweifelhaft bekannt gewesen sein muß, hatte dieser – folgt man Houbraken – bekanntlich bei Mierevelt gearbeitet. Die Anbringung des neuen Gedenkzeichens in der Kirche ermöglichte es Van Vliet, einen weiten Blickwinkel zu wählen und, wie hier, buchstäblich den Bogen zu spannen zwischen dem Epitaph für Lodensteyn und Van Delff. Kompositorisch eng mit diesem zusammen hängt ein Gemälde in Karlsruhe (Abb. 114).<sup>106</sup> Hier spielt die Nordwand des Frauenchores eine entscheidende Rolle, die als Hauptmotiv ohne das zweite Epitaph kaum so gewählt worden wäre. Die Mauer hinterfängt die schwarze Gestalt eines Mannes, wahrscheinlich des *dodenbidders*, und unterstreicht so dessen Gespräch mit dem in dem Grab stehenden Totengräber, das sich, wie der Betrachter sogleich vermutet, um nichts anderes als die Vorbereitung eines Begräbnisses drehen dürfte. Das Werk ist 1662, ein Jahr nach dem Tod Jacob van Delffs, datiert und zeigt gut, wie unmittelbar Hendrick van Vliet auf das Auftauchen eines neuen Elements im Kirchenraum reagieren konnte; es bedurfte nur kleinerer bildnerischer Variationen, um das neue Epitaph in die gemalte Memoriallandschaft der *Oude Kerk* aufzunehmen. In beiden Gemälden diente es als neuerlicher Impuls für das *memento mori*, wobei kaum von einem gesonderten Auftrag auszugehen ist. Anders als bei Van Vliets zeitnahen Werken mit dem Teding van Berkhout-Epitaph bzw. dem Monument für Maerten Harpertz. Tromp steht nicht die Erinnerung an die Person im Mittelpunkt der Inszenierung, sondern das allgemeine Faktum des Todes. Der zeitgenössische Betrachter muß nicht in einer besonderen Beziehung zu Jacob van Delff gestanden haben, um die Botschaft des Bildes zu begreifen.

Ein Gedenkzeichen blieb bisher unerwähnt: Das dunkle Epitaph mit Dreiecksgiebel am Eckpfeiler zwischen Marienchor und –kapelle, das wegen seiner prominenten Plazierung im Hintergrund zahlreicher Kircheninterieurs zu sehen ist. Mit seiner Inschrift erinnert es heute an den 1665 gestorbenen Delfter Bürgermeister und Regenten der Ostindischen Kompagnie Gerard Welhouc und seine zwei Ehefrauen, Maria van Lodensteyn (gest. 1624) und Petronella Spiering (gest. 1680). Es muß jedoch bereits vor Welhoucs Tod und sehr wahrscheinlich von diesem selbst in Auftrag gegeben worden sein, um an die früh gestorbene erste Gattin zu erinnern<sup>107</sup> – dies zumindest legt nicht nur der Stil, sondern auch die Tatsache nahe, daß dieses Gedenkzeichen auf vor 1665 datierten Kircheninterieurs regelmäßig vorkommt; Beispiele sind Van Vliets Gemälde in

---

<sup>106</sup> Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, 1662, Lw, 55,1 x 46,5 cm, sign. u. dat. auf der Säulenbasis: H van Vliet | 1662, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv.-Nr. 2453; LIEDTKE 1982A, 106, App. II: Nr. 54. Der Blickwinkel ist ein wenig nach links gedreht. Insgesamt entspricht dieses Gemälde den architektonischen Gegebenheiten besser als das Bild im Mauritshuis – die Tür folgt tatsächlich erst jenseits des Pilasters und das Maßwerkfenster ist niedriger als der Bogen zur anschließenden Kapelle.

<sup>107</sup> Marias Bruder Everard sollte später für die Memoria der gemeinsamen Eltern sorgen und das bereits erwähnte Epitaph für Johan van Lodensteyn und Maria van Bleyswijck anfertigen lassen; an diesem Beispiel zeigt sich sehr deutlich, wie die patrizischen Familien bestrebt waren, den Raum der Stadtkirche zu ihrem eigenen Erinnerungsraum zu machen.

Karlsruhe und Leipzig (Abbn. 114, 128).<sup>108</sup> Der Vergleich der beiden Details mit dem Original läßt zwei Schlüsse zu: Zum einen liegt dem späteren Werk eine genauere Studie des Epitaphs zugrunde als dem früheren, was sich damit erklärt, daß der Fokus in Leipzig nicht hierauf, sondern auf die Begräbnisstätte für Admiral Tromp gerichtet ist. Obwohl der Zuverlässigkeit der malerischen Adaption immer mit der nötigen Skepsis begegnet werden muß, bietet das Karlsruher Gemälde doch einige Informationen über die Veränderungen, die das Epitaph nach dem Tod Welhoucs und dessen zweiter Gattin erfahren haben muß. Wie zu erwarten ist, zeigt Van Vliet eine wesentlich kürzere Inschrift, doch auch der Einsatz aus weißem Marmor am unteren Ende muß erneuert worden sein. Heute überschreitet der reliefierte Puttenkopf mit den Familienwappen der beiden Ehefrauen, Lodensteyn und Spiering, das weiße Gesims, während das Feld auf dem Gemälde etwa halb so groß ist und auf dem Gesims aufsitzt.

### 6.3.2 Das Lodensteyn-Epitaph im Fokus und als Scharnier zwischen Grab und Kanzel

Liefert ein Epitaph wie das für Jacob van Delff einen *terminus post quem* für Gemälde und eine Erklärung für deren kompositorische Gestalt, so können die Kircheninterieurs andererseits – und immer mit der gebotenen Vorsicht – wie im obigen Fall helfen, die Geschichte des Gedenkezeichens aufzudecken. Ein Monument jedoch muß im besonderen die Aufmerksamkeit Hendrick van Vliets gefesselt haben: das Lodensteyn-Epitaph (Dokumentation 4). Studien müssen zum Arbeitsmaterial seiner Werkstatt gehört haben, denn es ist frappierend, wie oft dieses Gedenkezeichen in Kircheninterieurs der verschiedensten Macharten vorkommt. Wir finden es nicht nur auf Ansichten des Chores der *Oude Kerk* an seinem angestammten Platz, dem mittleren Pfeiler der Arkatur, die Haupt- und Nebenchor voneinander trennt (Abbn. 106, 112, 113), sondern auch an anderen Orten im Mittelschiff oder gar in der *Nieuwe Kerk* (Abbn. 82, 122)! Mit seinen fünf Putten und der charakteristischen langgezogenen Form war das Lodensteyn-Epitaph zweifellos ein dankbares Malobjekt, insbesondere vor der Errichtung des Monuments für Jacob van Delff; seine Skulpturen warfen interessante Schatten und ermöglichten vergnügliche Anblicke auf die Hinterteile der seitlich stehenden Putten (Abb. 116).<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> Zum Karlsruher Bild siehe oben, Anm. 106, zum Gemälde in Leipzig unten, Kap. 6.4.1, Anm. 164. Dessen Datierung als 1654 zu lesen, ist sehr wahrscheinlich, unten, Anm. 167.

Vgl. auch das sehr wahrscheinlich 1650 gemalte Werk von Gerard Houckgeest, *Die Oude Kerk in Delft mit dem Grabmal Piet Heins* (unsere Abb. 124) bzw. die ähnliche Komposition von Van Vliet (Abb. 125).

<sup>109</sup> Emanuel de Witte, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, 1650 oder 1652?, Holz, 48,3 x 34,6 cm, sign. u. dat. r.u. auf der Grabplatte: E.De.Witte A° 165[.], New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 2001.403; MANKE 1963, 82, Nr. 18, Abb. 26 (Datierung 1654) Zur Diskussion der Datierung siehe unten, Kap. 8.2.4, Anm. 159.

Was aber tut das Epitaph an einem Pfeiler im rechten Mittelschiff der Kirche, etwa auf einem Gemälde in einer Privatsammlung in New England (Abb. 79)?<sup>110</sup> Zur Beantwortung der Frage kann man zwei Wege beschreiten. Faßt man, erstens, das Epitaph als verallgemeinerbares Zeichen für Tod und Gedenken auf, ist die Zuordnung im Bild entscheidend: der Pfeiler, an dem es angebracht ist, ist das Scharnier, das unseren Blick (mit Hilfe des Hundes) vom zu öffnenden Grab rechts zur Kanzel auf der anderen Seite bzw. von dieser zum Grab zurück „abbiegen“ läßt. Den gemalten Kirchenraum bestimmt somit der Dreiklang (anonyme) Bestattung, individuelles Gedenken und reformierte Verkündigung. Wie im vorhergehenden Kapitel gesehen, wurde in diese Ansicht der *Oude Kerk* die Kanzel der *Nieuwe Kerk* gerückt, was nicht nur den Kirchenraum als Ganzes, sondern auch den Blick auf den Tod „konfessionalisiert“ haben dürfte. Auf ähnliche Art setzen auch zwei andere Gemälde der Van Vliet-Werkstatt die Kanzel und ein Epitaph, das auf jenes für Johan van Lodensteyn zurückgeht, miteinander in Beziehung (Abb. 82).<sup>111</sup> Vergleicht man die Qualität dieser Werke mit Van Vliets außergewöhnlichem Auftrag für Teding van Berkhout, wird deutlich, daß sich ihr Niveau auf dem des nicht weiter faßbaren freien Marktes bewegt haben muß: ihr Adressat war jeder, dem die reformierte Präsenz im Kirchenraum nicht zuwider war, nicht aber die patrizische Familie Lodensteyn. Obwohl das Epitaph also für jeden Einwohner Delfts wiedererkennbar ist, setzt das Gemälde es nicht zum Zweck einer spezifischen, familiären Memoria ein. Ist die Identität der Gedachten dennoch von Bedeutung? Hier greift der zweite Weg, den zu beschreiten sich lohnt. Denn mit dem Namen Lodensteyn verknüpft war in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine Person, die bereits zu Lebzeiten den Status eines „reformierten Heiligen“ innehatte: Jodocus van Lodenstein (1620–1677).<sup>112</sup> Er war der Großneffe des im Epitaph erinnerten Johan van Lodensteyn.<sup>113</sup> Wie dieser war sein Vater Joost (1584–1660) Ratsherr, Schöffe und Bürgermeister der Stadt Delft. Als einziger Sohn eigentlich vorbestimmt für eine Regentenkarriere, entschied sich Lodenstein für die geistliche Laufbahn. Nach dem Theologiestudium in Utrecht legte er das Kandidatsexamen vor der Classis Delft ab, geprüft wurde er von Dionysius Spranckhuysen. In der biographischen Literatur wird

<sup>110</sup> Die Daten oben, Kap. 5.1.1, Anm. 21. Für eine ähnliche Situation vgl. das zweite, in der folgenden Anm. genannte Gemälde.

<sup>111</sup> Für die Daten siehe oben, Kap. 5.1.1, Anm. 22. Zum „weiteren Umfeld“ Van Vliets oder aber in die „Richtung“ Isaac van Nikkelens gehörig ist ein Gemälde, das sich offensichtlich früher in der Sammlung des Detroit Institute of Arts befunden hat (Bildträger unbekannt, 25,4 x 20,96 cm, als Geschenk von James E. Scripps, 1889?); abgebildet bei E.P. RICHARDSON 1937, 109f., Abb. S. 111 (als NKD); vgl. KAT. DETROIT 1944, 144, Nr. 244; eine Abbildung des Gemäldes findet sich im heute nicht mehr digital durchsuchbaren Katalog des Museums, URL: [http://www.dia.org/the\\_collection/search/index.asp](http://www.dia.org/the_collection/search/index.asp) (gesehen am 25. Aug. 2008).

<sup>112</sup> In der Schreibweise des Namens folge ich der neuesten Literatur, sie mag die Unterscheidung von der entfernteren Familie vereinfachen. Zu Biographie und Theologie (freilich jeweils nicht ohne hagiographische Züge) GRAAFLAND 1986; TRIMP 1987; SCHROEDER 2001; zur Rezeption von Jodocus van Lodensteins Leben J. EXALTO 2005, bes. 17-31.

<sup>113</sup> Jodocus' Großvater Cornelis (1552–1636) und Johan van Lodensteyn waren folglich Brüder. Zur Genealogie der weitverzweigten Familie Lodensteyn in Delft VAN SOMEREN BRAND 1890, hier 41-44,

viel über frühe Einflüsse der frommen Delfter Prädikanten auf ihn spekuliert – noch 1652 sollte er ein Gedicht aus Anlaß einer offensichtlich ergreifenden Passionspredigt von Samuel van Doreslaer schreiben<sup>114</sup> –, sein entscheidender Lehrmeister jedenfalls war der Utrechter Professor Gisbertus Voetius (1589–1676). Dessen Ideal, die theologische Wissenschaft mit praktizierter Frömmigkeit zu verbinden, sollte zahlreiche Prädikanten prägen, dessen Schriften zur *Praxis Pietatis* quasi das Grundprogramm des reformierten Pietismus in den Niederlanden formulieren. Diese auf persönlich durchlebten Glauben abzielende Reformströmung innerhalb der reformierten Kirche, die sich geistlich stark auf den Middelburger Pfarrer Willem Teelinck (1579–1626) und den englischen Puritanismus stützte, wird auch mit *Nadere Reformatie* angedeutet: Jodocus van Lodenstein war deren „lebendes Vorbild – vielleicht gar in extremem Sinn“.<sup>115</sup> Bereits als Prädikant im dörflichen Zoetermeer ab 1644, in dessen Umgebung die Katholiken ein deutliches Übergewicht besaßen, drängte Lodenstein auf eine Verbesserung des geistlichen Lebens seiner Gemeinde, indem er die Katechese ausbaute, den Gemeindegesang zu verbessern suchte und Konventikel für Erwachsene einrichtete, die dem näheren Verständnis der biblischen Predigt dienen sollte. Nach einem Intermezzo in dem nahe Antwerpen gelegenen Sluis in Zeeuws-Vlaanderen wurde er 1653 nach Utrecht berufen, wo im Kollegium von zwölf Pfarrern, wie gesagt, noch immer Gisbertus Voetius wirkte.<sup>116</sup> War durch die Aufnahme mystischer Gedanken in Voetius’ ansonsten recht traditionell orthodox-reformierter Theologie „doch etwas von einer anthropologischen Wende“ spürbar,<sup>117</sup> arbeitete Lodenstein radikal auf die Erfahrung eigenen Ergriffenseins im Glauben seiner Gemeinde hin. Von ihm unterstützte Konventikel waren offenbar sehr erfolgreich, wenn auch nicht unumstritten. Für jene Zusammenkünfte dichtete Lodenstein zahlreiche Lieder, die schließlich unter dem Titel *Uytspanningen* (1676) gebündelt wurden. Mit seiner Poesie wirkte er über Utrecht hinaus und nicht zuletzt im heimatlichen Delft, wo seit Jahren ähnliche Bemühungen stattfanden. Volckerus van Oosterwijck (Abb. 41) muß hier im besonderen genannt werden, er brachte nicht nur biblische Bücher und die *Occasional Meditations* des anglikanischen Bischofs Joseph Hall (1574–1656), die weiter unten besprochen

<sup>114</sup> „Den naackten Jesus, Of Aandagt op Joh 19:23. Aan D. Samuel Doreslaar op sijne Bedenckingen daar over. 19. Maart 1652“, in: VAN LODENSTEIN [1676] 2005, 85f. (Nr. 14a). Doreslaer sollte mit dem Gedicht „Jesus Verlaten“ hierauf antworten, ebd., 87f. (Nr. 14b).

<sup>115</sup> VAN DEN BERG & VAN DER WALL 1994, 87, auch zit. bei J. EXALTO 2005, 17 (meine Übers.). Die beste Einführung zu den niederländischen Frömmigkeitsbestrebungen und dem Ort der *Nadere Reformatie* bietet VAN DEN BERG 1993, vgl. auch VAN LIEBURG 1994; stark vom Blickwinkel des pietistischen Erbes einer bestimmten Strömung innerhalb des gegenwärtigen niederländischen Reformiertertums geprägt sind die einschlägigen Publikationen BRIENEN U.A. 1986, BRIENEN U.A. 1987, BRIENEN U.A. 1990, BRIENEN U.A. 1993; ALBLAS U.A. 1993; GRAAFLAND, OP ‘T HOF & VAN LIEBURG 1995, das *Documentatieblad Nadere Reformatie* 1 (1977) ff. und die äußerst nützliche Website der *Stichting Studie der Nadere Reformatie*, URL: <http://www.ssnr.nl> (zuletzt gesehen am 15. Aug. 2009), wo sich vieles auch digital findet.

<sup>116</sup> Zur reformierten Kirche in Utrecht vgl. auch VAN LIEBURG 1989.

<sup>117</sup> VAN DEN BERG 1993, 83.

werden, in Reimform, sondern auch *Willem Teelincks Soliloquium, Ofte Alleen-Sprake Eens zondigen Mensches*.<sup>118</sup> Mit ihren populären Gedichten vermittelten sowohl der Delfter als der Utrechter Prädikant dem breiten, möglicherweise auch illiteratem Publikum die geistliche Lehre,<sup>119</sup> wobei es nicht in erster Linie um intellektuelles Verständnis der Theologie, sondern um ihre Auswirkung ging – ein Kernpunkt ist stets die innere Bekehrung. Lodenstein berief sich über seine Zeitgenossen hinaus auf die Tradition der mittelalterlichen Mystik, er verarbeitete Bernard von Clairvaux und Thomas a Kempis, speziell aber Johannes Tauler, was ihm zu Nachruhm bis in die *Unparteiische Kirchen- und Ketzerhistorie* Gottfried Arnolds gereichte, wo dieser schreibt, Lodenstein habe „die ihm gehorchten und folgten [...] biß in die theologiam mysticam Tauleri und andere hineingeföhret“.<sup>120</sup> Von der Rezeption Taulers stammt offensichtlich die Radikalität, mit der Lodenstein für Selbstverleugnung als geistliches Ideal eintritt: um die Sünde zu töten, muß die gesamte Welt in geistlichem Sinne abgelehnt werden, selbst sei er nicht mehr als „een doode hond“.<sup>121</sup> Dies bildet den Hintergrund für den asketischen Lebensstil des „reformierten Heiligen“, der als vorbildlich beschrieben wurde, und seine Maßnahmen zur Sittenzucht, die andere freilich als zu rigoristisch einschätzten.

Interessieren wir uns für den Bezugsrahmen der Delfter Kircheninterieurs Hendrick van Vliets wie jenes mit dem Lodensteyn-Epitaph (Abb. 79), das „breite“ Publikum also, das der reformierten Kirche nahestand, muß die Wirkung eines Pietisten wie Jodocus van Lodenstein in jedem Fall mit eingerechnet werden. Um seine Delfter Herkunft wußte man zweifellos, ob sich das auffallend häufige Vorkommen des Epitaphs für Johan van Lodensteyn jedoch mit einer Verwechslung der Familienverhältnisse oder einer bewußten Umwidmung erklären läßt, bleibt fraglich. Im Kontext des Bildes würde das Epitaph dann die Erinnerung an Jodocus ermöglichen, freilich nicht unbedingt im Sinne einer Memoria nach dem Tod, sondern als Zeichen, das die Anwesenheit des mit ihm verbundenen geistlichen Ideals schafft.<sup>122</sup> Lodenstein verkörperte gleichsam die Kontinuität der spezifischen Religiosität in Delft, indem er die Tradition eines

<sup>118</sup> Zu Van Oosterwijck Els Stronks, Art. Oosterwijck, Volckerus van, in: BLGN, Bd. 5 (2001), 397; im größeren Kontext STRONKS 1996, 34f., passim; zu Hall unten, Kap. 6.5; zu Van Oosterwijcks Bearbeitung von Teelinck vgl. die Einleitung von Els Stronks zum Nachdruck beider Werke, STRONKS 1999.

<sup>119</sup> Vgl. STRONKS 1999, 9 bzw. STRONKS 1994/95, 6 und STRONKS 1996, 42f., dort auch zum Genre des reformierten Liedes.

<sup>120</sup> Gottfried Arnold, *Unparteyische Kirchen- und Ketzer-Historie, vom Anfang des Neuen Testaments bis auf das Jahr Jesu Christi 1688*, Frankfurt/Main <sup>1</sup>1699-1700, II-4, zit. nach J. EXALTO 2005, 21.

<sup>121</sup> VAN RYP 1718, 12; auch zit in: TRIMP 1987, 199; zu Lodensteins Rezeption der Mystik TRIMP 1987, 187ff, 194-200.

<sup>122</sup> Vielleicht sogar im Sinne einer Gegenüberstellung beider Verwandten: die Absage Lodensteins an eine Regentenkarriere zugunsten des geistlichen Lebens gehört schließlich zu den frühen Topoi seiner Biographie, vgl. VAN RYP 1718, 4.

„Gereformeert Eremijt“, Jacob Jansz. Graswinckel (1536–1624), gleichsam fortleben ließ.<sup>123</sup> Graswinckel stammte wie Lodenstein aus einem anderen Patriziergeschlecht, das stets im reformierten Presbyterium vertreten und auf Freigebigkeit bedacht war. Nach einem Bekehrungserlebnis bezog er eine Klausur im Hinterhof des elterlichen Hauses an der *Oude Delft* und widmete sich fortan der medizinischen Kräuterkunde, geistlicher Literatur und dem Gebet, kurz: er war „der wereld al levende af gestorven“.<sup>124</sup> Das Andenken an diesen außergewöhnlichen Mann wurde in der Stadt offenkundig tradiert, denn zu seinen Lebzeiten besaß „de gansche Stadt Delft“ von ihm „genoegsame kennis“ und noch stets wäre er, wie Dirck van Bleyswijck ergänzt, „by onse luyden noch in geheugenisse“ geblieben. Dionysios Spranckhuysen, der erst ein Jahr nach Graswinckels Tod nach Delft kam, hat offensichtlich ein Manuskript angefertigt, das die hagiographischen Momente festgeschrieben und als Grundlage für die zwei bekannten gedruckten Berichte gedient haben dürfte.<sup>125</sup> Graswinckel und Lodenstein wurden beide im Chor der *Oude Kerk* begraben. Ihre Biographien waren Extreme, die den Gläubigen als notwendige Exempla nahegebracht wurden, mit seinem Eifer trug Jodocus van Lodenstein gewiß bereits zu Lebzeiten dazu bei.

Ist es vor diesem Hintergrund zu weit hergeholt, die augenscheinliche Vanitats-Symbolik auf Van Vliets Kircheninterieurs mit dem spezifisch mystisch-pietistischen Ideal des geistlichen Absterbens in Verbindung zu bringen? Weiter unten soll näher auf die Verbindung zwischen der Tradition der *ars moriendi* und der Funktion des Bildes für die Vorbereitung auf den Tod eingegangen werden, hier genügt ein abschließendes Beispiel. Den Prozeß der „Entleerung“ von der Welt führt Lodenstein eindringlich in einem 1664 geschriebenen Lied vor Augen, in dem sich der Kehrsvers „Siet! siet! wereld en al is niet“ wiederholt.<sup>126</sup> In 58 Strophen führt er die Sänger, Hörer oder Leser in einer imaginären Reise durch das Leben, die Welt, an anderen Menschen, Vergnügungen und Schönheiten entlang – um sie jeweils wie eine Seifenblase zu durchstechen und als Nichtigkeit zu entlarven. In der zehnten Strophe geht es etwa um den Verlust von Freunden, in der neunten um den schmerzhaften Verlust des eigenen Lebens, „Dit leven is maar wind; en sal / Ons Jesus ‘t leven sijn. / Siet! siet! wereld en al is niet.“<sup>127</sup> Im Verlauf wendet Lodenstein – und mit ihm der Sänger oder Leser – seinen Blick auf die momentane Umgebung: das gebaute Haus, „Herelijck /

<sup>123</sup> Graswinckels Lebensbeschreibung bei VAN BLEYSWIJCK 1667-80, II, 796-801, von dem auch das Zitat stammt („Blad-wyser“, unter dem Buchstaben I.), sowie [Johannes Boekholt], ‘t Uytinement Voorbeelt der Godtzaligheydt In Jacob Jansz. Gras-winkel van Delft, in: BOEKHOLT [1688] 1999, 128-144. Vgl. dazu J. EXALTO 2005, 27ff.

<sup>124</sup> VAN BLEYSWIJCK 1667-80, II, 796, vgl. BOEKHOLT 1688, 130, dort auch das folgende Zitat, die Ergänzung Van Bleyswijcks a.a.O.

<sup>125</sup> J. EXALTO 2005, 28; VAN BLEYSWIJCK 1667-80, II, 796; BOEKHOLT 1688, 128.

<sup>126</sup> „Niet en al, Dat is: Des werelds *ydelheyd* en Gods Al-genoegzaamheyd“, in: VAN LODENSTEIN [1676] 2005, 245-257 (Nr. 54).

<sup>127</sup> VAN LODENSTEIN [1676] 2005, 247.

Als Kercken hoog: / Nog is het maar gebacken slijck/ / En niet dan schoon voor 't oog“, in Strophe 31 und anschließend auf dessen Schmuck:

„Vercier met *pragt van schildery*  
Uw ruyme saal:  
't Is niet dan verf/ en maar Copy  
Van 't ydle principaal.  
Siet! siet! wereld en al is niet.“<sup>128</sup>

Gemälde offenbaren sich als Farbe und damit als Kopie des eigentlichen Originals, nämlich dessen, was sie darstellen – in der Erkenntnis des Betrugers, nicht wirklich zu sein, offenbaren sich Kunstwerke als Gleichnisse für die Nichtigkeit der Welt. Damit ist egal, welche Motive sie darstellen und geht es nur um die (als Täuschung durchschaute!) Mimesis, freilich ein alter Topos.<sup>129</sup> Erst die letzten zehn Strophen des Liedes bringen den Umschlag, in dem sie Gott in seiner Eigenschaft als Grund für die Welt und die eigene Erlösung gleichsam „betrachten“ („Is *Al*, is *Al*, dat me genoegen sal“).

Das Gemälde dient als eines von vielen Beispielen in Lodensteins Lied und es ist unwahrscheinlich, daß die Zeitgenossen die wenigen Verse unmittelbar auf bestimmte Kunstwerke bezogen haben. Es kann daher nicht mehr als ein Gedankenexperiment sein, die im Text beabsichtigte Geisteshaltung auf die Interpretation unseres Kircheninterieurs anzuwenden. Lodenstein lehrt, Gemälde als verdoppelte Eitelkeit anzusehen, einerseits, indem sie die eitle Welt *zeigen* und andererseits, indem sie selbst nur Kopie und Schein *sind*. Gehört dazu auch die Erkenntnis, daß Abbildung der *Oude Kerk* nicht hundertprozentig stimmig ist und die „falsche“ Kanzel unseren Blick fängt? Daß jeder Mensch dem Sterben geweiht ist, zeigt das im Öffnen begriffene, anonyme Grab an der rechten Seite, das Motiv unterstreicht hier noch einmal die allgemein gültige Lehre der Vanitas. Den Schluß, den der Betrachter – „een dode hond“, in Lodensteins Worten – daraus ziehen sollte, ist sich abzuwenden von der Welt und zu richten auf die Betrachtung Gottes, der ihn in der reformierten Verkündigung vor Augen gehalten wird. Der Straßenköter am Pfeiler fungiert somit als Stellvertreter des Menschen, gar als sein Vorbild. Das elaborierte Epitaph über ihm ist zweifellos ein Schmuckstück des Gemäldes, mit der von ihm ausgelösten Assoziationskette aber zerstört es dessen eigenständigen Wert mithin: Wenn das Gedenkzeichen für Johan van Lodensteyn in die Nähe der von Jodocus van Lodenstein verkörperten mystisch-pietistischen Richtung reformierter Religiosität führt – oder, unabhängig davon, der Betrachter dieser nahesteht –, dann genügen die im Sehen abgelegten Wege im Kirchenraum dem Ziel der Betrachtung nicht. Die Farbe kann den Augen Freude bereiten, doch es geht letztlich darum, weder die

<sup>128</sup> Ebd., 250. Aufgefallen sein wird Terminologie Kunstbetriebes („Copy“, „principaal“).

<sup>129</sup> Vgl. etwa SLUIJTER 1988B, 13f.; G.J.M. WEBER 1991, 85-88.

Oberfläche noch das Gezeigte als wahr und genügend anzunehmen, sondern um Einkehr und Bekehrung.

### 6.3.3 Vorbildliches Schauen: Das Epitaph als Meditationsobjekt

Die von seinem Leichenprediger formulierte Lehre aus Jodocus van Lodensteins Leben spricht die Sprache mystischer Gottesschau:

„Onthoud dan van *Lodensteyn*, dat een Christen den Onsienlyken God moest kennen, en veeltyds contempleren op den Jehova, en alle sijne Goddelyke eygenschappen, en alsoo als gedurig in 't licht van het Goddelijke *aengesigt* wandelen: dat hier toe de *letter-kennis* niet genoeg is: maar / dat het moest bestaan in een levendige gesigte / en een heylige werksame beseffinge van het *Schoone, Heerlyke oneyndige Wesen Gods* [...]“<sup>130</sup>

Die zweite Erkenntnis der zehn Punkte umfassenden Lektion ergibt sich unmittelbar aus der Begegnung mit dem Unsichtbaren: das „Beschauen“ der eigenen, unwürdigen Sündigkeit – hier beginnt also von der anderen Seite, was bereits in Lodensteins Lied „Niet en al“ angeklungen war: die wechselseitige Beziehung zwischen der Fülle Gottes und dem eigenen Nichts. Paradoxerweise wird das erste im „Schauen“ des Unsichtbaren erkannt, während das zweite aus der Einsicht, daß alle (nicht nur visuelle) Reize bedeutungslos sind, evident wird – das erste bedingt das zweite und das zweite das erste.

Von dieser Position aus sind auch gemalte Kircheninterieurs letztlich irrelevant. Daß die eigentliche Gotteserfahrung von den Bildern weg zu führen habe, war in der Mystik des Mittelalters wesentlich, auch wenn der Umgang mit dem Bild in einer die bildlose Kontemplation vorbereitenden Stufe nützlich sein konnte und sich ihr Verhältnis später, etwa bei Heinrich Seuse, „komplexer, interaktiver und weniger hierarchisch“ gestalten sollte.<sup>131</sup> Der intrinsische Widerspruch kann nicht aufgelöst werden: die Mystik bedient sich selbst einer bildhaften Sprache – „een levendige gesigte“ oder aber des Anblicks der gesamten Welt, um sie, wie Lodenstein, letztlich abzulehnen. Text oder Lied sind anerkannte Mittel, die zum Nichtsehen einerseits und zum Sehen Gottes andererseits verhelfen. Die „Omnipräsenz“ von Gemälden in den Niederlanden jedoch ist unbestritten und diese Arbeit versucht aufzuzeigen, daß der religiöse Kontext bei Kircheninterieurs immer mitgedacht werden muß – paßt dies zusammen? Können Gemälde Hendrick van Vliets, Emanuel de Wittes und anderer ähnlich gebraucht worden sein wie Texte oder Lieder – als Gestaltungen der und für Meditation nämlich?

---

<sup>130</sup> VAN RYP 1718, 28.

<sup>131</sup> MCGINN 2008, 506-527, Zitat: 508; zur spätmittelalterlichen Meditation vgl. LENTES 2002; LENTES 2004 (bes. zu Seuse); LENTES 2006; HAMBURGER 1998, 111-148; HAMBURGER 2000; zum entsprechenden katholischen Diskurs in der Frühen Neuzeit GUIDERDONI-BRUSLÉ 2003.

Mit Geschriebenem, Gelesenem, Gehörtem oder Gesungenem werden Gedanken strukturiert und in der inneren Landschaft eingeordnet, der geistliche Gegenstand vertieft und durchdrungen, um letztlich zur Kontemplation, dem unmittelbaren Gewahrwerden Gottes, zu führen. Es geht weit über das hier Leistbare hinaus, diese meditative Schicht etwa in den erwähnten Texten von Teelinck, Lodenstein oder Van Oosterwijck nachzuweisen. Meditation – Betrachtung – ist ein Verfahren, dessen Elemente bis in die Rhetorik der Antike zurückreicht, im Mittelalter gepflegt und in der *devotio moderna* zur Methode für geistliche Übungen ausgebaut wurde.<sup>132</sup> Eingesetzt und angesprochen werden sollten die Seelenkräfte, Gedächtnis (*memoria*), Verstand und Willen oder die Vorstellungskraft (*imaginatio*), sowie alle fünf Sinne. Die innere, geistige Arbeit, den Gegenstand zu wiederholen, auszuschmücken und dabei zu durchdringen, wird zum Selbstgespräch, das sich jedoch in einer „Pendelbewegung“ immer wieder vom eigenen Abgrund auf das geglaubte Heil bezieht und von Selbsterkenntnis zu Gotteserkenntnis führt.<sup>133</sup> Die Ansprache Gottes, das Gebet, ist kein Teil der Meditation, sondern ihr Resultat. Die *Geistlichen Übungen* Ignatius von Loyolas (1548) vereinfachten die Methode der Meditation und verbreiteten sie, vielfach über ihre anglikanische Rezeption, über den katholischen Bereich hinaus. Als gemeinsames Erbe blieb die Meditation ein überkonfessionelles Phänomen. Luther lehnte sie in ihrer systematischen Form zwar als Weg, geistliche Perfektion zu erlangen, ab. Als unsystematisch betriebene, insbesondere, jedoch nicht ausschließlich, auf die Heilige Schrift gerichtete Aneignung von Glaubenswahrheiten prägte sie die protestantische Kultur weit über Strömungen, welche sich unter den Begriffen Mystik oder Pietismus im engeren Sinne fassen ließen, hinaus.<sup>134</sup> Für die Reformierten eigneten sich etwa besonders die Psalmen als Auslöser für meditative Versenkung.<sup>135</sup> Ein wichtiges Thema der Meditation war und blieb der Tod. Strukturelemente der *meditatio mortis* finden sich, so hat Stephanie Wodianka aufgezeigt, in verschiedenen literarischen Gattungen des 17. Jahrhunderts.<sup>136</sup> Uns beschäftigt freilich die Frage nach der Funktion von Bildwerken: wie weit trägt die Analogie zur Literatur? Das Konzept des Jesuiten Geronimo Nadal, mit seinem Buch *Adnotationes et meditationes in evangelia* (1594) Bildmittel für die ignatischen Exerzitien zu schaffen, hat die Druckgraphik zu einer „meditativen Kunst“ gemacht.<sup>137</sup> Das Vorkommen von Kupferstichen in ausdrücklich meditativ angelegter

---

<sup>132</sup> Eine grundlegende Zusammenfassung bieten: SCHUPPISSER 1993; BUTZER 2001; vgl. Martin Nicol, Art. Meditation.II.1-4, in: TRE, Bd. 22 (1992), 337-351; mit einem Schwerpunkt auf das 16. und 17. Jh. vgl. Darstellung bei WODIANKA 2004, 20-92. Zum Begriff der Kontemplation: Dietmar Mieth, Art. Kontemplation, in: LThK<sup>3</sup>, Bd. 6 (1997), Sp. 326f.

<sup>133</sup> WODIANKA 2004, 17, mit Aufnahme des Begriffs von Klára Erdei, ERDEI 1990, 46.

<sup>134</sup> Zur Propagierung der Meditation als Mittel der lutherischen Kirchenreform im 17. Jh. STRÄTER 1995.

<sup>135</sup> ERDEI 1990, 119-143; WODIANKA 2004, 49f., 185-191.

<sup>136</sup> WODIANKA 2004.

<sup>137</sup> NADAL 1594. Zu dem Werk vgl. WADELL 1985; RHEINBAY 1995; MELION 1998; DEKONINCK 2004; DEKONINCK 2005, 232-259 und vor allem die neueren Publikationen von Walter Melion, die mir leider nicht

niederländischer Literatur, etwa eines Jacob Cats, deutet zumindest darauf hin, daß Bild und Wort auch in diesem Kontext verschränkt werden konnten.<sup>138</sup>

Als entscheidendes Moment einer meditativen Haltung erscheint mir die Bereitschaft, sich mit allen Sinnen und seinem ganzen, geistigen Vermögen einzulassen, um sich den Gegenstand der Betrachtung aktiv anzueignen und von ihm ausgehend gleichsam einen geistlichen Weg zu beschreiten. Die Frage, die hier aufgeworfen wird, ist, ob auch ein Gemälde zum Auslöser meditativer Gedanken werden kann. Eingegeben werden sie durch das Motiv verweilender, betrachtender Beschauer von Epitaphien, denen wir in Kircheninterieurs begegnen, auf welche im folgenden einzugehen ist; die Reichweite der Frage führt jedoch weit über den engeren Kontext der Epitaphien hinaus, weswegen sie am Schluß dieses Kapitel noch einmal eigens thematisiert werden wird.

Für die „Wirkung“ entscheidend ist immer der Betrachter und dessen Betrachtungshaltung, das ist bei Text oder Musik nicht anders als beim Bild. Die Betrachtungshaltung kann sowohl von der Rezeptionssituation (einem Gespräch etwa) beeinflußt als auch vom Bild selbst erzwungen werden: dann aber kann man immer noch vorbeigehen und sich dem nächsten zuwenden. All dies ist für uns schlechterdings nicht mehr nachvollziehbar. Ob einem Anhänger Van Lodensteins, der ein Interieur der *Oude Kerk* zu Gesicht bekam, in der der Utrechter Prädikant bestattet worden war, tatsächlich der Assoziationsschritt vom Grab zum geistlichen Tod, vom Kirchenbau zum kritisierten „lethargischen“ Zustand des Christentums im Allgemeinen und von der Kanzel zum Zustand der geistgewirkten Einsicht statt einfacher Buchstabengelehrtheit gelang, wissen wir nicht. Lodenstein hatte Land und Kirche seiner Tage mit dem trostlosen Feld aus Ezechiels Vision verglichen, das voller vertrockneter Gebeine lag, die der Hauch des Geistes wieder lebendig machen sollte (Ez 37, 1-14)<sup>139</sup> – provozierte die Todesthematik eines gemalten Kircheninterieurs für einen entsprechend Vorgebildeten den gedanklichen Schritt zur Auferstehungshoffnung, nutzte er die Betrachtung des Bildes, um Sündigkeit und Tod zu meditieren? Uns fehlen die Quellen, doch bleibt die Analyse der Werke.

---

verfügbar waren: Walter Melion, *The Art of Vision in Jerome Nadal's „Adnotationes et meditationes in Evangelia“*, in: *Annotations and Meditations on the Liturgical Gospels*, übers. F. Homann S.J., Bd. 1, Philadelphia 2003; ders., *The meditative art: studies in the northern devotional print, 1550-1625*, Philadelphia 2008. Siehe auch Abb. 157.

<sup>138</sup> Beispiele unten, Kap. 6.5, Anm. 241 u. 242.

<sup>139</sup> „Soo kragtig vertoonde hy ook de tegenwoordige sorgelozen staat der kerke: dien Geest des diepen slaaps / die gevallen is op het tegenwoordige Christendom / aan welke *Lethargie*, of doodslaap / al veele gestorven zijn: soo hy ons Land en Kerk menigmaal vergeleek by *Ezechiels veld* / daar niet als dood-beenderen / lagen / Ezech. 37.2.“, VAN RYP 1718, 6 (Hervorhebungen im Original); vgl. ebd., 33: „Ach! liefde het de Heere / dat alle doode zielen van onse Gemeente soo geworpen wierden in het graf (niet van *Lodensteyns dood-beenderen*) maar van de *diepe overdenkinge* en Heylige geheugenisse van sijne Hemelsche Lessen / datse daar door *Geestelijk levendig* wierden en uyt het graf der sonden verresen!“

Wenn ein Grab geöffnet und Totenschädel und Knochen am Rande gehäuft sichtbar sind, liegt die Symbolik der Vanitas unübersehbar an der Oberfläche. Das unausweichliche Hinschauen aber thematisieren Kircheninterieurs genauso ausdrücklicher. Auf zwei Gemälden Emanuel de Wittes und einem aus der Van Vliet-Werkstatt steht jeweils ein Herr in gebührendem Abstand vor dem Epitaph für Johan van Lodensteyn – und betrachtet es. De Wittes kleinere Tafel in Worms inszeniert einen Blick in südöstlicher Richtung in den Hauptchor, bei dem die plastischen Putten nur seitlich zu sehen sind (Abb. 117);<sup>140</sup> eine ähnliche Perspektive auf das Epitaph hatte der Maler bereits früher verwendet, den Pfeiler allerdings – wie am Hintergrund zu sehen – in das Mittelschiff versetzt (Abb. 116).<sup>141</sup> Wie Gerard Houckgeest einen Pfeiler entfernt hatte, um dem Betrachter eine bessere Sicht auf das Oraniermonument zu gewähren, ließ De Witte im Wormser Bild die Arkatur unvermittelt enden: um den Blick auf den Betrachtenden frei zu geben und uns die Konzentration auf das Ziel seiner Betrachtung, das Epitaph in der Bildmitte, zu ermöglichen. Mit der Tatsache, daß das Gedenkzeichen in der *Oude Kerk* inmitten einer Säulenreihe angebracht ist, das Betrachtungsmotiv aber mehr Platz benötigt, um bildnerisch sinnvoll zu sein, schien Hendrick van Vliet gehadert zu haben. Sein Gemälde, zuletzt 1945 im Schweizer Kunsthandel, geht motivisch sehr wahrscheinlich auf De Wittes Vorbild zurück und verbindet es mit einer getreueren Ansicht der Architektur (Abb. 118).<sup>142</sup> Der nächste Pfeiler links, der nun „nur“ noch mit übergroßem Abstand eingefügt ist, verhindert allerdings, daß alle Aufmerksamkeit dem betrachtenden Herrn zukommen kann. In ähnlicher Weise lenken die zahlreichen Wappenschilder von dem Epitaph ab; im Vergleich mit De Wittes Gemälde wirkt dieses vollgestopft und bleibt das Betrachtungsmotiv eines von mehreren.

Ganz anders tritt uns ein zweites Werk entgegen, das De Wittes Delfter Zeit entstammen dürfte (Abb. 119).<sup>143</sup> Im seinem Zentrum steht unausweichlich das Epitaph, zu ihm empor schaut links ein vornehm gekleideter Herr. Die Silhouette von dessen Hund überschneidet ein geöffnetes Grab, an dem ein Totengräber zugange ist. Der Akt des Sehens ist das, was dieses Gemälde thematisiert und mit Mitteln wie dem diagonalen Licht- und Schattenfall unterstreicht, dessen Richtung den „Augenstrahlen“ des gezeigten Betrachters entspricht. Um Inschrift und Toten-

<sup>140</sup> Emanuel de Witte, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, Holz, 38 x 29 cm, sign. im Giebel der Chorabschränkung: E. De witte, Worms, Stiftung Kunsthau Heylshof, Gemäldesammlung, Inv.-Nr. 39; dazu MANKE 1963, 83, Nr. 22; KAT. WORMS 1992, 142-145, Nr. 30, Farbtaf.

<sup>141</sup> Wie Röntgenaufnahmen ausweisen, war in der New Yorker Tafel bereits ein vor dem Epitaph stehender Mann angelegt gewesen, welcher allerdings – Liedtkes Interpretation zufolge – zu den Jungen schaute, KAT. NEW YORK 2007, II, 967, 969, Abb. 274.

<sup>142</sup> Hendrick Cornelisz. van Vliet (zugeschrieben), *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, Holz, 54 x 46 cm, zuletzt Ksth. K. Meissner, Zürich, 1945 (mit den Maßen: 60 x 52 cm); LIEDTKE 1982A, 107, App. II: Nr. 36.

<sup>143</sup> Emanuel de Witte, *Das Innere der Oude Kerk in Delft mit dem Epitaph für Johan van Lodensteyn*, Holz, 45 x 39 cm, zuletzt Verst. The Barker Welfare Foundation u.a. (anon. Teil), New York (Sotheby), 17.1.1985, Nr. 55; nach Angaben von Liedtke befindet es sich in Worms (?); LIEDTKE 2000, 125; vgl. MANKE 1963, 83, Nr. 21; LIEDTKE 1982A, 116, App. III: Nr. 247, Abb. 77.

schädel herum ist es das pulsierende „Leben“ aus Marmor, das auch unseren Blick anzieht. Damit stellt der Maler uns vor eine Seh-Aufgabe: denn es ist nicht das Epitaph für Johan van Lodensteyn, das er abgebildet hat, sondern quasi eine phantasiereiche Weitererzählung desselben. Der obere Putto ist stärker über das Medaillon (im Original das Ewigkeitssymbol einer sich in den eigenen Schwanz beißenden Schlange) gebeugt als sein Vorbild, der nur sinnierend in die Weite schaut. Die beiden mittleren Putten scheinen sich von ihren angestammten Positionen – in den oberen Ecken eng an den Rahmen gelehnt – lösen zu wollen, einen Arm haben sie jeweils bereits in das Innere an den Rand der Kartusche gelegt. Die Putten unter ihnen treiben es am weitesten: wie ein Klammeröffchen sehen wir den rechten von ihnen rücklings hängen. Die Veränderungen gegenüber dem Original lassen sich zweifellos mit ungenauen Studien Emanuel de Wittes und der Vermutung erklären, dieser habe das unterste Puttenpaar für die mittleren angesehen und die Haltung seiner hängenden Figuren erfunden, was die Unklarheit in der linken, unteren Hälfte des gemalten Epitaphs begründen würde. Mit der so erfundenen Beweglichkeit, die die Putten auf und ab „kreuchen und fleuchen“ läßt, wird das Epitaph erst recht zum Mittelpunkt, da einem Delfter Zeitgenossen die Differenz nicht entgangen sein wird. Ist sie einmal bemerkt, rückt das Gemälde in Richtung des Paragone-Diskurses: es wetteifert mit dem Bildhauer um die Nachgestaltung des Lebendigen.<sup>144</sup> Im Kontext von Tod und Erinnerung erhält diese künstlerische Ebene freilich zusätzliche Relevanz. Gefragt werden kann schließlich auch, wo der Ort lebendiger Memoria eigentlich ist, ist es das Epitaph an sich oder der Akt seines Betrachtens? Die Tatsache, daß das Gezeigte vom Original in der *Oude Kerk* signifikant abweicht, deutet nicht auf die Memoria einer bestimmten Person, Johan van Lodensteyns also, hin – anders als bei Teding van Berkhout fehlen die Inschrift und andere Begleitumstände, die einen engeren familiären Kontext für das Gemälde vermuten ließen. Es geht um die Betrachtung des Todes im Allgemeinen und um das Epitaph als Gegenstand der Versenkung. Wie können wir im Anschluß daran den Status des Gemäldes verstehen – wenn es nicht im oben entfalteten Sinne eine bestimmte Person vergegenwärtigt (Kap. 6.1.3), führt es dann unser Schauen vor Augen? Die Betonung auf das Motiv des Sehens veranlaßt uns, wie der Betrachter im Bild genau auf das Epitaph zu achten. Das Objekt der *meditatio mortis* entpuppt sich als künstlerisch überformt: wir beobachten, daß dort Bewegung ist, wo toter Stein dominieren sollte: kein kleiner Anspruch für Emanuel de Wittes Kunst. Der Maler benutzte das vorhandene Repertoire, um auf sein Können aufmerksam zu machen und mit ihm unser Schauen zu fesseln.

Vorhanden waren zum Zeitpunkt des Entstehens vor allem die Ansichten des Oraniermonumentes, das für Houckgeest, Van Vliet und De Witte eine Herausforderung bildete. Es ist

---

<sup>144</sup> Zum Paragone PFISTERER 2003B, bes. 536f.; BAADER 2003; AUSST.-KAT. MÜNCHEN & KÖLN 2002, bes. 286-315, darin auch HESSLER 2002.

daher nicht vermessen zu behaupten, daß sich die Zentralität des Vanitas-Motivs im Kircheninterieur erst im Laufe ergab: in den frühen Werken nach 1650 gab es kaum offene Gräber, über die der Blick gleichsam zu „stolpern“ hatte. Gut möglich, daß sich der Schwerpunkt mit der bildnerischen Erschließung der *Oude Kerk* gleichsam von selbst aufdrängte. Dort gab es es neben den prominenten Grabmälern eben auch viele Epitaphien, die man – wie Houckgeest es für das Oraniermonument eingeführt hat – von Figuren betrachten lassen konnte. Das Betrachten eines Epitaphs sollte zu einem vielfach wiederholten Motiv auf Kircheninterieurs werden, welche sowohl Van Vliet als De Witte für den Markt produzierten – sei es im Hintergrund (Abb. 121, 122), als wichtiger Blickfang (Abb. 120)<sup>145</sup> oder Element, das das Spannungsfeld zwischen Stehenbleiben und Vorbeigehen eröffnet (Abb. 115).<sup>146</sup> Diese topische Wiederholung läßt auf ein Publikum schließen, das genau an diesen einfachen Zuordnungen interessiert war. Die meist als Rückenfiguren ausgeführten „Betrachter“ dienten als Vorbild für die Aktivität, die der Betrachter vor dem Gemälde tun sollte: stillstehen, schauen und, vielleicht, reflektieren. Van Vliets Gemälde, das sich heute im *Prinsenhof* befindet, parallelisiert die Figur im Bild und den Betrachter ausdrücklich (Abb. 121).<sup>147</sup> Ein Mann sieht auf eine rechteckige Wappentafel, die – wenn man den Bezug der Architektur zur *Nieuwe Kerk* voraussetzt – an der Stelle der Teding van Berkhout-Epitaphs hängt, während wir uns unmittelbar vor einem Epitaph wiederfinden, welches Züge verschiedener Vorbilder in sich vereinigt. Es ist an einem Pfeiler angebracht, der wider alle architektonische Logik inmitten des Chores steht, kaum „zufällig“ wird vor ihm ein Grab geöffnet.

<sup>145</sup> Hendrick Cornelisz. van Vliet zugesch., *Das Innere der Nieuwe Kerk in Delft mit dem Grabmal Wilhelm von Oraniens*, Holz, 36 x 28 cm, zuletzt Ksth. J. Singer, London (1951); LIEDTKE 1982A, 112, App. II: Nr. 179.

Ähnlich: ders., zugeschrieben, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, Holz, 49,5 x 36,5 cm, sign. (falsch) auf der Pfeilerbasis: „B.De Witt“, Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv.-Nr. 79; LIEDTKE 1982A, 106, App. II: Nr. 42. Von der kompositorischen Auffassung und dem Format her sehr ähnlich wie dieses und dem in der nächsten Anm. genannten ist auch: *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, Holz, 52,5 x 44,5 cm, sign. u. dat. r.u. auf dem Grabstein: E.De Witte A° 1655, Stockholm, Museum Hallwyl, Inv.-Nr. T. 4499, das vom Museum als Kopie nach einem verlorenen Original De Wittes angesehen wird (MANKE 1963, 82, Nr. 19; AUSST.-KAT. DELFT 1996, 66f., Farbabb. 51 (als De Witte); KAT. STOCKHOLM, HALLWYLSKA MUSEET 1997, 236, Nr. 156). Der äußerst glatte, für De Witte untypische Farbauftrag macht dies durchaus wahrscheinlich, wobei ein Vergleich aller drei Werke Aufschluß über Beziehungen und mögliche Produktionsstrategien geben würde.

<sup>146</sup> Emanuel de Witte, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, wahrsch. 1653, Holz, 49,5 x 40,6 cm, sign. u. dat. l.u. am Pfeilersockel: „EDe Witte A° 165(3)“ oder „(5)“, Oberlin, Ohio, Allen Memorial Art Museum, Inv.-Nr. AMAM 1943.279; dazu MANKE 1963, 82f., Nr. 20; LIEDTKE 1982A, 86f., Anm. 32, 116, App. III: Nr. 246.

<sup>147</sup> Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere einer Kirche mit Elementen der Nieuwe Kerk in Delft*, Lw, 96 x 81 cm, sign. r. auf dem Pfeiler: „H. van VLIET“, Delft, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Inv.-Nr. PDS 105; dazu AUSST.-KAT. DELFT 1981, II, Abb. 226 (als Kircheninterieur mit Elementen der *Oude Kerk*); LIEDTKE 1982A, 109, App. II: Nr. 106 (NKD, Blick nach Südosten); AUSST.-KAT. ROTTERDAM 1991, 225f., Nr. 46; AUSST.-KAT. DELFT 1996, 80ff. (als noch „niet afdoende geidentificeerde kerk“).

Ein weiteres Gemälde Hendrick van Vliets vom Chor der *Nieuwe Kerk* faßt die Beobachtungen noch einmal wunderbar zusammen (Abb. 122):<sup>148</sup> Im Vordergrund wird ein Grab ausgehoben, in das ein Hund hineinzuschauen scheint. Von Gräbern und Hund ausgehend ergibt sich eine mehrfach gestaffelte Flankierung eines Momentes: ein rückansichtiger Mann steht vor dem Epitaph Teding van Berkhouts. Von den zwei Pfeilern, dem Oraniermonument rechts und dem – aus der Alten Kirche versetzten – Lodensteyn-Epitaph links wird unsere Aufmerksamkeit genau zu ihm gelenkt. Wir können der Thematik nicht ausweichen, der Herr im Bild möglicherweise schon, denn er befindet sich entweder in der Betrachtung versunken oder im Gespräch mit einer Dame. Das Bild verrät selbstverständlich nicht, worüber die beiden sich unterhalten könnten; für den Betrachter jedoch, der das Gemälde im Ganzen gut studiert und verinnerlicht hat, sollte es keinen Zweifel geben.

Werfen wir zum Abschluß dieses Abschnitts noch einmal einen Blick auf ein Gemälde Van Vliets in Den Haag, das den Chorbereich der *Oude Kerk* als Raum vielfältiger Erinnerung präsentiert (Abb. 112). Neben den Wappenschilden und den verschiedenen Epitaphien bestimmen, wie wir wissen, drei Gedenkorte die gestaffelten Raumeinheiten, die Grabmäler an den jeweiligen östlichen Enden. Durch die Blickrichtung werden sie nicht gezeigt, sind gleichwohl aber durch Betrachtung präsent: im Hintergrund stehen ein Herr und ein Kind vor dem Grabmal für Maerten Harpertsz Tromp, wovon noch die Umzäunung zu sehen ist. Für denjenigen, dem die Existenz des Gedenkzeichens an dieser Stelle bewußt ist, genügt ihr Schauen, sich dieses zu vergegenwärtigen – und die damit verbundene Erinnerung an den „Seehelden“. Sofern sie durch eigenes Erleben, Abbildungen oder Beschreibungen bekannt sind, dürfte man in der Folge auch an die anderen Grabmäler – das Monument für Elisabeth Morgan, der Tochter von Philips Marnix von St. Aldegonde, und quasi in unserem Rücken dasjenige für Piet Hein – denken und damit den gezeigten Raum zu vervollständigen. Die, wenn man so will, präsentische Unsichtbarkeit der prominenten Gedenkzeichen ist ein wichtiges Moment in ihrer malerischen Inszenierung, welche nun gesondert untersucht werden soll.

---

<sup>148</sup> Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Nieuwe Kerk in Delft mit dem Grabmal Wilhelm von Oraniens*, Lw, 80 x 64,5 cm, sign. u. dat. r.u.: „H. van Vliet | Ao 1665“, zuletzt Kunsthandel Johnny van Haften, London/Otto Naumann, New York (2005).

## 6.4 Seehelden: Die Inszenierung des Gedenkens

### 6.4.1 Garanten der Geschichte, für Segen und Bekehrung:

Piet Hein und Maerten Harpertsz. Tromp

An verschiedenen Stellen wurde bereits auf die Grabmäler der sogenannten „Seehelden“ eingegangen. Gerard Houckgeest hatte das von ihm anhand der *Nieuwe Kerk* entwickelte Bildschema auf den Chorbereich der Delfter Alten Kirche übertragen, wobei der Fokus statt auf dem Oraniermonument nun auf der schwarzen Tempelfront der Grabstätte für Piet Pietersz. Hein liegt (Abb. 124).<sup>149</sup> Aufgrund der architektonischen Gegebenheiten ist es freilich in den Hintergrund gerückt und inszeniert es der Maler als das ferne Ziel unseres Durchblicks. Wie im Hamburger Gemälde (Abb. 2) hat Houckgeest karierte Bodenfliesen eingefügt, auf denen, wie dort, im Vordergrund eine Gruppe Jungen beschäftigt ist.<sup>150</sup> Insbesondere der rote Mantel des stehenden jungen Mannes, der vornübergebeugt und an der Pfeilerbasis lehnend das Tun des knieenden Kameraden beobachtet, zieht unseren Blick auf sich. Seine Haltung lenkt uns zum einen auf den Boden – zu einer Grabplatte, wie wir vermuten dürfen – und zum anderen zum Monument. Gemeinsam mit den sich überschneidenden Pfeilern, die unseren Blick schnell in die Tiefe ziehen, fungiert er als optischer „Mittler“, findet sein Rot in der Kleidung der unmittelbar vor dem Grabmal stehenden Frau.<sup>151</sup> Insbesondere deren Schultertuch und Haube ähneln der entsprechenden Figur in Houckgeests 1651 datierter Tafel im Mauritshuis (Abb. 22). In Ergänzung dieser direkt in die Tiefe führenden Blickachse hat der Maler einen zweiten Schwerpunkt gesetzt: Rechts von der großen Säule befinden sich Figuren, deren Anwesenheit einerseits die Todesthematik unterstreicht – das Motiv des Totengräbers im Gespräch dürfte hier zum ersten Mal vorkommen – und andererseits den Akt des Hinzutretens. Das Gedenken des „Helden“ wird somit eingebettet in die allgemeine, städtische Memoriallandschaft, die die *Oude Kerk* bildete, wozu auch die nur fragmentarisch sichtbaren Epitaphien Welhoucs, Lodensteyns und Van der Dussens beitragen.

Hendrick van Vliet hat diesen Durchblick durch Marien- und Hauptchor noch einmal aufgegriffen und dabei den imaginären Standpunkt nach vorn verlagert, um das Monument im

---

<sup>149</sup> Vgl. oben, Kap. 2.4.

<sup>150</sup> Während die Gruppe im Hamburger Gemälde wahrscheinlich als Steinmetze tätig ist (im Vordergrund liegen Werkzeuge), ist die Identifikation hier unsicherer, zumal ein Grabstein nicht gut sichtbar ist.

<sup>151</sup> Diese Bildstrategien zeigen noch einmal, was etwa Hendrick van Vliet von Houckgeests architektonischen Inszenierungen gelernt hat.

betonten Bildzentrum plazieren zu können (Abb. 125).<sup>152</sup> Die gesteigerte Aufmerksamkeit für Piet Hein, dessen weißmarmorne Liegefigur nun besonders ins Auge fällt, wird freilich mit einer verminderten kompositorischen Subtilität erkaufte. Die Jungen- und die Totengräbergruppe sind ebenfalls, allerdings beide im äußersten Vordergrund, vorhanden. Der Maler hat das Interieur in einen Scheinrahmen gefügt, vor dem ein glänzender, grüner Vorhang drapiert ist. Wie auf anderen Bildern Van Vliets dürfte der Faltenwurf kaum zufällig sein: die beiden Schlaufen öffnen sich direkt über dem Totengräber und dem Monument, wodurch beide noch einmal zueinander in Beziehung gesetzt werden.

Einen anderen Standpunkt wählte Emanuel de Witte, mit ihm schauen wir aus südwestlicher Richtung auf das Grabmal und die drei über diesem hängenden spanischen Kriegsflaggen mit dem roten Andreaskreuz, welche Piet Hein erobert hatte (Abb. 126).<sup>153</sup> Das Gemälde, welches sich nun in St. Petersburg befindet, dürfte eine besondere Lichtatmosphäre kennzeichnen, denn der Blickpunkt ermöglichte eine umfassende Darstellung der bunten Glasfenster, die bei der Pulverexplosion im Oktober 1654 zu Bruch gehen sollten. Selbstverständlich ist fraglich, inwieweit diesem Gemälde dokumentarischer Charakter zukommt, wir wissen einzig, daß Anfang des Jahrhunderts von einem „Salvator“ im Chor der *Oude Kerk* gesprochen wird.<sup>154</sup> Doch um eine genaue Beschreibung geht es De Witte nicht, das durch die farbigen Scheiben einfallende Licht bewirkt vielmehr, daß nicht das Grabmal, sondern die Besucher in das Zentrum unserer Aufmerksamkeit gerückt werden. Das dunkle Architektur des Monuments tritt zurück, es bleiben nur die hellen Elemente wie die zu beiden Seiten des Tympanons angebrachten Globen, die Van Bleyswijck als „Hemel en Aerdt-kloot / in teyken / dat desen manhaftighen Heldt in de Navigatie ofte Zee-vaert / en den loop der Sterren / als noodighe wetenschappen / voor een Opper-Zee-Voocht / grootelijcks af-ghevaerdicht was“ beschrieben hatte,<sup>155</sup> im Blick. Das Paar, dessen vornehme Kleidung im Licht zu glänzen scheint, verweilt mit gebührendem Abstand vor dem Monument, so als zollten sie dem Gestorbenen allen Respekt.

Das wohl 1637/38 errichtete Grabmal Heins, dessen Eroberungen in den Gewässern „Westindiens“ in den zwanziger Jahren vor allem psychologisch entscheidend waren für die Fortsetzung des Krieges gegen die Habsburger, war das erste in der Republik errichtete Wandgrab für einen

---

<sup>152</sup> Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft mit dem Grabmal Piet Heins*, Holz, 76,2 x 65,1 cm, New York, Sammlung Mr. and Mrs. M.E. Zukerman, New York (2001); LIEDTKE 1982A, 108, App. II: Nr. 80, S. 128, App. V zu Nr. 117; zuletzt AUSST.-KAT. NEW YORK & LONDON 2001, 410ff., Nr. 81.

<sup>153</sup> Emanuel de Witte, *Der Chor der Oude Kerk in Delft mit dem Grabmal des Piet Hein*, Holz, 75 x 60,5 cm, St. Petersburg, Ermitage; dazu MANKE 1972, 389, Abb. 1 (als De Witte um 1648); LIEDTKE 1982A, 103, App. I: Nr. 18, S. 130, App. Va: Nr. 123. Die folgenden Beobachtungen basieren sich leider nur auf einer Abbildung, nicht auf Augenschein.

<sup>154</sup> Kirchenratsprotokoll (1610), zit. bei WOUTERS & ABELS 1994, II, 149.

<sup>155</sup> VAN BLEYSWIJCK 1667-80, I, 178.

Admiral.<sup>156</sup> Mit den Delfter Ratsherren als letzten Initiativnehmern und der örtlichen Abteilung der Westindischen Kompagnie als Financier<sup>157</sup> war das Gedenkzeichen eine kollektive Angelegenheit – nicht, wie das benachbarte Monument für Elisabeth Morgan (gest. 1608), eine private<sup>158</sup> – und kann damit als eigentliches Gegenstück zum Grabmal des *Pater Patriae* im Chor der anderen Delfter Kirche gewertet werden. Der in Delfshaven geborene Piet Hein war populär, das Gedenken sollte ihn im kollektiven Gedächtnis der Republik verankern. Alle nachfolgenden Admiralsgräber mußten sich auf das Vorbild beziehen, zwar nicht stilistisch, was mit einem Abstand von zwei bis viereinhalb Jahrzehnten selbstverständlich undenkbar wäre, aber doch zumeist in der grundlegenden Konzeption mit Tempelfront (wenngleich skulptural überformt) und Gisant. Am deutlichsten wird diese Bezugnahme in Rombout Verhulsts Grabmal für Egbert Cortenaer in der Rotterdamer Hauptkirche (1665), doch waren es die Monumente dieses Bildhauers für Jan van Galen in Amsterdam (1654) und Tromp (1658), die letztlich den Typ des Admiralsgrabs in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts initiieren sollten.<sup>159</sup> Auf der Ebene von Gemälden wird diese Beziehung gleichfalls thematisiert: mittels Blickachsen und der Anwesenheit beider Erinnerungsstätten auf einem Bild – es wirkt zufällig, ist es jedoch kaum. Für sein bereits erwähntes Gemälde, dessen linke Seite von dem prominenten Grabmal dominiert wird, hat Hendrick van Vliet den Betrachterstandpunkt so gewählt, daß das Monument für Piet Hein im Hintergrund nicht zu übersehen ist (Abb. 127, vgl. Dokumentation 3).<sup>160</sup> Die Bildfläche führt beide erinnerten „Helden“ zusammen und inszeniert Tromp, der Offizier auf Piet Heins Schiff gewesen war, als dieser im Kampf gegen Piraten fiel, als wahren Erben. Im Gedenken wurde Tromps Biographie tatsächlich mit den ihm vorgegangenen (Vize-)Admiralen van Heemskerck und besonders Hein verwoben.<sup>161</sup> Die, selbstverständlich bereits mit der Wahl des Begräbnisortes

<sup>156</sup> Zuvor gab es allerdings das Epitaph für Jacob van Heemskerck (1567–1607), den Vizeadmiral der Admiralität von Amsterdam, in der Amsterdamer *Oude Kerk*, dazu bes. LAWRENCE 1992.

<sup>157</sup> Dazu MEISCHKE 1967, 173f.

<sup>158</sup> Zu diesem Grabmal LAWRENCE 1994.

<sup>159</sup> Jeweils gemeinsam mit Willem de Keyser ausgeführt nach den Entwürfen von Artus Quellinus bzw. Jacob van Campen ab 1654 in Angriff genommen, grundlegend zu Verhulst VAN NOTTEN 1907; NEURDENBURG 1948, 201-205. Die Ausnahme bildet lediglich Bartholomeus Eggers Grabmal für den adligen Jacob van Wassener Obdam, dazu SCHOLTEN 1995 bzw. SCHOLTEN 2003, 145-177; dort auch die Abb. des Cortenaer-Grabmals (150, Abb. 135) und die Aufzählung der sich auf Verhulsts Modelle beziehenden Grabmäler, 174, Anm. 96.

<sup>160</sup> Die Bilddaten oben, Anm. 17 in diesem Kapitel. Eine Version, auf die hier weiter nicht eingegangen wird, befindet sich in der Sammlung des Prinzen von und zu Liechtenstein (Holz, 99,5 x 78 cm; LIEDTKE 1982A, 109, App. II: Nr. 81). Im übrigen hat Van Vliet tatsächlich das fertiggestellte Grabmal zum Vorbild genommen und nicht den nach einem früheren Entwurf gefertigten Stich C. van Dalens, auf das sich auch die Version von C. Decker in Van Bleyswijcks *Beschrijvinge* stützen sollte, dazu MEISCHKE 1967, 178.

<sup>161</sup> Vgl. MEMORIE 1653, hier bes. fol. 3r: „In't eerste van Juny 1629. heeft zijn E. als Capiteyn / van de Heer Luytenant Admiraal Pieter Heyn / vromer Memore: die Capiteyn Tromp daer tot uyt alle de andere Capiteynen / specialijck hadde bekooren op 't Schip / den groenen vliedenden Draeck helpen vermeesteren ende veroveren dry Duynkercksche Oorloch Schepen / een van de twee der selver de Maes in gebracht / genaemt de Keyser, in 't eerst aborderen ofte aenkomen / van 't welck de welgemelde Heer Luytenant Admiraal / met een Canon schoot wierde doodt geschooten [...]“.

konzipierte Verbindung zwischen beiden wird im Gemälde noch einmal manifest. Später wird Tromp derjenige sein, den die Panegyrik etwa von Wassenaer Obdam und De Ruyter beerben lassen wird.<sup>162</sup> Diese Vernetzung der Seehelden verschiedener Generationen kann als Auftakt verstanden werden für die Einbettung der Admirale in die kontinuierliche Geschichte des Landes, im Rückblick sollte ein gestorbener Seeheld eine wichtige militärische Auseinandersetzung verkörpern:

„[...] want behalven soo veel kloekmoedige soldaten en boots-gesellen / wat zijnder brave Helden in de scheeps-strijden gebleven / Capiteyns / Vice-Admiraels / ja Admiraels selve; soo dat (het gene opmerckelick is) wy geen oorlog met onse vyanden gehad hebben / of den Admirael en de tijdt / heeft het met de doodt moeten besuyren: in den Oorlogh tegen Spanjen Pieter Pietersz. Heyn / in den Oorlog tegen Cromwel / Marten Herpertsz. Tromp / in den eersten oorlog tegen Engelandt de Heer van Obdam / en nu in desen oorlog tegen Vranckrijck / de kloekmoedige onvergelykelicke Zeeheldt / Michiel Adriaensz. de Ruyter“<sup>163</sup>

Wahrscheinlich kurz nach Tromps Tod hat Van Vliet ein anderes Gemälde geschaffen, das dem Erinnerungsraum für diesen Admiral gewidmet ist (Abb. 128).<sup>164</sup> Denn nur der Fokus auf die Begräbnisstätte erklärt die Wahl des Architekturausschnitts: von einem Standpunkt im Hauptchor in der Nähe des Vierungspfeilers aus zeigt der Maler uns den Blick auf die ehemalige Marienkapelle, wo Tromp am 5. September 1653 „met behoorlijck Rouw-Pompe seer solemnelijck begraven“ worden war.<sup>165</sup> Auf einem großen *rouwboord* sind seine Wappen und Fahnen angebracht, darunter sehen wir eine schwarze Kiste, wohl eine *capsa*, die bis zur Errichtung des Grabmals als provisorisches Monument gedient haben dürfte.<sup>166</sup> Leider ist die dunkle Farbe auf

<sup>162</sup> Vgl. den Einblattdruck von Isbr. Sonnenberg, SONNENBERG 1665, oder Jan Vos' *Scheepskroon der Zeehelden van de vrye Neederlanden*, VOS 1666, in dem dieser Tromp und De Ruyter auftreten lässt.

Das dynastische Moment ist gut bei Tromp, dessen Sohn Cornelis ebenfalls Admiral werden sollte, und De Ruyter faßbar, dessen Sohn Engel de Ruyter die Trauer um den Vater zum Guten wenden werde, wie es der Juwelier und Gelegenheitsdichter Dirk Schelte (1639–1715) ausdrückte: „Weg dan tranen; 't kon niet anders. | Nederlanders, | Voer dien wak'ren MICHAËL | Op Elias Ruyter-wagen: 'Zie 't we'er dagen, | Als zijn Engel krijgt 't bevel.“, „Rouw- en Zegen-zang, Ter eeuwiger Lof, en ruste Van de Ed. Heer MICHAËL DE RUYTER“, in: BRANDT 1687, 1061f., hier: 1062.

<sup>163</sup> RULÆUS 1677, 9. Rulæus' Bezeichnung der Kriege mit England weicht von der heute üblichen ab: Der „Oorlog mit Cromwell“ ist der erste niederländisch-englische Seekrieg (1652-1654), Wassenaer Obdam starb am Anfang des zweiten (1665-1667).

<sup>164</sup> Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft mit Trompe-l'oeil-Vorhang*, Holz, 66,5 x 59,5 cm, sign. u. dat. r.u. an der rechten Säule: H. van Vliet 165(4?), Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv.-Nr. 591; dazu KAT. LEIPZIG 1973, 52f., Nr. 20; LIEDTKE 1982A, 107, App. II: Nr. 57, S. 128, App. Vb: Nr. 117; AUSST.-KAT. ROTTERDAM 1991, 213, Nr. 42.

<sup>165</sup> GAD, DTB Delft, Inv. 39; Zitat: VAN BLEYSWIJCK 1667-80, I, 182.

<sup>166</sup> Dokumente darüber sind mir nicht bekannt; ich schließe dies aus dem Vergleich mit anderen provisorischen Grabdenkmälern wie dem bekannten Katafalk Wilhelm von Oraniens, der im Stich von Hendrick Goltzius überliefert ist (1584), Abb. z.B. SCHOLTEN 2003, 34, Abb. 26. Letztlich dürfte das provisorische Grabmal auf die Bahre zurückgehen, die im Trauerzug mit Wappen bedeckt war, vgl. Salomon de Brays Zeichnung für die Haarlemer Lukasgilde (1635), abgebildet ebd., 41, Abb. 31, die Illustration von AMPZING 1628 mit einem

dem Leipziger Gemälde transparent geworden, so daß die drei angebrachten Schriftstücke zu schweben scheinen. Um dem Begräbnisort alle Aufmerksamkeit zukommen zu lassen, stehen nicht nur zwei Betrachterinnen vor ihm und ein Herr still im Mittelgrund, sondern wurde der starke Vierungspfeiler, der die Arkatur im Vordergrund fortsetzen müßte, von einem zarten, grünen Vorhang verdeckt. Der Bündelpfeiler hätte unweigerlich zu viel Aufmerksamkeit auf sich gezogen, ein „Beschneiden“ des Raumausschnitts wäre aber ebensowenig in Frage gekommen, da eine quasi zeremonielle Rahmung der *capsa* notwendig war. Dazu werden nun der Pfeiler im rechten Vordergrund und der Vorhang eingesetzt, welcher freilich durch die ihm eigene Ausweitung des Bildraumes auf den imaginären Betrachtterraum noch die zusätzliche Funktion besitzt, den Chorraum als Ganzes theatral zu öffnen. Auf diese Weise erhält die zu einem Memorialort umgewidmete ehemalige Marienkapelle alle Aufmerksamkeit, sogar den knieenden Stifterfiguren auf dem Glasfenster scheint ein neues Ziel ihrer „Andacht“ bereitgestellt worden zu sein.<sup>167</sup>

Die provisorische Kiste zum Gedenken an den Admiral sehen wir auch auf einem Gemälde in Boston, das bereits zur Sprache gekommen ist (Abb. 85).<sup>168</sup> Wie beschrieben, dürfte die räumliche Relation zwischen der Gedenkstätte im Hintergrund, die durch die geöffnete Chorschranke gerade sichtbar ist, und der alles andere überragenden Kanzel kaum ungewollt zustande gekommen sein. Ähnlichem sind wir bereits auf Emanuel de Wittes Blick auf das Piet Hein-Monument begegnet: das Grabmal wurde dort in einen direkten Zusammenhang mit der Chor- oder Traukanzel rechts gebracht (Abb. 126). Sie überschneidet das Heldengrab nicht, sondern umfängt es und die darüber befindlichen Wappentafeln fast organisch. Beide Male wird das Gedenken bildlich von der Kanzel in Anspruch genommen, man könnte es gar als „Konfessionalisierung“ – im oben entwickelten Sinn – des nationalen Symbols lesen.<sup>169</sup>

Dies erhält insofern Gewicht, als Piet Hein tatsächlich zu einem Heiligen und alttestamentlichen Propheten stilisiert worden war und die vorbildliche „godvruchtigheyd“ (Gottesfurcht) des Helden ein Topos ist, der bis zu De Ruyter immer wieder auftauchen wird.<sup>170</sup> So dürfte es auch kein Zufall sein, daß sich unter den überlieferten „Reliquien“ Tromps und De Ruyters nicht nur

---

Trauerzug vor der *Bavokerk*, oben, Kap. 4.2.2, Anm. 83, bzw. die Darstellungen der Trauerzüge für Jacob van Heemskerck (David Vinckboons, Zeichnung, ca. 1608, Paris, Fondation Custodia, Slg. Frits Lugt, Abb. in: LAWRENCE 1992, 278) oder Michiel de Ruyter (Abb. z.B. in: MÖRKE 2005, 205).

<sup>167</sup> Die Glasfenster liefern ein Indiz für das Entstehungsdatum des Gemäldes, das die frühere Lesung der Datierung (1654) unterstützt: nimmt man an, daß kein rückgeblendeter Zustand wiedergegeben ist, dürfte Van Vliet das Bild zwischen September 1653 und dem Oktober des darauffolgenden Jahres (*Donderslag*) gemalt haben.

<sup>168</sup> Oben, Kap. 5.1.2.

<sup>169</sup> Eine ganz ähnliche Zusammenstellung enthält ein hybrid anmutendes Interieur Cornelis de Mans mit Scheinvorhang, das Elemente aus der *Oude* und *Nieuwe Kerk* in Delft verarbeitet und, wie in Rotterdam, ein Grabmal an eine rechte Seitenwand plziert, von dem aus wir auf die Kanzel (der Delfter *Oude Kerk*) schauen, Lw, 132 x 132 cm, Gdansk, Muzeum Narodowe.

<sup>170</sup> Zu De Ruyter DUTS 2003, 241f. über die Lebensbeschreibung durch Geeraardt Brandt, BRANDT 1687, 986f.

Waffen und Schmuckstücke befanden, sondern auch ihre auf See verwendeten Bibeln.<sup>171</sup> Kurz, nachdem er einen *Triumphe van weghen de gheluckighe ende over-rijcke victorie*, der Eroberung der Silberflotte, feiern konnte, vergoß der uns inzwischen bekannte Dionysius Spranckhuysen *Tranen, Over den doodt Van den Grooten Admirael van Hollandt, loffelijcker, ende onsterffelicker ghedachtenisse, Pieter Pietersz. Heyn* (1629).<sup>172</sup> Im ersten Buch ging es dem Prädikanten darum, seine Leser zur persönlichen Aneignung und Fortschreibung des Gedächtnisses und schließlich zum Dank für den Sohn der Stadt Delft<sup>173</sup> und dessen Sieg vor der kubanischen Küste anzuregen.<sup>174</sup> Die erfahrenen Wohltaten sollten stets, so die Lehre, mit Buße, „met ware boet-vaerdigheydt des Levens“<sup>175</sup>, beantwortet werden, denn selbstverständlich war Gott der Sieg zuzuschreiben – Spranckhuysen selbst hatte die Verehrung des Admirals metaphorisch „vergöttlicht“, indem er einen Psalmvers mit einem populären Lied verschmolz. In einem in *Triumphe* abgedruckten Willkommensgruß rief er Hein entgegen:

„Soo haest en was hier te lande de blijde tydinge van uwe victorie niet onthickt, ofte van stonden aen is uwen naem en loff gaen leggen inden mont vande jonge kinderen ende suyghelinghen. Kinderen van 4. ofte 5. Iaeren, langs de straten gaende, wisten te spreekken vanden Generael Pieter Pietersz. Heyn, en van hem te singen, al was schoon synen naeme *Kleyn*, dat nochtans syne daden waeren uytermaten *Groot*, gelijk bleeck uyt het veroveren vande *Silvere Vloot*.“<sup>176</sup>

Die Nachricht vom Tod des Helden muß ein Schock gewesen sein, doch wußte Spranckhuysen sein Delfter Publikum auch dann zu trösten: mit einem Blick auf den nun „heiligen Piet“. Piet Hein sei nicht nur ein Vorbild gewesen, da er im ständigen Bewußtsein seines Todes gelebt und sich auf diesen vorbereitet habe – ein Motiv, das man bei einer Leichenpredigt erwarten würde –, sondern er habe noch im Tod seine Feinde besiegt.<sup>177</sup>

„Nu triumpheert hy met onuytsprekelijcke glorie onder de Engelen en Heylighen inden Hemel. Nu wandelt hy in witte kleederen / hebbende een Palm-tack in syn handt / en op syn hooft een onbeleckelijcke / onverwelckelijcke / en onverderffelijcke Croone van eeuwighe heerlijkheyt. Hier is hy geweest in Oorloge tot voor-stant van God en syn Kercke: Daer is hy nu in ruste / en pluckt vast de soete

<sup>171</sup> SIGMOND & KLOEK 2007, 168f., Abb. 139.

<sup>172</sup> SPRANCKHUYSEN 1629A; SPRANCKHUYSEN 1629B.

<sup>173</sup> Hein war im zu Delft gehörigen Delfshaven geboren, hatte sich aber erst im Jahr seines Todes, 1629, in Delft niedergelassen.

<sup>174</sup> „Daerom, ten moet ons niet genoegh zijn, dat wy Godt den Heere dienr’halven eens hebben gedanckt in de publijcke Kercken: Maer elck een behoort zijn uysterste beste te doe[n], dat de Gedachtenisse van dien by ons en onse nacomelingen altijdt soude moghen continueren.“, SPRANCKHUYSEN 1629A, Voor-reden, fol. 3r.

<sup>175</sup> Ebd., fol. 3v.

<sup>176</sup> Ebd., 5. Spranckhuysen bezieht sich auf Ps 8, 3. Das heute noch in den Niederlanden bekannte Lied „Heb je van de Zilveren Vloot wel gehoord“, dessen Refrain die gleichen Reimworte benutzt, wurde erst im 19. Jh. komponiert.

<sup>177</sup> SPRANCKHUYSEN 1629B, fol. 4r-v.

vruchten van alle voor-gaende travailien / bespottende de ydele vreuchde van de Bloet-dorstighe Spangiarde.<sup>178</sup>

Die Märtyrerikonographie mag aus dem Munde eines reformierten Prädikanten überraschen, doch führt Spranckhuysen die biblischen Vergleiche noch wesentlich weiter: Wie Paulus habe er Abschied genommen, wie Elias könne man ihm nachrufen: „*O Admirael / Admirael / Armade des Nederlants / onse Vlagge en ons Wimpel / ons Seyl / ons Treyl / en onse gheheele Zee!*“ und aus dem Himmel rief er – wie Jesus – nun: „*O NEDERLANDT, NEDERLANDT! Weent niet over my, maer weent over u en uwe sonden: Want die hebben my van u doen scheyden, ende indien ghy de selve niet af en breeckt, sy sullen God van u doen scheyden.*“<sup>179</sup> Die Sünden waren es, so Spranckhuysen, die Piet Hein vom Volk geschieden und dessen Tod verursacht hätten, für ihn und seine Zuhörer bliebe einzig die Bekehrung, um weiteres Unheil abzuwenden und Gott für die Zukunft milde zu stimmen. Mit Piet Hein vor Augen als Prophet und Kämpfer, Mahner, Apostel und Märtyrer sollte jeder die Konsequenzen aus dem Schicksal des Landes ziehen.<sup>180</sup> Das dankende Gedächtnis wandelte sich in einen persönlichen Bußruf, doch erst gemeinschaftliche und allgemeine Bekehrung führte zur Geschichtswende durch neue Helden „aus der Asche des gestorbenen“.

„Wy en moeten niet meynen / nu onsen Admirael doodt en henen wech is / dat daerom onse saecken ter Zee t'eenemael verloren zijn / even als oofte God oock doodt ware. Gheensins: Maer in-dien dat wy ter occasie van dese kastijdinghe des Heeren / ons tot den Heere bekeeren / soo sal de Heere uyt de Asschen van den over-leden Admirael / eenen anderen Admirael verwecken / die vol-voeren sal het werck / dat den eersten heeft begonnen.“<sup>181</sup>

Die Abfolge der Seehelden aber, unter der Bedingung der Bekehrung, garantierten nicht zuletzt die errichteten Ehrenzeichen:

„Wat een Memorabelen Spieghel van Gods weldadicheyt soude dit Nederlandt worden voor alle Nae-komelingen? Wat heerlicke Tropheen en Teyckenen van Victorie / in plaetse van Tomben en begraeffenissen / soudan aan alle kanten worden op-gherecht onder ons?“<sup>182</sup>

Die irdischen Ehren Piet Heins und zum Schluß sein fürstliches Begräbnis sollten das ihrige dazu beitragen, andere anzustacheln, um eine Reihe niederländischer Seehelden in Gang zu bringen.<sup>183</sup>

<sup>178</sup> Ebd., fol. 5r. (mit Bezug auf Offb 7, 9; 1 Petr 5, 4).

<sup>179</sup> Ebd., fol. 5r-6r. (Hervorhebung im Original; mit Bezug auf Apg 20, 25; 2 Kön 13, 14; Lk 23,28; vgl. Jes 59, 2).

<sup>180</sup> Vgl. z.B. SPRANCKHUYSEN 1629B, fol. 6v.-7r.: „Daerom alle Magistraten / alle Predicanten / alle Huys-Vaders / alle Menschen moeten vermaent zijn / soo lief als haer is tleven van kloeke Helden en Princen / jae soo lief als haer is de gunste van God den Heere / ende consequentelick / soo lief als haer eyghen leven / rust en welvaeren / dat sy oock soo sorghvuldelick op hare hoede moeten zijn teghen alle sonden.“

<sup>181</sup> Ebd., fol. 7v.

<sup>182</sup> Ebd., fol. 7r-v.

<sup>183</sup> „Daer en is niet aen te twijfelen / of de kloeckmoedicheydt / de vermaerde Victorien / de groote conquesten / de liefde der Burgheren / de eere en hooghen staet / ende eyndelijck / de Princelijcke Begraeffnisse van den over-leden Heere Admirael / sullen veele andere dienen tot een spoore / om haer selven te evirtueeren / ende insghelijcks hare dapperheydt ter Zee te thoonen teghen onsen Al-ghemeynen Vyandt. Het advancement dat hy bekomen heeft door syne deught / is door den selven wegh impetrabel en verkrijghelijck voor een yegelijck /

Dieselbe Aufgabe sollten traditionell auch Grabmäler erfüllen.<sup>184</sup> In Delft verband sich das Gedächtnis mit dem Bekehrungsruf, der Verantwortung jedes einzelnen also, der Piet Heins Taten gedachte, für die Geschicke des Landes. Formell erwuchs die Heldenverehrung aus dem Heiligen-, in Bezug auf den Opfertod zur Sühne für Sünden<sup>185</sup> gar aus dem Christuskult, und auch die Gestaltung der Heldengräber und der Plazierung erinnerte – auch Zeitgenossen – an Altäre.<sup>186</sup> In der, zweifellos bewußten, Vermengung der antiken Topoi von Apotheose durch tugendhafte Taten und dem verbliebenen ewigen Ruhm durch Gedenkzeichen mit der Tradition christlicher Märtyrer,<sup>187</sup> denen die unmittelbare Auferstehung in den Himmel garantiert ist, wurden die Seehelden nicht nur zu *exempla virtutis* stilisiert, sondern auch zu *exempla pietatis*.<sup>188</sup> Die Erinnerung an ihre Taten und nicht zuletzt die Betrachtung ihrer Grabmäler konnte als Aufgabe sowohl patriotischer als religiöser Natur gesehen werden – beide Aspekte dürfen nicht gegeneinander ausgespielt werden; gerade für die Zuhörer in der *publieke kerk* ergab sich das eine aus dem anderen. Diese Memoria führte weiter als die Vergegenwärtigung des *eigenen* Todes im Sinne der Vanitas, sie verpflichtete die religiöse Lebenshaltung in Bezug auf Gesellschaft und Vaterland.

Gerards Houckgeests Gemälde im Rijksmuseum zeigt das Vorbild, das Piet Hein für das religiöse Herz des Betrachters spielen konnte, auf besondere Weise: Direkt unter dem Bogen, der das Grabmal im Bild überspannt, entdecken wir ein Glasfenster (Abb. 124a). Vom hellblauen Hintergrund hebt sich eine Figur mit weißem Lendenschurz ab, die unverkennbar ein auferstandener Christus ist – möglicherweise der im Kirchenratsprotokoll angesprochene „Salvator“?<sup>189</sup> Die rahmende Architektur verbindet ihn optisch mit dem Monument und ermöglicht so die Assoziation der noch gerade sichtbaren Liegefigur Piet Heins mit der Christusfigur. Deutlich wird, daß sich das Monument nicht so sehr auf die Tradition des Hochaltars bezieht als auf das Heilige

---

selfs voor den alder-minsten Matroos. Den Prijs is op-ghestoecken / blinckende in aller ooghen / om hare herten te ontsteecken. Laer elck een syn beste doen / op dat hy dien ghewinne. God zal het goede voor-nemen zeghenen.“, ebd., fol. 7v.

<sup>184</sup> LAWRENCE 1992, 267.

<sup>185</sup> Vgl. etwa die Metaphorik in SPRANCKHUYSEN 1629B, fol. 6r: „Helaes’o glorieuse Helt! Onse sonden hebben ons uwer onwaerdich gemaect. Onse sonden hebben de schult van uwen doot. Wy hebben ‘tquaet gedaen / en ghy hebt daer om geleden. God / die in syn genade u aen ons geschonken hadde tot een zegen / getercht zijnde door inse sonden / heeft tot e[n]e straffe / u van ons wech gehaelt / in synen toren.“

<sup>186</sup> Vgl. LAWRENCE 1992, 272ff.

<sup>187</sup> Vgl. ebd., 282, 287, 290ff. Eine exemplarische Studie zur Vermengung antiker und christlicher Topoi im Bild Wilhelm von Oraniens bietet BECKER 1986.

<sup>188</sup> Dies freilich ist nicht durchgehend, sondern – verwundert es? – bei Publikation von Prädikanten zu beobachten; aus Anlaß von De Ruyters Tod etwa zog Henricus Rulæus (1612–1680) ausführliche Lehren, RULÆUS 1677. Rulæus war der *Primus inter pares* der Amsterdamer Prädikanten, nach der Aussage Geeraerdts Brandts hörte man seiner Predigt „met een verslagen hert en schreijende oogen aandachtelyk“ zu, BRANDT 1687, 1009; zu ihm: R.B. Evenhuis, Art. Rulæus (of Ruyt), Henricus, in: BLGN, Bd. 1 (1978), 300f.

<sup>189</sup> Siehe oben, Anm. 154. Die Restauratorin bestätigte auf Nachfrage, daß die entsprechende Stelle zur originalen Farbschicht gehört und nicht angetastet wurde.

Grab, wie es im Spätmittelalter auch in die Chorumgänge niederländischer Kirchen gehauen worden war. So gesehen vergewissert das Bild den Betrachter der Auferstehung des Helden, die diesem in der Nachfolge Christi durch Sieg und Tod hindurch – daran erinnern die eroberten spanischen Kriegsflaggen über dem Grab –sicher sei.

#### 6.4.2 Zufall oder Mitte: die Begegnung mit dem Grab im Bild

Auf zahlreichen Interieurs, die Hendrick van Vliet von der Delfter *Oude Kerk* gemalt hat, ist das Grabmal für Maerten Harpertsz. Tromp zu sehen, und zwar in auffälliger Nähe zur Kanzel, gar einer Predigt, oder als Element im Hintergrund, das beim betrachtenden Gang durch den Raum entdeckt werden will.<sup>190</sup> Ein Beispiel, das beide Aspekte verbindet, befindet sich in Wien (Abb. 129).<sup>191</sup> Man kann argumentieren, daß die Platzierung des Monuments in dem Raumteil, der malerisch am meisten herausforderte und dadurch eine Südwest-Nordost-Blickrichtung am interessantesten erscheinen ließ, sein vielfaches Vorkommen automatisch mit sich brachte. Das ist sicherlich nicht falsch, nur sollte man bedenken, daß es gerade bei Durchblicken durch mehrere Pfeilerstellungen durch minimale Verschiebungen wiederum einfach verdeckt werden konnte.<sup>192</sup> Das Grabmal ist zumeist fragmentarisch sichtbar und wird vielleicht deshalb leicht als selbstverständlicher Teil des Kirchenraums angesehen – was es ja auch war. Erkannte man es wieder, was für ein lokales Publikum kaum zu bezweifeln ist, ermöglichte das Fragment, die Gesamtheit zu imaginieren – und die damit verbundene Memoria. Gemälde wie dieses forderten die Betrachter somit auf, mit ihren Gedanken und ihrem Vorstellungsvermögen bei Tromp zu verweilen – und damit ähnliches zu leisten wie die oftmals dargestellten betrachtenden Besucher. Daß dem Betrachter eigene Aktivität in Bezug auf seine Erinnerungs- und räumliche Vorstellungsgabe abverlangt wird, hat Gerard Houckgeest mit seiner Darstellung des Oraniermonuments in der *Nieuwe Kerk* vorgeprägt. Hier gibt Hendrick van Vliet ihr eine der *Oude Kerk* und seinen malerischen Fähigkeiten entsprechende Form. Man kann die Tiefe des Kirchenraums

---

<sup>190</sup> Das Grabmal mit Predigt findet sich auf unseren Abbn. 75 u. 78, mit Kanzel, aber ohne Predigt auf unseren Abbn. 53, 77 u. 102, einem kürzlich versteigerten Gemälde sowie einem mit unbekanntem Verbleib (zu beiden oben, Kap. 5.1.1, Anm. 13 u. 24). Das Grabmal ist erst im Hintergrund zu entdecken z.B. auf unseren Abbn. 56, 80 u. 130, einem Gemälde in Wien (die Daten oben, Kap. 2.5.1, Anm. 316) und zwei Gemälden im Kunsthandel (oben, Kap. 6.2, Anm. 91 bzw. Lw, 78,7 x 62,2 cm, zuletzt Verst. New York (Sotheby), 5.11.1986, Nr. 55; LIEDTKE 1982A, 107, App. II: Nr. 77).

<sup>191</sup> Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, Holz, 52 x 42,5 cm, sign. l. auf dem schwarzen Streifen an der Pfeilerbasis: van Vliet/1671, Wien, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, Wien, Inv.-Nr. 716; dazu LIEDTKE 1982A, 108, App. II: Nr. 84; KAT. WIEN 1992, 399-402, Nr. 129.

<sup>192</sup> Vgl. dazu unsere Abbn. 81 u. 103, ein Van Vliet zugeschriebenes Gemälde in Dessau (Lw, 79,5 x 64,0 cm, Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie Dessau; Inv.-Nr. 740; dazu BEST.-KAT. DESSAU 2005, 231f., Abb.), ein Gemälde in München (die Daten oben, Kap. 5.1.1, Anm. 15), eines früher in der Sammlung Davies (die Daten oben, Kap. 6.2, Anm. 30) und eines aus einer Berner Versteigerung (die Daten oben, Kap. 5.1, Anm. 11).

durchmessen, um das Tromp-Grabmal schließlich – jedoch nicht immer notwendigerweise – als Ziel seiner Betrachtung zu erkennen.

Eine ganz andere Strategie verfolgen die Gemälde, die Seeheldengräber außerhalb Delfts in Szene setzen: die Monumente beeindrucken dort unmittelbar. Die Ausführung und ihr jeweils großes Format lassen schließen, daß es Auftragswerke waren, die dem mutmaßlichen von Cornelia Teding van Berkhout zur Seite gestellt werden können.

Das Grabmal für Jacob van Wassenaer Obdam (1610–1665) im Chor der *Grote Kerk* in Den Haag, von Bartholomeus Eggers im Auftrag der Generalstände 1667 gestaltet, hat Hendrick van Vliet so gemalt, daß es der Inszenierung des Oraniermonuments gleichkommt (Abb. 131).<sup>193</sup> Wie Eggers' Entwurf jenes zum Vorbild nimmt und gar zu übertreffen suchte, waren es für das Gemälde die inzwischen wohlbekanntenen und bewährten Bildstrategien aus Delft. Wir schauen direkt von Südosten auf die freistehende Figur des lebenden Admirals, die von einer Fama/Victoria mit einem Siegeskranz gekrönt wird, kein Pfeiler – und nicht einmal betrachtende Besucher – behindern unsere freie Sicht auf den Helden. Dieser steht unter einem Baldachin, dessen Gestalt auf Katafalke für gekrönte Häupter zurückgeführt werden kann.<sup>194</sup> Diese Form betont Wassenaers Nobilität und rehabilitiert ihn, der nicht unbedingt ein erfolgreicher Militär gewesen war, mithin. Zugleich mag sie die Souveränität der Republik, in deren Auftrag Wassenaer gekämpft hatte, unterstrichen haben.<sup>195</sup> In einer Zeit, die für die Vereinigten Provinzen immer prekärer wurde, beschwor das Grabmal für Wassenaer Obdam die Tradition des Freiheitskampfes und ihre Verkörperung, Wilhelm von Oranien, und aktualisierte sie im sichtbaren Gedenken, um mit allen anderen Seeheldenehrungen in der statthalterlosen Periode das Fehlen der zentralen Figur im Staat, des Statthalters, gleichsam zu kompensieren.<sup>196</sup> In seiner unverkennbaren Nähe zu den Darstellungen des Oraniermonuments führte Van Vliets Gemälde diese Absicht mit malerischen Mitteln durch.

Das gesamte Tableau wird durch einen nach rechts „geschobenen“ grünen Scheinvorhang enthüllt, welcher mit seiner anziehenden Taktilität den Betrachter nicht nur einlädt näherzutreten,

---

<sup>193</sup> Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Der Chor der Jakobskerk in Den Haag mit dem Grabmal des Admiral Jacob van Wassenaer Obdam*, Lw, 93 x 71,1 cm, wahrsch. sign. und dat.: 1667, Brunswick (Maine), Bowdoin College, Museum of Art, Florence C. Quinby Fund, Inv.-Nr. 1971.6; LIEDTKE 1982A, 110, App. II: Nr. 132.

Auf eine zweite Darstellung dieses Grabmals kann nicht gesondert eingegangen werden, es ist nur von einer Abbildung bekannt und kann nicht unmittelbar einem Maler zugeordnet werden (im RKD sowohl bei Van Vliet als De Blicq): *Ein Paar vor dem Grabmal Jacob van Wassenaer Obdam*, Lw, 90 x 110 cm, zuletzt Verst. London (Ph), 19.4.1994, Nr. 92 (als Umgebung G. Houckgeest), Abb. in: SCHOLTEN 2003, 177, Abb. 162 (als Hendrick van Vliet (?), ca. 1670).

<sup>194</sup> Zur Ikonographie und ikonographischen Bezugspunkten SCHOLTEN 1995, 73-76 bzw. SCHOLTEN 2003, 155-169, hier bes. 157ff.

<sup>195</sup> SCHOLTEN 2003, 148, 159f.

<sup>196</sup> Vgl. ebd., 172f.

sondern selbst so positioniert ist, daß er als Schnittstelle dazu auffordert, die entscheidende Ikonographie des Grabmals zu entschlüsseln. Vom Vorhang ausgehend, fällt als erstes die sitzende Mutter ins Auge, der kleine Junge hinter ihr hat mit seinen Händen das Gitter umfaßt und schaut auf die Frauengestalt an der rechten vorderen Ecke des Grabmals. Mit der Lanze in der Hand ist sie als *Prudentia (militaris)* in Gestalt der Pallas Athene zu identifizieren,<sup>197</sup> die mit der für uns ebenfalls sichtbaren Allegorie der Tapferkeit (*Fortitudo*) sowie mit Wachsamkeit (*Vigilantia*) und Treue (*Fidelitas*) Wassenaer Obdam umgibt. Der Nachdruck auf Kenntnis und militärischer Klugheit auf der einen und Tapferkeit auf der anderen Seite, wie sie Van Vliets Perspektive auf das Grabmal ermöglicht, dürfte die Nobilität des Erinnerten noch einmal in Erinnerung rufen – Pallas Athene war immerhin die Lehrerin des Adels<sup>198</sup> – und als Stütze des Landes begreifen lassen. Im selbstverständlichen Kontext der ehemaligen Jakobskirche wird Jacob van Wassenaer Obdam so als glorreich in Marmor „auferstandener“ Held inszeniert.

Auf das gleiche Jahr 1667 datiert ist ein Gemälde von der Hand Anthonie de Lormes, das kürzlich im Kunsthandel aufgetaucht ist (Abb. 132).<sup>199</sup> Es zeigt das Grabmal für den Rotterdamer Vizeadmiral Witte Cornelisz. de With (1599–1658),<sup>200</sup> das in der Rotterdamer Hauptkirche errichtet wurde. Wir sehen auf die Ostwand der ehemaligen Nikolauskapelle, die Anfang des 16. Jahrhunderts auf die Breite rechten Querschiffarms erweitert wurde<sup>201</sup> und treffen damit geradewegs auf das Monument. Die Datierung des Bildes, an dessen Authentizität nicht gezweifelt wird, wirft die Frage auf, ob De Lorme hier nach einem Entwurf des Monumentes gearbeitet hat, das gemeinhin auf 1669 datiert wird.<sup>202</sup> Der Maler hätte also eine eindrucksvolle Vision des geplanten Grabmals und seines Funktionierens in der *Laurenskerk* geschaffen. Pieter Rijcx (gest. 1681), der auch für das Epitaph für Jacob van Delff in der *Oude Kerk* verantwortlich zeichnete,<sup>203</sup> hat es nach einem Entwurf von Jacob Lois (gest. 1676) gehauen. Im Aufbau ähnelt es dem Tromp-Grabmal, allerdings wird die Tempelfront von zwei statt vier Säulen und einem Pilasterpaar gebildet. Aufgrund der dorischen Ordnung und den Ganzfiguren von Neptun und Mars im Relief erscheint es weniger anmutig als jenes, wenn man davon im Bezug auf das Delfter Vorbild überhaupt sprechen kann. Der Gisant des Admirals liegt nach links gewendet, was sich durch seinen Ort erklärt: er „schläft“ zwar und hat den Kopf nach vorn gewendet, seine Haltung aber

<sup>197</sup> Dieses Attribut wurde offenbar im 18. Jahrhundert durch einen Spiegel ersetzt, ebd., 154.

<sup>198</sup> Ebd., 162.

<sup>199</sup> Anthonie de Lorme, *Das Innere der Laurenskerk, Rotterdam, mit dem Grabmal von Admiral Witte Cornelisz. de With*, 1667, Lw, 116,2 x 101,9 cm, sign. u. dat. l.u. an der Schwelle: A. de Lorme. 1667, Ksth. Johnny Van Haefen, London, verkauft auf der TEFAF, März 2008, vgl. dazu den Katalogeintrag von Pippa Mason im Verkaufskatalog, *Dutch and Flemish Old Master Paintings*, Nr. 12; dort auch die Zuschreibung der Staffage an Ludolph de Jongh.

<sup>200</sup> Er starb im vierten Nordischen Krieg in der Schlacht im Sund, Kurzbiographie in: EEKHOUT 1992, 78.

<sup>201</sup> BESEMER 1996, 31ff., vgl. den Grundriß ebd., 102f.

<sup>202</sup> SCHOLTEN 2003, 61, 258, Anm. 14. Die Entwurfsmodelle werden 1668 datiert.

<sup>203</sup> Oben, Kap. 6.3.1, Anm. 105.

bezieht sich auf den Chor. Anthonie de Lorme läßt unseren Blick zum Grabmal hinaufsteigen, da er mit dem urinierenden Hund rechts und seiner Signatur links die Stufe zum etwas höheren Fußbodenniveau der schließlich bereits zum ersten Chorjoch gehörenden Kapelle betont. Die augenscheinlich hoch stehende Mittagssonne scheint durch das Fenster in der Kapelle, wodurch sich nicht nur das stark kontrastierende Relief, sondern auch die auffallenden Lichtstrahlen auf der Wand und dem bis zum Eichenlaubkapitell sichtbaren Pfeiler erklären sollen. Diese Lichtstrahlen rahmen gleichsam den Blick in den Chor, wo Gestühl und eine Schrifttafel sichtbar sind. Das von gemaltem Rollwerk umfaßte Bord, das um 1618/19 über der Regierungsbank am Scheitel des Chores angebracht wurde, enthielt die Einsetzungsworte des Abendmahls, geschrieben in Gold auf blauem Grund.<sup>204</sup> Es ist auch auf anderen Gemälden Anthonie de Lormes prominent sichtbar, wo es – an der entsprechenden Stelle stehend – den Eindruck erwecken kann, es sei ein Hochaltar.<sup>205</sup> In unserem Kontext sollte die bildliche Beziehung zwischen den beiden mehr oder weniger rechteckigen Formen, dem Grabmal und der Abendmahlstafel, nicht unbemerkt bleiben. Prominent inszeniert wird der Erinnerungsort für den Seehelden Witte de With, dessen Ruhm durch die Allegorien am Grabmal verkündet wird. Der Farbkontrast zwischen weißem und rotem Marmor wird durch die dunkle Einfassung hervorgehoben, deren Bogenform der architektonische Blendbogen noch einmal überhöht; nicht zu vergessen aber ist das Format der Leinwand selbst, auf der die weißen Wandflächen an sich bereits imponieren. Für die gezeigte Architektur und die Figuren ist das Grabmal allerdings nur eine – wichtige – Station. Folgen wir der Anordnung der, Ludolph de Jongh zugeschriebenen, Staffage: vom Hund auf unserer Ebene über die Besucher vor dem Monument, zu denen Fremde und möglicherweise auch ein Ungläubiger, ein Türke, gehören, kommen wir zu dem kleinen Jungen und den zwei sich unterhaltenden Herren in den Chorumgang. Rechts hinter ihnen wird eine Tür nach außen geöffnet oder geschlossen, links stehen zwei weitere Figuren vor dem Ehrengestühl am Chorscheitel. Die Figuren sind so angeordnet, daß sie jeden Raumteil ganz wörtlich verstanden betretbar machen und so auch für das Auge des Betrachters eröffnen. Der Durchblick zur linken Seite verortet Witte de With ganz ausdrücklich in der Kirche – nicht nur im altherwürdigen Gebäude, sondern im reformiert genutzten.

---

<sup>204</sup> REM 1998, I, 132-135, 166; möglicherweise ersetzte es eine Tafel von 1574, „waarin het nachtmael geschilderd zal worden“, ebd., 155f.

<sup>205</sup> Bes. Anthonie de Lorme, *Blick in den Chor der Laurenskerk in Rotterdam mit fiktiver Abschränkung*, 1660, Lw, 114 x 114 cm, sign. u. dat. l.u.: A. DE. LORME. 1660, Edinburgh, National Gallery of Scotland, Leihgabe von The Earl of Derby's estate, Knowsley), Inv.-Nr. NGL 025.83; vgl. auch De Lormes Gemälde in Ringwood (Lw, 91 x 125 cm, sign. u. dat. l.u.: A.DE LORME./ 1653, Ringwood/Hampshire (UK), Bisterne House, Sammlung Mills) und Dublin (Lw, 87,1 x 73,17 cm, Dublin, National Gallery of Ireland, Inv.-Nr. 558).

Nicht umhin können wir um ein Gemälde, in dem die in der zweiten Jahrhunderthälfte stets ausgefeiltere Erinnerungskultur um die Seehelden kulminiert und das deshalb als Abschluß dienen soll: Emanuel de Wittes Gemälde des Grabmals für Michiel de Ruyter (Abb. 133).<sup>206</sup> Das Monument für den 1676 in Süditalien umgekommenen und ein Jahr darauf in der Amsterdamer *Nieuwe Kerk* beigesetzten Admiral wurde von den Generalständen bei Rombout Verhulst in Auftrag gegeben und 1681 vollendet.<sup>207</sup> Aus den Quellen wissen wir, daß die Familie De Ruyters sich entscheidend daran beteiligt hatte, die Memoria des „Helden“ zu kultivieren und zu kanonisieren. Die Familie sollte bei Geeraert Brandt *Het Leven en Bedryf van den Heere Michiel de Ruyter* bestellen, das schließlich 1687 prestigeträchtig herausgegeben werden sollte.<sup>208</sup> Engel de Ruyter, der sich als ältester überlebender Sohn und Vizeadmiral von Holland und Westfriesland als natürlicher Erbe des Vermächtnisses betrachtet haben dürfte,<sup>209</sup> meldete nicht nur bei Rombout Verhulst ikonographische Änderungswünsche an, sondern war auch der Auftraggeber für Emanuel de Wittes Gemälde, „synde ‘t affbeeltsel van de sepulture van wijlen den beroemde See-helt“.<sup>210</sup> Es war, als Engel im Februar 1683 sterben sollte, jedoch noch nicht fertig, weshalb sich der Maler Anfang Juni mittels Notar an dessen Erben wandte mit der Bitte es ihm abzukaufen, da es nun „volmaect“ war. Am 1. September, als die Erbmasse Engel de Ruyters verteilt wurde, war das Gemälde immer noch nicht bezahlt, was vielleicht am geforderten hohen Betrag von 315 Gulden lag.<sup>211</sup> Die Auseinandersetzung um diesen Auftrag muß Aufsehen erregt haben, schließlich kannte Arnold Houbraken die Geschichte. Von ihm erfahren wir mehr Details: Der Angesprochene, den Emanuel de Witte *nomine uxoris* für die Entgegennahme des Auftragswerks verantwortlich gehalten hatte, war wahrscheinlich der Amsterdamer Prädikant Bernardus Somer (1642–1684), der mit Engel de Ruyters jüngerer Halbschwester Margaretha verheiratet war.<sup>212</sup> Er, „niet veel werk van schilderyen makende“, habe, wie Houbraken überliefert, De Witte zunächst 200, danach 300 Gulden geboten, doch blieb dieser „styfnekkig staen op het regt van zyn gemaakt verding, en schold den Predikant voor al wat leelyk was“.<sup>213</sup> Obwohl der Auftrag dem armen Künstler, der zu diesem Zeitpunkt nicht einmal einen Stuiver besessen hätte, willkommen gewesen sein dürfte, nahm Emanuel de Witte ein Messer und „sneed het stuk aan

<sup>206</sup> Emanuel de Witte, *Der Chor der Nieuwe Kerk in Amsterdam mit dem Grabmal für Michiel de Ruyter*, 1683, Lw, 123,5 x 105 cm, sign. u. dat. r.u.: E. De Witte A° 1683, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. SK-A-1642, als Leihgabe im Amsterdams Historisch Museum, Inv.-Nr. B 5828; dazu MANKE 1963, 98, Nr. 88; KAT. AMSTERDAM, RM 1976, 611f.

<sup>207</sup> NEURDENBURG 1948, 219.

<sup>208</sup> SIGMOND & KLOEK 2007, 165f.

<sup>209</sup> Vgl. auch oben, Kap. 6.4.1, Anm. 162.

<sup>210</sup> GAA, Not. M. Bocx, d.d. 4.6.1683, zit. nach BREDIUS 1915-1922, V, 1845f., Beilage cc, hier: 1845. Vgl. MANKE 1963, 5, 71.

<sup>211</sup> GAA, Not. G. Ypelaer, d.d. 1.9.1683; BREDIUS 1915-1922, V, 1846f., Beilage dd.

<sup>212</sup> Zu ihm Art. Bernardus Somer, in: BWNG, Bd. 3 (1856), 381f.

<sup>213</sup> HOUBRAKEN 1753, I, 283f.

riemen“.<sup>214</sup> Möchte man nicht annehmen, daß es sich bei dem uns erhaltenen Gemälde, welches auf 1683 datiert ist, um eine Replik handelt, dürfte die Legende an diesem Punkt übertrieben haben und gelangte das Werk letztlich doch in den Besitz der Familie. Das Rijksmuseum jedenfalls hat es im 19. Jahrhundert von Nachkommen De Ruyters erworben. Daß Houbraken die Gerüchte um De Wittes Rage kolportierte, war zweifellos ein Baustein für seine Charakter-skizze des Malers, die als moralisches Negativbeispiel fungierte. Die Tatsache aber, daß er den Vorfall überhaupt kannte, spricht für ein allgemeines Interesse: sowohl der ursprüngliche Auftraggeber, „Jonker Engel de Ruyter“, als der Prädikant Bernardus Somer waren Personen mit öffentlicher Reputation, doch war nicht zuletzt das Motiv, „het ingezigt van het Koor en dat gedeelte van de Nieuwe Kerk daar de Tombe, of Marmere Grafsteé van den Admiraal de Ruyter staat“, das De Wittes Werk zum „voornaamste zyner konstwerken“ machte.<sup>215</sup> Was aber trug es zur Memoria des Admirals bei, aus welchem Grund also hatte es Engel de Ruyter überhaupt bestellt? Oder anders, nach der Medienspezifität gefragt: was leistete ein Gemälde, was Grabmal oder Biographie nicht leisten konnten?

Geeraert Brandt hatte seine umfangreiche Biographie als schriftliches Pendant des Grabmals verstanden. Dessen Aufgabe sei es, „de gemoederen van de Hollanders, en hunne bondtgenooten“ zu bewegen, sich nach dem selben Ruhm zu sehnen, und alle Kapitäne zu ermuntern, De Ruyters Vorbild „voor ‘t Vaderlandt, en de vryheit van landt en zee“ auch um den Preis des eigenen Lebens nachzufolgen, da ihnen der Heldenlohn sicher sei. Demselben Ziel könne auch seine *Historie* dienen, „als vervaatende meenighvuldighe lessen en leeringhen van ‘t voorzichtig zeemanschap en stout soldaatschap [...]“.<sup>216</sup> Dem Betrachter von Emanuel de Wittes Gemälde wurden weder die Heldentaten De Ruyters vor Augen gestellt noch konnte man dessen Tugenden, wie am Grabmal, entziffern oder anhand der Allegorien entschlüsseln. Was wir sehen, ist das skulpturale Ensemble bestehend aus Gisant, den Tritonen, die in den dreigliedrigen Aufbau überleiten, links und rechts den zwei weiblichen Allegorien von *Prudentia* und *Fortitudo* und schließlich dem von zwei Tieren gehaltenen Wappen des Admirals, darüber befindet sich der offene Trauerkasten mit den Geschlechterwappen und De Ruyters ausgestellten Waffen und Waffenrock, der als solches an das ehrenvolle Begräbnis erinnert,<sup>217</sup> rechts aber das kleinere *rouwbord* des bereits 1673

---

<sup>214</sup> Ebd., I, 284.

<sup>215</sup> Ebd., I, 283.

<sup>216</sup> BRANDT 1687, 1014.

<sup>217</sup> Brandt schreibt dazu: „Daarna [nach dem Begräbnis und den Salutschüssen der angemeeerten Kriegsschiffe] werdt des Admiraals wapen in een oopen rouwkas om hoogh boven ‘t graf ten toon gehangen, en rondtsom de vier quartieren of wapendeelen, en daar onder de wapenrok vastgehecht. Men zette het kasquet boven de rouwkas, en aan elke zyde werdt een van de standaarden uitgesteeken, en wat hooger, in ‘t midden, de groote Admiraals vlagh.“, BRANDT 1687, 1008f. Zu De Ruyters Begräbnis im Vergleich mit dem Zeremoniell für Friedrich Heinrich kürzlich MÖRKE 2005.

gefallenen Stiefsohns des Admirals, Jan van Gelder,<sup>218</sup> wodurch der Chor ganz von der familiären Memoria besetzt zu sein scheint. Das nun ist das entscheidende: Die funeralen Relikte und das Monument sind so in die Architektur eingebettet, als gehörten sie ganz organisch dorthin und setzte das Grabmal etwa die Chorabschränkung nur fort. Wir befinden uns innerhalb des Chorbereichs vor dem Grabmal, gemeinsam mit anderen. Die Komposition mag Jantzen „in dieser frontalen Offenheit ohne jeden Reiz“ und das Werk folglich als „eines der langweiligsten unter allen Architekturen“ des Malers vorgekommen sein,<sup>219</sup> genau diese, bereits vorgegebene Einschließung des Betrachters in die Aktivität der Figuren jedoch ist es, die das Gemälde von der Biographie und dem Grabmal als solchem unterscheidet. Natürlich, das Buch will gelesen und das Monument betrachtet sein, das Gemälde aber setzt das Gesehen-Werden als bereits gegeben voraus: es zeigt das Grabmal *als* Betrachtetes und damit Michiel de Ruyter *als* Erinnernten. Wir beachten zu allererst den mit blau-rottem Mantel und gelbem Hut gekleideten Herrn, die beiden Damen neben sowie den möglicherweise zu ihm gehörenden Jungen und die Hunde, die uns am nächsten sind. Von links treten eine Frau und ein Mann – ein Geistlicher? – durch eine Tür zum Chorbereich hinauf, rechts hinten sind weitere Figuren. Der dunkelgekleidete Herr, welcher direkt vor der Absperrung und der Liegefigur De Ruyters am nächsten steht, ist unser Gegenüber, denn in der Gegend seines Kopfes konvergieren viele Fluchtlinien. Die Perspektivkonstruktion „zieht“ uns also in die unmittelbare Nähe des Grabmals und lässt uns nicht in Abstand verweilen, wie es die auffallendste, buntgekleidete Rückenfigur, welche sich als Identifikationspunkt anbietet, uns zunächst nahelegt, und lässt uns den Gisant als zentrale Gestalt betrachten.<sup>220</sup>

<sup>218</sup> „[...] welkers Wapens, Helm, Degen en Handschoenen aan de nevens staande Pylaar hangen“, COMMELIN 1693, 459; vgl. SIGMOND & KLOEK 2007, 169.

<sup>219</sup> JANTZEN 1979, 126.

<sup>220</sup> Diesen Aspekt des Nahetretens hat auch Joseph Mulder (1658–nach 1718), der Stecher der entsprechenden Illustration für Brandts Biographie, gekannt (Kupferstich eingebunden in Brandt 1687 zwischen S. 1008 und 1009, später auch in COMMELIN 1693 nach S. 456; zu Mulder: THIEME-BECKER, 25 (o.J.), 258f.; WALLER 1938, 232; HOLLSTEIN XIV, 99): Vor dem Monument, das die gesamte Breite des Blattes einnimmt, sehen wir links zwei Herren, einer weist auf De Ruyter, der andere hat seinen rechten Arm elegant auf einen Spazierstock gestützt. Die Gruppe könnte so aus einem Gemälde Emanuel de Wittes übernommen worden sein (Vergleichsbeispiele De Wittes sind: *Das Innere einer klassizistischen Kirche während einer Predigt*, 1674, Lw, 79 x 69 cm, sign. u. dat. l. auf dem Pfeiler: EDe Witte / fecit A° 1674, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv.-Nr. WRM 2620; MANKE 1963, 110, Nr. 133, Abb. 77; AUSST.-KAT. HAMBURG 1995-96, 62f., Nr. 23 – *Die Oude Kerk in Delft während einer Predigt*, Holz, 62 x 49,2 cm, sign. u. dat. l.u. auf dem Sockel, Chicago, The Art Institute of Chicago, Inv.-Nr. 1941.1038; MANKE 1963, 81, Nr. 14, Abb. 102 – *Das Innere einer protestantischen gotischen Kirche mit Motiven der Oude Kerk in Amsterdam*, Lw, 99 x 90 cm, Leipzig, Museum der Bildenden Künste, Inv.-Nr. 1074; MANKE 1963, 104, Nr. 110, Abb. 98), eine Tatsache, die noch einmal unterstreicht, wie wichtig das Bildkonzept dieses Malers – und der Delfter Tradition, in der er steht – für die Wiedergabe eines Grabmales war.

## 6.5 Die Kunst, den Tod zu sehen

„Nu siet des doots bedrijf, nu siet haer rechte wesen,  
Hoe meer ghy haer besiet, hoe min ghy haer sult vresen:  
Maer die haer aensicht vreest, haer prickel eynd'lick voelt,  
Hy kanse niet ontgaen, hie hy daer tegen woelt.“<sup>221</sup>

Das einleitende Gedicht eines Kapitels in der *Geestelicke Genees-Konst* (1651/52) des Dordrechter Prädikanten Jacobus Borstius (1612–1680) bringt eine Lehre der zeitgenössischen, reformierten Sterbenskunst auf den Punkt: es geht um eine stete Auseinandersetzung mit dem Tod, und zwar mit allen Sinnen. Der Text führt verschiedene Gestalten guten und schlechtens Sterbens vor Augen, bei dem der Autor das „*Komt en siet*“ der johanneischen Offenbarung bemüht (Offb 6), denn während der Stoff in „een comedie of kamer-spel“ von selbst Zuschauer anziehe, müsse der Tod mit drastischer Stimme angekündigt werden, sonst verjage er die Leute.<sup>222</sup> Wenn man den Tod aber „sterk aensiet“, verliere dieser seine Kraft.<sup>223</sup> Wie gegen Pfeile, die man von weiten ankommen sehe, könne man sich schließlich gegen den Tod „met goede medicijn“ wappnen,<sup>224</sup> rät Borstius, dessen Abhandlung man gut als geistliches Gegenstück der *Genees-konste* seines Dordrechter Mitbürgers Johan van Beverwijck verstehen kann.<sup>225</sup> Sich dem Tod auszusetzen, ist die Voraussetzung, seine drei Arten – körperlich, geistlich und ewig – nicht nur zu verstehen, sondern die entsprechende Arznei zu nehmen; und da die Sünde die Ursache des Todes sei, hieße dies nur: Eigen- und Gotteserkenntnis, das Hören auf das göttliche Wort, der Glauben an Jesus Christus und das Verbannen der Sünde, kurz, die Bekehrung zu Lebzeiten.<sup>226</sup> Hier ist nicht der Ort, Borstius und andere niederländische Werke in Tradition von *ars moriendi* und *meditatio mortis* einzubetten,<sup>227</sup> lediglich der Aspekt der sinnlichen Auseinandersetzung soll beleuchtet

---

<sup>221</sup> Borstius 1651/52, I, 93.

<sup>222</sup> Ebd., I, 108 („Maer de doot selfs op het tonneel te brengen / dat ware om de toe-hoorders en kijkers wech te jagen / want 'er elck van vervaert is / daerom was 't wel noodigh te roepen / *Komt en siet*.“, Hervorhebung im Original).

<sup>223</sup> Ebd., I, 111f. („Men seyt / dat katten wech gaen / als mense stijf in de oogen siet / daer van het spreek-woordt komt / *de kat uyt de boom kijken*; Maer gewisselick / de doot verliest haer kracht / en kan niet bestaen voor de gene diese sterck aensiet.“, Hervorhebung im Original).

<sup>224</sup> Ebd., I, 109.

<sup>225</sup> Johan van Beverwijck, *Schat der gesontheit. Met verssen verçiert / door Heer Jacob Cats* [...], Dordrecht: Mathias Havius, 1636; ders., *Schat der ongesontheit, ofte Genees-konste van de sieckten* [...], Dordrecht: Jasper Gorissz, 1642; ders., *Heel-konste, ofte Derde deel van de genees-konste, om de uytwendige gebreken te heelen*, Dordrecht: Hendrick van Esch, 1645. Die Werke des Arztes Johan van Beverwijck wurden einzeln und zusammen wiederholt gedruckt.

<sup>226</sup> Zusammenfassung bei K. EXALTO 1975, 143-155; die Sünde als Ursache des Todes zentral auch bei Calvin, ebd., 53f. im Bezug auf 1 Kor 15, 21.

<sup>227</sup> Die Sterbebuchgattung, die zunächst pastoraltheologische Anleitungen und im späteren Mittelalter zur Lektüre für Laien wurde, wurde auch von protestantischer Seite fortgesetzt. Während die Laiendogmatik auf lutherischer Seite um die Rechtfertigungslehre kreiste, verlagerten anglikanische und, wie Borstius, reformierte Autoren den Schwerpunkt eher zur Heiligung des Lebens – wobei auch dort, wie bei der Erbauungsliteratur im

werden. Die Todesbetrachtung nämlich erreichte im 17. Jahrhundert einen Höhepunkt, entscheidend war nun nicht mehr die Entscheidung der Sterbestunde, sondern gleichsam die Vorverlagerung des eigenen (geistlichen) Sterbens in das Leben. Wenn Borstius empfiehlt, man solle – wie die Ägypter angeblich stets einen Schädel auf den festlich gedeckten Tisch – „een schilderij van de doodt in ons hooft“ setzen und Dionysius Spranckhuysen einen ausführlich ausgeschmückten Dialog eines Jünglings mit einem „*Doots-hooft* van een jong af-gestorven mensche“ erzählt,<sup>228</sup> reflektiert sich diese Form der Meditation: auf der inneren Bühne wird der eigene Tod imaginierend antizipiert.<sup>229</sup>

Vor diesem Hintergrund sind die in diesem Kapitel erwähnten Bildstrategien noch einmal zusammenzuführen. Aufgefallen war die Thematisierung des Sehens, am deutlichsten mit Hilfe von vor Epitaphien oder Grabmälern verweilenden Figuren. Ihre Anwesenheit lud unseren Blick zum Innehalten ein, um sich dem Erinnerungsmal zu widmen, ganz so, wie es deren Inschriften selbst taten: Wanderer, lies! – „*Viator pauca haec lege*“ – beginnt nicht zufällig der Text auf dem Epitaph von Paulus van Beresteyn in der Delfter *Nieuwe Kerk* (Abb. 120).<sup>230</sup> Unsere eigene Position vor dem Bild wurde ausdrücklich mit der Stellung einer Figur vor dem Epitaph parallelisiert, ein anderes Mal lehrte erst nähere Betrachtung, wo sich unser Gegenüber befindet: nämlich in direktem Kontakt zum Grabmal De Ruyters, wie wir zuletzt gesehen haben (Abbn. 121, 132). Die Zuordnung zwischen Betrachtung, geöffnetem Grab und Kanzel kann unausweichlich festgelegt, oder aber durch uns erst entdeckt werden (Abb. 130).<sup>231</sup> Der Figur des Vorbeigängers ist eine besondere Spannung inhärent: wir sehen ihn in der Nähe zum Ort des *memento mori*, er bemerkt diesen nicht, wohl andere Personen im Bild (Abbn. 64, 115). Der Standort, den die Komposition zuweist, bringt uns zumeist selbst in die Position des zufälligen Vorbeigängers, wir sehen den Tod betrachtet – betrachten ihn aber nicht unbedingt selbst, da zugleich so viel anderes, lebendiges, in der Kirche geschieht. Houckgeests Schrägsicht in der *Oude Kerk* etwa läßt uns nur, wenn wir am vordersten Pfeiler rechts vorbeischaun, „zufällig“ das

---

Allgemeinen, konfessionelle Eigenheiten durch Überlappungen vielfach nicht sauber zu trennen sind; dazu allg. Rainer Rudolf und Rudolf Mohr, Art. *Ars moriendi*, I. und II., in: TRE, Bd. 4 (1979), 143-154; RUDOLF 1957. Zur literarischen Gestaltung der Todesmeditation in der deutsch-, englisch- und französischsprachigen Literatur des 17. Jhs.: WODIANKA 2003; WODIANKA 2004. Wichtig ist, daß die Autorin die *meditatio mortis* als Textstruktur begreift, die verschiedene literarische Gattungen prägte.

<sup>228</sup> BORSTIUS 1651/52, I, 110; SPRANCKHUYSEN 1647, 71 (Hervorhebung im Original). Zum alten Topos des Dialogs mit dem Totenschädel vgl. auch den berühmten Kupferstich Lucas van Leydens, *Jüngling mit Totenschädel*, um 1519, 18,4 x 14,5 cm (vgl. FILEDT KOK 1996, 156, Nr. 174) und das Gemälde desgleichen Themas von Frans Hals, ca. 1626-28, Lw, 92,2 x 80,8 cm, London, National Gallery, Inv.-Nr. NG6458.

<sup>229</sup> WODIANKA 2003, 116, 125ff.

<sup>230</sup> Text von Caspar Barleaus, hier zit. nach VAN BERESTEYN 1936, 16, Nr. VII.

<sup>231</sup> Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft*, 1659, Lw, 76,5 x 70 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv.-Nr. 1568; LIEDTKE 1982A, App. II: 107, Nr. 58; AUSST.-KAT. LEIPZIG 1998, 304f., Nr. I/78, Abb. (mit ausf. Lit.). Unter diesem Gesichtspunkt ähnlich ist ein Gemälde in Antwerpen (die Daten oben, Kap. 5.1.1, Anm. 24).

Gespräch des Totengräbers beobachten (Abb. 124). Die Gestaltung des „Spaziergangs“ überläßt es schließlich in De Wittes Gemälde in Worms der Entscheidung des Betrachters, ob er der zwingenden Pfeilerreihe rechts folgen oder sich links zu dem Herrn gesellen und dessen Interesse für das Lodensteyn-Epithaph teilen möchte (Abb. 117). Diese Alternativen zu unterbreiten mag freilich müßig erscheinen, wenn man das Gemälde ausschließlich als statisches Bild begreift, das keine nachfolgende Szene zuläßt. Versteht man die Malerei allerdings der zeitgenössischen Kunsttheorie entsprechend als bildnerische Entsprechung von Dicht- und Erzählkunst, die rhetorischen Prinzipien gehorcht, stellt es sich anders dar. Den Wendepunkt, die Peripetie – von Vondel als „staetveranderinge“ übersetzt, als den darzustellenden Moment zu wählen, war ein wichtiger Rat.<sup>232</sup> Mit Hilfe des schräg gerichteten, fragmentierenden Blickwinkels wird die bekannte Kirche als ein Raum dargestellt, der nicht unmittelbar erfaßt, jedoch nach und nach verstanden und imaginär erschlossen werden kann. Die aktive, den Raum „begehend“ erkundende Rolle, die Houckgeest und nach ihm auch De Witte und Van Vliet dem Betrachter zuweisen, unterstützt solche Momente von Spannung und Entscheidung: wenn er es möchte, kann sich der Betrachter als Akteur begreifen. Im betrachtenden „Mittun“ erweitert und vervollständigt er die Szenerie, auch, indem er sich selbst eine Rolle zuweist. Doch darf man ein Kircheninterieur so ohne weiteres mit einer Historie, der höchsten der drei „graden“ oder „trappen“ in der Malerei, gleichstellen? Das Niveau der Kunstprodukte wurde gemäß der aristotelischen Ordnung aufgrund des Dargestellten eingeteilt: Unbelebtem folgt Belebtes folgt der Mensch und das Geistige, Geschichte also und überlegtes Tun.<sup>233</sup> Daß die Kirchenarchitektur nicht unbelebt ist, dürfte inzwischen deutlich geworden sein, geht es doch stets um mehr als nur die Wiedergabe toter Materie. Die genaue Bestimmung allerdings führt uns zu einer grundsätzlichen Frage, die an dieser Stelle nur kurz problematisiert werden soll. Zu den „Kabinetstukken van allerley aert“ auf der zweiten Stufe der Malerei zählte Hoogstraten ausdrücklich Innenraumdarstellungen von „Paleizen, en Kerken, en schoone gebouwen“.<sup>234</sup> Hier wie im Hinblick auf den Großteil der holländischen Malerei überhaupt (wozu auch die sogenannten „modernen historien“ gehören) bedeutet dies aber nicht, daß rhetorische Prinzipien und Praktiken – und damit ein ähnlicher Anspruch wie bei der Historienmalerei – *nicht* für ihre Konzeption und Rezeption leitend gewesen sein können.<sup>235</sup> Nun soll jedoch allein die Evokation der zufälligen und der bewußten

---

<sup>232</sup> Vgl. Barbara Gaehtgens in: GAEHTGENS & FLECKNER 1996, 179f., zu Samuel van Hoogstraten.

<sup>233</sup> Der Begriff der „graeden“ bei VAN HOOGST RATEN 1678, 75-87; grundlegend dazu EMMENS 1979, 146f., RAUPP 1983, 410f.

<sup>234</sup> VAN HOOGST RATEN 1678, 77f.

<sup>235</sup> Das für die holländische Malerei vielleicht sogar typische „Durcheinander“ der verschiedenen Bildtypen sieht man auch in der *Inleyding tot de hooge Schilderkonst* reflektiert, trotz des Bemühens zum schriftlichen Ordnen, etwa, wenn Van Hoogstraten zum Lehren von Kompositionsregeln das Beispiel eines Pfirsichstillebens nimmt, VAN HOOGST RATEN 1678, 181. Vgl. die Ansätze in den Arbeiten von GOEDDE 1989; G.J.M. WEBER 1994; J. MÜLLER 1994.

Begegnung und deren Belang vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Meditationspraxis interessieren.

Die Ansprache eines fiktiv „zufällig“ an einem Grab Vorübergehenden gehört zu den literarischen Topoi der *meditatio mortis* und es ist nichts Ungewöhnliches, wenn lyrische Epitaphtexte – und, wie wir wissen, auch tatsächlich gebrauchte – einen Leser in die Meditation des Ich einbinden und anhalten, über die eigene Sterblichkeit zu reflektieren.<sup>236</sup> Ganz ähnlich figurierten die Objekte in Joseph Halls *Occasional Meditations* (1630), die in den Niederlanden breite Rezeption fanden. Der lyrische Akteur freilich ist der Betrachter, der auf zufällig Beobachtetes geistlich nachdenkend reagiert. Alltägliches bietet die „Gelegenheit“ zur Meditation, wobei es sowohl willkürliche Wahrnehmungen von Kreatürlichem („Vpon a faire coloured Flye“) und menschlicher Kunstfertigkeiten („Vpon the sight of a great Library“) oder der eigenen Körperlichkeit („Vpon the shutting of one Eye“) sein können.<sup>237</sup> Impliziert ist dabei die Haltung, mit offenen Sinnen durch die Umgebung zu gehen, immer bereit, über Offenbarung, Glauben und die eigene Stellung zu Gott zu reflektieren, „the eye of Reason“ also zu schließen, um „most accurately with the eye of Faith“ zu schauen.<sup>238</sup> Es ist vor allem der Sehsinn, der „divine Opticks“ – durch die Welt zu Gott zu schauen – ebenso versinnbildlicht wie ermöglicht.<sup>239</sup> Diese Form der Meditation (*extemporal meditation*, wie Hall sie genannt hat) geschieht unsystematisch und spontan, wobei nur die gleiche Frequenz in einem bestimmten Punkt genügt, dem Meditierenden eine Resonanzfläche zu bieten, eigenes (bereits Verinnerlichtes oder Geglaubtes) noch einmal zu konkretisieren. Halls Texte sind immer beispielhafte Andachten, geben aber zugleich selbst die Gelegenheit zur Meditation während der Lektüre – imaginierend und nachvollziehend. Die devotionelle Übung kann mit der Kulturtechnik des emblematischen Denkens verbunden werden, das im Betrachten und Lesen lehrte, einen Gegenstand (*pictura*) mit einem Sinn, oder mehreren Alternativen, zu verknüpfen, ihn – und damit letztlich die Welt – neu zu lesen.<sup>240</sup> Jacob

---

<sup>236</sup> WODIANKA 2003, 127f.; andere Beispiele bei VAN INGEN 1966, 278-285; WODIANKA 2004, 328-333.

<sup>237</sup> HALL 1630, hier: Nrn. 48 (S. 118f.), 71 (S. 174-178), 50 (S. 122f.). Die dritte Auflage (HALL 1633) wurde mit 49 Texten auf 140 erweitert. Unter dem Titel *Autoschediasmata. Vel, Meditativncula subitanea* wurde das Werk in das Lateinische (1635) und davon ausgehend bereits 1639 ins Niederländische übersetzt (*Subite meditatie dat is: eenige geestelijcke bedenckingen, getrocken uyt verscheyden dinghen, die onverwacht voorvielen*, übers. von J. Sanderus, Dordrecht: Fr. Boels, 1639; vgl. SCHONEVELD 1983, 205, Nr. 318). Zu Halls Meditationstechnik vor allem HUNTLEY 1981; MCCABE 1982, 141-214; STRÄTER 1987, 85-90, 96ff., grundlegend für den englischen Kontext: MARTZ 1976.

<sup>238</sup> HALL 1630, 122.

<sup>239</sup> Vgl. MCCABE 1982, 149 und den dort zitierten Satz aus Halls *Remedy of Prophanesse* (1637): „The carnall eye looks through God, at the world; The spirituall eye lookes through the world, at God.“

<sup>240</sup> Das kann an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt werden, erscheint mir aber auch im Bezug auf die Rezeption von Gemälden, die schließlich ebenso „Gelegenheiten“ zum Wahrnehmen boten, essentiell. Die Herausforderung der Emblematik ist eben, daß *inscriptio* (Motto), *pictura* (Bild) und *subscriptio* (Epigramm) – wenn man die nicht immer durchgeführte klassische Dreigliedrigkeit benutzen möchte – inhaltlich

Cats hat Halls *Meditations* unter dem Titel *Invallende Gedachten, Op voorvallende Gelegheden* (1655) ausdrücklich adaptiert; diese Gedichte wurden zusammen mit den nach dem gleichen Prinzip geschriebenen *Hof-gedachten*, in denen er Wahrnehmungen in der Natur seines Landsitzes zum Ausgangspunkt genommen hatte, herausgegeben.<sup>241</sup> Im Gegensatz zu seinem Vorbild waren Cats' Werke teilweise mit Kupferstichen – von Adriaen van der Venne – illustriert, ebenso wie ein späteres Buch, das Samuel van Hoogstratens Bruder Frans aus Anlaß des Todes des Dichter und Staatsmannes herausgeben sollte.<sup>242</sup> Zuvor hatte bereits Cornelis Hendriksz. Udemans, wie dieser aus Zeeland stammend, ausdrücklich auf Cats Bezug genommen.<sup>243</sup> Der Delfter Prädikant und Dichter Volckerus van Oosterwijck übertrug Halls Überlegungen in Reimform und fügte eigene *drie hondert Stichtelijcke en leersame bedenkingen over verscheyden gelegtheden betreffende d'Oeffeningen der Godsaligheyt* hinzu.<sup>244</sup> Ein anderer Prädikant, der bereits zur Sprache gekommene Franciscus Ridderus, gebrauchte „zufällige“ Beobachtungen für eine fiktive Unterhaltung von Reisenden – „Een Polityck, een Theologant, en een Schipper“. Im Vorwort referierte er ausdrücklich auf Hall und Cats' *Hof-gedachten*. Der Dialog sollte Vergnügliches und Wissenswertes bieten, wobei die Figur des Theologen in der reisenden Gesellschaft es stets

---

zwar ineinandergreifen, jedoch keine unmittelbare Deutung bieten, sich eher gemeinsam auf etwas anderes beziehen. Albrecht Schöne nennt es die *significatio*, das freilich im Gegensatz zu ihm nicht als substantiell mit dem Gezeigten/Gelesenen verbunden sein muß. „Jedes Emblem ist insofern ein Beitrag zur Erhellung, Deutung und Auslegung der Wirklichkeit“, SCHÖNE 1964, 25. Später formulierte er, daß „[...] die Sinnbildsammlung geradezu als ein Mittel zur Einübung des Lesers in die eigene emblematische Exegese dienen [mag] (die ihre Gegenstände dann nicht mehr nur in Emblembüchern findet.) In jedem Fall aber zielt die ‚rätselhafte Spannung‘ der Embleme darauf, die Reflexion des Lesers und Betrachters in Gang zu setzen“, zit. nach DALY 1979, 120. Zur Emblematik grundlegend HECKSCHER & WIRTH 1959; im Bezug zur geistlichen Erbauung HÖPEL 1987; zeichentheoretisch klar analysierend u.a. SCHOLZ 1981; SCHOLZ 1982; SCHOLZ 2002; von bildhistorischer Perspektive: WARNCKE 1987, 161-192.

<sup>241</sup> Jacob Cats, *Hof-gedachten, Dat is, Invalen, by gelegtheyt oft op 't gesichte van Boomen, Planten, Bloemen, Kruiden, en diergelijcke Aerdt-gewassen, Verweckt, in 't buyten-leven, van den Schrijver, op Sorgh-vliet*, Amsterdam: Jan Jacobsz. Schipper, 1655; mit fortlaufender Paginierung anschließend: *J. Cats Invallende Gedachten op Voorvallende Gelegheden*. Zu Cats vgl. PORTEMAN 1992; PORTEMAN 1994 und grundlegend MERTENS 1943, 244-299.

<sup>242</sup> Die Illustrationen bringen die Gelegenheitsmeditationen noch näher an die Gattung des Emblembuchs, die in der niederländischen Bildkultur besonders populär war – und nicht zuletzt durch Jacob Cats kultiviert wurde. Die gewählten Themen und die Illustrationen wirken oft so, als hätten sie übliche Motive aus der „Genre“- oder Landschaftsmalerei zum Vorbild genommen.

F[rans] v[an] H[oo]gstraeten], *De Schoole der Wereld, Geopent in CXL Vliegende Bedenkingen op veelerhande voorvallende Gezichten en Zaeken; Toege-eigent aen den overleden Heere Jacob Cats Door F.V.H. Met kopere Plaeten verzien*, Dordrecht: Francois van Hoogstraeten, 1682, mit Illustrationen von Arnold Houbraken.

<sup>243</sup> Cornelis Udemans, *Het Geestelyck Gebouw met Sinne-Beelden verciert [...]*, Middelburg: Henrick Smidt, 1659.

<sup>244</sup> Vgl. zu ihm oben, Kap. 6.3.2. Volckerus van Oosterwijck, *Den Christelicken Seneca Ofte Ioseph Halls Drie Hondert Gulde Spreucken, uyt de Engelsche Tale op rym gestelt [...]*, Delft: Pieter Christiaensz, 1657; ders., *De Hof-Bloemen Ofte Drie Hondert Stichtelijcke en Leersame Bedenkingen over verscheyden gelegtheden betreffende d'Oeffeningh der Godsaligheyt [...]*, Amsterdam: Willem van Beaumont, 1659.

versteht, geistlich zu belehren und etwa Künstleranekdoten, die gelegentlich des Sehens von Gemälden und eines Malers ausgetauscht werden, entsprechend umzubiegen.<sup>245</sup>

Sinnliche Eindrücke als Ausgangspunkt für geistliche Gedanken zu nehmen, war also nichts ungewöhnliches und wurde, im Gegenteil, gerade von Reformierten, die vom Puritanismus inspiriert waren, eingesetzt und gefördert.<sup>246</sup> Während die Betrachtung eines Grabes bei Gelegenheitsmeditationen üblicher Stoff war, aber einer unter vielen, kannte die Rhetorik in Schriften, die sich ausdrücklich in die Tradition der *ars moriendi* stellten, die Evokation sinnlichen Erlebens. Mit starken Worten stellte Jacobus Borstius etwa den Tod eines reichen Bürgers vor Augen, gestorben käme er mit seinen schönen Kleidern „op een arm slaepklaken en stroo-wis uyt“, um „in een doot-kist van 6. of 7. voet“ zu enden. Alle Besitztümer seien nichts wert, sobald der Tod „maect dat hy sijn stinckenden aessem uyt-blaest“, „daer leyt hy dan en stinckt / en laet niet na als een leelicken rook / daer van sijn vrienden afkeerigh zijn“. Wären ihm die Leute zu Lebzeiten ehrfürchtig begegnet – „nu gaense hem onder de voet treden / en loopen over sijn lijf henen sonder schroom / en achten hem gantsch niet [...]“.<sup>247</sup> Der Kirchenraum mit seinen Grabstätten wird zum Symbol zur Unterschiedslosigkeit im Tod, und stellen wir uns vor, daß derartige auch in einer Predigt gesagt worden sein kann, wird die körperliche Beziehung, mit der es die um die Kanzel versammelten Zuhörer aufnehmen konnten, fühlbar. Dionysius Spranckhuysen beschrieb das Sterben noch drastischer. Im Bezug auf Prediger (Kohélet) 7,2 – „T is beter te gaen in het klaechhuys / dan te gaen in het huys der maeltijt“ – empfahl er, das Hinscheiden mit „een aendachtigh ooghe“ zu beobachten,

„neerstelijck aenmerkende / hoe swaer dat hun in de ure des Doots valt de ghedachtenisse van alle haer begaene sonden / en van het strenge oordeel Godts / voor het welcke sy sullen moeten verschijnen: wijders / hoe das sy op het eynde talmen / steenen / nae den adem hyghen / ende het klamme koude sweet van benautheyt haer aen alle kanten uyt-borst: Eyntelijck / hoe dat haere ooren versterven / de kaken in vallen / de Neuse spits wort / het gesichte breeckt / de borst swelt / de keele reutelt / ende den Vreessem als met de Ziele ten monde uyt=borrelt.“<sup>248</sup>

Zwar sei es im allgemeinen nicht schön, doch ein „veel nutter / veel saligher spektakel / als men kan hebben in het *huys der maeltijt*“.<sup>249</sup> Das Sterbehaus sei ein Ort, zu dem man sich wenden könne, ein anderer eine Kirche. Hörte man die zu einem Begräbnis rufenden Glocken, möchte der Prediger, so Spranckhuysen, „dat wy daer henen sullen *gaen*“ und

---

<sup>245</sup> RIDDERUS 1663, 216-233.

<sup>246</sup> Petrus Wittewrongel etwa empfahl es in seiner *Oeconomia christiana. Ofte Christelike huys-houdinge. Besitert naer den reghel van het suyvere woordt Godts* (1655) neben der Bibelmeditation ausdrücklich, GROENENDIJK 1984, 121f.

<sup>247</sup> Alle Zitate: BORSTIUS 1651/52, I, 18f., 24.

<sup>248</sup> SPRANCKHUYSEN 1647, 66f. „Vreessem“ ist der Schaum, der dem Sterben aus dem Mund kommt, Art. vreessem, in: WNT, Bd. XXIII, Sp. 459f.

<sup>249</sup> SPRANCKHUYSEN 1660, 67.

„sien op de graf-stede[n] die geopent worden voor de Dooden / op de verrotte kisten / op den stanck der aerde / en op de Naecte beenderen / die uyt het stof op geraept zijnde / daer henen gesmackt worden. Hier sal de Mensche breydels vinden / om in te toomen sijn dertelheyt / grootsheyt / gierigheyt / en alle andere Sonden. Hier sal hy vinden sporen en prickels / om voortgestouwet te worden tot nederigheyt / matigheyt / wackerheyt en alle andere plichten van Godsaligheyt / dat de rechte wegen zijn tot een salige Doodt.“<sup>250</sup>

Die Todesvorbereitung gleicht hier fast einer synästhetischen Übung: geöffnete Gräber sehen, Verrottung riechen und hören, wie Knochen geräuschvoll hingeschmissen („gesmackt“)<sup>251</sup> wurden.

Für eine „zufällige“ Begegnung oder für die hier anempfohlene Auseinandersetzung bedurfte es der Wirkung auf die verschiedenen Sinne – bzw. deren Evokation mit bildenden Mitteln, die der rhetorischen *enárgeia* entsprechen,<sup>252</sup> um den Menschen für den Tod empfindlich und danach für die richtigen geistlichen Konsequenzen bereit zu machen. Vor Augen zu stellen, den Sehsinn anzusprechen also, war dabei stets das hauptsächliche, wenn nicht ausschließliche Mittel. Die betrachteten Kircheninterieurs brachten den Zuschauer zumeist in die Position eines Vorbeigängers, der den Zeichen des Todes „zufällig“ über den Weg lief, dabei allerdings immer wieder Personen sah, die bei diesen verweilten. Boten diese den Raum und die „Gelegenheit“ zur Meditation, wird die Lehre bei anderen wesentlich deutlicher, gar zwingender, etwa, wenn die Kompositionen den Betrachter auffordern, dasselbe zu tun (Abb. 121), nahezutreten (Abb. 133), ja, uns geradezu über offene Gräber stolpern lassen (Abb. 122). Auf die Spitze treiben es zwei ungefähr gleichzeitige Gemälde, eine 1657 datierte Ansicht des westlichen Endes der Delfter *Oude Kerk* von Hendrick van Vliet und ein Interieur Emanuel de Wittes.

Letzteres läßt uns in den Chor und den nördlich gelegenen *Snijderskoor* schauen (Abb. 134),<sup>253</sup> wobei das Gebäudeteil, in welches der Maler unseren Standpunkt legt – ein Joch im Schiff auf der ungefähren Höhe der Arkatur – derart geweitet ist, daß diese nur ein weit entferntes Dekor bilden können. Hinzu kommt, daß die kleine Orgel an die Grenze des Nebenchores zur angrenzenden Marienkapelle und die Kanzel an einen Pfeiler, der dem Bildverständnis zufolge die Vierung markieren sollte, versetzt zu sein scheinen – kurz, De Witte hat die Architektur, die Ausstattung und die Perspektive darauf derart manipuliert, daß der Vordergrund vollständig von zwei an einem großen Grab beschäftigten Totengräbern besetzt werden kann.<sup>254</sup> Der Bereich, in dem sie

<sup>250</sup> Ebd., 70 (Hervorhebung im Original).

<sup>251</sup> Vgl. Art. smakken, in: WNT, Bd. XIV, Sp. 2039-2045.

<sup>252</sup> Vgl. oben, Einleitung, Anm. 41.

<sup>253</sup> Emanuel de Witte, *Das Innere der Oude Kerk in Amsterdam mit zwei Totengräbern*, Holz, 59 x 51 cm, sign. auf dem Grabstein l.u.: Ede Witte, Strasbourg, Musée des Beaux-Arts; MANKE 1963, 93, Nr. 66, Abb. 29.

<sup>254</sup> Die gegebene widersprüchliche Beschreibung entspricht der Anlage des Bildes: zum Verständnis entscheidend ist die Tatsache, daß der Scheidbogen eine Erfindung des Malers ist. Er erweckt den Eindruck, das Querhaus vom Chor zu trennen, wobei sich die gezeigte Seitenorgel bereits auf dieser Höhe befindet, legt man das archi-

sich befinden, wird von der Sonne beschienen, wodurch er sich noch einmal von der Umgebung abhebt und, verstärkt durch die rote Oberbekleidung des stehenden, älteren Mannes, alle Aufmerksamkeit auf sich zieht. Wir müssen zunächst einen beschatteten Streifen „überqueren“, um die Situation mit unseren Augen zu erkunden. Das schräg liegende Brett vermittelt zwischen dem dunklen und dem hellen Bereich und überbrückt deren Grenze für den Betrachter; ähnliches tut auch der Hund, der seinen Kopf zum Geschehen gewandt hält. Es bietet sich ein genauer Blick auf die Konstruktion eines Grabes, das mit Brettern zu- oder aufgedeckt wird, auf ausgehobene Erde und aufgefundene Schädel. All dies fesselt das Interesse durch die angewandten malerischen Kniffe, die sich anhand der zeitgenössischen Kunsttheorie gut nachvollziehen lassen. In „het voorste of voornaemste van ‘t werk“ seien kräftige Farben wie das Rot statthaft, lichte Stellen seien dem Auge näher als dunkle, die zudem, wenn sie „met minder lichten minlijk verzelt zijn“ noch heller brillieren, so Samuel van Hoogstraten.<sup>255</sup> Entsprechend hatte bereits Franciscus Junius beobachtet: was mit „eenighe schaduwen ofte verdiepinghen“ umgeben sei, trete mit größerer Intensität („kracht“) hervor und begegne „d’oogen der aenschouwers selfs oock buyten het tafereel“.<sup>256</sup> „Wy zullen gaerne bekennen, dat dingen sterk in ‘t licht, en vooraen geschildert zijnde, het ooge des aenschouwers geweldich tot zich trekken“, schrieb Van Hoogstraten weiter, empfahl allerdings eine noch subtilere Methode, auf das Wichtigste aufmerksam zu machen: Hervorkommendes nämlich mit losen und groben, Zurücktretendes dagegen mit glatten Pinselstrichen zu malen.<sup>257</sup> Diese *kenlijkheyt* – die Eigenschaft von Stellen also, die sich von anderen unterscheiden und auf besondere Weise wahrnehmbar sind<sup>258</sup> – finden wir auch bei Emanuel de Witte, und zwar in seiner Darstellung des Herausgeschaukelten. Die Haufen sind mit losen, verschiedengerichteten Pinselstrichen bestimmt, wodurch eine Taktilität entsteht, der wir

---

tektonische Vorbild zugrunde (tatsächlich befindet sich die kleine Orgel an der Wand, die die erste Kapelle des Langhauses vom Querschiffarm trennt). Der Straßburger Komposition direkt vergleichbar sind zwei Gemälde De Wittes, auf denen er die Kanzel an der dem Vorbild entsprechenden Stelle, die Kanzel allerdings östlich von ihr, anordnete: Lw, 48 x 57 cm, Bergamo, Galleria Carrara, Pinacoteca di Arte Antica; MANKE 1963, 95f., Nr. 76, eine Abb. befand sich auf URL: <http://www.accademiacarrara.bergamo.it/iniziat/Rau/visita/weoukam0.html> (gesehen am 24. Febr. 2005) – Kupfer, 26 x 22 cm, New York, Sammlung John and Anne Lowenthal (1982); MANKE 1963, 92, Nr. 64, Abb. 28, vgl. AUSST.-KAT. NEW YORK 1988, 140, Nr. 60, Farbabb. auf S. 128 (mit Lit.) Mit diesen verbunden ist zudem eine der wenigen bekannten Zeichnungen des Malers im British Museum, London.

<sup>255</sup> VAN HOOGSTRATEN 1678, 304, 306.

<sup>256</sup> JUNIUS 1641, 264.

<sup>257</sup> „Ik zeg dan, dat alleen de *kenlijkheyt* de dingen naby doet schijnen te zijn, en daer en tegen de *egaelheyt* de dingen doet wechwijken: daerom wil ik, datmen’t geen voorkomt, rul en wakker aensmeere, en’t geen weg zal wijken, hoe verder en verder, netter en zuiverder handele. Noch deeze noch geene verwe zal uw werk doen voorkomen of weckwijken, maer alleen de *kenlijkheyt* of *onkenlijkheyt* der deelen.“, VAN HOOGSTRATEN 1678, 307 (Hervorhebung im Original). Am Beispiel Rembrandts ausgeführt durch VAN DE WETERING 1991-92, bes. 32-37 bzw. VAN DE WETERING 1997, 179-190, 322.

<sup>258</sup> Vgl. Art. kennelijkheid, in: WNT, Bd. VII.1, 2143f. (A.1): „Kenbaarheid ten gevolge van bijzondere eigenschappen“, A.2): „Onderkenbaarheid; onderscheidbaarheid; waarneembaarheid met of voor het oog [...]“).

uns nicht entziehen können. Bei den an Begräbnisse in Kirchen gewöhnten Zeitgenossen aber mußte dieser Anblick die Erinnerung an Verwesungsgeruch und den „stanck der aerde“ wachgerufen haben: das „voornaemste van 't werk“ war hier also nicht das Angenehmste. Diese Spannung zwischen ästhetischer Behandlung und Motiv ist wichtig, sie läßt den Blick verweilen, während man gleichzeitig die Ärmlichkeit des Lebensendes auf Erden begreifen soll. Die kompositorische Anlage des Gemäldes verdeutlicht die Lehre schnell. Das Brett, das der junge Totengräber schräg nach links hinten hält, führt das Auge zu einem Kind und einer Mutter, die sitzend einen weiteren Sprößling in ihren Armen hält. Die kräftigen Farben ihrer Kleidung, das Rot ihres Gewandes und das Weiß von Haube und Umschlagtuch, betonen ihre unmittelbar ins Auge springende Wichtigkeit. Um die Szene herum bewegt sich ein Trauerzug, die Bahre ist im Hintergrund genau zwischen den beiden Totengräbern zu erkennen; über allem jedoch thront die Kanzel, auf der – hat man Spranckhuysen oder Borstius noch im Ohr – die Alternative zur bloßen Verrottung verkündigt wird.

Das Motiv eines Leichenzugs kommt auf mehreren Gemälden Emanuel de Wittes vor,<sup>259</sup> weshalb es Hendrick van Vliet für das abschließend zu betrachtende Werk von ihm übernommen haben mag (Abb. 135).<sup>260</sup> Unter der Orgelempore der Delfter Kirche sieht man eine Reihe dunkelgekleideter Herren eintreten, die von ihnen geleitete schwarzgehüllte Bahre erblicken wir rechts des mächtigen Pfeilers zwischen dem Spaerwoude-Epitaph und einem kleinen Mädchen. Die Mutter, die ihr Kind an der Hand führt, das Mädchen und der Hund bilden eine fallende Linie, die unseren Blick geradewegs in das aufgehobene Grab lenkt. Darüber muß unser Blick hinweggehen, wenn wir es dem innehaltenden Totengräber gleich tun und den Begräbniszug zumindest mit unseren Augen ein Stück Wegs begleiten möchten. Folgt man den Männern, die um eine vornehme Person trauern mögen,<sup>261</sup> so schließt sich, wie gesehen, optisch der Kreis und gelangt man wieder zu dem Kind. Der virtuelle Gang durch die Kirche wird zu einer imaginären Wanderung durch das Leben, die Borstius zu illustrieren scheint:

„Soo ras als wy geboren worden en beginnen te leven / gaen wy na de doodt toe / en beginnen te sterven.  
En soo gaet de mensch uyt 't eene graf in 't ander: soo ras sijn leven begint / is de brugge tot sijn doodt  
geleydt: soo ras is hy niet verlost uyt den buyck van een vrouwe / daer hy eenige maenden begraven heeft  
geweest / of hy wort verwacht in den buyck der aerde / daer hy veel jaren moet leggen. Dit begin des  
doodts voelde Adam soo ras als hy gesondight hadde; en daer hy met de sonde veel meynde te winnen /  
bevondt hy dat hy alles had verloren.“<sup>262</sup>

<sup>259</sup> Vgl. De Wittes Gemälde in Amsterdam, Washington (die Daten zu beiden unten, Kap. 8.2.1, Anm. 72) und Leipzig (die Daten oben, Anm. 220).

<sup>260</sup> Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Das Innere der Oude Kerk in Delft mit Orgelempore und einem Begräbniszug*, 1657, Holz, 73,3 x 63,5 cm, sign. u. dat. l.u. am Pfeiler: H. van Vliet / 1657, zuletzt Ksth. M.L. Wurfbain Fine Art, Oegstgeest (1996).

<sup>261</sup> LOKIN 1996, 71f.

<sup>262</sup> BORSTIUS 1650/51, I, 96.

Gezeigt werden kann allerdings nur das Sichtbare, die geistliche Instruktion, daß die Sünde die Ursache des Todes und die Bekehrung der einzige Weg sei, dem ewigen Tod zu entkommen, sieht man nicht – sie gehört schlicht nicht zum Aufgabenbereich des Gemäldes. Wie die Bildsprache der *ars moriendi* und die Topoi der *meditatio mortis* sind sie imstande, die Aufmerksamkeit festzuhalten und zu lenken. Das Gesehene untereinander und mit vorher oder, in der Erinnerung oder bei nochmaligem Betrachten, nachher Erfahrenem zu verknüpfen, obliegt schließlich dem Betrachter. Manche Bilder fordern ausdrücklich auf, sich mit dem dargestellten Schauen auseinanderzusetzen, es den gemalten Betrachtern gleichzutun oder – wie bei De Wittes Darstellung des De Ruytergrabes – über deren Position hinauszugehen. Neben dem empfohlenen Sterbebett, den Grabstätten und Epitaphien konnten in diesem Sinne auch Gemälde zu Orten der Meditation werden. Zum Vorteil gereichte ihnen, daß es ihre ureigene Aufgabe war, gesehen zu werden. Im Gegensatz zum Tod waren sie Blickfänger.